



TESIS DOCTORAL

2015

EL HUMOR COMO AGENTE SUBVERSIVO Y LIBERADOR
EN EL PROCESO DE RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD
FEMENINA EN LA FICCIÓN CHICANA

MARÍA OLGA LUNA ESTÉVEZ
LICENCIADA EN FILOLOGÍA INGLESA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍAS EXTRANJERAS Y SUS
LINGÜÍSTICAS
FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
DR. ANTONIO BALLESTEROS GONZÁLEZ
DRA. NATALIA RODRÍGUEZ NIETO

Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas
Facultad de Filología

**EL HUMOR COMO AGENTE SUBVERSIVO Y LIBERADOR
EN EL PROCESO DE RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD
FEMENINA EN LA FICCIÓN CHICANA**

María Olga Luna Estévez
Licenciada en Filología Inglesa

Director:

Dr. Antonio Ballesteros González

Codirectora:

Natalia Rodríguez Nieto

AGRADECIMIENTOS

Dicen que “la vida no es esperar a que pase la tormenta, sino aprender a bailar bajo la lluvia.” Esta tesis está dedicada a todos los que me han enseñado a disfrutar de la lluvia con humor y a fijarme en los días soleados, que son muchos más. A mi padre, allí donde esté, que siempre ha pensado que después de la tempestad viene la calma; a mi madre que nunca ha creído en las tormentas largas y ha sido siempre mi gran apoyo, al igual que mi querida hermana Mónica, con su espíritu de lucha, proveedora de material impermeable, y, por supuesto, a mi marido Emilio y a mi hijo Raúl, de los que aprendo cada día y que me han proporcionado la serenidad y la concentración necesaria para este proyecto. Me siento afortunada por haber heredado la filosofía de vida y el profundo sentido del humor de mi abuelo Esteban, inspirador sin duda a la hora de elegir el tema.

Quisiera dar las gracias a mis tíos, Gloria y Paco por su sabiduría, sus ánimos, su extraordinaria ayuda y el hecho de haber creído siempre en mí; a Isabel, María y Pepe por enseñarme generosidad, esfuerzo y “tomarse la vida como viene”; a mis suegros, Emilio y Pilar, que “han adoptado” a mi hijo durante los veranos y me han regalado muchas horas de tiempo para estudiar; a mis cuñados y sobrinos.

Desearía dedicar unas palabras de agradecimiento a María Antonia Álvarez Calleja, directora de mi tesina, quien, desgraciadamente, falleció. Su inyección de motivación y su cariño para que continuara por el camino de la investigación literaria, diciéndome cada vez que me veía que “el humor era lo mío” y que “terminara la tesis de una vez”, ha tenido su fruto.

Muchas gracias a Antonio Ballesteros, mi director, por su ayuda y por contagiarme su pasión por la literatura desde las aulas de la Universidad Autónoma. Su vida, al igual que la de María Antonia, es un ejemplo de superación y positivismo.

De la misma forma, agradezco a mi codirectora, Natalia Rodríguez, sus inyecciones de optimismo y sus relevantes consejos académicos.

A mis amigos salseros, por hacerme sentir que la vida tiene momentos mágicos y por permitirme disfrutar con ellos de esas terapéuticas noches de los viernes, llenas de risas y de fiestas temáticas, escapes fundamentales en este proceso. A mis insuperables amigas y primas, que a ratos han aguantado mis tardes de encierro viendo como brillaba el sol desde la ventana y que, en otras ocasiones, me han hecho sentir momentos mágicos de complicidad y carcajada.

No quisiera olvidar a la familia Morris, especialmente a Magdalena (Maggie), mi “madre estadounidense”, con la que pasé un año de mi vida. Gracias por despertar mi curiosidad al escuchar sus historias, desde su experiencia vital como mujer chicana.

Tengo que agradecer la ayuda de personas tan ilustres como Íñigo Sánchez Paños, con su entrañable humor sarcástico, y Enrique Gallud Jardiel, un experto en humor, en generosidad intelectual y en otros muchos otros temas. Gracias a Manuel Martín Rodríguez, mi referente al otro lado del Atlántico, por ofrecerme clarividencia cuando yo veía caos.

Mi agradecimiento al grupito “Together We Can”, por su transmisión de energía, con sus abrazos mañaneros y cientos de besos en mis escasos momentos de bajón. A mis “Vecinigos”, por dejarme ser testigo de la parte divertida de sus vidas y de sus planes de futuro. A mis compañeros de trabajo, por esos divertidos cafés y por otorgarme el título de “Coordinadora de comidas, cenas, cumpleaños y festejos”, que pienso retomar en cuanto termine la defensa. Al grupo “Tessinandos sin fronteras”, con el que he compartido todas las fases por las que uno tiene inevitablemente que pasar.

Me gustaría también dedicar este trabajo a los cientos de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, la mayoría adolescentes y jóvenes, que tuvieron que abandonar sus

estudios para trabajar de maquiladoras. A pesar del estremecimiento y rabia que siento cada vez que pienso en la impunidad e injusticia de este feminicidio, ellas han sido mi inspiración en momentos de desánimo y me han recordado lo afortunada que soy al poder dedicar parte de mi vida al mundo académico.

La utilización de la sátira ha tenido, a veces, consecuencias terribles. El mejor homenaje es seguir utilizándola por la libertad de expresión, consolidando así los pilares del humor.

Por último esta tesis está dedicada a todas las personas generosas, optimistas, positivas, pasionales, entusiastas, enamoradas de la vida y que creen en el dicho: “Quien bien te quiere te hará reír.”

Ahora que lo pienso, con tanta distracción y tantas personas maravillosas a mi alrededor, ¡no me extraña que tardara tanto en acabarla! Gracias a todos de corazón porque en estas páginas hay un poquito de cada uno...Y, si no me creéis, leéosla.

ÍNDICE

Introducción	10
Capítulo 1. Aproximación general al humor	24
1.1. Definiciones de humor, clasificaciones y teorías	25
1.1.1 Teoría de la incongruencia. La ruptura de esquemas	41
1.1.2 Teoría de la superioridad	45
1.1.3 Teoría del alivio. El humor como catarsis.....	49
1.1.4 Teoría lúdica. La risa como placer	55
1.2 Los beneficios fisiológicos y psicológicos de humor	58
Capítulo 2. Humor e identidad chicana	65
2.1 “The hovering between laughing and crying”: La realidad de la chicana.....	66
2.2 El humor como vehículo de expresión y creatividad femenina	85
2.3 La risa, la ironía, la parodia y la sátira como armas subversivas	93
2.4 El humor como ruptura de mitos, estereotipos y arquetipo: malinches, vírgenes, lloronas, santas y curanderas	103
Capítulo 3. Humor y narrativa	120
3.1 La representación femenina en autores chicanos: Daniel Venegas, Jorge Ulica y Sabine Ulibarrí	121
3.2 La narrativa de la resistencia: Autoras chicanas y su evolución en el terreno humorístico.....	138
3.2.1 El humor autóctono como vehículo humanizante y liberador en <i>Loving Pedro Infante</i> , de Denise Chávez.....	171
3.2.2 La ironía de la autoridad narrativa a través del juego: <i>The Mixquiahuala Letters</i> , de Ana Castillo.....	196
3.2.3 Parodia religioso-sexual y realismo mágico en <i>Esperanza’s Box of Saints</i> , de María Amparo Escandón.....	209
3.3 Humor en el siglo XXI: La autoironización. Michele Serros, Josefina López, Alisa Valdés-Rodríguez y Lorraine López	228
Capítulo 4. Humor y teatro	261
4.1 El humor en el teatro chicano como instrumento de lucha social y liberación. Breve panorama histórico.....	262
4.2 Entre la denuncia social, la complicidad femenina y la transculturalidad: <i>Real Women Have Curves</i> , <i>The LA LA Awards</i> y <i>Las nuevas tamaleras</i>	273
4.2.1 <i>Real Women Have Curves</i> , de Josefina López: El humor como escenario de cambio, solidaridad y asertividad.....	274
4.2.2 Gastronomía y humor como escenario transcultural: <i>Las nuevas tamaleras</i> , de Alicia Mena	292
4.2.3 <i>The LA LA Awards</i> , de Latin Anonimous: La provocación de la sátira, la ironía y la parodia para la reflexión sobre los estereotipos	310

Capítulo 5. Humor y poesía	333
5.1 El humor como elemento de lucha y transformación en la liberación sexual e identidad femenina	334
5.2 La voz poética chicana. Una esquizofrenia de identidades	343
5.3 La poesía como símbolo de libertad sexual: <i>The Loose Woman</i> y <i>My Wicked Wicked Ways</i> , de Sandra Cisneros.....	380
Conclusiones	394
Índice de ilustraciones	399
Bibliografía	400

INTRODUCCIÓN

Es, cuando menos, desafortunada la escasa importancia que se ha otorgado al humor en casi todos los ámbitos de nuestra existencia, a pesar de ser un elemento intrínsecamente valioso. Resulta significativo observar lo que ha sucedido durante estos últimos treinta años cuando se ha abordado su interés con mayor profundidad y consistencia.

En la actualidad, existen numerosas disciplinas relacionadas con la Medicina, las Ciencias sociales y las Humanidades que intentan mostrar no tanto las claves internas que rigen el funcionamiento del humor, sino sus cuantiosos beneficios para la humanidad. La Psicología, la Antropología, la Medicina, la Pedagogía, la Sociología, la Filosofía, las Ciencias políticas, las Ciencias empresariales, la Lingüística y la Literatura han descubierto las múltiples ventajas que el humor nos ofrece. Estudiar el humor en la literatura de manera interdisciplinar enriquece su cualidad, dado que permite aplicar las diferentes metodologías y los criterios de evaluación en los distintos campos, aportando importantes resultados el área de la investigación.

Las razones por las que he elegido este tema son varias. En primer lugar, al tratarse de un fenómeno complejo, el humor se caracteriza por la falta de teorías y criterios comunes. Si bien hay ciertas ideas compartidas por todas las culturas y desde hace milenios, asistimos hoy en día a una profunda diversidad de puntos de vista que hacen apasionante su estudio.

Otra de las motivaciones que me han impulsado a investigar este campo es su relevancia actual. El humor debería formar parte de la vida diaria del ser humano: en el trabajo, a la hora de tomar grandes o pequeñas decisiones y en las manifestaciones artísticas y creativas de cualquier índole. Tener sentido del humor significa responder con una actitud positiva, puesto que crea ambientes más relajados y favorables, que

hacen más tolerables las vicisitudes diarias. Se trata de un elemento significativo de comunicación dialógica que nos permite abordar los problemas con mayor flexibilidad y analizarlos con un mayor autodistanciamiento. El filósofo Romano Plotino recomendaba ver la vida y el mundo como una obra de teatro y a uno mismo como un personaje. También el humor posee la misma capacidad de distanciamiento y nos ayuda a percibir las situaciones de manera panorámica, es decir, en perspectiva. En esta sociedad en la que vivimos, la crispación muchas veces se apodera de nosotros, y el humor relaja la manera de ver la vida proporcionándonos numerosos beneficios.

En tercer lugar, la capacidad crítica del humor, que cuestiona lo serio, lo obvio y que requiere una nueva manera de observar los acontecimientos, invita a la reflexión. Gracias a su imprevista ruptura momentánea, que altera el orden natural de las cosas, el humor se asocia con lo accidental, lo inesperado, lo repentino. Este contraste tiende, en determinadas circunstancias, a resaltar lo degradado y grotesco de una realidad que, en ocasiones, no necesita de una deliberada deformación porque a menudo, en situaciones cómicas de nuestra vida diaria, hemos sentido que la realidad supera a la ficción.

En cuarto lugar, el valor social del humor es primordial. Es tribal, en cuanto que uno se ríe de aspectos comunes, reconocidos por un grupo que comparte una serie de referentes. Es un elemento de cohesión de minorías, así como un medio de autoafirmación, pero al igual que existe un “humor público” también nos encontramos con un “humor íntimo”, difícil de compartir, que nos provoca una risa circunscrita a nuestro entorno personal.

Por último, en quinto lugar y estrechamente ligado a la lucha por la supervivencia, el humor permite al ser humano enfrentarse a las dificultades de la vida y puede decirse que es un antídoto contra el miedo. Posibilita la capacidad de creación porque el poder que tiene el humor para relacionar puntos contrapuestos, nos obliga a

abrir la mente, rompe nuestros esquemas y nos saca de lo cotidiano, de lo habitual o lo previsible.

La idea de esta tesis surge después de realizar varios trabajos de investigación sobre la reconstrucción de la identidad femenina en la ficción chicana en torno a las obras de Ana Castillo y Sandra Cisneros. Profundizando en este tema a través la crítica literaria, pude observar que, en la mayoría de los casos, canalizaban la protesta a través de sentimientos negativos. Entiendo y justifico la desesperación, la ira y la rabia que sienten ante las injusticias, pero mi instinto me decía que debía existir otra forma de denuncia, igualmente eficaz, pero con un tono diferente. Mi primer contacto con el estudio del humor tiene lugar con la lectura del artículo de Tey Diana Rebolledo “Walking The Thin Line: Humor in Chicana Literature” (1985). No solo despertó mi curiosidad, sino que me sugirió una interesante e ilusionante línea de investigación que terminó dando lugar a esta tesis. Rebolledo deja patente la escasa importancia otorgada al estudio del humor en el campo de la literatura femenina chicana, y alienta a los investigadores a profundizar en esa fina línea que separa lo dramático de lo cómico y que sirve de espacio para la crítica. Así pues, estudiar el humor en la ficción femenina chicana desde una perspectiva analítica y en el ámbito social se convirtió en mi principal objetivo.

Como he explicado con anterioridad, existen numerosos estudios acerca de la búsqueda de identidad femenina chicana pero la mayoría exponen sus trágicas circunstancias desde un enfoque dramático. Asimismo, existe una carencia de publicaciones de humor centradas solamente en la ficción femenina chicana. Pese a que existen antecedentes que abordan el tema del humor chicano, lo hacen básicamente en la ficción masculina, como en *La sátira chicana: un estudio de cultura literaria*, escrito por Guillermo E. Hernández, o dedican tan solo un capítulo al humor femenino chicano,

como es el caso de las tesis de Álvarez Dickinson titulada *Pocho Humor y Rio Arriba, New Mexico Manito Short Story Writers* de Le Doux.

Otro aspecto novedoso es el hecho de que en este trabajo se exponen ejemplos relacionados con la narrativa, poesía y teatro. Estas obras representativas de los tres géneros poseen las características subversivas y liberadoras que recogen las teorías de los primeros capítulos. Al no establecer un límite cronológico lamento cualquier laguna de información que pueda surgir respecto a obras antiguas descubiertas recientemente o publicadas durante los últimos tres años que pueden ser objeto de posteriores investigaciones.

En cuanto a la hipótesis, esta tesis pretende demostrar, de manera teórica y práctica, dos presunciones: que el humor en la literatura chicana femenina 1) es un instrumento que sirve para desafiar construcciones dominantes (aspecto subversivo); 2) es una forma de alivio, de creación, de transformación, que ofrece nuevas perspectivas y posibilidades (aspecto liberador). Estas capacidades del humor son vitales en la búsqueda de identidad de la escritora chicana.

Con el propósito de afianzar mi hipótesis, he optado por mostrar estas características en diferentes géneros literarios (narrativa, poesía, teatro), en distintos ámbitos (lingüístico, religioso, gastronómico, doméstico, laboral, académico) y utilizando distintos elementos humorísticos (parodia, ironía, sátira, sarcasmo).

La hipótesis no intenta tanto buscar las razones de por qué nos reímos —aunque algunas teorías en el primer capítulo revelan los mecanismos del humor— sino que pretende explicar cómo las escritoras chicanas hacen de la ironía, el sarcasmo, la sátira y la parodia sus armas defensivas para luchar contra los estereotipos, los mitos, la discriminación por parte de la cultura hegemónica, el sexismo y la homofobia. Aunque el aspecto crítico es la característica más notoria por tratarse de un perfecto instrumento

“to deliver our complains about the satus quo” (Kaufman 9), el humor de estas autoras está relacionado a su vez con la creatividad, la catarsis y el placer.

Es importante aclarar que, aunque numerosos autores han realizado distinciones entre los términos ‘humor’, ‘risa’ y ‘cómic’, este trabajo no pretende diferenciar su significado, sino analizar el efecto subversivo y liberador.

Respecto a la metodología utilizada, y como he mencionado con anterioridad, esta tesis se divide en cinco capítulos y dos partes diferenciadas. Los dos primeros, ofrecen un enfoque más teórico que asienta las bases de la parte práctica, que comienza a partir del tercer capítulo.

Para realizar esta tesis, he partido de consideraciones generales (expuestas en los capítulos 1 y 2). El primer capítulo analiza las teorías de la incongruencia, el alivio, la superioridad y la lúdica, indagando en los clásicos (Aristóteles, Platón, etc.) y en teorías más actuales (Bakhtin, Freud, etc.), todas escogidas desde un punto de vista temático, es decir, por sus connotaciones críticas o liberadoras. El segundo capítulo, también teórico, posee un enfoque histórico puesto que describe las circunstancias que han discriminado al género femenino en el campo del humor, centrándose de manera más concreta en la adversa situación de las escritoras chicanas. Es decir, muestra las razones por las cuales estas mujeres necesitan el poder del humor desde el punto de vista subversivo y liberador encontrando, al propio tiempo, una fuerte conexión entre humor y creatividad.

En una segunda parte (capítulos 3, 4 y 5), las protagonistas son las autoras chicanas y sus obras. La elección de las autoras, las obras y las citas se han hecho en función del marco temático subversivo y liberador. He intentado ofrecer variedad dentro de cada género literario en las formas de humor (ironía, parodia, sátira, etc.) y en distintos entornos.

El humor utilizado como forma de protesta o alivio ha sido también el principal criterio para selección de las autoras chicanas. Algunas se encuentran claramente definidas dentro del campo humorístico como Denise Chávez, Josefina López y Michele Serros, con lo cual mi labor investigadora ha consistido en profundizar en su bibliografía y escoger las obras más adecuadas. Otras escritoras, en cambio, ofrecen breves pero interesantes pinceladas de humor. A estas autoras las he descubierto a través de artículos de crítica literaria y antologías en las que se menciona su acercamiento al humor de manera anecdótica. Cuando encontraba una autora que acariciaba este campo, profundizaba personalmente en su corpus literario. Han sido muchas horas de lectura, fascinantes, de inmersión no solo en sus obras, sino también en sus vidas y por ello, en esta tesis, ofrezco datos biográficos de escritoras chicanas entregadas al fenómeno humorístico. Tanto en la narrativa como en el teatro, los aspectos humorísticos de las obras estaban más claros y definidos. Es quizás, en el género poético en el que he encontrado mayor dificultad en mi proceso de búsqueda y selección de las fuentes primarias.

No he establecido unos límites en la cronología de las obras. Si bien, la mayoría pertenecen a la época contemporánea, con la que me siento más familiarizada por acercarse a valores y nociones nuestro tiempo, también se revisan obras del siglo XIX, como el caso de Ruiz de Burton, en el capítulo sobre teatro. Habría que añadir que, sin ahondar excesivamente en los orígenes mexicanos, se trata de una literatura de minorías que no tiene un largo recorrido —aunque sí una gran productividad— y el hecho de haberme centrado en el humor dentro de ficción femenina chicana ha reducido enormemente las posibilidades, facilitando la elección del corpus.

Esta tesis tiene un aspecto personal porque el humor lo es. Vivimos en un mundo globalizado y aparentemente, en la cultura occidental compartimos referentes que hace

que nos riamos de lo mismo. No obstante, el humor tiene un lado íntimo, circunscrito a las experiencias personales. Mis vivencias, experiencias y sentido del humor han sido aspectos cruciales en la decisión de las fuentes primarias de esta tesis que espero compartir y disfrutar con el lector.

Producto de efectos colaterales, se puede apreciar un acercamiento histórico general en las teorías sobre humor en el capítulo 1, y en el resto de los capítulos, más concretamente referido a la historia de las chicanas, sus mitos y estereotipos. Este enfoque histórico es ineludible, puesto que el humor, enormemente influido por las circunstancias que rodean a autoras y personajes, funciona inevitablemente como termómetro cultural y social de la realidad que viven.

Podemos apreciar también un acercamiento lingüístico. La alternancia de código, los dobles sentidos, los mexicanismos, el *spanglish* y los neologismos entre otros recursos potencian el efecto cómico de las fuentes primarias que se exponen en los diferentes capítulos.

El primer capítulo introduce el tema del humor en general. El interesante recorrido que realiza Enrique Gallud Jardiel por las diversas teorías y autores en *Los fundamentos filosóficos de lo cómico* (2005) y Salvatore Attardo en *Linguistic Theories of Humor* son dos de las principales fuentes secundarias. En sus obras exponen los principios de un importante número de filósofos, psicoanalistas y escritores que han proyectado luz sobre numerosas hipótesis. La imposibilidad de definir el humor de una única manera o aportar una teoría que abarque todas sus modalidades, hace que su estudio desafiante. Estas teorías afianzan el carácter liberador y subversivo del humor, así como sus beneficios físicos y psicológicos que lo convierten en un elemento imprescindible en nuestra vida.

Pero ¿qué crítica y de qué se tiene que liberar la escritora chicana? La utilización del humor no puede entenderse sin una contextualización de la realidad que respira, del movimiento feminista literario pasado y presente. Dentro de las fuentes secundarias más específicas acerca del humor femenino *Humor y Literatura* (2000) de Aída Díaz Bild dedica un capítulo a la relación entre el feminismo y el humor, en el que presenta la risa como eficaz vehículo de expresión y refleja la relación que existe entre el humor y la creatividad. Las obras de Nancy Walker, *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture* (1988), de Regina Barreca, *Last Laughs: Perspectives on Women and Comedy* (1988) denuncian la discriminación que ha sobrellevado el género femenino a lo largo de la historia. De la misma forma, Hélène Cixous en su ensayo "The Laugh of the Medusa" rechaza las oposiciones binarias y refleja la lucha contra el falogocentrismo en el tema de la literatura estableciéndose así un estrecha relación entre los objetivos de Cixous y la capacidad que tiene el humor para romper con las formas tradicionales jerárquicas del discurso.

El segundo capítulo da un paso más hacia lo específico y describe la situación que viven las autoras chicanas, sus circunstancias, muchas veces paradójicas, contradictorias y absurdas respecto de la discriminación fuera y dentro de su colectivo, que hacen del humor una forma de expresión con la que canalizar la protesta, relativizar preceptos y ofrecer otro punto de vista. Se pretende llevar a cabo, al propio tiempo, un análisis del itinerario de las ideologías desde los años sesenta hasta nuestros días. Se muestran, asimismo, las dificultades que tuvieron las chicanas académicas para ser reconocidas desde el punto de vista literario, un proceso muy semejante al de las mujeres en la sociedad occidental en su intento de demostrar que eran capaces de producir humor. Las distintas formas de humor se convierten en armas de creación y de defensa, necesarias para reinventar los mitos y estereotipos y avanzar hacia una sociedad más justa. Este

capítulo describe el proceso reivindicativo de estas mujeres acusadas de traidoras por *La Raza*. Por otro lado, tampoco se sienten integradas dentro del colectivo feminista “blanco”, ya que consideran que su feminismo tiene rasgos discriminatorios con respecto a otras etnias, y se sienten más identificadas, por ejemplo, con las minorías afroamericanas. Como veremos, Gloria Anzaldúa propone un feminismo indígena, que refleje las inquietudes y los pensamientos feministas, en un marco que incluya elementos históricos y culturales específicos. Son recurrentes las citas escogidas de la obra Gloria Anzaldúa *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), otra fuente secundaria más específica de la literatura chicana. Desde esta perspectiva crítica, encontramos autoras chicanas que, a través del humor, tratan de encontrar un lugar dentro de la corriente literaria dominante en la sociedad norteamericana, a la vez que expresan su insatisfacción por las limitaciones del papel de la mujer. El tercer capítulo explora el humor como arma de resistencia en el género narrativo. El subcapítulo 3.1 analiza los personajes femeninos desde la perspectiva masculina, en un momento histórico en el que sus costumbres se veían amenazadas por la cultura hegemónica estadounidense. Algunos escritores, como Ulica y Venegas, utilizaron el humor como correctivo social culpabilizando en parte a la mujer por no intentar retener las costumbres y ser más proclive a la asimilación. Desde Amparo Ruiz de Burton (finales del siglo XIX) hasta Michele Serros (siglos XX y XXI), la ironía, la parodia y el sarcasmo de sus obras reflejan el estado social y cultural de la chicana. Mostrar la complejidad y la naturaleza intercultural a través de un humor explícito requiere una evolución social. Pasamos del humor sutil de las nuevomexicanas al humor de las escritoras de los ochenta, más crítico y evidente. Esta progresión incluye el análisis de novelas y relatos cortos de escritoras como Helena María Viramontes, Estela Portillo Trambley, Mary

Helen Ponce, Erlinda González-Berry, Margarita Cota-Cárdenas, Denise Chávez, María Amparo Escandón y Ana Castillo.

En algunas ocasiones me he limitado a ofrecer breves extractos de las obras de las autoras, en otras he llevado a cabo un análisis más profundo. Como fuentes primarias, en este capítulo se analizan *Loving Pedro Infante* de Denise Chávez, *The Mixquiahuala Letters* de Ana Castillo, *Esperanza's Box of Saints* de M^a Amparo Escandón, *How to be a Chicana Role Model* y *Chicana falsa*, ambas de Michele Serros.

Dentro de la narrativa, el subcapítulo 3.2.1 analiza el humor autóctono en *Loving Pedro Infante*, de Denise Chávez. Los aspectos lingüísticos, como la alternancia de código inglés-español, la hipérbole o el contraste, desempeñan un papel fundamental. La sexualidad de Tere, la protagonista, forma parte de la ruptura de tabúes. Se debate entre el deseo natural y las normas sociales a la vez que muestra las paradojas y contradicciones de la sociedad en la que vive y que tienen consecuencias en su comportamiento. Aceptar la realidad supone un primer paso importante en cualquier proceso de reconstrucción, y, en su caso concreto, el humor ayuda a mostrar sentimientos ocultos, nada aceptados desde el punto de vista social.

“La ironía de la autoridad narrativa a través del juego: *The Mixquiahuala Letters*” (3.2.2) es un estudio sobre cómo Ana Castillo critica los mecanismos de opresión aplicando la ironía al proceso de escritura. En esta obra, la escritora sumerge al lector en un laberinto literario y, a través del juego, asistimos a la deconstrucción de los conceptos de autoridad narrativa, histórica y cultural.

El realismo mágico y la parodia en el ámbito de la religión y la sexualidad son los temas analizados en el punto 3.3.3. En *Esperanza's Box of Saints*, de María Amparo Escandón, la yuxtaposición de mundos aparentemente opuestos nos acerca a un universo reconocible y ajeno a la vez y que relativiza toda doctrina o creencia. El

humor, percibido como catarsis, hace que los trágicos acontecimientos sean más llevaderos y pone una nota de esperanza la vida de la protagonista de esta obra. Tanto el uso del estereotipo que caricaturiza a los personajes, como los elementos grotescos transforman situaciones dramáticas en escenas cómicas.

Por último, incorporado en la narrativa, el subcapítulo 3.4 incluye una generación de escritoras como Michele Serros, Alisa Valdés-Rodríguez, Josefina López y Lorrain López, que parodian la cultura popular e ironizan sobre ellas mismas para relativizar preceptos. Su actitud y la sencillez con la que se expresan dejan al descubierto las contradicciones relacionadas con el tema de la homogeneización de lo latino, consecuencia de la globalización. A pesar de sus muchas dificultades para dominar el español, Serros se rebela en contra de todo tipo de imágenes y de conceptos que categorizan su identidad. En el caso de Valdés-Rodríguez, en cambio, se celebra la diversidad a través de una excesiva representación de la mujer latina. Serros y Valdés-Rodríguez, pertenecientes a la llamada Generación X, representan a las mujeres chicanas, consumidoras de la cultura estadounidense sin sentirse culpables. El humor de Josefina López en *Hungry Woman in Paris* ayuda a acomodar las incongruencias del comportamiento humano; y los personajes de Lorrain López en *Soy la Avon Lady and Other Stories* nos sorprenden desvelando sus secretos, relacionados la mayoría de ellos con la identidad sexual, y poniendo de manifiesto una difuminada brecha entre apariencia y realidad.

El cuarto capítulo se centra en el género teatral. El viaje en el tiempo a través de las comedias que utilizan el humor como denuncia social, comienza su recorrido a finales del siglo XIX, deteniéndonos para disfrutar de la suave ironía de las comedias de Josefina Niggli, continuar con la protesta social del Teatro Campesino de los sesenta y culminar con las *performances* de finales del siglo XX, que sacuden al espectador con

sus intensos dardos satíricos. El análisis de tres obras en los siguientes subcapítulos nos permite observar que desde la cocina, en un taller de costura o parodiando acontecimientos históricos, el humor desacraliza los principios ideológicos, las normas y las costumbres, a la vez que ofrece nuevas alternativas reconciliadoras. Las fuentes primarias que se analizan en este capítulo sobre teatro son: *Real Women Have Curves* de Josefina López, *Las nuevas tamaleras* de Alicia Mena y *The LA LA Awards* de Latin Anonymous.

El taller de costura en *Real Women Have Curves* (4.2.1) es testigo del humor como complicidad femenina. Las risas de las trabajadoras rebajan las tensiones propias de las duras condiciones laborales. También tratan temas como el de la ilegalidad laboral, las relaciones familiares, las diferencias generacionales, los malos tratos, la sexualidad y la aceptación del cuerpo femenino. El humor ablanda las rígidas estructuras de poder y funciona como anticuerpo, capaz de trascender las situaciones de injusticia y de construir nuevos escenarios de asertividad femenina.

La cocina es la zona de conflicto generacional de *Las nuevas tamaleras*, de Alicia Mena (4.2.2). La fusión de humor y gastronomía abre una puerta a los nuevos tiempos a través de la “alteración de recetas” como metáfora del proceso transcultural femenino. El contraste entre la cómica intransigencia de doña Mercedes, perteneciente a la época porfiriana, y la actitud relajada y abierta de las tres jóvenes durante la tamalada es la base de la comedia. Los malentendidos que produce la alternancia de código inglés-español, protagonizan las escenas más humorísticas, que reconcilian el pasado y el presente con un brindis final.

El carácter transgresor de la sátira de *The LA LA Awards* (4.2.3) tiene el propósito de despertar la conciencia del espectador en contra de los estereotipos. Los actores denuncian la baja representatividad ante una audiencia que necesita conocer la historia

para entender lo que significa la multiculturalidad. La mezcla del pasado y el presente se vuelve a producir, pero con la sátira como protagonista, sátira que ridiculiza los mitos y estereotipos. Para que la crítica del humor funcione y poder trascender los papeles que la sociedad asigna a los protagonistas, necesitamos un espectador conocedor de la “experiencia latina”, que pueda ponerse las gafas de la ironía y goce con la irreverencia de los actores.

La esquizofrenia de identidades a la que se enfrenta la chicana, analizada en el segundo capítulo, queda de manifiesto en el quinto y último capítulo sobre poesía. El humor canaliza las situaciones de discriminación, frustración y confusión. La chicana, que se enfrenta a numerosas definiciones que actúan como fuerzas centrífugas y centrípetas, necesita la ironía como forma de protesta y liberación.

En los subcapítulos 5.1 y 5.2 asistimos a la visión hedonista de algunos poemas eróticos de los náhuatl, en los que la mujer gozaba de una mayor libertad sexual. Asimismo, seremos testigos del juego lingüístico provocador y crítico que, a través de sus voces poéticas, transgrede las normas. Como fuentes primarias tenemos los poemas de autoras como Bernice Zamora, Pat Mora, Lucha Corpi, Lorna Dee Cervantes, Adaljiza Sosa Ridel, Margarita Cota-Cárdenas, Alma Luz Villanueva, Gina Valdés, Ángela de Hoyos, Inés Hernández Tovar, Angelina Vigil Piñón, Beverly Silva, Silviana Wood, Miriam Bornstein, Michele Serros, La Chrisx y Gloria Velásquez, subvierten y desafían el orden patriarcal para denunciar situaciones de discriminación. Para que se produzca una transformación es necesario que estas autoras abran la puerta a los “fantasmas” destructores de la representación femenina, admitan que existen, se enfrenten a ellos y ofrezcan alternativas a la dicotomía buena/mala que se utiliza a la hora de juzgarlas. En este proceso, no existe nada mejor que el elemento humorístico para dotar a estas mujeres de poder y relativizar las normas sociales.

Aceptar el deseo sexual femenino entre mujeres es todavía más problemático, y autoras como Gina Montoya, Lidia Tirado White, Natashia López le plantan cara al insulto, ridiculizándolo, y reivindican el concepto de mujer, en su lucha contra la estigmatización por el hecho de ser homosexuales.

Finalmente, en el subcapítulo 5.3, la voz poética atrevida y trasgresora de Sandra Cisneros en *Loose Woman* y en *My Wicked, Wicked Ways*, reivindica el deseo femenino, para el que se necesita reformular el “contrato socio-simbólico” que define Kristeva en el ámbito del lenguaje y que ayuda a poder controlar la realidad de cada una. Reinvertir los papeles permite aceptar la sexualidad femenina desde un punto de vista distinto y reclamar un espacio propio, libre y más justo.

Por último, en la conclusión, se examinan los aspectos comunes de todas las obras analizadas, donde autoras y personajes transmiten mensajes tanto de aceptación como de cambio y regeneración, y ponen de manifiesto la forma en que se ha llevado a cabo el proceso de reconstrucción de la identidad femenina chicana a través del humor.

CAPÍTULO I
APROXIMACIÓN GENERAL AL HUMOR

“¿El humor? No sé lo que es el humor. En realidad cualquier cosa graciosa, por ejemplo, una tragedia, da igual.”

BUSTER KEATON

1.1 DEFINICIONES DE HUMOR, CLASIFICACIONES Y TEORÍAS

Bernard Shaw afirmaba que: “No hay síntoma literario más peligroso que la tentación de escribir acerca del ingenio y del humor porque indica una pérdida total de ambos” (cit. en Figueroa 17). Aun así, son muchos los estudios que han elaborado una plétora de definiciones, teorías y clasificaciones. Algunas de ellas resumen, en gran medida, el carácter liberador y subversivo que tiene la risa. Para nuestra civilización occidental el humor siempre ha sido un instrumento que ha formado parte del universo literario. Desde Aristófanes hasta Quevedo, pasando por Cervantes y Shakespeare, el humor ha destacado por ser una cualidad humana y estética, una habilidad que posee dimensión psicológica y ética.

Nancy A. Walker define el humor, de manera genérica, como “the ability to smile and laugh, and to make the others do so” y sin embargo “most people who attempt to write about humor acknowledge that it is difficult to define, grasp, and pin down” (*A Very Serious* 3). La contestación a la pregunta de qué es humor la obtenemos analizando las razones que intentan explicar por qué es tan resbaladizo, no solo en cuanto a concepto, sino también en sus variedades.

Luis Marsillach afirma que “o el humorismo es muchas cosas a la vez, o los que han definido el humorismo se han equivocado todos, menos uno” (115). Paradójicamente, es muy cercano a nosotros y, sin embargo, extremadamente complicado de describir.

Jardiel Poncela cree que “intentar definir el humorismo es como pretender pinchar una mariposa con un palo de telégrafo” (*Máximas* 80). La mayoría de nosotros reconoce tener sentido del humor, pero si tuviéramos que explicar qué es realmente, divagaríamos, al intentar encontrar nuestro propio enfoque. Y es que el humor tiene carácter privado, pero también colectivo. A pesar de que la globalización ha afectado al

humor, en el que se observa una tendencia a la uniformidad, especialmente en Occidente, resulta difícil disfrutar con un humor ajeno a nuestra cultura. Ríos Carratalá reivindica la connotación individual del mismo, con un hilo conductual vinculado a la memoria personal de cada uno, y Jardiel Poncela defiende la integración de lo cómico en lo humorístico como parte de un todo. Para este último, es tan difícil de clasificar como “emprender la tarea de separar la arena del polvo en el desierto del Sahara u obstinarse en determinar dónde acaba la razón y empieza la locura en el cerebro del agente de seguros” (*Tres comedias* 73) Y es que el humor tiene la “capacidad de impregnar cualquier acto protagonizado por quien lo tiene y lo cultiva” (Ríos Carratalá 23).

El humor funciona a nivel personal, pero se desarrolla con mayor efectividad cuando la risa se comparte en un grupo que reconoce los elementos opresores o las situaciones de injusticia. A lo largo de la historia, las estructuras de poder han sentido temor ante la risa del pueblo como arma crítica. Este sentimiento lo comparten quienes ven amenazada la sociedad patriarcal por una indecorosa e incómoda carcajada femenina. Por otro lado, el humor ha sido un escape necesario para liberar tensiones ante normas políticas, culturales o sociales.

Los editores de *Estudios sobre humor literario* coinciden en aglutinar los diferentes aspectos que hacen que sea tan complejo su estudio:

Es cierto que en el humor, la diversidad de nuestras vivencias y nuestra forma de pensar se mezclan de manera curiosa, como en un calidoscopio, y al tratar de describir las complejidades de la conformación humorística, hay que tener presente constantemente tres principios de información importantes: la lengua y la cultura a la que nos une, nuestras vivencias y nuestra mentalidad. Cada una de ellas está tan íntimamente imbricada con las otras que resulta imposible analizarlas aisladamente (Figueroa 15).

Attardo analiza los fundamentos básicos del humor y las diferentes teorías desde un punto de vista lingüístico. Menciona a autores como Lewis (1989), que mantiene una

visión interdisciplinar del humor, ya que cree que, debido a su compleja naturaleza, deben proponerse teorías comprensivas que abarquen varios campos de estudio al mismo tiempo. Raskin, en esta línea, opina que se necesitan seis diferentes áreas de conocimiento sin relación entre sí para construir una teoría generalista sobre el humor, básicamente esencialista, cuyo propósito principal es el de encontrar “the identification of those features that make a situation, a text or an object funny” (cit. en Attardo 9-10).

Bergson describe el humor como “something mechanical encrusted in the living”, en constante cambio y cuya función social es primordial:

However trivial it might be, we shall respect it with the respect due to life. We shall confine ourselves to watching it grow and expand. Passing by imperceptible gradations from one form to another, it will be seen to achieve the strangest metamorphoses. We shall disdain nothing we have seen. [...] For the comic spirit has a logic in its own, even in its wildest eccentricities. It has a method in its madness. It dreams, I admit, but it conjures up, in its dreams, visions that are at once accepted and understood by the whole of a social group (*Laughter*).

Intentar explicar las claves internas del humor y su funcionamiento es un gran reto que merece un breve viaje hacia el pasado, remontarse a los orígenes de la palabra y trasladarnos al presente para construir una visión general y aproximada del concepto.

Originariamente ‘umor’ es una palabra latina que significa “humedad” y se utilizaba para designar las cuatro sustancias semilíquidas del cuerpo: sangre, bilis amarilla (cólera), flema (o pituita) y bilis negra (melancolía). A estas cuatro esencias, a su vez, se las relacionaba respectivamente con los cuatro elementos: aire, fuego, agua y tierra. Desde el año 460 a.C. hasta el 210 d.C., ilustres personajes como Aristóteles, Hipócrates y Galeno elaboraron la doctrina de los cuatro humores.

Según Hipócrates y la teoría de los humores, se creía que estas sustancias desprendían vapores que ascendían al cerebro y explicaban el temperamento o el estado de la persona. Se tenía la creencia de que el equilibrio de los cuatro humores reflejaba la buena salud y armonía del individuo, tanto mental como física. La idea de que si la

mezcla se alteraba aparecía la enfermedad se aplicó a diversas ciencias durante el Renacimiento y posteriormente. Antony, uno de los personajes de Shakespeare en la tragedia *Julius Caesar* (1623) describe a Brutus de esta forma, con un perfecto equilibrio de sustancias:

His life was gentle and the elements
So mixed in him that Nature might stand up
And say to all the world, "This was a man!" (v. v. 5).

Un dato significativo es que a finales del siglo XVI era corriente utilizar los humores para clasificar personajes en el teatro isabelino e incluso surgió un género literario conocido como *Comedy of Humours* propiciado por Benjamin Jonson (1572-1637). Según este autor, los personajes, o tipos humanos podían clasificarse en: sanguíneos, coléricos, flemáticos y melancólicos. Jonson explora así los excesos de uno u otro humor en sus personajes, que pasean sus vicios y obsesiones en las comedias. Enck (1957) explicó los diferentes grados de neurosis que pueden detectarse en la sociedad contemporánea basándose en la clasificación de los personajes del teatro isabelino. Para Jonson la risa aplicada a un individuo funcionaba como correctivo social, como un castigo para que el ser humano cambie de actitud y subsane sus errores.

La primera definición de la palabra 'humor' que encontramos en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner es "cualquiera de los líquidos del cuerpo del animal". La segunda se refiere al "genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente" y es que el humor es creación, expresión. La tercera se refiere a la "jovialidad, agudeza y buena disposición", una emoción positiva e inteligente. La definición de 'humorismo' que se encuentra en ese mismo diccionario añade otra característica más: "manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón y, aunque sea en apariencia, ligero". El humor nos ayuda a ver las cosas con perspectiva y a relativizar los problemas. El término 'ligero'

se ha aplicado al género de la comedia: la comedia ligera; sin embargo, no existe el drama ligero. La expresión ‘tomarse las cosas con humor’ es muy parecida a ‘tomarse las cosas a la ligera’. A lo largo de la historia de la humanidad ha existido una visión peyorativa de la comedia frente a la tragedia que, de alguna manera, ha empañado la importancia del humor y ha influido en la creencia de que lo trágico y lo cómico no están al mismo nivel.

A pesar de esa aura de supuesta frivolidad que ha rodeado al humor a lo largo de la historia, existen ciertamente ejemplos de la notoriedad que alcanzaron algunas formas de humor, como la sátira o la parodia en la cultura clásica, que gozaban del mismo prestigio que las tragedias griegas:

[...] toda la literatura paródica y serio-cómica de la época clásica, tanto la culta como la que procede del pueblo, tiene un objetivo común: introducir el correctivo de la risa para así criticar a los géneros directos por las limitaciones e insuficiencias de sus palabras, que solo muestran una parte del objeto y no toda la variedad y heteroglosia del mundo que nos rodea (Díaz Bild 19).

El humor es una posición ante la vida, una manera de interpretar y valorar la realidad, un instrumento fundamental que nos acerca al mundo desde una perspectiva distinta. Surge como respuesta seria y profunda a los problemas del ser humano sin que sea necesario trivializar los hechos, pues, como sugiere Crawford en su artículo “Just Kidding: Gender and Conversational Humor”, el humor tiene poder para descontextualizar:

The humorous mode, in contrast (to the serious), depends on the active creation and display of multiple interpretations, multiple meanings. Humor is “controlled nonsense”; when people do humor, they collaborate in temporarily creating a world where everything has more than one meaning. And even as they create it they deconstruct it—for example, the assumptions within a joke are undermined as the joke proceeds to its punch line (25).

Esta característica del humor hace que su estudio sea apasionante. La comedia, a pesar de haber sido un género históricamente secundario respecto a la tragedia, permite una reflexión seria y también se abre a nuevas realidades, ofreciendo posibles

alternativas sin caer en la desesperanza. Las culturas clásicas eran conscientes de este poder descontextualizador que menciona Crawford. Bajtín cree que la farsa atelana en la época romana influyó de manera decisiva a la hora de generar “la risa del carnaval” de las representaciones paródicas durante la Edad Media. El hecho de que para el humor nada sea sagrado o eterno y tenga un carácter democrático, abierto y polivalente nos acerca al mundo de manera más realista de lo que lo hacen la tragedia y el drama. Un ejemplo ilustrativo de la importancia que se otorgaba a la comedia en el mundo clásico es que todo discurso serio tenía una versión paródica. Después de la trilogía clásica, que mostraba los temas mitológicos, se representaba la versión satírica de la obra (*satyr play*). Grandes dramaturgos griegos cultivaron asimismo el género cómico y el pueblo no sentía que de esta forma se estuvieran ridiculizando los hechos históricos de la época o profanando sus creencias mitológicas. Se ofrecía una realidad más heterogénea de la vida, mostrando las supuestas contradicciones y otros puntos de vista sobre situaciones tan serias como las guerras troyanas o el tratamiento de los héroes mitológicos. El humor producía un efecto liberador capaz de rebajar tensiones ofreciendo, a la vez, una realidad desconocida. Pero ¿cuál era el objetivo de este tipo de risa?, ¿por qué inmediatamente después de representar la parte seria del discurso se mostraba su lado cómico? y ¿por qué lo permitían los poderes políticos?

El humor tiene la capacidad de subvertir aquellos preceptos que parecen ser inamovibles, relativizando de esta manera toda verdad entendida como absoluta. El lado cómico acerca al ser humano a la limitación de las creencias e ideas y a la aceptación de que toda doctrina tiene la posibilidad de ser revisada y analizada desde otro ángulo. Aunque no debe verse como una simple vuelta al revés, el humor, según el punto de vista de Bajtín, sucede cuando se transgrede la norma y posee un componente de interiorización y de reflexión que, de manera intrínseca, alienta un sentido crítico

relacionado con aquello que lo motiva. En España, Jardiel Poncela coincide con Bajtín al afirmar el primero, no sin ironía, que:

El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas: comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin que por ello dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más ofensivo, lo mejor para pasar las tardes. Es como un sueño inverosímil que al fin se ve realizado (*Mis memorias* 272-273).

Los gobernantes lo permitían porque funcionaba como válvula de escape. Era un corrector social que podía llegar incluso a evitar guerras y revueltas. Wickberg (1998) lo define como “lubricant in the machinery of the social order” (117). En el caso de la literatura de minorías, como es la de autoras chicanas, nos permite criticar situaciones de opresión, reflexionar acerca de cómo los prejuicios dominan nuestra mente y relativizar los conceptos, lo cual supone una liberación psicológica.

Existen muchas generalizaciones, modelos y jerarquías sobre el humor. Así tenemos un humor sexual, escatológico, agresivo, etc. Nos referimos a un “humor inglés” cuando es irónico. Por otro lado, tenemos la risa cortesana de los Austrias, más moralizante que el humorismo utilizado por Benavente, por ejemplo. Hablamos a veces de un “humor castizo”, propio de los madrileños, que incluye cierto tono prepotente, y un “humor andaluz”, característico del sur de España, en el que la exageración es un aspecto fundamental. Respecto a este último, se distinguen peculiaridades según las provincias. El “humor malagueño”, por ejemplo, se dice que es más sutil que el “humor sevillano”. Estos tipos de humor están sujetos a la realidad de cada época, a diferencias regionales y nacionales que suponen generalizaciones, casi siempre muy discutibles, pero que forman indudablemente parte de nuestro imaginario. También es capaz de traspasar fronteras y no quedarse ceñido a una situación geográfica. En el caso de algunas escritoras chicanas, encontramos un humor autóctono fruto de su experiencia y de su realidad bicultural, en el que el lenguaje desempeña un papel fundamental.

En esta línea, existe un humor agresivo y pernicioso en el que una minoría, raza o sexo es el blanco de las bromas. A pesar de que los dardos humorísticos contra un determinado grupo tienen el propósito de reafirmar la diferencia y la superioridad de quienes los lanzan, así como de reforzar el estereotipo de la víctima, en el caso de algunas autoras chicanas analizadas el humor funciona como herramienta capaz de desatornillar el estereotipo a través de la hipérbole, algo que parece paradójico. De esta forma se subvierten las relaciones de poder. Si se lanza la pelota, esta no resulta recogida tranquilamente, sino golpeada por un bate con mucha más fuerza, sorprendiendo al lector/público con el resultado. Como dicen Boskin y Dorinson:

Although ethnic humor demonstrates aggressive intentions, empirically studies suggest that it possesses a salutary side as well. Lawrence Lafave and Roger Mannel, for example, argue that some jokes of this genre actually compliment the maligned group. The disparage group absorbs the barbs and, in fact, defuses them by passing them along as of their own manufacture. Thus the humor of ridicule may serve to support the ladder for upward social mobility (82).

El humor toma muchas formas, sencillas o sofisticadas, con muy distintos propósitos. Palacios nos muestra las distintas variedades que tiene, desde el chiste, la broma, la burla, la parodia, el ingenio y lo cómico, aparentemente más inocuos, hasta los más inicuos como la sátira, lo mordaz, el humor negro y la ironía. Como veremos a lo largo de este trabajo, la clasificación inocuo/inicuo es bastante relativa, ya que en ocasiones un chiste puede ser más ofensivo que el humor negro y de la misma manera puede utilizarse la ironía como figura retórica, de forma sutil y nada agresiva para criticar, por ejemplo, una situación de injusticia. A veces el tono irónico es el refugio de las escritoras chicanas y una herramienta fundamental para aplicar el ojo crítico con cierta sutileza, sin herir susceptibilidades.

Walker, en *What's so Funny?* (1998), describe el humor femenino como “more gentle and genteel than men's, more concerned with wit than derision, more interested in sympathy than ridicule, more focused on private than on public issues” (173).

También menciona los resultados de las investigaciones de Mahadev Apte (1985), quien confirma que las mujeres producimos un humor más agresivo si sabemos que toda la audiencia está compuesta por mujeres. Y es que el humor ha sido, a lo largo de la historia, un campo minado para el género femenino que, bajo el peso de las reglas sociales y culturales, ha reprimido su comportamiento ingenioso con las consecuencias que veremos a continuación.

El humor ocupa un lugar fundamental en el ámbito intelectual. En la siguiente tabla, incluida en *The Modern English Usage* (1937), observamos la estrecha relación que existe entre los términos humor e ingenio y la capacidad creativa, de inteligencia, de descubrimiento, de observación, de inversión y sorpresa.

	MOTIVE OR AIM	PROVINCE	METHOD OR MEANS	AUDIENCE
Humour	Discovery	Human nature	Observation	The sympathetic
Wit	Throwing light	Words & Ideas	Surprise	The intelligent
Satire	Amendment	Morals &	Accentuation	The self-satisfied
Sarcasm	Inflicting pain	Manners	Inversion	Victim &
Invective	Discredit	Faults and Foibles	Direct	ystander
Irony	Exclusiveness	Misconduct	statement	The public
Cynicism	Self-	Statements of facts	Mystification	An inner circle
The	justification	Morals	Nakedness	The respectable
sardonic	Self-relief	Adversity	Pessimism	Self

(Fowler)

Exceptuando los conceptos de humor e ingenio (*humour/wit*) encontramos acepciones aplicadas a cada variante que ofrecen un componente ético negativo, que ataca y busca el alivio personal. Existen muchas otras características que

desestabilizarían este tipo de clasificaciones, además de una convergencia o solapamiento que haría más difícil su objetividad. Por ejemplo, algunas escritoras chicanas hacen uso de una ironía sardónica cercana al sarcasmo. Los límites entre estos conceptos son más bien difusos.

Al ser una característica únicamente humana, podríamos decir que el humor es también una forma inteligente de expresión. William Hazlitt, escritor inglés del siglo XVIII, afirmó que el ser humano es “... the only animal that laughs and weeps; for he is the only animal that is struck with the difference between what things are and what they ought to be” (“Lectures”). Bergson cree que “the comic demands something like a momentary anesthesia of the heart. Its appeal is to intelligence pure and simple” (*Laughter*). Añade: “In a society composed of pure intelligences there would probably be no more tears”. Lo cómico pertenece al ámbito estrictamente humano. Lo ejemplifica de la siguiente manera:

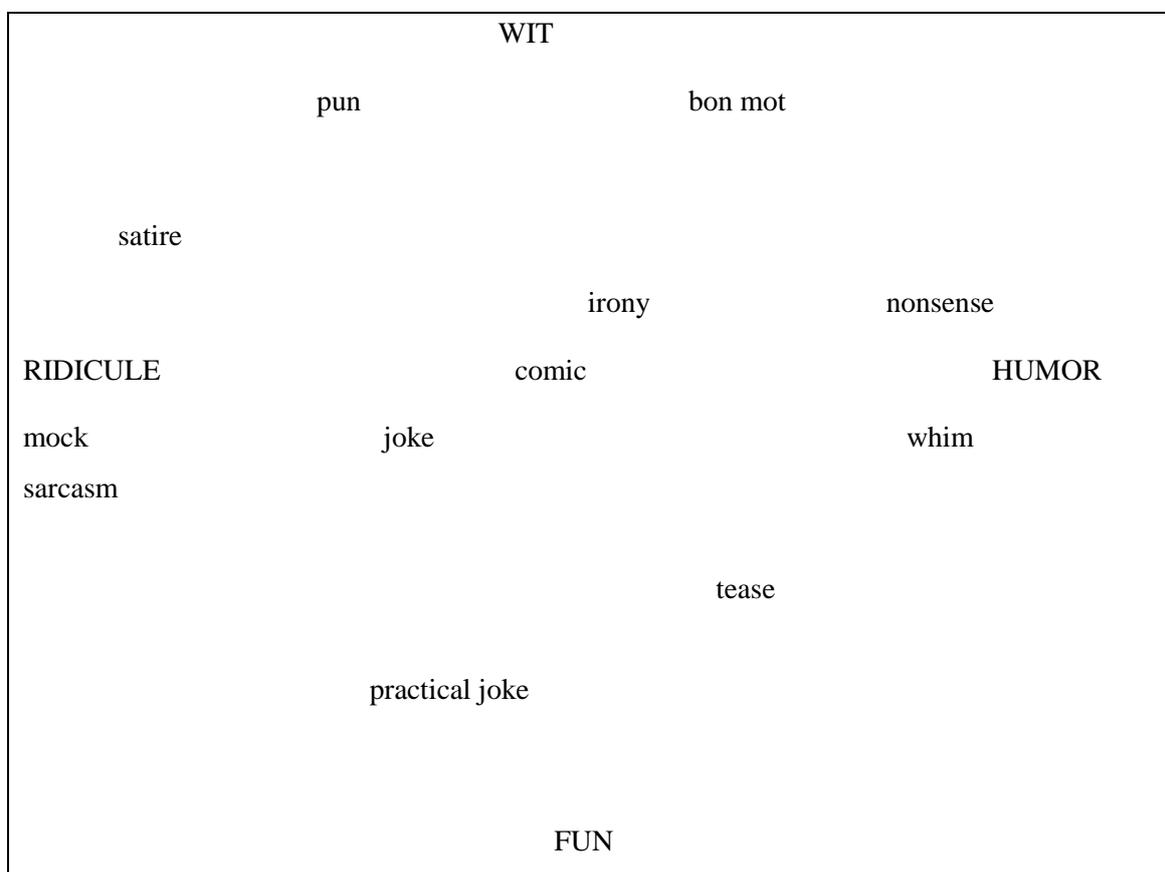
A landscape may be beautiful, charming and sublime, or insignificant and ugly; it will never be laughable. You may laugh at an animal, but only because you have detected in it some human attitude or expression. You may laugh at a hat, but what you are making fun of, in this case is not the piece of felt or straw, but the shape that men have given it, the human caprice whose mould it has assumed (*Laughter*)

Definir los distintos tipos de humor por oposición a otros términos es también tarea difícil. Como forma de comunicación, precisa de un mensaje, un emisor, un receptor, un contexto, una situación y un código conocido, cuyo autor y lector comparten. Para apreciar el humor, el receptor tiene que entender el mensaje, que puede captarse de manera distinta en función de todos estos elementos que intervienen. La aparición de una sola variación producirá que una misma broma o chiste pueda interpretarse de muy diferente forma o que suscite reacciones opuestas.

Dentro del campo de la crítica literaria tenemos por ejemplo a Sinicropi (1981), que piensa que la falta de propiedad y precisión a la hora de categorizar el humor y de

compartir campos semánticos no ayuda a definir el término. Al abarcar tantas formas y componentes que se superponen en muchas ocasiones, tanto Sinicropi como Gourévitch no hacen sino ahondar en la dificultad de poder ofrecer una estricta definición (Attardo 4).

Frecuentemente, para definir el humor, se han propuesto numerosas teorías basadas en términos lexicológicos para construir una serie de complejos estudios que reproducen las tendencias de los períodos históricos en los que han surgido. Como ejemplo, tenemos la metodología de los campos semánticos de Schmidt-Hidding, que, en 1963 y apoyados en la tradición inglesa, desarrollaron el siguiente esquema:



(Attardo 7)

En esta ocasión se proponen cuatro máximas: “Wit – Fun”, según sea más intelectual o instintivo, y “Ridicule – Humor”, en función del efecto pernicioso. El término ‘humor’ aparece como menos dañino junto a conceptos como ‘nonsense’ y ‘whim’.

Según esta última característica, Palacios cree que lo que él llama “humor genuino” reside en el corazón más que en la cabeza y está por encima de la tristeza y de la violencia, ya que se trata de una emoción compatible con los sentimientos más nobles y tiernos (443). El autor pone de ejemplo el humor que aparece en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Es quizás arriesgado universalizar los efectos emocionales: lo que se considera noble y nada dañino en nuestra sociedad podría ser considerado cruel en otras culturas y, por consiguiente, en absoluto humorístico.

Otros autores como Croce (1903) argumentan que el humor solamente puede ser entendido desde una perspectiva histórica y esto excluye la posibilidad de ofrecer una definición teórica común, un escenario único de análisis dentro de las diferentes manifestaciones socio-históricas del humor. La literatura postcolonial tiene un papel fundamental en este punto, ya que a lo largo de los siglos se ha producido un desplazamiento de las fronteras con respecto al humor. Se han incorporado voces narrativas humorísticas femeninas multiculturales que aportan nuevas formas de expresión y que participan de las posibilidades infinitas que tiene el modo cómico como elemento subversivo y liberador.

Según Attardo, el humor puede definirse como una competencia que poseen los hablantes de manera natural, es decir “something that speakers know how to do, without knowing how and what they know” (1). Para este autor, existen tres tipos de teorías que explican el humor como fenómeno:

- 1) Las teorías esencialistas, que definen las condiciones necesarias para que este fenómeno ocurra, es decir, lo esencial, porque le permite que se manifieste.
- 2) Las teorías teleológicas, que se refiere a los objetivos del fenómeno y cómo están conformados los mecanismos para alcanzar los logros.

3) Las teorías sustancialistas, que explican las partes de las que está compuesto el fenómeno.

Para ejemplificar estas tres teorías, el autor se pone como objetivo describir una bicicleta. Una teoría esencialista la definiría como una palanca o mecanismo que redistribuye la fuerza animal. La teleológica la describiría como medio de transporte y, por último, la sustancialista se referiría a ella como un conjunto de pedales, ruedas, etc.

La mayoría de las teorías sobre el humor lingüístico son esencialistas o teleológicas. Attardo añade: “This fact differentiates linguistic theories from sociological, literary and (some) psychological approaches which are not concerned with the essence of the humorous phenomena, but with their modalities of their production and reception, as well as their development (Attardo 2).

Raskin, en su obra *Principio de cooperación humorístico*, intenta explicar qué combinaciones dan lugar a estructuras humorísticas. Distingue entre la comunicación *bona fide* y la *non bona fide*. Es decir, de buena o de mala fe. Para Raskin, el humor es un uso desviado del lenguaje y tanto el chiste como la mentira son dos ejemplos de la comunicación mal intencionada. Sin embargo, aunque Raskin define el chiste con estos dos esquemas opuestos de comunicación, no explica el mecanismo pragmático o semántico que permite la risa en una situación de incongruencia.

Cicerón, en *De oratore* (55 a.C), dividió la risa según los casos en los que el orador la suscita. El humor no se produce solamente utilizando las palabras, sino también a través de los temas (anécdotas y caricaturas). Incluye elementos como la sátira, la burla, el cambio de nivel, lo absurdo, la ambigüedad y la distorsión dentro de las formas verbales.

Quintiliano (39 d. C- 95 d.C) cree que existen personas ridículas, además de las palabras y de las cosas. Dividió lo cómico en seis tipos: urbanidad (*urbanitas*),

mordacidad (*salsum*), humorada (*facetum*), broma (*jocus*), gracia (*venustum*) y ataque verbal (*dicacitas*). Es difícil apreciar las diferencias entre estos vocablos debido a que los autores latinos los utilizan libremente, y solo a través del contexto podría inferirse su significado (cit. en Gallud Jardiel 23).

Masdeu (1801) distingue entre dichos agudos, personas ridículas y hechos graciosos. Entre los dichos agudos están:

—La palabra desfigurada o equívoca, que aparenta decir una cosa cuando en realidad dice otra;

—la mezcla en un mismo discurso de lenguajes diferentes o dialectos de una misma lengua;

—el ensalzamiento de algo considerado inferior como si fuera algo majestuoso (carnavales) o el envilecimiento de un objeto majestuoso con palabras bajas o expresiones de desprecio;

—contestar a quien desea aclaración de una duda aumentándosela: darle a quien pregunta una respuesta que ya conoce o, por el contrario, que no espera.

Respecto a las personas ridículas, se trata de representar exageradamente los defectos físicos de un individuo, comparándolos con objetos, para poner de relieve los vicios y debilidades del ser humano mediante el recurso de enfatizar su vanidad y su estupidez.

Sustentada en el terreno de lo moral, ha existido una jerarquía de valores que desprestigia determinados géneros, como lo bufonesco o lo grotesco. Sánchez Barbero, en *Principios de retórica y poética* (1805), contempla lo que denomina “alto cómico” y el “bajo cómico”. Al “alto cómico” lo define como aquel que utiliza la exageración con moderación y que muestra caracteres y vicios generales de todos los países y culturas. El “bajo cómico” refleja las costumbres y acepciones grotescas del pueblo. Está

asociado a lo bufonesco, lleva al terreno de lo material y corporal temas de origen social, político o religioso. Estas clasificaciones están muy relacionadas con los aspectos sociales y las circunstancias históricas del momento. Por ejemplo, en la España del siglo XVIII, con un régimen totalitario absoluto, el pensamiento clasicista ligaba lo cómico con los aspectos más bajos del hombre. Sin embargo, ya a comienzos del siglo XIX, las funciones del “alto cómico” podían incluso ocupar un lugar como categoría estética.

Beltrán Almería describe la transformación del “bajo cómico” en género literario:

La risa popular surge de los espectáculos populares de la plaza. Las figuras de la farsa —el tonto, el bufón, el pícaro, el burlador, la celestina— abandonan la plaza pública al decaer la risa folklórica y se incorporan a la cultura literaria cuando este tránsito sirve para desenmascarar la convencionalidad del mundo oficial. Eso ocurrió con la crisis del mundo feudal y de su visión de la vida. Al final del medievo estas figuras sirvieron para exteriorizar lo privado. La incorporación de estas figuras a la literatura significa la entrada de la risa en el ámbito de la cultura. Su función es la destrucción de las identidades serias. Pero cuando la cultura de la risa decae estas figuras, lejos de diluirse, se permanentizan dando lugar a géneros nuevos —la picaresca, el celestinismo, el entremés, etc.— o, incluso, a líneas como las que aparecen en varios géneros, como la de Fausto-Don Juan” (249-250).

Para Bajtín, la risa moderna ha conservado la característica crítica, pero no la regeneradora. Según Beltrán Almería, es en la risa del folclore donde se produce esta regeneración. Es “el tonto, el bufón, el pícaro”, el que le da la vuelta a todo de manera natural y se resiste a aceptar el mundo en el que vive. Cree que la risa aristocrática, selecta, tiene un carácter “a la vez reprobatorio y consentidor” (249) que contempla asépticamente el mundo.

Durante la segunda mitad del siglo XX, asistimos a una serie de cambios que diluyen los valores jerárquicos del humor. El desarrollo masivo de las nuevas tecnologías y la globalización —entre otros aspectos— han propiciado una difuminación entre los límites de la alta cultura y la cultura popular. El arte se inmiscuye en lo social y lo social en el arte. Las individualidades desaparecen en pro de

lo colectivo y asistimos a una cultura de masas. Asimismo se produce una apertura en el terreno académico, y el postcolonialismo genera un interés hacia minorías sexuales o raciales.

En el caso de la literatura chicana, las figuras populares de la Malinche, la Curandera y la Virgen de Guadalupe se reinventan, cobran nuevos valores y adquieren un papel distinto. Su carácter regenerador y su función crítica en forma de ironía o sarcasmo prevalece. Al parodiar sus realidades, ponen al descubierto las contradicciones y paradojas de su situación, creando un ambiente propicio para el cambio.

Las funciones y el campo semántico de la risa son muy amplios. El humor puede ser culto o popular, inocuo o inicuo, subversivo o conservador. Sus variantes aceptan múltiples definiciones, que pueden solaparse y utilizarse en múltiples contextos con reacciones diversas.

Gallud Jardiel, en *Los fundamentos filosóficos de lo cómico* (2005), incluye una amplia variedad de teorías del humor. He escogido cuatro grupos principales que arrojan luz respecto a la función subversiva y liberadora en el proceso de reconstrucción femenina en la literatura chicana: 1) las teorías de superioridad, 2) las de la incongruencia, 3) las del alivio, y 4) las teorías lúdicas. Las primeras defienden un humor en las que un ser superior ejerce poder sobre el otro. Las teorías de la incongruencia se basan en la sorpresa, lo inesperado, un contraste entre elementos considerados opuestos o dispares. Las del alivio sostienen el valor de la risa como liberación de la agresividad y de las represiones morales y sociales. Y, por último, las teorías lúdicas relacionan el humor con el juego como elemento inherente del ser humano, con la creatividad como elemento de fondo.

1.1.1 TEORÍA DE LA INCONGRUENCIA. LA RUPTURA DE ESQUEMAS

Las teorías de la incongruencia, cuya base histórica la tenemos en la *Retórica* (367-322 a.C) de Aristóteles, inspiraron las teorías sobre el humor de personajes históricos como Immanuel Kant (1724-1804), Arthur Schopenhauer (1788-1860) Søren Kierkegaard (1813-1855) y Henri Bergson (1859-1941).

Aristóteles (384-322 a.C) afirma que la mejor forma de conseguir que la audiencia se ría es estableciendo una expectativa y ofreciendo luego algo totalmente distinto a lo esperado, que produzca una sorpresa en el oyente. Explica el poder que tienen las metáforas en este proceso sorpresivo. En la *Retórica* describe este efecto:

“[...] se trata de algo contrario a la opinión común y no conforme [...] con el parecer que se tenía de antes, al modo de las parodias que se hacen en los chistes (cosa que igualmente tienen capacidad de lograr los juegos de palabras, puesto que nos engañan) y también en los versos (cómicos)” (III, 11.2).

Posteriormente, René Descartes (1596-1650) desarrolla su teoría sobre la sorpresa basándose en estas afirmaciones aristotélicas, pero el pensador griego deja claro que la incongruencia debe ajustarse a los hechos y ser capaz de ofrecer una resolución.

La incongruencia se produce cuando existen situaciones que se apartan de lo habitual, se subvierten principios e ideas tradicionalmente coherentes y se apoyan en la diferencia. Sin embargo, si partimos de la base de que la realidad es en esencia contradictoria y confusa, el humor no haría más que reflejar este hecho. Se trata de reírse de lo irracional, lo paradójico, lo inapropiado, lo falaz o lo incoherente. Cuando todo parece tener limitaciones, restricciones, finales prefijados, el humor burla la ley, se aparta de los convencionalismos, esquiva el freno y mantiene así la esperanza de que exista otra posible alternativa.

Immanuel Kant, en su *Crítica del juicio*, declara: “En todo lo que es capaz de excitar fuertes estrépitos de risa, debe haber algo de absurdo” (115). Blaise Pascal

sostiene: “Nada hace reír a las gentes como la sorprendente disparidad entre lo que esperan y lo que ven suceder” (cit. en Gallud Jardiel 66). En esta línea, Arthur Schopenhauer ofrece una versión más específica de esta teoría de la incongruencia y compara lo risible a un razonamiento cuyo término mayor asociado a un término menor inesperado consigue coger in flagranti a la razón y provocar la risa. Para Kierkegaard, la vida está relacionada directamente con la contradicción y, como consecuencia, con lo cómico.

Díaz Bild describe muy didácticamente esta bofetada que da la risa a la razón. Nuestro cerebro, que tiende a pensar con lógica, se ve imprevistamente engañado por una situación absurda e incongruente, por un sutil juego. Es en esta tensión donde la risa explosiona. Este engaño no puede ser muy largo porque la mente intenta de nuevo colocar las cosas en su sitio; por eso el chiste debe ser breve y desaparece cuando hay que explicarlo. La risa “es una afección que se experimenta cuando se halla perdida de pronto una gran esperanza. Este cambio, que no tiene ciertamente nada de placentero para el entendimiento, nos regocija, mucho indirectamente, durante un momento” (Kant 115).

Por otro lado, tanto Bergson como George Meredith consideran el humor como un elemento que ayuda a mantener la disciplina en la sociedad con una finalidad instructiva y una gran fuerza regeneradora. Meredith lo relaciona directamente con el intelecto para anular así el humor grosero, de mal gusto, de risa explosiva, a favor de una risa educada y justa: “it laughs through the mind, for the mind directs it; and it might be called the humor of the mind” (cit. en Díaz Bild 130). Según Meredith, para que el humor tenga éxito necesita de un receptor con un mínimo grado de inteligencia.

Para Bergson y Meredith, una sociedad avanzada desde el punto de vista intelectual gozará tanto de la comedia como de otros privilegios propios de un país

desarrollado. Meredith afirma que en países donde se denigra a la mujer el espíritu cómico pierde su auténtica voz: “Where the veil is over women’s faces, you cannot have society, without which the senses are barbarous and the Comic Spirit is driven to the gutters of grossness to slake its thirst” (cit. en Díaz Bild 131). Bergson cree que no nos produce comicidad alguien que nos inspira pena o tristeza y por ello la emoción es un obstáculo. Este estado de indiferencia emocional ante el objeto de risa es esencial. En este punto, habría que aclarar que se trata de distanciarnos de la emoción y no de falta de sentimientos: “It seems as though the comic could not produce its disturbing effect unless it fell, so to say, on the surface of a soul that is thoroughly calm and unruffled” (Bergson, *Laughter*).

El componente social desempeña un papel fundamental. Apreciar lo cómico de una situación es difícil si se hace de manera aislada, sin este eco compartido tan necesario: “our laughter is always the laughter of a group” (Bergson *Laughter*). Esta complicidad a la que se refiere Bergson hace que, en ocasiones, un efecto cómico sea muy difícil o imposible de traducir de una lengua a otra: “Laughter always implies a secret freemasonry, or even complicity, with other laughters, real or imaginary” (Bergson *Laughter*). La riqueza del humor reside en esta característica y en los efectos físicos que nos produce: “How, indeed, should it come about that, this particular, logical relation (refiriéndose a la relación entre lo cómico y la risa como efecto inmediato) as soon as it is perceived, contracts, expands and shakes our limbs, whilst all other relations leave the body unaffected?” (Bergson *Laughter*). Habría que añadir que Bergson ofrece una función funcionalista de la risa como gesto social, no da una explicación psicológica como hace Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905).

Según Díaz Bild, la risa de Bergson surge como respuesta al proceso de industrialización del siglo XIX. Es una reacción a una sociedad mecanizada y monótona, donde el individuo se anula a favor del proceso de producción que ha olvidado el lado espontáneo del ser humano. Analiza el elemento cómico observando situaciones y personajes que nos producen risa. Esta interesante asociación que establece entre la risa y el intelecto será vital para entender la importancia que adquiere el humor en el mundo femenino. Si el humor es inteligencia, y según Bergson “in a society composed of pure intelligences there would probably be no more tears” (*Laughter*), relegar a la mujer del modo humorístico significa apartarla del mundo intelectual y asociar su naturaleza tan solo con el mundo de las emociones. En los tiempos de Bergson todavía no se hablaba de inteligencia emocional, un importante descubrimiento en el campo de la psicología que citó Wayne Paine, por primera vez, en su tesis doctoral defendida en 1985.

Northrop Frye en *Anatomy of Criticism* (1957) ahonda en el carácter regenerador que tiene la comedia frente a la tragedia. En su teoría acerca de los arquetipos en la literatura estudia el argumento y la estructura de las comedias de Plauto y Terencio. Frye observa estas representaciones en las que normalmente los planes amorosos de un joven que corteja a una muchacha se ven obstaculizados por un personaje (padre o alguien de más edad) que intenta impedir su relación por razones de diferencias de clase social. Finalmente, los jóvenes consiguen su unión y triunfa un nuevo orden social:

At the beginning of the play the obstructing characters are in charge of the play's society, and the audience recognizes that they are usurpers. At the end of the play the device in the plot that brings hero and heroine together causes a new society to crystallize around the hero (Frye 163).

Díaz Bild cree que esta celebración, en realidad, denuncia la forma tan absurda en la que puede comportarse el ser humano cuando lo dominan los humores, ya sea una virtud o un vicio. Una sociedad pragmática necesita de héroes y heroínas que se salten las normas, que crean en un mundo distinto. El tema arquetípico de la comedia, que

Frye denomina anagnórisis, se define como “a recognition of a newborn society rising in triumph around a still somewhat mysterious hero and his bride” (Frye 192). La ilusión y la realidad quedan invertidos para este autor: “Illusion is whatever is fixed or definable; and reality is best understood as its negation: whatever reality is, its not *that*” (169). En la comedia triunfa la resurrección frente a la muerte heroica de la tragedia.

En esta línea, el humor de las autoras chicanas rompe con lo esperado, lo tradicional, lo “propio femenino”. En algunas ocasiones, pequeños atisbos de humor ayudan a atreverse a salir de la norma y a suavizar la confrontación. En otras, los puñales de la ironía, el sarcasmo o la sátira ponen al descubierto ese contraste entre apariencia y realidad. En cualquier caso, la utilización de la risa como denuncia y ruptura tiene normalmente la aspiración de conseguir un mundo más justo.

1.1.2 TEORÍA DE LA SUPERIORIDAD

Algunos filósofos sostienen que todo humor está relacionado con un sentimiento de superioridad. Esta característica nos hace reflexionar acerca del humor en conexión con la ética. Platón (427-347 a.C), uno de de los primeros teóricos del humor, lo define como un sentimiento en el que el dolor y el placer se entremezclan. En este pasaje de *Filebo* (369 a.C-347 a.C) Sócrates, que dirige sus palabras a Protarco, muestra esta combinación de sentimientos:

De esta reflexión resulta que cuando nos reímos de la parte ridícula de nuestros amigos, mezclamos el placer con la envidia, y, por consiguiente, el placer con el dolor, puesto que ya hemos reconocido que la envidia es un dolor del alma, el reír un placer, y que estas dos cosas se encuentran juntas en tal caso (105).

Platón afirma que la tragedia es el género literario más relacionado con la verdad y que la risa y el género cómico implican maldad, una satisfacción malintencionada al sentirnos superiores ante la deformidad o la minusvalía. Define lo ridículo como un

fallo del autoconocimiento, algo terrible en gobernantes y gente con responsabilidad. En *La República II* afirma que los guardianes de un mundo perfecto no podían darse a la risa porque la comicidad se produce cuando se contrasta la imperfección que conocemos con ese estado ideal. Según Platón, la risa surge por la ignorancia propia del hombre que se ve incapaz de observarse a sí mismo, pero que puede apreciar los defectos de los demás. Platón parece mostrar el humor como algo decadente basado en la maldad.

Por otro lado, para Aristóteles, la búsqueda permanente del equilibrio y el término medio aparecen en *Ética a Nicómaco*:

Los que se exceden en sus gracias aparecen como bufones y vulgares, perseveran en sus chistes a toda costa, tratando más de provocar risa que decir lo correcto y evitar sufrimiento a sus víctimas. Pero aquellos que no dicen muchas cosas graciosas y que se fastidian con quienes lo hacen parecen ser salvajes y rígidos. Mas aquellos cuyos chistes son de buen gusto son llamados ingeniosos por ser inteligentes y vivaces (Libro IV, 130-131).

Aristóteles sabía del valor del humor para conquistar y provocar pasiones en la oratoria. La provocación de la risa era una necesidad para mantener la atención de la audiencia, pero en forma de agudeza, realzando el placer estético y en contraste con la ordinariéz de un humor denigrante. Con su famosa frase “la broma es una desmesura en los límites de la educación” (II. 12. 10), incluida en la *Retórica*, refleja su visión a favor del tipo de humor en el que creía. Existe una parte de la *Poética* de Aristóteles que fue destruida y que trataba sobre el valor de la comedia. Esta circunstancia la ha utilizado Umberto Eco para recrear su novela *El nombre de la rosa*. En esa novela un monje abadés intenta descubrir el misterio de una serie de muertes que se suceden por intentar ocultar un libro envenenado. Los monjes eran conscientes de que ese libro sobre la comedia tenía el poder de subvertir el orden establecido y la autoridad eclesiástica. El miedo a que fuera descubierto y que lograra acabar con el temor a Dios justificaba los asesinatos producidos en la abadía.

Tomas Hobbes, en “Human Nature” (1739), desarrolla la teoría de la “gloria súbita”, en la que define la risa como el resultado directo que se obtiene al percibir a la otra persona como inferior. Por ejemplo, un individuo al chocar contra una farola. La risa proviene de nuestra grandeza, de nuestro sentimiento de superioridad al compararnos con él y con otros seres humanos con determinadas debilidades. Este gozo repentino e inesperado es lo que denomina “gloria súbita” y que define así: “The sudden passion of laughter is nothing else but sudden glory arising from some sudden conception of some eminency in ourselves by comparison with the infirmity of others, or with our own formerly” (10). Alexander Bain amplió esta teoría en *The Emotions and the Will* (1840), argumentando que el triunfo sobre un enemigo es la base principal de la risa.

Existen no obstante, argumentos en contra de estas teorías, ya que no siempre sucede así. No nos reímos siempre porque nos consideramos superiores. Esta teoría no explica la risa como deleite y placer en el que no está involucrado ningún sentimiento humano de superioridad, como la risa infantil, por ejemplo. Por otra parte, en el caso de la literatura nos estamos refiriendo a ese humor controlado, que es el literario. Cuando nos reímos, no lo hacemos de la persona, sino del personaje. “El sujeto se ríe del vicio y no del sujeto del vicio” (Bobes 19). Reírnos de lo ficticio resulta menos reprochable desde el punto de vista ético. Habría que añadir en este punto que también nos reímos de nuestra propia condición y este es más bien un gesto de humildad.

Otro aspecto a tener en cuenta es el hecho de que reírnos de los defectos de otros no siempre implica superioridad. La función empática del humor posee un tinte de generosidad porque logra traspasar nuestra persona, crea complicidad, atraviesa fronteras, nos ayuda a aceptar el hecho de que somos seres imperfectos y efímeros, y puede ayudarnos a mejorar.

La hipérbole como método de distorsión de la realidad es un recurso que se utiliza para exagerar nuestras rarezas. Contemplar nuestras caricaturas nos ayuda a relativizar la importancia de los problemas. Personas que trabajan con discapacitados han observado que son ellos precisamente los primeros que se ríen de sus deficiencias.

Charles Baudelaire (1821-1867) describe el lado ambiguo que tiene el humor. Padre del simbolismo y defensor de la caricatura como género, deja claro que lo cómico no existiría sin el ser humano, ya que los animales no se sienten superiores a sus semejantes, ni estos a los vegetales. A mayor evolución e inteligencia, mayor elemento cómico para este autor:

La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita. Miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta con respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa (Baudelaire 28).

El siguiente paso de Baudelaire es asociar la risa con su base teológica. El autor cree que existen dos postulaciones simultáneas: hacia Dios, relacionado con la espiritualidad y la ascensión hacia Satán con la animalidad, el orgullo maligno, los bajos instintos, consecuencia del pecado original.

El papel del hombre de querer aspirar a lo divino, que muestra a menudo el género de la tragedia, crea una profunda frustración en el ser humano. En general, las religiones y el humor no han tenido a lo largo de la historia una buena relación, puesto que refuerzan la creencia de que la vida es un valle de lágrimas al que hemos venido a sufrir y el humor es un elemento crítico y de placer.

Robert Salomón plantea una *Inferiority Theory of Humor* (2002) en la que pone como ejemplo el humor de los Three Stooges (“Los tres chiflados”). Según este autor, la base de su humor está en la modestia y la humildad. Los payasos se menosprecian a sí

mismos en el sentido de que no se toman en serio ni se ven como personajes perfectos ni ideales. Este análisis del humor no puede considerarse como teoría en sí misma, pero presenta una de las cualidades que posee el humor como proceso de autoaceptación.

1.1.3 TEORÍA DEL ALIVIO. EL HUMOR COMO CATARSIS

La llamada teoría del alivio muestra los procesos psicológicos y las estructuras que producen la risa como resultado de un exceso de energía, una necesidad de relajar la tensión y de escape ante las represiones sociales y morales. El aspecto de superioridad vuelve a ser reconocido por el psicoanálisis, pero esta vez en forma de liberación.

Herbert Spencer (1820-1903), considerado como principal enunciador de la teoría del alivio, defiende en “The Physiology of Laughter” (1860) que la risa es un canal de escape. Al igual que Kant, este autor define la risa como resultado del intento de apreciar de manera lógica situaciones absurdas, es decir, el individuo quiere entender esas circunstancias y no puede. Se conecta así con las teorías acerca de la risa por contraste. Esta placentera interrupción, como descarga de un exceso de actividad nerviosa que no puede controlarse, se escapa del cuerpo a través de la risa. Por consiguiente, esta evasión es de carácter fisiológico. La tensión se libera a través de movimientos musculares y, para que se produzca el alivio, Spencer involucra un estado de tensión previo. Las personas con exceso de energía, las más estresadas, son, según Spencer, las más propicias para liberarla. Esta afirmación no parece del todo acertada porque en ocasiones, hemos observado que son estos sujetos los menos receptivos al humor.

Existen objeciones a la explicación de Spencer, porque sabemos que no toda risa es placentera o produce alivio. Tenemos la risa sardónica o histérica. El concepto

“alivio” (*relief*) es demasiado cerrado para poder incluir otros tipos de risa que no producen placer, descarga de tensiones ni liberación de energía.

Tanto Darwin como Bernard Renouvier, o el mismo Nietzsche, califican lo cómico como “la transición de una angustia momentánea a una alegría de corta duración” (Gallud Jardiel 48). No son pocos los autores que han estudiado la característica reconfortante del humor. Freud también insistió en que la risa libera sentimientos y tensiones acumuladas. En *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Freud examina el aspecto hostil de los chistes, y la función que les atribuye es esencialmente liberadora desde el punto de vista social.

Freud distingue entre los chistes inocentes, que luchan contra la razón, y los chistes tendenciosos. Se centra en estos últimos por ser los que mayor risa producen, y los divide, a su vez, en hostiles y obscenos. En ellos siempre hay tres personas implicadas: la que cuenta el chiste, la que lo escucha y la que es objeto de ataque. Según Freud, los chistes tendenciosos liberan las represiones sociales, y permiten al individuo sobrevivir en una sociedad con abundantes inhibiciones y limitaciones:

When we laugh at a refined obscene joke, we are laughing at the same thing that makes the peasant laugh at a coarse piece of smut. In both cases the pleasure springs from the same source. We, however, could never bring ourselves to laugh at the coarse smut; we should feel ashamed or it would seem to us disgusting. We can only laugh when a joke has come to our help (147).

De esta manera, nos permiten recuperar el paraíso perdido. Freud cree que los impulsos primitivos del ser humano, el instinto agresivo con el que todos nacemos, está en disonancia con las reglas de la sociedad. Desde pequeños nos enseñan a reprimir las tendencias agresivas que albergamos en nuestro interior y buscamos otros cauces de liberación, encontrando en el chiste nuestro mejor aliado: “[...] the joke will evade restrictions and open sources of pleasure that have become inaccessible” (147). Los

chistes sacan a la luz lo prohibido y tienen su origen en el niño que intenta prolongar el placer obtenido a través del juego, ese deseo de recuperar el placer de lo absurdo.

La exención que tiene este tipo de chistes propicia que sean armas valiosas y puedan utilizarse como una máscara en contra de la opresión de personas, dogmas, ideas o instituciones. Se introduce de esta forma una manera de atacar el sistema indirectamente, ya que se consigue ridiculizar pensamientos y dogmas que gozan de gran respeto. Muñoz afirma en *Disidentifications* que la comedia es una poderosa herramienta que evita la confrontación directa y violenta de grupos subordinados contra el poder hegemónico: “Comedic desidentification accomplishes important cultural critique while at the same time providing cover from, and enabling the voidance itself of, scenarios of direct confrontation with phobic and reactionary ideologies” (119). El chiste es un elemento retórico de resistencia, pero también un escudo protector que calma al alterado y desarma al contrincante.

Díaz Bild defiende esta tarea de los chistes tendenciosos. Cree que su principal función no es encontrar una víctima a la que ridiculizar, sino romper las cadenas existenciales del individuo, ya que “la risa se convierte así en un talismán incalculable que nos permite mantener la cordura en un mundo que nos amenaza cada día con nuevos horrores, angustias e ignominias” (160).

En su pasión por descubrir los pensamientos inconscientes de la mente humana, Freud considera que los chistes tienen una labor de gran transcendencia e intenta clarificar la relación que tienen con los sueños. Tanto el sueño como los chistes son formas infantiles de pensar que se escapan de la realidad. Ambos poseen un carácter de ocurrencia involuntaria, no consciente, y proporcionan placer al liberarnos de las normas morales, lógicas y realistas. Freud mantiene la teoría del ahorro de sentimiento y pensamiento para descifrar el origen del placer humorístico. Sus conclusiones admiten

que, a pesar de que tanto los chistes como los sueños tienen su origen en el inconsciente, los primeros tienen un carácter social.

Respecto a la condensación de los chistes y de los sueños —en este caso, sinónimo de brevedad—, Lasa Otxoteko, en su artículo “Humor y Comicidad: La aportación Freudiana” (2009), la define así: “Cuando se relata un sueño, se han perdido las articulaciones de lo pensado y este va a aparecer ‘en bruto’, condensado y sin nexos cognitivos” (189). En el plano de la literatura, el autor como creador controla su producción de manera consciente, aunque lo que cuente sea tan absurdo como lo que sucede en los sueños; lo que es difícil de averiguar es el efecto sobre el lector. A esta idea, habría que añadir que la rapidez y condensación del chiste no es comparable con lo extensible que puede llegar a ser la narración de una situación humorística en la que igualmente se produce un efecto liberador, si bien en el caso de la literatura chicana existen numerosos relatos de carácter anecdótico donde el efecto humorístico está relacionado con la brevedad.

Aunque el término ‘catarsis’ suele tener más conexión con el género de la comedia, creo que las funciones de esta podrían aplicarse claramente a la novela y la poesía. El proceso catártico que produce el humor no es solamente afectivo, no elimina solamente la ira, el odio o emociones dolorosas. Como afirma Dana F. Sutton en *The Cartharsis of Comedy* (1994): “And comic catharsis, at least, turns out to have a strong educative aspect whereby the spectator’s perceptions, thoughts and feelings on issues external to the play can be affected. For such reasons as these, comic catharsis cannot be dismissed as trivial” (3).

Sutton estudia la comedia como un derivado del humor en su valor referencial y figurativo. Cuando se produce una catarsis cómica, es necesaria una comparación entre el mundo real y el ficticio. La tragedia en principio también libera al individuo de

sentimientos como el miedo, pero no construye una realidad alternativa, no ofrece un enfoque distinto. Lo que realmente provoca la risa en una determinada situación es el carácter ridículo de lo que se imita por ser esta una representación deformante de la realidad. Este nuevo modo de interpretación induce inevitablemente a un proceso mental crítico y a una forma de distanciar al sujeto de aquello que lo aterra.

Sutton coincide con Freud en el carácter terapéutico de la risa. A pesar de que el primero se centra más en el miedo o en la ansiedad y Freud en la liberación de la agresividad del ser humano, es interesante observar cómo ambos coinciden en que la imposibilidad de liberar la energía natural del ser humano es la que produce estos sentimientos negativos. Según Sutton, todos hemos firmado un contrato con la sociedad con unas restricciones y ese es el precio que debemos pagar. La comedia, insiste este autor, se convierte en un instrumento que evita el descontrol social al funcionar como válvula de escape, sin olvidar su carácter subversivo, ya que el escritor y el actor cómico tienen el privilegio de poder saltarse las normas, hacer y decir aquello que está prohibido para el común de los mortales.

Sutton combina la catarsis trágica con la cómica porque la risa, al ser un placer, es un elemento que no necesita ser purgado. Es el hecho de presentar aspectos que generan sentimientos negativos de manera distorsionada lo que libera al individuo de tensiones y ansiedades. Por otro lado, la purgación solo es posible si el lector o la audiencia reconocen ese sustituto del sentimiento negativo. En ocasiones, es obvio; otras veces, por el contrario, esa conexión aparece velada y poco clara o da lugar a distintas interpretaciones. Pero al final lo importante es que el hecho ridículo se parezca al equivalente original en algún aspecto.

El resultado de otorgar cualidades jocosas a un aspecto negativo produce en el lector una posición de superioridad. Sutton cree que el hecho de que en la comedia,

frente a la tragedia, el espectador se sienta a salvo y seguro se debe a que sabe que el final va a ser feliz y que no se toma en serio al peligro, al contrario de lo que sucede en los dramas, en los que no sabemos cómo va a ser el desenlace. Sutton ilustra esta idea con el ejemplo de los dibujos animados. Aunque se caigan por barrancos o les pasen coches por encima, al final se recomponen.

Los sentimientos negativos necesitan purgarse y la comedia ayuda a que no se haga de una forma violenta e inapropiada. Si el cómico es capaz de canalizar la energía que producen la agresividad sexual, el miedo, la ansiedad y la hostilidad, utilizando la mofa hacia los represores o productores de tales emociones, habrá obtenido el éxito necesario y será admirado por ello. Las comedias irrespetuosas son una forma de controlar las explosiones sociales y, al mismo tiempo, reconciliarnos con el enemigo, que suele estar representado por personas autoritarias, poderosas, por instituciones o agentes sociales que coartan la libertad individual e imponen la disciplina. En el caso de los cuentos infantiles, son las brujas, los monstruos o los ogros, entre otros. Para las escritoras chicanas, los enemigos represores son la cultura hegemónica y autoritaria, no respetuosa con las minorías y que margina a la chicana, las culturas patriarcales sexistas y los estereotipos negativos que han dificultado la liberación en su proceso de reconstrucción. La labor desmitificadora, subversiva y catártica de la risa celebra el lado positivo de la vida y desempeña un papel fundamental en la supervivencia humana.

Estas tres teorías (incongruencia, superioridad y alivio) no solamente no se contradicen, sino que se alimentan las unas de las otras, e incluso un mismo chiste puede ser explicado desde estos tres puntos de vista. Lynch ejemplifica este aspecto utilizando una famosa frase de Groucho Marx: "No deseo pertenecer a ningún club que acepte como socio a alguien como yo". Respecto a la teoría de la superioridad, él es la víctima a la vez que ridiculiza al club. En cuanto al alivio, esta frase disminuiría el

estrés que genera el ser rechazado por esos clubes. Y por último, la incongruencia viene demostrada por lo contradictorio de la frase.

1.1.4 TEORÍA LÚDICA. LA RISA COMO PLACER

A lo largo de los siglos parece que el ser humano tiene una tendencia a centrar su interés en las emociones negativas, quizás por ser estas las que amenazan la felicidad humana. Tradicionalmente, la comedia como género, a diferencia de la tragedia, no deja de recordarnos que somos seres físicos:

La tragedia siempre ha intentado separar el cuerpo del espíritu y la razón, como si aquel fuera un obstáculo en la consecución de las metas marcadas. El cuerpo se considera una desgracia para el espíritu y sólo se representa en su forma ideal, viril o heroica. Frente a esta actitud, el cómico se levanta y defiende que ni la razón ni el espíritu son siempre perfectos e infalibles, ni el cuerpo es intrínsecamente impuro [...] Y si la comedia desafía las valoraciones jerárquicas que se establecen entre lo noble, lo vil, lo sublime y lo ridículo, lo superior y lo inferior, lo bello y lo feo, es porque considera que todos los hombres, no importa sus imperfecciones, fortuna o raza, merecen el mismo tratamiento (Díaz Bild 35).

Otro dato curioso es que se han estudiado las emociones positivas desde el prisma de las negativas. La depresión, como ejemplo de sentimiento negativo, no solo refleja un estado de tristeza sino una falta de alegría.

Los defensores de la teoría lúdica se remontan a nuestro desarrollo evolutivo como especie animal. Max Eastman, en *The Enjoyment of Laughter* (1936), cree que pueden encontrarse analogías de humor en el comportamiento de los animales y centra la atención en similitudes estructurales que existen entre el contexto humorístico y el del juego. Analiza la risa de los chimpancés producida por cosquillas y entiende que es igual que la del ser humano. También acepta el movimiento rápido del rabo de un perro como una reacción muy parecida a la risa, ya que son respuestas rítmicas a situaciones placenteras, reacciones instintivas. Eastman afirma: “We come to the world endowed

with an instinctive tendency to laugh and have this feeling in response to pains presented playfully” (45).

Según este autor, el humor es una forma de jugar. Para otros, el humor es un subtipo de juego y rechazan la simetría de ambos conceptos porque aceptan la risa como particularmente humana y el juego, sin embargo, como algo que pueden hacer los animales. Otros investigadores se han ocupado de los elementos funcionales y es en este punto donde el humor comparte muchas de sus características con el juego, ya que ambos: 1) tienen importancia en el desarrollo cognitivo; 2) participan en el desarrollo de las habilidades sociales de aprendizaje; 3) alivian tensiones; 4) desarrollan la empatía; 5) benefician el sistema inmunológico; y 6) evitan el estrés.

Otro autor que se ocupa de la teoría lúdica o del juego es santo Tomás de Aquino (1224-1274). Destaca la importancia de lo lúdico como reposo para el alma en el ser humano, aunque tiene sus limitaciones y restricciones:

Hay tres tipos de jugar: el que de por sí es torpe y ese tal debe ser evitado sobre todo por los penitentes, como el *ludus* que es teatro lascivo. Otro *ludus* procede de la devoción y éste debe ser promovido. Hay finalmente un *ludus* que es oportuno de acuerdo con las circunstancias y que es bueno cuando sirve para tornar agradable el convivir (Tomás de Aquino 16).

Harry Levin, en *Playboys and Killjoys* (1988), considera el modo cómico totalmente necesario para sobrevivir. Distingue los términos '*ridiculous*' y '*ludicrous*', afirmando que el primero indica una actitud burlesca y de mofa, mientras que el segundo se acerca más al tipo de risa que define Bajtín, un humor positivo. Levin cree que la característica principal que gobierna la comedia es el instinto de juego y el placer que conlleva. En el juego, la lógica prima sobre lo intelectual y las reacciones espontáneas y emociones personales afectan a los demás jugadores (Díaz Bild 101).

Hoy en día, el juego es una herramienta más de la metodología de la enseñanza en general e incluso se utiliza, en algunas ocasiones, como correctivo social. Sin embargo,

no se le ha otorgado toda la importancia que merece: un análisis a fondo de los juegos puede incluso ayudar a estudiar aspectos de nuestra civilización, puesto que permiten profundizar en algunos sesgos de nuestra cultura y nuestro comportamiento.

La asociación de conceptos contrapuestos de Bergson puede aplicarse a la cuestión del lenguaje. El lenguaje infantil utiliza expresiones incongruentes, absurdas y términos inventados que tienen una importante función humorística de entretenimiento y creatividad cuya recompensa es la risa.

Las autoras chicanas también juegan con el lenguaje. Su ingenio y la agudeza verbal de su realidad bilingüe —utilizando con toda intención y conciencia traducciones erróneas, juegos de palabras, invención de vocablos y cambios de códigos constantes— nos transportan a un universo lúdico cuyo resultado es casi siempre la sonrisa, la risa o la carcajada.

1.2 LOS BENEFICIOS FISIOLÓGICOS Y PSICOLÓGICOS DEL HUMOR

Jardiel Poncela afirma con rotundidad que “el frecuente desdén hacia lo cómico obedece siempre a un cien por cien de incultura” (*Máximas* 149). Es quizás algo exagerada esta opinión, que arremete contra los prejuicios de una época frente a lo humorístico. Hoy en día, pocos niegan la importancia de lo cómico a pesar de que “la sonrisa que carece de la pátina de lo clásico es siempre más problemática” (Ríos Carratalá 15). Se percibe un cambio de mentalidad positivo en el mundo académico hacia lo cómico, aunque la sensación, a menudo inconsciente, de estar trabajando un género secundario parece inevitable.

Decía Oscar Wilde que “la vida era demasiado importante para tomársela en serio”. Tanto la risa como el llanto son válvulas de escape y, paradójicamente, se complementan. En este relajamiento de tensión que producen intervienen aspectos físicos y psicológicos muy positivos para el ser humano. En las experiencias de la risa, la sonrisa y el llanto participan: reacciones físicas y psicológicas, el entorno cultural e ideológico, la mente y, en especial, la imaginación. Son cuantiosos los efectos favorables del humor en nuestra química cerebral y en el sistema inmunológico. En la risa interviene la rama simpática del sistema nervioso; en el llanto, en cambio, la parasimpática. Es significativo comprobar cómo la risa suministra energía para entrar en acción y, sin embargo, el efecto del llanto produce la disminución de presión sanguínea y una bajada en el número de pulsaciones que inducen a la tranquilidad. Sin embargo, a pesar de estos puntos en común, al llanto no se le ha otorgado cualidades curativas.

En 1979 se publica el libro *Anatomy of an Illness*, de Norman Cousins, en el que se expone la correlación que existe entre salud y humor. A Norman se le diagnosticó una enfermedad irreversible de los tejidos conjuntivos. Los médicos llegaron a la

conclusión de que la risa ayuda a disminuir el dolor y la ansiedad gracias al aumento de las endorfinas, llamadas hormonas de la felicidad, que proporcionan un alivio natural al dolor. Sometido a frecuentes sesiones de películas cómicas y ocupado en leer libros humorísticos, observaron cómo la risa abdominal ayudaba a Norman a dormir sin dolor y aliviaba sus preocupaciones. Los niveles de sedimentación de la sangre dejaron de elevarse y los distintos estudios que le realizaron, apoyados sobre una base fisiológica, concluyeron que la risa cura.

El doctor Lee Berk, profesor de Patología en la Universidad de Loma Linda, California, mostró esta potente herramienta curativa. Llevó a cabo diferentes estudios y experimentos. En uno de ellos, publicado en diciembre de 1989 en el *American Journal of Medical Science*, examinó la sangre de algunas personas antes y después de que vieran videos cómicos y la comparó con la de otros sujetos que no habían visto las películas. Observó que, después de la sesión cinematográfica, la concentración de hormonas de la tensión disminuía y se producía un aumento en la respuesta inmune en aquellas personas que habían visto los vídeos. La risa aumentaba la inmunoglobulina A, primera defensa del cuerpo contra toda infección de las vías respiratorias.

La risa estimula los aparatos circulatorio y respiratorio. Con cada carcajada se ponen en marcha cerca de cuatrocientos músculos. Oxigena la sangre y elimina toxinas a través de las lágrimas (cuando uno llora riéndose), facilita el sueño, deja que entre el doble de aire en los pulmones permitiendo así que la piel se oxigene más, fortalece el corazón a través del masaje interno que producen los espasmos del diafragma y libera serotonina, dopamina y adrenalina. También hace que bajen el nivel de cortisol en la sangre y la tensión arterial, y mejora la tensión muscular y la digestión. La explosión de carcajadas aporta vitalidad, energía, y activa el funcionamiento cerebral, además de producir un sentimiento de bienestar.

Crearse un distanciamiento y un sentido de perspectiva respecto a las preocupaciones es una salida para emociones reprimidas y engendra esperanza, con lo cual se convierte en una excelente terapia contra el estrés. El humor es también un antídoto contra el miedo, un antídoto que eleva nuestra autoestima y funciona como catarsis, como alternativa al sufrimiento.

En la revista *Mayo Clinic Proceedings* (2000) se publicó un trabajo llevado a cabo por Maruta, Colligan, Malinchoc y Offord, tras examinar las historias médicas de ochocientos treinta y dos individuos. Los resultados mostraban que las personas optimistas y con emociones positivas que producen un alto grado de activación eran mucho más longevas, debido a que el sistema inmune actuaba con más eficacia.

En 1976 se creó la *International Society for Humor Studies* (ISHS) para promover el estudio del humor y desde entonces organiza conferencias de carácter anual. Son numerosos los artículos en revistas académicas que tratan los efectos tan positivos que posee el humor desde el punto de vista físico y psicológico. Paralelamente, han surgido terapias y asociaciones que creen en la posibilidad de alcanzar un mundo mejor a través de la risa; tal es el caso del *Laughter Club Movement* y existe incluso el “día mundial de la risa”.

En Estados Unidos se multiplican cada día los cursos y los libros sobre la importancia del humor en nuestra vida laboral. Conscientes de ello, el humor se integra como parte de la formación de los trabajadores hasta el punto de retribuir a los directivos con una variable en sus salarios dependiendo de lo divertido que resulte trabajar con ellos. Han demostrado que se aumenta la productividad de los empleados cuando estos se encuentran bajo condiciones óptimas y estimulantes, y que ello no está reñido con la profesionalidad. Otro curioso dato es que a los trabajadores se les mide no solo el IQ (cociente de inteligencia emocional), sino el FQ (*Fun quotient*). Este aspecto

parece contrastar con la situación en España, donde en algunos centros laborales todavía se piensa que un ambiente serio y la política del miedo son situaciones propicias para un trabajo eficaz, bien hecho y productivo. Según el psicólogo Jáuregui, vivimos en “el imperio de la seriedad, de las prisas, de los relojes, del gris, de la formalidad cuadrículada, de la crispación, donde el mundo de la información tiene una gran culpa de ello y de la actitud catastrofista que tenemos de la vida”. Puede que la austeridad y la seriedad de los puritanos calvinistas, en su intento de evitar los placeres, sea el origen del modelo del *serious business* que la sociedad española ha imitado como desarrollo cultural. Aunque este estilo serio de vida encajó muy bien en un principio, como filosofía de la industrialización y paradigma darwinista de la economía, se aprecia un cambio notable a comienzos del siglo XXI. Durante estas dos últimas décadas, se está empezando a valorar el poder que tiene el humor para sobrellevar situaciones difíciles y hacer que nuestra calidad de vida mejore.

Existen numerosas razones para tomarse la diversión muy en serio. Jáuregui ha estudiado el humor en el entorno laboral y cree que “1) atrae y retiene a los recursos humanos más valiosos; 2) potencia la salud y las capacidades del empleado; 3) favorece la motivación individual y colectiva; 4) estimula la innovación; 5) optimiza la comunicación interna; 6) favorece el aprendizaje, y 7) cohesiona los equipos humanos” (cit. en Pallarés), ya que el humor es algo personal y, al propio tiempo, también es algo colectivo: posee un carácter genético (todo ser humano hereda esa capacidad) y otro aprendido o contextual, con unas señas de identidad inherentes a una cultura y sociedad específica. De nosotros depende desarrollarlo y fortalecerlo.

Relacionado con la supervivencia, el humor se cuela por las rendijas de la desesperanza y nos apoya en las situaciones más dolorosas e insostenibles de la vida. En palabras de Víctor Frankl, el modo humorístico es “otra de las armas del alma en su

lucha por la supervivencia”, ya que “proporciona el distanciamiento necesario para sobreponerse a cualquier situación, aunque sea por un breve tiempo” (70). Frankl, fundador de la logoterapia y catedrático de Neurología y Psiquiatría en la Universidad de Viena, fue prisionero en Auschwitz durante la segunda guerra mundial y narra en *El hombre en busca de sentido* (1946) las terribles torturas a las que se le sometió durante tres años. Cree que incluso en la realidad más oscura y cruel de la existencia, es posible practicar “el arte de vivir” y “contemplar la realidad bajo una luz humorística”:

Los afanes por fomentar el sentido del humor y contemplar la realidad bajo una luz humorística constituyen una especie de truco que aprendimos mientras dominábamos el arte de vivir, pues aún en un campo de concentración es posible practicar el arte de vivir, aunque el sufrimiento sea omnipresente. Podríamos explicarlo de esta forma: El sufrimiento humano actúa como un gas en una cámara vacía; el gas se expande por completo y regularmente por todo el interior, con independencia de la capacidad del recipiente. Análogamente, cualquier sufrimiento, fuerte o débil, ocupa la conciencia y el alma entera del hombre. De donde se deduce que el “tamaño” del sufrimiento humano es absolutamente relativo. Y a la inversa, la cosa más menuda puede generar las mayores alegrías (71).

Ríos Carratalá afirma que el sentido del humor nos permite recrearnos en los detalles cómicos que acompañan a experiencias tristes, ya que no existe nada absolutamente dramático. “La vida es poliédrica” (13) y el lado cómico nos hace poder sobrellevar situaciones tristes. En conexión con la alegría, el humor es un estado emocional positivo que nos predispone a jugar, a ser creativos y a extender el umbral de los límites de la desesperación. En momentos de conflicto, ayuda a resistir y facilita el desarrollo de las habilidades intelectuales, psicológicas y sociales.

El humor como herramienta puede utilizarse con una mayor o menor destreza, con un fondo moral y crítico, con intenciones positivas y productivas, pero también puede ser dañino, puesto que es cierto que existen formas de humor perniciosas. El sarcasmo, la burla malintencionada que denigran la integridad de otras personas y, en ocasiones, la sátira o el humor ofensivo pueden reafirmar o manipular valores de colectivos sexistas,

xenófobos, racistas y ultrareligiosos que van en contra de los valores de tolerancia imperantes hoy en las sociedades civilizadas. Existe asimismo el humor autodestructivo, que radica en burlarse de uno mismo para lograr la aceptación en un grupo. Habría que añadir en este punto que investigaciones relacionadas con la psicología han encontrado una fuerte asociación entre los creadores (o los que hacen uso) de este tipo de humor negativo y una salud mental dañada (depresión, ansiedad, baja autoestima, etc.).

Victor Borge, pianista y comediante danés, afirmó que “la risa es la distancia más corta entre dos personas”; y Ríos Carratalá enfatiza la capacidad del humor para formar parte o para salirse de un grupo, porque el sentido del humor se configura en torno a unos aspectos con los que nos sentimos identificados, ya sea individualmente —es decir, conectados con nuestra memoria personal—, o colectivamente, en torno a unas señas de identidad grupales.

La esperanza que otorga el humor a nuestras vidas para lograr un mundo distinto resume la función crítica y regeneradora que tiene el humor. Jardiel Poncela, en *Mis memorias* (1948), estima que el humor no debe enseñar o corregir, y propone “que salgamos de nosotros mismos y nos marchemos de puntillas a unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de la sastrería, y descubramos nuestros rasgos y perfiles que no conocíamos” (272-273).

Otro aspecto importante del humor es la capacidad que tiene para darles valor a las pequeñas cosas. Nos hace reflexionar sobre aspectos que forman parte de nuestro día a día, para colocarlos en el mundo del absurdo o elevarlos a categorías impensables. Por ejemplo, en el tercer capítulo, en la novela *Chicana falsa*, detalles tan nimios, como observar el lugar donde están colocadas las verduras en el supermercado o la forma en las que aparecen fotografiadas en bolsas que las contienen, desencadenan una serie de

discursos sobre los prejuicios étnicos y raciales. Las chicanas en su literatura comparten a veces esa sonrisa cómplice fruto de la perplejidad, ante la paradoja del ser humano que actúa de manera contradictoria por definición.

Si bien la literatura crea mundos más o menos parecidos al mundo en que vivimos, no podemos prescindir del humor como válvula de escape y celebración de la vida sobre la muerte. Se trata de gozar lo que uno es, de despertarnos del individualismo y la negatividad y de disfrutar con lo que se puede alcanzar sin temor a los límites que puedan encontrarse.

La risa que beneficia es una risa inspirada en la teoría del humor de Bajtín. Se trata de una risa ambivalente, regeneradora, con gran contenido filosófico, utópica, basada en la libertad y en la relación social, en el cambio, una risa que se burla el presente y pone el acento en el futuro. En la parodia de Bajtín, nadie se libra. Autoridades políticas y religiosas forman parte de ese carnaval insólito que rompe las barreras, las diferencias sociales y las visiones parciales del mundo. La parodia es una garantía de libertad.

CAPÍTULO 2
HUMOR E IDENTIDAD CHICANA

La raza humana tiene un arma verdaderamente eficaz: la risa

MARK TWAIN

Todo lo que las chicanas han hecho a lo largo de su vida es derribar obstáculos,
franquearlos y forzar su propia naturaleza.

ELENA PONIAKOWSKA

2.1 “THE HOVERING BETWEEN LAUGHING AND CRYING”: LA REALIDAD DE LA CHICANA

Cuando Adrienne Rich pronunció su discurso “Writing as a Re-Vision”, en la *Modern Language Association* en 1970, iluminó a los oyentes con su exposición acerca de la influencia que tienen los aspectos sociales y culturales en el campo de la literatura. Abogó por una revisión de los textos en la que el contenido, en un primer momento, prime sobre la forma. Criticó los estereotipos y las ideologías patriarcales desde el punto de vista literario y muestra a su vez, cómo algunos discursos relacionados con la filosofía, la religión o el psicoanálisis están sexuados en masculino. El fértil diálogo que se establece entre el feminismo y otras vías hermenéuticas supone un enriquecimiento, puesto que proporciona nuevos enfoques. Autoras como Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Alice Walker o Ellen Moers forman parte de una tradición de escritoras, de esta primera etapa, en la que se critica la baja representatividad de la mujer dentro de la historia literaria. Surgen así nuevas preguntas: ¿Existe una “escritura femenina” o un “estilo femenino”? Dicho de otro modo: ¿tiene la mujer como grupo social unas características comunes diferenciables de las del hombre y que no permiten un análisis común a todas ellas? Y de la misma manera, en la línea investigadora de este trabajo podríamos preguntarnos si existe un “humor femenino”.

La escasez de humor en la literatura femenina chicana nos lleva al pasado, a la realidad social que vive, a su herencia cultural y a su incorporación tardía al mundo académico producido por motivos de discriminación. Estas circunstancias no permiten a las autoras superar el punto de vista trágico. Aun así, el humor es también catarsis, escape, salida positiva hacia una realidad poco esperanzada pero barnizada por paradojas, contradicciones y situaciones absurdas. El modo cómico brota como una respuesta regeneradora, creativa, una necesidad para sobrevivir en ese complejo universo en el que la chicana está inmersa. Tenemos escritoras que sortean con arte el

melodrama, el conflicto, critican su condición, se ríen tanto de los demás como de ellas mismas y destierran con la sonrisa todo atisbo de moralina.

Pero debemos establecer previamente y con la mayor claridad posible a qué nos referimos con el término chicana y a qué conflictos y paradojas se han enfrentado a lo largo de la historia las escritoras objeto de este trabajo. En este capítulo, se analizarán las dificultades que supone vivir en la frontera, y la necesidad que sienten de conectar con el humor como modo de supervivencia.

Gloria Anzaldúa (1942-2004) declara que la lengua no define su identidad. Las chicanas pueden hablar español e inglés o tan solo una de las dos lenguas. La identidad lingüística no es tan importante como el origen de sus ancestros. Algunos autores definen a la chicana tan solo por la conexión con la cultura mexicana y la identificación con ese origen: “Of all those men and women who identify themselves as Spanish by origin, more than sixty percent are Mexican by origin” (Kafka IX).

Irene Blea define a la chicana como mexicano-americana, como parte de una minoría oprimida y culpa a los Estados Unidos de esa forma de colonialismo interno que trata a los chicanos como súbditos. La autora no distingue entre la problemática femenina y masculina, ni tampoco incluye la discriminación por razones de estatus económico (Kafka X).

Para Vicky Ruiz, desde el punto de vista cronológico, cree que existe una primera generación a las que denomina mexicanas, una segunda de mexicano-americanas y una tercera de chicanas. En este proceso, basado en cambios culturales, interviene la decisión personal de escoger, retener, rechazar, adaptarse o crear. Sin embargo, habría que añadir que en este proceso transcultural la mujer no tiene tanta elección: influida por muchas de las condiciones externas, mantiene una lucha contracorriente para lograr hacer realidad sus aspiraciones sociales y académicas.

El relato, en cierto modo humorístico, de dos anécdotas de la vida de la escritora Alvina E. Quintana, refleja el conflicto interno de la búsqueda de identidad, que surge por la necesidad personal y social de pertenecer a una cultura o a un grupo en el que poder encontrar un espacio propio dentro del proceso de reconstrucción femenina. En la introducción de *Home Girls* (1996), Quintana narra esas dos experiencias de su infancia, marcadas por los términos ‘bilingüe’ y ‘bicultural’, y que muestran las dificultades de vivir en la frontera, en los márgenes o en los límites como *a legal alien* (3).

En la primera experiencia biográfica, Alvina está en el colegio. Nunca se había sentido bilingüe ni diferente, a pesar de utilizar el español y el inglés indistintamente, de ser de tez oscura y de ir peinada con dos trenzas largas, llevar pendientes y vestidos de colores llamativos. Un compañero de clase le pregunta por primera vez: “What are you?” (3). Nunca lo había pensado antes y, una vez en casa, acude directamente a la cocina para contarle a su madre lo ocurrido en el colegio y las dificultades que tenía para responder a esa pregunta aparentemente ingenua, pero totalmente desconcertante para ella. Su madre afirma sin ninguna duda: “You are Spanish!” (4). No satisfecha con la respuesta, le comenta a su padre en español: “Los niños de la escuela me han hecho una pregunta que no sé como contestar. Quieren saber qué soy”. Su padre le responde sin pensarlo dos veces: “¡Eres india!” (5). Alvina relata así la situación tan confusa a la que tiene que enfrentarse:

In the kitchen, in the English language of my New Mexican mother I was Spanish; in the living room, in the Spanish tongue of my Mexican father I was Indian. Clearly something was amiss. I felt as confused as ever, yet I recognized this as one of those taboo subjects that adults appeared to regard as unanswerable and therefore inappropriate. I realized I had asked something whose answer they thought lay beyond my understanding—so I stored it with other taboo topics, in the hope of enlightenment at a later date. I was Spanish; I was Indian. Mostly I was very confused (5).

El segundo relato es posterior. Alvina, casada con un estadounidense, se encuentra en una reunión familiar en México. Durante la conversación, se menciona la palabra

‘chicano’ y su tío Lorenzo pregunta qué quiere decir esa palabra. La madre de Alvina puntualiza que es un término utilizado por los mexicanos nacidos en Estados Unidos, a quienes les avergüenza reconocerse como americanos o mexicanos (7). La palabra ‘*shame*’ induce la participación de Alvina en la conversación. Para ella, el término ‘chicano’ no se ha forjado por la palabra vergüenza. Es un concepto que surge como resistencia a un “belief system in which Americans of Mexicans descent are categorized as second class citizens, as minorities, a term to fashion an identity they could call their own” (8). Alvina aclara que, durante los años sesenta y setenta, los movimientos estudiantiles chicanos se reafirmaron en el término, que en un primer momento era despectivo, dándole así una nueva dimensión. Ante esta explicación que hace Alvina, su tío Lorenzo, utilizando sus conocimientos en política de inmigración afirma: “Alvina, you are a woman that has married an American man, doesn’t that make you an American?” Alvina le responde que el matrimonio o los asuntos de género no están relacionados directamente con la identidad cultural o la etnia. Su tío afirma sonriendo: “¡Eres feminista!” (8).

Estas dos narraciones nos aproximan a la realidad social y femenina chicana. Por una parte, la mujer sufre la misma situación de marginalidad que sus compañeros varones, como parte integrante de un colectivo minoritario y dentro del marco social norteamericano que les considera ciudadanos de segunda clase. Otra discriminación vendría producida por ser mujeres en una sociedad mayoritariamente patriarcal. El tercer elemento que margina a las mujeres chicanas se encuentra dentro de su propio colectivo, producido por las relaciones jerárquicas que establecen claras diferencias entre hombres y mujeres. Dentro de su minoría, la mujer chicana tiene que luchar en contra de valores religiosos y morales, mitos, estereotipos y tabúes, que categorizan su

identidad, como la Virgen de Guadalupe, la Malinche o la Llorona, que tanto han influido en la clasificación dicotómica de buena/mala mujer.

A través de estas anécdotas, Quintana se posiciona como etnógrafa personal, pero su experiencia es compartida. Eysturoy crea el concepto de “*buildungsheld*”: el transcurso hacia la mayoría de edad en el que la liberación y maduración de la chicana se encuentran en estrecha conexión con la familia, la tradición y su sentido de la comunidad.

Josefina López, una auténtica maestra del humor, resume como sigue su camaleónico viaje personal a través del proceso multicultural:

I have been many people, many identities. I came to this country when I was five as a Mexican. Then I became a Mexican-American as a result of going to Australia to represent the United States and realizing I could no longer reject myself as a Mexican. Then I became “Hispanic” because I went to New York City and preferred it over “Spanish.” Then I went to UCSD and joined MECHA and became a Chicana, ... then a Chingona, ... then I became human and a possibility, instead of remaining a fighter, who always acted like a victim privately...I have been a long journey into self discovery, yet I know this is finally the beginning. I no longer have to be anything except be (cit. en Ikas XVI).

Lo que se ha dado en llamar “despertar chicano” de los años setenta coincide con la segunda ola del movimiento feminista, en el que las chicanas se sienten excluidas y relegadas a un lugar de invisibilidad, tanto social como artística, a pesar de ser el segundo grupo minoritario más numeroso de los Estados Unidos. Se encontraban más identificadas con sus compañeras de color (*black feminism*), puesto que son al mismo tiempo víctimas de discriminación por género y raza.

A finales de mayo de 1971, más de seiscientas chicanas se reunieron en Houston en el primer encuentro de *Mujeres de La Raza*. Entre los temas sociales previstos se encuentran la discriminación en la educación y el papel de la religión católica como ideología subyugadora y obstaculizadora del progreso femenino. El ochenta y cuatro por ciento de las chicanas reunidas reconocen que sus problemas no son los mismos que los

de las mujeres no chicanas y perciben un malestar por parte de sus compañeros masculinos, que intentan apartarlas del movimiento feminista, argumentando que es un tema relacionado con el mundo anglosajón, una “trama gringa” importada por los colonizadores europeos para destruir la unión familiar, la cooperación y la solidaridad. Algunas escritoras chicanas, por miedo a destruir la tradición y contrarias al cambio cultural y generacional, se declaran también contrarias al feminismo.

Los marcados papeles tradicionales de la cultura mexicana han influido en las vidas de estas mujeres. “Their submissiveness is a wound that never heals” (25), afirma Bernice Rincón en un artículo escrito en los setenta. Su figura se objetiviza en vez de humanizarse, aunque según Rincón: “In addition to her cosmic significance she has an important social role, which is to see to it that law and order, piety and tenderness are predominant in everyday life” (25). La importancia de la familia en la sociedad mexicana hace que Rincón defina como sigue los papeles familiares:

Family Roles

1. Paternal role: The father wields almost unlimited power within the home. This word is always law, and he is obeyed unquestioningly by his wife and children, especially the girls. Ordinarily, the girls may not leave the house without his express permission. If there is no father in the home, this role is usually assumed by the eldest son or male in the household. The literature and songs abound with reason for this lifestyle.

2. Maternal role: Traditionally, the role of the Mexican woman is one of subordination. “She is expected to be submissive, faithful, devoted, and respectful to her husband and to take the major responsibility for rearing the children.” A good wife is not expected to find fault with her husband or to be curious or jealous of what he does outside the home, nor is she suppose to share in his political, economic or social activities unless they are centered around the home (25).

La mujer mexicana, considerada inferior y sin deseos propios, es sometida a la figura del hombre, a la que debe obediencia. Esta división afecta también al mundo masculino chicano; existen varios estudios sobre el tema de la masculinidad¹ y la presión a la que se ve sometido el varón al sentirse obligado a aceptar el papel de

¹ El artículo de Pablo E. Martínez “Masculinity reconfigured: Shaking up Gender in Chicano/Latino literature”, publicado en Arizona, muestra las jerarquías de género desde el punto de vista masculino.

supremacía masculina que, en ocasiones, crea conflictos con la cultura anglosajona del momento.

La mayoría de la población chicana reside en las ciudades durante los años sesenta, pero es en las áreas rurales donde se afianzan más estos papeles. Durante la época del *Movimiento chicano*, y apoyados por las protestas de los trabajadores del campo, los chicanos tenían que mantener una imagen de solidaridad para la lucha, pero la realidad era otra. Las chicanas fueron relegadas a una segunda posición: “They were delegated to support the men by typing the manifestos and cooking in the kitchen” (Rebolledo, *The Chronicles* 97). Cuanto más aumentaba la frustración por parte de las chicanas, más crecía su capacidad creativa para tratar sobre estos temas de discriminación. Sentían que eran parte de *La Raza* pero, obsequiadas con la indiferencia y tachadas de malinchistas (traidoras), no se conformaron con un segundo plano y alzaron su pluma para protestar, plasmando este sentimiento en sus poesías. Como ejemplo tenemos a Lorna Dee Cervantes (“Para un revolucionario”) y Margarita Cota-Cárdenas (“Marchitas”) entre otras, analizadas en el quinto capítulo sobre humor en el género poético.

Otro aspecto inherente a la cultura chicana es el Aztlán. Así denominan al espacio imaginario que existió antes de la conquista al norte de la capital de México, y que sirvió de inspiración al movimiento chicano. Representa las esperanzas y el sueño de recuperar ese espacio físico y psicológico que añoran como colectivo. La discriminación de las intelectuales chicanas, incluso dentro de su propia comunidad, queda representada con una simbólica escisión en el Aztlán, puesto que quieren ser consideradas *Mujeres de La Raza* con una perspectiva única, diferente y a la vez plural. Bajo este epígrafe, las chicanas no pretenden enmarcarse como combinación de dos

culturas —la mexicana y la estadounidense— ni como una mitad de cada una. De la Torre refleja su particular vision del Aztlán:

With this parting (Aztlán), singular constructions of idealized, homogeneous subjects of Chicano political identity have given way to plurality of competing identities, whose differences have been consciously marked within cultural discourse in the tradition of many early Mujeres de la Raza (39).

En su reparto de papeles, Rincón añade que la chicana, a quien ella denomina “mala” encarna los valores masculinos: “The Mala is hard and impious and independent like the Macho” (26). Por otro lado, sus compañeras anglosajonas de los años sesenta y setenta exigen igualdad en sus derechos, ser económicamente independientes y disfrutar de una conducta sexual libre. Sus debates feministas tienen una larga tradición y la chicana se encuentra en una encrucijada:

This dichotomy in the roles of females in the society places much emotional strain on the Mexican-American female who may be 90% Mexican and 10% American or the other way around. Depending on where she is in the acculturation she is bound to feel or be made to feel “bad”, “enslaved”, “wild”, “submissive”, “chattel”, “toy” or “unintelligent” (Rincón 26).

Rincón concluye su artículo, alentando a las chicanas para que no se asimilen completamente a las feministas estadounidenses y elijan lo mejor de cada cultura. Ofrece ejemplos de mujeres que cogieron las riendas de su propia vida y a las que se admiraba por su valentía, como la poetisa sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). Una de las características de la poesía sorjuanesca, desde un punto de vista feminista, es que parecen defender los derechos de las mujeres en el ascenso al mundo del conocimiento, promoviendo la igualdad entre sexos. Se trata de un importante modelo de heroína cultural, por su deseo de aprender y su defensa en favor de la educación de la mujer. La corregidora doña Josefa o doña Adelita como personificación de las soldaderas, mujeres que participaron en el proceso de independencia de México, son otros dos ejemplos de mujeres activas que luchan codo a codo con los hombres por mejoras sociales.

Aralia López González cree que cuando “la chicana busca su definición y su derecho a ser, afirma también sus raíces mexicanas diferenciales, pero desde una visión multicultural, internacional y bilingüe, lo cual implica otras formas de interpretación” (58). Por ello, las feministas chicanas organizaron seminarios y talleres para desarrollar su discurso durante los años setenta, diferenciándose tanto de la cultura mexicana tradicional como de la estadounidense. Una gran mayoría de ellas son conscientes del rechazo y la intolerancia que sienten por parte de sus compañeros masculinos, pero también se ocupan de otros asuntos:

Chicana feminists confronted visions based on social class, particularly the division between academic women and grass root community women, sexual orientation, political strategies, political goals and objectives, the relationship between autonomous Chicana feminist organizations, and white women’s feminist organizations, and their relationships with Chicano organizations and Chicano men in general (García A. 9).

Anzaldúa, editora de *This Bridge Called My Back* (1981), expresa la discriminación, sufrida en primera persona, por parte de los grupos de liberación femeninos anglosajones. Se encontró con muchas dificultades que le impidieron realizar su doctorado en estudios feministas chicanos. En 1976, la Universidad de Texas desaconsejó a la escritora que estudiara una disciplina con tan “poco peso académico”. Así describe Anzaldúa su malestar: “And so in a lot of these classes, I felt silenced. Like I had no voice” (Ikas 5).

La escritora abandona Texas y se marcha a California para participar en el *Women’s Writers’ Guild*, donde se encuentra por primera vez con Cherríe Moraga. Anzaldúa se siente marginada en aquella pequeña comunidad de escritoras feministas de la zona de San Francisco, Oakland y Berkeley, que excluía visiblemente a las mujeres de color:

Every two weeks we would have our meetings and everybody would talk about their white problems and their white experiences. When it was my turn to talk, it was almost like they were putting words into my mouth. They interrupted

me while I was still talking, or after I had finished, they interpreted what I just said according to their thoughts and ideas [...] gender is not the only oppression. There is race, class and religious orientation (Ikas 5).

Añade que en estos encuentros feministas “they never left their whiteness at home” y, sin embargo, “I was asked to leave my race at the door” (Ikas 5). Y es que existen aspectos culturales que el feminismo anglosajón no contempla. Anzaldúa defiende la cultura como única salida a las pocas opciones que tiene la mujer mexicana. La religión como elemento opresor, el hogar como prisión, la pobreza, la explotación sexual y el sexismo forman parte de la realidad social que vive la chicana, que necesita trascender a través de la educación y, aunque Anzaldúa no lo mencione, el humor es un elemento vital en su propuesta:

Si una mujer no renuncia a sí misma a favor del varón es egoísta. Si una mujer se mantiene virgen hasta el matrimonio es una buena mujer. Para una mujer de mi cultura únicamente había tres direcciones hacia las que volverse: hacia la Iglesia como monja, hacia las calles como prostituta, o hacia el hogar como madre. Hoy en día algunas de nosotras, muy pocas, tenemos una cuarta opción: incorporarnos al mundo por medio de la educación y la carrera profesional y convertirnos en personas autónomas. Como pueblo de gente trabajadora nuestra actividad principal es poner comida en nuestras bocas, un techo sobre nuestras cabezas y ropa sobre nuestras espaldas. Dar una educación a nuestros hijos e hijas está fuera de las posibilidades de la mayoría de nosotros (*Borderlands* 17).

Analizando las presiones a las que estas mujeres se ven sometidas y profundizando en su entorno, se aprecia la gran complejidad del proceso de reconstrucción femenino. Carmen Tafolla, en *To Split a Human: Mitos, Machos y la Mujer chicana* (1985), explica con claridad el complicado entramado ideológico al que se enfrenta la escritora chicana. Por un lado, no se identifica con sus compañeras anglofeministas, como más arriba se ha mencionado ya; por otro, se encuentra inmersa en la lucha contra la cultura omnívora estadounidense junto a sus compañeros masculinos; y, por último, reconoce los mismos patrones de superioridad masculina propios de la sociedad chicana, pero utilizados esta vez en contra de su condición femenina y no de su

raza. Todos estos aspectos hacen que la chicana no solo tenga que librar dos batallas, la del racismo y la del sexismo, sino cuatro, como expresa Tafolla:

The Chicana thus finds herself often waging not two battles, but four: racism, sexism, racist anti-sexism, and sexist anti-racism. She finds herself in an ironic boomerang attack in which her own opposition to sexism has often been used to intensify the racism already being launched against her people (*To Split* 9-10).

Escribir es una forma de supervivencia. Como dice Alarcón, “las escritoras chicanas no son personajes en busca de autor, sino mujeres que tratan de deshacerse de sus autores” (cit. en López A. 61-62) y, en esta línea, Anzaldúa despierta la conciencia de “la nueva mestiza”. En *Borderlands/La Frontera* (1987) muestra esta perplejidad emocional producida por la mezcla de culturas:

Because I, a *mestiza*,
Continually walk out of one culture
and into another,
because I am in all cultures at the same time,
alma *entre dos mundos, tres, cuatro*,
me zumba la cabeza con lo *contradictorio*.
Estoy norteadada por todas las voces que me hablan
simultáneamente (77).

Según Anzaldúa, esta constante lucha interna de fronteras mentales y físicas se encuentra en perpetua transición. Los dos, tres o cuatro mundos a los que se refiere son el anglosajón, el español, el indígena y el mundo homosexual, entre otros:

The new *mestiza* copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. She learns to be an Indian in Mexican culture, to be Mexican from an Anglo point of view. She learns to juggle cultures. She has a plural personality, she operates in a pluralistic mode—nothing is thrust out, the good, the bad and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned. Not only does she sustain contradictions, she turns the ambivalence into something else (79).

Esta lucha por definir su identidad requiere una gran variedad de técnicas de supervivencia. La realidad como algo fijo e inmóvil es inconcebible para la chicana que ha aprendido a escuchar “todas las voces que (le) hablan simultáneamente”. La figura de la mestiza es una figura paródica, que se resiste a ser codificada bajo el pensamiento

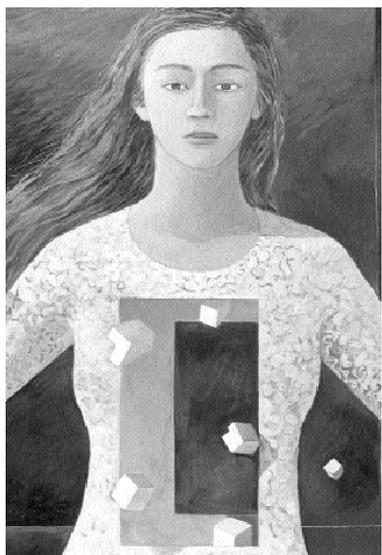
dualista. Se trata de una identidad posmoderna, híbrida. Anzaldúa cree que la chicana despierta cuando se produce esa transgresión de fronteras que permite otros muchos modelos distintos y subjetivos, tantos como mujeres existen en el mundo. Así es la verdadera identidad de cada una y así lo describe Anzaldúa en la entrevista a Rosa Ikas:

En unas pocas centurias, the future will belong to the mestiza. Because the future depends on the breaking down of paradigms, it depends on the straddling of two or more cultures. By creating a new mythos—that is, a change in the way we perceive reality, the way we see ourselves and the way we behave—la mestiza creates a new consciousness, a mestiza consciousness (Ikas 14).

'Nepantla' es una palabra de origen náhuatl que significa espacio entre “two bodies of water”, “the space between two worlds” (Ikas 13). Anzaldúa denomina *'nepantla'* a ese estado continuo de transición en el que vive:

It is a limited space, a space where you are not of this or that but where you are changing. You haven't got into a new identity yet and haven't left the old identity behind either —you are in a kind of transition. And that is what Nepantla stands for. It is very awkward, uncomfortable and frustrating to be in that *Nepantla* because you are in that midst of transformation (Ikas 13).

Este concepto lo compara con la sensación de estar en una grieta. La obra de Liliana Wilson Grez representa el *'nepantla'* de esta manera:



1.

El '*nepantla*' es también un estado que todo escritor padece y todo ser humano experimenta durante un proceso de cambio. El escritor tiene los elementos, pero les falta coherencia. Posee las ideas, los párrafos, los elementos fragmentados que exigen ser colocados de forma que tengan sentido. Se establece un paralelismo entre este estado y la manera en que construimos nuestra realidad.

El color de la piel es otro elemento discriminatorio que han interiorizado los chicanos. Escritoras como Cherríe Moraga, de piel blanca, denuncian este "whitewashed of cultural identity". Moraga declara:

"No one ever quite told me this (that light is right), but I knew that being light was something valued in my family (who were all Chicano with the exception of my father). In fact, everything about my upbringing...attempted to bleach me of what color I did have" (cit en Martínez J. 131).

Jackeline Martínez se identifica como "chicana fraudulenta", especialmente entre anglosajones, al sentir que su color nada oscuro no hacía honor a su condición. Por esas razones Michele Serros, de tez blanca y con bajo dominio del español, titula su obra *Chicana falsa* (1998) a partir de un comentario que realizó una compañera en la escuela.

Dorothy Leeland cree que son los "anglos" los que tienden a construir el arquetipo mexicano. Todos son "poor, brown and ignorant" (cit. en Martínez J. 132). Algunas autoras muestran en sus novelas cómo las chicanas han interiorizado esta imagen tan despectiva, causando un terrible daño a su autoestima y reconociendo que intentaban parecer lo más "anglo" posible.

La discriminación se produce también en otros ámbitos. La paradoja alcanza asimismo al colectivo de mujeres chicanas y lesbianas, excluidas por sus compañeras latinoamericanas. Ana Castillo, en *Massacre of the Dreamers* (1995), denuncia la situación cuando en 1987 se celebra el primer encuentro de lesbianas feministas latinoamericanas y caribeñas, en Cuernavaca, México. Durante tres días, doscientas cincuenta mujeres se reunieron para tratar temas relacionados con su problemática y,

más concretamente, su aceptación como grupo marginado dentro de la sociedad. En un primer momento, las treinta latinas residentes en Estados Unidos —entre las que se encontraban numerosas chicanas— fueron rechazadas por la organización por ser consideradas mujeres privilegiadas desde el punto de vista socio-económico. Después de intensos debates, una gran mayoría terminó aceptándolas como miembros de la organización. Según Castillo, la falta de entendimiento de muchas latinoamericanas las lleva a no admitir el hecho de que el racismo, el clasismo y la discriminación social y lingüística definen la realidad de las mujeres que viven en los Estados Unidos.

El periodo postcolonial emerge a partir de una nueva configuración del mundo que intenta superar las fronteras culturales, las barreras ideológicas, el respeto por la naturaleza (ecofeminismo) y la toma de conciencia del Otro que ofrece una nueva perspectiva desde los márgenes. Tanto Spivak como Anzaldúa defienden la realidad multicultural e híbrida en el desafío de reescribir la historia desde un punto de vista subjetivo, frente al imperialismo de algunos textos, que discriminan a la mujer en el plano étnico y social. Pese a ello, el precio que tienen que pagar las escritoras chicanas para conservar su lengua y su cultura en una sociedad que se resiste a aceptar la multiculturalidad es alto. Así relata Carmen Tafolla relata sus experiencias:

Violence, discrimination, economic injustice and the subtle form of institutional and social pressure have often sold survival at a cheaper price to those who would acculturate completely. Many Chicanas refused. When presented with the choice between educational or job advancement and retention of their linguistic and cultural identity, they chose the latter. When schools outlawed the speaking of their native language, or penalized students for adherence to their cultural values, many dropped out but retained their pride and their identity. The price they paid was a high one, but perhaps not as high as that paid by those seeking to be accepted by alteration of name, values or identity who are not haunted “only” by a slightly darker tan, some awkward unanswered questions about their “roots”, a nervous search for “identity” and a strange emptiness inside (*To Split* 8).

En esta línea, Tafolla, reacciona ante la pregunta: “Why look at Chicanos separated from Anglos, women separated from men, and now, to further complicate it

all, at Chicanas as a separated group?” responde: “It is not we who separate people off into groups, our society has already done that for us” (cit. en De la Torre 40). La presión a la que se ven sometidas las intelectuales chicanas, según esta autora, se debe al miedo a la crítica, ya sea porque las califican de feministas, sexistas, o por encontrarse inmersas y totalmente adaptadas a la cultura estadounidense (*being anglicized*). Tafolla afirma: “We need not to measure up to anyone else’s standards but our own—not those of the dominant culture, nor of Chicano men, nor of Anglo feminist, nor of Chicana ‘In’ groups—if we are indeed accepting of our own individual right to be” (Tafolla, *To Split* 58-59).

Tafolla cree que el sentimiento de culpa de la chicana debe ser trascendido al aceptar que tienen derecho a cometer errores o incluir en su comportamiento actitudes sexistas, racistas o egoístas. La escritora no alienta a las chicanas a que adopten ese comportamiento, sino que espera una reflexión sobre la autoexigencia que las afecta de forma más severa en comparación con otros grupos: “We must remember that minorities too, have the weak, the psychologically conquered and the brainwashed within their ranks” (Tafolla, *To Split* 59). El humor, en este punto, es un arma muy efectiva para trascender preceptos que aparentemente parecen inamovibles. Actúa como espejo de las contradicciones del ser humano, ayuda a aceptarse a uno mismo y libera tensiones producidas por situaciones de conflicto o de ambivalencia. A Anzaldúa, como representante de la *nueva mestiza*, le “zumba la cabeza con lo contradictorio”, y el humor ayuda a aceptar que la contradicción forma parte de la vida. Sigrid Weigel afirma acerca de la literatura femenina: “we must learn to voice the contradictions, to see them, to comprehend them, to live in and with them also learn to gain strength from the rebellion against yesterday and from the anticipation of tomorrow”(73).

La chicana también tiene que enfrentarse a dificultades de tipo académico. Rebolledo narra las vicisitudes de dos profesoras que fundaron el *MEChA Club* en un centro de educación secundaria, en Vaughn, Nuevo México. Debido al elevado número de estudiantes chicanos, crearon un programa de estudios y utilizaron *500 Years's of Chicano History*, de Elizabeth Martínez, como libro de texto. La respuesta del director del colegio fue contundente: les prohibió que enseñaran contenidos que provocaran intolerancia racial y “promovieran una actitud de militancia” (Rebolledo, *The Chronicles* 28).

Rebolledo reprueba la actitud de la organización NASSES (National Association of Scholars) por intentar boicotear planes de estudios de minorías raciales o críticos desde el punto de vista sexista en la universidad de Nuevo México. El papel de chicana académica es difícil de sobrellevar:

As we all know, demands on Chicana faculty members are very intense. It is well known that in addition to publishing and research, we are expected to be active in our communities, mentor students and each other, work on Chicano and/or feminist agendas, and serve as token members of committees. We would also (how dare we!) like to have personal life [...] The community ask us why, as academics and role models, we don't do more for the community, not understanding that the university and its students is also a community, an extremely demanding one. We try to satisfy on all fronts. And sometimes we fail. Sometimes we are called elitists, *que qué nos creemos* (who do we think we are)? And still, sometimes we do what is expected of us...everything and it is not enough (*The Chronicles* 29-30).

En las universidades, relacionaban los estudios étnicos con docentes partidarios de ideologías radicales, militantes en contra de la cultura hegemónica estadounidense. Rebolledo cree que las chicanas deben luchar por lograr el respeto de los demás y también trabajar ese respeto dentro de su colectivo. Sus diferentes orígenes, perspectivas, problemas, habilidades y talento no permiten que la chicana sea categorizada como una “essentialist, monolithic entity” (32) y tienen que recuperar su autoestima. Las primeras generaciones de chicanas no tuvieron un modelo en el que

fijarse desde el punto de vista académico. Sus madres y abuelas eran ejemplo de fuerza y constancia, pero no tenían aspiraciones en el mundo artístico o educativo. Rebolledo cree que tienen que continuar apoyándose entre ellas mismas, sin divisiones, ser “true comadres”, reconocer que no pueden ser perfectas en todos los ámbitos, y nada mejor que el humor, para unir fuerzas y aceptar las limitaciones humanas.

Una vez expuesta su realidad, nos preguntaremos de qué manera el humor forma parte o se conecta con el proceso de construcción de la identidad femenina chicana. El humor proporciona a las autoras y a las protagonistas de las novelas un instrumento de poder para abordar sus vidas desde otra perspectiva. El miedo originado por la exigencia de tener que cumplir las expectativas de cierta cultura o ideología se atenúa o desaparece. La ironía, la parodia, el sarcasmo son a su vez armas arrojadas que luchan contra mecanismos de opresión de una forma aparentemente relajada, pero no poco efectiva.

Rebolledo analiza el humor de las escritoras chicanas, principalmente en el género poético. En el artículo “Walking the Thin Line: Humor in Chicana Literature”, esta autora explora algunos de los poemas de Lorna Dee Cervantes, Margarita Cota-Cárdenas, Rosa María Névarez, Bernice Zamora y un relato breve de Estella Portillo Trambley. La utilización del humor, según esta autora: 1) ofrece un punto de vista diferente, una perspectiva femenina; 2) lucha contra el estereotipo, aceptando las infinitas complejidades de la mujer; y 3) libera las tensiones producidas por situaciones de ambivalencia y conflicto, esa lucha interna que experimentan las mujeres chicanas al tener que romper con patrones estructurales tradicionales e intentar ser ellas mismas.

El humor refuerza y solidifica el sentimiento de grupo y de colectividad. Compartir la risa en torno a determinados principios supone una rehumanización y recivilización. Actúa como instrumento de liberación y permite que las autoras den

rienda suelta a su creatividad y muestren la sensación de impotencia que sienten ante situaciones de injusticia.

La risa suaviza la rigidez de las normas impuestas dentro del marco socio-cultural de la escritora chicana y funciona como elemento de renovación, ofreciendo un punto de vista diferente ante determinadas situaciones que requieren respuestas y soluciones tradicionales. Las escritoras chicanas son víctimas, conscientes o inconscientes, de ese sentimiento de ambivalencia en su búsqueda de identidad, que encuentra un escape a través del ingenio humorístico. Dentro de la solidaridad étnica, la importancia de la familia, la pareja, la maternidad y el servicio a su comunidad sienten la necesidad de romper con determinados aspectos de esa cultura de valores que subyugan a la mujer y la sitúan en grado de inferioridad en relación con el mundo masculino.

Es preciso añadir que, en esta búsqueda de identidad, Rebolledo antepone el tema de la discriminación sexual y la falta de autoestima a las situaciones de marginación étnica:

It is interesting to know that except for a few put-downs of Anglo culture, Chicana humor is not so much aimed at feelings of ethnicity or even at the dominant culture but rather on a more personal level, at the realities of everyday living and at the poor self-image the Chicana has of herself (“Walking” 104).

Álvarez Dickinson en *Pocho Humor* afirma que a las chicanas, por ser mujeres, se las cuestiona acerca de si tienen humor o no antes de que pronuncien siquiera una palabra. Sin embargo, el hecho de que tanto el lector como la audiencia tengan unas ideas preconcebidas sobre lo que significa ser chicana puede influir a la hora de categorizar su tipo de humor como necesariamente reivindicativo, transgresor y a la vez positivo: “If a Chicana—a politicized marker itself—makes a self deprecatory or offensive joke, do we wrongly apply positive meaning to the humor? Is the transgression of social norms necessarily an act of liberation? (218).

El humor puede jugar incluso con los elementos trágicos. Rebolledo hace referencia a “the hovering between laughing and crying” (96). En muchas ocasiones, las autoras se posicionan en esa *thin line*, inapreciable separación que existe entre lo trágico y lo cómico. Ese pequeño espacio en el que se critica a la sociedad, al sistema patriarcal y hegemónico que forma parte de las batallas que la chicana tiene que librar en su búsqueda de identidad. Las autoras narran las situaciones más dramáticas, adornadas con aspectos humorísticos, y ponen de manifiesto la falta de poder y control sobre sus vidas. Reflejan la sociedad en la que viven, donde la cultura, el lenguaje y sus valores se intercalan y funden con frecuencia de manera paradójica. Huyen del melodrama, poniendo una nota de esperanza en una vida mejor. Es en esta fina línea, donde el poder del humor, al posicionarse como elemento subversivo y, a la vez, esperanzador, alcanza su máxima expresión.

El humor es un termómetro cultural y social, puede criticar y ser válvula de escape de la agresividad contenida, pero también posee unas características contextuales que lo hacen ser muy personal. Su naturaleza ambigua ejerce un efecto distinto e impredecible en cada individuo, convirtiéndose en un interesante elemento subjetivo.

Estas mujeres —atrapadas en su compleja y contradictoria condición de chicanas, escritoras, mujeres, madres, feministas, lesbianas y trabajadoras— abordan su caleidoscopio de múltiples identidades desde el prisma del humor. Reconocer esa amalgama de categorías nos hace esbozar a veces una sonrisa y otras nos provoca la carcajada, una carcajada crítica, reflexiva, contagiosa y liberadora.

2.2 EL HUMOR COMO VEHÍCULO DE EXPRESIÓN Y CREATIVIDAD FEMENINA

La literatura y el humor tienen muchas características en común. Ambos comparten el poder de acercarnos y alejarnos de la realidad. Al permitir contemplarnos desde fuera nos hacen reflexionar sobre nosotros y sobre los demás. Como elementos de creatividad, cubren la necesidad que tiene el ser humano de expresión, ordenan nuestra existencia y nos conectan con nuevos mundos, a la vez que se pueden utilizar para denunciar las injusticias. Tanto la literatura como el humor crean lazos de unión en el ser humano y nos despiertan y descubren deseos internos, aspiraciones que no sabíamos que teníamos.

Hernández Guerrero, en su artículo “El humor: Un proceso creativo y recreativo”, afirma que la paradoja es el principal elemento, la base profunda sobre la que se sustenta la literatura humorística. Compara la perspectiva cómica con un foco que ilumina determinadas partes del escenario dejando las demás en la oscuridad: “La literatura cumple la función de seleccionar y de incluir mediante la exclusión de datos y la iluminación, que paradójicamente, proyecta sombras” (46-47). La principal paradoja humana es “la significatividad de la vida sobre la base de la absurdidad de la muerte” y el humor funciona como “lectura paródica de la vida” (46).

Asun Bernárdez reconoce que “las mujeres hagamos lo que hagamos estamos condenadas a empezar sin historia” (6). La crítica feminista no puede permanecer al margen de un elemento tan trasgresor como es el de la risa y se ha ocupado de manera especial en defender que la mujer está perfectamente capacitada para escribir textos cómicos y que tiene sentido del humor. Regina Barreca realizó en 1988 una interesante observación respecto a la capacidad femenina de hacer comedia: “It is the inability of the critical tradition to deal with comedy by women rather than the inability of women

to produce comedy that accounts for the absence of critical material on the subject” (*Last Laughs* 20).

Antes de que cualquier mujer pudiera escribir, el género femenino ha tenido que aprender a ignorar asociaciones negativas acerca de ellas en relación con el ingenio humorístico. La mayoría de las veces, ser una mujer aguda estaba relacionado con ser una bruja, arpía y casquivana.

Desde antes incluso de la época de Chaucer (1343-1400), el potencial poder del ingenio de la mujer no ha pasado desapercibido para el hombre. La agudeza femenina no estaba bien vista a la hora de contraer matrimonio. En “The Wife of Bath”, incluido en *The Canterbury Tales*, el mercader avisa a otros hombres de los peligros que conlleva casarse con una mujer ingeniosa y contestataria. Poseer una lengua afilada (*witty tongue*) significa problemas e incomodidad para el género masculino.

En los años setenta se despierta en Francia un gran interés por la risa como arma de resistencia y a la vez liberadora. Hélène Cixous en su ensayo “The Laugh of the Medusa” (1976) califica de hecho absurdo la idea de que la mujer no tiene sentido del humor y las anima a escribir porque significa ganar control sobre los acontecimientos de sus vidas. “Writing is the very *possibility of change*, the space that can serve as a spring-board for subversive thought, the precursory movement of transformation of social and cultural structures” (879). Si a esta ruptura de silencio se le añade la capacidad de crear humor, nos encontramos con un doble acto revolucionario.

El humor como forma de subversión implica un espíritu crítico, pero también exige un comportamiento creativo denominado ingenio. La literatura humorística nos presenta unos personajes en los que podemos vernos más o menos reflejados y que participan en nuestro proceso interpretativo, reforzando nuestra sensibilidad ética así como también la estética. Levy cree además que se ha producido un progreso positivo

en el mundo académico femenino: “more and more women are learning to enjoy the power of wit, learning to disregard the connections of wit to witch and bitch and write on” (1).

Las escritoras chicanas buscan un espacio propio, físico y mental, “a house of my own”, en palabras de Sandra Cisneros en *The House on Mango Street* (1984), y toman conciencia de su ser a través de su propia narrativa. Este espacio, que nos recuerda *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf, se ha reivindicado en el pasado y continúa siendo la asignatura pendiente en el presente. Rebolledo ironiza acerca de esta quimera relacionada con el feminismo blanco y afirma que reclamar una habitación es un sueño mucho más utópico para las escritoras de color que tienen que escribir en autobuses, cuartos de baño y mesas de las cocinas de las casas familiares en las que viven.

Rebolledo insiste en que el discurso político y social es distinto en el tema de las chicanas, puesto que sus compañeros, pertenecientes a la misma minoría, también sufren discriminación (de raza y clase) y algunas no conciben verse separadas de los varones, luchando de manera independiente. Atendiendo a este aspecto, el humor ayuda a ofrecer una perspectiva distinta y nos muestra un mundo en transformación en el que todo es relativo y donde autoras y personajes coinciden en desvelar los múltiples mecanismos de opresión que dificultan el camino hacia su búsqueda de identidad.

En 1977 Marcela Christine Lucero Trujillo publica un poema irónico y recriminatorio acerca de este intento de hermanamiento de las *WASP liberationists*, representado de manera metafórica como una taza de té con *cookies*. Dentro del campo semántico de la gastronomía los términos ‘*cookies*’, ‘*American pie*’ y ‘*baker*’ son símbolos de poder económico, que marcan una separación con el feminismo anglosajón.

Ironiza también con el sueño americano, que prometía oportunidades para todos sin discriminación:

“No more cookies please.”
You differentiate between the two,
but you can really separate
your sex from your color.
No? Then see it won't do.
And, by the way
have you offered the campesina
a piece of the American pie?
Did I hear you say?—
“She can be the baker
in this ‘land of opportunity.’ ”
See?—Only the rich are free—
Free to dictate the right
of their to be
And our not to be
in this, quote, land of liberty.
See?
“No more cookies, please” (Rebolledo, *The Chronicles* 96-97).

Por otro lado las mujeres han tenido que librar una lucha en su acercamiento al humor. Díaz Bild analiza el caso de Jane Austen y Betty Sword, dos ejemplos del empeño de las mujeres en su intento de ser reconocidas como autoras que introducen elementos cómicos en su creación literaria y artística. A la novelista Jane Austen le aconsejaron en varias ocasiones que abandonara el género humorístico, por no estar preparada para abordarlo y por no ser un tema apropiado para una mujer de su época. Betty Swords, una dibujante norteamericana, estudió las razones de la inexistencia de creadoras de viñetas cómicas. La broma, el chiste y el hombre como principal creador se relacionan con el ingenio y la inteligencia. Consecuentemente, al negar a la mujer su capacidad de dominio del modo humorístico se la priva también de la oportunidad de desarrollarse intelectualmente.

El propósito de las mujeres durante los años sesenta y setenta era, en gran medida, la deconstrucción de la definición tradicional del término ‘humor’, partiendo del principio de que, en la mayoría de los casos, la mujer no disfruta con el humor

masculino, debido a que en varias ocasiones se ha sentido víctima de escarnio. Tal es el caso de Betty Swords, que en 1970 declaró en un congreso: “Women don’t make the joke because they are the joke” (cit. en Díaz Bild 119). Las viñetas que se realizaban atentaban siempre contra la mujer, representada como poco inteligente, vaga, materialista y codiciosa, entre otros aspectos negativos. La risa que surge en este caso erosiona y denigra la autoestima femenina, no favorece en nada al progreso social y perpetúa valores tradicionalmente destructivos en asuntos de género.

En el primer capítulo tratábamos el tema de la risa del carnaval de Bajtín, un tipo de risa festiva, que involucra a todos, universal y compartida. No obstante, cuando eso no sucede, cuando la risa es el producto de una posición de superioridad respecto a una víctima, no se produce una atmósfera propicia para el entendimiento entre sexos, minorías o razas.

Numerosos escritos durante el siglo XIX han caracterizado el estilo femenino de escritura en oposición al masculino, considerado este último como más analítico, lógico y en el que impera la razón. En el femenino, en cambio, gobierna la intuición, el sentimiento, lo subjetivo, relacionándolo con el mundo de la irrealidad y de la falta de tangibilidad. De acuerdo con esta percepción, la escritura femenina debería haber estado más relacionada con el humor por su característica ilógica, intuitiva y subjetiva; sin embargo, no ha sido así. Algunas escritoras chicanas, conscientes de ese nuevo intento de ser categorizadas no solamente por su forma de escribir sino por su representación dentro de la ficción, muestran su malestar por el estereotipo y proponen una “desromantización” y una reescritura desde el punto de vista femenino. Como ejemplo tenemos a Lorna Dee Cervantes, poetisa, que no se ve identificada con la imagen de la chicana que muestran los autores masculinos en sus poesías:

Just to give you one example: there is the stereotype of a mother who never sleeps but is awake till 4.A.M and slaps tortillas for everybody. So for me,

writing that incorporated the stereotypes and clichés like that presented a fantasy world. It didn't match with my reality at all, where the mothers were working in the canneries until 4 A.M instead. They were not trying to slap tortillas but trying to put the tortillas on the table (Ikas 32).

Por otro lado, es curioso observar el hecho de que el género femenino debería haber estado más vinculado a la comedia por haber ambos géneros sido históricamente considerados como secundarios, refiriéndonos a la discriminación que la mujer ha sufrido a lo largo de la historia, a lo que viene a añadirse la escasa importancia de la que goza tradicionalmente la comedia frente a la tragedia. Sin embargo son paradójicamente los hombres quienes han dominado el campo humorístico. Esta aparente contradicción se resuelve, según Crawford, valorando el poder subversivo que posee el humor y la intención —por parte del género masculino— de mantener a la mujer como grupo subordinado y sumiso.

Moverse en los terrenos de la literatura humorística significa que la chicana se sitúa como exponente de creación e ingenio lingüístico. Esta forma de autoafirmación requiere una ruptura de tabúes y una reconstrucción de los estereotipos. La capacidad que tiene el humor para desafiar los códigos de comportamiento tradicionales hace que este se convierta en una potente arma subversiva al alcance del género femenino. Críticos y académicos han explorado el humor como forma de reflexión acerca de lo absurdo de la sociedad, una fuente estratégica de protesta para alzar su propia voz con eficacia. La característica subversiva del humor es una magnífica forma de lograr que grupos marginados adopten una posición insumisa. Walker describe este hecho con gran claridad:

Humor isn't submissive, it isn't deferential, it comes from the intellect rather than the emotions—in short, it isn't ladylike. It is perfectly fine, of course, for a woman to laugh at a man's jokes—required, in fact—but for a woman to be a satirist, or a comic, or even to recount the slapstick adventures of a typical day in the life of a homemaker... is to step outside woman's "normal" role as a passive

recipient of cultural expectations and take on the role of truth-teller and gadfly (*A Very Serious* 122).

El humor ocasional se convierte en permanente en el campo de la ficción, porque posee un gran poder que, controlado desde el punto de vista literario por las autoras, es capaz de desarmar convenciones y desbancar principios obsoletos o sexistas que dificultan la realización y el desarrollo de la identidad femenina. El humor tiene el poder de darle la vuelta a todo y de crear nuevas realidades y mundos donde todo tiene más de un significado. Como dice Crawford: “Humor occurs when there is a sudden shift between (or unexpected juxtaposition of) two incongruous interpretive frames or schemas” (25). El humor es la artillería política que logra cambios en el terreno simbólico, pero con posibilidades de materializarse en la vida real.

Al mostrar las incongruencias de la vida y la posibilidad de que todo es susceptible de ser renovado, el humor participa del aspecto paradójico del caos, confundiendo expectativas, por una parte, y aceptando posibilidades, por otra. Muchos de los adjetivos que utilizamos son ‘ilógico’, ‘contradictorio’ o ‘controvertido’, pero también se incluye el término ‘creativo’. El humor es creación en la desorganización, reunifica mundos aparentemente opuestos y, por ello, las ideas fundamentalistas o radicales no tienen cabida en su definición. Es conveniente señalar que ese carácter abierto y flexible del humor desde el punto de vista de la religión, relaja preceptos considerados inamovibles, incuestionables y fanáticos.

El humor facilita el pensamiento plural al yuxtaponer mundos aparentemente irreconciliables. La sociedad en la que vivimos, en continua transición, hace que necesitemos esa flexibilidad imprescindible para adaptarnos a lo diferente. Bernárdez Rodal, por ejemplo, cree que la apertura a las nuevas tecnologías —que cambian constantemente nuestra forma de comunicarnos y organizarnos— y el desarrollo de la economía de las grandes empresas nos “ha arrojado a todos a la situación de

colonizados” hasta el punto de que se habla hoy en día de un “ciberfeminismo” (25). El término ‘pluralismo pragmático’ sería la alternativa al “pensamiento lineal” como modelo: “If we abandon linear thinking for recursive, layered, interlocked, networked thinking, then larger pictures appear in which synthesis of component parts, always based on models, always based on fragments, becomes possible” (Camfield 11).

2.3 LA RISA, LA IRONÍA, LA PARODIA Y LA SÁTIRA COMO ARMAS SUBVERSIVAS

En el Antiguo Testamento existen dos términos para referirse a la risa. Se distinguía entre *'sakhaq'* o risa feliz y *'iaag'* para referirse a un estilo más burlón y denigrante. En el primer caso, se trata de una risa buena, relacionada con aspectos positivos y de placer; en el segundo, el poderoso se ríe del débil.

Martín Camacho afirma que tanto en hebreo como en griego encontramos estos dos tipos de risas. Así, tenemos en griego *'gelao'* (γελάω) —brillar, resplandecer de alegría— para la risa positiva y *'katagelao'* (καταγελάω) —reírse o burlarse de alguien— para la negativa. El prefijo griego *'kata-* hace referencia a las cosas que caen de arriba abajo y quedan invertidas o dadas la vuelta, como por ejemplo 'catástrofe' que viene de *'strofaio'* (στρωφάω) (girar o voltear) y *'cata-* (κατα) , cuando todo queda girado patas arriba (Martín J. 4).

A través de esta explicación etimológica, podríamos interpretar que, para los griegos, la verdadera naturaleza de la risa es positiva y, solamente cuando el orden se subvertía la risa tomaba una connotación negativa. Algunos pasajes de la Biblia recogen estas diferencias.²

En latín no se conservan palabras diferenciadas como en griego o en hebreo para definir la risa, pero sí heredamos otros significados. La palabra *'risus'* viene de *'subridere* (sonreír), que durante mucho tiempo significó "risa secreta" o "reírse para sus adentros". Quizás por un cambio de valores sociales durante el siglo XII, el término sonrisa se fue acercando poco a poco al significado que tiene en la actualidad.

La conexión de la risa como forma maligna de expresión durante la Edad Media es el tema principal de la novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa*, mencionado en

² Martín Camacho en "La risa y el humor en la antigüedad" (Fundación Foro) analiza el pasaje en el que Sara y Abraham engendran un hijo a una edad avanzada por la gracia de Dios.

el primer capítulo, cuya historia transcurre en una abadía benedictina. En esta historia de intriga, crímenes y suspense, el libro que supuestamente protegía Jorge, el bibliotecario ciego, era el segundo libro de la *Poética* de Aristóteles, que mostraba el poder de la risa para subvertir el orden establecido y disipar el temor de Dios.

Como hemos afirmado con anterioridad, la risa puede ser castigadora, de desprecio, de sometimiento, tener un fin adoctrinador o reforzar el estereotipo, según veremos en el tercer capítulo “Humor y narrativa”. Pero también tenemos una risa positiva, renovadora, de cambio, que lucha por la igualdad.

Cixous menosprecia la relación negativa que existe entre el sexo femenino y la superchería, que ha enturbiado el concepto de sí misma como mujer y que describe como *dark continent* a ojos de los demás. La autora afirma que la mujer se ha sentido avergonzada de su propio cuerpo y de su fortaleza. En “The Laugh of the Medusa” declara:

Who, surprised and horrified by the fantastic tumult of her drives (for she was made to believe that a well-adjusted normal woman has a ...divine composure), hasn't accused herself of being a monster? Who, feeling a funny desire stirring inside her (to sing, to write, to dare to speak, in short, to bring out something new), hasn't thought she was sick? (876).

Según Cixous: “Men say that there are two unrepresentable things: death and the feminine sex”. Cree además que existen personas que se niegan a mirarlas de frente: “You only have to look at the medusa straight on to see her. And she is not deadly. She's beautiful and she's laughing” (885). En su ensayo, impulsa a la mujer a reconocer la manera en la que su voz se ha silenciado y avergonzado. Solamente aceptando su cuerpo, reivindicando el placer y la corporalidad femenina, la mujer puede escribir, sentirse bien y reírse.

Mary Daly, en *Gyn/ecology* celebra el poder que tienen las brujas. Propone el nuevo término '*hag-ography*' basado en el concepto *hagiography* (santoral). Daly venera a las "hags, witches, crones" (arpías, brujas y viejas brujas):

[...] a Crone is one that should be an example of strength, courage and wisdom. For women who are on the journey of radical be-ing, the lives of the witches, of the Great Hags of our hidden history are deeply intertwined with our own process. As we write/live our own story, we are uncovering their history, creating Hag-ography and Hagology ... Women travelling into feminist time/space are creating Hag-ocracy, the place we govern. To govern is to steer, to pilot...The vehicles of our voyages may be any creative enterprises that further women's process. The point is that they should be governed by the Witch within—the Hag within (Levy 7).

Con estos neologismos ('*hag-ography*' y '*hagology*'), que utiliza de manera irónica, pretende elogiar a todas las mujeres que, con sus risas socarronas y provocativas, se han reído de las injusticias y se han rebelado contra su posición en la sociedad. Levy recurre al artículo provocativo de Judith Wilt "The Laughter of Maidens, The Cackle of Matriarchs", publicado en *Gender and Literary Voice* en 1980, para analizar el humor matriarcal como evolución de la risa de las jóvenes antes de casarse. Se trata de una risa amenazante que esconde infelicidad y a la vez es descarada y ruidosa. Por otro lado, esta risa podría ser considerada vital para su supervivencia (*survival humor*) por creer que la "sassy laughter of young maidens" solamente puede desembocar en la "cackle of matriarchs" (cit. en Levy 7). Cree que es una risa que resulta de una explosión inevitable, producida por la tensión acumulada, y la describe como "sand pile sandbags of wit against the flood of anger and pain" (7). La risa de protesta de la matriarca, que ridiculiza las debilidades masculinas, surge como respuesta a su situación de discriminación. Levy añora una sociedad justa donde ese tipo de risa no sea necesaria: "It is to be hoped that the day will soon dawn when witty women writers can be heard only as laughing ladies with not even the faintest echo of the cackling witch" (169).

En la ficción chicana, la risa de la matriarca la protagonizan personajes de mediana edad, que han trabajado duramente a lo largo de sus vidas en talleres de costura o en el hogar. Son madres, curanderas, brujas y abuelas que a veces se ven sorprendidas por las jóvenes generaciones, que aportan una nueva forma de pensar. Algunas matriarcas intentan retener sus costumbres y se escandalizan de los nuevos tiempos, como doña Carmen en *Real Women Have Curves*; otras aceptan el fenómeno transcultural de manera positiva, como doña Adelaida en “The Playgoers”, Josefina, la curandera de “Josefina’s Chickens” o doña Juanita en *Las nuevas tamaleras*. Las mujeres se ríen, por un lado, de aquello que no debería hacerles gracia si viviéramos en un mundo justo, y, por otro, de aquello de lo que no deberían reírse desde un punto de vista social, por ir en contra de las normas. Su realidad las lleva a que la risa a veces sea subversiva, otras contrastiva, y en casi todos los casos, liberadora.

El efecto de la risa de la matriarca está en la línea de la risa de la loca que aparece en la novela *Puppet* (capítulo 3). Es la risa de la ruptura con la presión patriarcal en contraposición con los deseos femeninos, la risa de las mujeres histéricas, que críticos posteriores han rescatado y analizado y le han dado una nueva interpretación. Algunas poetisas han relacionado la situación de la chicana con una atmósfera paranoica, una esquizofrenia de identidades que necesita sin duda el modo humorístico. La Loca en el poema “La loca de la raza cósmica”, cuya autora es La Chrisx, o el relato “La llorona loca: The Other Side”, de Mónica Palacios, o la protagonista en *So far from God* de Ana Castillo, rompen las normas con su comportamiento: “They are unhampered by rules and tradition” (Rebolledo, *The Chronicles* 121) y ofrecen otras perspectivas. En realidad, son unas locas clarividentes, marginadas por haber perdido el contacto con la realidad, una realidad que paradójicamente es alienante. Su condición de locas las hace

libres. La loca de *So far from God* invierte los mitos, a la vez que transgrede todo tipo de normas sociales y religiosas.

Otro de los recursos que utilizan las escritoras chicanas en sus obras es la ironía. Bernárdez Rodal define la ironía como disimulo y distingue entre dos tipos: clásica y romántica. La primera muestra superioridad porque “consiste en utilizar el recurso de fingir que no se sabe, dejar hablar al contrincante, para luego triturarlo dialécticamente”. La ironía romántica la define, en cambio, como “la tensión existente entre elementos contrarios” (18), como ocurre con lo subjetivo y lo objetivo.

La ironía socrática se define como una de las fórmulas utilizadas por el método dialéctico con el propósito de hacer ver a los interlocutores que, aquellas creencias que parecen inamovibles en realidad no lo son. Sócrates salía a las plazas de Atenas y allí preguntaba a personas de diferentes oficios por lo que ellos creían saber; fingía que no sabía nada sobre ello y, mediante ciertas preguntas, les hacía cobrar conciencia de su ignorancia. Las respuestas eran rebatidas con la finalidad de que el individuo descubriera que lo que sabía estaba influido por un conjunto de prejuicios o que lo que consideraba como verdadero en realidad no lo era.

Esta increíble utilización de la ironía que une inteligencia y delicadeza es aplicable a muchas autoras chicanas. Margarita Reíz describe lo unida que ha estado siempre la ironía al mundo femenino. En situaciones donde no era posible un humor abierto y procaz, la ironía ha sido la herramienta que le ha permitido criticar. En su artículo “La ironía también es mujer”, cree que la ironía siempre ha sido femenina por la sutileza que conlleva y porque requiere “mucho mano izquierda”, una característica que el sexo femenino ha desarrollado por necesidad.

Gadamer describe la ironía como una conducta lingüística que implica un pre-entendimiento. Define el antitexto como cualquier tipo de chistes que da a entender lo

contrario de lo que se quiere expresar por el cambio de tono de voz y el consenso como el acuerdo necesario entre el autor y el receptor: “El uso de la ironía presupone un entendimiento común, que consiste en su presupuesto social. El que dice lo contrario de lo que piensa, pero puede estar seguro de que le entienden lo que quiere decir, se halla en situación de consenso” (98). El consenso es, pues, el estado de conexión que se produce entre la narradora y el lector, esa base ideológica común, esas líneas invisibles que unen a ambos, es un guiño, una postura distanciada que conecta a su vez a los participantes regalando la sonrisa a quienes perciben su efecto.

Linda Hutcheon se describe como “intelectualmente promiscua” y en su acercamiento multidisciplinar analiza los componentes que desempeñan un papel fundamental en el proceso irónico. En 1994 publica *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. En esta obra, y a través de citas, construye su visión sobre la ironía a modo de *collage* y describe las condiciones y los modos necesarios para que se produzca.

Según esta autora canadiense, en la ironía se crea un nuevo espacio, un tercer elemento que se encuentra entre lo dicho y lo no dicho. Este complejo sistema compuesto por texto, contexto, emisor e intérprete, entre otros elementos, convierte la ironía en un proceso arriesgado, porque cualquier pequeño cambio puede afectar al resultado. También debemos considerar como ironía un discurso o enunciado que no fue inicialmente pensado con ese propósito. En palabras de Hutcheon la ironía es “a semantically complex process of relating, differentiating, and combining said and unsaid meanings—and doing so with an evaluative edge” (*Irony's Edge* 89). Entre el emisor irónico y el receptor se comparten valores y estrategias comunicativas. De ahí que aspectos como el sexo, la raza, el género, la religión o la profesión, entre otros, sean relevantes a la hora percibir la ironía.

La ironía involucra a un intérprete que necesita una actitud evaluativa y un juicio crítico, por lo que puede servir para afianzar determinados valores y despreciar otros; por ello se desplazan las reglas del juego. Hutcheon denomina esa característica como “naturaleza transideológica”. Su fuerza subversiva, junto con la capacidad de autorreflexión y autocrítica, imposibilitan la generalización de sus funciones.

Algunas escritoras chicanas utilizan la ironía de la voz narradora infantil para reflejar sus inquietudes y criticar determinadas situaciones discriminatorias. Autoras como Cisneros, Serros o Ponce describen su forma de ver la vida a través de los ojos de las niñas de sus relatos, con un gran componente autobiográfico, y confrontan su forma de pensar con la realidad. Su sorpresa es, en ocasiones, la sorpresa del lector y de muchas chicanas que han tenido las mismas vivencias. En otros momentos, la aparente inocencia infantil las ayuda a abordar tabúes y temas delicados de tratar, como el sexo, el maltrato o las violaciones. Como dice María C. González acerca de la novela *The House of Mango Street* (1984): “The naivete of the narrator allows the reader to supply her own political evaluation of the scene [...] the critique Cisneros provides of the violent world this child inhabits is clearly meant to educate more than just children”(13).

Otra de las formas de humor en las obras de las chicanas es la parodia. Díaz Bild la define como el resultado del contraste entre dos estilos, dos maneras de pensar, dos lenguas diferentes, dos personas, etc. Tiene su origen en el carnaval, según Bajtín, con los *parodying-travestyng genres* que hacen su aparición como alternativa a la literatura tradicional y de forma irreverente. Un ejemplo en el ámbito teatral es el *satyr play*, que parodia la representación trágica al tratar los mismos temas, pero desde un punto de vista cómico. Palacios Pablos define la parodia como la “imitación burlesca de una obra literaria o artística de cualquier clase, de los gestos, maneras de hablar o actitudes de

alguien, o de cualquier cosa” (445). Hutcheon cree que la parodia se caracteriza por poner “en tela de juicio la noción de lo original como raro, único y valioso (en términos estéticos o comerciales)” (“La política” 2); por ello es un fenómeno que encaja perfectamente dentro del postmodernismo.

En las tres definiciones, la parodia deconstruye, fragmenta y cambia un primer discurso, para ofrecer una visión diferente en un segundo. El híbrido lingüístico resultante de las relaciones entre el hipotexto y el hipertexto, es decir, lo parodiado y el texto paródico, es objeto de estudio por parte de Bajtín, quien considera que la relación entre estos dos textos no es un diálogo abstracto y externo, sino una interlocución entre puntos de vista concretos. La parodia, que utiliza un estilo potencialmente distinto, destruye el acercamiento al mito de manera reverencial y la relación de este con el lenguaje (Díaz Bild 19). Hutcheon cree que la parodia no solo subvierte la realidad, sino que la legitima, por lo que se produce una transgresión autorizada y se convierte en un “vehículo listo para las contradicciones políticas del postmodernismo” (“La política” 8).

Esta mezcla de códigos produce una “promiscuidad semiótica” (3), como dice Bernárdez. La hibridación resultante constata la estrecha relación entre postmodernismo y parodia. Desde el punto de vista narrativo, Pueo cita este nuevo concepto de parodia “surgido en la postmodernidad tras la muerte del autor” (43). Según este escritor, la diferencia entre la parodia actual y la clásica radica en que en la primera no se distingue entre el hipertexto y el hipotexto. La parodia retórica rebaja el grado de solemnidad del texto parodiado. La parodia postmoderna, en cambio, sitúa los dos textos al mismo nivel y, como consecuencia, ambos se convierten a la vez en hipotexto e hipertexto.

Otro aspecto que destaca Pueo en su teoría sobre la parodia es el tema de “los entrecruzamientos entre niveles culturales, los entrecruzamientos entre los textos del pasado y los textos del presente, los entrecruzamientos entre los materiales y las formas

de los diversos lenguajes artísticos, que conforman nuestras experiencias estéticas” (43). El autor aclara que, aunque estos entrecruzamientos surgieron con anterioridad, en la parodia actual se hacen visibles. Se cambia de posición narrativa constantemente para admitir los distintos puntos de vista y las distintas perspectivas.

Por todo esto, la parodia tiene una importancia fundamental en los temas de género, debido a que la política de la representación puede lograr una reversibilidad de papeles. Esta es una de las conclusiones a las que llega Judith Butler. La autora defiende una “política paródica de la mascarada”:

Como consecuencia de una performatividad sutil y políticamente impuesta, el género es un “acto”, por así decirlo, que está abierto a divisiones, a la parodia y crítica de uno mismo o a una misma y a las exhibiciones hiperbólicas de “lo natural” que, en su misma exageración, muestran su situación fundamentalmente fantasmática (285).

En *Esperanza's Box of Saintsk*, de Amparo Escandón, y *The LA LA Awards*, de Latin Anonymous, observamos que la parodia trata temas religiosos, culturales y sexuales poniendo en tela de juicio la importancia de los mitos y la política de la frontera. En el caso de la novela de Escandón, el realismo mágico y la parodia se impulsan mutuamente en esta ruptura de esquemas preestablecidos.

Por último, tenemos la sátira como fuerza disruptiva. Conectada con la irreverencia, la rebelión, y la ruptura de las convenciones, la sátira podría encajar como fenómeno postmodernista, pero posee unas características más rígidas y enjuiciadoras y no coincide, por consiguiente, con los postulados de ese movimiento. No son muy numerosas las escritoras chicanas que utilizan la sátira en sus novelas, pero en poesía y en las *performances* se encuentran más ejemplos de esta forma de humor.

Frye, en *Anatomy of Criticism*, distingue entre forma y actitud en la sátira. Considera que es un tipo de humor basado en la fantasía y lo absurdo, pero con una intención de ataque. Al igual que otros autores, cree en la sátira como una forma de

ironía. La característica insurgente de la sátira puede resultar más incómoda de asimilar, pero no deja de ser una efectiva forma de protesta que no pasa desapercibida en el mundo artístico.

La risa en la literatura tiene el poder de resaltar lo bello, lo feo, lo grotesco, lo ridículo, inmediata y directamente o a través de la distancia. También critica y reprende tanto actitudes como acciones que dificultan la reconstrucción de la identidad femenina. Bernárdez cree que si el sentido de la política es la libertad, esta última tiene que enlazar con la risa como puente. Por el carácter versátil que tiene, por la capacidad para inmiscuirse en todos los campos y de maneras distintas, por el entramado de implícitos que lleva consigo y que se erige con fortaleza porque “la risa de las mujeres artistas es plurilingüe, fragmentada, reconstructora, más próxima a la idea de ‘lo grotesco’ de Bajtín que al concepto de humor aristotélico tradicional” (Bernardez 15).

2.4 EL HUMOR COMO RUPTURA DE MITOS, ESTEREOTIPOS Y ARQUETIPOS: MALINCHES, VÍRGENES, SANTAS, LLORONAS Y CURANDERAS

Rebolledo cree que la recuperación de la memoria histórica de la chicana está ligada a la figura de la Curandera:

The act of remembering is a strategy for survival that echoes across borders and cross countries. For her this role of memory is integral to healing. This healing is linked to the grandmother, a curandera (healer) who uses traditional herbs to begin the curing process. For by returning to that to which we are grounded, by heeding the creative process and articulating the wounds as well as the cure, writers can use their words to change society (*The Chronicles* 94).

En este proceso de “curación” (*healing*) interviene la deconstrucción y la reescritura de los mitos tradicionales, que han denigrado la imagen de la chicana y han supuesto un obstáculo en la mejora de sus condiciones sociales y culturales. Hay teorías feministas postestructuralistas que defienden que toda doctrina, idea y creencia es relativa al considerar que todo depende del momento histórico en el que sucedan y del poder hegemónico vigente. Acercarse a la historia oficial con escepticismo es, a su vez, una característica del postmodernismo y del postcolonialismo, que corroboran tanto la inexistencia de verdades absolutas como la relatividad de las normas morales. Estos aspectos coinciden con el trasfondo ideológico del modo humorístico. El humor permite liberar el lenguaje del mito, como sucede con la irreverencia del discurso paródico, a la vez que muestra, cómo todo es susceptible de ser renovado o permite un punto de vista distinto:

They [postcolonial narratives] are believed to demonstrate the fragility of “grand narratives”; the erosion of transcendent authority; the collapse of imperialistic explanations of the world. In short, postcolonial and postmodern critical approaches cross in their concern with marginality, ambiguity, disintegrating binaries, and all things parodied, piebald, dual mimicked, borrowed and second-hand (Boehmer 244).

Tanto Anzaldúa como Gaspar de Alba coinciden en identificar los tres arquetipos femeninos en los que se encuentra atrapada la chicana: la virgen, la madre, y la puta,

personificados en tres mitos: la Virgen de Guadalupe, la Llorona y la Malinche.

Anzaldúa cree que los chicanos tienen tres madres:

All three are mediators: Guadalupe, the virgin mother who has not abandoned us, la Chingada (Malinche), the raped mother who we have abandoned, and la Llorona, the mother who seeks her lost children and is a combination of the other two... In part, the true identity of all three has been subverted—Guadalupe to make us docile and enduring, la Chingada to make us ashamed of our Indian side, and la Llorona to make us long-suffering people (*Borderlands* 30).

A pesar de que estos mitos se han reproducido a través de varias generaciones de chicanas, durante las últimas décadas han vuelto a contextualizarse, y, en algunas ocasiones, se han transformado en símbolos de resistencia, adaptándose a los nuevos tiempos. Poniatowska compara a las chicanas con las mexicanas y valora el atrevimiento de las primeras:

Las chicanas, en cambio, cruzaron los 3.000 kilómetros de frontera que nos separan del país más poderoso del mundo con la Virgen de Guadalupe, la Malinche, la Llorona, la Coalitcue auestas y allí les dieron un nuevo valor y una identidad que antes no tenían (25).

Este intento de visitar los mitos no está solamente relacionado con la reconstrucción femenina. El autor y activista Gómez-Peña sacude a la audiencia en sus *performances* añadiendo a los iconos mexicanos unas cuantas posibles interpretaciones:

I simply believe that as a Mexican immigrant in an advanced process of Chicanization, I have learned to understand that religious and political symbols, no matter how charged they might be, can be emptied out and refilled when transferred to a new context [...] and that I, as a border citizen, must constantly reinvent my identity using all the elements that my three cultures have given me. For this purpose, La Guadalupe has been good to me. She understands my multiple dilemmas and contradictions. And like my beloved mother Martha, she has the unique capability of making me feel extremely guilty when I fuck up (Gómez-Peña 190-191).

La sátira es la protagonista de los espectáculos de este autor, donde las imágenes sacuden e impresionan a una audiencia, aparentemente imbuida de un estereotipo que se ha apoderado de ella.

Respecto al tema de dar la vuelta al estereotipo y mostrarlo desde otro ángulo, en el caso de los mitos, las autoras los humanizan, les otorgan características prosaicas para acercarlos al mundo real y, de este modo, difuminan ese halo de veneración que normalmente exigen tales figuras. Así, tenemos a una curandera en el relato de Valdés “Josefina’s Chickens” (analizado más adelante, capítulo 3) cuyas características intuitivas y sobrenaturales quedan cuestionadas cuando se descubre que sus pollos, sin saberlo, se emborrachaban con los posos, que la destilería de al lado de su casa les arrojaba a diario. En *Esperanza’s Box of Saints* el paisaje que rodea a la aparición de san Judas Tadeo en el horno de la casa de la protagonista, entre la grasa del pollo, rompe las expectativas de un lector que puede que encuentre el entorno poco místico para una aparición. Los santitos, que conserva Esperanza en una caja y que con ella a todas partes, se convierten en elementos fetiches que la protegen y la ayudan a aumentar su prestigio a la hora de fingirse prostituta. En *Face of an Angel*, de Denise Chávez, realizan una visita a la Holy Tortilla, un lugar donde se venera la imagen de Jesucristo sobre una tortilla mordisqueada porque “someone hungry and in a hurry had obviously chomped down on the Tortilla before it was observed to be holy” (429). Teresa, en *Loving Pedro Infante*, parodia la figura de la santa de Ávila al compararse con ella. El comportamiento de la protagonista está muy lejos de ser ejemplar desde el punto de vista religioso. Tere no es santa sino “la otra”, la amante de Lucio, un hombre casado.

Si el humor es una reconciliación de elementos opuestos, la propuesta de venerar a la diosa Coatlicue aparece como una opción muy acertada para Anzaldúa, que la describe de esta forma: “She is both goddess and monster, beneficent and threatening” (*Borderlands* 50). No se trata de una imagen estática, sino variable y cíclica. Surge como alternativa que incorpora aspectos ambivalentes en esa fusión de nociones contrarias:

Coatlícue depicts the contradictory. In her figure, all the symbols important to the religion and philosophy of the Aztecs are integrated. Like Medusa, the Gorgon; she is a symbol of the fusion of opposites: the eagle and the serpent, heaven and the underworld, life and death, mobility and immobility, beauty and horror (47).

La diosa Coatlícue, sin embargo, tampoco se libra de ese proceso desmitificador que conlleva el humor. Pat Mora, en su poema “Coatlícue Rules: Advice from an Aztec Goddess”, normaliza las cualidades de la diosa idolatrada, que aparece como invitada de honor a un programa de entrevistas. Se muestra como un personaje sardónico, con una gran inteligencia y, a la vez, tolerante. Ofrece sus consejos desde la experiencia: “avoid housework”, “protect your uterus”, “verify that the inside voice is yours” y por último “be selective about what you swallow” (Mora 60-63), haciendo referencia al hecho de que la diosa Coatlícue se queda embarazada después de tragarse una pluma (Rebolledo, *Women Singing* 52).

Poniatowska cree que las chicanas son más arriesgadas y valientes que las mexicanas porque tratan temas que estas últimas no se atreven a abordar. En su opinión, las han adelantado medio siglo y en el caso de las artistas pintoras “se han adueñado del escándalo”. En el proceso de construcción de la identidad chicana, estos mitos, estereotipos y símbolos característicos de sus orígenes mexicanos, que ensalzan al hombre y posicionan a la mujer como sujeto pasivo, se parodian y “se pintan a sí mismas como la Virgen de Guadalupe, una karateca de zapatos de tenis que sale del manto de estrellas o una costurera que recarga su incendiario halo de oro sobre el dorso de la silla [...] se vuelven además de transgresoras poseedoras del símbolo. Y todo poseedor de símbolos, metáforas y mitos es un creador” (Poniatowska 47).

La sexualidad se filtra a través de figuras como la Malinche, la Llorona o la Virgen de Guadalupe, calificando a la mujer de manera dicotómica dentro de marcos

cerrados. Aceptar que estos mitos existen y forman parte de su cultura significa dar un gran paso para que pueda lograrse una transformación.

María Herrera-Sobek, en la introducción de *Beyond Stereotypes* (1985), destaca el poder del humor en la ruptura del estereotipo:

Through humor, once again we find the Chicana writer attempting to break the constructing cultural stereotypes she has for so long borne. Thus we encounter both the sparks of rebellion through the clever manipulation of language and those dark moments of self-parody and self-disparagement. Caught between two strong cultural currents, American and Mexican, and feeling the pressures to conform and acculturate on one side and to preserve and transmit the culture on the other, Chicana writers have found through their creative energies a vehicle through which feelings of anxiety and ambiguity can be expressed (13).

Autoras como Anzaldúa responsabilizan a la Iglesia católica por haber colonizado su religión indígena. La hacen culpable de la cultura del sometimiento del sexo femenino a la figura masculina y le reprochan que haya mantenido a la mujer chicana oprimida y anclada en el pasado. Creen que la religión ha sido la causante de perpetuar el concepto patriarcal de los valores familiares con la consiguiente desigualdad de poder (*gender stratification*). También piensan que el catolicismo ha influido negativamente en la participación activa sexual desde el punto de vista femenino. Denuncian que la expresión sexual femenina ha sido moralmente más sancionada que la masculina.

Anzaldúa critica negativamente la figura de la Virgen porque ha alimentado el arquetipo femenino como ser abnegado, fiel, puro, maternal y pasivo. Sostiene que estos valores han sido interiorizados de tal manera que han definido la función de la mujer en la sociedad durante siglos. La Virgen encarna los valores de resignación, docilidad y obediencia, por lo que podría dificultar el camino hacia la emancipación de la mujer.

Sin embargo, la Virgen de Guadalupe es un símbolo muy controvertido. Representa valores dicotómicos para unos y unidimensionales para otros. Aunque personifica la destrucción de los mitos indígenas, este icono religioso se ha erigido curiosamente en estandarte durante la revolución mexicana y en las manifestaciones de

la clase obrera chicana, personificando la insumisión por parte del pueblo en la defensa de sus derechos y en contra de las injusticias sociales y aportando al propio tiempo una imagen de fuerza, justicia, resistencia y compasión.

Las chicanas utilizan la ironía, sobre todo en la poesía, para mostrar actitudes ambiguas ante ese mito religioso, que no parece adaptarse a los tiempos modernos. Tafolla, en su poema “444 Years After”, cuestiona la existencia de la Virgen entre una yuxtaposición de imágenes actuales:

—would my jeans jacket sprout
an embroidered vision
of the same old Lupe
with stars in her cloak
but standing on a pick-up
truck with melons? (256).

Pat Mora también utiliza la ironía en “To Big Mary From an Ex-Catholic” para reprocharle a la Virgen su poder manipulador. Se dirige a ella buscando respuestas: “Will you kick me in the teeth/ Will your foot spike so fast from under your blue robe/no one will see/ but I will bleed? (Mora, *Borders* 77). Rebolledo cree que la llama “Big Mary” de manera irónica: “Is she the great mother? Big mama? Or manipulative woman? (Rebolledo, *Women Singing* 54).

En otras ocasiones, la Virgen es víctima en lugar de traidora. Demetria Martínez, por ejemplo, la presenta como mártir who “made love with life/instead of a man/birtherd a troublemaker” en su poema “Hail Mary” (cit. en Rebolledo, *Women Singing* 55-56). La parodia religiosa analizada en el tercer capítulo y la ironía poética examinada en el quinto capítulo aportan nuevas imágenes de esta figura religiosa. Las autoras reprochan a estas vírgenes, más terrenales y menos solemnes, un pasado lleno de culpabilidad y represión.

Otras veces, como en el caso de Cisneros en *Woman Hollering Creek* (1991), el tono irónico implícito denuncia situaciones de discriminación de manera sutil. En el

capítulo “Little Miracles, Kept promises” las ofrendas y peticiones que realizan los feligreses son muy variadas. Kafka alaba este capítulo en el que cada plegaria se escribe con letra distinta y faltas de ortografía, para dar más realismo, en una mezcla de humor y de tragedia: “This format gives Cisneros room for full expression of her panoply of talents which range from conveying the most tragic human experiences of suffering to the humorous, silly, and trivial simultaneously” (Kafka 89). Existe, por ejemplo, un sarcasmo implícito en la petición de Barbara Ibáñez a san Antonio de Padua, en la que solicita una pareja masculina “who isn’t a pain in the nalgas [...] who speaks Spanish, who at least can pronounce his name, the way it’s suppose to be pronounced. Someone please who never calls himself “hispanic” unless he’s applying for a grant in Washington, D.C” (Cisneros, *Woman Hollering* 117). También desea que ese hombre no se avergüence por tener que realizar las tareas del hogar y le ruega que no le envíe a alguien como los que ya conoce, sus hermanos, a quienes considera demasiado consentidos por su madre: “Don’t send me someone like my brothers who my mother ruined with too much chichi, or I’ll throw him back” (118).

Es llamativo observar en esta novela de Cisneros que tanto los santos como las vírgenes son castigados si no cumplen sus deseos. Los amenazan con colocar las estatuillas que los representan en sus hogares mirando hacia la pared o bocabajo: “I’ll turn your statue upside down until you send him to me” (118).

Katherine Ríos cree que Cisneros recupera “the Malinche/Guadalupe/Llorona triad—the three icons that supposedly structure the psychic and material basis of Chicana identity—through her stories” (Kafka 90). Su crítica —cargada de connotaciones humorísticas— actúa como revisión de los mismos. Dota de poder a unas mujeres que recomiendan no casarse con mexicanos (uno de los capítulos en *Woman Hollering Creek* es “Never Marry a Mexican”) o dejar de buscar confort en una religión

fácilmente parodiada. Sus personajes femeninos no son nada pasivos e intentan encontrar su propio camino.

Otro mito que aparece reiteradamente en diferentes manifestaciones culturales chicanas y mexicanas es la Malinche (*Malinalli Tepenal*). Ha sido tradicionalmente identificada como la amante de Hernan Cortés y considerada la madre de todos los mestizos, por ser la primera mujer del pueblo indígena en engendrar un hijo del conquistador. También llamada doña Marina, es una figura muy controvertida. Para algunos filósofos y escritores, entre los que se encuentran Octavio Paz, la Malinche es la 'chingada' (sinónimo de violada y de traidora). Considerada responsable de todos los problemas surgidos a raíz de la conquista española, del sometimiento de la cultura indígena, el término 'malinchista' se asocia a la traición y hoy en día se emplea como insulto. También se ha utilizado como sinónimo de desprecio hacia una persona que prefiere lo extranjero a lo mexicano. La Malinche guarda similitudes con la figura de Eva en el paraíso terrenal por ser considerada culpable del sufrimiento humano.

Reinterpretaciones actuales presentan a la Malinche como una mujer muy inteligente, con fuerza y autodeterminación. Considerada como mediadora e intérprete, fue capaz de evitar el derramamiento de sangre entre culturas. Así la describe Todorov en *La conquista de América. El problema del otro*:

[La Malinche es] el primer ejemplo, y por tanto el símbolo, de un cruce híbrido de culturas [...] glorifica la mezcla en detrimento de la pureza, y el papel del intermediario. No se somete a los otros, sino que adopta su ideología y le sirve para comprender mejor su propia cultura, como lo prueba su conducta. (101)

En la obra de teatro *The LA LA Awards* (subcapítulo 4.2.3) se parodian los orígenes del mito de la Malinche y su relación con Hernan Cortés. En el concurso "The Aztec Dating Game", Running Jaw presenta a los *Aztec Studs* (sementales aztecas). La incorporación de referentes históricos y elementos contemporáneos ayuda a la creación

del mito con una reflexión: mostrar lo sencillo que es crear una teoría o una afirmación sobre una etnia o cultura que justifique el estereotipo.

La Malinche es una superviviente, y las autoras alaban su capacidad interpretativa como traductora, su diplomacia e inteligencia, sus virtudes para la política, y su imagen representativa como indígena, mestiza, mexicana y chicana. En *Puppet* (1985) de Margarita-Cota Cárdenas, Miss Lencha enseña a las nuevas generaciones de chicanos el mal que han hecho los estereotipos y los mitos. Incita a sus alumnos a ser críticos y a romper el estigma originado por las etiquetas. Deja que los estudiantes cuestionen la figura: “Are you a Malinche a malinchi? Who are you (who am I malinche)? seller or buyer? sold or bought and at what price? What is it to be what so many shout say sold-out malinchi who is who are/are we what?” (Cota-Cárdenas, *Puppet* 93). Lo que Miss Lencha pretende es que la chicana sea consciente de que se convertirá en lo que ella crea que es. Seguir transmitiendo esa imagen de traidora no ayuda más que a perpetuar los mismos valores negativos. La creación de términos, como es el de malinchismo, es una excusa para denigrar a la mujer: “[...] what other -ismos invented shouted with hate reacting striking like vipers like snakes THEIR EYES like snakes what who what” (93).

Algunos alumnos se mofan de la profesora, a quien llaman “Profe Malinchi”, e insisten en que, en realidad, la Malinche ha muerto. La docente, en cambio, desea que los estudiantes abran los ojos y vean que todavía existe. Para que se produzca un cambio, es necesario que acepten que esa Malinche negativa todavía forma parte del imaginario chicano. Miss Lencha intenta adaptar la historia a los tiempos actuales. La Malinche es una *troublemaker* que amenaza los valores tradicionales. También representa a las “chicanas traidoras”, haciendo referencia al calificativo que utilizan los chicanos contra las mujeres que protestan por el trato recibido por parte de sus compañeros pertenecientes a *La Raza*.

En esta línea, en *Paletitas de Guayaba* (1991), de González Berry, tenemos otra Malinche que se aparece a la protagonista (Mari). También profesora, desea despertar la conciencia de las mujeres y la fuerza que pueden tener para cambiar el mundo: “Can you imagine Mari if we unite every single chain of words of every single woman in the world what power that would generate?” (211)

Cisneros, en el capítulo “Never Marry a Mexican” en *Woman Hollering Creek*, nos presenta a una Malinche con genio, cruel, a la que curiosamente llama Clemencia. Preguntada acerca de la razón de este personaje responde: “I get so tired of Chicana writing glorifying mothers and grandmothers. So I decided to use a modern-day Malinche, but one who feels that the mother is too selfish of sacrificing. I always want to explore the things we are not suppose to” (Kevane 52).

Ángela de Hoyos, en su poema “La Malinche a Cortez y Viceversa”, incluido en su colección *Woman, Woman*, parodia el mito y muestra la diferencia entre lo dicho y lo pensado. Pone en duda la versión tradicional proponiendo una revisión:

ELLA Dame tu nombre, mi amo y señor,
para que me adorne.
Como quisiera
grabarlo aquí, junto con el mío en la arena.
Es que soy tuya, y quiero que lo sepa
todo el mundo

EL Todo el mundo
ya lo sabe
mi querida Marina. No necesitas
adornos superfluos
Yo te quiero y eso basta.

Y entre paréntesis El se dijo:

*Además, hrrrrmmppp!!! Es indigno
que un hombre blanco
de mi noble estatura
se enlace
con una sencilla esclava, hrrrrmmppp!!! Es cierto
que es una hembra a todo dar, pero no.
Esta chatita patarraja ya se está haciendo*

demasiadas ilusiones, hrrrrmmppp!!!

De Hoyos refleja una Malinche aparentemente sumisa y enamorada en esta primera parte del poema. En la segunda, sin embargo, aparece una doña Marina nada contenta con la situación. Las apariencias no tienen nada que ver con esa otra realidad:

ELLA Sí, amo y señor mío, tienes razón.
 Ya lo sé que me quieres
 y perdona mi necedad. Es que nosotras
 las mujeres siempre soñamos con imposibles.

Y entre paréntesis ELLA se dijo:

*Huh! Y para eso te di
mi sangre y mi pueblo!
Sí, ya lo veo, gringo desabrido,
tanto así me quieres
que me casarás
con tu subordinado Don Juan,
sin más ni más
como si fuera yo
un kilo de carne
—pos ni que fueras mi padre
pa' venderme a tu antojo
güero infeliz...!!!*

Etcétera, etcétera. (De Hoyos 53-54)

Otro mito inherente a la cultura chicana es el mito de la Llorona. Esta mujer es condenada, de por vida, a vagar llorando como castigo por haber ahogado a sus hijos en el río por celos provocados por el cariño del hombre hacia sus hijos; otra de las interpretaciones apunta a que lo hace por despecho para vengarse de su marido infiel. Existen varias versiones que forman parte del folclore popular y que han ido pasando de generación en generación. Esta figura la encontramos en la frontera, entre el mundo real y el sobrenatural. En estas historias, la Llorona aparece vestida de blanco o de negro, tiene el rostro de la muerte, a veces no tiene, o bien se nos muestra con un bonito semblante, para luego, al acercarse, transformarse en una bruja fea. Sus uñas largas y afiladas son otra característica, pero es el lamento lo que aparece en todas las historias.

Resulta curioso observar cómo la mujer, considerada como máxima representante de la preservación de los valores de la familia y de la comunidad latinoamericana, tiene que cargar con el peso histórico e ideológico del infanticidio. Reinterpretaciones y estudios sobre los posibles orígenes de esa figura mítica nos remontan a la época de la conquista española en tierras americanas. Basándose en hechos históricos, se cree que algunas mujeres indias mataron a sus hijos, a fin de que los conquistadores no les secuestraran y les obligaran a trabajar como esclavos. Esta perspectiva nacionalista tiene también otra interpretación: la Llorona es una mestiza enamorada y abandonada por un criollo que prefiere a una mujer de su misma clase social (Pérez 101).

Desde el punto de vista trágico, las lloronas han encarnado el papel de mujeres traicionadas a veces por el Gobierno, convirtiéndolas en seres indefensos que necesitan gritar las injusticias. La Llorona alza su voz, como lo hicieran las mujeres de la Plaza de Mayo en Argentina, reclamando a sus familiares y amigos desaparecidos, o para denunciar los asesinatos de mujeres en la Ciudad de Juárez. Este mito también recoge el dolor de todos los “espaldas mojadas” fallecidos en el mar cuando intentaban cruzar la frontera estadounidense.

Pero la Llorona se convierte en Gritona cuando reclama justicia y su espacio en la sociedad y no está dispuesta a callarse. En *Woman Hollering Creek*, a Cleófilas la ayudan otras mujeres a escapar de una situación de violencia doméstica por parte de su marido; durante el viaje en coche Felice, su compañera, siente que necesita lanzar un aullido de liberación: “Everytime I cross that bridge I do that. Because of the name, you know. Woman Hollering. Pues, I holler” (55) Felice pregunta a sus compañeros de viaje si no sienten la necesidad de gritar como Tarzán cada vez que atraviesan el arroyo. Este sonido, que no es de tristeza ni de lamento, les produce risa: “Then Felice began

laughing again, but it wasn't Felice laughing. It was gurgling out of her own throat, a long ribbon of laughter, like water" (56).

Gina Valdés en "Weeping With Laughter" nos presenta a la antítesis de la Llorona, y Cordelia Candelaria en "Go'Way from my Window, La Llorona" se enfrenta a ella reprochándole sus miedos infantiles y comparándola con una cucaracha gorda y fea.

Mónica Palacios, en el relato "La llorona loca: The Other Side", nos presenta una nueva versión del mito. Nada más comenzar su relato, la escritora se extraña de esta horrible y absurda historia (refiriéndose a la tradicional) que su madre le narraba de pequeña y se pregunta si hay algo más que no les han contado: "Was she trying to wean herself from caffeine when this notorious incident happened? What was her astrological sign? And did she knows about networking" (Palacios M. 49). Buscando en los archivos nos muestra *the other side* al ofrecer un romance entre dos mujeres: Caliente y La Stranger (su nombre real era Petronila de la Chihuahua y qué). Caliente es una mujer tan deseada como criticada en la ciudad, debido a su poca atracción por los hombres y su escasa feminidad: "She wears spurs—on her house slippers." "She's always eyeing señoritas. I bet she's a PE teacher." (49). Esta Llorona particular ahoga en el río a La Stranger por un conflicto de celos. Horrorizada por su acción, Caliente se desmaya y también muere. El fantasma de Caliente se aparece después a un hombre:

A week after the burial, a villager was getting water from the river and was startled by the eerie cry of a woman. At first the man thought it was really loud Carly Simon music, but as he listened closely, he could hear something about "a stranger."The villager walked towards the cry and a woman appeared from the bushes, dressed all in white and wearing clogs. He jumped back and gasped, "Clogs?! That's so 70's." The ghostlike woman sobbed to him: "Have you seen La Stranger" (51).

En esa nueva versión tragicómica no aparece el tema del infanticidio. Palacios resuelve la historia de celos y violencia incorporando elementos humorísticos, aunque la

verdadera transgresión está en el hecho de que la relación amorosa tiene como protagonistas a dos mujeres. Yarbrow-Bejarano resalta el poder de transformación no solamente como “reversal of an accepted image, often with humor and irony” que se resiste a aceptar la historia tradicional del mito. La autora cree que, en ese ejercicio de conversión, las escritoras van más allá: “This strategy of filling traditional imagery with new meanings is more complex than rejection, for such strategies both critique and derive power from the image reversed or repositioned”(183).

Comenzamos este subcapítulo haciendo alusión al mito de la Curandera, una figura que forma parte de la literatura oral y aparece en los cuentos que escriben Nina Otero-Warren y Fabiola Cabeza de Baca a comienzos del siglo XX. Sus múltiples acepciones la convierten en un mito que hay que analizar. La Curandera es una *healer*, *bruja*, *witch*, *midwife*. Produce sentimientos enfrentados y tiene connotaciones positivas y negativas. En *Bless Me Última*, de Ronaldo Hinojosa, o en *The House on Mango Street*, de Cisneros, tenemos curanderas con una imagen mística, mágica, sobrenatural y misteriosa. Otras están en contacto con el mundo de los muertos. En “Josefina’s Chickens” de Gina Valdés, en cambio, tiene unas características más humanas, que analizaremos en el tercer capítulo.

En su ensayo “The Curse of Eve— Or, What I Learned in School”, Margaret Atwood condena los modelos literarios femeninos:

[...] Old Crones, Delphic Oracles, the Three Fates, Evil Witches, White Witches, White Goddesses, Bitch Goddesses, Medusas with snaky heads who turn men to stone, Mermaids with no souls, ... evil step-mothers, comic mothers-in-law... Medea who slew her own children, Lady Macbeth and her spot, Eve the mother of us all... (cit. en Levy 5).

Según Gilbert y Gubar, tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, las mujeres con mayor talento literario y que mostraban ambición desde el punto de vista intelectual eran castigadas con el calificativo de ‘*endemoniadas*’ (evil).

Esta relación de la mujer con la brujería, a la vez poderosa y temida, es una analogía entre su situación como mujer y sus miedos. Algunas autoras como Virginia Wolf expresan de esta manera su visión sobre la conexión entre la mujer y lo sobrenatural. La creación y el ingenio emergen de esa constricción intelectual aplicada a las mujeres:

When, however, one reads of a witch being ducked, of a woman possessed by devils, of a wise woman selling herbs, or even of a very remarkable man who had a mother, then I think we are on the track of a lost novelist, a suppressed poet, of some mute and inglorious Jane Austen, Some Emily Brontë who dashed her brains out on the moor or moped and mowed about the highways crazed with the torture that her gift had put her to (*A Room* 48).

La imagen de la bruja representa a la *eternal outsider*, pero por otro lado, con esa relación entre lo sobrenatural y el subconsciente, las mujeres dan escape a todas las emociones reprimidas y descargan de culpa todo aquello que las atormenta utilizando la brujería. La Curandera se escabulle de las normas sociales, de la pasividad y asume un poder de actuación que le permite acceder a ámbitos tradicionalmente reservados a los hombres.

Quiero terminar este capítulo haciendo mención al poema de Gina Montoya “Curandera”, escrito en 1986. Destaca la dicotomía en los pronombres *We/They*, en la que *They* se refiere a los “otros”, es decir, los que no entienden ni aprecian el enlace cultural y la conexión que tiene la figura de la Curandera con su idiosincrasia: “They don’t understand our tie to the harshness of the land!” (Montoya 21). En un intento de menospreciar esta figura, utilizan expresiones que en sí no son ofensivas (“*maid*”, “*girl*”, “*nurse*”), pero que rebajan la importancia que para la chicana tiene la figura de la Curandera, encargada de unir el pasado y el presente como “folkloric elements of healing” (Rebolledo, *Infinite* 39). Montoya en su poema la hace cercana, la humaniza y por ello mismo la revitaliza:

We call her curandera

They call her psychiatric nurse

We call her amiga
They call her counselor

We call her mujer
They call her “girl”

We call her sobadora
They call her “too touchy, too feely”

We call her nurturer
They call her the maid

They call her superstitious
We know what the facts are
.....

They call ours a subculture
We call it the entire universe (Montoya 21)

Si la figura de la Curandera en la recuperación histórica y cultural de la chicana es vital, el positivismo del humor desempeña un papel fundamental en ese proceso curativo. Funciona como pócima capaz de curar las heridas del racismo, la homofobia, la marginación, y libera el pensamiento, apartándolo de las cadenas de una tradición subyugadora. La crítica insertada en el humor permite descubrir que el interés por controlar a la chicana es la razón principal por la que se han otorgado valores sexistas o discriminatorios a estos iconos. La habilidad que poseen algunas autoras para superar esa opresión desde su posición subalterna, utilizando modos humorísticos, requiere un ingenio y una valentía nada desdeñables. Como afirma Quiñonez:

In the interpretations and constructions of Chicana writing, these archetypes lose their moralistic hold and are transformed into symbols that reflect the complexity, the problematic social circumstances, and the humor of the chicana experience. Thus the manifestations of archetypes, so central to Chicana literature, are reconstructed by the writers' experiences and points of view (135).

Las autoras chicanas se arriesgan para transgredir las historias originales y modificar el discurso patriarcal. Nos obsequian con unas Curanderas, Lloronas, Vírgenes y Malinches distintas, pertenecientes a una nueva era de mayor libertad y

progreso para la mujer, al menos en Occidente. Como dice Jose Antonio Marina “el ingenio es la rebelión de la inteligencia, que quiere dejar de ser seria, para huir de sus múltiples servidumbres” (23). Enriquecer la visión de los conflictos, añadirle nuevas posibilidades de solución y contribuir al proceso creativo son características en las que coinciden la mayoría de las autoras, unas escritoras que comparten el poder transformador de la educación como un intento de mejorar la sociedad en la que vivimos.

CAPÍTULO 3. HUMOR Y NARRATIVA

Hay tantísimas fronteras que dividen a la gente, pero por
cada frontera existe también un puente.

GINA VALDÉS (CORRIDO MEXICANO)

Life is a tragedy when seen in close-up, but a comedy in long shot.

CHARLES CHAPLIN

3.1 LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN AUTORES CHICANOS: DANIEL VENEGAS, JORGE ULICA Y SABINE ULIBARRÍ

Francisco Lomelí, en *Chicano Perspectives in Literature* (1976), afirma que la literatura, al reflejar las distintas motivaciones, personalidades, batallas perdidas y pequeñas o grandes victorias, tanto a nivel personal como colectivo, actúa como espejo de la sociedad.

A mediados del siglo XIX, después del tratado de Guadalupe de 1848, se fusionan las tres principales corrientes culturales: la mexicana, la anglo-americana y lo que Lomelí denomina “unofficial local realities”, dando lugar a diferentes combinaciones eclécticas (11). La literatura constituye una parte del ritual cultural de esa sociedad, donde predominan las narraciones históricas personales y la transmisión de relatos, así como los corridos mexicanos. Podríamos decir que la literatura mexicano-americana no emergió como tal hasta los comienzos del nuevo siglo, cuando se convierte en un medio eficaz en la lucha por la redefinición de la identidad chicana. Tomás Rivera sostiene que los chicanos han sido la primera población en tener una antología antes de una literatura. Y es que, como afirma Antonio Villareal: “[...] the signifier ‘Chicano’ signifies a tradition before it is born” (Torres H. 10).

Ron Arias, en una entrevista realizada en 1983 por Bruce-Novoa, afirma que el humor chicano es particular y diferenciable, aunque escaso, y destaca el papel relevante de las mujeres en este campo:

Desdichadamente no conozco a muchos escritores chicanos que manejen el humor, la sátira, la ironía y la burla bien. Rivera en su cuento, “El Pete Fonseca”, o Chapo Meneses en “Chavalo encanizado” o los números teatrales de José Montoya y Jesús Negrete son algunos de mis favoritos. Creo que capturan la esencia del humor chicano, que naturalmente tiene puntos y modos de expresarse ligeramente distintos de mucho del humor popular mexicano. Además esa gente frecuentemente llega a un público no chicano más amplio con el mismo impacto que tienen en los chicanos. Pero lo más triste y al mismo tiempo alentador es que

buena parte del mejor humor, el más incisivo, el más humanamente atractivo que he escuchado, proviene de las mujeres, pero siempre en las cocinas, salones de clase, bailes o tiendas. No mucho escrito hasta ahora (Bruce-Novoa 249).

Arias menciona algunos autores que han incluido humor en sus obras. Su novela más conocida, *The Road to Tamazunchale* (1975), se presenta como una parodia sobre la sofisticación narrativa del modernismo en la que utiliza el realismo mágico para explorar la experiencia del barrio. Los personajes femeninos tienen un papel significativo en esta novela y poseen características humorísticas: así, Cuca, una adivinadora que nunca acierta en sus predicciones, o Carmela, la sobrina de Fausto, con su despertar a la sexualidad.

Analizar los personajes femeninos en toda la narrativa escrita por autores chicanos que utilizan recursos humorísticos es una tarea prácticamente inabarcable y, aunque podría ser una posible e interesante línea de investigación, no es el principal objeto de este estudio. Sin embargo, he observado una característica común en algunas obras como las de Daniel Venegas, Jorge Ulica y Sabine Ulibarrí: sus trabajos destacan no solo por ser críticos con la situación de la frontera, sino también por su sarcasmo y las connotaciones grotescas y satíricas en todo lo que gira en torno a la representación femenina. El papel subversivo y liberador del humor de algunas escritoras chicanas tiene una función contestataria, y surge como alternativa a ese tipo de humor moralizante.

Según Venegas y Ulica, la liberación de la mujer es una amenaza cultural. El humor instructivo que utilizan estos autores culpabiliza al sexo femenino, como parte responsable en aspectos relacionados con la asimilación. *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen* (1928) no solo es la primera obra chicana propiamente dicha, sino también humorística. Relata las aventuras de un inmigrante campesino que decide irse a los Estados Unidos como ilegal para probar fortuna. Enrique Lamadrid en

"The Rogue's Progress: Journeys of the Pícaro from Oral Tradition to Contemporary Chicano Literature of New Mexico" explora en profundidad la influencia de la tradición de la picaresca española en novelas chicanas. Los personajes pícaros (o rascuaches) son masculinos, antihéroes, perdedores, que en ocasiones fingen estupidez para no sacrificarse. Aparecen en obras posteriores como *Las aventuras de Juan Chicaspatas* (1985), de Rudolfo Anaya, o, veintiún años más tarde, la publicación de *Big Dreams and Dark Secrets in Chimayo*, de Benito Cordova (2006), donde se narran las correrías de Flaco Salvados y los problemas de alcohol y desempleo que sufren los indios nativos rioarribeños. Más adelante, observaremos algunas versiones femeninas de la figura del pícaro.

A través del humor satírico en *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen*, Venegas critica el sistema abusivo estadounidense y las políticas laborales que sufren los indocumentados tras cruzar la frontera. Arremete también contra los "agringados", "pochos" y "verdes", en su pugna por la conservación de las costumbres mexicanas. La figura del "pelado" o *comic peladito* (que luego deriva en la figura del "pachuco" en novelas posteriores) aparece en esos momentos de la Gran Depresión, como personaje cómico, para describir al inmigrante recién llegado a Estados Unidos, inocente en apariencia pero con un toque pícaro: "The comic peladito, in all his endering wit and mischief, is a caricature of ordinary working-class men whose lives may have not been so quite humorous" (Álvarez 22).

Las mujeres que no perpetúan los valores de la familia son también objeto de sátira por parte de Venegas. Distingue entre doña Chipota, como representación de la mujer tradicional mexicana que defiende los principios religiosos y patrióticos, y las "pelonas" o prostitutas que intentan desplumar a don Chipote. Doña Chipota es "la Virgen de Guadalupe militante frente a las Evas", manifiesta Kanellos en la

introducción a la novela (Venegas XIII). La mujer es responsable de asegurar la supervivencia cultural, la unión familiar, la retención del idioma, las costumbres religiosas y es criticada por trabajar fuera de casa. Kanellos añade que la lección moral incluye el hacer frente a las corrosivas costumbres angloamericanas. Sin embargo, doña Chipota es, en realidad, la que pone orden al final de la novela. Su fuerte carácter la hace aparecer como personaje poderoso y representante de las costumbres convencionales.

Kanellos sostiene que la sátira de Venegas es más anecdótica que efectiva: "the painful reality of abuse and injustice were more important to the author than the fictive world he was creating and populating with interesting characters, who in the final analysis were only comic inventions meant to entertain" (Venegas vii). No obstante, los temas que se tratan en esta novela sobre la frontera, el miedo a ser asimilados culturalmente y las injusticias sociales son la base sobre la que se asienta el humor de la ficción chicana en obras posteriores. La sátira de Venegas es una forma de respuesta a la situación de discriminación y se ha considerado precursor del humor de la literatura chicana contemporánea.

Este autor incorpora elementos escatológicos relacionados con las funciones corporales. Batkhin lo denomina "*billingsgate*", refiriéndose al lenguaje coloquial popular, un aspecto de la risa del carnaval que traspasa los límites del discurso oficial serio relacionado con la autoridad. Tenemos descripciones referidas a personajes masculinos acerca de lo que comen, la forma en la que duermen o defecan, así como el sonido de sus tripas y flatulencias. El *billingsgate* aparece como un contra-discurso, una inversión simbólica que requiere de una jerga especial. A veces, el lenguaje no es vulgar y Venegas utiliza elaborados eufemismos que potencian aún más el efecto cómico. Por ejemplo, para defecar utiliza la expresión 'evacuar la plaza'. *Loving Pedro Infante*, de

Denise Chávez, analizada en la segunda parte de este subcapítulo, incorpora la función corporal sexual. Tratar abiertamente este tema tabú, desde un punto de vista femenino, provoca un tipo de risa subversiva aunque también regeneradora, que conecta y reconcilia al ser humano con su cuerpo, con el sexo y con el sentimiento de deseo y atracción, como veremos en el quinto capítulo.

Otro de los autores en la línea de Venegas es Jorge Ulica, pseudónimo de Julio García Arce. En sus *Crónicas diabólicas* (1916-1926) explora humorísticamente la vida de la comunidad en el proceso transcultural. En “Do you speak Pocho...?” y “Por no hablar English”, aborda el tema lingüístico, entre otros, para criticar los nuevos dialectos, la alternancia de código y el *spanglish* que surgió a raíz de la colonización interna. Sostiene que la liberación femenina es culpable, tanto del sentimiento de desarraigo como de la asimilación cultural. Magdalena Barrera, en el artículo “Of Chicharrones and Clam Chowder: Gender and Consumption in Jorge Ulica’s *Crónicas diabólicas*” (2008-2009) reconoce que entre el sarcasmo y la risa se esconde una amenaza a la supremacía masculina. Ulica aconseja a los hombres que cruzan la frontera que no lo hagan con sus esposas, para que no se contagien de los cambios:

Si los hombres casados quieren ser menos infelices...no deben venir, con sus consortes, a los United States. Pueden cruzar la frontera solos, dejando a sus respectivas mitades allende el Bravo, lo más “allende” que puedan, a muy respetuosa distancia. Porque aquí andan las cosas muy mal y el género masculino va perdiendo, a pasos agigantados,”sus sagradas prerrogativas y sus inalienables derechos” (cit. en Barrera 49).

Barrera analiza el descontento de los hombres con respecto a esa nueva forma de comportamiento femenino. La autora afirma que Ulica presenta tres tipos de personajes en las *Crónicas diabólicas*: En primer lugar, los mexicano-americanos que se aprovechan de sus inocentes hermanos recién llegados; en segundo lugar, los que creen tener un conocimiento del inglés, en realidad erróneo, e intentan servirles de ayuda; y por último, los que están completamente asimilados, que disfrutan y consumen la nueva

cultura estadounidense. El autor lanza sus dardos sarcásticos en contra del sexo femenino, que personifica a los tres prototipos.

Kanellos sostiene que tanto Venegas como Ulica critican a la mujer con la intención de demostrar que el sexo femenino es más proclive a la asimilación. Sin embargo, puede que estén encubriendo su miedo por la pérdida de poder: “Su primera reacción ante el liberalismo angloamericano no era adoptar las costumbres angloamericanas sino intensificar el control masculino sobre la mujer” (Venegas XIII). Ulica utiliza el humor para reprobar los nuevos tiempos en los que, según el escritor, la mujer exige al hombre que actualice su forma de vestir y adopte nuevas costumbres gastronómicas.

En la edición del 2 de octubre de 1920 del periódico *Hispano-America* — publicado en San Francisco—, Ulica redacta lo acontecido en un juicio en el que se acusa a una mujer de haber empujado a su marido por la ventana al no haber conseguido que este siguiera los patrones de moda respecto a asuntos de vestimenta y gastronomía. La esposa relata las razones de su delito: “Menegildo se compró un “suit” que decía que “no le estaba”, y lo maltrataba mucho, de boca y con las manos” (cit. en Barrera 49). La comida es otro de los asuntos que causa rencillas matrimoniales. La mujer continúa con la crítica a su marido: “De comer no quería sino cosas inominiosas como chicharrones, chorizos, sopas, tostadas, frijoles, menudo y pozole. Imposible hacerlo comer ‘clam chowder’, ‘bacon, liver and onions’, ‘beef stew’ or ‘hot-dogs’ ” (49), refiriéndose a estos últimos platos como exóticos y atractivos.

El modo cómico le permite a Ulica abordar temas que serían más controvertidos si fueran expresados de otra manera. Sin embargo, descubrir su propósito didáctico y moralizante requiere una actitud crítica por parte del lector y el efecto humorístico puede verse influido en gran medida cuando se analizan las intenciones del chiste. Que

el marido no quiera hacerse la manicura desencadena la ira por parte de la esposa en esta parodia, que se asemeja a una escena de vodevil. Barrera realiza preguntas clave en tono irónico: ¿Cuántas mujeres de ese momento exigían a sus maridos seguir la corriente estética estadounidense de la época y asimilarse gastronómicamente a sus costumbres? ¿Es realmente la manicura lo que está en juego en la clase trabajadora mexicano-americana?

El poder manipulador del humor en Ulica y Venegas pretende retener las costumbres mexicanas, entre las que se encuentra el fuerte poder del patriarcado: “Aquí mandan ellas [...] y los maridos debemos ser mansos de corazón, cortos de palabras y quietos de manos” (Barrera 50). Aparte de reírse del Otro que, según sus parámetros, es aquel que no entiende que lo mejor es conservar sus tradiciones, Ulica añade su punto de vista a la combinación tan peligrosa que existe entre el sexo femenino y la sociedad de consumo: “He writes with an eye towards strengthening male homosocial bonds in order to save Mexican men from the perils of ‘feminized’ consumption that he fears will undermined Mexican national identity” (Barrera 50).

Tradicionalmente, la escena de la mujer todopoderosa reprendiendo al hombre se ha considerado cómica sobre todo en ilustraciones y viñetas. La imagen del marido llegando tarde y la esposa esperando con un rodillo de cocina detrás de la puerta es una de las más conocidas. Si analizamos las razones que causan la risa en este tipo de imágenes, observamos que el efecto humorístico se produce por la inversión de poderes. La supremacía masculina queda en manos del sexo femenino y es el hombre el que aguanta el menosprecio como parte de la diversión.

Este hecho recuerda el enfoque feminista respecto al humor que durante los años sesenta y setenta no cejó en su interés por mostrar cómo la mujer poseía sentido del humor e ingenio para crearlo. El propósito de esas mujeres era, en gran medida, la

deconstrucción de la definición tradicional del término ‘humor’, partiendo del principio de que la mujer no disfruta en la mayoría de los casos con el humor masculino, debido a que en ocasiones se ha sentido víctima de escarnio, como es el caso de Betty Swords, que analizamos en el subcapítulo 2.2.

En el cuento “Mi abuela fumaba puros/ My Grandma Smoked Cigars” (1977) de Sabine Ulibarrí, tenemos de nuevo la figura de la abuela poderosa que toma las riendas de la casa a la muerte de su marido: “Ella regía su imperio con mano firme y segura” (Ulibarrí, “Mi abuela” 18). El hecho de que comience a fumar puros, después de la muerte de su marido, la dota de autoridad, de poder patriarcal: “El puro era el símbolo y la divisa del señor feudal, del patrón [...]. Chupar ese tabaco era beber de las fuentes de la autoridad” (18). Pero el puro es a su vez un acto de comunión amorosa que le recordaba a él: “Creo que allí a solas, se consiguió el matrimonio idílico, lleno de ternura, suavidad y dulzura, que no fue posible mientras él vivía” (20). Después de fumar, la abuela se transfiguraba y trataba a los niños con cariño y mimo. Esta extraordinaria costumbre, beber de la fuente del poder en esta inversión de papeles, tranquilizaba a la abuela, una calma que no logró, según el narrador, cuando el abuelo vivía.

Las abuelas no fumaban puros. Ese era un caso excepcional y Herrera-Sobeck cree que Ulibarrí rompe con el estereotipo de la mujer nuevomexicana pasiva, sucia y promiscua que reflejan en sus obras los escritores estadounidenses (Herrera-Sobek, “Memory” 75). La ruptura con el arquetipo femenino de falta de autoridad funciona como elemento contrastivo humorístico y la risa se produce por esa imagen inesperada. Más adelante, en la historia de Lorrain López “A Tattling Man” (2002), incluida en *Soy la Avon Lady*, observaremos la ruptura del papel tradicional masculino, cuando Mr. Benavídez, tras la muerte de su esposa Tonia, comienza a fumar los “Virginia Slims”.

En ese caso, no sólo se conforma con fumar un tabaco considerado femenino, sino que comienza a ver sus telenovelas, a ponerse su ropa y a maquillarse, e incluso a acudir al círculo de costura que frecuentaba su mujer, buscando, aparentemente, consuelo.

Ulibarrí escribe desde la perspectiva del conquistado, pero la realidad que describe es la de un mundo armonioso e ideal que intenta plasmar como recuerdo de su infancia. Todos los personajes parecen saber cuál es su lugar en esa sociedad de Tierra Amarilla. En una entrevista a María I. Duke Dos Santos, Ulibarrí se refiere a su niñez como un periodo de felicidad y eso es lo que quería transmitir en sus cuentos: “Esa infancia y esa juventud fueron en todo sentido felices, y el mundo visto a través de la sonrisa, la risa y la alegría pues resulta mucho más atractivo” (Duke 20). Según Herrera-Sobek, recuperar la memoria colectiva y el hecho de que las historias estén narradas en español son sus dos principales actitudes reivindicativas.

Relacionado con el tema de lo grotesco, Ulibarrí describe a Matilde de Ensenada, la curandera del cuento “¿Brujerías o tonterías?” de esta manera:

Era muy gorda, y por detrás, debajo del voluminoso rebozo lleno de misteriosos envoltorios, y su larga falda negra, parecía una amorfa pirámide. Su andar daba risa. Porque no era andar, era un mecer. Se mecía de un lado a otro, de un pie al otro. Y así progresaba para adelante. Quién sabe cómo.

Le rogué a Dios que la bruja no me identificara como uno de los muchachos que le gritábamos desde lejos: “¡Bruja! ¡Putas! ¡Cabronas!” (35).

De nuevo nos encontramos con la figura arquetípica de la Curandera, a la que nos referimos en el segundo capítulo; poderosas brujas que con sus poderes sobrenaturales, plantas, amuletos y rituales se encargan de curar los males de la comunidad, a la vez que provocan sentimientos contradictorios que oscilan entre la admiración y el desprecio. En *Bless Me Última*, de Anaya, el papel de la curandera es vital para el protagonista. El personaje principal ensalza el papel de Última que se convierte en mentora de su vida. En la descripción de Matilde de Ensenada, en cambio, observamos cómo su existencia sirve de mofa para los niños de Tierra Amarilla. Aunque reconoce su importante labor

como receptora de todos los que se encontraban en situación de desesperación, el narrador resalta sus deformidades físicas, su lenguaje malsonante, su nauseabundo olor corporal, su vaivén al andar y los insultos que le profieren. Esta descripción satírica es muy parecida a la que hace Fernando de Rojas en *La tragicomedia de Calixto y Melibea*, en la que el humor grotesco en las descripciones trasluce un tono amargo. El personaje de Matilde podría ser la versión femenina del pícaro, mencionado con anterioridad.

El narrador del cuento sube a la curandera a su coche de caballos: “Mi cortesía, mi machismo, hablaron por mí, que no fui yo. La invité a subir, no por valiente, sino por otra razón.”(Ulibarrí, “Brujerías” 35). Los habitantes del pueblo, y en especial las mujeres, reconocen su atrevimiento, a pesar del sudor frío que le recorre el cuerpo: “Entre ascos y bascas logré colocar a la tarasca (monstruo) a mi lado” (35). El mecanismo catártico del humor descompone el sentimiento de miedo a la curandera. No solo el título del relato rebaja la importancia de la situación, sino que el hecho de destacar sus características más grotescas parece aliviar la tensión hacia la bruja como representante de lo sobrenatural. Al final, es un sanador quien cura a su tío de un mal desconocido (aunque el narrador reconoce que se trata de poliomielitis). La familia cree que la enfermedad es consecuencia de un hechizo a raíz de unos bombones que le regaló la Lupe, otra bruja que posteriormente se tortura para que confesara la acción. Es un carismático curandero quien lo sana —como ya hemos dicho— y es objeto de una descripción mucho más benévola por parte del narrador: “Aunque nadie allí lo hubiera visto, se decía que se vestía como Cristo, que hablaba como Cristo, que se parecía a Cristo” (40).

Es también llamativo el contraste descriptivo que se produce entre doña Matilde, la curandera del anterior relato, y el padre Benito en “El delleno de Dios”, otro de los

cuentos de Ulibarrí. Este cura desencadena el mayor número de risas colectivas durante la misa. Cada vez que menciona la palabra ‘reino’, que pronuncia como “relleno”, los efectos son inmediatos. Es muy visual el estilo narrativo de Ulibarrí al describir las reacciones físicas y los esfuerzos de los feligreses intentando no mostrar la risa en público: “Todos bajaban la cabeza, se mordían el labio, se apretaban el estómago, se estremecían, se sacudían. Se morían.” (23) Se producen distorsiones de los rasgos faciales: “[...] caras convulsionadas, mejillas sopladas, barbas temblorosas, ojos saltados, narices infladas, brazos y piernas agónicos, orejas moradas, gemidos, lamentos, gritos, chasquidos, ruidos raros” (23). El padre Benito, protagonista de “un auditorio tan estrambótico” (23), es, sin darse cuenta, víctima de las carcajadas, aunque también, un potente generador de humor.

Es interesante el punto de vista que ofrece Wolfgang Karrer en su artículo “Myths of Masculinity en *Tierra amarilla*”. El autor cree que, a través de la figura de este cura, se cuestionan las concepciones patriarcales tradicionales masculinas. Piensa que el padre Benito se encuentra más cerca del mundo femenino religioso, de las monjas, más infantilizado: “Padre Benito stands in opposition to virile liberty and suppressed childish laughter. The submission to a feminized religion and the legacy of laughter, however repressed, are ambivalent lessons left behind by Padre Benito” (153). Karrer conecta la pérdida de poder de la autoridad masculina eclesiástica con el humor como género secundario, al que relaciona a su vez con las mujeres religiosas y los niños.

Aunque este subcapítulo analiza los personajes femeninos en obras humorísticas escritas por autores chicanos, la curandera de Gina Valdés en “Josefina’s Chickens” (1979) requiere atención por favorecer la ruptura de estereotipos que he mencionado con anterioridad. Josefina aparece descrita como “amusingly robust and full of humor” (Rebolledo, *Women Singing* 87), que contagia su risa a los demás:

Josefina was a bosomy woman in her late fifties and she wore her long white hair in two braids pinned on top of her head. She had a high laugh and when she laughed her bosom moved up and down. When she was not attending to her patients, she was working on an herb garden that filled her back yard. The rest of the time she spent caring for her 20 chickens (228).

Su criadero de pollos hace tanto ruido que mantiene despierta a toda la vecindad por las noches. Como ha curado a muchos habitantes del pueblo, nadie se atreve a decírselo, excepto su hermana Consuelo. Preocupada y sin saber qué hacer, Josefina se encierra en una habitación con un cuaderno y un bolígrafo y, guiada por el más allá, escribe el nombre de la persona que ha embrujado a sus pollos. Cuando mira el cuaderno, lee con sorpresa la palabra “Consuelo”. Josefina, extrañada, afirma: “No. Consuelo couldn’t bewitch a flea” (229). El cómico desenlace de la historia relativiza los poderes mágicos de la curandera. Su hermano Severino tiraba los posos de los licores que fabricaba en su destilería al otro lado de la valla y caían directamente en el gallinero. Ese era el suplemento alimenticio diario de los pollos de Josefina: “The chickens went straight to it becoming hopelessly drunk” (230). Josefina también utilizaba el licor de su hermano con fines curativos para sus pacientes, y los pollos estaban recibiendo parte de ese brevaje, cuyos efectos no tenían nada de sobrenatural.

El humor en esa historia tiene un papel fundamental para integrar los mitos, humanizar figuras sobrenaturales y romper la imagen dicotómica de la mujer. Les otorgan debilidades y defectos a la vez que virtudes, sin denigrar la representación femenina. Como propone Rebolledo en *Women Singing in the Snow*:

To become ourselves, in the fullest way possible, one must integrate the serpents, the “negative”, and accept the power of self knowledge and self-expression that comes with it [...] It is the power that comes from this disintegration of myth, legend, and history that infuses Chicana writing and the Chicana writer (94).

En el caso de Ulibarrí, la tragedia grotesca provocada por una situación escatológica llega a la vida del protagonista del cuento “Juan P”. Se produce porque a

una de sus hermanas se le escapa una flatulencia durante el funeral de un pariente. Eso trae una desgracia a la familia, anteriormente respetada por el pueblo, y tiene una grave consecuencia: obliga a todos los miembros a vivir aislados, avergonzados el resto de sus vidas mientras que Juan P se convierte en alcohólico. La “P” de Juan viene de ‘perroda’ (pedorra) y así se autoidentifica: “A mí me llaman Juan P/ soy el borracho del pueblo/Tengo dos hermanas escondidas: Son las perrodas del pueblo” (41).

La sociedad que describe en Tierra Amarilla es también dura con el personaje de Henriqueta en el cuento “Sábelo”, por su reputación de prostituta cuando se casa con Edumenio y son tratados con desprecio en el pueblo. El narrador-protagonista ignora conscientemente la causa del rechazo y obliga a su madre a que le sirva un refresco.

A través de los cuentos de Ulibarrí recibimos una radiografía social de la situación de la mujer y su papel en aquel momento. El humor de este escritor, en ocasiones, posiciona a la mujer en el blanco de la risa pero, a diferencia de Ulica y de Venegas, Ulibarrí no tiene intención moralizante.

El humor en los elementos populares (corridos, baladas, canciones, historias), y entre ellos los cuentos, a veces critica las estructuras sociales; sin embargo, no es el caso de Ulibarrí. Él mismo, en una entrevista, reconoce que no está haciendo ni sociología ni política y que en su literatura no hay retos, ni quejas, ni protestas (Duke 28). Ulibarrí da la razón a los que creen que su literatura no posee las características reivindicativas de la literatura chicana. El autor prefiere rechazar el etiquetado si eso conlleva tener que escribir de determinada manera. Cree que el estereotipo está en todas partes y se resiste a pertenecer a una categoría o a otra.

En el artículo “Unveiling Athena: Women in the Chicano Novel” (1993), Erlinda González-Berry analiza en las novelas escritas por autores chicanos, tres etapas que retratan el desarrollo de los personajes femeninos: “1) Chicana characters cast as

types—virgin/mother/whore roles; 2) Chicana characters hidden behind the mask of femininity, cast as the “Other” or male protagonist 3) Chicanas cast as unveiled Athenas or characters of multiple dimensions” (33-34). Es en esta tercera etapa, en la que el humor es más frecuente, y supone un gran apoyo en el proceso de inversión de los papeles tradicionales.

Sería importante añadir en este punto, que algunos críticos chicanos tienen su lucha particular en contra del estereotipo masculino. Lomelí y Urioste acuñaron el término de ‘literatura chicanesca’ para referirse a la literatura escrita sobre la temática de los chicanos por escritores que no pertenecen a esta minoría. El chicano aparece en sus novelas como personaje perezoso, bandido y poco inteligente. Las obras de Sydney Porter (1862-1910), Stephen Crane (1871-1900) y Willa Carther (1873-1947) son ejemplos de este tipo de literatura, criticada por proyectar imágenes ofensivas para el mexicano. Las novelas de John Steinbeck (1902-1968), ganador del Premio Nobel de Literatura en 1962, han sido también objeto de crítica por presentar a sus personajes mexicanos como infantiles o inmorales.

Gonzales-Berry cree que los escritores chicanos, en los primeros comienzos de la literatura, incapaces de superar su visión binaria acerca de la imagen femenina, optaron por mostrar el lado maternal y familiar. Esta representación no es más que el reflejo de una realidad que describe Gloria Anzaldúa en *Borderlands*: “For a woman of my culture there used to be only three directions she could turn: to the Church as a nun, to the streets as a prostitute, or to the home as a mother” (39). Las jóvenes vírgenes, crecen y se convierten en esposas y madres que continúan comportándose como vírgenes (refiriéndose a la pasividad), apartadas de la esfera pública. En la otra cara de la moneda solo existe el calificativo negativo, el de la mujer mala o prostituta. Mostrar a la mujer, no como una mera construcción simbólica y arquetípica que propaga los ideales

masculinos, es la tercera etapa, en la que solamente incluye a Arturo Islas como autor masculino entre los trabajos de Gloria Anzaldúa, Margarita Cota-Cárdenas y Ana Castillo. Este nicho cerrado virgen/puta empuja en busca de su identidad, la de la “nueva mestiza”, huyendo de los principios ideológicos que sitúan al hombre en la cúspide de la jerarquía social. El humor en las novelas escritas por autoras contemporáneas se convierte en la piedra angular en esa subversión de papeles porque humaniza a los personajes femeninos y, a la vez, los dota de poder. Se convierten así en la antítesis de la representación tradicional, puesto que cuestionan las leyes que regulan las normas entre hombres y mujeres.

González-Berry ejemplifica el tipo de personaje de la primera etapa, en la que los escritores describen a la mujer con valores dicotómicos, a través del personaje de Consuelo en *Pocho* (1959), escrita por José Antonio Villareal. La escritora la describe como una “pathetic llorona figure” (González-Berry, “Unveiling” 35). Tras haber traicionado su cultura al intentar emanciparse, imitando a sus vecinas angloamericanas, obtiene como castigo que su marido y su hijo la abandonen. Otra es María Luna en *Bless Me Última* (1972), de Rudolfo Anaya, que con un papel pasivo no interfiere en las decisiones importantes que toman las figuras masculinas. La autora cree que Alejandro Morales, sin embargo, es capaz de dar una visión más amplia de sus personajes femeninos en *La verdad sin voz* (1975).

González-Berry sostiene que el personaje de Viola Barragán en *Mi querido Rafa* (1981), de Ronaldo Hinojosa, se encuentra masculinizado y tiene un comportamiento viril “characterized by the bawdy sort of language” (González-Berry, “Unveiling” 39). Afirma que el autor lo utiliza desde el punto de vista humorístico “to elicit cheap laughs” (39), a costa de los personajes femeninos. Dota a Viola del poder de controlar su vida como parte del proceso de liberación femenina, pero imitando el

comportamiento estereotipado masculino. La autora ejemplifica este aspecto con un fragmento del discurso de Viola: “Te apuesto que Jehú, flaco cabrón, se echó a la Sammie Jo también. Y creo que voy bien cuando digo que de ahí que se enojara la Livita San Esteban. ¡Ja! Esas muchachas que no saben nada de nada; creen que porque ellas no aflojan, que las demás no debiéramos tampoco” (cit. en González-Berry, “Unveiling” 39).

Existen obras posteriores de Hinojosa, en las que la mayoría de los personajes femeninos aparecen tratados en sus múltiples dimensiones, huyendo del estereotipo. Tal es el caso de la novela *Los amigos de Becky* (1991), donde se desvelan las opiniones de veintiséis amigos, cuando Becky decide marcharse lejos de su marido y de su hijo.

Durante los años sesenta y principio de los setenta del siglo XX, se produce una revolución ideológica y social de gran importancia: el mexicano-estadounidense toma conciencia de su condición, que lo mantiene subordinado y explotado bajo las políticas integracionistas de los años cincuenta. El humor no permanece ajeno a esas transformaciones, incorporando temas sobre la identidad, la frontera, los estereotipos y las discriminaciones sociales y económicas.

En el plano femenino, la mujer comienza a incorporarse al mundo académico y, como respuesta al hecho de haber sido silenciada y discriminada por una sociedad patriarcal, la mayoría de los personajes masculinos, sobre todo las figuras paternas, aparecen en las obras de algunas autoras como seres violentos o simplemente se encuentran ausentes. El humor negro, en esta ocasión, se utiliza para desestabilizar los valores patriarcales, como en el caso del relato corto de Portillo Trambley “If It Weren’t for the Honeysuckle” (1975), analizado posteriormente y cuyo humor viene cargado de una buena dosis de veneno, en este caso de manera literal, pues las mujeres de la casa

urden un complot para envenenar al hombre que vive con ellas y que las maltrata a diario. Rebolledo explica de esta manera la reacción de las escritoras chicanas:

Tired of long-standing gender stereotypes, women wrote to demythologize the male figure, to challenge him, to make fun of him. The male focus was in rescuing the female maternal figures from oblivion and from silence. Thus the figures of the mother, or, in particular the grandmother, took on singular importance. Also in the forefront were other females who had figured prominently in the writer's lives: sister's, friends, and teachers. More recent writing has allowed Chicana writer's time and perspective to reevaluate these male figures. While we still see sexual abuse, physical abuse, and desertion, these figures appear to be more complex than before (*Infinite* 27).

A finales de los ochenta y principio de los noventa, aparecen personajes que reformulan las relaciones heterosexuales desde una nueva perspectiva menos amarga. Rebolledo cree que este hecho podría deberse a una evolución por parte del comportamiento masculino, aunque también a que los personajes femeninos deciden aplicar sus propias reglas. La óptica del tiempo es otro de los aspectos que nos permite ver los acontecimientos con cierta distancia y perspectiva. Ana Castillo afirma, en una entrevista publicada en 1991, que sus personajes son dramáticos porque las vidas de las autoras lo han sido hasta ese momento: "I have been asked why I don't portray some of my figures in a happy state, and obviously I don't see us living in a happy state. We're bombarded by so much. But now that we've survived, there's a possibility to introduce that, even if only in terms of a vision" (Navarro 114). El humor aparece valorado como elemento relativizador, mecanismo de supervivencia, que nos convierte en seres más flexibles, abiertos y crea un ambiente más relajado para la continua transformación social.

3.2 LA NARRATIVA DE LA RESISTENCIA: LAS AUTORAS CHICANAS Y SU EVOLUCIÓN EN EL TERRENO HUMORÍSTICO

Ana Castillo reflexiona acerca de las razones que justifican las diferencias entre la escritura chicana masculina y la femenina:

I think that Chicano and Chicana literature reflect something very important about ourselves. Chicano men took issue with society as brown men, Catholic men, and poor working class men. They entered into a confrontation with society from the privileged view of a dialogue amongst men. "We are the men who have been treated badly by those men who are privileged." But the Chicana doesn't have any place to enter into a dialogue. So that's the first thing, having to make that assertion, that she can say anything at all, that she can critique society. But then she also does something that's very particular to Chicanas: to be openly self-critical and abnegating at the same time (Navarro 115-116).

Según Castillo, la chicana es sumisa y, al mismo tiempo, muy crítica consigo misma. En su novela *The Mixquiahuala Letters*, Teresa, la protagonista, reconoce "I was docile" y "I lied" cuando cree que ha traicionado a su amiga. Castillo cree que esos aspectos marcan la diferencia con la literatura masculina chicana: "They (men) are not willing to look at themselves and say 'I'm a horrible cabrón who isn't worth the time of day anyone has given me'" (Navarro 116). Castillo cree que existe una falta de introspección respecto a la forma de escribir masculina: "They (men) romanticize themselves, or they glorify themselves, or they objectify themselves, and their courage and their history, but none of them is ever willing to look into each other as an individual" (116). Exceptuando la literatura gay, Castillo sostiene que los personajes de las novelas masculinas no revelan sentimientos y tan solo como héroes o víctimas.

Ante esas afirmaciones, el humor funciona como un eficaz vehículo de expresión, capaz de transformar la docilidad femenina en irreverencia y la autocrítica en aceptación, un humor que, sobre todo, ayuda a la chicana a no tomarse en serio las lecciones que el orden patriarcal ha intentado inculcarle. Reírse de sí misma, sin caer en

el menosprecio, es un importante progreso para aceptar las contradicciones que existen no solo en temas de género sino también respecto a la cultura dominante. El ingenio de estas autoras abre asimismo nuevas posibilidades estéticas, como veremos en las novelas que analizaremos a continuación.

Dianna C. Niebylsky, en *Humoring Resistance*, cree al respecto, que las teorías feministas han priorizado su lucha en dar voz a autoras silenciadas y que, solamente esporádica y tangencialmente han tratado el tema del humor, un humor medido según el canon de la literatura contemporánea. Los autores latinoamericanos también han permanecido sordos a la risa femenina, como en el caso del congreso sobre humor hispano celebrado en el 2000 en la Universidad de Guadalajara, donde se analizaron las obras de autores de gran prestigio como Borges, Cortázar, García Márquez, Bryce Echenique y Cabrera Infante. Tan solo realizaron una única referencia a la escritora Erica Jong por una de sus citas en *Fear of Flying*. Lo más paradójico de la situación es que el tema principal del congreso era la ruptura de clichés a nivel nacional y regional.

Rebolledo, en su artículo “Walking the Thin Line”, alaba la aportación de los movimientos feministas, que influyeron en el campo del humor de la literatura chicana. El camino hacia la igualdad de sexos promovió una mayor producción y un creciente interés sobre el tema, que pasó a concebirse desde un punto de vista más público, más atrevido y no tan ceñido al ámbito de lo privado. Los escasos comentarios ingeniosos, sarcásticos e irónicos dan paso a autoras que utilizan un humor más procaz, reivindicativo y abierto, producto de la liberación femenina.

El humor está inmerso en todos los géneros aunque, como observaremos en el cuarto capítulo; en el teatro parece tener un mayor desarrollo a través de las comedias y las *performances*. En el caso del género narrativo, se pueden apreciar más elementos humorísticos en los relatos breves de los años ochenta y noventa. La intensidad de la

narración, la inclusión de anécdotas autobiográficas y las breves e intensas descripciones de los personajes en este tipo de ficción nos permiten apreciar un humor más caricaturesco.

A continuación, expondré un breve estudio representativo de varias autoras que con la ironía, la parodia, la sátira y el sarcasmo de sus obras contribuyeron a engrosar el *corpus* literario sobre humor en su papel liberador y subversivo. Se advierten

paralelismos entre el tipo de humor y la evolución en el campo de los acontecimientos históricos y sociales.



El 3 de julio de 1832 nace en el entonces estado mexicano de Baja California, María Amparo Ruiz de Burton, perteneciente a una familia de militares de élite. Se considera la primera autora mexicano-americana que escribe en inglés. Sus tres principales trabajos literarios son: *Who Would Have Thought it?* (1872), *The Squatter and the Don* (1885) y la obra de teatro *Don Quixote de la Mancha: A Comedy in Five*

2.

Acts: Taken from Cervantes' Novel of That Name (1876).

Puede que la escasa consideración de Ruiz de Burton dentro de los estudios angloamericanos se deba a la interpretación y crítica que hace sobre la pérdida de los territorios mexicanos. Por otro lado, su ascenso social por su matrimonio con Henry S. Burton, un general del ejército estadounidense, convierten a esta autora en parte de la élite californiana y ese hecho tampoco satisface a la población mexicana. A partir de 1948, se produce un elevado número de matrimonios interraciales que acelera la transculturalización. Algunos historiadores han argumentado que lo hacían por cuestiones económicas y entre personas de élites, como estrategia para unir tierras y negocios.

Desde la privilegiada posición de conocer ambas culturas, Ruiz de Burton critica las contradicciones e hipocresías de los nuevos colonizadores. Montes afirma: "Her use of satire and parody unmasks the rhetoric of Manifest Destiny and displays the hypocrisy among New Englanders who espouse piety and condemn the South's alliance with slavery, yet demonstrate the opposite through their actions" (178). Ridiculiza la clase media del siglo XIX utilizando la figura del pícaro. Desmitifica las imágenes de los curas y los políticos, desenmascarando sus virtudes y mostrando su lado oscuro, como en el caso de Mr. Hackwell en *Who Would Have Thought it?* En esta novela de datos autobiográficos, a Lola, una niña mexicana huérfana, la hacen prisionera los indios y posteriormente la rescata un doctor que la lleva a vivir a Nueva Inglaterra. El personaje del párroco, en esta novela, parodia la hipocresía religiosa y aparece como un ser ambicioso, cuyo principal objetivo es incrementar su riqueza. La importancia de los orígenes es fundamental para el tema de la discriminación. La apariencia física y su nombre mexicano hicieron que Ruiz de Burton se sintiera forastera en la Nueva Inglaterra de finales del siglo XIX. Habría que añadir en este punto, que Ruiz de Burton era católica y su marido, protestante.

The Squatter and The Don ofrece la perspectiva del pueblo conquistado y cuestiona el nuevo orden que se supone trae progreso a la región. Utilizando la ironía, la novela evidencia el alto coste que tiene que pagar el pueblo oprimido nuevomexicano, un lugar donde la inmoralidad, la corrupción y la represión forman parte de estos nuevos líderes políticos. Don Mariano, el protagonista, intenta llegar a acuerdos para trabajar junto a esos líderes, mientras que los *squatters* (ocupas) son seres ambiciosos que solo buscan vivir sin trabajar: "Ruiz de Burton documents the clash of two different legal systems and two different cultural ways of doing business" (Rebolledo, *Infinite* 11).

Gracias a colaboraciones con estados federales, se han rescatado algunas historias orales, recetas, cartas y documentos escritos pertenecientes al folclore, relatos sobre mujeres nuevomexicanas contados de generación en generación, sin conocida autoría. El humor en esas historias tiene propósitos muy distintos. Rebolledo observa que “Las Tres Gangozas”, por ejemplo, parece tener una intención reguladora respecto al comportamiento femenino, aunque distinto al de “Quiteria Outwits the Witch Nurse”, ambas anónimas.

En la primera, “Las Tres Gangozas”, relata los acontecimientos de una madre, consciente de la dificultad que tiene para casar a sus hijas debido al problema que tienen con el habla. Un día, tres jóvenes que pasan por allí, se quedan prendados de la belleza de las muchachas y le solicitan a la madre que les consiga un encuentro para conocerlas. Esta les pide a sus hijas que, durante la cita, no pronuncien palabra, para que los varones no descubran que son gangosas. Después de esperar una hora en silencio, a una de ellas se le escapa una frase: “The coffee is boiling”. La segunda, amenaza a la primera “I’m going to tell mother that you talked”, a lo que añade la tercera: “I’m the only one who didn’t talk” (Rebolledo, *Infinite* 46-47). Los jóvenes sufren una conmoción al oírlas hablar y huyen despavoridos. La ruptura del silencio las traiciona y continúan solteras, para decepción de su madre.

“Quiteria Outwits the Witch Nurse” tiene un toque más fantástico. Quiteria, una joven enfermera, le tiene miedo a doña Tomasa, la bruja del pueblo. Para que supere el temor, le aconsejan ocupar su sombra porque así doña Tomasa no podrá moverse. Efectivamente, eso es lo que sucede. La más joven, la invita a su casa y —con argucias— logra colocarse cubriendo la silueta de doña Tomasa. Esta siente que no se puede moverse, pero disimula su situación con naturalidad; cuando, en un momento de la conversación, la bruja mayor grita: “I am sick. Run quick. Get me some water!”,

Quiteria, sorprendida, entra en la casa por agua. Cuando sale con el vaso, descubre que doña Tomasa se ha marchado. (Rebolledo, *Infinite* 46). En este caso, la experiencia de la edad, la espontaneidad o el poder de la brujería parecen estar por encima de la juventud y la inocencia de Quiteria, que solo le traen inseguridad y fracaso.

Entre 1930 y 1950 destacan tres escritoras: Fabiola Cabeza de Baca Gilbert (1894-1991), Adelina (Nina) Otero-Warren (1881-1965) y Cleofás Jaramillo (1978-1956). Rebolledo, en *Women Singing in the Snow*, dedica un artículo a esta primera generación de autoras denominadas nuevomexicanas, conscientes de sus orígenes, que colaboraron con su legado literario como acto de resistencia para evitar la asimilación cultural. Esas mujeres, pertenecientes todas a la clase alta, tuvieron la oportunidad de recibir educación en una sociedad en la que hasta 1920 no existía la escuela pública. Las mujeres de familias adineradas se educaban en casa o las enviaban a conventos para que estudiaran.

Rebolledo analiza las “narrative strategies of resistance” que estas escritoras utilizaron, consciente o inconcientemente, con unas características propias que incluyen: 1) la utilización del español para los nombres de lugar y los familiares, cuya manifestación nostálgica añora el pasado, al que comparan con la marginalidad del tiempo presente que viven; 2) los distintos géneros (oral, escrito, histórico, creativo) se fusionan, adquiriendo así un tono personal; y 3) la utilización de los rasgos autobiográficos.

A través del “I” individual y subjetivo incorporan la memoria colectiva en la que “the mixing of genres allowed the expressions of a highly feminine voice” (Rebolledo *Women* 32). Por primera vez, ponen por escrito recetas, tradiciones e historias que las mujeres transmiten oralmente.

El humor se filtra sutilmente a través de las traducciones de los nombres y de los diferentes puntos de vista sobre las dos culturas: “At times these translations are humorous, subtly criticizing Anglo culture and Anglos’ understanding of Hispanic culture. Hispanos usually come across as superior beings, morally and spiritually, while Anglos are often ridiculed for their lack of understanding” (Rebolledo *Women* 32). En la subversión de papeles, la cultura anglo-americana es la que queda en minoría.

Continuando con estas estrategias de resistencia en la narrativa femenina, Rebolledo ha observado que las escritoras no solo critican la pérdida de sus tierras y de su cultura, sino que también se sienten apenadas por los roles tan rígidos establecidos para la mujer. En las descripciones de Otero-Warren descubrimos que eran ellas, las que en ocasiones, encalaban las paredes de las casas. Por otro lado, Fabiola Cabeza de Baca en *We Fed Them Cactus* (1954), se lamenta de las restricciones que han tenido por el hecho de haber nacido mujeres: “I always envied any woman who could ride a bronco, but in my society it was not done. How skillfully they saddled a horse!” (129).

En cualquier caso, la tragedia y la injusticia influyen la narrativa en esos tiempos de pérdida y de cambios. Los momentos de alegría, que no de humor, están relacionados con situaciones de añoranza de un pasado idílico. Cleofás Jaramillo, en *Romance of a Little Village Girl* (1955), comienza la narración con la descripción de su lugar de nacimiento, como si fuera un paraíso de naturaleza y frescura comparado con el internado donde estaba estudiando: “I climbed up on the seat of my father and rode along inhaling the fresh fragrance of the newly-awakened sage of wild flowers. The desert plain seemed turned into a fairy-land” (Jaramillo 41). La transformación que ha sufrido el lugar altera su estado de felicidad: “What a different aspect it now presented! High pitch roofs, a new, modern-looking schoolhouse—with nothing left but memories of our once lively, happy home, now in melting ruins...With a sigh I turned away from

this sad night” (187). Como dato biográfico tenemos que añadir que a Jaramillo la había enviado su familia a un internado de Santa Fe para estudiar, porque la escuela a la que asistía en su pueblo natal, Arroyo Hondo, había tenido que cerrar por falta de recursos económicos. Describe el internado como “desert plain”, “a windswept purgatory” muy distinto a la naturaleza exuberante de su pueblo natal, a la que se refiere como “fairy land”. (Rebolledo, *Infinite* 17)

En *Old Spain in Our Southwest* (1936), Nina Otero-Warren refleja las tensiones entre anglos e hispanos y ridiculiza a los primeros: “Strangers do not understand our hospitality” (33). Cuenta la anécdota, narrada por un hombre, en la que aloja a una “American lady” en su casa. La mujer hispana le muestra la lujosa habitación donde se va a hospedar en la que se encuentran cestos de plata, un colchón de plumas y un joyero dentro del armario. En un acto de cortesía le dice a su invitada: “My house, all that it contains is yours” (33). La narradora irónicamente afirma creer que no sabía bien lo que significaba esa frase y la interpretó literalmente porque, cuando se marchó, se lo llevó todo pensando que se lo había regalado. Rebolledo reconoce que esa divertida interpretación cultural, entretenida para los hispanos, es una forma de ironizar acerca de la translación cultural.

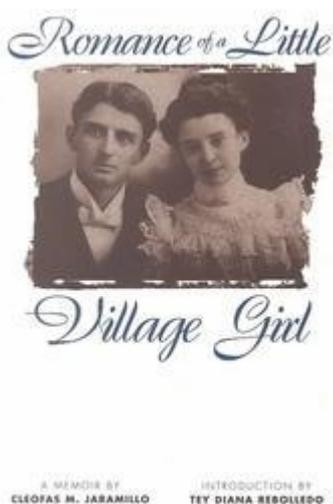
Al ser el humor un elemento que se apoya en el contexto social, tanto los gustos como las sensibilidades varían enormemente de una generación a otra. Analizarlo con la perspectiva del siglo XXI requiere objetividad y conocimientos acerca de la época en la que vivieron tanto Ruiz de Burton como las tres escritoras nuevomexicanas aquí mencionadas. En *Romance of a Little Village Girl*, por ejemplo, el humor queda reducido a situaciones anecdóticas. Jaramillo narra su experiencia del enamoramiento y consecuente matrimonio con Venceslao Jaramillo, hijo de una familia opulenta con una madre dominante que acompaña a la narradora a comprar el ajuar. Las relaciones con su

futura suegra y los problemas durante la boda, en la que se agotó el vino y se olvidaron de servir la tarta, se narran con el sentido del humor de la época.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta es la tragedia personal de las escritoras. En el caso de Jaramillo, tuvo que sobreponerse a situaciones de pérdida personales: fallecieron dos de sus hijos; la pequeña, brutalmente asesinada. La enfermedad y el fallecimiento de su marido y su posterior ruina económica son otras de las vicisitudes por las que tuvo que pasar.



3.



4.

No obstante, Jaramillo y Cabeza de Baca reviven su infancia a través de las novelas de manera distinta. Jaramillo recrea sus primeros años en *Romance*, entre los muros de la casa. Mujeres y niños se encontraban encerrados y salían muy esporádicamente para hacer excursiones. Cabeza de Baca, en cambio, disfrutaba de una mayor libertad, con su abuela como única supervisora, dato autobiográfico que refleja en *We Fed Them Cactus*.

Otra de las razones por las cuales el humor escasea en la narrativa femenina en ese periodo, y en general, es la presión social a la que se ven sometidas las escritoras y que

analizamos en el segundo capítulo. El humor ataca el sexismo, los estereotipos, los conceptos tradicionales de lo que significa ser mujer. Álvarez Dickinson, en *Pocho humor*, cree que la chicana ideal es pasiva, bilingüe y heterosexual. Walker tiene una respuesta para ese hecho: "Humor is aggressive; women are passive. The humorist occupies a position of superiority; women are inferior" (*A Very Serious* 12). El humor no se encuentra en consonancia con la feminidad.

Mostrar la complejidad y la naturaleza intercultural de la chicana, a través de un humor explícito, requiere una evolución social. La realidad que viven las escritoras nuevomexicanas hace que tengamos que conformarnos con pequeñas pinceladas de un humor inocente y una ironía sutil. El tipo de humor de estas escritoras se asemeja al que encontramos en las obras de teatro de Josefina Niggli, incluido en el capítulo cuarto sobre el teatro chicano. Rebolledo, sin embargo, cree que la risa forma parte del legado literario de estas poderosas mujeres como instrumento de complicidad y supervivencia:

At this early stage, however, the writers were still "explaining" things—and detailing. Romantic, nostalgic, yes—but at the same time complex and revealing. And quite clearly we can discern a "feminine" voice, for we have women working, laughing, sharing, talking, caring for each other. The women brought to life in these pages are strong women. They are survivors—women who used their intelligence and ingenuity to survive in harsh land, and who did it with laughter, tenderness and a strong sense of *self*. Contemporary Chicanas could not ask for better ancestors (*Women Singing* 47).

Lo que parece evidente a través de las lecturas de sus obras es que el humor no es una prioridad para Cabeza de Baca, Otero-Warren y Jaramillo. Como portavoces oficiales de su cultura, idealizan sus bellas experiencias del pasado y las comparan con las no tan buenas vivencias del presente. Utilizando ese contraste, critican la dominación y la asimilación. No obstante, aunque no usan el modo cómico tal y como lo entendemos desde nuestra visión de la experiencia contemporánea, el tono íntimo y autobiográfico del humor, en algunas obras pertenecientes a narrativas posteriores, nos recuerda las experiencias personales de las *foremothers* de la literatura chicana.

El humor tampoco ha ocupado un lugar primordial en la literatura de las chicanas entre los años sesenta y setenta. Sus principales objetivos se centran en la lucha que mantienen por conseguir su espacio en el mundo académico y lograr que sus novelas se publiquen. La consideración del modo humorístico como género secundario, junto con la precaria situación económica y la lucha en contra de las injusticias sociales hace que tan solo lo percibamos como pequeños trazos sobre un tapiz de temas serios.

Durante la década de los setenta, con el despertar chicano, que coincide con la segunda ola del movimiento feminista anglosajón, se atisba una transformación en el contenido y en la forma, pero su protesta no se canaliza a través del humor. Es a partir de los años ochenta cuando observamos mayor presencia humorística y un creciente interés sobre el tema. La sátira, el sarcasmo y la ironía como lucha contra la opresión social y cultural cobran una mayor relevancia. Los asuntos que tratan están relacionados con situaciones de marginalidad e injusticia en la sociedad, en la educación, en el mundo académico, así como con la importancia de la religión como elemento opresor. La chicana incorpora el humor como reivindicación, una forma poderosa de expresión que ataca los estereotipos de género y los étnicos.

La compleja situación de la chicana y la realidad paradójica que vive, marcada por su triple discriminación, no podría haber encontrado mejor forma de reivindicación que a través del humor; sin embargo, el número de chicanas que escriben novelas en tono humorístico sigue siendo escaso. Dentro del corpus de autoras chicanas que han incorporado el humor en sus múltiples formas (ironía, parodia, sarcasmo, etc...) y que he considerado interesantes para mi estudio se encuentran Helena María Viramontes, Estela Portillo Trambley, Mary Helen Ponce, Silvia S. Lizárraga, Erlinda González-Berry, Margarita Cota-Cárdenas, Denise Chávez, Ana Castillo, María Amparo

Escandón, Michelle Serros, Demetria Martínez, Josefina López, Alicia Valdés-Rodríguez y Lorrain López.

En la antología *The Penguin Book of Women's Humor*, que Regina Barreca publica en 1996, de las doscientas cincuenta y cinco mujeres que aparecen encontramos dos autoras chicanas (Lucha Corpi y Helena María Viramontes) y una mexicana (Rosario Castellanos).

Categorizado por algunos críticos como de una ironía mordaz, el relato "The Cariboo Cafe", de Helena María Viramontes, incluido en su colección *The Moth and Other Stories* (1985), mezcla el pasado y el presente con gran desconcierto para el lector, ocasionándole una sensación alienante, parecida a la que sufren sus personajes, seres oprimidos y marginados que frecuentan el café. Antaño llamado The Cariboo, ahora es "double zero cafe" debido a que el rótulo ha perdido todas las letras excepto "oo". Su nombre representa a todos los que acuden a ese lugar: "the scum" (la escoria), como denomina el dueño a su clientela. El cambio del punto de vista del narrador añade ironía a la historia. El cuento comienza con la descripción de los hechos por parte de Sonya, joven de corta edad que no encuentra la llave del apartamento donde vive e intenta proteger a su hermano, buscando un lugar donde esperar hasta el regreso de sus padres. Huyen de "la migra", aconsejados por sus progenitores, que los aleccionan para que salgan despavoridos en cuanto vean la furgoneta verde.

Descartando pequeños matices, la tragedia empapa las historias de Viramontes y es difícil apreciar los escasos atisbos irónicos que se asoman en su narrativa. La autora, preocupada por dar voz a mujeres marginadas, muestra el perfil amargo y la tristeza a través de sus personajes femeninos. Tal es el caso de "The Snapshots", donde podemos leer el pensamiento de una mujer divorciada y adicta a la nostalgia, que reflexiona sobre su vida mientras contempla los álbumes de fotos del pasado.

A pesar de que sus obras teatrales destacan más que sus cuentos cortos y su poesía, a Estela Portillo Trambley (1936-1999) se la ha elogiado por sus técnicas narrativas y el poder que otorga a las figuras femeninas, que aparecen como “víctimas de su situación, usadas o incomprendidas por los hombres” (Bruce-Novoa 169). Sus personajes, que poseen un espíritu independiente, deciden resolver la situación de opresión en la que se encuentran, utilizando la creatividad, ya sea como en “The Paris Gown” o con el asesinato, la única alternativa en “If It Weren’t for the Honeysuckle”.

Walker afirma que la utilización del humor en Portillo Trambley es una forma de liberación: “[...] she typically uses humor as a means of expressing anger and frustration at cultural restriction and conflict” (*A Very Serious* 116-117). Feminista durante los setenta y editora de una de las principales antologías, *Chicanas en la literatura y el arte*, en la revista *El Grito* (1973), manifiesta su fuerte sentimiento de comunidad, que hace que incluso compartir la pobreza tenga un lado positivo: “When I was a child, poverty was a common suffering for everybody around me. A common suffering is a richness in itself. (Ruiz V. 762). Sin embargo, los personajes femeninos de Portillo Trambley se rebelan en contra de las rígidas estructuras y se ven obligadas a actuar con independencia y autonomía, muchas veces por falta de apoyo. En una sociedad donde existen restricciones sociales, el humor es una propuesta creativa y una forma de saltarse las normas. Cordelia Candelaria, en su ensayo “Engendering Re/Solutions: The (Feminist) Legacy of Estela Portillo Trambley”, presenta el nuevo espacio que surge a través de las voces narrativas de las heroínas de sus obras:

The action of her stories typically generates another zone of expression outside the codes of orthodoxy to voice the author’s concern with constructing textured mestiza/o worlds of self-reflecting power [...] It is this other expressive zone, or counterdiscourse, that I suggest forms another zone of potential human connectedness, una frontera de Yo-soy-porque-Somos to challenge, resist, deflect, defy, denounce, distort, and perhaps especially, explode the received patterns of gender rigidities forced upon women and men from the moment of first natal cry (197-198).

En “The Paris Gown” (dentro de su colección *Rain of Scorpions*), Clotilde, que vive en París, recibe la visita de su nieta Theresa. La abuela es una mujer aristocrática, casada varias veces, que ha viajado mucho y ha vivido numerosas aventuras. Theresa escucha atentamente cómo logró vivir en París transgrediendo las rígidas normas sociales a las que debía someterse la mujer mexicana de aquella época. En esa transmisión de conocimientos generacionales, Clotilde destaca las diferencias existentes entre la educación que recibió ella y la de su hermano, en una sociedad en la que primaba la supremacía masculina y que obligaba a la protagonista a buscar nuevas formas de sublevación. Una de sus formas de rebelarse consiste en no dejar ganar a su hermano en las carreras cuando montaban a caballo, a pesar de que su madre le había aconsejado que lo hiciera para agradar a su padre. Clotilde no puede resistir el desafío: “It was a kind of insanity finding its own method to fight what I considered slavery” (Portillo Trambley “The Paris” 8). Como consecuencia de su atrevimiento, su progenitor la ignora: “This was adding salt to my wounds” (5), declara la protagonista.

Su hermano Félix decide irse a París para estudiar arte y divertirse, con la connivencia de sus padres, pero cuando Clotilde pide permiso para irse, la amenazan con que van a enviarla a un internado de monjas. La obligan a casarse con un viudo rico y unir fortunas, para lo cual organizan una fiesta de compromiso. Para ese día, en el que se celebrará la pedida de mano, como último deseo, Clotilde pide el vestido más caro y lujoso traído de París para el evento. Congrega así, a un gran número de personas y cuando todos los invitados están expectantes aguardando su descenso por la escalera, se quedan estupefactos al ver que aparece completamente desnuda. Clotilde piensa en cerrar los ojos pero, por miedo a caerse, prefiere fijarse en las expresiones de los asistentes. Así es como la abuela describe las caras de asombro y las distintas

reacciones. Solo al final, descubre el lector, que ha elegido aparecer sin ropa. El factor sorpresa desempeña un papel importante en el momento de bajar la escalera:

All wore the same frozen, shocked look of disbelief and anger. I saw my mother fall into a faint, and the choleric face of Don Ignacio was punctuated by a fallen jaw of disbelief and anger. He threw his champagne glass and it smashed on the floor, then he turned and left without ceremony. No one noticed his departure for all eyes were upon me... All this I saw as I came down the stairs...*stark naked...*” (8).

Clotilde tiene claro su deseo y lo logra: “It was simple after that. My father could not abandon an insane daughter, but he knew that my presence meant constant reminder. He let me come to Paris with sufficient funds” (8). Para la reputación de su padre, afectada gravemente, la ausencia de Clotilde es el mejor remedio. Rebolledo cree que el contraste entre el vestido de pedida, que representa el papel tradicional de la mujer, y su desnudez como símbolo de independencia, no es solamente humorístico sino también creativo en la resolución de un problema (“Walking” 83).

En el intercambio generacional que se produce en “The Paris Gown” se subvierten los papeles, porque es la abuela quien le cuenta a la nieta una historia de rebelión contra la estructura patriarcal. Previene a Theresa sobre la situación de discriminación sexual ocurrida en el pasado, quizás en un intento de evitar una regresión en el progreso hacia la liberación femenina.

En la línea del ingenio femenino como mecanismo de supervivencia para la resolución de conflictos, Viramontes narra en una entrevista una anécdota autobiográfica que guarda similitudes con la historia de Portillo Trambley. Empeñada en estudiar lejos de su hogar, para conseguir el éxito académico, y viendo que era muy difícil lograrlo, Viramontes agudiza su picardía y le hace a su madre una pregunta clave para conseguir su objetivo:

Education for females wasn't easy in our household. I was the first mujer to move out the house. So I needed parental permission to move into a dorm. I felt I had to move out of the house in order to succeed as a student. My father said that

I would move out over his dead body. I then approached my mother and basically tricked her. I asked her, do you want me to meet a doctor or a lawyer? Where am I going to meet them if I don't go to a university where they are studying? She immediately signed the paper (Kevane 144).

Tanto Clotilde en "The Paris Gown" como Viramontes integran las características del *trickster* o pícaro en la versión femenina. Desde una posición de inferioridad y una falta de poder, confían en su inteligencia, en sus habilidades y su perspicacia para salir airoso sin recurrir al enfrentamiento directo. Utilizan el mismo discurso que las discrimina para escapar de las ataduras. Hacerse pasar por loca o por mujer cuyo único objetivo es encontrar un marido rico son también soluciones para lograr sus objetivos.

El final creativo de "The Paris Gown" contrasta con la drástica solución que urden Beatriz y Lucretia en "If It Weren't for the Honeysuckle", otro relato de Portillo Trambley. Las mujeres de este relato están sometidas a continuos abusos físicos y psíquicos por parte de Robles. Beatriz, la protagonista, ayudada por Lucretia decide asesinarlo envenenándolo. Lo entierran en el jardín, en el mismo lugar en el que la naturaleza previamente se alió con ellas, ofreciéndoles las amanitas para acabar con su vida, a las que describe irónicamente como "trumpets of freedom". La sonrisa que esboza Robles, nada más morir, forma parte del humor negro inevitable en esta historia de maltrato y adversidad: "Roble's eyes were wide open and his mouth had a slight switch that looked almost like a smile...a self joke?" (109). Este cuento se ha analizado bajo un *prima* ecofeminista por la relación entre la mujer y la naturaleza, pero también por el cruel desenlace del asesinato, que rebela comportamientos femeninos acordes con la teoría sobre violencia epistémica formulada por Spivak.

Portillo Trambley ha tenido detractoras, como Cherríe Moraga. Moraga valora el hecho de que en *Day of the Swallows* (1971) introduce el tema del lesbianismo, considerado tabú en los setenta. Sin embargo, cree que en *Trini* (1986) Portillo Trambley muestra una mujer pasiva y supeditada al sexo masculino. Moraga afirma:

“The novel [*Trini*] does little for Chicana readership, rendering us once again passive instruments in the male heroic quest” (“The Obedient” 162).

En desacuerdo con el artículo de Moraga, creo que los personajes femeninos de Portillo Trambley actúan de forma individualista y nada pasiva. En ocasiones, forzadas por la falta de ayuda, cuestionan su papel en la comunidad y deciden la manera y el momento de integrarse rechazando los estereotipos de los dos lados de la frontera. Se genera un nuevo espacio respecto al tema de género en relación con *La Raza*, un espacio que conecta el yo subjetivo y el yo comunitario:

By not avoiding machismo and sexuality she strode onto the stage of *raza* creative literature and found it to be a temporal and spacial precipite of the Chicano Movement with its own anxieties—or at least, its own distinctive intracultural, transnational perturbations—of politics and identity. She wrote her unique expressive zone, or border discourse, as a means of suggesting another zone of potential human connectedness, una frontera de *Yo-soy-porque-Somos* (Candelaria, “Engendering” 204).

En otro cuento de Portillo Trambley, “La Yonfantayn” (1985), Alicia, una mujer de cuarenta y dos años, vive recreando imaginariamente las películas románticas de Hollywood. El glamour cinematográfico, que desea la protagonista chicana para su vida, contrasta con el materialismo y los prosaicos intereses de su cita a ciegas, Buti, un inmigrante mexicano, solo busca casarse con ella por su dinero, aunque al final de la novela reconoce que se ha enamorado de Alicia. Podría tratarse del guión de una telenovela, ser una parodia de la misma, o una crítica a la influencia que tiene el mundo del celuloide en el comportamiento humano respecto a los estereotipos en las relaciones amorosas. Accede a salir con Buti porque se parece a Clark Gable, escogió al jardinero porque se parecía a Humphrey Bogart y eligió a su segundo amante porque tenía un hoyito en la barbilla igual que Kirk Douglas. Actuar como lo hacen Lana Turner o Joan Fontaine e incluso reproducir los diálogos de sus películas le permite escapar de la realidad, del hecho de verse físicamente desgastada y mayor ante el espejo. Hacer de su

vida una película romántica de los años cincuenta le obliga a comportarse según los guiones de dichas películas y la pronunciación del nombre de la actriz Joan Fontaine como Yonfantayn añade contraste entre la realidad y el deseo. Este intento de mimetizarse con personajes ficticios es un reflejo de la presión a la que se ve sometida la chicana. Ahonda en el conflicto de tener que cumplir con las exigencias y los parámetros que marcan su definición en temas de identidad.

Según Candelaria, el hecho de que “La Yonfantayn” sea el título de esta historia tiene un propósito fundamental: “Portillo Trambley immediately signals readers to take note of the story’s multiple border and border-crossing realities” (203). Cree que la autora utiliza el humor como elemento aperturista en su lucha contra los convencionalismos:

Through the techniques of role reversal, humor base on parody and satire, and the destabilizing effects of a raza mestizaje that is simultaneously entwined with and resistant of dominant society’s social curricula of popular culture, she generates flesh inflections of class, ethnicity, gender, and sexuality and thereby ruptures reductionist (Candelaria, “Engendering” 204).

Otra de las autoras que introduce humor en sus obras es Mary Helen Ponce. Su vida se desarrolló en el sur de California entre los chicanos de primera y segunda generación. Ikas identifica dos características en su obra: “[...] her verbalization of unspoken questions and interjection of humor when least expected” (176).

En *The Wedding* (1989), Ponce mezcla el inglés, el español y una versión personal del ‘caló’ (también denominado ‘pachuco’). Esta novela describe la vida de Blanca Muñoz, una joven de clase trabajadora que abandona la educación secundaria, para trabajar desplumando pavos, y se centra en su boda como máxima de todos sus sueños. Si el deseo de Blanca es tener la mejor boda del barrio, su pareja Sammy, más conocido por Cricket, está preocupado por ser el “vato” más popular, mejor vestido y más *cool*. Lucy, la mejor amiga de Blanca, aspira a tener el mejor vestido para la boda. Ponce

afirma que con *The Wedding*, llena de clichés y estereotipos, quería llamar la atención acerca de las escasas posibilidades que tenían las mujeres mexicano-americanas durante la década de los cincuenta en el sur de California: “It is important to me to make [people] aware of all those stereotypes, internalized role models, clichés, and discriminations by portraying them in the novel so that people actually start thinking about them” (Ikas 187). González M. cree que estereotipando al máximo los personajes el humor en *The Wedding* critica el sistema:

Through the humorous adventures that includes Blanca’s job plucking turkeys, Cricket’s constant fights, Tudi’s fumbling, and Lucy and Blanca’s search for the perfect wedding dress, Ponce also exposes the racism these teenagers face, the ignorance surrounding them, the poverty, the sexism, and above all the violence (10).

No obstante, esta novela se ha criticado por todo lo contrario. Creen que es un reforzamiento del estereotipo y una reconstrucción del mismo, en vez de un estudio sociológico de las bodas desde un punto de vista satírico. Ponce se sorprende de las interpretaciones tan distintas que han dado de su novela y aclara que se trata de una novela romántica por encima de todo: “In that novel I blend humor, irony, and love. It is a love story in a way, although sometimes is a bit strange and exaggerated.” (Ikas 185).

Un par de años antes de *The Wedding*, Ponce había publicado *Taking Control* (1987), una colección de historias cortas en las que se tratan temas controvertidos como son el sexismo en el plano laboral y del hogar, la falsedad en el terreno de las ideologías o la actitud de los chicanos con los recién llegados a Estados Unidos y con los mexicanos. Desenmascara muchas hipocresías y falsas ideas preconcebidas, que han sido obstáculos en la lucha de las protagonistas por la independencia, la libertad y la felicidad.

Dentro de la colección *Taking Control* de Ponce, el humor mordaz y crítico en “The Campout” y “El marxista” desvela las contradicciones que existen entre lo que se

predica y el comportamiento real. Pero sobre todo, evidencia que en todo proceso de definición de identidad, la peor parte la lleva el sexo femenino.

En “El marxista”, el jefe de Concha, profesora de universidad, le pide que ejerza de cicerone alojando en su casa a un importante conferenciante marxista latinoamericano, Francisco Corriente. Esta tarea forma parte de sus funciones universitarias añadidas por su condición de mujer en el ámbito académico. La protagonista comparte su vida con un marido sexista que no valora su formación, delegando en ella todas las tareas domésticas y el cuidado de los hijos. Ahora tiene que incorporar una función más a su estresada vida: ser anfitriona del marxista. Su pareja es bastante reticente, en un principio, a aceptar un comunista en casa, aunque en realidad lo que más parece preocuparle es el hecho de tener que colaborar en el hogar: “I guess we can handle a houseguest, but do I have to feed the kids and all that?” (Ponce, “El Marxista” 55). Para agradar a su invitado, Concha intenta comprar lo más exquisito en el supermercado, pensando que va a ser la primera vez que pruebe este tipo de comida. Cree que con sus caros manjares agasajará gratamente a su invitado al que presupone costumbres austeras: “The poor man probably lives in a hut, she sighed, a man of the people who shares not only ideology but the hardships in life” (58). Para su sorpresa, descubre que el joven marxista necesita toallas limpias todos los días, no le gusta la comida que cocina para él, se bebe su caro whisky y en lo que está interesado es en ir a comprar artículos de marca en las tiendas más caras de la zona que ni ella, viviendo en un país capitalista, se puede permitir. Antes de llevarle a la universidad para impartir su conferencia, le pide a Concha que le acerque al centro comercial más lujoso y le hace esperar en el coche durante horas. La ironía implícita, en las palabras de Concha, delata el comportamiento contradictorio del marxista y el trato machista que está recibiendo por su parte:

Perhaps I'm jealous 'cause I only shop in the Sears catalogue, she conceded. I shouldn't judge the poor man. Pobrecito. The poor thing is probably buying things for the entire Third World: the hungry, the naked...Curious, she peeked inside the heaviest package, then almost dropped it. Inside were two Minolta 35 mm cameras, three binocular cases, a Remington shaver, four Sonny Walkman, two bottles of Channel No.5 and three bottles of Ralph Lauren's Polo cologne. He sure can't start a revolution with all this. Concha groaned, her eyes popping out of their sockets (66).

La protagonista vuelve a ironizar intentando justificar su paradójica conducta. Concha especula con la posibilidad de que compre los artículos de marca para vendérselos a los ricos de su país y con los beneficios adquirir arroz “or whatever it is people eat in his country” (67), haciendo alusión al desprecio que hizo a la lujosa cena que le preparó el primer día y que ni siquiera se dignó probar.

Concha aparece con los pies hinchados de Concha y el traje arrugado, por tenerle que esperar dentro del coche hasta que terminara de comprar. Estos hechos colman su paciencia y nada más presentar a su invitado, como moderadora del panel durante la conferencia, no puede evitar murmurar para sí misma la palabra “*hypocrite*”. Con fervor y convicción durante su discurso, Francisco Corriente llama cínicamente a la conciencia de los asistentes para luchar contra las injusticias y la pobreza a la que se ve sometido su país. Finaliza quitándose sus gafas de sol de Christian Dior y se sienta, no sin antes recibir el aplauso atronador de un emocionado público mientras que Concha “was supressing a laugh” (68).

Sarcásticamente Concha afirma que su vida sería mucho más fácil si no demostrara ser tan fuerte y que puede con todo: “how easy it was to suddenly become the helpless female” (75). La descripción de todas las tareas de la protagonista a lo largo de los dos días que pasa con el invitado en su casa hace que el lector perciba el cansancio y la dificultad que conlleva el tener que cumplir como madre, anfitriona, esposa, académica, ama de casa, vecina y amiga. La experiencia de Concha produce una “risa por empatía” hacia una lectora femenina, que podría sentirse identificada con las

exigencias a las que se ven sometidas las mujeres en su atareada diversidad de funciones. La necesidad de asertividad asedia la conciencia de Concha, quien imagina cómo va a afrontar el infierno la próxima vez que su jefe en la universidad le pida ese favor académico:

Next time I'll tell old Bellcrom to tell his wife to get her ass out of bed and if he asks me to address invitations, I'll bandage my hand and tell him I've got leprosy or something. Then I'll let him know in no uncertain terms that next time I want to present a paper, not moderate a pannel, and if he gives me a bad time I'll report him to Affirmative Action. Let him shit in his pants (75).

Continuando con Ponce, el relato “The Playgoers”, dentro de la colección *Taking Control*, narra la experiencia de Becky, una joven que decide llevar a su madre, doña Fedelia —una mujer de principios morales conservadores— y a una vecina, doña Adelaida —con una actitud menos tradicional y positiva— al teatro para ver una obra basada en la historia de D. Quijote de la Mancha. El tema central se asemeja al de *Real Women Have Curves* (subcapítulo 4.2.1) y *Las nuevas tamaleras* (subcapítulo 4.2.2), en los que las diferencias generacionales son el principal desencadenante cómico. Becky las anima a convertirse en “playgoers” e insiste en que salgan de casa y por una tarde hagan algo especial. La obra de teatro que van a ver resulta tener un toque alternativo. En una antigua oficina de correos, los espectadores acceden al extraño vestíbulo por tres puertas distintas sin saber que, en cada sala, el espectáculo también es diferente. El gentío arrastra a doña Adelaida y doña Fedelia hacia la puerta del *Theatre II*, mientras que Becky entra en el *Theatre III*. Cuando se percata de que ha perdido a su madre y a su vecina, ya es demasiado tarde y el acomodador la obliga a permanecer allí hasta el final de la obra. Poco adecuada para los principios religiosos y morales de doña Fedelia, la obra que ven las dos mujeres mayores está llena de desnudos y escenas sexuales: “Doña Fedelia could plainly see his behind gleaming in the soft Light. Jesús, María y

José, she thought, her heart thumping furiously” (Ponce, “The Playgoers” 12). Sudando, suspirando y con fuertes palpitaciones, la madre se desmaya.

La vecina es la que disfruta de la obra y de su compañero de butaca, un hombre de su edad, con quien intercambia teléfonos a la salida. La actitud ante la vida de doña Adelaida, mujer positiva y que disfruta del momento, contrasta con la negatividad y el dramatismo de doña Fedelia. Al final triunfa la sonrisa ante los acontecimientos:

They passed every car on the road. Now and then Becky looked through the mirror at the two elderly women in the back seat. At the playgoers. One sat slumped across the seat, her face a sickly grey, her eyes shut tight, her mouth wide open. Next to her, the other woman wearing a sequined veil, smiled at the world, as she tapped her fingers to the beat of the jazz that poured from the car radio (16).

Otra historia de Ponce, esta vez en la línea del sarcasmo, es “The Campout”. Con un fuerte efecto cinematográfico, la obra está escrita casi toda en forma de diálogo. La familia García, de origen mexicano, decide irse a México de acampada con los Johnson, típicos angloamericanos que están deseando adquirir botas y tequila lo más barato posible. Las expresiones que utilizan los Johnson denotan el sentimiento de superioridad que sienten respecto a los mexicanos y su falta de empatía hacia ellos. El hecho de que Biff Johnson llame *fence* al puente (*bridge*) que tienen que cruzar en Tijuana para pasar al otro lado, y los comentarios que hace la señora Johnson acerca del “espectáculo” —refiriéndose a la aparición súbita de cientos de mexicanos recogiendo marisco furtivamente en la playa— delatan su falta de sensibilidad y el desconocimiento sobre la historia mexicana.

La actitud que tienen los García hacia la cultura mexicana varía de un miembro a otro. Cuando los niños se quejan, por tener que soportar el mal olor de las calles de Tijuana y el paisaje cubierto de chabolas, la madre ofrece una respuesta empática: “Mija we are all Mexicanos. But some of us were born in the United States” (Ponce, “The Campout” 20). En otra ocasión, la madre, Abbey García, explica a su hija que quiso

ponerle de nombre Estrella al nacer (le aclara que significa “star”), pero que se lo impidió su padre, quien prefirió ponerle un nombre americano sin significado, con lo cual acabó llamándose Stacey.

David García no quiere que sus hijos sientan la carga de la biculturalidad y critica su comentario: “No way are my kids going to grow up with that hang-up” (20). No soporta las opiniones reivindicativas y comprometidas de su esposa: “You think you know everything, but I tell you, you don’t” (21), y realiza comentarios despectivos respecto a la cultura mexicana. La formación universitaria de Abbey y los cursos que ha realizado, a los que se refiere como “Chicano Communist stuff”, son los culpables de su condescendencia con los *Otros*, según su marido, refiriéndose a la población mexicana. La aceptación de Abbey de la identidad transcultural es compartida con Carlos, uno de los hijos, que posee interés en conocer la cultura mexicana. El deseo del padre, en cambio, es asimilarse completamente a la estadounidense, aunque implique adoptar una actitud despectiva hacia los chicanos y mexicanos.

Las conversaciones entre David García y Biff Johnson, los padres de las dos familias, están cargadas de ironía. Biff asume que la suciedad de las playas de Tijuana forma parte de la cultura mexicana pero David no se da por aludido. La ambigüedad del lenguaje, en este punto, hace difícil captar el trasfondo social de la crítica. David afirma en una de las escenas: “People empty their holding tanks any old place. They just don’t care” (23). Biff da por hecho que David se está refiriendo a los mexicanos y pregunta asombrado: “People around here have holding tanks?” David le aclara que de quien está hablando es de los estadounidenses: “No. Campers from home. You know, Americans. Uhhh, us.” La ironía sardónica queda reflejada en el comentario de Biff cuando critica su cultura estadounidense: “Damn gringos” (23). David prefiere ser calificado como americano de costumbres sucias, antes que mexicano.

La necesidad que tiene David de ser considerado ciudadano estadounidense no le deja ver la situación de discriminación. De forma paradójica, cuando pasan la frontera, son los García a quien paran y registran. Les multan y toman sus datos por no haber declarado el alcohol y los petardos que llevaban camuflados entre la ropa sucia. Los Johnson esconden su tequila sin problema y pasan inadvertidos delante de los policías de aduana. Su aspecto angloamericano juega a su favor.

Al regresar a casa después de sus vacaciones, Stacy y Carlos García escriben las redacciones acerca de las actividades veraniegas: “On the way home we almost got rested because we had some tequila and bombs inside the dirty clothes but we didn’t. My father got real mad because we were Americans and it wasn’t fair but my mother thought it was funny” (32-33).

En el segundo capítulo analizamos la ironía infantil como otro de los recursos literarios de las autoras chicanas. Las tragedias son narradas a través de los ojos de un niño/a que, con su aparente ingenuidad, cuestiona principios y describe sus sentimientos acerca de la discriminación. En *The House on Mango Street* (1984), el tono inocente de la voz narrativa de Esperanza es también utilizado por Ponce en *Hoyt Street* (1993), ambas de carácter autobiográfico. La niña describe en primera persona las experiencias de su entorno bicultural. En el capítulo “Los piojos”, narra la inspección a la que se ven sometidas en la escuela, todas las primaveras, para detectar si tienen liendres. “The inspections went with our identity, as did the yellow slips we wore home as badges of honor” (Ponce, *Hoyt* 125).

Las niñas de origen mexicano son las primeras apartadas:” It seems that lice were part of our culture, along with poverty, shabby homes, low-paying jobs, and too, too many children. It seems that we Mexican-Americans, as we were then, had so many things wrong with us that wondered why it was that we were happy” (Ponce, *Hoyt*

Street 122). Su amiga Concha, con su larga trenza negra que deja entrever cualquier mota blanca, es de nuevo victimizada y avergonzada cuando recibe la hoja informativa amarilla, advirtiéndoles que tienen que aplicar a las cabezas de sus hijos un tratamiento anti-piojos. Ponce añade que las instrucciones para despiojar a sus hijos tienen que ser traducidas a los padres porque están escritas en inglés.

A pesar de que Ponce insiste en que le pica la cabeza (no se sabe si lo dice por solidaridad con su amiga Concha), debido a la buena fama que tienen sus hermanas, ni siquiera la inspeccionan. La profesora le recuerda que si quiere evitar el contagio, debe evitar el contacto con amigas de baja reputación, como Concha. Entristecida por no haber recibido la hoja amarilla como sus compañeras, Ponce se reúne con ellas en el *hall* del colegio, y de nuevo vuelven a la rutina, a la falta de realidad de los libros que leen: “It was time to return to our schoolwork, to pretend we were like the children in the book who lived in pretty houses and had never herd of lice” (Ponce, *Hoyt Street* 124).

Ponce reconoce que odia a Barbara, una niña recién incorporada a su clase. Envidia su nombre americano, sus granos en la cara y el hecho de que ya tiene la menstruación (a la que denomina “It”). Para lograr tener acné juvenil duerme con judías pintas pegadas en la cara con esparadrapo, hasta que una noche se atragantó con una y casi se muere.

Cisneros, en su capítulo “Barbie-Q”, incluido en *Woman Hollering Creek*, utiliza también la ironía infantil para denunciar situaciones de discriminación. La única muñeca Barbie que puede adquirir, símbolo de tiranía estética femenina, es una que compra en un mercadillo después de haberse producido un incendio en un taller de juguetes, de ahí el nombre del capítulo. Compara su muñeca con la de las otras niñas que tienen el último modelo y se pregunta:

So what if we didn't get our new Bendable Legs Barbie and Midge and Ken...in nice clean boxes and had to buy them on Maxwell Street, all water-soaked and sooty. So what if our barbies smell like smoke when you hold them up to your nose even after you wash and wash and wash them. And if the prettiest doll, Barbie's MODérn cousin Francie with real eyelashes, eyelash brush included, has a left foot that's melted a little—so? (Cisneros, *Woman Hollering* 16).

Según Madsen, el tono desafiante de “Barbie-Q” refleja la imposibilidad de alcanzar el estándar de belleza femenino y la situación socioeconómica representados por la muñeca.

También observamos un cierto tono dramático de esta ironía infantil en “The Gift?”. En este relato, Sylvia S. Lizárraga experimenta la sensación de ser invisible en determinadas situaciones y se pregunta: “It was as if I erased myself, or was it that I was being erased?” (Lizárraga 91). En la mercería, Don Tacho ignora su pedido y hace como si no existiera cuando le dice que le pagará la semana que viene. Ni siquiera le responde cuando le pide lo que quiere y continúa atendiendo al resto de las clientas hasta que cierra la tienda. En otra ocasión, su amiga Teresa y ella visitan a Mrs. Green, una mujer que les va a ayudar a entrar en un colegio. Durante la visita, la señora describe las virtudes de una buena educación fijando sus ojos solamente en su amiga Teresa. La protagonista es de nuevo inexistente a ojos de la señora y excusa su comportamiento: “I am sure she couldn't see me because not even once did she turn to where I was” (92). La confusión se apodera de ella y cree que ser invisible no es ninguna virtud. Finaliza su historia cuestionándose su existencia con grandes dosis de ironía:

Although I don't know what it could be, the only thing I know is that I'm missing something, because although I can see myself and I can see the people I am with, they can't see me? Can they feel the *not* seeing me? Or am I the only one who feels it because I know I'm there; because I am there, aren't I? (92).

Como última reflexión, se pregunta si verdaderamente ser invisible es un “gift” haciendo alusión al título de la historia. La ironía es a veces una forma sutil de descargar la ira. En ningún momento la autora dirige agravios hacia las personas que la

ignoran. De Mrs. Green opina “she was such a good person”, y justifica a Don Tacho: “He just didn’t see me” (91).

En esta línea, Erlinda González-Berry propone disolver la ira con humor y utilizar la creatividad como forma de lucha contra la opresión. La autora cree que la chicana tiene que inventarse su propia liberación. En una entrevista, realizada en 1993 por Héctor A. Torres, reconoce que se considera más irreverente y experimental que Portillo Trambley a la hora de escribir. En 1991 publica *Paletitas de guayaba* que guarda bastantes similitudes con *The Mixquiahuala Letters*, analizada en el subcapítulo 3.2.2. En ambas novelas, se narran las experiencias de los viajes a Guadalajara en México. La forma epistolar es otro de los puntos que tienen en común. Existen artículos que relacionan estas dos obras con la tradición picaresca por su carácter narrativo, por el contexto social marcado por la discriminación, el sentimiento de exclusión y por la aventura itinerante de las protagonistas caracterizadas como antiheroínas.

Sonia Torres mantiene que ambas “son una parodia de los diarios de viaje del siglo XVIII”, aunque en el caso de *Paletitas de guayaba*, el “caballero viajero es reemplazado por una figura de la picaresca femenina” (Torres S. 163). *Paletitas de guayaba*, publicada en español, narra el viaje de Marina en tren desde Nuevo México, en busca de sus orígenes y de las respuestas a preguntas que la atormentan. Con el paisaje mexicano como fondo de inspiración, recuerda su vida pasada, un fracaso amoroso y un viaje que realizó con anterioridad. La novela también narra sus aventuras una vez en México. El humor ayuda a combinar las múltiples identidades de su realidad transcultural, flanqueada por fronteras étnicas y sexuales.

El estilo narrativo de esta novela es muy particular. La protagonista relata los hechos en primera persona, pero introduce a una segunda que parece estar dentro y fuera de la narración al mismo tiempo. De esta manera, se incorporan voces que

aparentemente están silenciadas. Cabe la posibilidad de que ni siquiera existan y sean producto de la imaginación de la narradora. En “Conversaciones con Sergio”, incluido en *Paletitas*, la protagonista establece un diálogo hipotético con Sergio, amante y mejor amigo de Marina. Su comprensión y sus respuestas a las preguntas de Marina parecen formar parte de su *stream of consciousness* hasta tal punto que el lector podría pensar que Sergio no existe y que es inventado por la protagonista. Sonia Torres cree que esta acción, en la que un personaje femenino crea uno masculino, es una forma de protesta en contra de las construcciones ideológicas tradicionales de la literatura escrita por hombres, en la que han sido ellos, generalmente, los creadores de la representación femenina a través de la designación de sus personajes. Hector A. Torres cree que la liberación sexual en *Paletitas* ayuda a subvertir los papeles establecidos para el sexo femenino: “The intimate connection between language and libido that González-Berry establishes in *Paletitas* is done with great deconstructive humor. Tey Diana Rebolledo points out the effectiveness of this humor to deflate the transcendental phallus of orthodox psychoanalysis” (Torres H. 78).

El tema de la sexualidad en *Paletitas* es tratado abiertamente y sin tabúes, como en el caso de *The Mixquiahuala Letters*. Dirigiéndose al imaginario, Sergio relata sus conversaciones con las amigas en las que obtiene curiosas conclusiones sobre el origen del patriarcado:

La otra noche estábamos hablando Toña, Lupe, Isaura, y yo y decidimos que el patriarcado se debe al orgasmo múltiple del género femenino [...] Mira, si la hembra es capaz de tener múltiples orgasmos, quien le va a pedir que se largue con otros mientras el primero se recupera. Claro después habría un lío con quién es el padre—pero eso ya es otra cosa. Así que tú lo ves más bien como asunto de la herencia de la propiedad privada (González-Berry, *Paletitas* 80).

En *Puppet/A Chicano Novella* (1985), de Margarita Cota-Cárdenas, al igual que en *The Mixquiahuala Letters* y en *Paletitas de guayaba*, se explora el tema de la manipulación personal y cultural a través de la narrativa experimental. En el prefacio de

la obra, Rebolledo destaca el “wicked sense of humor and irony” de la autora subyacentes en toda la novela, que aparecen como respuesta a unos hechos trágicos que tejen el principal argumento de la misma. La protagonista, que refleja su realidad bicultural desde el comienzo, ofreciéndonos su nombre en la versión bilingüe como Petra/Pat, va descubriendo poco a poco las verdaderas razones del asesinato de un joven chicano a manos de la policía. A través de los testimonios fragmentados, de todos los personajes que formaron parte de la vida de Puppet, se reflejan situaciones de discriminación e injusticia social. El lenguaje utilizado nos ayuda a percibir el estado interno de Pat. Los cambios de código español/inglés, de tiempo y de persona, las onomatopeyas, las frases sin terminar y los silencios desencadenan sentimientos de disolución, de locura, además de actuar como forma de rebelión en contra de las estructuras patriarcales y la sociedad hegemónica.

El humor en *Puppet* aparece como alternativa necesaria para sobrevivir desde el principio: ¿Qué hace uno para no amargarse para siempre? Una de las voces narrativas afirma que es un antídoto contra el odio y un escape contra la opresión: “—Sí señora, como le decía el otro día, cuesta mucho vivir, sea donde sea [...] Pero de todas maneras uno encuentra algo de qué reír para no amargarse para siempre, a veces es algo inesperado” y a continuación narra el episodio de la boda del hijo del patrón, Eulalio Marqués. En la solemnidad del evento, al que todos asistían muy arreglados, soltaron las gallinas de la Toña. El día tan especial se convirtió en una jauría de polvo, perros ladrando y “la risa de la gente, viendo que la boda del hijo del mero—mero don Eulalio, pisaba...perdone usted...mierda...de perros y gallinas por todas partes...” (Cota-Cárdenas, *Puppet* 17).

Xochtil Estrada Shuru, en *The Poetics of Hysteria in Chicana Writing*, investiga este desasosiego que se configura en forma de esquizofrenia narrativa. Ha profundizado

en la representación de la figura de la loca en la poesía de Sandra Cisneros, Margarita Cota-Cárdenas, Bernice Zamora y Pat Mora y mantiene que la locura ayuda a los personajes a crear un espacio de construcción femenino en positivo y más libre, similar al que surge con el humor. No puede pasar inadvertida la versión alternativa que ofrecen la locura y el modo humorístico, ambas actitudes subversivas y de ruptura con la realidad, analizadas en el subcapítulo 2.3 cuando nos referíamos a la risa de la loca.

La locura de Gilbert y Gubar, en *The Mad Woman in the Attic* (1979), que surge como única salida en una sociedad represora desde el punto de vista femenino durante la época victoriana, cobra un valor positivo y liberador en este caso. La mexicana Rosario Castellanos, en su artículo “Satisfacción no pedida”, ve la locura también como una de las pocas alternativas en el axfixiante espectro opcional: “La niña desvalida, la adolescente encerrada, la solterona vencida, la casada defraudada ¿no hay otra opción? Dentro de estos marcos establecidos, sí. La fuga, la locura, la muerte” (212).

En *Puppet*, en ocasiones, el humor unido a la locura se muestra como opción a la situación de represión e injusticia. Rebolledo reconoce en el prólogo de *Puppet*, que la risa escandalosa, sin control, que Cota-Cárdenas utiliza muy a menudo a través de su forma onomatopéyica: HA HA HA, es a veces despreciativa consigo misma, acusatoria y postmoderna:

This technique in which the narrator makes fun of herself with exaggerated self-deprecating and bold language is definitely postmodern if we characterize the postmodern as a stance that looks back on tradition while self-consciously reflecting on her positionality in reference to that tradition, and simultaneously referencing and recognizing her voice without that tradition (Cota-Cárdenas, *Puppet* XXI).

En este tipo de risa, la narradora toma perspectiva desde su posición presente para criticar el pasado. Un ejemplo es, cuando la narradora se acuerda de su necesidad de agradar a todo el mundo y de quedar bien en clase, alzando la mano y contestando a todo hasta que le hacen una pregunta que no sabe como responder:

“What is the meaning of original sin? Yes...Petrita Leyva?. Well?...Well I see that Petrita is having trouble speaking up? Celia, do you know?”
SI MUY BIEN QUEDASTE TARTAMUDA MEA CULPA TODO LO QUE QUIERA PERO MUY BIEN QUEDASTE Y contenta cuando el Bishop éste te permitió besarle el anillo verdad boy oh boy DID YOU LIKE TO DO THE RIGHT THING?
SÍ SIEMPRE FUISTE MUY DAYDREAMER
PANIC BUTTON ROMANTICACA (Cota-Cárdenas, *Puppet* 8).

La narradora se separa de la protagonista en este caso, a pesar de ser la misma persona, y parece mirarla acusándola de su pasado sumiso. Rebolledo cree que si *Puppet* tiene un mensaje, este es el de la obligación que tenemos de trabajar nuestros miedos y paranoias para actuar en conciencia, sin importarnos las consecuencias. El sentimiento de culpa inherente al mundo femenino se libera, se acepta la existencia de las múltiples identidades y es transcendido para lograr un progreso en positivo:

The secret is to interpret exclusion not as abjection, but as another element of the transformative potential of contradictory Chicano/a identities. Likewise, by emphasizing apparent flaws such as repetition, mispronunciation, misunderstanding, colloquialism, and language mixing, the linguistic games in *Puppet* privilege flexible identities by revealing each person's capacity to shift between the poles of inclusion and exclusion (Martín D. 92).

El tema lingüístico es, en ocasiones, el desencadenante de las situaciones humorísticas y en otras, un conflicto debido a la represión respecto al uso del español, que les prohibían hablarlo durante las horas de clase: “Y si te agarraban, pos zas! una slap, donde te la pudiera dar la *ticher*...No, no muy fuerte, pero pues no nos caía muy bien, aunque como les digo, era muy democrático porque a todos nos sonaban igual” (Cota-Cárdenas, *Puppet* 22).

Acerca del humor utilizado en el tema de las traducciones, *Puppet* un día conoció a una chica que se llamaba Inés. Una niña que se encontraba allí le preguntó cómo se traducía el nombre “Inés” en inglés y *Puppet* respondió “Inerest”. La mofa por parte de los amigos no se hizo esperar:

Pos la pobre muchacha del *Puppet*...se le quedó así toda la noche, porque les cayó tan chistoso a Carlos y a los otros, que toda la noche le preguntaban al

Puppet que si donde había encontrado a la señorita Inerest, que si en el banco, que si era muy ineresting la Inerest, que si le había pedido permiso al papá pa' *check out* la Inerest (10).

Puppet pertenece a una familia de seis hermanos. Su padre trabajaba en empleos precarios y Puppet tuvo que ser mantenido con ayudas del gobierno: “They all became wards of the estate” (19) Las asistentas sociales, a las que se refiere como “las blonde ladies del welfare”, se encargan de investigar las situaciones de pobreza: “checking up on people to see who was living with whom” (19). La desconfianza forma parte de este sistema de ayuda: “Puppet y sus hermanos no tenían faith en las blonde ladies o las blonde ladies no tenían faith en quienes... Eso no está muy claro” (19).

La “migra” en *Puppet* es la encargada de atemorizar a los niños. La policía de inmigración es como “el hombre del saco”: “Los malvados se llevaron a la Josefina PA’L OTRO LADO”. Aunque también bromean con este tema. En una ocasión creen que su tío Juanito, vestido de color verde y con un sombrero tejano, es parte de la “migra”: “...Oh qué buquis que ni saben todavía lo que significa ser American-born ...” (57) comenta entre risas el hermano de su madre.

La perspectiva crítica y el juego lingüístico hacen de *Puppet* una novela muy original y desafiante. Los acontecimientos, aunque parecen reales, no están basados en ninguna historia verídica, a pesar de que, como declara la escritora en el prólogo: “reality is stranger tan anything one could make up”.

Como podemos observar, existe un desarrollo en el humor de la literatura chicana femenina. Como termómetro social, nos marca la evolución, desde los primeros atisbos sutiles e inocentes que encontramos con las escritoras nuevomexicanas, hasta el humor directo, sarcástico y mordaz de los ochenta y noventa. A continuación analizaremos diferentes aspectos en estas tres novelas: *Loving Pedro Infante*, *The Mixquiahuala Letters* y *Esperanza’s Box of Saints*; refiriéndonos al humor autóctono, la ironía

narrativa y la parodia religiosa. Profundizar en estas características humorísticas ofrecerá luz acerca de la perspectiva subversiva y liberadora que posee humor.

3.2.1 EL HUMOR AUTÓCTONO COMO VEHÍCULO HUMANIZANTE Y LIBERADOR EN *LOVING PEDRO INFANTE*, DE DENISE CHÁVEZ.

Denise nació en Las Cruces, en el estado de Nuevo México, el 15 de agosto de 1948. La escritora cree en el poder del humor como fuerza regeneradora y de supervivencia. “*Ni modo philosophia*” (Hearn) es la expresión utilizada por Chávez para denominar esta forma de ver la realidad y así responde cuando le preguntan acerca de la cualidad humorística de sus novelas:

With humor, you can say some very deep things. Life has its sorrows and its tragedies, but humor is something that tempers the bitterness, the hard edges of life. You keep surviving. That’s the Mexican spirit. “Ni modo” you keep on going. You can have a wicked sense of humor when you are down and out in the mud. You can laugh at the absurdity of life and craziness. I never want to leave humor behind. It’s who I am! (Kevane 37).

Su experiencia como autora de obras de teatro, directora y actriz, ha tenido una gran repercusión en su forma de escribir. Sus personajes están cargados de expresividad y realismo. En sus novelas abundan los diálogos en los que se utiliza un lenguaje tan realista que a veces parece que estamos escuchando las voces de sus personajes.

Durante el Tercer Congreso Internacional de Literatura Chicana, celebrado en Málaga en el año 2002, unos meses antes de que su novela fuese publicada, tuve el privilegio de escuchar a esta filósofa del humor recitar en voz alta el primer capítulo de *Loving Pedro Infante* (2001), “¡Hijole! In the Darkness” durante una conferencia plenaria. Chávez consiguió las carcajadas más sonoras por parte de una audiencia que pudo apreciar su vocación de actriz. “It is necessary to laugh and loudly” (Brown-Guillory 36), afirma la autora en otra de sus entrevistas.

Inspiradas en la cultura del sudoeste, la escritora reconoce que en sus novelas existe una gran carga autobiográfica. Los personajes femeninos de Chávez trabajan de camareras, de enfermeras en hospitales, de ayudantes de maestras en colegios y todas sueñan con una realidad distinta. La mayoría no aceptan las barreras de género que tradicionalmente han sido impuestas y aspiran a poder encontrar su propio camino: “All my characters are rebellious souls in one way or another” (Brown-Gillory 40). Este hecho ocasiona problemas en la relación hombre/mujer, como es el caso de Rocío Esquivel, la protagonista de *The Last of the Menu Girls* (1986).

Rodeada de mujeres durante toda su vida, Chávez refleja en sus personajes los problemas del universo femenino, nada pasivo, puesto que en su caso han sido mujeres poderosas, que no han dudado en tomar una actitud activa ante los problemas:

In my writing world women have the same problems we have in real life. Personally, I don't feel societal constraints as much as others might. My writing life has allowed me a modicum of outrageousness, not that I wasn't a little outspoken before. I come from a long life of assertive, passionate and strong women. If they had a problem, they went to the front of the line (Brown-Guillory 40).

Cuando Chávez tenía diez años, sus padres se divorciaron y se quedó con su madre. La estrecha relación que tuvo con sus “comadres”, mujeres que trabajaban en su casa pero que sentían que eran parte de su familia, se ve reflejada en su obra. Para la autora la familia es fundamental en la reevaluación de la identidad de la chicana. La forma de sobrevivir de sus ancestros influye en su presente y forma parte de las nuevas generaciones. El peso de la tradición y los estereotipos a veces caen como una losa, pero el humor inyecta fuerza para salir de lo negativo, otorgando el empuje necesario para prosperar.

Preguntada por Ikas acerca de si se define como “Hispanic, Latina, Chicana o Mexican American”, la escritora utiliza de nuevo su sentido del humor para afirmar que, en cualquier caso, sería denominada “Herspanic” y no “Hispanic”. También se siente

latina y chicana, aunque este último término lo asocia a las reivindicaciones de los años setenta.

La palabra *'service'* es clave a la hora de describir los personajes de Chávez. Trabajan en posiciones laborales poco cualificadas, deben servir a clases más privilegiadas y, a la vez, ser útiles para su comunidad chicana y cristiana. Este es el caso de Tere Ávila en *Loving Pedro Infante*. Como ayudante de maestra en Cabritoville, sabe que su trabajo es vital en el colegio. Escucha y consuela a los niños cuando sus padres olvidan recogerlos, además de hacer las labores de limpieza y curar las heridas de algunos chicos, ocasionadas por abusos y malos tratos familiares. Quiere ser recordada como “Miss Terry, the one who was kind to us, the one who listened and respected us, the one who was strict but nice” (*LPI* 75)³.

En sus novelas, Chávez trata de forma explícita la dominación masculina, el incesto, el alcoholismo, la sexualidad y la independencia femenina. En *Face of an Angel* (1995) todos estos temas controvertidos, que no son exclusivos de la cultura chicana, se exponen a través del humor, por tener la virtud de desentrañar la realidad sin herir susceptibilidades. La escritora afirma: “I have been one to never shy away from taboos or what people call stereotypes. I believe we can use both to get to the truth” (Kevane 41). La autora cree que su misión es contar historias que ni hombres ni mujeres se atreven, utilizando los beneficios del humor. Dos importantes líderes que han inspirado la creación literaria de esta autora son César Chávez y Cantinflas. Su mayor deseo: “To bridge the many borders, real and imagined, between people” (Brown-Gillory 42).

Loving Pedro Infante es una tragicomedia. Tere Ávila, treintañera divorciada, trabaja en un colegio de ayudante de maestra en Cabritoville, un pequeño pueblo de Nuevo México. La protagonista muestra sus inquietudes de forma abierta acerca de su

³ *LPI* es la abreviatura utilizada para referirnos a la novela *Loving Pedro Infante*.

relación con los hombres y con aquellos que considera su “familia”, entre los que se encuentra Irma, su mejor amiga. En este lugar de la frontera, comparte su pasión por el actor mexicano junto a los miembros del Club de Admiradores de Pedro Infante, donde ejerce de secretaria. Son numerosas las descripciones y comentarios sobre la sociedad en la que vive. Tanto sus alegrías como las decepciones amorosas que sufre son analizadas a través de las películas de este actor, al que idolatra de forma desmesurada. Tere se convierte en la amante de Lucio, casado y con una hija que va a la escuela donde la protagonista trabaja. Se enamora profundamente de él, aunque no es correspondida, y este hecho mina gravemente su autoestima.

Dentro de la función subversiva y liberadora del humor, el propósito de estas páginas es mostrar un humor autóctono (o vernáculo). Su contextualización, dentro de la cultura chicana, logra una mayor intensificación desde el punto de vista cómico. El diálogo interior de la protagonista hace visible las confusiones y contradicciones que sufren las chicanas con respecto a la importancia del matrimonio, la familia, la comunidad o la religión. La hipérbole, como recurso humorístico, se manifiesta en el culto y adoración profesados hacia la figura de Pedro Infante. La comparación entre Tere e Irma, la primera aparentemente más mundana y la segunda más intelectual, junto con el contraste realidad-ilusión, producido por las divergencias entre las vidas de los personajes de la novela y los actores de las películas de Pedro Infante, realzan el efecto cómico dentro de la tragedia humana.

Chávez reconoce que la forma que tiene de insertar el humor dentro del drama en sus novelas se parece al de las comedias de Chekhov. *Loving Pedro Infante* se encuentra en esa fina línea en la que la protagonista critica la sociedad en la que vive y su tragedia personal, pero adornada de grandes dosis de humor, lo cual permite a la autora huir del melodrama e introducir una nota de optimismo en las vidas de los personajes.

Otra característica de este humor autóctono es la de explotar el potencial cómico al máximo, utilizando el dialecto de la frontera, en el que se incluyen la alternancia de códigos, los mexicanismos, el uso de *spanglish* y otras creaciones lingüísticas. El tema de la sexualidad, tratado de forma abierta por la protagonista, desenmascara uno de los mayores tabúes del género femenino.

“¡Híjole! In the darkness”, el primer capítulo de *Loving Pedro Infante*, relata una tarde en El Colón, el cine de Cabritoville. Allí proyectan *La vida no vale nada*. La figura de Pedro Infante aparece en la pantalla gigante, en una calurosa noche de julio, para mirar directamente a los ojos de la protagonista y conquistarla. El cine El Colón es, junto con el disco-bar La Tempestad, son los lugares donde ella se siente más cercana a los suyos: “Inside El Colón I’m closer to my people than I will ever be outside in the stinging sun. We are a collective here and strong. Nothing and no one can deny us”. Tere se encuentra “seated in the middle of the people I call family” (*LPI* 14).

Durante la película, el pensamiento de Tere viaja hacia el pasado y nos ofrece breves pinceladas de los trágicos acontecimientos que forman parte de las vidas de los que la rodean. En la butaca de al lado se encuentra la madre de Irma, Nyvia Ester. Tere reconoce que tiene por la madre de Irma el mismo respeto que por la Virgen de Guadalupe. Esta mujer, abandonada por su marido, ha invertido cuarenta años de su vida limpiando casas para poder pagar los estudios universitarios de sus hijos. Junto a Irma se sienta Ubaldo Miranda, homosexual y único miembro masculino en el club de admiradores de Pedro Infante. Ubaldo también tiene problemas con el alcohol. El alcoholismo forma parte de la sociedad de Cabritoville. Tere afirma que Irma “won’t tolerate a smoker or a serious drinker, just like me. I can understand that, what with the alcoholism in her family” (*LPI* 11). En su opinión, los problemas de Ubaldo con el

alcohol surgen por los abusos sexuales que tuvo durante su infancia, y pide al lector que se ponga en su lugar:

He's been seeing a therapist in El Paso for years at Catholic Family Social Services on the sliding scale, pay as you can, and I think he's finally beginning to understand why he drinks. If you were molested during a Quinceañera when everyone was in the big sala having fun and you were in a dirty rest room with your older cousin Mamerto Miranda's churro apestoso forced into your mouth, you'd drink too. Because you'd want to dull the pain for giving up hope (*LPI* 11).

En su diálogo interior, Tere se dirige al lector para describirnos las vidas de los que la rodean, y cómo en el cine se evaden de su trágico pasado. Esta relación que tienen los personajes, y en especial Tere, con el mundo del celuloide, nos recuerda el relato de Portillo Trambley "La Yonfantayn" en el que Beatriz, la protagonista, añora una vida con el glamour de las películas de los años cincuenta y sueña con un mundo ideal romántico. No obstante, en *Loving Pedro Infante*, Tere es consciente del efecto alienante que tiene el séptimo arte en sus vidas y utiliza un juego de palabras para reafirmar este hecho: "Maybe that's why I like Pedro's movies so much. They make me think to stop thinking, or stop thinking to really think" (*LPI* 3).

Todos los aspectos desafortunados de las vidas de los que rodean a Tere se presentan rodeados de humor. La protagonista aporta información sobre el desdichado pasado de algunos personajes y su narración se ve interrumpida por comentarios y ruidos emitidos por los espectadores. Tere reconoce que es incluso difícil concentrarse en la película:

It's hard to concentrate with so much happening around us, with the noise of people laughing, crying, sighing, chewing, burping, hiccuping, applauding. Not to mention the meddling, cajoling, rebuking, interrupting, interceding and encouraging words that fly back and forth between the screen and the audience (*LPI* 15).

El Colón, Pedro Infante y sus películas se convierten así en símbolos de *La Raza*. Pedro Infante es el "sueño chicano" que la protagonista comparte con las demás mujeres

y algún hombre de la sala. Las películas suponen una forma de cohesión personal y de conexión con la cultura mexicana, pero, para Tere, Pedro Infante es, sobre todo, su ideal romántico y sexual:

He's the man we want our men to be and he is the man we imagine ourselves to be if we are men. The man we want our daughters to have loved. Pedro's the beautiful part of our dreaming. And his looks still have the power to make my woman's blood heat up like sizzling manteca on an old but faithful sartén. Just watching him on the screen makes my little sopaipilla start throbbing underneath all the folds and tucks of cloth on the old and creaky theater seat, just give me some honey (*LPI* 9).

Espectadores y actores mantienen una imaginaria relación como si formaran parte todos una familia:

Voices call out incessantly to the actors on screen, without any hesitation or embarrassment, as if the audience knows them, are friends, even family.

"Te quiero, Pablo", Cruz tells Pedro-as-Pablo.

The woman behind us tells him as well. "Y yo te quiero a ti, Pedro".

She's getting on my nerves. She knows all the lines of the movies and she repeats them to herself (*LPI* 7).

Durante la película, en esta cercana complicidad, el acomodador tiene que intervenir varias veces ante situaciones en la que la alternancia del código inglés-español potencia el efecto cómico de la escena:

"Sssssh!" Says Nyvia Ester.

"Sssh yourself!" answers the woman.

"Jew got a problem?" Nyvia Esther says too loudly.

Someone yells out, "Dile que se vaya al diablo"

"¡Silencio por Dios! There's children in the audience, watch what you say, carbon!" (*LPI* 13).

La mejor amiga de Tere, Irma Granados, afirma que la presencia de ambas en el cine tiene un sentido más profundo en sus vidas. Como herederas de la cultura mexicana en Estados Unidos, Irma considera que la lucha de los suyos en el pasado por conseguir sus sueños ha logrado una mejora de sus condiciones en el presente: "We are fulfilling the destiny set out for us, Tere, for those who came before us, the multitudes whose

black-and-white dreams have allowed us to dream in color, whose misery and griefs, longing and hopes have fueled our tomorrows” (LPI 8).

Para Tere, sin embargo, hipnotizada por el físico de Pedro Infante, los valores del colectivo quedan relegados a un segundo plano e incita a su amiga a pensar en el actor como fuente de placer sexual: “ ‘Whatever you say, comadre’, I whisper to her in the dark. ‘I’m okay with that theory. But mujer, just look at the man! I don’t care how many years he’s been dead. I still want to taste him’ ” (LPI 8).

Irma reconoce el perjuicio que ha ocasionado el mundo del celuloide al mantener a las mujeres y a los hombres soñando con un tipo de relación hombre-mujer inexistente en la vida real:

“When will the cycle of illusion end, Tere?”

“What are you talking about, comadre?” I said to Irma.

“I’m talking about the sins of the fathers and the mothers, the grandmothers and the grandfathers. About a race of people jodidos by celluloid dreams” ...“There have to be better ways to live our lives than on the jodido edge of obsessive love. Waiting for the dream lover that never comes” (LPI 152).

Es preciso añadir que Tere sabe distinguir entre ilusión y realidad: “I started dreaming when I was a little girl and I haven’t stopped yet” (LPI 15). Esta distinción, sin embargo, no se aprecia en la protagonista de “La Yonfantayn”. Beatriz hace uso del poder escapista que tiene el cine incorporándolo a su vida real. Los diálogos de su relación amorosa son su película, la película de su vida. Puede que el humor se vea potenciado por este recurso metaficcional como estrategia narrativa.

En *Loving Pedro Infante*, Tere sabe que está inmersa en un círculo aparentemente sin salida, con lo cual, cuando se topa con la realidad de su vida, tiene momentos trágicos: “My life is no white girl’s musical. No que será, será sort of thing. This story is about late-night betrayals, the other man’s other woman and late-night phone calls from any number of Holiday Inn and Sheraton Hotel phone booths, your home away from home” (LPI 77). No tiene determinación para acabar su relación amorosa y

destruktiva con Lucio e idealiza la figura de Pedro Infante de forma deliberada: “Each of us yearns for Pedro, for the world he creates: a world of beauty, physical perfection, song” (*LPI* 14). Conoce la falsedad del universo que rodea al actor y a sus películas, pero el placer que obtiene fantaseando e imaginando sobre el mito la mantiene viva, llena de esperanzas y de ilusiones que a veces se ven truncadas, precisamente por comparar su vida con la del celuloide. Es en el cine donde olvida quién es y el tipo de vida que lleva: “La Tere Ávila, teacher’s aide at Cabritoville Elementary School” (*LPI* 3), y en la oscuridad es donde se convierte en “the other Tere”. Este desdoblamiento de personalidad se muestra como un espejo en el cual se reflejan las contradicciones de las que Tere es consciente: “I talk to a Tere Ávila who isn’t gastada, apagada, jodida. The other Tere, the dream Tere, still, has sense and hope. I keep trying to help her out and spare her pain, but she can’t just hear me. She is too busy watching the movie of her life unfold in front of her” (*LPI* 11).

Otro momento en el cual Tere se escapa del mundo por unos instantes, a la vez que siente la cercanía y complicidad de su mejor amiga, es durante los *Pedro-athons*. Como si se tratara de un maratón, Irma y Tere se encierran en casa para ver varias películas de Pedro Infante seguidas y comer de forma compulsiva. La protagonista reconoce que estas noches en las que “there is nothing glamorous” (*LPI* 115) son especiales. Siente que la vida es perfecta: “At this moment we are an unconquerable sisterhood that says to hell with the world outside this room and beyond that too cool yard” (*LPI* 114). En camisón, con una pinza en el pelo y sin preocupaciones ni presiones sociales, las películas de Pedro Infante transportan a Tere a su mundo irreal y placentero: “We don’t care who sees us, because nobody will. And that is what is so delicious about these nights of our beloved Pedro-athons. No men, no other women to distract, infuriate or demand anything from us” (*LPI* 115).

Pedro Infante es la única ilusión en la vida de Tere, quien reconoce su malestar en Cabritoville, un lugar moralmente atrasado y sin ninguna emoción para la protagonista: “For any woman who has the misfortune to be single and dating, Cabritoville is twenty years behind the times” (*LPI* 26). La descripción de Cabritoville coincide con la de muchos de los territorios anexionados a Estados Unidos siglo y medio después del Tratado de Guadalupe. Cabritoville se encuentra física y mentalmente en la frontera, no solo respecto de la cultura hegemónica estadounidense, sino en el tema de la discriminación sexual que afecta a ambos sexos. Tere describe así el lugar:

Analysis:

Cabritoville, U.S.A. A border-world with a never-ending horizon of women struggling to find a place to rest in the shade of dreams that are dying like the cottonwoods too far from the river Cabritoville, U.S.A. A twilight world of men struggling to be men, men refusing to let other men be men, and women to be themselves. Border crossing right and left, someone at the checkpoint telling you you are an alien, that you don't deserve to live here, not now, not ever. Someone telling you that you are illegal and not only that you are illegal, you're a number. A person without a face. One of thousands. Just another alien to be removed, Count to date: 1,956.

Name: Manuel

Name: José

Name: Lucha.

Hometown: Cabritoville, U.S.A.

I know you so well and I try to forgive (*LPI* 54).

La protagonista muestra sus contradicciones acerca de los lazos que la unen a su comunidad. En varias ocasiones menciona su deseo de marcharse: “I have to get out of this town” (*LPI* 25), sin embargo, cuando está viendo las películas de Pedro Infante en el Colón, se siente unida a los que considera “su gente”. Los viernes y sábados por la tarde, en La Tempestad, la discoteca donde se reúne con sus amigas, se convierten en algo monótono. Allí casi todos se conocen y se critican. Tere está dentro de ese círculo donde sabe que es el centro de muchos comentarios, por ser considerada una mujer liberal desde el punto de vista sexual: “According to them, I was the type who was always ‘de parranda’, looking for a good time anytime, anywhere and with anyone”

(LPI 26). Cree que quizás estas críticas se deben al hecho de que cuando estaba en el colegio recibió el premio: “Most likely not to become a nun” (LPI 26). Consciente de esta presión social, encuentra ligeramente atractiva la idea de vivir transgrediendo las normas de su comunidad: “And yet there is something dangerous and exciting about living on the edge in Cabritoville though the edge at La Tempestad was little more than the same bit of frayed rug I trip on everytime I’m here” (LPI 26). No obstante, en algunas ocasiones Tere, como parte del círculo social en el que se encuentra inmersa, es la autora de cotilleos y críticas hacia los suyos:

To Graciela Vallejos, nothing ever mattered more than dancing to “Tiburón”. She just had to shake those flat nalgas, piernas galgas and hacky-shack chichis of her to her favvvorrrittte song! “Tiburón, Tiburón, Tiburón, Tiburón.” Pobrecita! She had no dignity whatsoever. I watched the girl shake those Jell-O-jointed limbs of hers as she sashayed herself as close as she could to Mr. Huevos. It was as disgusting a display as I have ever seen (LPI 36).

Tere Ávila se sincera en cuanto al tema de los prejuicios raciales, mostrando las inevitables complejidades, contradicciones y paradojas del comportamiento humano. La protagonista reconoce que tanto su familia como ella tienen prejuicios cuando se sorprenden al leer en *Cabritoville Chronicle* que Rogelia Baeza, una compañera del Instituto, considerada poco atractiva físicamente, masculina y de piel oscura, se casa con un hombre “from over there”, rubio y atractivo: “She looks like burnt toast next to him. As a matter of fact you can’t even see her features in this photo” (LPI 18). Más adelante Tere confiesa: “I have to admit I have been prejudiced myself at times. I thought Rogelia Baeza was dog meat and I thought no one would ever chew on her bones but I was wrong” (LPI 54).

La protagonista también reconoce los prejuicios existentes en ambos lados de la frontera por parte del género masculino. Parodia el mito que considera a la chicana, mexicana o india como objeto sexual exótico y atractivo: “I hate when white boys or any-color boys look at a Mexicana or any ethnic woman and think to themselves: All

my life I've waited for someone like you. You're the woman of my ethnicless dreams. The gypsy lover of my passionless life. Come to me, hot ethnic mama!" (*LPI* 54).

El contraste como recurso humorístico se produce cuando se comparan las opiniones de Tere e Irma. Tere es, aparentemente, más mundana y práctica e Irma más intelectual y profunda. Irma recrimina a Tere su falta de independencia respecto a los hombres y la necesidad de estar siempre hablando de ellos, pues parece que su único objetivo sea el de encontrar pareja para casarse y tener hijos. Irma, en cambio, está más interesada en el arte, la cultura y la literatura. Siempre encuentra una explicación filosófica a cualquier detalle, aunque parezca nimio. Un ejemplo es el de las palomitas de maíz que comen mientras ven la película. Las palomitas, junto con la Coca Cola, forman parte del estereotipo estadounidense pero, en cambio, a Irma el olor del maíz la transporta al pasado, a la historia de sus pueblos, su pobreza y lucha por la supervivencia:

The popcorn in El Colón is greasy and salty, as it should be. Irma says it smells of hot oil, of maíz, of sweaty hands turning tortillas in small, obscure villages, of present lives lived in a past tense, of ancestral struggles, of the humid breath of small children, of old, dying animals resting near crumbling adobes, of too many lives struggling for a modicum of hope (*LPI* 8).

La denuncia social implícita y la trascendencia del tema contrastan con el comentario inmediato de Tere: "I say it's the way they do the butter. Gobs of it without regard to cholesterol" (*LPI* 8). Lo trágico y lo cómico se entremezclan. Para Tere las palomitas la "transportan" al piso de abajo. Allí tiene que esperar rodeada de hombres, más interesados en las mujeres que van al cine que en las películas, y cuyas insinuaciones sexuales son detalladas:

Nyvia Ester always ends up with the tub. When we get it back it's almost always empty. And not only that, but Nyvia Ester makes us go all the way, downstairs to the first floor for refills, where you have to wait for about half an hour in front of a bunch of short, horny married men in super-tight Wranglers or Western shirts with rimmed BO circles and thick humpy necks like Brahma bulls who stand behind you making that whistling Ssss!Ssss! noise under their breath,

which means many things all of them bad. No señor, today is not going to be me (*LPI* 12).

La protagonista realiza comentarios acerca de la absorción lingüística por parte de la cultura estadounidense y la fusión multicultural en asuntos gastronómicos. Tere explica este fenómeno como “un exceso de traducción”, que se manifiesta en el tema de los nombres, aspecto recurrente en novelas de autoras chicanas. Estrechamente relacionado con la identidad femenina y su realidad bicultural, tanto Irma como Tere tienen una versión de sus nombres en inglés. Tere es Miss Terry para los profesores y alumnos del colegio. Irma es “La Wirms” y su último marido “El Wes”, con lo cual a la pareja los llama “Los W’s”. En *Face of an Angel*, el apellido de Soveida es Dosamantes, y haciendo honor a su apellido, la protagonista de esta otra novela de Chávez comparte su vida amorosa con dos hombres.

A la protagonista no le gustan los nombres que los chicanos eligen, quizás en un intento de querer formar parte de la cultura hegemónica estadounidense: “That’s why we have a generation of Chicanos named Butch and Sonny and a generation of Jennifer, Maries, Vanessas and Shirley Anns” (*LPI* 52). Los nombres que propone son mucho más atractivos para la protagonista: “Neria. Esmeralda. María de La Luz. Angela de la Paz. Reina. Altagracia” (*LPI* 52). No obstante, en páginas anteriores, la protagonista reconoce la comicidad en el tema de los nombres, ya sean mexicanos, americanos, chicanos o una mezcla de los tres:

“Quirino! Who made up your father’s name, Tere?” Irma asked me often. “Just what’s so dang unusual about my family, Irma. What about your family, them and their crazy names, your sister Pio, “short for Pioquinta”, and of course, your brother Arthur, nicknamed Chichi, and his son, Chichito, little Arthur. What about your cousins, Gloria Cebolla, and Kika Mota?” (*LPI* 47).

La madre de Tere, Albinita, mujer muy creyente, opta por bautizar a su hija con el nombre de Teresa Ávila. Tere reconoce las grandes diferencias entre ella y “su tocaya,

the other Teresa” (*LPI* 69). Parodiando el acento español, describe a la santa como “una ethpañola bendita, una thanta, de la iglesthia, a holy woman pure and simple” (*LPI* 69).

En el capítulo 7, tras la lectura del libro que le regaló Irma sobre la Santa, la protagonista reflexiona acerca de las diferencias y los parecidos que tiene con “la otra Tere” (refiriéndose a Santa Teresa de Jesús), y realiza un estudio humorístico para resaltar las dos principales diferencias que separan a las dos “Teres”: el aspecto sexual y la falta de espiritualidad y misticismo por parte de la protagonista, que se ve como una mujer “living in sin, in the hinterlands of life, in the sticks of a place called Cabritoville, U.S.A. The man I love is married, he’s rich and five years younger than me” (*LPI* 71). Cree que ella sufre la “inquisición” a diario, puesto que los miembros del club la interrogan a diario, especialmente Ofelia Contreras “a feverish mitotera who has nothing better to do than gossip and destroy reputations” (*LPI* 70).

La utilización del término ‘macho/macha’ de forma errónea en inglés y la mezcla gastronómica mexicano-americana son otros de los aspectos que irritan a Tere. De igual manera, menciona la reticencia de los chicanos para aceptar otras culturas o nacionalidades:

But just mention anything Iranian or Middle Eastern and people wince. The same goes for curry. Cabritovillians will eat fat runny chicharrones until they’re coming out of their ears. They’ll relish their lengua and cabeza and tripas and they’ll suck on pickled pig’s feet and fried chicken skin with tomatillo sauce like there’s no mañana, but talk about curry and their eyes go dead (*LPI* 52).

La familia de Irma, con la que se reúne en ocasiones, es un ejemplo de la falta de apertura hacia otras culturas, además de perpetuar actitudes sexistas. Mientras las mujeres cocinan, los hombres se reúnen en la sala de estar:

They don’t know what to do with anyone who isn’t Mejicano or even then, they barely have the social skill to hold a conversation. I have been to too many family dinners, mostly Irma’s, that I thought were awful. The tíos sit in the TV room with all the aging boy cousins who will later gather in the backyard with their Coors while they talk about the titty bars in El Paso, especially Prince

Machiabelli's. It's always Prince Machiabelli pa'ca and Prince Machiabelli pa'lla (LPI 53).

La pasión de Tere por Pedro Infante es muy similar a la idea obsesiva que la protagonista de *Esperanza's Box of Saints* (1999) en el subcapítulo 3.3.3 tiene por coleccionar santos y guardarles culto. La vida de Tere, al igual que la de Esperanza, están marcadas por estos “fetiches”, que suponen un escape a su realidad y una puerta abierta en sus vidas. Pedro Infante es un icono de la cultura mexicana. Tere construye el nacionalismo mexicano, al igual que el término ‘Other’, desde una perspectiva distinta. En este caso el *outsider*, o forastero, es aquel que no es mexicano. Así describe Tere el castigo infligido al que no conozca a Pedro Infante:

What can I tell you about Pedro Infante? If you're a Mejicana or Mejicano and don't know who he is, you should be tied to a hot stove with yucca rope and beaten with sharp dry corn husks as you stand in a vat of soggy fideos. If your racial and cultural ethnicity is Other, then it's about time you learned about the most famous of Mexican singers and actors (LPI 5).

La creación del Club de Admiradores de Pedro Infante Norteamericano #256, del cual Tere es la secretaria, los *Pedro-athons*, así como la importancia que dan a determinados aspectos nimios, relacionados con el actor y que forman parte de sus vidas, deconstruyen el estereotipo. La distorsión y caricaturización del personaje, producidas por la exageración hacia la figura de Pedro Infante, sitúan al lector en la perspectiva de una visión cómica del mismo, al rozar en gran medida, la línea de lo absurdo. Durante los encuentros del Club de Admiradores Norteamericano #256, siempre hay unos minutos de silencio y una oración en memoria del actor además de agradecimiento a Pedro Infante por la inmensa felicidad que les ha ocasionado en sus vidas. Las socias y Ubaldo Miranda comienzan la reunión en casa de Sista Rocha, la tesorera del club que guarda el dinero en su ropa interior. Guardar los veinticuatro dólares que han logrado reunir en un sitio seguro es de gran importancia, después de saber que el dinero que guardaba la anterior tesorera fue sustraído por su hijo

toxicómano (Del Wayne) para gastárselo en cocaína, antes de acabar en La Tuna Penitenciary. De nuevo, lo trágico y lo cómico se entremezclan.

Los miembros del club se reúnen a la luz de las velas, debido a un apagón por sobrecarga, lo que indica la precariedad en el sistema eléctrico en sus hogares: “Carlos Jr. put some nachos in the toaster oven. Too many appliances were going at once: the washer and the daughter Raquel’s hair dryer” (*LPI* 104). Los socios desean abrir una cuenta bancaria y realizar ingresos cuantiosos para su peregrinación anual a la tumba de Pedro Infante. Las propuestas para obtener más dinero son muy variadas. Entre otras, está la de rifar un cuadro de terciopelo con la figura de Pedro Infante, realizado por Ubaldo, el único miembro masculino del club. Todos expresan su intención de ir, excepto Concepción Vallejos, “who wants to be called Connie, if Francisca is going to be called Pancha” (*LPI* 105). Esta socia del club intentará cambiar su fecha de operación de vesícula para poder asistir al homenaje.

Para Tere, Pedro Infante se encuentra al mismo nivel que la figura de Jesucristo: “You know, Wirms, I’ve never thought about it, but Pedro’s right up there with Jesucristo and La Virgen de Guadalupe. Just thinking about Pedro and Christ being carpenters, makes me feel holy” (*LPI* 121). Tanto la idealización y obsesión de los miembros del club por Pedro Infante, como los matices tan exagerados acerca del actor que rozan la perfección, producen un efecto cómico totalmente opuesto a la seriedad con la que los personajes de la novela tratan a este icono. Pedro Infante se encuentra tan estereotipado, que la única reacción posible que le queda al lector es la de reírse del mismo.

Las reuniones del club se organizan de forma democrática, donde todo se decide por votación: lo que tomarán durante los encuentros, los lugares donde se celebrarán, las actividades que organizarán, etc. No obstante, el gesto humorístico no se encuentra

deslindado de una dimensión crítica social. Durante las reuniones, los miembros del club discuten temas relacionados con los argumentos cinematográficos, tramas que están relacionadas con sus vidas. Así tenemos a un Pedro Infante en *Los gavilanes* que Tere describe como el “Robin Hood de la actualidad”:

We discussed its pros and cons. Everyone was in favor of his taking the money to the patrones and giving it to the poor, everyone, that is except Margarita Hinkel, who didn't feel the movie set a very good example for youth. Tina Reynosa said that because Margarita was rich and her husband was manager at Luby's cafeteria and she got to eat Salisbury steak, baked potatoes and iced tea anytime she wanted, she'd forgotten what it was to struggle. The rest of us have to take baloney sandwiches to lunch. Tina advised Margarita to stop talking about the rich and the poor (*LPI* 106).

Irma ve las películas de Pedro Infante como espejo de la cultura mexicana, las diferencias generacionales, la clase social y las relaciones jerárquicas entre hombres y mujeres. El hecho de analizar las películas permite a las protagonistas descubrir “what mejicanos embrace and reject in their lives” (*LPI* 49). Irma incluso cree que deberían obtener un reconocimiento académico por sus profundos conocimientos acerca de este actor: “You and I should have a PhD from watching Pedro's movies. We know more about La Raza, than Raza. If I ever go back to school it's to get a degree in Mexicano culture” (*LPI* 49).

Otro tema que discuten Irma y Tere es el de la emancipación femenina. La propuesta de Irma para ver la película *Arriba las mujeres* durante uno de los *Pedro-athons* no es acogida de forma positiva por Tere. Irma cree que esta película ha sido precursora de la defensa de los derechos de la mujer: “The movie was ahead of its time” (*LPI* 122). En esta ocasión, Tere discrepa y opina que la película es menos reivindicativa de lo que parece: “The movie had potential, but the dream of equality of women couldn't be sustained. Not then, not now. Women always seem to lose out to men. They always have to give in or give up and save face or bend backwards to keep the peace. *Arriba las mujeres* pooped out in the end” (*LPI* 122).

Irma y Tere han analizado en las películas el *blond factor* desde un punto de vista crítico, después de observar que todas las mujeres que son rubias son heroínas o tienen papeles principales y además “there are tons of blonds” (LPI 49). La mujer india, en la película *La mujer que yo perdí*, se enamora profundamente de Pedro Infante sin ser correspondida por el actor, el cual mantiene una relación amorosa con una mujer rubia y de la ciudad. El desafortunado final es vaticinado por Tere: “La Indita had to die; she wasn’t blond. Which is pretty ratty” (LPI 49).

La creatividad y expresividad del lenguaje explota al máximo el potencial cómico. La alternancia de códigos español-inglés (“se puso bien weird”), la utilización de *spanglish* (“Hay te watcho, babes”), los mexicanismos (“vato”, “híjole”) y los implícitos culturales se transforman en un dialecto en sí mismo, produciéndose un efecto críptico sobre el lector. La inclusión del español de forma natural y sin utilización de ninguna puntuación especial produce un acercamiento real a la forma de hablar autóctona. Es importante observar cómo este cambio de códigos delata la multiplicidad cultural de los hablantes, al reflejar los elementos heredados de las diferentes culturas, y se posiciona como un emblema más que representa a su comunidad.

Ciertamente, el papel decisivo que tiene el lenguaje como forjador de una identidad deriva del hecho de que expresamos el mundo y la realidad que nos rodea utilizando el orden lingüístico y las estructuras más adecuadas a nuestra forma de pensar. El grado de alternancia de códigos —a veces de forma sutil, a veces muy marcada— muestra el nivel de pertenencia a la comunidad angloamericana. El chicano recupera su independencia de pensamiento a través de su conducta verbal que implica la utilización indistinta del inglés y el español, sin olvidar los vocablos heredados de su pasado indígena.

La utilización del lenguaje en *Loving Pedro Infante*, además de reflejar su pluralidad cultural, busca ganar la simpatía del lector pero también le obliga a realizar complejas tareas mentales para comprender el mensaje y, de esta forma, se posiciona en la misma situación en la que se encuentra el chicano cuando no domina el inglés.

El uso de formas de expresión originales y creativas como “too desde” o “be high on the bovine factor”, cuyos significados aclara la protagonista, afianzan la complicidad lingüística que existe entre Tere e Irma: “That is the word my comadre uses for *you know what*. For example, ‘Our president, Tere he’s just *too desde*. And what about his wife, she is just too, too *desde*. And not only that, but the press, why it’s just been too *desde* about *desde*, if you ask me’ ” (LPI 10). “To be high on the bovine factor” es otra de las expresiones que utilizan cuyo significado es desvelado por Tere: “Bovinity translates into dumbness, although I’ve heard cows are really smart. Now I don’t want to be accused of insulting cows. I love cows. Irma and I just don’t like dumb people” (LPI 55).

El uso de interjecciones y exclamaciones ofrecen mayor viveza y expresividad lingüística (Sssssh, Ay, Ahumm, BAAADDDDD), a la vez que acortan las diferencias entre el lenguaje oral y el escrito.

Otro aspecto interesante para analizar es el de construcciones adjetivales complejas (que en realidad son oraciones), en las que se intercala el uso del inglés y español, afianzando el universo multicultural en el que viven. De este modo, obliga al lector a descifrar el mensaje lingüístico, en el que se produce una alternancia de códigos que amalgama el español y el inglés indistintamente. Así, por ejemplo, Tere describe su malestar, dolida por amar profundamente sin ser correspondida: “Today is an angry yell-at-the-cabron-sky-and-the-mother-puta-who-brought-the-pendejo-into-my-life-who-caused-my-blistered-heart-to-bleed-sort-of-night” (LPI 11). Durante los *Pedro-*

athons, Irma y Tere escogen las películas dependiendo del estado de ánimo en el que se encuentran. Para saber cómo se siente Tere, Irma pregunta: “Are you in a hate-your-parents-mood or hate-all-men-mood? Or just hate-the-friggin-planet mood?” (*LPI* 116). Este uso humorístico del lenguaje deconstruye las reglas gramaticales convencionales y se propone como un juego ameno y desenfadado que se inscribe en el ámbito privado de Tere e Irma con una identidad propia y diferente.

Rebolledo cree que la técnica narrativa que utiliza Chávez añade expresividad a la función humorística:

When Chávez amplifies the narration with this colloquial narrativity, it often creates an amusing contrast with the narrative surrounding it. This technique stretches the linear narrative so that it is no longer exclusively the voice of one narrator. Likewise, the inclusion of words in Spanish, particularly taboo words or words expressing emotions, add a funny content to the narrative at hand (Rebolledo, “Size 48D...” 172).

La contradicción aparece como uno de los elementos inherentes a la personalidad de Tere. La protagonista sabe que no es aceptada con agrado en Cabritoville por su forma de relacionarse con los hombres. Ser consciente de los papeles que impone la sociedad es, para Tere, un paso hacia delante: “when you ‘play the field’ in Cabritoville the field is pretty rough terrain. After a while, you’re branded with a Big A or in my culture with a Big P, for Puta” (*LPI* 46). El capítulo “Putas ¿y qué?” comienza con esta declaración de la protagonista: “Every family has its puta. In our family, it’s me. This only applies to our generation of Ávilas and Ramonses. In the other, older more secretly jodido generation, there was no designated puta or puto” (*LPI* 132). Reconoce la situación de inferioridad de la mujer respecto al hombre y cómo el cine mexicano ha alimentado el estereotipo: “When you look at the role of women in el cine Mejicano, they are still under the yoke of their fathers, their sons, their husbands and their brothers” (*LPI* 151). Sin embargo, por otra parte, tenemos una Tere convencional y, al

igual que casi todas las mujeres de Cabritoville, su ideal de futuro es el de encontrar un hombre lo más parecido a Pedro Infante para casarse y tener hijos:

Dear God,
Help me find a good man.
(Not too good.)
Someone who can talk.
(Not chat)
Send me someone with cojones who likes to dance.
(Everyone knows that dancing can cover a multitude of sins)
PS Oh and don't let him have too much body hair (*LPI 22*).

El malestar de Tere se debe a la necesidad de ser entendida y escuchada. Su búsqueda de la felicidad a través de los hombres, que compara con Pedro Infante, refleja su baja autoestima. Espera el día en el que Lucio deje a su esposa y se case con ella, aunque sabe que la palabra '*amante*', como sinónimo de traidora, la perseguirá mucho tiempo, como a la Malinche, para la que reivindica un lugar en la historia:

The park honored Hernan Cortés never mentioning, of course, his guide/translator/mistress, Doña Marina, La Malinche of the legend, una vendida who sold her people out to the Spanish conquerors. Ay, was the same act repeating itself? Was Lucio the conquistador and I the woman whose shame would go down through history? (*LPI 93*).

Su primer marido, con el que se casó a los dieciocho años, Reynaldo Ambriz, reconoce que no llegó ni a ser su amigo. Tere describe a Reynaldo como un hombre con bajo apetito sexual, malhumorado y con pánico a la sangre menstrual. En tono humorístico, que minimiza en gran medida la tragedia del abandono, explica las razones de su fracaso matrimonial:

I thought Reynaldo Ambriz was a good guy; he thought I was more mature. I didn't like the way he ate his food, mouth open and chewing sideways. He didn't like my family. Since there was only Mom and me, who didn't he like? Irma didn't like him either. My mother liked him too much. He was quiet and liked to read in the living room late at night. One day he said he was leaving and he did. He took all his Stephen King novels, his baby-blue electric blanket and his red Lava lamp (*LPI 20*).

Muchos de los comentarios humorísticos de la protagonista deconstruyen el estereotipo de la latina sumisa y pasiva sexualmente. Las autoras de *The Sexuality of*

Latinas muestran cómo la sexualidad de las chicanas “has been hidden, subverted, distorted within the ‘sacred’ walls of the ‘familia’, be it myth or reality, and within the even more privatized walls of our bedrooms” (Alarcón, *The Sexuality 2*). El quinto capítulo profundiza en este tema en relación con la poesía.

En uno de los pasajes de *Face of an Angel*, Mamá Lupita encarna el papel de abuela tradicional, cuyo principal propósito es que una de sus nietas se convierta en monja. Sabiendo lo que le gusta leer intenta convencer a Soveida Dosamantes de que escoja la carrera religiosa como opción principal:

You don’t know what I mean yet, m’ija, may the Blessed Mother [...] spare you a drunken man late at night smelling of chicharrones and tequila, worst yet, of frijoles and beer, ¡Dios mío el gas! Worse yet a man in the middle of the afternoon, en agosto, when you’re roasting chile, hasta el copete in chile, and he comes in from the farm, smelling of sweat and dirt and carrying on, as if it wasn’t hot enough already! I want to spare you this, m’ija, look at me, listen to me [...] You like to read. Nuns read all the time and no one interrupts them (Chávez, *Face 59*).

Describe la convivencia matrimonial como poco atractiva, en la que el deseo femenino no existe. Su abuela propone la vida monástica como la mejor forma de librarse de tener relaciones sexuales y no duda en describir aspectos escatológicos que solo aplica al universo masculino: “They (nuns) don’t have no one belching and scratching and making pedos, you know, farts, on the way to the you-know-what, el escusado” (59).

Chávez dedica el capítulo “Are you wearing a Bra?”, en *Face of an Angel*, al tema de los sujetadores femeninos. El voluminoso pecho de Dolores, madre de Soveida, resulta muy atractivo para Luardo, su marido, pero muy doloroso para ella porque tiene que dormir boca arriba y usar sujetadores cuyas tiras marcan el cuerpo. Lourdes, la suegra de la protagonista, en cambio, a pesar de tener incluso más talla que la de su madre, mantiene una actitud distinta hacia este tema. Orgullosa de su delantera, dedica, como mínimo, media hora diaria a maquillarse, minutos narrados con detenimiento y

paso a paso. A Lourdes no parece importarle o no conoce los comentarios de otras mujeres que la comparan con un payaso. Ella llama a sus pechos “mi atracción”. Rebolledo no cree que el personaje de Lourdes se muestre como un personaje ridículo, a pesar de que Soveida la describe como “a cartoon image of Mexican womanhood: big-breasted, large buttocked, huge-hipped” (Chávez, *Face* 178). Ha captado el estereotipo de la mexicana, excesivamente interesada en el aspecto físico y lo expone con naturalidad, sin tabúes: “She does not ridicule her out of cruelty; rather she celebrates her eccentricities, and in the process makes us laugh. Lourdes is a very touching carácter, blind as how she appears to others, but strong and positive in her own way” (Rebolledo, “Size 48D...” 161).

La escasez de novelas chicanas donde la sexualidad femenina es abordada de forma abierta y/o explícita es un hecho. Sin embargo, en *Loving Pedro Infante*, a la vez que percibimos los detalles más románticos de las relaciones amorosas de la protagonista, en las cuales compara a todos los hombres con su actor, también tenemos los aspectos considerados tradicionalmente menos románticos, pero más mundanos y reales, como cuando olvida depilarse y este hecho no la deja concentrarse en el acto sexual con Lucio, o el capítulo en el que Tere narra su experiencia en un motel donde olvida el diafragma, al que llama “El Diablo” y que guarda en una fundita de “Pepto Bismol”:

But no! Oh no! I’d left it exponed, oozing and swollen, roñoso, a running sore in the face of life, on the soap shelf in the dirty shower stall on the Sands Motel, on the flea-bitten dog-assed side of town behind the tracks, A dripping reminder of my darkest transgression” (*LPI* 97).

En *Loving Pedro Infante*, Tere describe de forma abierta y sin tabúes las reacciones fisiológicas femeninas. El deseo sexual producido por la atracción de Tere hacia Pedro Infante se manifiesta físicamente de este modo:

Nyvia Ester sits behind a woman who keeps talking when Pedro-as Pablo- does something cute on-screen, or makes ojitos with his beautiful eyes—which make us all sticky and hot like the pop-corn with butter that we’re holding even though we know he’s been dead for years (*LPI 6*).

Muchas veces se deconstruye el estereotipo al uso a través de expresiones convencionalmente más utilizadas por personajes masculinos:

¡Uuuuuuey! The man has me going. Revved up like a swirling, red, green, yellow. I can barely sit in my seat. I sit up straight, then shiver, then melt down to hot plastic, trying to find a comfortable position. My legs are itchy, a sure sign of the troubled state of mind, my restless body. There is no relief, I admit, years after he died tragically in a plane crash, I’m in love with Pedro (*LPI 4*).

La primera descripción de Lucio Váladez en *La Tempestad* es directa y sexual: “Oh. Ohhh. The short guy in the very tight jeans that hug his huevitos like a mother hen nests an egg? I don’t know him. I have never seen him before” (*LPI 35*). En su primer encuentro Tere confiesa: “I felt the heat rising between my legs” (*LPI 62*).

Pedro Infante encarna todos los valores masculinos más tradicionales. Mujeriego y conquistador, su imagen ejemplifica el estereotipo masculino mexicano. Tere es consciente de ello cuando justifica su comportamiento en la pantalla. En ocasiones, se trasluce cierta ironía implícita en las palabras de Tere cuando afirma:

Pedro-as-Pablo is the type of man who could never be faithful to one woman. It’s not that he doesn’t want to be, he just can’t. He can’t stay with Silvia, the prostitute he befriends. Eventually he earns enough money as a baker to free her from the brothel owner she’s indebted to, but when he finally finds him to thank him and hopefully spend the rest of her life with him, to her surprise he doesn’t want her (*LPI 6*).

Los detalles acerca del cuerpo del actor forman parte de esa inocencia irónica. Tere compara el cuerpo de Pedro Infante, musculoso y atractivo, con el de los mexicanos que ella conoce. La importancia del culto al cuerpo se contrasta con las duras condiciones laborales de oficios poco cualificados que desempeñan para poder cubrir sus necesidades básicas:

He had a beautiful body. He lifted weights, which most Mejicanos didn’t do at the time. When I think of the Mejicanos I know, I hardly think of them with

barbells. They're not the exercising type. They're too busy working outdoors, fixing the techo or cleaning and working in los files or running after their own or someone else's children or planting vegetables in their backyards.

When you saw Pedro boxing or riding a motorbike, you knew he was ahead of his sluggish time [...]. Pedro loved more women than you can count, which is about the best exercise you can ever get (*LPI* 9).

Lucio, el amante de Tere, ha heredado el negocio familiar de vendedor de seguros (y según Tere la tacañería también), pero tiene un alto concepto de sí mismo. Cree que ha desperdiciado su talento al no haber podido cursar estudios universitarios. Lucio recrimina a Tere su falta de cultura y le aconseja llevar siempre un diccionario para aprender nuevas palabras. Tere, con la idea de satisfacer a su amante, afirma que lo hará, pero muestra su disconformidad al lector: “ ‘Oh. Okay’ I said with too much enthusiasm. That’s all I needed. To be carrying a dictionary around with me during the day, bulging in my purse with all the Kleenex and makeup. But if that’s what Lucio wants me to do I guess I’ll just have to humor the man” (*LPI* 73). Otra de las propuestas de Lucio para mejorar el nivel cultural de Tere consiste en rellenar los cuestionarios de las últimas páginas del *Reader’s Digest*.

Es Irma quien aconseja a Tere que se olvide de las relaciones destructivas como la que mantiene con Lucio. Cree que está dirigiendo su vida por un camino erróneo y que está confundiendo conceptos en su relación con los hombres. La protagonista, sin embargo, piensa que no ha encontrado la pareja ideal y que es el destino el causante de sus decepciones amorosas: “I’ve always been attracted to men who are mean and like to show it. Irma says it’s because I’ve mistaken cruelty for strength, willfulness for free will and selfishness for pride in oneself. I say it’s because of the jodida unlucky roll of the eternal black furry dice” (*LPI* 167).

No obstante, observamos un cambio de actitud en la protagonista hacia el final. En las últimas páginas Tere se encuentra en casa sola y decide descolgar el teléfono para no tener que contestar las insistentes llamadas de Lucio, una vez decidida a acabar

definitivamente con su relación amorosa. Cansada de tirarle la pelota a su perro Pedrito, reconoce que “at some point you just have to stop” (LPI 320). Afirma que la mascota siempre quiere más, al igual que todas las criaturas. Tere decide salir, pero esta vez no va camino de La Tempestad en busca de amor. Decide adentrarse en un bosque para contemplar un árbol gigante en dirección a Gabina. Aunque introduce así una nota de incertidumbre en su vida, su futuro se tiñe de esperanza y de cambio. Tere percibe una fuerza interior que la ha ayudado a salir del círculo amoroso destructivo en el que estaba inmersa. Quizás su vida no sea mucho muy diferente de lo que ha sido hasta ahora, pero siente que su forma de actuar influye en su destino y que es ella la única dueña de su vida.

En definitiva, el humor en *Loving Pedro Infante* muestra las incongruencias y paradojas del comportamiento humano, a la vez que desenmascara tabúes inherentes a la cultura chicana y critica la sociedad que le rodea. El modo cómico convierte al ser humano en un ser más comprensible que afronta situaciones aceptando sus limitaciones, y a la vez le permite trascender e introducir una nota positiva de esperanza de cambio. A pesar del malestar, el humor se cuela por las rendijas de la vida de Tere, lo que hace posible afrontar el futuro con optimismo.

3.2.2 LA IRONÍA DE LA AUTORIDAD NARRATIVA A TRAVÉS DEL JUEGO: *THE MIXQUIHUALA LETTERS*, DE ANA CASTILLO

Según Bajtín, la novela es esencialmente anticanónica en comparación con la tragedia, la épica y la lírica. La principal virtud de la novela reside en su capacidad de adaptación y su facilidad para moldearse de forma diferente a través de los siglos: “The study of the novel as a genre is distinguished by peculiar difficulties. This is due to the unique nature

of the object itself: The novel is the sole genre that continues to develop, that is yet uncompleted” (*The Dialogic* 3).

El hecho de que la voz de la escritora chicana haya sido silenciada por mucho tiempo ha originado que las autoras experimenten con nuevas formas narrativas. Estas innovaciones literarias híbridas representan la fragmentación, tanto social como personal de la mujer chicana, y sirven como crítica a la falta de poder desde su situación marginal. Las intelectuales chicanas establecen unos mecanismos de resistencia hacia estereotipos culturales de género. Proponen así, una revisión respecto a la autoridad (tanto narrativa como patriarcal) y se rebelan en contra de los cánones impuestos que marcan la unidad y la coherencia desde el punto de vista literario. Utilizando estas expresiones artísticas, celebran la reconstrucción de la identidad femenina, aunque sobre todo elemento de experimentación literaria se encuentra el hecho de escribir, que las hace libres y dueñas de sí mismas: recuperan el yo como escritoras, el yo como narradoras y el yo como protagonistas de las novelas.

Cisneros, en una de sus entrevistas, recuerda una anécdota de su pasado en la que un mexicano afirmaba conocer al abuelo de la escritora. Cisneros, que sabe que no es cierto, relaciona la mentira con la creatividad como parte de su cultura y no lo encuentra reprochable:

As the daughter of a Mexican man, I knew he was telling me a cuento. The Mexicans are cuentistas! They don't do this to deceive you or tell you bullshit. They do this because they want to give you a gift, a flower of a story. And my mother could never understand that, the difference between a story that someone gives to you and a lie. So I guess the most pivotal thing in my novel is telling stories, stories being told, people's versions of stories, whether something is puro cuento o cuento puro, all this layers of cuentos (Kevane 55).

La realidad de la escritora chicana es heterogénea y plural. Estas nuevas formas narrativas reiteran la importancia que se otorga, durante el postmodernismo y el postcolonialismo, a la relación sobre lo que se escribe y la forma en que se escribe.

Elleke Boehmer afirma: “The multivoiced migrant novel gave theories of the ‘open’, indeterminate text, or of transgressive, non-authoritative reading” (244).

La prolífica escritora Ana Castillo, autora de *The Mixquiahuala Letters* (1986), es conocida por su innovación en cuanto al género literario. Nacida en Chicago y autora de novelas, poemas y ensayos, ha participado activamente en movimientos políticos chicanos. La trasgresión y ruptura de tabúes son dos elementos esenciales en la obra literaria de Ana Castillo.

The Mixquiahuala Letters (1986) es su primera novela y, como su título indica, posee carácter epistolar. Teresa, una poeta chicana que vive en Chicago, escribe a su amiga Alicia, pintora neoyorquina, para recordar las experiencias que tuvieron durante sus dos viajes a México realizados en los años setenta, cuando tenían entre veinte y treinta años. Las cartas, sin embargo, podrían ser capítulos de una novela, pensamientos de Teresa, poesías o historias cortas.

La naturaleza de este *road trip* hacia México está presente en otras novelas chicanas. En *Woman Hollering Creek* Cleófilas, la protagonista, viaja para huir de un marido maltratador ayudada por Felice. En *Esperanza’s Box of Saints*, de María Amparo Escandón, la aparición de san Judas diciendo que su hija está viva motiva su cruce de fronteras en dirección a México y en *The Gifted Gabaldón Sisters*, de Lorraine López, es el interés por saber más de su madre lo que inspira a las hijas para adentrarse en su pasado. Se trata de viajes físicos, pero también de introspección femenina, de autoafirmación, de reconocimiento, de liberación. En definitiva, de construcción de identidad. Estas mujeres “andariegas” manifiestan una inquietud por viajar en sentido inverso, para indagar acerca de sus raíces expuestas a ser criticadas: “The negative cultural stereotypes placed on mujeres andariegas result from a patriarchal culture that

wills women to be passive, self-denying, and nurturing to others” (Rebolledo, *Women Singing* 183).

Cynthia Steel considera esta obra como un “diario de viaje de autodescubrimiento” (128). En este viaje, rumbo a sus orígenes, Teresa no se encuentra integrada en ninguno de los lugares que visita. Describe la sociedad mexicana a través de las distintas relaciones amorosas que tienen con los hombres, y descubre cómo los estereotipos y las manifestaciones sexistas existen en ambos lados de la frontera. Alicia, de tez blanca y clase media, viaja a México junto a Teresa, morena y de clase obrera. A pesar de que se consideran mujeres liberadas desde el punto de vista sexual, necesitan del mundo masculino para su autoestima y esta supuesta liberación las hace vulnerables a los hombres mexicanos, cuyo único objetivo es el de seducirlas. Teresa, a pesar de su apariencia, es una gringa para los mexicanos. Se siente identificada con el movimiento hippie de la época, rechaza los valores religiosos, y está casada con un afroamericano bajo el rito de moda estadounidense en ese momento: en un parque y por un sacerdote Hare Krishna. En definitiva, se considera marginal en el contexto social mexicano.

Sus sentimientos hacia México son ambivalentes. En un primer momento lo describe como un lugar exótico y queda fascinada por la fortaleza de sus mujeres campesinas a la vez que comparte, junto a Alicia, el rechazo a la otredad de los hogares mexicanos, con arraigados valores patriarcales y católicos, que subyugan a la mujer y la posicionan en un lugar de inferioridad y vulnerabilidad: “México. Melancholy, profoundly right and wrong, it embraces as it strangulates” (*TML* 65)⁴

Otro tema significativo y trasgresor es la relación que existe entre Teresa y Alicia con ciertas connotaciones eróticas y sexuales: “Duermen como ‘tamales siameses’, se bañan juntas con mucha familiaridad, se observan haciendo el amor con los hombres”

⁴*TML* es la abreviatura utilizada para referirnos a la novela *The Mixquiahuala Letters*.

(Steel 131). Según Deborah L. Madsen, las descripciones sexuales explícitas acerca de la promiscuidad heterosexual conllevan un tono irónico que expone lo condicionadas que se encuentran por ese sistema patriarcal: “We licked our wounds with the underside of penises and applied semen to our tender bellies and breasts like Tiger’s Balm” (*TML* 106). Steel cree que el amor entre ambas no llega a consumarse debido al fuerte tabú que existe respecto a las relaciones sexuales entre mujeres.

El tono irónico está presente en todas las obras de Ana Castillo. En el caso *The Mixquiahuala Letters*, esta ironía evoca una serie de aspectos reconocibles en la realidad de la chicana, que impiden su libertad necesaria para la construcción de su identidad. Castillo igualmente se muestra en contra de las limitaciones de género (tanto sexual como literario). Esta experimentación con las formas narrativas son alegorías de las realidades híbridas y la esquizofrenia que sufre la chicana. Esta mezcla (*blurring genres*) supone también una forma de revelación en contra de los patrones convencionales de escritura, debido a que “gender does affect genre” desde el punto de vista de que “poblamos nuestra ficción con nuestra experiencia personal” (Simal 3).

En el segundo capítulo, analizamos algunas teorías que explican el humor desde un punto de vista lúdico. Castillo nos invita a jugar desde el comienzo de *The Mixquiahuala Letters*. El juego aplicado a la utilización del género epistolar deconstruye conceptos y estereotipos acerca del tema de la objetividad respecto a la autoridad narrativa. Obliga al lector a una autorreflexión, ocupando el lugar de la chicana respecto a su realidad multicultural, a la vez que cuestiona y analiza los conceptos de historia, etnografía y cultura. *Letters* supone una crítica y un rechazo a los valores patriarcales que han afectado al crecimiento personal de la chicana.

Erlinda González-Berry, en su artículo “The (Subversive) *Mixquiahuala Letters*: An Antidote for Self-Hate”, fundamenta su crítica feminista basándose en el carácter

trasgresor y subversivo de la novela. En su análisis de *Letters*, descubre contradicciones que resultan ser una crítica al abuso del poder patriarcal.

En las primeras páginas de la novela, Castillo explora las relaciones masculino-femeninas en términos de esclavitud por parte del hombre hacia la mujer, que se manifiestan en el epígrafe con la cita de Anais Nin en *Under a Glass Bell*: “I quit loving my father a long time ago. What remained was a slavery to a pattern” (*TML* 7). Las palabras *‘father’*, *‘slavery’* y su crítica al poder patriarcal no parecen estar en consonancia con la dedicatoria a Cortázar previa al citado epígrafe: “In memory of the master of the game, Julio Cortázar” (*TML* 1). De acuerdo con González-Berry, la paradoja se produciría por la utilización del término *‘master’* para referirse al escritor, “a concept so central to patriarchal discourse” (“The (Subversive)” 115), que parece colocar a la escritora en una situación de inferioridad. Castillo parece imitar las reglas del juego que propone Cortázar en *Rayuela* (1963). Quizás por ello, la dedicatoria podría mostrar su admiración por el temperamento lúdico y notablemente humorístico del escritor. Sin embargo, también esta dedicatoria podría ser irónica y respondería de forma crítica a los conceptos lector hembra/lector cómplice que formula Cortázar.

Como respuesta a esta provocación de Cortázar sobre el lector “cómplice/lector hembra”, González-Berry muestra cómo Castillo, a través de su juego, deconstruye la idea del lector hembra como lector pasivo:

Castillo succeeds, in good post-modernist form, in inspiring a subversive reading of the text, thereby undermining her own author(ity). In this light her inscription, “in memory of the master of the game” bears the mark of irony, for Castillo’s emulation of Magister Ludi Cortázar constitutes her own ludic endeavor. Whereby she leads the reader to decode Cortázar’s complicity with a code of patriarchal authority and her own subversive stance vis-à-vis that code. Thus Castillo takes her first step in breaking that pattern of slavery alluded to in the epigram. (González-Berry, “The (Subversive)...” 117).

En *Rayuela* Cortázar ofrece al lector dos posibilidades en su “tablero de dirección”. Como primera opción, leería los primeros 56 capítulos de la novela en orden

cronológico. En el capítulo 56 Cortazar afirma: “Hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *fin*. Por consiguiente el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue” (*Rayuela* 41). La segunda opción consiste en comenzar por el capítulo 73 e intercalar los primeros 56 capítulos siguiendo un orden impuesto por el autor. Para ello, Cortázar requiere un lector cómplice en contraposición con el lector hembra, sinónimo de pasividad (que declina la tentación de jugar). De este modo, podríamos pensar que el escritor considera lo femenino inferior a lo masculino. Sin embargo, se debería apostillar que el universo femenino de los personajes de Cortázar es mucho más rico que el masculino, y puede que este posible ataque al género femenino no sea más que una de sus múltiples provocaciones. No se debe obviar el hecho de que el juego para Cortázar abarca otros variados aspectos.

Cortázar trastoca el orden gramatical de las palabras, inventa, crea y escandaliza a través de su uso y propone desleer en vez de leer. El juego del pensamiento es una herramienta vital en sus obras. En este proceso, Cortázar no subestima la inteligencia del lector y es consciente de este juego manipulador que representa la autoridad narrativa y en el cual aparece como principal artífice.

En el caso de Castillo, las reglas son distintas y aplicables a la realidad de la mujer chicana. Comienza su juego con esta carta dirigida al lector, parodiando la autoridad narrativa: “Dear reader: It is the author’s duty to alert the reader that it is not a book to read in the usual sequence. All letters are numbered to aid in following any one of the author’s proposed options” (*TML* 1). A continuación ofrece al lector tres opciones, con una categoría dada para cada combinación de cartas, según sea conformista, cínico o quijotesco. Añade la posibilidad de leer las cartas individualmente, como si fueran historias cortas y sin conexión, firma con sus iniciales

e invita al lector a participar en el laberinto narrativo de su obra. El análisis del juego que Ana Castillo propone dará lugar a diferentes interpretaciones.

La situación requiere un autoexamen por parte del lector cómplice, quien se olvida por un momento de lo que la autora escribe, para centrarse en él mismo y realizar una reflexión acerca de su personalidad. Cuando comparamos el juego de Cortázar con el de Castillo, observamos que, aunque la escritora ofrece varias alternativas (“for the Conformist, for the Cynic, for the Quixotic”) (*TML* 9-11), las diferencias en cada una de ellas radican en el comienzo y el final y en el hecho de que algunas cartas son omitidas en las distintas opciones. Leer las cartas en un orden secuencial o leer la opción “for the Quixotic”, por ejemplo, no supone un gran cambio en el orden. Este hecho podría llevar a una reflexión sobre lo relativo que es pertenecer a cualquiera de estas categorías. Al igual que en el caso de Cortázar, la alternativa de leer las cartas cronológicamente sería la más tentadora, pero no la más convencional, puesto que en estas circunstancias, esta opción es más contestataria e inconformista por tratarse de una alternativa que desobedece a la autora. Asimismo, la escritora puede que sea consciente de lo difícil que es encajar en cualquiera de estas tres clasificaciones impuestas, y convierte al lector en un ser que lucha por su propia identidad, dentro de un sistema que pretende incluirle en categorías cerradas. Castillo invita al lector a sentirse inmerso en una encrucijada parecida a la que se encuentra sometida la mujer y la escritora chicana en la sociedad. El juego irónico, en este caso, es utilizado como distanciamiento de la crónica oficial.

Un aspecto fundamental en el análisis de la novela desde el punto de vista de la narración es la exploración del género epistolar. La ironía de la autoridad narrativa se refleja en el hecho de que se trata de cartas y de que no existe aparentemente ninguna relación entre el personaje como autora (Teresa) y la escritora (Ana Castillo), que se retira de la escena no sin dar antes unas instrucciones sobre el orden en que deben ser

leídas. Sin embargo, Teresa es una narradora omnisciente y todos los detalles de la relación con Alicia los conocemos a través de ella. El personaje, de este modo, se ha apropiado de la narración.

González-Berry afirma que el género epistolar es un género poco actual y muy codificado, que contrasta con las técnicas de narración más innovadoras del postmodernismo (“The (Subversive)” 117). Sin embargo, Castillo reinventa esta técnica narrativa al trastocar el orden en que pueden ser leídas e incluso sugiere al lector aficionado al relato breve, que realice un esfuerzo mental y lea las cartas como narraciones independientes y sin conexión. Es significativo comprobar cómo las cartas funcionan como un puente entre el sujeto y el objeto, entre el *Self* y el *Other*, entre el receptor y el que las envía. Reforzadas por las descripciones de los lugares y de las personas, reflejan diferencias y decodifican valores y estereotipos. Teresa, de origen indio, es la autora de las cartas, mientras Alicia, con un papel más pasivo, es de origen anglo-español. Según González-Berry, en un intento de recrear el dominio con respecto a Hernán Cortés hacia la cultura indígena durante la conquista, Castillo subvierte el estereotipo pasivo del indio. El carácter omnisciente de Teresa y su posición de autoridad narrativa deconstruye el concepto de relación jerárquica tradicional entre el conquistador y el conquistado.

En *Letters*, Castillo contrasta y compara la vida de dos mujeres que viajan entre México y Estados Unidos. Según la teoría de Quintana, en su artículo “Shades of the Indigenous Ethnographer: Ana Castillo’s *The Mixquiahuala Letters*”, Castillo muestra su punto de vista respecto a dos temas fundamentales: por una parte, Quintana cree que Castillo ha deconstruido el término etnográfico desde el punto de vista de la antropología clásica, al cuestionar la noción de objetividad. Por otra parte, las cartas aparecen como alternativa a la principal corriente feminista angloamericana y ofrecen

una nueva visión que incluye los aspectos de raza, género y clase, obviados en el discurso tradicional feminista.

Para Quintana, *Letters* parodia lo que significa ser un etnógrafo desde el punto de vista clásico, invocando la reflexión de Marjorie Shostak sobre el proceso creativo de Castillo, en el cual se produce una mezcla entre la narrativa personal y el análisis cultural:

[...] the anthropologist closely observes, records, and engages in the daily life of another culture—an experience labeled as the fieldwork method—and then writes account of this culture, emphasizing descriptive detail. These accounts are the primary form in which fieldwork procedures, the other culture, and the ethnographer’s personal and theoretical reflections are accessible to professionals and other readerships (Quintana, “Shades” 72).

Quintana describe la novela como “a serious parody of modern ethnographic and travel writing” (“Ana Castillo’s” 75). La parodia en este caso no es utilizada para ridiculizar sino para ofrecer un punto de vista más amplio, que acepta las experiencias personales como parte de la historia.

La subjetividad del etnógrafo, antropólogo e historiador queda patente al mostrar la confusa línea de separación entre lo imaginario (ficción) y lo etnográfico como texto: “The Mixquiahuala Letters is fiction. Any resemblance it may have to actual persons or incidents is coincidental” (*TML* 13). La ironía implícita en las palabras de Castillo se produce al saber que las protagonistas de esta novela están inmersas en una cultura con unos tabúes y estereotipos que forman parte de su desarrollo como chicanas. Para Quintana, “Ana’s Castillo’s *Mixquiahuala Letters* portrays two Chicanas caught between these polarities, moving closer to self-discovery by synthesizing aspects from both Anglo and Mexican cultures, weaving a complicated present out to the past and future options” (“Shades” 83). Castillo desenmascara tabúes, reinventa la palabra *cultura* y utiliza la voz de Teresa para mostrar las contradicciones que forman parte de

las arenas movedizas donde se mueve la chicana, en un intento de redefinición de su identidad.

El proceso de la creación literaria y el de escribir historia no son muy diferentes, cuestionando de esta forma la objetividad histórica. En 1994, Alfred Arteaga, un escritor chicano, realizó una entrevista a Gayatri Spivak en la que esta autora afianza la similitud entre estos dos conceptos. Spivak cree que el francés y el español son lenguas muy acertadas por utilizar la palabra '*historia*' de forma indistinta, ya se refiera a una narrativa personal o a la historia oficial. En inglés, sin embargo, existe diferencia entre los términos '*history*' y '*story*', a pesar de que según Spivak la objetividad del primero es cuestionable:

What I'm saying is that history is a storying, secondarily also by the arrangement and interpretation of "facts", and facts are *facta*, past participle of *facio*, things that are made—made from conventional standards of truth-establishing, so that you can get a hold of "what really happened". When you make an alternative history, it is this element of fact-making that comes most strongly to the fore. You are making a story in the robust sense—and these are those who insist that you are making up a story; after all, the history books tell us otherwise, don't they? (Landry 26).

Demetria Martínez, en la introducción de *Confessions of a Berlitz-Tape Chicana* (2005), propone una revisión de la historia. Utiliza el término *story* sin distinción: "A long time ago I learned that if I were to stay sane, I had to jot down notes in the margins of the official story, the story as handed down in everything from church catechism that are less than kind to women to proclamations of war that are making Earth a very unwelcoming place for all life forms" (3). El tema de la necesidad de replantearse el pasado para construir un futuro distinto es central en la literatura postcolonial, donde la historia no es una narrativa lineal e interpretable desde un único punto de vista.

Las cartas aparecen como un mosaico de experiencias que, dependiendo del orden en que se lean, tendrán una interpretación distinta para el lector categorizado como cínico, quijotesco o conformista, y podrían ser una metáfora de lo diferente que puede

ser la historia según quien la escriba, entendida esta como un conjunto de hechos escogidos por un sujeto, cuya interpretación varía dependiendo de la relevancia que dé el autor a esos acontecimientos, el tono personal (irónico, trágico, dramático, etc.), el método descriptivo o el punto de vista. En el primer capítulo reflexionábamos acerca de que los acontecimientos no son cómicos o dramáticos en sí, sino que todo depende de la perspectiva y de la forma tan personal en la que cada individuo la observa. La historia y la ficción caminan de forma paralela. En palabras de Spivak: “Fiction-making can become an ally of history when it is understood that history is a very strong fictioning where, to quote Derrida, the possibility of fiction is not derived from anterior truths” (Landry 28).

Según Quintana, Castillo parodia el concepto de etnógrafo cuando utiliza a Teresa, a la que denomina “the voice of her informant” (“Shades” 85), para tratar los temas más controvertidos que son o han sido obstáculos para la chicana en su intento de reconstrucción femenina. Las amenazas para Teresa son la sociedad, el poder patriarcal y la iglesia, que no le permiten actuar con libertad: “Destiny is not a metaphysical confrontation with one’s self, rather, society has knit its patterns so tight that the confrontation with it is inevitable” (*TML* 65). En la carta 13, Teresa revela su punto de vista acerca de las mujeres blancas:

Alicia, why i hated white women and sometimes didn’t like you: Society had made them above all possessions the most desired. And they believed it. My husband admitted feeling inferior to them...i hated white women who took black pimps everyone know savages have bestial members i hated white women who preferred Latin and Mediterraneans because of the fusion of hot and cold blood running through the very core of their erections and nineteenth-century romanticism that makes going to bed with them much more challenging than with WASP men who are only good for making money and marrying (*TML* 49).

Con esta carta Castillo cuestiona las limitaciones ideológicas de las teorías anglofeministas respecto a su falta de atención desde el punto de vista étnico, de clase o

cultura. El sentimiento de subordinación basado en el color de la piel queda así reflejado en esta carta.

De forma similar, en la carta 4, Teresa critica a la iglesia por promover el sentimiento de culpabilidad y la pasividad en la mujer:

You were never led by the hand as a little girl by a godmother, or tugged by the ear by a nun whose dogmatic instruction initiated you into humility which is quite different from baptism when you were anointed with water as a squirming baby in the event that you should die and never see God face-to-face because you had not been cleansed of the sin of your parents' copulation (*TML* 30).

Como menciona Quintana, Castillo media así entre el mundo exterior y el interior de la mujer chicana. En *Letters*, las experiencias personales y los sentimientos juegan un papel fundamental para mostrar las opresiones externas.

Norma Alarcón, en "The Sardonic Power of the Erotic in the work of Ana Castillo", encuentra un espacio común entre las cartas y la poesía, debido a que ambas revelan la intimidad de la autora. Las cartas, que le permiten cambiar con frecuencia de tema o de un país a otro, reflejan el interior de Teresa, su mundo subjetivo, pero también su visión sobre la realidad y los hechos externos reflejados en la forma narrativa. Nos encontramos con pinceladas de su pasado, poesías y reflexiones en cartas sin fecha, sin encabezamientos ni firma, con una mezcla de pronombres confusa y la particular y curiosa utilización de "i" para la primera persona en lugar de "I".

Teresa, en estas cartas, narra acontecimientos que vivió junto a Alicia. De esta forma, la función lógica del género epistolar, que es la de escribir para transmitir información, pierde rigor. Ante esta circunstancia, González-Berry se hace la siguiente pregunta:

Is Teresa really writing to another woman, or is she writing to herself—using a letter as a pretext for the "talking cure" or a reconciliation of a schizoid identity? These doubts lead us to question also whether the illogical nature of the correspondence—that is the subject's narrating of past events for the object, as if the object were not capable of recalling *her* past for *herself*—really constitutes a power-play as we had initially supposed, or if it is, rather, an act of subterfuge (the

gradual change of pronouns from “you” to “we” support this latter speculation) (“The (Subversive)” 119).

El final de este viaje de búsqueda de identidad terminaría cuando en este baile erótico Teresa descubra que ama a Alicia. Si sucediera que Teresa está autoescribiéndose en un intento de reconstruir su pasado, el viaje acabaría cuando Teresa fuera consciente de la importancia que tiene el quererse a sí misma: “Implicit in *The Mixquiahuala Letters* is the notion that in order to love themselves, and each other, women must learn to undermine and subvert discourses of authority and domination which taught them so much self hate” (González-Berry, “The (Subversive)...” 123).

En el transcurso de este viaje, tanto la autora como el personaje invitan al lector a cuestionarse la objetividad narrativa de conceptos definidos desde la época clásica, como son la etnografía y la antropología. Utilizando la ironía y el juego, el lector tiene la opción de plantearse una nueva visión de la realidad, un nuevo espacio que se propone en un entorno diferente, un lugar sin tantos obstáculos que dificultan su visibilidad y su apreciación desde el punto de vista intelectual y académico.

3.2.3 PARODIA RELIGIOSO-SEXUAL Y REALISMO MÁGICO: *ESPERANZA'S BOX OF SAINTS*, DE MARÍA AMPARO ESCANDÓN

En *Esperanza's Box of Saints* (1999), de María Amparo Escandón, la parodia y el humor como catarsis se encuentran presentes en todo momento. Se aprecian tres aspectos que resaltan el carácter cómico de la novela. Por una parte, la relación entre el realismo mágico y la parodia: ambos conceptos rompen las fronteras del pensamiento tradicional y la lógica, a la vez que abren nuestros ojos a una realidad polivalente. Por otra, la incongruencia, la sorpresa y el “salirse fuera de la norma” dan paso al denominado “realismo grotesco”, que relaciona componentes dispares. La incorporación

del elemento sexual dentro de la religión ensalza el carácter satírico de la novela. Por último, y como tercer aspecto, en *Esperanza's Box of Saints* nos encontramos con personajes que, contruidos desde la óptica de la caricatura, emergen temporalmente alrededor de la trama con unos valores reconocibles dentro del punto de vista del estereotipo. Estas distorsiones forman parte de la función paródica del texto y sitúan al lector en la perspectiva de una visión cómica y humorística del mismo.

En una entrevista a María Amparo Escandón, realizada en el año 2000 por Alycia Harris, un año después de la publicación de su novela *Esperanza's Box of Saints*, ante la pregunta acerca de qué la inspiró para realizar esta novela, la autora responde: “More than inspiration the idea came out of a fear I have: losing my daughter. I decided to face this fear head on, and double the challenge, I'd write it as a comedy”. Escandón es consciente del poder del humor como elemento regenerador que libera al ser humano de todo aquello que le aterroriza, porque tal y como afirma Díaz Bild: “la victoria sobre el miedo implica no sólo destrucción sino también resurrección” (26). La risa expresa la libertad interior y exterior. Es un mecanismo que desacraliza conceptos haciéndolos más humanos y cercanos: “Laughter purifies from dogmatism, from the intolerant and the petrified, it liberates from fanaticism and pedantry, from fear and intimidation, from didacticism, naiveté and illusion, from the single meaning, the single level, from sentimentality” (Bajtín, *The Dialogic* 122).

María Amparo Escandón, nacida en México y residente actualmente en Los Ángeles, nos acerca al mundo folclórico-religioso y mexicano-chicano desde una perspectiva sarcástica y paródica. El viaje espiritual o de auto-descubrimiento que realiza Esperanza, la protagonista de la novela, a raíz del trágico hecho de perder a su hija en extrañas circunstancias, está cargado de grandes dosis de parodia que alivian su cruda y triste situación. Muestra así, cómo la realidad puede observarse desde más de un

ángulo, y cómo, incluso en las circunstancias más trágicas, existe un reducto para el humor que ayuda a sobrellevar una de las angustias más difícilmente soportables en la historia de la humanidad: la pérdida de un ser querido.

El realismo mágico en *Esperanza's Box of Saints* está relacionado con el sentido subversivo y liberador de la risa. García Márquez define el realismo mágico como “las líneas de demarcación que separan lo que parece real de lo fantástico” (Lindstrom 22). Una de las principales funciones del humor es la capacidad de inmiscuirse en todos los campos, dejando ver las incongruencias de un sistema y deconstruyendo conceptos y verdades absolutas. De este modo se produce la conciliación de mundos aparentemente contrapuestos, donde se entremezclan códigos diferentes, abriendo el camino a una sociedad con sensibilidad hacia la pluralidad de ideas, razas y lenguas.

El carácter democrático y abierto de la parodia hace posible la mezcla de estilos, lenguas o personas, invocando los entrecruzamientos que menciona Pueo en el subcapítulo 2.3. Este hecho, a su vez, muestra las características comunes entre el realismo mágico y la parodia, al definirse el primero como una asociación de fantasía, mito, rituales, folclore, surrealismo religioso y realidad. El realismo mágico se define dentro de un contexto social y cultural que aporta un estatus de realidad a fenómenos sobrenaturales. La parodia, al ser una comparación en sí, critica “las limitaciones e insuficiencias, que sólo muestran una parte del objeto y no toda la variedad y heteroglosia del mundo que nos rodea” (Díaz Bild 19).

Esperanza's Box of Saints relata la experiencia de una joven viuda, muy creyente y que vive en Tlacotalpan, un pueblecito de México. Después de una simple operación de amígdalas, le comunican que su única hija de doce años ha fallecido en el quirófano, según los médicos, por un virus altamente peligroso. La aparición de san Judas Tadeo en el horno de su casa, entre la grasa del “pollo al chipotle”, hace creer a la protagonista

que su hija se encuentra con vida y está secuestrada trabajando para una red de prostitución infantil. Se produce una serie de acontecimientos extraños —como el hecho de haber prohibido a Esperanza ver a su hija, una vez fallecida, o la desaparición del doctor que la atendió, supuestamente contagiado por el virus— que reafirman la convicción de la protagonista. Esperanza recorrerá una serie de prostíbulos en busca de la niña y pasará por experiencias inimaginables para una mujer con principios morales estrictos. De este modo, relata la primera aparición del santo en el horno de su casa:

A week ago his image appeared before me, on my oven window. I was baking pollo al chipotle for the funeral guests. I can never get that sauce right. I don't even want to tell you what the kitchen looked like when I was done. I put too much cream in the blender and it spilled over to the counter. I forgot to put onions in the chicken broth and it tasted like water used to soak soiled socks... I hadn't cleaned my oven in miles. And now I realize it hasn't been procrastination. A heavenly reason was causing my untidiness. San Judas Tadeo needed the grime to appear to me. I looked at a glass on an angle so as not to confuse the reflection of my face with his image. I saw his green velvet robe and his sparkling gold medallion. The image came and went until it settled on the murky glass, like when the moon, sort of insecure, reflects itself on the Papaloapan River (*EBS 12*)⁵

El aspecto sacrosanto o mágico de la aparición del santo pierde rigor al quedar inmerso entre digresiones acerca de la limpieza de la cocina o los ingredientes para hacer el pollo. El reflejo de san Judas Tadeo en el cristal del horno y su comparación con la luna y el río Papaloapan, en un intento poético, realzan en gran medida el efecto paródico de la escena. Ésta es la única referencia al entorno natural, el medio en el que normalmente transcurren la mayoría de las apariciones. La protagonista cree que las fuerzas naturales superiores han influido en su decisión de posponer la limpieza de la cocina y así san Judas Tadeo ha podido aparecer entre la grasa. Este elemento, la grasa, adquiere una dimensión espiritual de gran relevancia para la protagonista. El misticismo, que normalmente acompaña a las narraciones de las apariciones, da paso a valores prosaicos y terrenales. Como afirma Díaz Bild: “La figura cómica es consciente

⁵ *EBS* es la abreviatura utilizada para referirnos a la novela *Esperanza's Box of Saints*.

de que estamos hechos de elementos opuestos, de que lo sublime y lo simple, el espíritu y la carne, la eternidad y el tiempo, la razón y el impulso, el altruismo y el egoísmo, la vida y la muerte, no se excluyen mutuamente, sino que coexisten en la realidad del día a día” (30).

Las siguientes descripciones de las apariciones se asemejan a la primera. Los hornos y la grasa son sus aliados espirituales. Esperanza es calificada como *stoveworshiper*, y en su viaje en busca de su hija alquila habitaciones con horno para comunicarse con el santo, los acaricia con veneración y se decepciona cuando estos no se encuentran lo suficientemente sucios: “The window is not as dirty as the one back home, she thought. But still some large amber spots dipped down the glass” (*EBS* 114). Los productos anti-grasa son sus enemigos, por interferir como obstáculos en su relación con el santo: “Horrorified, she grabbed it with the tip of her fingers and sprayed every drop into the sink, as if they were cyanide. If anything could obstruct her communication with San Judas Tadeo was Easy-off” (*EBS* 114).

Una de las apariciones más importantes que influyeron y transformaron las creencias religiosas aztecas en cristianas es la de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego. Esta aparición, conservada y transmitida de generación en generación, ha supuesto para los católicos mexicanos la manifestación popular religiosa más trascendental. Anzaldúa en *Borderlands* relata los hechos de esta forma:

El nueve de diciembre del año 1531
A las cuatro de la madrugada
Un pobre indio que se llamaba Juan Diego
Iba cruzando el cerro de Tepeyác
cuando oyó un canto de pájaro.
Alzó la cabeza y vio que la cima del cerro
estaba cubierta con una brillante nube blanca.
Parada enfrente del sol
sobre una luna creciente
sostenida por un ángel
Estaba una azteca vestida en ropa de India.
Nuestra señora María de Coatloopeuh

se le apareció.
“Juan Dieguito, El-que-habla-como-un-águila”
la virgen le dijo en el lenguaje azteca
“Para hacer mi altar este cerro elijo
Dile a tu gente que yo soy la madre de Dios,
A los indios yo les ayudaré”
Esto se lo contó a Juan Zumárraga
Pero el obispo no le creyó.
Juan Diego volvió, llenó su tilma
con rosas de Castilla
creciendo milagrosamente en la nieve.
Se las llevó al obispo,
y cuando abrió su tilma
el retrato de la Virgen
ahí estaba pintado (128).

Según Anzaldúa, la Virgen de Guadalupe se apareció en el lugar donde a la diosa azteca Tonantsi la habían adorado los nahuas. El nombre de Guadalupe deriva de su homófona ‘*coatlalopeuh*’. ‘*Coatl*’ es la palabra náhuatl para serpiente y ‘*lopeuh*’ se refiere a “aquel que domina las serpientes”. Algunas interpretaciones que versan en torno a la figura de la serpiente como símbolo de la cultura indígena, sometida por la católica, no han malogrado la imagen de la Virgen de Guadalupe, considerada como la santa patrona de los mexicanos, con el mismo poder que la figura de Dios o Jesucristo. Como mencionamos en el segundo capítulo, durante la revolución mexicana aparece como estandarte de libertad y, en muchas ocasiones, la imagen de la Virgen ha acompañado a agricultores y trabajadores mexicanos en California, en sus protestas por las condiciones laborales.

Si comparamos el mensaje de la Virgen a Juan Diego con la aparición de san Judas Tadeo en *Esperanza’s Box of Saints*, observamos en la novela una degradación respecto al lugar, la majestuosidad del lenguaje y la trascendencia de la aparición a nivel colectivo. Lo solemne en la novela de Escandón se transforma en algo familiar y cercano. Expresar de forma familiar ideas que deberían mostrarse con un lenguaje refinado es una característica propia de la parodia.

El santo, patrón de los casos imposibles, se aparece a la protagonista por primera vez en el horno el mismo día en el que está cocinando para los asistentes al funeral de su hija Blanca. La situación podría ser calificada de absurda al encontrarnos con una mujer, que se supone debería estar destrozada anímicamente por la muerte de su hija, pero, en cambio, se muestra preocupada por la salsa del pollo al chipotle y la limpieza de la cocina. La introducción de elementos poco trascendentales en una situación tan trágica rompe todas las expectativas del lector, que espera una reacción más lógica ante dichos acontecimientos. Esta actitud de Esperanza podría reflejar las distintas formas que tiene el ser humano para afrontar el dolor, una de las cuales es la evasión. Otra alternativa es la de creer que la protagonista posee un trastorno mental, al no reaccionar desde un punto de vista lógico o esperado. Esta posible enajenación mental, producida por la pérdida de su hija, sería la que produciría alucinaciones en la protagonista, que ella interpretaría como apariciones. Sin embargo, conforme avanza la novela y apreciamos el tono paródico general de la misma, se observa cómo cualquier análisis de los hechos produce la misma sensación que cuando se intenta explicar un chiste o una broma. El carácter flexible, abierto y ambiguo que *Esperanza's Box of Saints* posee hace de esta novela una parodia de principio a fin.

Esta desmitificación de lo santo la encontramos también en *Face of an Angel*, en un capítulo en el que de camino a casa de su suegra realizan una parada en un lugar donde creyentes acuden para ver a la "Holy Tortilla". Los rasgos que aparecieron después de tostarla asemejaban la cara de Cristo, a pesar de la incredulidad de Soveida: "But it was hard to say wether the face was Christ's or any other man's with a full beard" (Chávez, *Face* 428). En la tortilla está representada la cara de Dios en la tierra, venerada como icono religioso aunque esté medio mordida por alguien hambriento que no se percató de la imagen sagrada plasmada sobre ella.

El mensaje que ofrece el santo a la protagonista en *Esperanza's Box of Saints* supone un gran cambio en su vida. En primer lugar, la aparición acaba con el sufrimiento de la protagonista quien, como mujer creyente y religiosa, espera que sus rezos y oraciones de toda una vida sean compensados: “Maybe San Judas Tadeo was taking care of things. Maybe he didn't want me to suffer because he already knew that Blanca wasn't dead” (*EBS* 39).

Esperanza deja su trabajo y a su mejor amiga, Soledad, con la que convive durante doce años, después de la muerte de sus respectivos maridos, e inicia un viaje particular en el que se abre a un mundo desconocido. Decide trabajar en burdeles, primero como limpiadora y luego como prostituta, para averiguar el paradero de su hija. La idea de recuperar a Blanca es lo único que interesa a la protagonista y toda acción moralmente reprochable desde su punto de vista religioso, queda justificada ante la posibilidad de encontrar alguna pista sobre su paradero. Esperanza, que aparentemente es una mujer convencional y creyente, se convierte así en una llorona particular, que vaga por los prostíbulos en busca de cualquier pista que le conduzca a su hija. No obstante, su papel activo y el ingenio y la creatividad son fundamentales para ayudar a la protagonista a salir de las situaciones más comprometidas. La protagonista se convierte en una “gritona”, con un papel activo, más que en una llorona. En su opinión, una figura masculina, presuntamente el doctor, como cómplice de una red de prostitución infantil, ha sido el culpable de la desaparición de su hija y Esperanza incluso recurre a la violencia física en alguna ocasión para averiguar la verdad sobre el paradero de Blanca. Esperanza podría ser considerada una Malinche según Ana María Carbonell. Al igual que Esperanza, la Malinche “rehusa ser licenciada y dejar que la separación de su hijo se desvanezca en la historia oficial” (Carbonell 59).

San Judas Tadeo aparece en su cocina como una figura masculina atractiva, a pesar de encontrarse en un entorno poco favorecedor (entre la grasa del horno y el pollo). El aspecto físico del santo y su apariencia iconoclasta se asemeja a las estampas y figuras de los santos más estereotipadas. No obstante, Esperanza ve a san Judas “not flat like painting. He had depth. Weigh” (*EBS* 14). El momento y el lugar son aspectos básicos en esta escena de realismo mágico. La imagen del santo no guarda ningún misterio: “his velvet robe and his sparkling gold medallion”, y continúa: “He floated toward me, like a piñata dangling from a rope. The grease drippings shone like amber. He looked directly into my eyes. He was so beautiful. His hair was blond and a little curly. He had a beard just like Jesus Christ” (*EBS* 14).

La descripción física del santo se asemeja a la que hace del Ángel Guardián, jugador de lucha libre. Esperanza se enamora profundamente de él la primera vez que lo ve en un espectáculo: “He opened his enormous white cape made of feathers to reveal his monumental body in white tights, golden shorts, a golden belt with a medallion, and sparkling green, white, and red boots resembling the Mexican flag” (*EBS* 195).

Al igual que el altar erigido en el lugar donde se apareció la Virgen de Guadalupe a Juan Diego, la protagonista tiene sus propios planes. Esperanza escribe dos oraciones distintas “for the retablo she was planning to paint on a sheet of tin as customary, and offer to San Judas Tadeo at his famous shrine in México city when he found Blanca” (*EBS* 126). Dos imágenes distintas podrían ilustrar el cuadro, según Esperanza. En una reflejaría el instante en que se le notifica la muerte de su hija pero le dicen que no puede ver el cuerpo. La segunda opción, plasmaría el momento en que, de forma violenta, se abalanza hacia el doctor, nada más comunicarle que no puede ver a su hija por haber fallecido a causa de un virus altamente contagioso. Estas dos atípicas ilustraciones muestran cómo el milagro, para la protagonista, no está representado por la aparición de

san Judas Tadeo y el posible reencuentro con su hija, sino por el sufrimiento de la madre y su reacción ante la adversidad. Su lucha queda patente cuando reconoce que su fe religiosa es fruto de la falta de ayuda: “the authorities were incapable of helping me, I had to invoke my saint with true heart and look for her on my own” (EBS 127).

En el retablo al santo, como oración, Esperanza escribe dos versiones diferentes, con dos desenlaces distintos, pero satisfactorios, puesto que en ambos encuentra a su hija. Al coincidir estos con los dos posibles finales de la novela, se produce una apropiación de la narración por parte de la protagonista, quizás en una estrategia de auto-referencia por parte de la autora.

La hipérbole y exaltación en el tema de la religión producen un efecto cómico y nada solemne. Esperanza tiene un santo diferente para agradecer los milagros y encontrarse protegida en cada momento:

So when Esperanza fell off her bicycle and only injured her left knee, she thanked the San Rafael Arcángel, patron of the roads, and glued his tiny statue to the steering wheel of her bike. When she successfully prepared the complicated stuffed-crabs recipe for her wedding meal, she thanked San Pascual Bailón, patron of the cooks and housewives, and set up an offering in the kitchen that included garlic cloves, sliced onions and twelve different types of peppers. When her cat got hit by a car and survived, she thanked San Francisco de Asís, patron of animals and pets, and took his statue (and the cat) to be blessed ... Now she had to pray Santa Artelia, patron of kidnapping victims (EBS 128).

La religión guía la vida de la protagonista. Lleva una caja en su viaje, donde escribe *Fragile-Saints* en uno de los lados. Sus santos la acompañan cuando trabaja de limpiadora en un prostíbulo de Tijuana, como prostituta en Pink Palace, o como una actriz muy particular en un espectáculo de *sex-o-scope*, que consiste en ser observada en su habitación mientras realiza las acciones habituales de su vida diaria. Despliega sus altares en las habitaciones de los prostíbulos, donde coloca las estampas y esculturas junto a fotos de sus seres queridos y anuncios publicitarios recortados de revistas, haciendo uso de una mezcla folclórico-religiosa:

Esperanza began to set a tiny altar on the night table with Blanca's picture, her late husband's, the picture of the wrestling angel torn from Paloma's magazine, the Virgen de Guadalupe, San Judas Tadeo, and a couple of candles that she carefully took from her box. Many more framed prayer cards, statuettes, crucifixes, and candles were wrapped in the sports section of a newspaper, but for now she only needed the basics (*EBS* 95).

Conforme pasa el tiempo, la protagonista va incorporando sofisticación a su altar con nuevas adquisiciones. San Judas Tadeo se convierte en su principal objeto de consumo. Es el santo más coleccionado y al final de su viaje logra concentrar un gran número de imágenes. La mayoría de sus adquisiciones las compra en Tijuana, donde, según Esperanza, se encuentra el mayor número de gente desesperada: "I have his image in all kinds of forms. Inside an acrylic pyramid, on a key chain, in a plastic capsule to keep in my purse, on prayer cards of many sizes with different prayers printed on the back, for the road and for desperate cases" (*EBS* 220). Sus estampas y estatuillas se muestran cada vez de forma más sofisticada. Incluyen pestañas con pelo humano o iluminación indirecta, como la imagen del santo "whose tiny tongue of fire lit up by itself in the evenings to a minilight sensor discreetly placed at the back of his neck" (*EBS* 126). Algunas figuras requieren incluso cuidados especiales: "One of my San Judas Tadeo statues has a tiny lightbulb built into the head and it flickers. I have to change the battery every now and then, though. He has real eye-lashes" (*EBS* 220).

El hecho de tener un altar en su habitación la convierte en una prostituta especial. Despierta la morbosidad de los clientes, quienes lo consideran una extravagancia dentro de este negocio. La religión se convierte así en fetichismo sexual. Sin embargo, los santitos que colecciona Esperanza desde que era niña significan su soporte y apoyo moral. La protagonista, incluso, propone a sus compañeras del prostíbulo que recen a sus santos para conseguir aumentar su número de clientes. Se establece una irreverente relación entre la religión y el sexo.

Al no encontrar a su hija en el Pink Palace y aconsejada por un proxeneta (Cacomixtle), Esperanza decide pasar la frontera para ir a Los Ángeles en busca de nuevos prostíbulos. La idea de pasar la frontera no es nada atractiva para la protagonista. Temerosa de la corrupción en Estados Unidos, *The Other Side* para Esperanza, irónicamente afirma: “I don’t know what is worse, that she’s gone to the other world, or to the First World” (EBS 148), aunque luego reconoce que los burdeles son iguales en todos los lugares.

Pensando que san Judas Tadeo se aparecería en Los Ángeles, cruza la frontera en el maletero de un coche, ayudada por el señor Scott, un juez de la ciudad de San Diego. Se embarca en su nueva aventura como ilegal, no sin antes encomendarse a Juan Soldado, “the unofficial patron saint and protector of illegal immigrants” (EBS 151). El vendedor de artículos religiosos de Tijuana describe este santo como “a Tijuana original. A martyr. An underdog, like us. We need more saints here than anywhere else” (EBS 151).

Esperanza pide ayuda a San Juan Soldado para pasar la frontera de forma ilegal. Sin embargo, ella considera que su sueño americano es distinto del de los inmigrantes habituales, y quiere ser considerada como inmigrante de paso. Su deseo es volver, una vez encuentre a su hija:

Dear Juanito, I know the man driving this car is not a Mexican, but it could be. Please, help him cross the border. I haven’t known you for long, but I understand you’ve helped thousands of immigrants to reach a better life. I’m not an immigrant, but I do want a better life with my daughter back in my own town. Maybe San Judas Tadeo has already filled you on this. I’m just going to look for her up north. If I find her I’ll come back with her. If she’s not there, I’ll look for her elsewhere. So, don’t count on me as an immigrant, but help me as one (EBS 157).

La religión en *Esperanza’s Box of Saints* se contagia del carácter ilógico, paradójico y absurdo del humor. Esperanza se disculpa ante Dios, en nombre de su hija, por no asistir a la iglesia al encontrarse secuestrada en un prostíbulo, obligada a

practicar sexo. La protagonista intercede por su hija y se ofrece así a cumplir penitencia (*third-party confession*), relatando algunos sacrificios y torturas físicas que recuerdan prácticas comunes ejecutadas en el pasado en nombre de Dios:

Do you want me to walk with Coca-Cola bottle cups in my shoes? Should I crawl on my knees across town, choosing cobblestone streets, praying one rosary after another before the eyes of my neighbours? Or maybe I should stick needles between my fingernails, wiggle them until I bleed and dip the tips of my fingers in lime juice. I'll do anything you ask me to. I know you can't absolve through third-party confessions, but what have you got to lose? Just give her a temporary absolution until she can get to a church in person. That will give me some peace of mind (*EBS 175*).

Hay un tono de ironía en torno a la modernización de la iglesia. Esperanza no comprende por qué no se aceptan las confesiones telefónicas. A este comentario, el párroco responde de forma irónica acerca del atraso económico que sufre su pueblo, y que se contrasta con los adelantos tecnológicos de los que disfruta la cúpula eclesiástica:

“You know you can't confess through the phone”. “Father, nowadays the Pope flies all around the world on a plane. He undergoes surgery in state-of-the-art operating rooms with anesthesia and laser beams. He even rides in the popemobile. The church is more modern than you think. Why can't I confess on the phone?”

“You know Modernity hasn't made it to Tlacotalpan yet” (*EBS 116*).

De forma nada convencional, la protagonista en muchas ocasiones utiliza la religión para salir de situaciones comprometidas. La estatua de San Martín de Porres se convierte en arma con la que golpea a Cacomixtle (un proxeneta) en los testículos para poder huir. Doña Trini, dueña del Pink Palace, obliga a Esperanza a realizar servicios con más clientes para reponerse de la crisis económica que afecta al prostíbulo. La protagonista, utilizando su ingenio, culpa al mal de ojo de la precariedad, y lidera una ceremonia para limpiar de malos espíritus el local y así lograr aumentar sus ingresos. En esta celebración se incorporan rituales ancestrales tribales que muestran una amalgama y sincretismo religiosos:

A barbecue grill with red-hot charcoal let out enough smoke to stain the wall with a tongue-shaped plume of black smut. Burning branches of special herbs

and plants released an assortment of smells that mingled in the air, causing some of the prostitutes to sneeze. Esperanza had lined up all twelve women, naked along the wall as well as Cesar (*EBS* 138).

Esperanza es muy respetada en el prostíbulo y sus compañeras obedecen a la protagonista sin saber que su verdadero propósito es el de acceder a todas las habitaciones, incluyendo a una secreta (“the scarlet room”), donde cree que su hija se encuentra recluida. Su ingenioso plan no funciona, y lo que encuentra en este lugar misterioso es una vaca cuya leche baña la piel de doña Trini todos los días.

El movimiento narrativo juega un papel fundamental respecto al realismo grotesco. De forma totalmente explícita, el humor surge intercalándose en situaciones dramáticas, de suspense o de tensión. Así, por ejemplo, cuando Esperanza acude al cementerio de noche con una pala para desenterrar el ataúd y comprobar que su hija no está allí, lee el epitafio que se encuentra sobre la tumba que dice: “In memory of Blanca Díaz, in case she is here” (*EBS* 56). Esperanza, empapada por la lluvia, cava con ansiedad, pero sólo logra golpear el ataúd “which sounded as hollow as a drum” (*EBS* 158). En este instante es descubierta por unos guardias, que confunden a Esperanza con una ladrona de tumbas y la arrastran hacia la salida del cementerio. Por el camino, los dos guardias mantienen una conversación de tintes escatológicos, que contrasta con la angustia de Esperanza, en un momento crucial de su vida:

“If I were you” said the older man to the young man in a calm voice, “I’d go see Don Chon before going to the doctor. When I had this fart problem, he operated on me by just putting a cotton ball with some alcohol right on my belly. No scalpel. No surgery at all.”

Esperanza screamed, kicked, bit. No use. The older man gagged her with a handkerchief.

And what was it? What did you have? Said the young man.

“Gas. Just pure fucking gas for telling so many lies to my old lady” answered the older man. “My whole intestine was bloated.” He clutched Esperanza’s wrist with all his strength (*EBS* 59).

Otro ejemplo parecido se produce en circunstancias mucho más duras. Esperanza describe el cuerpo de su marido y de Alfredo, ambos vendedores de pintura,

encontrados en un barranco, después de un accidente de tráfico que les costó la vida. Aunque la situación es una de las más trágicas en la vida de Esperanza, en la que con detalle especifica los distintos tonos de pintura entre los que se encontraban los cadáveres, la escena es descrita con grandes dosis de humor, minimizando así el dramatismo:

[...] their bodies were found lying on the ground, completely splattered with eight brilliant colors. That's the main reason I could tell the corpse was Jose Luis' when I went to identify him at the morgue. Colonial Blue on his left shoulder. Parakeet yellow across his face. Orchid magenta down his pants. Avocado green messing up his hair. Geranium pink on his upper back. Pansy purple covering a shoe. Sunset orange staining his shirt. Poinsettia red blending with blood from cut on his neck. Oh, God. Every single kind of paint they were bringing as samples to the distributor in Orizaba was open and lying empty around their bodies. I picture Jose Luis and Alfredo chatting, just before the bus hit the donkey in the middle of the road. As the bus turned over, they must have tried to hold on to their seats, leaving the paint's destination to gravity (*EBS* 19).

El diversificado y amplio abanico de personajes que aparecen en *Esperanza's Box of Saints* nos sitúa dentro del registro de lo paródico. La mayoría se construye dentro de la óptica del estereotipo, llevado hasta tal extremo que se convierten en caricaturas. Los nombres, en algunas ocasiones, describen el carácter del personaje, como es el caso de Esperanza y Soledad, su mejor amiga, o Blanca, su inocente hija. Todos aglutinan valores reconocibles, a pesar de las breves pinceladas que tenemos de ellos. En este contexto aparecen personajes como Cacomixtle, proxeneta sin escrúpulos; doña Trini, madame del Pink Palace, con las extravagancias ya mencionadas; César, mayordomo de doña Trini y homosexual, que se encarga de cuidarla y pasear a su perrito mientras realiza comentarios misóginos; Mr. Scott, un juez americano, único y peculiar cliente de Esperanza, que se conforma con dormir a su lado y ser acunado por la protagonista como si fuese su madre; y el párroco, enamorado de Esperanza, aficionado a las telenovelas y a las confesiones de sus feligreses, y obsesionado con la figura de su nodriza, Consuelo, la primera y única mujer que inicia al párroco en temas sexuales.

El Ángel Guardián, campeón de lucha libre, es el príncipe azul de Esperanza. Desde el primer día que ve su fotografía en una revista, reconoce su amor por él. Vive en Los Ángeles y destaca por la ternura con que trata a Esperanza y su comprensión sobre el tema de las apariciones. En su declaración amorosa se incluyen menciones publicitarias, que se intercalan en su proposición estereotipada:

“Esperanza, you’re my Everyday, my Energizer, my Duracell, my Aguila Negra. Marry me. I want us to have a baby boy. Or a baby girl, or better yet, twins.”

She answered by suggesting names for their future children: “Daniela. Natalia. Ximena. Fernanda. Andrea. Diego. Rodrigo. Santiago. Nicolás. Sebastián.”

They fell asleep again (*EBS* 221).

La protagonista se queda impresionada por lo bien integrado que se encuentra Ángel en la cultura estadounidense, a pesar de ser mexicano, y en una ocasión, mientras él le limpia las heridas producidas en un altercado con Cacomixtle, mantienen la siguiente conversación:

“How long have you lived here?” Esperanza asked, trying to distract herself from the pain.

“Fourteen years.”

“No wonder you’re more gringo than a cheeseburger and fries.”

“Yeah, but with a lot of jalapeños. I can’t just stop being Mexican, so I’ve become amphibious. I go back and forth, depending on the situation” (*EBS* 218).

Sandra Cisneros, en *Woman Hollering Creek*, también menciona igualmente esta condición de “anfíbio”, pero con un sentido diferente. En el capítulo “Never Marry a Mexican”, Rosario, la protagonista, refleja así su problema de identidad social como artista chicana en Estados Unidos:

I’m amphibious. I’m a person who doesn’t belong to any class. The rich like to have me around because they envy my creativity; they know they can’t buy *that*. The poor don’t mind if I live in their neighborhood because I’m poor like they are, even if my education and the way I dress keeps us worlds apart. I don’t belong to any class. Not to the poor, whose neighborhood I share. Not to the rich, who come to my exhibitions and buy my work. Not to the middle class from which Ximena and my sister fled (72).

Si comparamos la actitud de Ángel y la de Rosario ante la idea de sentirse “anfíbios” en Estados Unidos, observamos cómo Ángel se considera perteneciente a ambos lados de la frontera. Rosario, por otra parte, se siente víctima de su condición de no pertenencia a ningún lado, recibe discriminación por parte de todos los colectivos sociales. Las fronteras no son solo físicas, como dice Anzaldúa, sino sobre todo emocionales. El humor ayuda a relativizar las diferencias de “Los *atravesados*: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of ‘the normal’ ” (Anzaldúa, *Borderlands* 3). En el caso de Rosario, habría que añadir su lucha interna como chicana por ser reconocida intelectualmente en Estados Unidos, lo que hace más difícil esta búsqueda de identidad. No obstante, esta actitud de desánimo, angustia y tristeza puede ser trascendida a través del humor. La parodia, como forma de expresión del humor, no trata de eludir las desdichas, sino de situarse al otro lado, de superar el lado de la desesperanza y partir de una realidad negativa para llegar, luego, a una afirmación positiva de la vida. Esta idea forma parte de la teoría positivista de Eric Bentley al admitir que “la tragedia transmite la idea de que en medio de la vida estamos en la muerte y la comedia defiende que en medio de la muerte estamos en la vida. Frente a la serenidad, tranquilidad y disponibilidad del héroe trágico, el héroe cómico lucha con tenacidad por sobrevivir” (cit. en Díaz Bild 89).

Las distintas voces narrativas, aparte de suponer un mero juego desenfadado y ameno, ofrecen al lector una situación de privilegio, al ser el único capaz de escuchar la opinión de los personajes y su diálogo interior. El ritmo narrativo es muy rápido, parecido a un guión cinematográfico. En *Esperanza’s Box of Saints* aparecen narradores en primera persona (Esperanza y el párroco), otras veces el narrador es omnisciente y en

ocasiones, podemos escuchar el monólogo interior de los personajes, opiniones que a veces se contrastan y muestran así su doble moral ante determinados acontecimientos.

El hecho de que el lector pueda ver el lado público e íntimo de los personajes — muchas veces a través de las oraciones religiosas— pone al descubierto la doble moral de algunos caracteres, como en el caso del párroco. Enamorado de Esperanza, relata en un monólogo íntimo con Dios sus pensamientos, que dejan al descubierto su lucha interna para intentar evitar sus fantasías sexuales con las que, en cambio, parece recrearse. Sus oraciones a Dios se convierten en descripciones eróticas:

Did you see how Esperanza put me on the spot, dear God? She didn't mean to ... but now I only imagine Esperanza. She comes in my room, stands in my bed, unbuttons her blouse, and I see she's wearing nothing underneath. She blows out all but one candle and in the darkness lies on top of me, just as Consuelo did, reaching for the most distant corners of my body. I unzip her skirt. I touch her skin. My fingers travel erratic trails up and down her shoulders, her back, and her legs (*EBS* 121).

Finalmente, Esperanza regresa a Veracruz guiada por san Judas Tadeo. Una vez en casa, vuelve a esperar alguna señal del santo en su horno. Decepcionada, se pregunta cuáles serían las intenciones de san Judas Tadeo al hacer que iniciara este viaje:

What if his intention had been to temporarily separate her from Blanca, make her leave her hometown and end up in sordid places just so she could put in perspective the amount of pain involved in ironing a pile of clothes? Sometimes saints made people go through hell so they could appreciate Heaven (*EBS* 228).

Cansada de esperar, decide tomar un baño. Entonces, reflejada en una de las goteras, aparece la imagen de su hija, vestida con el traje típico de Jarocho, para decirle que siempre estarán juntas. Esperanza deduce que su hija se encuentra en ese leve espacio entre la vida y la muerte, y de este modo se convierte en otra pequeña “santita”. En su viaje hacia Los Ángeles, Esperanza decide iniciar una nueva vida junto a Ángel, al otro lado. Cruza de nuevo la frontera con sus santitos a cuestas y con la ilusión de que ellos continuarán protegiéndola. Sin embargo, esta vez añade un elemento más a su colección. Esperanza decide transportar la pared del baño donde su hija se ha aparecido

“complete with tile, sink, medicine cabinet, light fixture, toilet, pipes and the rust stain”
(*EBS* 246).

La protagonista reconoce que si no hubiera iniciado su aventura por los prostíbulos buscando a su hija no hubiera conocido a su amor y su marcha hacia Los Ángeles subvierte uno de los iconos de la literatura chicana: los protagonistas de gran parte de las novelas chicanas tienen un lugar de referencia (como es el Aztlán) de donde parten y a donde regresan.

Esperanza inicia una nueva aventura junto al hombre que ama, lo que supone un canto a la vida y al optimismo. La batalla que ha iniciado, en solitario, la ha convertido en una mujer que sabe que el dolor humano, al igual que las fronteras, se puede superar. Trascender situaciones amargas y difíciles tan sólo exige mirar los acontecimientos desde una óptica distinta, asomarse al mundo desde una perspectiva diferente y celebrar la victoria de la vida sobre la muerte.

3.3 HUMOR EN EL SIGLO XXI: MICHELE SERROS, JOSEFINA LÓPEZ, ALISA VALDÉS-RODRÍGUEZ Y LORRAINE LÓPEZ

Rosaura Sánchez, en su artículo “Postmodernism and Chicano Literature”, afirma que, aunque la mayoría de edad de la literatura chicana se produjo entre los años ochenta y noventa, los setenta asentaron las bases de la identidad cultural. Michele Serros reconoce que es heredera del pasado y fruto de sus predecesores, pero también aborda el tema de la identidad de una forma innovadora. Desde un punto de vista personal, y ayudada por la parodia, la sátira y la ironía, la autora toma perspectiva en un momento en el que tanto el Aztlán como la frontera son interpretados como elementos nada estáticos, diversos e híbridos. Existen otras autoras que han reconocido esta realidad que no es fija ni concreta (entre ellas Anzaldúa), pero en el caso de Serros encuentra, en este espacio, un lugar para la risa y se ayuda del humor para relativizar.

En el segundo capítulo, afirmábamos que el hecho de que las autoras rompan el silencio desde el punto de vista literario y se incorporen más lentamente al mundo académico tiene como consecuencia una ralentización a la hora de producir humor. La evolución ideológica en la sociedad de la chicana desde los setenta ha permitido cambios en el proceso de construcción literaria y, aunque los principales asuntos a los que recurre la chicana siguen siendo los de la identidad y la necesidad de aceptación, la forma en la que los afrontan las escritoras de este subcapítulo nos ofrece un punto de vista distinto. Asistimos a una evolución con manifestaciones humorísticas más explícitas, en las que la chicana se ríe de sí misma y de las situaciones absurdas con las que se enfrenta a diario, un humor contemporáneo, auto-irónico, postnacionalista y postfeminista a comienzos del siglo XXI.

Michele Serros, perteneciente a la Generación X, nació en plena efervescencia del movimiento activista chicano y ha hecho del humor su base principal para la negociación cultural. A pesar de que, durante mucho tiempo, Serros tuvo que escuchar que una chicana de clase trabajadora no podía ser escritora, sus obras se leen en numerosos institutos y universidades. En el año 2000, la revista “Publishers Weekly” describió a Serros como “a wisecracking, bicultural/bilingual, self-deprecating, post-Valley Girl” (cit. en Álvarez 213). Esta autora reforma los paradigmas de la identidad chicana, dando voz a muchas mujeres que encuentran reafirmación en sus costumbres familiares, pero que también consumen la cultura estadounidense. Dos de sus libros más conocidos, en los que el humor es el protagonista principal en el tema de la definición de la chicana, son *Chicana falsa and Other Stories of Death, Identity and Oxnard* (1993) y *How to Be a Chicana Role Model* (2000).

En *Chicana falsa*, Serros incluye historias en las que aborda temas como el de la sexualidad infantil, las barreras mentales, culturales y familiares que originan prejuicios, así como sus temores dentro de su profesión como escritora. En la introducción, Serros reconoce lo absurdo de algunos conceptos que clasifican nuestras vidas: “Definitions have always played a big part in my life: a true Mexican versus a fake Mexican, a good student versus a lousy one, a true artist versus a wannabe one.” (Serros, *Chicana* XI-XII). El modo cómico funciona como compañero de viaje en la aceptación de las contradicciones dentro del fenómeno transcultural. Durante el proceso de reconciliación de mundos aparentemente opuestos, el humor le sirve para ridiculizar, relativizar, liberar preceptos y percibir que quizás estos mundos no son tan distintos.

Frustrada con asuntos relacionados con prejuicios de identidad, decide titular su colección de relatos y poemas *Chicana falsa*, recordando la forma en la que la calificó una compañera del colegio. En su obra literaria, Serros se sincera respecto a sus miedos,

la sensación de rechazo y su sentimiento de pertenencia a ambos lados de la frontera y a ninguno a la vez. La paradoja, como elemento inherente al ser humano, forma parte de la vida de la escritora y el lector se siente identificado con esas situaciones absurdas que le hacen reflexionar y replantearse nuevos enfoques. El tipo de humor que utiliza parece menos autóctono que el de Denise Chávez por utilizar el *spanGLISH* o la alternancia de código menos frecuentemente. Puede, sin embargo, que empatice con un número más amplio de latinos estadounidenses del siglo XXI. El éxito de Serros podría estar en hacer aflorar sentimientos que no solamente las chicanas reconocen, sino que están presentes en la vida de muchos lectores que leen sus experiencias. El humor ayuda a desenmascarar tabúes, aceptar lo que les atemoriza y trascenderlos. Serros adora la cocina de su tía Alma y sus recetas mexicanas pero también la comida basura, símbolo de la cultura estadounidense.

En una entrevista con el presentador Ilan Stavans en el año 2000, Serros confiesa que sus mayores detractores no han sido los anglos: “I have to say that my harshest critics in the audience with their arms folded are the older Latinos. And they really come on me, they want me to define Chicano. Almost as if this is a term...they helped set a foundation for and no young whippersnapper is going to come and use it” (cit. en Álvarez 231).

“Shower Power Hippie Man”, uno de los relatos cortos de Serros incluido en *Chicana falsa*, recoge las impresiones de la protagonista y sus amigas cuando, con nueve años, su curiosidad les lleva a observar furtivamente a su peludo vecino en la ducha diaria que realiza a la misma hora. Le llaman “Shower Power Hippie” por su cabello, que le llega hasta los hombros, y porque se pasa bajo el agua veinte minutos dos veces al día. El recorrido que tienen que realizar a diario les compensa: “Then there was our man, pink, and freckled, a dingy white motel towel cradling low on his pale

man hips [...] seconds later, the hip hugging towel was off! I mean right off, at his uncles and there he was, for all four of us to see” (*CHF* 12-13)⁶. La narradora le describe como el novio de todas, un hombre verdadero. Le comparan con los chicos de su clase de quinto y creen que no se parecen en nada a él.

La atracción infantil sexual femenina no es un tema frecuente en la literatura femenina chicana. En “Shower Power Hippie Man”, es una niña la que describe los acontecimientos con pudor y le avergüenza nombrar los órganos sexuales. Sin embargo, la utilización del vocabulario, deja entrever a la mujer adulta que vuelve la mirada hacia el pasado para contar aquellos hechos que se encuentran en los rincones de nuestra memoria y que marcan un antes y un después en el desarrollo de nuestra personalidad: “He loved to wash “down there”, you know, *it* and he’d yank up his droopy *it* thing to soap up pink, furry private flesh” (*CHF* 13).

Un día, el vecino comienza a masturbarse y las niñas impresionadas describen así la acción:

He spent a lot of time lathering IT [...] He kept yanking and pulling, pulling and yanking, and slowly, like tia Annie’s Boston terrier, it stood up, stood out, stood red, different from any other body part we’d ever seen in our lives. An Alien tentacle from another planet. He continued to lather. “Don’t you think is clean by now?” (*CHF* 13).

Esta vez “IT” lo escribe con mayúsculas, quizás en un acto de similitud con el aumento de tamaño del órgano masculino durante la masturbación. La protagonista compara el momento de la eyaculación con lo que conoce en su entorno, lo que han aprendido en sus clases de geografía:

Shower Power hippie Man’s face slowly grew violent, and anger began to envelope his usual calm. And suddenly, like the volcano in the film we saw in Mr. Larkey’s geography class, he exploded. I mean, right then and there in his shower, in his house, in front of us, in front of our horrified eyes (*CHF* 13)

⁶ *CHF* es la abreviatura utilizada para referirnos a la novela *Chicana falsa*.

El momento del clímax del *hippie* coincide con la caída de los *snacks* que se están comiendo mientras ven el espectáculo: “Thick twinkie cream ringlets spurted here, there everywhere” (*CHF* 13). Sorprendidas y horrorizadas gritan, lo que produce que el vecino *hippie* se asome por la ventana. Las niñas huyen despavoridamente y más tarde se separan para irse a sus respectivas casas. Este hecho hace que la protagonista comience a pensar “about those 5th grade boys we would definitely talk to the next day at school” (*CHF* 14). Puede que la experiencia haya sido tan traumática, que la protagonista decida relacionarse con los niños de su edad y dejar de espiar el mundo adulto.

En “The Day my Sister Was on Televisión”, la hermana de la protagonista Evon Serros participa en el concurso *The Price Is Right*. Los concursantes tienen que adivinar lo que cuestan los objetos, y el participante que más se acerque al precio verdadero se lo lleva a su casa. El ingenio de Serros tiene un lado amargo (*darker side*). A partir del hecho principal, en este caso la participación de su hermana en un concurso televisivo, se hacen visibles las diferencias económicas, sociales y los problemas de discriminación.

Vecinos y familiares se acomodan alrededor de la televisión para ver el programa y compartir este momento tan especial: “Our TV screen glowed with viewer at home excitement. My sister was now part of a contestant row. Her left breast was covered with a large proud yellow name tag” (*CHF* 36). La primera prueba consiste en acertar el precio de una lujosa lavadora. Nosey Nellie predice que no lo va a adivinar porque a través de la valla del jardín ha espiado a su vecina Emma cuando le traían ese carísimo modelo de lavadora a su casa, dejando entrever el bajo poder adquisitivo de los Serros. Haciendo honor a su nombre (Nosey) añade interesante información sobre su vecina: “She must have got into another big fight with her husband” (*CHF* 36).

Debido a que no tiene lavadora en casa, su hermana falla al calcular el precio. La madre siempre había manifestado sus deseos de tener una utilizando esta expresión: “God, I’d give a thousand bucks to have a washing machine right now.” (CHF 36). Su hermana presupone, a raíz de ese comentario, que la lavadora cuesta mil dólares, apuesta por esa cantidad y pierde.

En la segunda prueba, tiene que adivinar el precio de un microondas y vuelve a sugerir mil dólares. Fat Fabiola no puede creerse que Evon no se haya estudiado los precios de los electrodomésticos antes y Patty Romero se extraña de la cantidad tan alta que ha estimado e intenta hacer un chiste utilizando un juego de palabras: “Stupid neighbor friend, Patty Romero, stick her elbow in my stomach and asked: ‘What’s with your sister? Is *she* too high? Get it? Get it?’ “ (CHF 37).

Por tercera vez, Evon vuelve a apostar mil euros por un equipo de snorkel porque Michele reconoce, sarcásticamente, que no recuerdan la última vez que practicaron buceo. Con esta última oportunidad, la narradora pierde todas las esperanzas de ver ganar algo a su hermana. Los premios de consolación que consiguen son un aparato de video, una crema solar y un traje para hacer deporte. Aun así, se sienten vencedores y muy orgullosos con la nueva adquisición:

“We felt wonderful knowing that Beta Max would be around for a long time. We felt somewhat like cutting edge pioneers in that mid ‘70s video technology revolution. We plugged it into our nineteen inch and for months letting the “twelve-zero-zero” flash on the lower right corner, we bragged and bragged to our neighbours about the day my sister was on television” (CHF 38).

El relato “The Grudge-Holders” aborda el tema de las rencillas familiares y las absurdas razones por las que padres, hijos, primos y tíos dejan de hablarse durante el resto de sus vidas. Durante el velatorio de su bisabuelo, Michele le describe a su amiga Angela, que no tiene origen mexicano, las razones tan ilógicas por las cuales algunos

familiares rompen las relaciones de por vida. A pesar de que estos hechos suceden en todas las familias, Ángela los relaciona directamente con la cultura mexicana.

Comienza por el hecho más irracional de todos. Le explica el caso de Linda, que decidió no dirigir la palabra a sus padres. Les reprocha no haberla comprado el descapotable que le habían prometido por su cumpleaños y no haber cumplido con su palabra significó tener que desmentirlo a todos los amigos del instituto. Para Linda, no recibir el Mustang 5.0 fue una profunda deshonra que la hizo sentirse estúpida delante de sus compañeros.

La importancia de la apariencia es de nuevo la razón por la que Lupita no se habla con su tío Chuy. Después de someterse a un sinnúmero de dietas, y de haber logrado adelgazar, su tío le cantó la terrible canción: “Lupita, Lupita still a gordita...” (*CHF* 67). La ironía está servida cuando la protagonista afirma que esta canción, crucial y demoledora, causó tales estragos en la vida de Lupita, que fue razón suficiente para dejar de hablar a su tío definitivamente.

La conversación finaliza con la protagonista sincerándose ante su amiga. Reconoce que no come nada que haya cocinado su tía Alma, porque habló mal de su madre cuando estaba muriéndose. Sustituyen los exquisitos bocados de comida mexicana que su tía había preparado por comida rápida y un comentario sobre la hamburguesa desencadena una discusión entre ambas. Ángela aprovecha para reprocharle algo que sucedió cinco años atrás y que no consigue olvidar: la protagonista sorprendió a Ángela con una tarta infantil con cobertura de azúcar el día que cumplía dieciocho años y no ha podido olvidar esta ofensa. Michele, que no puede creerse lo que está escuchando, le grita a su amiga cuando esta comienza a alejarse enfadada: “Go ahead, run away! [...] “I have nothing to be sorry about, NOTHING. Baby... big baby wannabe grudge-holder and you aren’t even Mexican!” (*CHF* 69). Ángela había

afirmado antes: “Mexicans are so funny. It’s always a pride thing with you guys” (*CHF* 67). Ser rencoroso o demasiado orgulloso, según Ángela, es una característica de la cultura mexicana, pero es ella esta vez, la que ha demostrado ser una “*grudge-holder*”. Aceptar que, como seres humanos somos falibles, no es más que una forma de celebrar la vida y que el humor ayuda a desenmascarar: “[...] la comedia se centra en los aspectos básicos y sencillos de la vida que son continuamente menospreciados por aquellos que tienen una visión fantástica y heroica de la realidad” (Díaz Bild 170).

Pero quizás, el relato más humorístico de todos es el de “Attention Shoppers”. Martina, amiga de Michele, realiza un alegato contra la discriminación de las minorías, una discriminación que de manifiesta en los envases de los productos que compran en el supermercado:

Discrimination breeds in the Ralph’s supermarket on Venice and Overland. Not in employee opportunities, race, age, or sex. Nothing like that, but rather in the temperature controlled depths of the frozen food section. My classmate, Martina pointed this out to me one day (*CHF* 22).

Martina observa que la foto de los *Latino Style Vegetables* difiere mucho de los *Malibu Style Vegetables*. Los primeros, cortados en trozos minúsculos y mezclados de manera nada atractiva, sobresalen de una minúscula y débil cesta: “Like little food for little people, little minds, little significance?” (*CHF* 22-23). Los *Malibu Style Vegetables*, en cambio, se muestran más largos, más grandes, más ordenados, más blancos, dos veces más caros y presentados en un recipiente de porcelana: “The cauliflower, which is WHITE, is the biggest vegetables in the picture, over-powering all the rest” (*CHF* 23). Las verduras abren un profundo debate acerca de lo discriminatorio que puede llegar a ser una bolsa de verdura congelada. Esto contrasta con la actitud de Michele: “Now just grab a bag and let’s go.” Martina cree que los latinos son presentados de esta forma porque “[...] we are overflowing, overcrowding what they think is *their* land (*CHF* 23).

Los Malibu style se encuentran en la sección *gourmet*, una zona apartada, donde Martina cree que no todo el mundo es bienvenido. Todos los clientes del supermercado escuchan su discurso y comienzan a sacar todas las bolsas, cada una con sus características personales: “Oriental Style, Country Style e Italian Style”, y las arrojan al suelo con desprecio para destruir “the corporate invention of stereotypes in a bag” (CHF 24). El dueño, escandalizado, expulsa a Martina y Michele fuera del supermercado por provocadoras.

How to Be a Chicana Role Model es otra de las obras de Serros cuyo título es irónico en sí mismo. Podría ser un *buildungsroman* en forma de manual de autoayuda, aunque también parodia este género. A lo largo de la novela, no encontramos ninguna clave ni ningún modelo (*role*) o ejemplo a seguir, pero sí muchas situaciones en las chicanas se pueden ver reflejadas, momentos de risa que comparten con su comunidad reforzando la identificación de grupo. Serros relata una serie de historias de su pasado en Los Ángeles y en Oxnard. Con gran ingenio, muestra una crónica de sus experiencias en las que a veces es invisible para sus compañeros latinos, y otras la confunden con la asistente del gimnasio. El humor funciona de nuevo como conciliador porque se perciben prejuicios que forman parte, tanto de la comunidad latina, como de la angloamericana. Serros, quizás en un intento de crear un mayor realismo, explora la identidad de la chicana sin ofrecer una separación entre la narradora, a la que llamaremos Michele, y la autora. Describe las experiencias de una joven en el proceso de aceptación y rechazo en el que desenmascara mitos, planta cara a los estereotipos de cualquier clase y busca su espacio como chicana que vive en Estados Unidos.

Cuando Serros en el año 2000 publica su novela *How to Be a Chicana Role Model*, la literatura chicana ya forma parte del canon literario norteamericano en bastantes universidades y algunas obras de escritoras como Cisneros se habían

convertido en bestsellers. Serros critica el hecho de que autoras individuales puedan llegar a representar todo un movimiento literario. También es sarcástica con el mito del sueño americano, que asegura que si trabajas duro y te formas académicamente, no importa la clase social o los orígenes, el triunfo es seguro. Más tarde en la novela descubrimos que la Michele escritora mantiene su lucha para poder vivir de su trabajo en el ámbito literario y lograr ser respetada.

El sueño americano es parodiado desde el principio de la novela cuando reciben en el colegio a un invitado latino, Anthony Rivera, bailarín y actor muy conocido en la serie *General Hospital*, que viene a relatarles a los estudiantes cómo consiguió llegar a la fama. Para los adolescentes, el éxito significa popularidad. El actor cuenta los duros comienzos en los que tuvo que bailar por las calles y contactar con varias mujeres hasta lograr tener relaciones con la recepcionista del servicio de limusinas de Michael Jackson. Anthony Rivera venía acompañado de una mujer que le lleva el maletín y le corrige las faltas de ortografía que comete cuando escribe los autógrafos. Irónicamente, evocando la letra de la canción *New York, New York*, de Frank Sinatra, la protagonista afirma:

I guess you can say I learned a lot from yesterday's special assembly. I mean, if you are Mexican, or even Puerto Rican, like Anthony Rivera, and you've dropped out of school and lived on the streets of New York City, you can still make it. You can still be a great role model and be in a music video and someday have someone look over your shoulder to correct all your spelling (*HTR* 3)⁷.

En este capítulo, escuchamos a una narradora adolescente que parece reírse del sueño americano en vez de idolatrar al actor. También ironiza sobre las autoridades representantes del sistema educativo que traen a este personaje para que sea admirado y tomado como ejemplo de superación. Álvarez Dickinson, en *Pocho humor*, afirma acerca de esta escena: “This brief sketch of the wrong kind of role model establishes a

⁷ *HTR* es la abreviatura utilizada para referirnos a la novela *How to Be a Chicana Role Model*.

lightly satiric tone for Serros' book which is about seeking mentors, questioning professional and personal labels and maturing as a writer" (233).

Coincido con Álvarez Dickinson en afirmar que los capítulos de la novela, en ocasiones, comienzan dando consejos como "Live Better, Work Union" o "Seek Support from Sistas", pero cuando lo leemos percibimos que sucede lo contrario de lo que sugiere el título. En el capítulo "Seek Support From Sistas", Michele busca apoyo en su compañera latina Jennifer López cuando lo que recibe en realidad es humillación y desprecio. La latinización, como consecuencia de la globalización, vuelve a jugar un papel fundamental en este punto. Como dice Ellie Hernández en *Postnationalism in Chicano/a Literature and Culture*: "Once some measure of representation in mainstream U.S cultura was achieved, the economic shift toward global society altered the dialectics —and direction— of U.S civil rights minority movements, including those affecting Chicanas/os" (14). Los colectivos minoritarios se rinden ante grupos hegemónicos y pasan a formar parte de un grupo mayoritario (latino). Este hecho afecta a las relaciones dentro de las minorías. Las luchas reivindicativas, características de cada cultura, se difuminan y se necesita renegociar que la latinización no suponga la pérdida de identidad de todo un elenco de culturas, que aportan una serie de matices con una función enriquecedora más que simplicadora.

En esta línea, Ángela, la amiga de Michele, intenta convencerla de que la solidaridad en el tema de los colectivos minoritarios no está en el hecho de ser *brown*. A lo largo de la novela, los capítulos están interrumpidos por continuas llamadas de teléfono para lograr conseguir que Ernesto Chávez abone a la protagonista un dinero que le debe por haber asistido a un congreso sobre poesía. Finalmente, lo recupera con una denuncia y un juicio pero Michele se siente decepcionada porque cree que entre ellos debería haber existido una situación de camaradería por el hecho de ser chicanos.

Ángela le abre los ojos: “It is not about brown, black, or white, it’s all about green’ “ (HTR 86). En las sociedades consumistas, el tema económico se posiciona por encima de los valores de *La Raza*.

Las paradojas del comportamiento humano quedan muy bien reflejadas en el capítulo “Role model Rule Number 1: Never Give up an Oportunity to Eat for Free”. Michele recibe la llamada de una mujer para participar en una conferencia de mujeres Chicanas. Emocionada, piensa que por fin una audiencia escuchará sus poemas, cuando descubre que la necesitan como camarera, para “dar color y etnicidad” a este encuentro de mujeres académicas seleccionadas y elegidas desde hace meses. Paradójicamente, la conferencia se celebra para tratar el tema de la discriminación. Cuando expresa su decepción, le proponen dejarle leer sus poesías en un espacio abierto al público pero después de ejercer de camarera. Su amiga Ángela la intenta convencer de que así comerá gratis, por lo que finalmente acepta.

La situación se hace todavía más contradictoria cuando está sirviendo el *brunch* y una de las escritoras le pide pan dulce. Michele contesta: “No, all the kitchen help polished them off this morning with their champurrado” (HTR 8), así que les ofrece las dos únicas alternativas: un *scone* o un cruasán. Su español escandaliza a la mujer que dice en español: “I thought this was a Chicana writer’s conference and this one can’t even speak Spanish!” (8). La lengua es una cuestión de separación y discriminación de nuevo: “I looked up at her. What was *that* about? What had I said wrong? Did I use “muy” instead of “mucho”? Rs are not rolled out long enough? Oooh, I can get so sloppy with those. Should I have asked her? A Chicana help another Chicana with her Spanish? I don’t think so” (8). El siguiente poema que escribe es acerca de los latinos que critican a otros por no hablar el español correctamente. Es recurrente la utilización del español, como símbolo de identidad y norma de aceptación por parte de la

comunidad. Michele se siente imperfecta, nada auténtica, una “chicana falsa”: “I wasn’t even worthy of serving Cinamon Crispas” (*HTR* 8). Cuando regresa a casa deprimida escribe un poema para liberar ese sentimiento de frustración:

My skin is Brown
Just like theirs
But know I’m unworthy of the color
‘cause I don’t speak Spanish
The way I should (10).

Cuando Michele lo lee desde el *podium* al día siguiente, observa a una mujer que se está riendo junto con otra. Su inseguridad le hace pensar que ha cometido un “grammatica wrongo” (*HTR* 10) y su poema no causa la reacción que la protagonista pensaba.

El tema del lenguaje causa desvelos en Michele. La novela comienza expresando sus dificultades respecto al *spelling*: “Yesterday during first period we didn’t have the spelling test cuz Mr. Evans said over the loudspeaker we were gonna have a special assembly in the cafetería. Thank God, cuz I’m the worst speller in this whole class” (*HTR* 1). Sin embargo, el español no lo tiene mucho mejor dominado, como descubrimos a lo largo de la novela.

Michele critica a las escritoras chicanas que realizan juicios de valor acerca de su español, pero reconoce que las angloamericanas lo hablan mejor que ella y también la hacen sentirse mal. Para poder graduarse, y casi obligada por su tutor académico, se marcha a México con el propósito de mejorar la lengua de sus antepasados, que se supone debía haber adquirido de manera innata. Allí prefiere quedarse con su casera viendo las telenovelas en vez de salir con sus compañeras, a quienes denomina *White Socks* y con quienes no se siente cómoda ni integrada. Un día se escapa a la ciudad de Cuernavaca para comer en IHOP (International House of Pancakes), una multinacional

norteamericana en la que se encuentra como en casa. Reconoce echar de menos a los Estados Unidos.

Esta presión respecto al tema del lenguaje, para esta generación de chicanas, la denuncian con gran sentido del humor otras escritoras como Demetria Martínez en *Confessions of a Bertiltz Tape Chicana*. La discriminación que sufren por no hablar correctamente el español la compara con la que sufren los homosexuales y utiliza la expresión “come out of the closet”:

We are everywhere and it's time to come out to the closet: I speak to the tongue-tied generation, buyers of books with titles like Master Spanish in *Ten minutes a Day while You Nap*. We're the Chicanas with cassettes in our glove compartments; commuting to work, we lip phrases for directing an Argentine cabbie to a hotel or ordering tapas at a bar in Spain (43).

Demetria Martínez pertenece al grupo de chicanas a las que les cuesta aceptar que no hablan bien español. Esta escritora utiliza los términos de identidad nacional a su antojo. Se describe como mexicana cuando necesita provocar rechazo intencionadamente porque lo considera “a dirty word in the racist lexicon” (*Confessions* 49). Esta escritora se define como latina cuando quiere promover un sentimiento de orgullo y desea motivar la unidad panamericana. En otras ocasiones, se define como chicana delante de los activistas que lucharon para hacer visibles sus raíces indígenas, y por último, es hispana para aquellos que creen que la única forma de prosperar es a través del voto por encontrarse en una situación de discriminación: bajos salarios, sin seguros médicos y con una excesiva representación en el mundo carcelario y en el ejército. Como vimos en el subcapítulo 3.2.1 a Denise Chávez le disgustaba denominarse hispana por creer que es un término que el gobierno utiliza para agrupar a todos los latinos indiscriminadamente. D. Martínez en cambio reconoce que “nothing is fixed. In the name game, improvisation is the magic word” (*Confessions* 49). Utilizando la característica camaleónica y flexible del humor, algunas autoras de este siglo

amoldan esta clasificación de conceptos a sus necesidades y experiencias de vida, reconociendo las impresiones que causan en el Otro y relativizando la importancia que se le otorga a estos términos.

Como hemos dicho anteriormente, a través del humor Serros hace visibles las inseguridades y los miedos académicos profesionales. En el relato “The Gift”, incluido en *Chicana falsa*, la autora recibe un caro escritorio como regalo de su madre que tiene que pagar a plazos. Esto origina una gran presión en Serros, que se ve obligada a compensar a su progenitora con una producción literaria de éxito. Sus ambiciosos planes incluyen escribir un best-seller que sea despreciado por profesores frustrados (la autora añade que por no haber sido ellos los autores) y que todo el mundo deseara leer sin diferencias de género: “a book that would make big macho men sob, keep newlywed husbands restless as they anxiously waited for young newlywed wives to finish its last chapter by bedside light” (*CHF* 74). La protagonista presupone que para encontrar la inspiración tenía que haber viajado, haber experimentado el enamoramiento o quizás algún tipo de tragedia. Los días pasan y el escritorio se convierte en un lugar para redactar todo tipo de documentos prosaicos excepto el ansiado libro con el que lograría el dinero necesario para comprarle un coche a su madre (haciendo alusión al protagonista de la película *La bamba*). Sin embargo, el final de la historia es trágico. Su madre fallece y es cuando encuentra la inspiración para comenzar a escribir.

El final de este relato se contrasta con uno de los capítulos “Buy American”, en *How to Be a Chicana Role Model*. Serros está intentando encontrar su musa literaria cuando su tía Tura la llama por teléfono. Afirma sentirse incomprendida por una familia que no puede entender que escribir sea un trabajo:

Whenever my family called, it was more acceptable to claim health problems than to admit that I was merely writing and that being the sole reason I couldn't talk with them. Why would I rather want to edit an essay than hear how adorable Kakooey, Grandma Sally's Rottweiler, looked sleeping in al old

refrigerator box outside? Why would I chose revising a commentary over discovering how many avocados Great Grandpa-Louie found rotting under his tree? (Ay, it's gonna be a bad year for guacamole!). Yes, to my family, writing was not important. Writing was somewhat selfish. Writing was just plain rude (*HTR* 93-94).

A medida que avanzamos el capítulo y viendo que Michele no se puede librar de hablar con ella, ni siquiera excusándose por razones de salud, pone atención en la historia familiar que le está narrando, que resulta ser mucho más interesante y divertida que sentarse frente a una página en blanco de una pantalla de ordenador esperando la inspiración. Tura termina aconsejándole: “If you want a real story, you need to look in your backyard more often” (*HTR* 100). Es la vida, la sencillez de las historias de los que la rodean y la relación con ellos la principal inspiración de Michele.

El poco apoyo familiar se ve reforzado cuando su tía Annie manifiesta su opinión de que ser escritora no es un trabajo y que para lograr tener una casa como la suya, con el alicatado que tiene el baño compuesto por azulejos comprados en Tijuana, tendría que alcanzar un éxito rotundo. Esta vez la metáfora de poseer una casa propia la personifican los azulejos del baño. Como símbolos de espacio de creatividad Michele comienza a contarlos hasta que llega al número cien. Se pregunta: “How many words would it take to someday buy my own house?” (*HTR* 45). El miedo al fracaso le hace percibir su objetivo como algo inalcanzable. El poco apoyo familiar añade *SAL* a su sentimiento de frustración y produce en Michele una reacción insospechada. Moja un trozo de papel higiénico, lo lanza al techo y se queda pegado en uno de los azulejos. Pensaba que se iba a caer pero no sucede. En la persecución de los sueños el final puede ser inesperado. Puede incluso desafiar la inercia, la fuerza más natural. Conseguir asertividad en sus propósitos académicos, a pesar de que parece tener todo en contra, requiere un compromiso y una voluntad que los que la rodean no parecen comprender.

Michele logra publicar su novela, pero acumula los ejemplares en cajas por toda la casa que intenta disimular cubriéndolas con telas bonitas. Durante meses permanecen allí. Ángela, en una ocasión, utiliza una caja para sujetar el calefactor en el baño durante la ducha, y el novio de su amiga la encuentra muy útil para apoyar los pies mientras ve la televisión. Michele decide finalmente ir en persona a las librerías para intentar venderlos.

Como podemos observar, la ruptura de estereotipos en ocasiones viene dada por la utilización de los mismos en su propio beneficio. Su compañera Martha Reyes le sugiere que cambie su nombre por el de Michael Hill: “You need to make yourself less Mexican, less girl” (HTR 43), aunque cuando llega a su curso de escritura creativa observa que nadie ha cambiado sus nombres originales. Ni el sexo ni la etnia parecen ser un problema en ese curso de literatura mexicano-americana.

El tema del aspecto físico es otro asunto inquietante para Serros. Tener un *look* anglo, ser rubio, blanco, con ojos claros se considera un valor añadido hacia una mayor aceptación social. Michele se está tocando continuamente la nariz ancha india para intentar afinársela y estrechársela. Los cánones de belleza del colegio no le permiten apreciar la hermosura física de su pasado indio. Sin embargo, es la nariz lo que llama la atención de una pintora que le sugiere que pose en su estudio como modelo. En un primer momento se siente ofendida por sentirse utilizada como elemento exótico (este tema tratado en *The Mixquiahuala Letters* capítulo 3.2.2). Afirma: “This woman is totally exoticizing me. It was plain and simple. I read about this type of behavior, this particular form of racism in that book *Making Face, Making Soul* and actually an episode of *What’s happening*” (HTR 82). Serros compara la antología de Gloria Anzaldúa *Making Face, Making Soul*, que recoge ensayos feministas sobre la discriminación por cuestiones de color, con la serie televisiva *What’s happening* sobre

un vecindario afroamericano en Los Ángeles. En el proceso transcultural Serros adapta el discurso de Anzaldúa al nuevo lenguaje de las generaciones posteriores, consumidoras de series televisivas. Sin embargo, la protagonista utiliza su aspecto diferenciador para conseguir que la artista le pague una suma enorme de dinero por posar en su estudio: “[...] my “particular feature” knew how to sniff out opportunity” (*HTR* 82). Michele, en esta situación, saca provecho de su exotismo o quizás siente necesidad de compensar económicamente la discriminación que lleva sufriendo por su imagen: “This nose could never be caught dead in a *Marie Claire* spread, but was able to negotiate supply and demand” (*HTR* 83). Irónicamente afirma que “su pequeña nariz india” se presentó en el banco para recoger los cuatrocientos dólares que le ofrecieron por posar durante dos tardes.

El final de la novela comienza como empezó, con una asamblea especial donde se la invita a dar una conferencia en *Roosevelt Elementary School* para presentar el *Hispanic Heritage Month*. El estudiante que la recibe, para congraciarse con ella, le dice que Mrs. Kendall, la directora, le está leyendo su libro a todo el mundo. Michele no se lo puede creer:

“My book? You mean my stories?”

“Yeah, you wrote about the old lady and her owl, didn’t you?”

“No, that’s not me”

“Are you the one who lives in the purple house?”

“No, that’s not me either” (*HTR* 213).

Experimenta una sorpresa decepcionante cuando en realidad “the old lady and her owl” hace referencia a la famosa novela chicana *Bless Me Ultima* de Rudolfo Anaya. El desconocimiento acerca de la literatura chicana queda también en evidencia cuando el alumno le pregunta si es la escritora que ha pintado su casa de morado. Esta vez evoca a Sandra Cisneros, al mencionar el polémico color con el que pintó su casa en un

histórico distrito en San Antonio. El guiño irónico en esta escena parece dirigido a un público conocedor de la literatura chicana.

Por si no fuera suficiente el menosprecio recibido, Michele, con su camisa manchada de café (minutos antes alguien le derrama una taza por accidente), sube al *podium* para leer sus historias ante una audiencia compuesta por niños que están más interesados en la hora del recreo que en la lectura de su obra. Apenas recibe aplausos y tiene además que aguantar las críticas y sugerencias de profesores que no la valoran. Una de ellas comenta, extrañada, el bajo interés suscitado por parte de los estudiantes y compara su intervención con otro acto acontecido la semana pasada, donde la escritora Eva Pérez tuvo tanta conexión con los estudiantes que estos se animaron a crear un club de *fans*.

Decepcionada por todo lo sucedido, rechaza, en un primer momento, una invitación para quedarse a comer en el colegio, pero cuando se va a marchar el olor a “frozen chicken pie” que viene de las cocinas, le transporta a un momento placentero del pasado junto a su madre y decide quedarse. No es la primera vez que el tema de la gastronomía influye en las decisiones de las protagonistas (subcapítulo 4.2.2). La cocinera elogia su lectura cuando le está sirviendo la comida y son estos dos nimios detalles los que hacen que las críticas negativas o los intentos de algunas personas por avergonzarla pasen a un segundo plano: “Here is someone telling me they actually stopped what they were just doing just to hear what I had to say” (*HTR* 222). Por primera vez se siente *role model*: “And then, more than at any other time during my fledgling career as an aspiring Chicana role model, I sorta, in a way, actually feel like one” (*HTR* 222)

La forma de escribir de Serros es sencilla, directa y ofrece unas vivencias particulares, pero a la vez empatiza con el lector, puesto que expone sentimientos que

todos experimentamos y que, quizás por orgullo o por miedo a hacer visibles las inseguridades, nos cuesta reconocer y aceptar. En la obra de Serros, toda creencia es susceptible de ser objeto de humor y nos podemos encontrar contradicciones en todas las esquinas del comportamiento humano. Mostrar las paradojas nos lleva a relativizar, a reconocernos tal y como somos, con incertidumbres y comportamientos absurdos, pero también con logros. Michele no se siente de ningún lado: “She is not a prototypical “Cali Girl” and she is not the “sexy Latina” (Álvarez 241) y tampoco forma parte del estereotipo de mujer académica chicana, pero sí que se considera escritora. Se convierte en portavoz de las chicanas que se sienten en su misma situación, limitadas por unos papeles rígidos que condicionan la actitud y la asertividad femenina. Es el reconocimiento de su imperfección a través de la risa lo que la humaniza y le permite trascender los miedos y frustraciones. La magia del humor logra de nuevo el propósito de aceptar el lado absurdo, desestabilizar ideas y preceptos inamovibles, dar la vuelta al estereotipo una vez más y consigue desordenar lo que consideramos como lógico.

En 2003 una periodista residente en Albuquerque, Alisa Valdés-Rodríguez, publica *The Dirty Girls Social Club*. Rápidamente se convierte en éxito de ventas con 125.000 ejemplares vendidos en la primera edición, hasta el punto de ser considerada “The Godmother of Chicana Lit” y “The twenty-five most influential Hispanic in America” según la revista *Time*. El éxito de su novela le llevó a publicar posteriormente *Playing with Boys* en 2004, *Make Him Look Good* y *Haters*, ambas publicadas en el 2006, y más recientemente *Dirty Girls on Top* (2008). Aunque encaja dentro del nicho de mercado de la literatura de minorías, la autora reitera su deseo de no ser catalogada como escritora latina, a pesar de que los personajes sí lo son. Se declara ciudadana norteamericana por haber nacido allí y alude a su variado pasado en el que intervienen nacionalidades muy diversas para definirse simplemente como ser humano.

The Dirty Girls Social Club se ha comparado con *Bridget Jones's Diary* (1996) de Helen Fielding dentro del género de la literatura *chick lit*, que incluye novelas como *Sex and the City* (1996), de Candace Bushnell, *The Devil Wears Prada* (2003), de Lauren Weisberger, o *Confessions of a Shopaholic* (2001), obra de Sophie Kinsella. A muchas de ellas se las conoce por haber sido llevadas a la gran pantalla. Exploran la vida de mujeres urbanas treintañeras, que conducen coches caros y llevan ropa de marca. Preocupadas por su imagen, intentan ascender profesionalmente (la mayoría tienen estudios superiores) utilizando un *look* excesivamente feminizado. En el caso de *The Dirty Girls Social Club*, Carolina A. Miranda (*Time*) cree que esta novela surge como liberación en el mundo latino femenino, porque piensa que después de tres décadas la literatura de las autoras latinas se encontraba “stuck somewhere among clichés visions of grandmas, mangoes and the sea” (Miranda). Aunque utiliza el humor para mostrar los distintos aspectos a los que se enfrenta la latina en este siglo, Álvarez Dickinson reconoce que es polémica:

Valdés-Rodríguez's novel taps into consumerist and individualist impulses seemingly at odds with the social justice activism of the Chicano and feminist movements of the 1970s. Depending on one's perspective, *The Dirty Girls Social Club* can be read as empowering in its depiction of college-educated Latina professionals, or stereotypical and shallow in its emphasis on name-brand merchandise and lovelorn female protagonist (246).

Algunos críticos afirman que el éxito de este tipo de literatura radica en que sus seguidoras, normalmente femeninas, se encuentran identificadas con ellas. En *The Dirty Girls Social Club*, la sensación de alienación en el trabajo y la dificultad de alcanzar un estado físico y emocional perfecto pueden ser aspectos que empaticen con las lectoras; sin embargo, la falta de veracidad de las historias es la principal razón por la que se han convertido en comedias donde el romance y la sátira sirven de escapismo. El hecho de que solamente el veinte por ciento de las latinas hayan logrado terminar estudios

superiores no es más que una muestra de la enorme dosis de irrealidad que inunda la novela.

Desde el punto de vista sociológico, se supone que nos encontramos ante la tercera oleada del movimiento feminista a comienzos del siglo XXI: “These *chicas* merely want and deserve the same things many other hardworking, post-secondwave, American women of the neoliberal era desire: a rewarding career, a faithful and beautiful lover (who pleases in bed and changes a diaper equally well), a stylish wardrobe, and a flat *panza*” (Ramírez 29). Se trata del nuevo sueño americano femenino en el que la fusión de la riqueza, los hábitos de consumo y el uso del inglés (exceptuando escasas expresiones en español) son suficientes para mostrar que se encuentran totalmente asimiladas a la cultura estadounidense y donde parece que la liberación de unas latinas se consigue a expensa de otras con menos posibilidades económicas.

A este tipo de literatura se la ha caracterizado de frívola, como “a throw-back to prefeminism” (Ferris and Young 1). Otros detractores, entre los que me incluyo, la han considerado aburrida, manida, nada humorística e incluso peligrosa. Creen que siembran dudas acerca del feminismo por considerarlo causante de haber creado mujeres independientes pero que se sienten solas, con dificultades para crear un equilibrio entre sus profesiones y sus relaciones con los hombres (a los que han colocado en un lugar confuso) y por último, no encuentran momento para la maternidad y, si tienen hijos, sienten que no le dedican el tiempo suficiente. Estas afirmaciones tan solo evidencian que no nos encontramos en una tercera oleada de feminismo, sino más bien en la segunda. Probablemente las exigencias del capitalismo hacen a la mujer como protagonista objeto del neoliberalismo consumista. El poder femenino en estas novelas se encuentra relacionado con una supremacía económica y personal, en vez de con la

lucha por la transformación colectiva. También observamos cómo en esta situación, la culpabilidad vuelve a encontrar su hueco en el mundo femenino. Puede que a través del humor en *The Dirty Girls Social Club* se intente mostrar las complejidades, contradicciones e inconsistencias de un feminismo que, aunque ha logrado colocar a la mujer en un lugar de independencia económica y nivel formativo impensable para una chicana de primera generación, parece no haber logrado una total satisfacción, debido quizás al hecho de que el consumismo se ha convertido en la base principal para conseguir la felicidad.

The Dirty Girls Social Club, aunque criticada por autoras como Chávez y Cisneros, guarda similitudes con *Loving Pedro Infante*. Lauren Fernández es la protagonista narradora en *The Dirty Girls Social Club*, que trabaja para un periódico y comparte vivencias con sus cinco amigas. Reconoce ser la única *dirty girl* en su relación con los hombres.

Considerada como “latina reporter” en el trabajo, se encuentra cansada de tener que responder al estereotipo mental que la mayoría asocia a un conglomerado latino:

They expect me to be like those frisky latina lawyers having orgasms while the shampoo their hair in court on the network TV ads. They expect me to reach up and pick up mangoes out of the fruit basket I must wear on my head whenever I’m not in the newsroom talking about, you know, Mexican jumping beans. A Latina breakfast of mango and papaya—heyyyyyy Macarena, a’ight” (Valdés-Rodríguez 11).

Al igual que Tere en *Loving Pedro Infante*, la protagonista de *The Dirty Girls Social Club* encuentra refugio en el alcohol y se relaciona con hombres que minan su autoestima. En ambas novelas, se vislumbra un cambio positivo hacia al final, una transformación que incluye una superación personal, así como unos hábitos más saludables y una mejor elección de pareja por parte de Lauren.

Si *The Dirty Girls Social Club* incluye un mensaje reivindicativo político, este incluye su protesta en contra de todos los elementos que han contribuido a no ser

considerada una periodista altamente profesional. Con dosis de sarcasmo, realiza una crítica despectiva del imaginario latino que ha contaminado su imagen:

We're not meek maids. Or cha-cha hookers. We're not silent little women praying to the Virgin of Guadalupe with lace mantillas on our heads. We're not even like those downtrodden chicks in the novels of those old-school Chicana writers, you know the ones: they wait tables and watch old Mexican movies in decrepit downtown theaters where whiskery drunks piss on the seats; they drive beat-up cars and clean toilets with their fingernails coated in Ajax; their Wal-Mart polyester pants smell of tamales and they always, always feel sad because some idiot in a plaid cowboy shirt is drunk again... (Valdés-Rodríguez 11).

En ocasiones, el humor confronta su pasado y celebran el concepto de "latinidad" asociándolo con la sexualidad, la belleza y la juventud. Son conscientes de lo efímero que puede ser esta última, dando una imagen de superficialidad y de lucha de definición personal bastante individualista. La experiencia inmigrante está ausente en esta novela y abrazan la corriente norteamericana, huyendo de términos controvertidos que reflejan una lucha que no forma parte de ellas, como el de chicana, denominado "Xicana" en la novela por uno de los personajes, quizás aludiendo a su pertenencia a la Generación X. Los cambios sociológicos producidos por la globalización no pasan desapercibidos en el mundo literario: "These changes in nomenclature are not merely superficial. Rather, they indicate that now more than ever, many Chicano studies scholars are not limiting their scope to Mexican America or to a particular region of the United States, in huge part because of the undeniable forces and effects of globalization, such as transnationalism, migration, and demographic changes" (Ramírez 19). Al igual que en las novelas de Serros, se aprecia una evolución hacia la generalización, que elimina las diferencias y relativiza la importancia de pertenencia a un grupo minoritario con sus características particulares cada vez más diluidas, porque son chicanas (dentro del grupo de latinas) influidas por la cultura estadounidense desde que nacieron.

El humor de Valdés-Rodríguez no siempre es despectivo con el pasado o sarcásticamente pesimista. También tiene el mensaje positivo al manifestar que, a pesar de las diferencias que existen entre las integrantes latinas de su club, no son un obstáculo para crear unos fuertes lazos de amistad y compenetración.

Aunque en el cuarto capítulo analizaremos en profundidad la obra de teatro *Real Women Have Curves*, el humor de Josefina López tampoco pasa desapercibido en su narrativa. Su novela *Hungry Woman in Paris* desvela las inquietudes de Canela, que decide a sus veintinueve años dar un giro a su vida, huir de su prometido y adentrarse en la cultura parisina, apuntándose a una famosa escuela de cocina en París. Esta vez los prejuicios raciales y de género se trasladan a Europa y, aunque su interés por la cocina le ayuda a superar pensamientos auto-destructivos, el entorno le recuerda sus años de mexicana indocumentada en Estados Unidos. De nuevo la historia de los prejuicios se repite, pero esta vez al otro lado del Atlántico.

Desconociendo en un primer momento los temas de identidad, cuando se presenta a su amiga Rosemary se define como “Hispanic”: “Whose panic are you? (HW 22)⁸ le pregunta seguidamente su amiga. A partir de ese momento en el que Rosemary le abre los ojos, decide participar en asociaciones activistas chicanas (*MEcha*), tomar parte en todo tipo de reivindicaciones y se atreve incluso con una huelga de hambre que tuvo que abandonar por no poderla soportar: “I loved eating too much to give up, even for a good cause. I really admired Cesar Chávez and Gandhi, but my form of activism would have to be the written word, not the empty stomach” (22)

El hambre es una metáfora de su búsqueda de identidad femenina. El camino para satisfacer sus necesidades físicas y mentales resulta difícil. Las descripciones sensuales de las comidas y su pasión por el sexo masculino nos recuerda a la novela *Como agua*

⁸ HW es la abreviatura utilizada para referirnos a la novela *Hungry Woman in Paris*.

para chocolate. El tema de la gastronomía (subcapítulo 4.2.2) alcanza una gran relevancia en esta novela cuya autora lanza un mensaje para las mujeres que sufren de amor:

It's time for women to feed their bodies and souls. We have to honour our physical, sexual, and spiritual hungers and go satisfy them now. We have to stop using food as comfort and see it more as plesure... We need to express our anger and sadness so we can transform it and go satisfy our true hunger of the spirit. Immigration is not a problem, immigration is the flow of life, people must feed themselves regardless of borders and laws. One must satisfy ones hunger for a better life and adventure because that's part if being human (Calvany).

Al igual que en *Real Women Have Curves*, la autora hace una llamada a la asertividad femenina y ofrece cómicos consejos a las mujeres que definen su felicidad dependiendo del éxito que tengan con el mundo masculino: "Men are just dessert, our life has to be the main course!" (Calvany). El sentido del humor de Josefina López, al igual que sucede con Chávez, le acompañan en su vida diaria como si se tratase de una filosofía, una forma de vida. Al igual que el humor en las obras de Serros se trata de un humor autobiográfico y sencillo, pero nada superficial.

Canela se describe como "Mexican-american" cuando un taxista le pregunta por su nacionalidad. Se define de esta forma, porque cree que sería muy complicado explicarle a un taxista de origen español que vive en Francia el significado de la palabra 'chicana'. Inesperadamente se ve envuelta en una discusión acerca de temas de identidad, a pesar de lo parecidas que son sus situaciones. No entiende por qué Canela no se reafirma en sus raíces mexicanas y las acepta como su nacionalidad principal. El taxista se reconoce español y Canela aprovecha para hacerle reflexionar sobre el futuro de sus hijas nacidas en Francia: "You may not understand what it means to grow up in two cultures and form a new identity, but your daughters will" (HW 112).

La policía de inmigración francesa de nuevo le pregunta por sus orígenes. Su aspecto físico vuelve a cobrar más importancia que su pasaporte estadounidense y

Canela cree tener que dar explicaciones de nuevo acerca de su nacionalidad. Siente que está continuamente repitiendo la historia de su vida: “God, here I was again, being an immigrant in yet another country that didn’t want me” (HW 87) y achaca su mala fortuna a algo que hizo mal en el pasado:

“After I’d been sworn in as a U.S citizen five years ago, I’d been certain that I would never have to go through this type of indignity again. What did I do in my past life to deserve this? Maybe I was a racist white guy and now I have to see how difficult life is being one of the people I hurt (HW 87).

El humor de Josefina López monta los estereotipos para desarmarlos, jugando con los pequeños detalles de lo cotidiano. A veces, lo diferente encuentra su punto en común, como en el episodio con el taxista o cuando tiene relaciones con un hombre británico. Este último reconoce que Canela le gusta porque es distinta de las otras americanas que ha conocido. La considera más liberal desde el punto de vista sexual “and get to the meat of things”. (HW 81). Canela le responde con otro estereotipo que tiene acerca de los británicos, del que ambos se ríen:

“I didn’t know Englishmen could be so nasty and rough”, I confessed. “I always saw you guys as so polite and with no penis.”

“May I fuck you again, please”, he said in an overly exaggerated, polite British accent, making fun of me.

“You may mate, “I said imitating him (HW 81).

En el epílogo final, la autora vuelve a elogiar las curvas y las arrugas femeninas. El desnudo liberador de *Real Women Have Curves*, en este caso, se realiza a través de la palabra cuando con orgullo afirma: “Frenchwomen don’t get fat and Japanese women don’t grow old or get fat... but Latina women do. We get fat and we wrinkle but our wrinkles come from laughing and crying. We know how to feel and eat, we know how to love and to come; we know how to live ourselves to death” (HW 265).

Lorrain López, autora entre otras obras de *The Gifted Gabaldón Sisters*, *Homicide Survivors Picnic and Other Stories* (2009) y de una colección de ensayos *An Angle of Vision: Women Writers on Their Poor or Working-Class Roots* (2009) es también la

escritora de *Soy la Avon Lady and Other stories* (2002). Esta última novela nos transporta a la atmósfera latina de las comunidades de Nuevo Mexico y sudoeste de los Estados Unidos, aunque uno de los relatos está ambientado en La Antigua, una isla caribeña. Los personajes de estas once historias encierran secretos acerca de la identidad sexual, inseguridad en la adolescencia o las dificultades de comunicación entre generaciones, que van desvelando al lector a través del desarrollo de los personajes. Aunque los temas que trata son dramáticos, el humor concede un respiro y crea un espacio confortable donde acomodar y aceptar las posibles incongruencias que forman parte de la existencia humana. Estoy de acuerdo con Marmolejo cuando afirma que, a través de los diálogos y vivencias que experimentan los personajes de las novelas de Lorrain López se exploran situaciones que dejan una puerta abierta al margen ilógico de la vida:

This is never something overt, and López never draws attention to it nor comments on it: It is simply *there* in the peripheral vision of the reader in at least four of the stories, adding to a metaphorical sense of confusion, as the characters strive to establish an identity in their inchoate and hybrid worlds (238).

En “Soy la Avon Lady” la protagonista, Molly, se encuentra inmersa en un ambiente deprimente y con una situación personal desmoralizadora. La relación con su hermano David dista mucho de ser la ideal. Gracias a su casamiento con Betty Crocher, David ha alcanzado un estatus económico de empresario y ha abierto un hotel para caballos. Se cree con derecho a criticar a su hermana, a quien considera una fracasada. La forma de narrar los acontecimientos, en el que se intercalan comentarios jocosos, y la utilización de la ironía nos muestra la otra cara de algunos personajes.

La historia comienza con los comentarios despectivos de David hacia Molly. La protagonista le ofrece a su hermano uno de sus productos de Avon para evitar ese fuerte olor a caballo que desprende. David ataca a su hermana criticando su deprimente vida como *Avon Lady* a sus cuarenta y ocho años. El aspecto masculino de Molly y la

cantidad de maquillaje que utiliza hace que la confundan con un travesti continuamente y su hermano no duda en recordárselo cuando declara que puede confirmar que es una mujer porque se bañaron juntos de pequeños aunque sea “big enough top play for the Forty-Niners” (SAL 68)⁹. Escuchamos la conversación telefónica de David alabándose a sí mismo por sus grandes cualidades como relaciones públicas en el negocio, cuando unos minutos antes, en el coche, y antes de intentar humillar a su hermana, acababa de insultar a unos inmigrantes mexicanos por su forma de conducir: “Look at that. Can’t even goddam signal. Learn to drive *mojados!* He shouts out the window” (SAL 67).

El hermano de Molly guarda un paralelismo con David García, en el relato “The Campout” de Ponce (subcapítulo 3.2). Las incongruencias, la ironía sardónica y la falta de empatía con los inmigrantes les deja en evidencia y se convierten en caricaturas paródicas y paradójicas, víctimas del sistema. Como anécdota, descubrimos posteriormente, que la protagonista también quiere ser llamada “Molly Martini” y no “Amelia Martínez”.

El día trágico para Molly no ha hecho más que empezar. Cuando llega a casa encuentra a su gato moribundo, con un ataque de asma. Llama a su tío para que le lleve a urgencias y cuando entrega el felino en el hospital veterinario para ser examinado no puede evitar el flirteo con un médico libanés:

My heart flutters a little when he said “momentarily”, and he puts his dark eyes on mine. I feel sure he’s Libanese. My sister Gloria once dated Libanese twins, both butchers, and I’d hope she’d marry one and throw me the leftover. They were so darling in their matching bloodstained aprons. But Gloria decided she would rather dump them both and have a child out-of wedlock with an anonymous Nordic type, who I never met, let alone got to ask if he had a brother (SAL 74).

Estas digresiones adornan los momentos dramáticos de las sórdidas situaciones de los personajes. El gato finalmente muere y su tristeza se ahoga en alcohol en un bar

⁹ SAL es la abreviatura utilizada para referirnos a la novela *Soy la Avon Lady*.

donde celebran el cumpleaños de un veterano de la guerra del Vietnam (SAL 84). La ironía vuelve a hacer su aparición en los discursos de felicitación de los ex soldados que se describen como ladrones y violadores, pero orgullosos de haber formado parte de esa guerra. Lowell, el veterano de setenta y ocho años a quien Molly describe como “the rapist and pillager”, se ofrece a llevarla a casa. Intenta abusar físicamente de ella y le pide que le insulte en español para aumentar el morbo. Molly le responde: “Will you get off me!” I holler. “I don’t even speak Spanish! Get off before a yell’rape’! Cuando se percata de que Molly es una mujer y no un travesti es rechazada por el veterano: “No offense, but chicks ain’t my thing” (SAL 87) declara Lowell para alivio y sorpresa de Molly.

Molly se pregunta al final del relato “Quién es?”, recordando las últimas palabras de su abuela antes de morir en un accidente de coche. La autora en una entrevista afirmó que para esta historia se inspiró en el poema de “La loca de la raza cósmica”, analizado en el quinto capítulo: “This poem describes many various roles Chicanas have assumed, ranging from Metadone clinic patients to officers in the PTA” (cit. en Marmolejo, 239). Molly cree que tanto la abuela como ella merecen una respuesta. Parece que el tiempo que pase entre generaciones, aunque cambien las circunstancias, la pregunta que se hacen es siempre la misma. Las dudas acerca de quiénes somos podría ampliar su círculo e incluir al veterano de la guerra del Vietnam, aunque en su caso, parecía tener muy clara su orientación sexual.

“Sophia”, la primera historia, relata las inseguridades de una adolescente. El aspecto físico —tiene sobrepeso— y su atormentada relación con la familia y sus compañeros de clase hacen que quizás sea la historia más dramática. Aunque las reflexiones humorísticas intercaladas en las vidas de los protagonistas minimizan la tragedia y ayudan a relativizar los problemas, la mayoría de las bromas las realiza

menospreciando su persona o recibiendo comentarios negativos de aquellos que están junto a ella. La madre de Sophia, antes de fallecer, marcó su vida cuando decidió llamarla así por la actriz Sofía Loren, “the most gorgeous women to grace the planet” (SAL 3). La necesidad de llevar unas gafas de pasta gruesas, “as thick as a slice of Texas toast” (2), parecidas a las de Clark Kent en la película *Supermán*, aumenta sus complejos. Aunque según el optometrista tiene un ojo vago, ella cree que “that eye is as lazy as a hummingbird on benzedrine” (SAL 2).

En otra de las historias “A Tattling Man” el lector se adentra en la vida de Joaquín Benavidez tras la trágica muerte de su mujer. Antonia (Tonia) se golpeó con el fogón al caerse, cuando intentaba fumigar un rosario de hormigas que recorrían la pared de su cocina. El único consuelo que encuentra el octogenario para aliviar su pena es el de fumar los Virginia Slim de su esposa, que adquiere en la tienda fingiendo que son para su hermana. “Her last dance, Joaquín remonstrated himself, had been with a broom” (SAL 46) afirma el esposo a quien le cuesta aceptar la soledad. Este hecho nos recuerda al cuento de Ulibarrí “Mi abuela fumaba puros” y que analizamos en el subcapítulo 3.1. En este caso, un personaje masculino es el que intenta conectar con su mujer, Tonia, a través del humo de tabaco considerado “femenino”.

La ruptura de las normas sociales va más allá cuando Mr. Benavidez se aficiona a las telenovelas que veía su mujer, comienza a ponerse su ropa, usar su maquillaje (en privado) e incluso acude con su vecina al círculo de costura (*sewing bee*) que Tonia solía frecuentar. Este cambio en la vida de un hombre a los ochenta años cuestiona el hecho de que los temas de identidad pueden ser tan híbridos y longevos como las formas tan distintas en las que los seres humanos buscamos consuelo después de una tragedia. La muerte de su mujer produce que, hacia el final de su vida, esta “Madame Butterfly contemporánea” decida guiarse por su instinto de supervivencia y olvide las

reglas sociales en la intimidad de su hogar.

El desenlace final es bastante cómico. Una noche llaman al timbre y se despierta, después de haberse quedado dormido en el sofá con la televisión encendida. Es su amiga Regina, una veinteañera con quien ha compartido confidencias en sus clases nocturnas para adultos, y que acaba de divorciarse después de una tormentosa relación con un hombre que la maltrataba psicológicamente. En esta visita nocturna improvisada, Mr. Benavidez se despierta aparentemente desorientado y decide a abrir la puerta no sin antes encenderse un Virginia Slim, olvidando que lleva puesto el vestido y el maquillaje de su mujer:

“Mr. Benavidez?” she asked, stepping back to discern her old friend under the face power, the lipstick and the cotton frock. “Mr. Benavidez” she said again after a long pause, “I didn’t know... you...smoked cigarettes!”

“Yes” admitted Benavidez, recovering only slightly from the horror of being caught in his wife’s clothing and makeup, “I guess I got some real bad habits” (SAL 65).

Marmolejo ofrece su visión sobre este relato:

There is a wry humor here which is well-managed by the author, who never allows the reader to think disparagingly of Mr. Benavidez, nor indeed any of her quirky characters, whose actions are always treated as perfectly normal. It is for the reader to discern behind it all the loneliness, the grief, the striving to achieve human dignity (239).

En el siglo XXI el humor en la narrativa de estas mujeres continúa cuestionando la validez de los principios ideológicos y las normas que regulan las relaciones entre hombres y mujeres. Las formas de humor pasan desde el chiste llano a la sofisticación del doble sentido, la ironía y la ambigüedad, pero sobre todo relativiza formas de pensar radicales. Como afirma Vine De Loria, un activista indio-americano que escribió sobre el humor: “When a people can laugh at themselves and laugh at others and hold all aspects of life together without letting anybody drive them to extremes, then it seems to me that that people can survive” (53).

El humor como forma de supervivencia incluye la capacidad de utilizar la

autoironía como acto transgresor de liberación ante esquemas de pensamiento que subordinan la situación femenina. Reírse de sí misma, sin caer en el menosprecio, ridiculiza el patetismo de las normas establecidas para las mujeres, funciona como catarsis y ayuda a reconciliarse con la realidad, construyendo otra más libre y justa.

CAPÍTULO 4. HUMOR Y TEATRO

¡Qué asco oír la palabra ‘verosímil’ aplicada al arte del teatro! Porque un teatro verosímil ¿no es la negación justa del teatro? [...] ¡No! Lo que aquí dentro ocurra tiene que ser lo más diferente posible a lo que pueda ocurrir fuera. Y cuanto más diferente, más inverosímil. Y cuanto más inverosímil, más se acercará a lo que debe ser el teatro [...] en esa especie de alféizar que es la batería del público tiene que apoyarse para contemplar siempre un inusitado espectáculo; esta valla de luz debe ser la frontera que separe dos mundos, no sólo diferentes, sino distintos, opuestos, antagónicos: ahí, en la penumbra, la vida cotidiana, los problemas domésticos, lo corriente, lo normal; aquí, bajo mil juegos de luz, lo puramente imaginario, lo imposible, lo absurdo, lo fantástico: ahí la realidad, aquí, el sueño; ahí lo natural; aquí lo inverosímil; ahí las preocupaciones, las pesadumbres, la tristeza repetida; aquí—como compensación divina ofrecida por el arte—, la despreocupación, las alegrías, la risa renovada.

JARDIEL PONCELA (RUIZ RAMÓN 271)

4.1 EL HUMOR EN EL TEATRO CHICANO COMO INSTRUMENTO DE LUCHA SOCIAL Y LIBERACIÓN. BREVE PANORAMA HISTÓRICO

No son muy numerosos los expertos en literatura colonial, antropólogos y folkloristas, que han explorado el teatro chicano desde su comienzo. Los estudios de Nicolás Kanellos y Elisabeth C. Ramírez ofrecen una visión completa del arte dramático en todas sus dimensiones, desde el contacto, en sus orígenes, con la cultura española y mexicana en el sudoeste de los Estados Unidos. Las compañías itinerantes produjeron una “constante renovación de esos vínculos culturales” (Martín Rodríguez 27). Para reconstruir parte de la historia del teatro chicano han utilizado textos manuscritos, anónimos, sin fecha, a veces incluso transmitidos únicamente de manera oral y de generación en generación realizando una gran labor investigadora que continúa hoy en día.

Broyles-González afirma que el legado de la mujer en el teatro chicano ha sido prácticamente nulo en los doscientos años de historia del sudoeste de los Estados Unidos. Esta escritora ha dedicado parte de su vida a recopilar piezas orales. En sus horas de grabación, ha reconstruido relatos que le han permitido dibujar el papel de la actriz chicana en los espectáculos itinerantes, *sketchs* cómicos o *vaudevilles* que se representaban en carpas a finales del siglo XIX y comienzos del XX. La falta de guiones escritos de estas obras y su carácter de improvisación son las razones por las cuales se sabe muy poco de esta etapa teatral. Forman parte del trabajo de investigación realizado por Broyles-González y de la trayectoria profesional de mujeres como Beatriz Escalona, La Chata Noloesca y Leonor Zamarripa. Algunas de ellas realizaban todo tipo de funciones dentro del espectáculo, como es el caso de Leonor Zamarripa, responsable de la dirección artística, actriz y encargada del vestuario, además de intérprete de guitarra

en los números musicales. Estos *vaudevilles* o piezas bufas, herencia del género chico español a través de México, criticaban aspectos políticos y sociales de la época.

El teatro se ha utilizado como arma de denuncia social desde la época clásica, a través de la sátira. El artículo de Manuel M. Martín Rodríguez “El teatro chicano a través de los siglos: Panorama crítico” realiza un breve recorrido por la historia del teatro chicano, a la vez que nos muestra cómo en las obras se refleja el momento histórico sin excluir la crítica social.

A comienzos del siglo XX, algunos personajes femeninos en las comedias sufren la mordaz crítica de una época en la que a las chicanas y mexicanas se las consideraba responsables del deterioro de las tradiciones familiares. Como analizamos en el subcapítulo 3.1, Venegas, junto a otros escritores como Ulica, satirizan con severidad a la mujer por ser más proclive a *agringarse* en el proceso de aculturación. Las obras de Venegas destacan por su humor sarcástico y su tono “joco-serio” en el tratamiento de la inmigración. Este autor satiriza no solo a los “verdes” o recién llegados a Estados Unidos, que creían haber aterrizado en el Paraíso, sino también a los “pochos”, “agringados” y “renegados” en el proceso de aculturación. Aunque se conserva muy poco de sus trabajos, entre 1924 y 1933 se presentaron en Los Ángeles algunas obras teatrales suyas, como *Esclavos*, que trata el tema de los campesinos, y otras dos piezas pertenecientes al género cómico: *¿Quién es el culpable?* y *El con-su-lado*. Martín Rodríguez afirma que poseen una “intención cívica y social” bastante clara (29).

Con una estética muy distinta y casi contemporánea de Daniel Venegas, entra en escena Josefina Niggli (1910-1983). Nació en Monterrey en el mismo año en que se derrocó al dictador Porfirio Díaz y comenzó la Revolución mexicana¹⁰. Niggli y su familia fijaron su lugar de residencia en Texas cuando la escritora tenía quince años.

¹⁰ El periodo de la etapa porfiriana lo menciona el personaje de Doña Mercedes en *Las nuevas tamaleras* (4.2.2)

Posteriormente ella se graduó en la Universidad de North Carolina. En 1935, junto a su grupo de teatro Carolina Players, puso en escena siete de sus obras y fue la primera mujer que escribió en inglés sobre temas mexicanos. En unos tiempos en los que la mujer tenía que nadar contra corriente desde el punto de vista intelectual, esta autora consiguió que sus obras se publicasen. Se ha considerado a Niggli como una mujer adelantada a su tiempo en lo que respecta a asuntos raciales, étnicos y de género. Recoge las costumbres de la sociedad mexicana de la época y trata los temas de la pobreza y la situación de la mujer, entre otros. Junto a sus comedias, reunidas en *Mexican Folk Plays*, se incluyen algunas obras dramáticas como *Soldadera*, un homenaje a las mujeres que lucharon en la Revolución mexicana, o *Azteca*. En general, los personajes femeninos de las comedias de Niggli son poderosos y muestran la doble moral necesaria para sobrevivir en una sociedad patriarcal, como es el caso de *Sunday Cost Five Pesos*. Las circunstancias de la mujer de esa época las describe Elisabeth Conrod: “They (women) attended college and travelled alone, weaving their way between the fine-line distinctions of scandalous and respectable” (1). Niggli creó un espacio femenino entre dos culturas y plasmó su ingenio en distintos géneros literarios. Desde el punto de vista estructural, Rodolfo Usigli, en el prólogo a *Mexican Folk Plays*, compara las comedias *Sunday Cost Five Pesos*, *The Red Velvet Goat* y *Tooth or Saved* con la tradición española de los sainetes de Don Ramón de la Cruz.

En el caso de *The Red Velvet Goat*, titulada “A tragedy of laughter and a comedy of tears” (Conrod 39), nos encontramos con esa fina línea entre la tragedia y la comedia. El protagonista, Esteban, decide representar una obra de teatro en el patio de su casa para poder comprar una cabra con los beneficios obtenidos. Las referencias a la precariedad económica de la época son constantes en la obra de Niggli. Para el *atrezzo*

de su obra, corta, por error, uno de los viejos vestidos de su mujer. Al final el dinero recaudado lo utiliza para comprarle a su mujer un vestido nuevo.

Tooth or Saved, escrita en 1935, está basada en la vida de un barbero que conoció Niggli en su pueblo natal y que también ejercía de dentista cuando había alguna emergencia. La obra comienza con la revelación del deseo de María de ahorrar para su funeral. Su mayor ilusión sería poder ser enterrada en “the lavender coffin, the most elegant coffin in town... in the republic... in the world” (Niggli 35). Niggli reconoce que la aspiración de María refleja la realidad más absoluta: “The story of Mari’s ten pesos, which she was saving for he funeral, is not as absurd as it may seem, as many of the poorest class women in Mexico do that” (Niggli 9).

Desde el punto de vista humorístico, la comedia más hilarante de Niggli es *Sunday Cost Five Pesos*. El título está inspirado en una ley anterior a la Revolución mexicana que penalizaba a cualquier mujer que se peleara en domingo con una multa de cinco pesos, lo que era equivalente a medio dólar y medio. Si tenemos en cuenta que esa cantidad era el sueldo de un mes para toda una familia mexicana de la época lo absurdo de la ley se vuelve dramático. Los personajes femeninos en esta obra muestran la doble moral que se le exigía a la mujer de entonces. Berta, la protagonista, tiene que disimular su deseo por Fidel y aparenta desprecio hacia él. Sufre de celos al saber que otra mujer pretende su amor y, junto a sus amigas, urde un plan para que vuelva con ella. Berta finge su muerte, pero al final todo acaba en una gran pelea que se resuelve favorablemente.

El final de la carrera de Josefina Niggli coincide con el comienzo del teatro chicano contemporáneo. Según Martín Rodríguez, *El Teatro Campesino*, fundado por Luis Valdez en 1965, surgió con el propósito de acercar al mundo de la representación a

los trabajadores del campo mexicano-chicanos de California. Su objetivo queda bien clarificado en el primer acto de la compañía El Teatro Campesino de Fresno:

Lo que pretendemos, antes que nada, es llegar a los trabajadores del medio rural. Todos los actores son campesinos y la huelga es nuestro único tema. [...] No tenemos ni decorado, ni traspunte ni telón. Los trajes y los accesorios son limitados. [...] Para simplificar las cosas, nos ponemos alrededor del cuello letreros blancos, negros o sobre colores vivos, indicando el personaje interpretado. (Martín Rodríguez 29-30)

Broyles-González describe estos actos del Teatro Campesino como: “highly improvisational skits (actos) that gave bold, humorous expression to the labor problems of farmworkers” (“The Living” 46). Esta innovadora forma de utilizar la escena para luchar contra la discriminación, los problemas e inconformidades de los agricultores, significó el despertar de la conciencia de la clase trabajadora frente a las situaciones de injusticia social. Luis Valdez piensa que sin la ayuda de Cesar Chávez no hubiera sido posible este movimiento teatral, protagonizado por trabajadores agrícolas y que tuvo su origen en California.

Martín Rodríguez explica la división del Teatro Campesino en actos y mitos. Como ejemplo de acto tenemos *Las dos caras del patroncito* o *El Vietnam campesino*. Ambas denuncian la explotación laboral y el innecesario e injusto alistamiento de los chicanos en las filas del ejército, para luchar en una guerra ajena y poco entendible no solo para ellos. Dentro de los mitos tenemos las obras *La piedra del sol* y *Bernabé*, que nos acercan al mundo precolombino. Se trata de un teatro indigenista que idealiza el pasado, critica la invasión de su cultura por parte de los españoles y experimenta con las formas pre-hispánicas. Fuertemente criticados por los marxistas de la época, Martín Rodríguez cree que estos mitos no alcanzaron nunca la popularidad de los actos, pero “consiguieron tender un puente desde la praxis política hacia la espiritualidad y, de esa forma, conectar con otros públicos” (30). En el subcapítulo 4.2.3 veremos cómo el

mundo de los mitos y las religiones, como agentes creadores de los estereotipos, quedan parodiados en *The LA LA Awards*.

A partir de 1970, el Teatro Campesino se conforma por una mayoría de estudiantes con el objetivo de tratar aspectos de la cultura chicana, la educación y la guerra del Vietnam desde un punto de vista crítico. Se trataba de obras más largas y complejas que intentaban utilizar el poder del teatro como arma revolucionaria.

No obstante, se ha atacado al Teatro Campesino por silenciar las voces de muchas mujeres que participaron en ese movimiento. Alicia Arrizón en *Latina Performance: Traversing the Stage* afirma: “In El Teatro Campesino, women were relegated to the roles of social reproduction within the organizational structures of the household and the traditional familiar order” (80). Los papeles, que estaban siempre relacionados con temas familiares, tenían una marcada categorización dicotómica buena/mala. Esta es la contradicción más llamativa de este tipo de teatro reivindicativo.

Otro problema añadido es el de las dificultades para encontrar trabajo. Diane Rodríguez, una de las actrices que actuó en el Teatro Campesino cuando tenía dieciocho años, confesó en una entrevista a Broyles-González que su aspecto físico tan solo le abría puertas en el mundo del espectáculo para cubrir el papel del personaje “étnico”, en vez de ser apreciada por su valor artístico.

Se ha escrito mucho sobre el Teatro Campesino, pero casi siempre desde el punto de vista masculino. Cuando Broyles-González comienza a abordar su estudio desde una visión femenina, se encuentra con que “a whole new history emerge” (“The Living” 47). Y en esta nueva historia las mujeres tienen un papel fundamental desde el punto de vista creativo, nunca antes reconocido.

Broyles-González y Yarbrow Bejarano, en *Teatro Chicana: A Collective Memoir and Selected Plays*, añaden que el sentimiento nacionalista chicano representado en las

obras lleva consigo la supremacía masculina. Sus estudios han contribuido a dar voz a esas chicanas silenciadas o clasificadas en términos ‘marianista’/‘malinchista’. Fueron mujeres que, entre los años setenta y los ochenta, participaron en este despertar activista de conciencia social y fundaron *El Teatro de las Chicanas* en San Diego, más tarde conocido como *El Teatro Laboral* y *Teatro Raíces*.

Posteriormente, en 1976, se fundó *El Teatro de la Esperanza* para promover la conexión entre estos grupos chicanos y otros grupos latinoamericanos. Se tomaba un caso real de la comunidad chicana para llevarlo a escena a modo de documental de estilo brechtiano. Pero el mayor éxito de taquilla de esta época es el *Zoot Suit* (1978), escrita por Luis Valdez. Está ambientada en el barrio de Los Ángeles a principios de los cuarenta, marca la transición de un teatro estudiantil a un teatro de dramaturgos profesionales. Utilizando elementos musicales, *Zoot Suit* presenta la figura del Pachuco y la discriminación que padeció en la época de la posguerra. Se han realizado muchos análisis sobre el protagonista como figura arquetípica y sobre la intención de la obra. En 2010, esta obra volvió a representarse en lengua hispana por primera vez en México, como protesta por las duras leyes de Arizona que criminalizaban a los inmigrantes ilegales. El teatro, a partir de este momento, se convierte en más experimental y, aunque sin perder su compromiso político, los aspectos estéticos cobran mayor importancia.

Durante la década de los ochenta, según Martín Rodríguez, asistimos a una reevaluación del pasado y del presente de la mano del dramaturgo Carlos Morton. Este autor ofrece una alternativa estética, al adaptar historias conocidas a un contexto chicano y realzar el efecto cómico en el espectador. Al igual que hicieron los griegos con el *satyr play*, Morton presenta una segunda versión de historias ampliamente conocidas del público. Entre las más famosas tenemos *El jardín* (sobre la historia de

Adán y Eva), un avaro de Molière chicano en *The Miser of México* y *Johny Tenorio* (basado en *Don Juan Tenorio*).

En este mismo periodo revisionista, surge la figura de la escritora Cherríe Moraga. En su obra *Giving up the Ghost*, estrenada en 1986, explora temas que hasta entonces habían sido tabú, como son el lesbianismo como frontera sexual, la violación y el deseo femenino. Sus obras están llenas de sarcasmo e ironía, pero a la vez poseen una gran carga trágica. Su protesta es marcadamente crítica con la cultura hegemónica, lo fronterizo y el terrorismo medioambiental, pero sobre todo explora las diferencias internas hombre/mujer y cuestiona la norma heterosexual. En *The Hungry Woman: The Mexican Medea* (2000), Moraga combina temas de la herencia española y de la frontera en la tragedia de Medea, una mujer que se ve obligada a matar a sus hijos, una alegoría del mito de la Llorona. La discriminación que sufre la protagonista por ser mujer, chicana, lesbiana y feminista desemboca en tragedia con la muerte de su hijo. Moraga es también la autora de *Heart of The Earth* (1994). Existe algo de parodia en esta versión del mito maya *Popol Vuh*¹¹, en la que tergiversa la historia y trae a unos vatos (jóvenes) locos del otro mundo para que revelen el poder de la creación que se encuentra en la masa que su abuela muele en el metate (un mortero de piedra rectangular que utilizaban en México para cocinar).

Este breve repaso del teatro chicano como denuncia social y humor a través de los siglos estaría incompleto sin mencionar la *performance* de grupos como Culture Clash, Latin Anonymous, Chusma o Chicano Secret Service. Una de las componentes de Latin Anonymous es Diane Rodríguez, miembro fundadora del Teatro de la Esperanza. En 1985 fundó, junto a Luisa Leschin, Rick Nájera, Armando Molina y Cris Franco, la compañía Latin Anonymous. Martín Rodríguez afirma que estos grupos “han sabido

¹¹ *El mito*, obra escrita entre 1550 y 1560, de autor desconocido. Se trata de una recopilación de varias leyendas que incluyen la inexistencia del mundo hasta que el creador generó la vida.

combinar la eficacia de los actos con la comedia más o menos improvisada de los monólogos humorísticos en la que basan buena parte de sus obras” (31).

El humor surrealista de las controvertidas *performances* de Guillermo Gómez-Peña, denominadas como *Chicano cyber-punk performances* o *ethno-techno art*, es un ejemplo del teatro experimental, que juega con el lenguaje y mezcla los géneros para desarmar las líneas fronterizas, con el objeto de desplazar la cultura blanca monolingüe hacia los márgenes y que la audiencia sienta lo que significa estar en minoría. Martín Rodríguez afirma que “su estética es la estética de la provocación y sus espectáculos zarandean al público con un cambio de ritmo constante y con complejas referencias multiculturales” (31-32). Personajes como el Mexterminator, el Border Brujo, la Supermodel zapatista o la Patrullera frontera forman parte de su mezcla de estereotipos pertenecientes a ambos lados de la frontera. Su grupo de teatro, denominado Pocha Nostra, ha creado piezas teatrales que se han comparado con las producidas por los catalanes La Fura dels Baus.

Actualmente, y en la línea de Gómez-Peña, como ejemplo de *performera* femenina, tenemos la sátira de la *queer xicana* Adelina Anthony, autora de *La Hocicona Series*. Nos presenta su provocador tríptico de tres personajes epónimos distintos: *La Angry Xicana*, *La Sad Girl* y *La chismosa*. La primera, adopta el estereotipo de la mujer de color enfadada que critica a los políticos conservadores, los medios de comunicación, la misoginia, la sanidad y los iconos religiosos. *La Sad Girl* se centra en la homofobia y las leyes anti-migratorias y por último, embarazada y haciendo el papel de parásito de la sociedad, nos muestra a *La Chismosa*: “She interwaves migratory border issues, the juxtaposition of Xicana-Indegenuity with pop culture, Facebook chisme, single motherhood, intracultural dialogues about in-fighting and tokenism...” (Adelina Anthony).

La trayectoria del teatro chicano pasa por varias etapas y sería imposible dedicar la atención que merecen todas las autoras chicanas que, a través de sus obras y utilizando el humor en sus múltiples variantes, atacan el sistema y denuncian la discriminación. Habría que añadir también que existen numerosas obras críticas desde el punto de vista social, en las que el humor no forma parte como elemento esencial, sino que aparece de manera anecdótica.

Como observamos en el subcapítulo 2.1, las chicanas utilizan el humor para tratar problemas sociales, políticos y transculturales. Ridiculizan y muestran las incongruencias del sistema y su marginación desde un prisma que conocen. El riesgo que tiene el humor de la chicana es el de no ser tomada en serio, por tratar asuntos que se consideran relacionados con el ámbito doméstico. Ser reconocidas en el universo humorístico crítico es otro de los objetivos por los que las académicas tienen que luchar. Otro aspecto importante es el elemento lúdico. No por el hecho de pertenecer a una minoría, la audiencia tiene que esperar que el tipo de humor sea solamente reivindicativo. El carácter placentero del mismo, en ocasiones, no se contempla si no hay una reprobación detrás, porque el gusto por lo absurdo parece que no se disfruta si no se encuentra una crítica solapada.

El análisis de *Real Women Have Curves* y *Las nuevas tamaleras* y *The LA LA Awards* muestra el carácter liberador y subversivo del complejo universo humorístico de la chicana, manifestado de maneras distintas. Proponen una reconciliación con las generaciones anteriores de mujeres, que lucharon desde los lugares donde podían expresarse. Las chicanas negocian con el pasado, reconocen la situación de permanente cambio transcultural y dejan a un lado la animosidad, para unirse en un gesto de complicidad.

La evolución del teatro es paralela al cambio ideológico que se produce en la sociedad chicana. Del humor inocente de las comedias de Josephina Niggli, en el que hay que leer entre líneas para interpretar la crítica, pasando por un teatro abiertamente concienciado con las luchas sociales como es el Teatro Campesino (a pesar de la poca importancia otorgada al papel de la chicana), llegamos a un teatro estetizante, satírico y atrevido, el de la *performance* que se ríe del estereotipo a la vez que critica los medios que ayudan a la conformación del mismo. La parodia en *The LA LA Awards* pone en tela de juicio acontecimientos y criterios históricos considerados como únicos y valiosos.

El teatro se suma al lenguaje de imágenes de las que se nutre la parodia postmoderna y es una buena herramienta de reflexión para luchar contra las injusticias de clase, género y raza. El humor, ya sea percibido a través de las escenas o en conexión con las vivencias individuales del espectador, funciona como arma de resistencia a la vez que propone un nuevo camino hacia una coexistencia armoniosa en circunstancias conflictivas.

4.2 ENTRE LA DENUNCIA SOCIAL, LA COMPLICIDAD FEMENINA Y LA TRANSCULTURALIDAD: *REAL WOMEN HAVE CURVES*, *LATIN ANONYMOUS* Y *LAS NUEVAS TAMALERAS*

Las obras analizadas a continuación pertenecen al teatro contemporáneo. Los antecedentes escénicos mencionados en el subcapítulo 4.1 tienen influjo en estos espectáculos que utilizan el humor como denuncia y liberación. En el caso de *Real Women Have Curves* (4.2.1) y *Las nuevas tamaleras* (4.2.2) la agudeza y el ingenio están ligados a la reconciliación generacional necesaria en la búsqueda de identidad de la chicana. En la *performance The LA LA Awards* (4.2.3) la sátira se incorpora a la protesta contra el estereotipo con un carácter impactante y trasgresor. Los artistas, que son dramaturgos, cantantes, actores, actrices y directores, mezclan los géneros y las nuevas tecnologías con elementos de su pasado indígena.

El taller de costura en *Real Women Have Curves* de Josefina López es testigo de las discusiones entre las trabajadoras acerca de temas como la ilegalidad laboral, las relaciones familiares, las diferencias generacionales, la sexualidad y aceptación del cuerpo femenino. Ana, la adolescente protagonista, desvela el conflicto cultura/tradición en asuntos como la virginidad, el casamiento, la maternidad y los malos tratos. Aunque son inmigrantes de segunda y tercera generación, estos temas no son exclusivos del momento histórico, sino que son universales y recurrentes en la literatura de mujeres. Sus aspiraciones para luchar por una vida mejor representan las de miles de mujeres inmigrantes que luchan contra corriente. El humor se filtra en sus vidas para ablandar las rígidas estructuras de poder como un anticuerpo capaz de trascender las situaciones de injusticia y construir nuevos escenarios de asertividad femenina.

Si el taller es el escenario de la comedia de Josefina López, la cocina es la zona de conflicto generacional en *Las nuevas tamaleras*. En esta obra de Alicia Mena, el humor y la gastronomía se funden en el proceso de transculturización, siempre abierto a nuevas posibilidades sujetas al momento histórico. La intransigencia de doña Mercedes contrapone la actitud de las tres jóvenes tamaleras. El cambio de código inglés/español protagoniza el humor verbal. A pesar de la alteración de recetas, el brindis final celebra la reconciliación del pasado con el presente.

En la era de la globalización, las chicanas en *Real Women Have Curves* y *Las nuevas tamaleras* utilizan un humor autobiográfico. El arquetipo latino no distingue entre los elementos étnicos, nacionales, locales o los transnacionales. Se atreven a parodiar el pasado, el presente, y a cuestionar el valor de la tradición en un intento de volver a situar las porosas fronteras culturales a favor de una identidad propia.

Por último, y con un enfoque muy distinto, el análisis de *The LA LA Awards* de Latins Anonymous, nos ofrece un humor crudo, satírico, en el que el espectador se siente sacudido. Este humor bicultural necesita una audiencia que conozca la historia de los chicanos para entender el sarcasmo y la ironía. Diane Rodríguez es una de las participantes de esta *performance* alternativa, irreverente y trasgresora, en la que los personajes atacan los estereotipos y mitos. El propósito es concienciar al espectador sobre la situación de la comunidad chicana y latina para trascender los roles asignados.

4.2.1 *REAL WOMEN HAVE CURVES* DE JOSEFINA LÓPEZ: EL HUMOR COMO ESCENARIO DE CAMBIO, SOLIDARIDAD Y ASERTIVIDAD

El segundo capítulo de este trabajo analiza las circunstancias de la mujer chicana durante el movimiento feminista de los años sesenta. Conscientes de la opresión racial,

económica y cultural a la que se ven sometidas, buscan elementos dentro de su tradición que les permiten luchar contra el sexismo. Se producen divisiones entre las chicanas. Para unas, el enemigo es la sociedad anglosajona y su idea de feminismo, que quiere acabar con su identidad cultural: “Todo con mi raza, sin mi raza nada” (Poggio 269) era su lema para este grupo. Otras, en cambio, creen que deben unirse al movimiento feminista anglosajón y luchar conjuntamente contra el sexismo como principal opresor.

Anzaldúa supo valorar los aspectos de su cultura chicana y localizar los elementos de opresión de la misma que coincidían con los de sus compañeras anglosajonas, creando una nueva identidad dual que abarcaba características de los dos grupos feministas. En esta confrontación, el humor es en sí mismo un espacio de deconstrucción/reconstrucción de identidades y un elemento de cohesión femenina. Las experiencias reales de estas mujeres, los factores de subordinación, de resistencia, las debilidades del sistema patriarcal y la apertura de espacios donde poder desarrollar nuevos modos de ser forman parte de este proceso de reconstrucción que requiere un consenso de respeto y solidaridad femenina.

Según Rebolledo, el humor de la chicana refuerza y solidifica el sentimiento de grupo y colectividad, a la vez que funciona como modelo de cambio, puesto que critica no solamente el sistema, sino también el comportamiento de la misma chicana: “It evokes and contempt against the perpetrator of an inflexible system and also against the woman (oneself) for allowing it” (“Walking” 105).

Algunas escritoras chicanas, durante los años setenta, cargan con el peso de la responsabilidad colectiva. Sienten que han perpetuado el sistema de tradiciones y se encuentran atrapadas entre dos culturas. Sin embargo, son a la vez conscientes de esa fuerza de cambio y de la importancia que tiene el grupo para lograrlo. En *Real Women Have Curves*, tanto la aceptación de ellas mismas como sus logros se filtran socialmente

a través de la complicidad, y la risa se posiciona como un elemento fundamental en este proceso. Ser una *real woman* requiere demasiados cumplimientos y esfuerzos que el humor trata de desmitificar.

Josefina López llama “resistencia” al pensamiento colectivo y en ella apoya su lucha contra las injusticias. Viramontes describe cómo determinadas circunstancias desagradables que sufrió durante su niñez afectaron su forma de escribir e influyeron en su sentimiento de responsabilidad colectiva:

Depending on the circumstances my role as a writer is like a chameleon. Coming from a family of eleven, my father was very strict with us. To keep us in check (we were a female majority) he had a quarter-inch-thick correa in which he carved handles with a single-edge razor blade (cit. en López T. 117).

Si uno de los once hijos se metía en problemas, se tenían que poner todos en fila para recibir “a swift, hurtful nalgaso”. La autora aclara que no es un ejercicio de disciplina muy recomendable, pero que este hecho desarrolló una cierta solidaridad grupal: “We were made to watch for one another in a way that made us responsible for each other’s behavior, because I my father’s eyes, we were. These elements of collective responsibility spilled over to the community at large” (117).

Viramontes no solo se ve forzada a utilizar su capacidad de adaptación camaleónica, sino que en esta unión femenina también comparten la discriminación. Se resisten a aceptar la falta de representación que tienen y critican la literatura que aprenden en la escuela. Son invisibles como grupo social, sienten la ausencia de autores y novelas que reflejen sus situaciones e inquietudes: “Something as simple as taking a piece of meat wrapped up in a tortilla to school set me apart. I read of children taking their sandwiches to school, yet never in my childhood reading experiences I read about a child taking a tortilla” (López T. 18). De esta manera describe la escritora chicana Tiffany Ana López sus experiencias de la niñez: “I never read anything in school by anyone who had a z in their last name” (17). Junto a los cuentos de la Cenicienta y

Blancanieves que leen en las escuelas, las abuelas, las madres y las tías se encargan de intercalar relatos en los que aparece la Llorona y las vidas de algunos santos.

En 1969, en San Luis Potosí, México, nace Josefina López. A la edad de cinco años se traslada junto a sus padres a un barrio de Los Ángeles, su residencia durante trece años. Su madre era modista y sus hermanas cosían para unos talleres. Las características autobiográficas en *Real Women Have Curves* aluden al hecho de que una de sus hermanas abrió un pequeño taller y Josefina estuvo trabajando para ella de forma ilegal con el fin de financiarse sus futuros estudios universitarios. En 1987 la autora consiguió su residencia gracias a la *Simpson-Rodino Amnesty Law*, una ley que permitió que los indocumentados que hubieran vivido en los Estados Unidos desde 1982 se regularizaran. La autora relata de esta manera el momento en el prólogo de la obra:

This was an opportunity of a life-time. However, thousands, not trusting the government, hesitated to apply, fearing this was a scheme to deport them. They, like me, couldn't believe that after hiding and being persecuted for so long they were finally going to have the freedom to live and work in this country (RW 5)¹².

En Estados Unidos a las personas indocumentadas se las denominaba *illegal aliens*. López no puede dejar de pensar en esa imagen de extraterrestre que los deshumaniza, “who do not bleed when they're cut, who do not cry when they feel pain, who do not have fears, dreams and hopes...” (RW 6). La utilización de los inmigrantes ilegales como mano de obra barata o para combatir en las guerras por parte del gobierno estadounidense no es suficiente para formar parte de ese país. López añade: “Undocumented people have been used as scapegoats for so many of the problems in the U.S, from drugs and violence, to the economy” (RW 6). La autora sueña con que algún día sean reconocidos como seres humanos que llegaron a ese país en busca de mejores condiciones de vida.

¹² RW es la abreviatura utilizada para referirnos a *Real Women Have Curves*.

Su experiencia en aquel taller de costura le sirvió de inspiración para escribir *Real Women Have Curves*. La unión y complicidad de las trabajadoras causó una gran impresión en la protagonista. Así lo describe en las notas introductorias a su obra:

We spent so much time together working, sweating and laughing, that we bonded. I remember feeling blessed that I was a woman because male bonding could never compare with what happens when women work together. We had something special and we wanted to show the world (RW 6).

Esta obra se representó por primera vez en el teatro de la Esperanza de San Francisco y posteriormente en numerosas ciudades norteamericanas. En una minúscula habitación, presididas por un calendario de la Virgen de Guadalupe y un cartel donde se lee en letras rojas: “¡Se prohíbe chismear!”, se muestran los aspectos cotidianos e inquietudes de la vida de estas mujeres que pasan el día entre máquinas de coser. El humor, como parte de sus vidas y lazo de unión, crea una atmósfera de complicidad que trasciende al público y genera emociones positivas dentro del drama.

El primer acto comienza a las 6:59 de la mañana. Doña Carmen y su hija menor, Ana, son las encargadas de abrir el taller. En un momento en el que su madre se ausenta para ir a la panadería, Ana, que muestra su cansancio físico y emocional, comienza a escribir. En su diario, denuncia la precariedad laboral que sufre trabajando para Estela, su hermana, y relata el curioso método que tiene su madre para hacer que salte de la cama por las mañanas. Consiste en golpear fuertemente la pared del garaje para que su hija crea que es un terremoto y se incorpore rápidamente. Ana confiesa que se siente como una prisionera, pero a la vez la culpabilidad la asedia por no querer levantarse todos los días a las 6:30 de la mañana para ganar 67 dólares a la semana. Reconoce que la mayoría de sus amigos van a la universidad y ella, en cambio, está retrocediendo en la foja de su futuro. Sus inquietudes académicas son claras: “I’m doing the work that mostly illegal aliens do [...] What I really want to do is write...” (RW 10) Ana es la única capaz de ver el esfuerzo que hay detrás de los vestidos. Acepta que tarda más que el

resto porque, nada más acabar de planchar la prenda, recrea su imaginación visualizando el vestido en el cuerpo de una mujer delgada que lo comprará sin pensar en todo el trabajo que ha supuesto su manufactura: “She doesn’t think of the life of the dress before the rack, of the labor put into it. I shake the dress a little and forget it is not for me” (RW 50).

Estas chicanas de segunda generación sueñan con la tarjeta de residencia temporal, que les permita obtener la *green card* en dos años y convertirse en ciudadanas legales. Todas han conseguido la legalidad excepto Estela, hermana de Ana y empresaria propietaria del taller *García Sewing Factory*. Realiza los encargos de una cadena de ropa femenina que dirige Mrs. Glitz. Estela confiesa su miedo a que la deporten por seguir siendo ilegal. Tener antecedentes criminales es una de las razones por las cuales no ha podido conseguir la tarjeta de residencia. Cuando las trabajadoras del taller, incluidas su hermana y su madre, le preguntan por los delitos, Estela contesta que el primero fue robar una langosta fuera de temporada en Santa Mónica Beach. La incredulidad y la risa se apoderan de ellas hasta que el dramatismo interrumpe la escena, cuando Estela declara que la han denunciado por no poder pagar la maquinaria a los proveedores y que, seguramente, se quedará sin el taller si no salda su deuda. Este es su segundo delito.

La risa como liberación de tensiones entra en acción cuando su madre interviene con el siguiente comentario:

CARMEN.—Wouldn’t be it funny if the migra came and instead of taking the employees like they usually do, they take the patrona. (*The WOMEN laugh at the thought*) (RW 18).

Este cambio de roles invierte las relaciones de poder a la vez que relaja por unos momentos el miedo colectivo que tienen todas las trabajadoras del renqueante taller a ser perseguidas por *la migra* (la policía de inmigración) y más tarde devueltas a México.

Es también llamativo que sea la madre de Estela quien haga el chiste. Abandona por unos instantes su papel protector de madre y se atreve a bromear con un tema tan serio como es la deportación de su hija. Incluso en las situaciones más dramáticas existe un reducto para el humor.

En ocasiones, el humor surrealista ofrece un lado crítico. Pancha y doña Carmen, por ejemplo, olvidan que ya son legales y que no tienen que preocuparse nunca más. Cada vez que oyen la palabra *migra* corren a esconderse automáticamente. Han interiorizado el miedo por su situación de ilegales durante tantos años que este continúa formando parte de sus vidas incluso cuando ya no es un problema:

PANCHA.—¿Saben que? My neighbor who works at the Del Monte canning factory is missing. I have a feeling they deported her. I'm so scared that they'll be waiting for the bus one day and they will take me.

CARMEN.—But you are legal.

PANCHA.—(*Realizing.*) Ayyy, I keep forgetting (*RW 41*).

Doña Carmen no distingue las furgonetas de *la migra*. Para ella el color negro es suficientemente representativo de la autoridad policial: “All those years being undocumented I always imagined they were black” (*RW 63*).

Rosali, otra de las trabajadoras, está muy orgullosa por haber conseguido su primera tarjeta de crédito (Americana Express) gracias a su situación de legalidad. “¿Pos cómo le hiciste? How?” (*RW 15*) pregunta doña Carmen extrañada de que se la hubieran dado. Rosali contesta que tan solo la solicitó y Ana intenta hacer un comentario irónico al respecto, que ninguna entiende, y del que ella es la única que se ríe: “And now you only have two green cards and you never leave home without them” (*15*). El sueño americano ha quedado reducido a dos tarjetas que acercan a nuestras protagonistas hacia una ciudadanía de primera clase.

La puerta del taller se mantiene cerrada por su miedo a *la migra* y el calor que sienten hace el trabajo insostenible. Los vapores de la plancha aumentan la sensación de

asfixia en su reducido espacio. Esta claustrofóbica atmósfera puede que sea la causante de las tensiones y las discusiones. La ventana, la música y las noticias que escuchan por la radio son sus conexiones con el exterior cuando están trabajando, que es la mayoría del tiempo. Vigilar es una obsesión para el grupo de trabajadoras, siempre alerta por si aparece la *migra*. Si a Estela la deportan como ciudadana ilegal, peligra el trabajo de todas. A esta situación se suma la presión de tener que acabar los cien vestidos que Mrs. Glitz les ha encargado para venderlos a Bloomingsdale. No solo no reciben ningún adelanto por el encargo, sino que les ofrecen trece dólares por cada uno, cuando en los grandes almacenes se venden a doscientos. En su precariedad laboral, existe el riesgo de que se lleven las máquinas de coser y las planchas. Todas, de manera solidaria, se unen para trabajar casi sin descanso y tener el pedido a tiempo. Cada una se especializa en una tarea para poderlo lograr. Este sistema es motivo de discrepancias con doña Carmen, que no está de acuerdo con que cada trabajadora tenga una función específica.

Las redadas forman parte de su día a día. La radio anuncia las noticias de personas anónimas que denuncian a indocumentados y las multas que ponen a los propietarios de las empresas que los contratan. La situación de ilegalidad de Estela suma incomodidad a las condiciones laborales. Necesitan estar en continua alerta y observar los coches y las personas que pasan por la calle discretamente, desde la ventana del taller, por si fueran espías (policías disfrazados de paisanos). Esta operación es vital para su supervivencia laboral. Cualquier hecho que sucede lo analizan todas con sus variadas opiniones y es el sentido de humor lo que relaja las tensiones y alivia sus problemas.

Todas las trabajadoras dirigen su atención a El Tormento, un personaje masculino que corteja a Estela y vive enfrente del taller. A pesar de que tienen prohibido asomarse por la ventana, no pueden evitar recrear sus miradas por unos instantes. La expresividad del lenguaje añade humorismo a la escena:

ROSALI.—¡Míralo! There's Andrés! Estela, come to the window! Your Tormento is outside! (*PANCHA, CARMEN, and ANA run to the window, beating ESTELA.*)
 ESTELA.—Don't go to the window, get away from the window!
 ANA.—No one can see us!
 ESTELA.—Get down! Make some room for me!
 CARMEN.—I don't see what you could possibly see in him.
 ESTELA.—He's cute and he likes me.
 CARMEN.—He even doesn't have good nalgas. They're this small. (*She exemplifies with hands.*)
 ANA.—Amá, why are you so preoccupied with the size of a man's butt?
 ROSALI.—That's not what counts.
 CARMEN.—Because your father doesn't have any (*RW 29-30*).

La sexualidad para la madre de Ana y Estela es una asignatura pendiente. A pesar de que doña Carmen es la figura más tradicional y crítica con las nuevas generaciones, es ella la que inicia las conversaciones relacionadas con el sexo. La sorpresa generada por el comportamiento de los personajes es uno de los recursos humorísticos que encontramos en esta obra teatral. Las actrices, que realizan inesperados comentarios o actúan de determinada manera, rompen las expectativas de sus compañeras y del lector/audiencia, que no esperan tal reacción. Compartir la risa crea una complicidad entre las actrices y los espectadores, traspasando los límites del taller donde trabajan. Este es el caso de la escena en la que doña Carmen trae al taller un libro titulado *Two Hundred Sexual Positions Illustrated*. Abrumada por su culpabilidad, justifica rápidamente su procedencia. Aclara que lo ha encontrado limpiando el garaje y que pertenece a su hijo mayor. Aprovechando que Ana, encargada de comprar la comida para el *lunch*, se ausenta, lo muestra a las demás compañeras. Pancha cree que probablemente son gimnastas, pero doña Carmen está más interesada en saber qué tipo de lente ha utilizado el fotógrafo para llegar a lo más íntimo. Nunca pensó que alguien fuera capaz de hacer las posturas sexuales que muestran las ilustraciones. No obstante, se sabe de memoria los números de las páginas. Las trabajadoras critican el libro de forma humorística y se sorprenden de las posibilidades que encierra el tema del sexo. Estela realiza comentarios despectivos cuando observa a una mujer obesa: "People this

fat shouldn't be having sex! Ichhhh!" (RW 25). Esconden rápidamente el libro cuando Ana regresa, porque la consideran menor de edad, a pesar de tener dieciocho años. Ana desafía a sus compañeras y las anima a que le formulen cualquier pregunta relacionada con el sexo. Rosali sorprende a todas con su atrevimiento cuando pregunta: "How do you masturbate?" (RW 27).

El humor ayuda a desenmascarar temas tabúes y a percibir diferencias no solamente generacionales. En la multifacética identidad femenina, tanto la sexualidad como la maternidad son temas que experimenta cada trabajadora de manera distinta. Doña Carmen y Pancha parecen coincidir en que ser madre es una función indispensable, estrechamente conectada con el papel femenino. Pancha no puede tener hijos y siente una terrible frustración. En un momento dramático, en el que se asoma por la ventana del baño para sentir el viento en la cara, expresa su sensación de vacío respecto a su problema de infertilidad. Compara su útero con un viejo andrajó, implorando a Dios que la convierta en una verdadera mujer (*real woman*).

Este sentimiento de maternidad y la trágica situación de Pancha son diferentes a la que vive la madre de Ana y Estela. Doña Carmen, que cree estar embarazada a sus cincuenta años, se pasa el día pidiéndoles que le toquen la barriga —en sus múltiples llamadas de atención—, para que noten las pataditas de su futuro bebé. Deduce que su "bigger panza" se debe a su proceso de gestación. La añorada maternidad de Pancha no lo es tanto para doña Carmen: "It seems all I do is to have children. One after another. I'm tired of this! I can't have this baby. I'll die. Last time I was pregnant the doctor said I almost didn't make it" (RW 57). En esta diversidad de identidades femeninas, Ana sugiere el aborto como una posibilidad, algo que doña Carmen considera impensable.

La madre continúa su trágico relato y describe cómo su marido intentaba dejarla embarazada cada vez que se marchaba a trabajar al norte, para que ningún hombre la

deseara. El miedo que sentía hacia él fue la causa del problema de sobrepeso de doña Carmen. Engordar era una estrategia para resultar menos atractiva a los ojos de su marido y evitar su contacto.

El tema de la asertividad es parte de sus conversaciones. Pancha vuelve a sorprender a sus compañeras, después de que doña Carmen, en apariencia el personaje más seguro de sí mismo, reconozca que tenía que aceptar tener relaciones sexuales siempre que a su marido le apeteciera.

ANA.—Why didn't you just say "No"?

CARMEN.—Because, M'hija, I was never taught how to say no.

PANCHA.—(*Comes forward and confesses.*) It's easy, Doña Carmen. You tell him "No!" and you get out from the bed.

ANA.—(*Realizing what PANCHA is saying.*) Pancha?

PANCHA.—And then you take the blanket. (*Ana embraces Pancha as the women laugh.*) (RW 58).

Estela cree que hablar retrasa el trabajo, pero las conversaciones y la risa forman parte de su día a día en el taller como forma de supervivencia. El sentido del humor de las trabajadoras no solamente relaja la tensión que sufren, debido a las prisas por terminar, a las máquinas que no funcionan, al insostenible calor y al miedo a que se produzca una redada de *la migra* y se lleven a Estela, sino que las une en las situaciones más difíciles. Como dice Álvarez Dickinson: "Humor allows these Chicanas to explore difference while using laughter to shrink the perceived distances between people" (213).

Estela no parece ser consciente de esa necesidad. Doña Carmen no hace caso a su hija y no para de hablar mientras trabaja. Las historias forman parte de esta búsqueda de identidad y definición personal que en ocasiones necesitan la aprobación de las demás a través de sus risas. La escena en la que doña Carmen desmitifica y parodia la pérdida de virginidad les hace olvidar dónde se encuentran. Las mujeres ponen toda su atención en la historia de doña Carmen y contestan automáticamente a Estela, potenciando el efecto cómico:

ESTELA.—It gets me so annoyed to hear her talk and talk...

And with all the work we have! Just promise me that you'll finish, all right? I'll stop bothering you if you can do that.

WOMEN.—(*Look at each other again and think about it.*) Pues bueno. We promise.

ESTELA.—If not you'll go to hell?!

WOMEN.—(*Look to each other again and think about it.*) Pues bueno.

CARMEN.—Sí, sí, sí, we'll go to hell. Can I continue? Okay, pues after riding on his bike for so long, I had to pee so bad! We stopped in the mountains somewhere. I ran behind a tree, squatted and just peed. That night, after we got settled, I didn't know what was going to happen. After we did it, I started itching and scratching down there 'til my cucupeta got so red. I thought something was wrong but I asked him and he said it was suppose to hurt and bleed. Then I found out it wasn't him. I had peed on poison ivy. And how it hurt! (*The WOMEN laugh sympathetically and slowly gather around the table to eat.*) Panchita, try some of my mole (RW 28-29).

El romanticismo también es una vía de escape que el humor ayuda a desmitificar.

Las mujeres se acomodan en sus sillas para escuchar la poesía que El Tormento escribe para Estela. Pancha se encarga de dar la última pincelada cómica:

ESTELA.—¡Que metiches! This letter is for me. He only intended for me to read it...All right, I read it out loud.

(*The WOMEN pull out their chairs and and get comfortable. ESTELA clears her throat and reads the letter dramatically.*) “Dear Estela...” (*The WOMEN get excited after the first “Dear”.*) “Dear Estela...How I dig you. Let me count the waves.”

ROSALI.—Ahhhh, it's a poem.

ESTELA.—“Wave one: 'cause you look real nice when you pass by me and say, 'Hi.' Wave two: 'cause you seem real smart. Wave three: 'cause your eyes are like fresas. And your lips are like mangos, juicy and delicious, listos para chupar.”

PANCHA.—Maybe he works at the supermarket in the fruit section (RW 31).

Para doña Carmen, las mujeres son solo *real women* durante un periodo corto de sus vidas. Tanto los ritos de iniciación como el climaterio femenino están claramente definidos para ella: “In my day, a girl became a woman when she lost her virginity” (RW 27). Por otro lado, define la menopausia como un estado en el que “you're no longer a woman” (RW 65). “Se te seca ahí abajo”, añade.

Las discusiones que tiene con sus hijas las producen, en muchas ocasiones, las diferencias generacionales. Doña Carmen desea que Ana y Estela respondan al estereotipo de mujer mexicana casada y con hijos. Sin embargo, Ana tiene otros

proyectos e ideas propias fuera de esas pautas estereotipadas; y trabajar en el taller le ayuda a confirmar su decisión de que lo que quiere es estudiar e independizarse de la familia. Estela ha logrado ser propietaria del taller y cuenta con el apoyo de su hermana para lograr su sueño de abrir una *boutique*. Ambos posicionamientos vitales son maneras de luchar contra la sociedad patriarcal y dar voz a otras realidades femeninas.

El equilibrio entre la tragedia y la comedia, en ese único y pequeño espacio teatral como es el taller donde trabajan los personajes, todos femeninos, nos ofrece un humor reivindicativo y, a su vez, liberador. La primera discusión tiene lugar debido a sus discrepancias a la hora de trabajar. Estela quiere que lo hagann en cadena. Doña Carmen intenta reiteradamente hacerlo “a su manera”: no consiente recibir órdenes de su hija porque, como madre, cree saber lo que es mejor. Tampoco quiere parecerse a las grandes fábricas de ropa. Estela le recrimina que toda su vida haya seguido las indicaciones de su madre, porque era lo mejor, y los resultados no hayan sido nada satisfactorios para Estela: “Maybe that’s why my life was so screwed up!”(RW 20)

Doña Carmen utiliza el chantaje emocional y el victimismo, en el más puro estilo telenovelesco, exagerado, para reprochar el maltrato que recibe de su hija:

CARMEN.—(*Dramatically.*) ¡Pégame, pégame! Go ahead! Hit me! God is gonna punish you for enojona!

ANA.—Estela, the iron is ready.

ESTELA.—Amá, give me a finished dress from the box.

CARMEN.—Where are they?

ESTELA.—Right next to you by the pile (RW 21).

Después de esta escena, Ana y Estela continúan trabajando como si nada hubiera sucedido. Incluso doña Carmen parece haber pasado de la situación más trágica al trabajo de una forma brusca, como si fuera una actuación repetida en numerosas ocasiones, en las que pasa del drama a la normalidad sin ninguna consecuencia. El comportamiento histriónico de los personajes, especialmente de la madre, convierte estas escenas en cómicas más que en dramáticas.

Por otro lado, doña Carmen muestra su lado más fuerte cuando le quita la preocupación a Estela ante la idea de que la deporten a México. La madre promete que, en el caso de que eso suceda, encontrarán a un *coyote* y conseguirán el dinero para introducirla de nuevo en Estados Unidos, como sucedió con su padre unas cuatro veces.

Los serios reproches que le realizan las hijas a su madre quedan minimizados ante gestos tan loables como el de devolver el cheque a su hija Estela. Utilizan ese dinero para pagar a un abogado que le ayude a resolver sus problemas con las deudas y poder conseguir así la tarjeta de residencia para la patrona. Todas las trabajadoras del taller devuelven su sueldo a Estela, y Pancha es la primera en realizar esta noble acción. Contagiadas por esta atmósfera de solidaridad, se apoyan en su aspiración hacia un futuro mejor. Abrir una *boutique* y no depender económicamente de los encargos de nadie requiere la complicidad y el esfuerzo de todas.

El sentido del humor de las trabajadoras impregna la atmósfera y logra un ambiente de tolerancia. Ana percibe que la liberación de la mujer ha pasado desapercibida en ese taller. Realizan comentarios sobre el programa “Radio Amor”, en el que las quejas por violencia de género son el tema principal.

Doña Carmen se siente afortunada porque su marido no la maltrata físicamente. Ana cree que las mujeres no se separan de ese tipo de hombres por la dependencia económica y por los hijos: “Women have the right to say ‘no’ “ (RW 33) y anima a las trabajadoras del taller a pronunciar en alto la palabra “no”, una a una. Estela interrumpe esta escena reivindicativa de asertividad. La liberación femenina queda en un segundo plano cuando se trata de lograr terminar el pedido a tiempo y que les paguen. La hermana de Ana, que no está interesada en escuchar discursos, evita que se pare el trabajo y exclama: “Ya, ya, Norma Rae, get off and go back to work!” (RW 34). Compara a Ana con Norma Rae, activista, que reivindicó mejoras en las condiciones

laborales del sindicato textil durante los años sesenta. Ana se queja del poca efecto que han tenido en sus vidas las teorías feministas: “A women’s liberation’s movement happened 20 years ago, and you act like it hasn’t even happened” (RW 34).

Pancha, por otro lado, no se siente identificada con el feminismo anglosajón: “Mira, all those gringas shouting about liberation hasn’t done a thing for me. ...and if you were married, you would realize it...” (34). No obstante, anima a Ana a seguir estudiando, ya que reconoce que su compañera “knows so much” (34).

Rosalí se exige mucho a sí misma y se desmaya por las estrictas dietas de ayuno a las que se somete. Su sexualidad está condicionada por su peso y afirma que no permitirá que su novio la toque hasta que no se vea delgada. La dieta que Rosalí sigue es “secret and from the Orient” (RW12). Doña Carmen sostiene que todas están delgadas allí, en Oriente, y que su problema de sobrepeso se debe a un efecto secundario producido por la maternidad:

CARMEN.—A-ha...It’s true, those Japanese women are always skinny. Pues give me your secret, Rosalí. Maybe this way I can lose this ball of fat! (*She squeezes her stomach.*) No mas mira que pareso. You can’t even see my waist anymore. But you know what it really is. It’s just wáter. After having so many babies I just stopped getting rid of the water. It’s as if I’m clogged. (*ROSALÍ and ANA laugh.*) (RW 12).

Sin embargo, doña Carmen cree que su obesidad tiene menos importancia que la de sus hijas, porque ella es una mujer ya casada. Ana y Estela deben encontrar marido y, para ello, tienen que seguir los cánones de belleza y de esbeltez establecidos socialmente en esa cultura.

Doña Carmen quiere que Ana adopte el modelo de feminidad que ella considera necesario para casarse, pero Ana se niega a perpetuar el prototipo de mujer que quieren imponerle. La madre realiza comentarios despectivos delante de las demás trabajadoras acerca del sobrepeso de su hija. La necesaria esbeltez y el alto poder adquisitivo que se necesita para comprar esos vestidos simbolizan la cultura estadounidense. Cree que

nunca logrará ponérselos y propone hacer vestidos iguales pero de un tamaño mayor. Sueñan con venderlos en mercadillos y ganar dinero para abrir una *boutique* con un nombre francés. Ana es consciente de que, en sus circunstancias, existen dos opciones para salir de la marginación. Una vez conseguida la tarjeta de residencia, pueden optar por el autoempleo con todas sus dificultades, como Estela al abrir el pequeño negocio, o ir a la universidad para conseguir un trabajo cualificado.

Cuando, en el último acto, cansadas y acaloradas por haber pasado una noche sin parar de coser, deciden desnudarse y mostrar sus cuerpos tal y como son, con sus curvas, estrías y cicatrices, Ana es la primera en quedarse en ropa interior delante de sus compañeras. Este es un momento muy brillante de auto-afirmación. Ana contagia su ánimo a las demás empleadas y las anima a realizar este gesto de apreciación de su físico, ya sea gordo, delgado, hermoso o común. En el proceso de búsqueda de identidad, esta maravillosa escena final, cargada de vitalidad contagiosa y reivindicativa en la que muestran sus cuerpos sin vergüenza, es básica para el crecimiento y la superación personal:

ESTELA.—So this is how we look without clothes?

CARMEN.—Just as fat and beautiful. (*They all laugh in a semicircle laughing triumphantly.*) (RW 61).

En este desnudo colectivo, parece producirse una competición para ver quién tiene más grasa o más estrías:

PANCHA.—Rosali, you're so skinny in comparison to all of us.

ROSALI.—No, I'm not Here, look at my fat hips. (*ROSALI pulls down her pants and shows them her hips.*)

ESTELA.—That's nothing. ¡Mira! (*ESTELA pulls down her pants and shows ROSALI her hips.*)

CARMEN.—(*To ROSALI.*) At least you have a waist! (*CARMEN pulls down her skirt and shows ROSALI her stomach.*)

PANCHA.—¡Uauuu ! That's nothing Doña Carmen! (*PANCHA raises her skirt and shows them her stomach.*)

ROSALI.—I've got all these stretch marks on my arms... (*ROSALI opens her blouse and shows them the stretch marks close to her breasts.*)

ESTELA.—They're small. I have stretch marks that run from my hips to my knees.
(ESTELA takes off her pants to show them.) (RW 60).

Los elementos léxicos introducen grandes dosis de humor. El acento mexicano de las actrices hablando en inglés potencia el efecto cómico lingüístico. La autora utiliza la alternancia de códigos y adjunta un pequeño glosario al final, donde se ofrece la traducción al inglés de todas las expresiones coloquiales españolas, de los mexicanismos (“chafas”, “chichis”, “hijolé”, “!Ay que buenote!”, “enojona”, “no más mira que parezco”, “panzonas”) y de palabras tabú que suenan cómicas desde el punto de vista fonético (“cuchupeta”, “chichis”). La utilización de vocabulario “soez” en el microuniverso femenino del taller, donde se relajan las normas lingüísticas morales, produce una sensación de libertad, escapismo y de trasgresión, a la vez que es una referencia reivindicativa de su cultura. La interesante mezcla español-inglés la hemos visto con anterioridad en el tercer capítulo de este trabajo, en la novela *Loving Pedro Infante*. Se trata de un código bilingüe institucionalizado; es decir: las cinco mujeres dominan las dos lenguas claramente y las usan como una forma de expresión de su identidad. Esta complicidad lingüística que poseen las hablantes se manifiesta de distintas formas. En ocasiones, se produce dentro de una misma frase con una gran naturalidad: “Por fin she is doing something productive with her life” (RW 9), “Ahh. She is so big. No le da vergüenza” (RW 25). A veces, se trata de un solo término dentro de una frase: “Pero the orders are too big” (RW 17), “No?... Hoye did you get any more pink thread from the Glitz?” (RW 19). El personaje que más habla en español es doña Carmen. En la mayoría de las intervenciones, la madre tiene expresiones que forman parte de su jerga diaria: “Hora sí que estamos bien jodidas” (RW 17), “Vamos a estar como gallinas enjauladas” (RW 25).

La obra termina con una celebración, al igual que sucede en la obra de *Las nuevas tamaleras* que analizamos en el siguiente subcapítulo. Después de venir de cobrar el

pedido, Estela reparte a las mujeres los cheques con el dinero del salario, pero estas se los devuelven para que pueda pagar las deudas atrasadas y un abogado. Todas se abrazan y se colocan para hacerse una foto, enseñando su *Temporary Residence Card* como trofeo.

Ana dedica sus últimas palabras a la audiencia. Reconoce que al principio no se sentía orgullosa de ese lugar de trabajo y que estudiar era su principal objetivo porque no quería acabar como ellas, pero, a pesar de todo, admite que han sido ellas las que le han enseñado a resistir. Admira la fortaleza y el poder que surge de su unión:

ANA.—And I wanted to show them how much smarter and liberated I was. I was going to teach them about the women's liberation movement, about sexual liberation and all the things a so-called educated American woman knows. But in their subtle way they taught me about resistance. About a battle no one was fighting for them except themselves. About the loneliness of being women in a country that looks down on us for being mother and submissive wives. With their work that seems simple and unimportant they are fighting... Perhaps the greatest thing I learned from them is that women are powerful, especially when working together... (RW 69).

Las mujeres logran acabar de coser los cien vestidos en una semana, un objetivo aparentemente inalcanzable. Su fuerza es su actitud, su perseverancia, su optimismo y solidaridad. En *Real Women Have Curves*, las grandes dosis de humor minimizan los problemas a la vez que unen a las protagonistas para que puedan sobrevivir ante las vicisitudes. Utilizando la risa, critican el sistema patriarcal, a la vez que se crea una tolerancia y complicidad femeninas difíciles de demoler. Esta atmósfera teje los sueños de superación de estas mujeres, dentro de una reconciliación generacional y cultural.

4.2.2 GASTRONOMÍA Y HUMOR COMO ESCENARIO TRANSCULTURAL: *LAS NUEVAS TAMALERAS*, DE ALICIA MENA

“Part of the secret of success in life is to eat what you like and let the food fight it out
inside.”

MARK TWAIN

“Humor keeps us alive. Humor and food. Don't forget food. You can go a week
without laughing”

JOSS WHEDON

Numerosos antropólogos han encontrado en la gastronomía una fuente de conocimiento en relación con temas de género e identidad cultural y social. Los rituales de preparación de los alimentos, las historias narradas durante las comidas, los ingredientes, las celebraciones, las recetas (escritas u orales) y el proceso y la forma de cocinar aportan una información distinta y única, no solo desde el punto de vista sociopolítico y cultural, sino también como inspiración en la elaboración de teorías literarias.

Mary Douglas, pionera en estudios sobre la semiótica de los alimentos, afirma que la comida se comporta como marcador de identidad y desarrollo social al funcionar como un código en sí misma. En su artículo “Deciphering a meal” (1972) analiza los mensajes que emiten estos elementos:

If food is treated as a code, the messages it encodes will be found in the pattern of social relations being expressed. The message is about different degrees of hierarchy, inclusion and exclusion, boundaries and transactions across the boundaries. Like sex, the taking of food has a social component, as well as a biological one. Food categories therefore encode social events (61).

Las distintas formas de ingerir los alimentos sólidos y líquidos, fríos o calientes, los lugares públicos o privados en los que se toman, las personas con quienes se comparten comidas o bebidas, el sitio donde se elaboran, los utensilios, e incluso los días de la semana en los que se ingieren son aspectos que tienen mayor profundidad de la que aparentan. Reflejan unas estructuras y sistemas que determinan nuestra identidad.

Ella Shohat y Robert Stam han observado cómo las metáforas culinarias han formado parte de numerosas teorías postcoloniales: “In the North American context multiculturalism has catalyzed an array political responses each with its favourite metaphors, many of them culinary: “melting pot”, “ethnic stew”, “tossed salad”, “bouillabaisse”, “stir-fry”, “gumbo”(46).

Levi-Strauss ha interpretado la alimentación como herramienta para enlazar y ordenar nuestra realidad desde un punto de vista estructuralista, como un triángulo cuyos vértices describen lo crudo, en primer lugar, como metáfora de la cultura en estado puro; lo cocido como reflejo de la elaboración de esa cultura, y, por último, lo podrido, en donde también está implicado un proceso transformación. La diferencia entre lo cocido y lo podrido está en que en el primero la conversión es cultural, pero en el segundo, el cambio se produce por procedimientos naturales (descomposición). No obstante, en esta oposición de procesado/no procesado y cultura/naturaleza observamos cómo los métodos culinarios no se basan únicamente en cocer alimentos y nos damos cuenta de que entre estos tres vértices existe una estrecha interrelación. Para empezar, existen pocos alimentos que se tomen puramente crudos o solamente cocidos. Entre otros procesos, los alimentos se pelan, se lavan, se cortan y se sazonan. Respecto a lo cocido, si asamos un alimento, el calor se produce desde fuera, con lo cual está más cerca de la naturaleza que si se cuece, debido a que en la cocción se necesita un proceso de inmersión en agua u otra sustancia líquida. En este punto es interesante añadir que,

respecto al tema de los estereotipos y personajes literarios, asar es más masculino que cocer y está más relacionado con clases aristocráticas. Asar se asocia con los hombres en el monte, con la caza y los castillos. Cocer, en cambio, se relaciona con las brujas que remueven sus calderos y con los plebeyos que utilizan esta técnica principalmente para conservar sus alimentos. Por último, la putrefacción aparentemente es un proceso natural, pero, en ocasiones, el ser humano puede controlarlo como proceso culinario y obtener un alimento digerible.

La interpretación sobre la relatividad de los conceptos de Lévi-Strauss recuerda la complejidad en el proceso de definición de la identidad de la chicana. Su evolución se encuentra en continuo cambio: “It is as if the writers desire to string out the heightened awareness to emphasize that nothing has been resolved” (Rebolledo, “Walking” 104). Anzaldúa se encuentra “norteadada por todas las voces” que la hablan simultáneamente porque no existe una frontera fija: “[...] both postnational identities and postnational spaces are unfixed, transitional, and subject of transformation” (Pascual y Abarca, *Rethinking* 6).

Anzaldúa, en *Borderlands*, recuerda con añoranza ciertos olores y sabores que la transportan a su hogar. Asocia a cada miembro familiar con un plato, no importa el tiempo que haya pasado. Se le hace la boca agua cuando se imagina a su madre cocinando tamales. Las costumbres alimenticias se resisten al cambio porque son parte de su identidad. En el universo de las chicanas tenemos numerosos ejemplos de autoras que exploran sus recuerdos a través de la comida, pero no tantas que hayan añadido el ingrediente del humor. En poesía encontramos a autoras que tratan el tema de la sexualidad y la gastronomía con alguna pincelada irónica, como Ana Castillo en *Peel My Love Like An Onion*, Beverly Silva en “Sin ti yo no soy nada” o Alicia Gaspar de Alba en “Making Tortillas” y en “Making Chocolate Fondue”. Estos dos últimos

poemas son manifestaciones del deseo lésbico que expresan sabores y sensaciones que forman parte de los actos culinarios. En “Making Chocolate Fondue”, Gaspar de Alba reconoce que mezclar y derretir el chocolate (un producto de origen azteca) es la parte más difícil si queremos obtener un buen resultado. Esta excelente metáfora de la mestiza es solo un ejemplo de cómo la gastronomía se convierte en un medio donde la ironía y la parodia se vuelven a exhibir:

You've got to melt
That stuff down
Otherwise this recipe won't work.
And you'll never get on with your life (Rebolledo, *Women Singing* 140).

Por otro lado, Bernice Zamora en "Let the Giants Cackle", arremete contra aquellos que no les dejan expresarse en español y utiliza también el tema de la comida para mostrar su descontento: "Words, words, English words—/ turds of the golden goose—/ words we picked up, wiped off, / cleaned up, prepared and served / as canapes to the lordly lords" (Zamora 43).

Rebolledo en “Salpicando la salsa: The Writer as a Cook” conecta el tema de la gastronomía con muchos otros aspectos que resumen la lucha política y social de la chicana. La receta es una forma de reivindicar los valores tradicionales culturales y étnicos. También se reafirman los principios individuales y de la comunidad. Todos estos contenidos se comparten con otro gran placer: el del humor.

Pascual y Abarca, a través de diferentes artículos escritos por diversas autoras chicanas y mexicanas, abordan el tema de la posnacionalidad en relación con la comida. En la introducción, las autoras analizan los paralelismos que existen entre la literatura y los alimentos como sistemas de comunicación y vehículos de transmisión cultural: “[...] it is in food that we find the medium to theorize the complexities of Chicana/o present subjectivities as laid out in literary texts” (Pascual y Abarca, *Rethinking* 1).

La comida es un medio para la construcción de teorías relacionadas con la identidad., A través del *food consciousness*, estas autoras proponen una reconsideración acerca de las limitaciones nacionales y transnacionales respecto a temas de género, sexualidad, raza y clase: “The concept of food consciousness that we propose here, which we connect with other forms of consciousness, speak to a theory of pragmatic embodied epistemology, wherein knowledge is acquired through the sensations and emotions that food awakens in the body” (Pascual y Abarca, *Rethinking 2*). En este punto, y como mencionábamos en el primer capítulo, el humor es también una forma de comunicación con su propio código y que comparte características con la gastronomía al transmitir sensaciones y emociones muy variables en los individuos. La combinación de *food consciousness* con *humor consciousness*, que se analiza en las obras de teatro que observamos a continuación, deriva en una deliciosa mezcla repleta de paralelismos en una misma dirección.

En *Las nuevas tamaleras* (2000), escrita por Alicia Mena, entre fogones y a través de su ingenio humorístico, los personajes femeninos critican la asimilación cultural, pero también nos muestran la relatividad de los preceptos. El humor canaliza la imposibilidad y frustración por encontrar una única solución a los conflictos, y observamos que las categorías rígidas y la falta de tolerancia no encuentran espacio en el proceso de reconstrucción de la identidad femenina de la chicana.

En 2006 Denise Chávez publica *A Taco Testimony*. Es un libro de recetas nada convencional. La autora lo describe como “ruminations on life lived among tacos” (11). Cada receta significa un homenaje a su familia y a su cultura, de la que se siente orgullosa. Todas esconden un recuerdo, una historia, una poesía que condimenta con humor y melancolía. Acerca de esta autora, en el tercer capítulo, la protagonista de *Loving Pedro Infante* se queja del “exceso de traducción” en el tema de los nombres,

pero reconoce que su apetito sufre también una transformación: “Teresa Ávila Ambriz’s gradual changing appetite from “homemade Mexican food” to “translated foods” stands for the evolution of her identity: from the national to postnacional” (Pascual *Rethinking* 17).

Sandoval-Sánchez y Saporta Sternbach han analizado el aspecto gastronómico como símbolo de identidad femenina. En “From Molcajete to Microwave: Agency and Empowerment in Chicana Dinner Theatre” Sandoval encuentra equivalencias entre estas dos acciones: “cooking the food” y “doing the performance”. Cada plato es único, al igual que cada representación teatral. La creación de humor también goza de este efecto. La combinación de elementos es clave para obtener diferentes resultados en los receptores (la audiencia y los comensales) y es esta la razón por la que los actos culinarios, en su más amplio sentido, metamorfosean el proceso de transculturización: “Like performance, transculturation is never duplicated; rather it is always open to new cultural possibilities and alternatives, which depend entirely on the historical location of transcultural subjects, as well as on their given positionality when cultures clash” (128).

En *Las nuevas tamaleras* la cocina, “a gendered space with its own politics” (Sandoval 128), es el lugar donde acontece este conflicto de culturas. Se convierte en un espacio público en el que, aderezadas con humor, confluyen distintas generaciones. Las protagonistas discuten las formas de comer, los ingredientes y las maneras de cocinar los alimentos, estableciéndose paralelismos entre los procesos culinarios y la construcción de su identidad como chicanas. En la mayoría de las ocasiones, los choques culturales y generacionales se muestran mediante el contraste y la sorpresa como elementos cómicos. Gracias al humor, el espectador disfruta de esta “alteración de recetas”, como cuando se deleita con una buena novela o saborea una apetecible comida. No podemos olvidar el espíritu de las heroínas cómicas, que revalorizan las

realidades cotidianas, ni el vínculo entre los placeres de la comida y el humor, que nos recuerda esa poderosa unión que existe en el ser humano entre el cuerpo y el alma.

La cocina como escenario de *Las nuevas tamaleras* es el lugar donde se elabora la comida casera, en oposición a la que venden grandes multinacionales y que para algunos chicanos con bajo poder adquisitivo se ha convertido en la única forma de alimentarse. Los dudosos niveles nutricionales de la comida despersonalizada de compañías como Taco Bell, que han extendido sus redes a través del proceso de globalización, no solo son un testimonio de cómo la cultura hegemónica se ha apropiado y ha alterado recetas originalmente mexicanas, sino que además han logrado llevar la pseudo-gastronomía mexicana a rincones donde la población no sabía que existía.

En el capítulo “A Kitchen of One’s Own”, Pascual y Abarca analizan cómo la cocina, durante la corriente feminista de los años setenta, es un símbolo de represión femenina, un obstáculo para la realización de la mujer en otros ámbitos, sobre todo el académico. A partir de los años ochenta, algunas autoras transforman la cocina en un espacio de realización y liberación. Curiosamente, es el lugar de castigo para sor Juana Inés de la Cruz. Allí se la envió para calmar su ávido y poco femenino interés por los estudios, algo nada adecuado para una mujer en el siglo XVIII. La ironía inserta en el comentario de: “Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito” (Juana Inés de la Cruz 225-226), muestra cómo la cocina no logró frenar sus ansias de conocimiento y creatividad, sino que más bien fue un lugar de inspiración para escribir. Quizás intentaba decir sarcásticamente: “Aristoteles no hubiera escrito tanto, de tener que estar cocinando y cocinando”, puesto que la

inteligencia de sor Juana para denunciar sutilmente la situación subyugadora de la mujer de la época no pasa desapercibida.

En el artículo “La cocina de la escritura”, Rosario Ferré reclama este lugar como espacio creativo. Al igual que Virginia Wolf reivindica una habitación propia, Ferré reconoce que, si este ha sido el entorno habitual femenino donde las mujeres han controlado la alimentación de toda la familia, no tiene por qué suponer un impedimento para el ingenio literario. Si somos lo que comemos y lo que nuestras madres han cocinado, las autoras pueden tomar las riendas de la creación también desde este dominio:

Sospecho, en fin, que el interminable debate sobre si la escritura femenina existe o no existe es un debate insustancial y vano. Lo importante no es determinar si las mujeres debemos escribir con una estructura abierta o con una estructura cerrada, con un lenguaje poético o con un lenguaje obscuro, con la cabeza o con el corazón. Lo importante es aplicar esa lección fundamental que aprendimos de nuestras madres, las primeras, después de todo, en enseñarnos a bregar con fuego: el secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con la que se combinan los ingredientes (Ferré).

En esta línea, Anzaldúa, en *This Bridge Called my Back*, anima a las chicanas a que dejen de buscar un lugar físico y que escriban sin importarles el lugar o los medios. La ironía inserta en sus consejos reafirma una vez más las diferencias de clase:

Forget the room of one's own—write in kitchen, lock yourself back in the bathroom. Write on the bus, or the welfare line, on the job or during meals, between sleeping or waking...No long stretches at the typewriter unless you're wealthy or have a patron—you may not even own a typewriter. While you wash the floor listen to the words chanting in your body (170).

En *Como agua para chocolate*, Laura Esquivel controla los acontecimientos desde la cocina. A través de las recetas, el humor y el realismo mágico, la protagonista de la novela lucha contra su destino y estas son esenciales en la estructura de su narración y en los estados de ánimo de los personajes.

Con menos recursos desde el punto de vista humorístico que en *Las nuevas tamaleras*, Ana, la protagonista de la obra *The Fat-Free Chicana & The Snow Cap Queen* de Elaine Romero, alentada por la Bruja del Norte, deja la universidad para regresar a casa durante las vacaciones. Tiene el propósito de cambiar las tradiciones gastronómicas de su familia y lograr una alimentación más saludable en el restaurante donde trabajan. El Café Lindo es el escenario transfronterizo donde dos generaciones, representadas irónicamente por la buena Bruja del Norte y la mala Bruja del Sur, encarnan el conflicto transcultural. Ana y su hermana Silvia, por un lado, rechazan la comida mexicana de sus antepasados, estigmatizada como una comida nutricionalmente inferior y saturada en grasa, pero finalmente el conflicto se resuelve como “una simbiosis que trasciende fronteras y satisface los paladares de todos” (Pascual y Meredith 3).

La brevedad de *Las nuevas tamaleras* nos recuerda los actos del Teatro Campesino, cuya función principal era la protesta social. Las protagonistas de esta obra vislumbran un acercamiento en el tiempo, una fusión de generaciones que redefinen su identidad bilingüe y bicultural.

Durante una noche de diciembre, la cocina se convierte en un lugar donde en ocasiones “saltan las chispas” generacionales y en otras las mujeres liberan sus opiniones acerca de las relaciones con los hombres. El contraste y la ironía suavizan la transición cultural y social en esta cocina que funciona como “zona de contacto”.

En el primer acto aparecen doña Mercedes, una mujer de sesenta años, y doña Juanita, de cincuenta, la primera vestida con ropas victorianas y la segunda con un estilo de mediados de siglo. Estas representantes del pasado tienen como escenario el Cielo, que no parece ser un lugar de felicidad eterna, sino más bien de suspiros y añoranzas de su pasado feliz en la tierra. La alternancia de código potencia el efecto cómico de la

conversación, en la que doña Mercedes reconoce que el Cielo es aburrido: “nothing ever happens round here”. Manifiesta apesadumbrada que “extraña ciertas cosas de la vida” (*LNT* 150¹³). Doña Juanita le hace persignarse creyendo que se trata de sexo, cuando a lo que realmente se refiere es a una tamalada, es decir, reunirse con familiares y amigos en torno a la tradición de cocinar y comer tamales. En el cielo no les permiten cocinar porque “siempre hay chisme” (150) y St. Peter, como figura masculina que controla sus vidas eternas, no va a permitir que eso suceda. La cocina, símbolo de complicidad femenina, nos recuerda al taller de costura en *Real Women Have Curves*, estudiado en el subcapítulo 4.2.1., aquella minúscula habitación donde cuelga el cartel de: “¡Se prohíbe chismear!”. Doña Juanita continúa lamentando su situación. Echa de menos esas reuniones entre mujeres en la cocina, donde la diversión era el ingrediente principal:

DOÑA JUANITA.—Oooh, me too! I liked it when all the women got together—mis cuñadas, mi suegra—all of us, it was a lot of hard work, that’s for sure, but we had a lot of fun talking. It brought us closer together, no sé como, but it did. ¿Será que hay algún chemical en la masa? (*LNT* 150).

Doña Mercedes reconoce que casi no sabe leer ni escribir, pero si de algo está segura es de que le encantaba hacer tamales, a pesar del gran trabajo que suponía. Exclama: “¡La mujer de la época porfiriana era muy trabajadora!” (*LTN* 151). Doña Mercedes menciona el periodo comprendido entre 1877 y 1911, la dictadura mexicana personificada en Porfirio Díaz. Entre lamentos con nostalgia del pasado se regocija con deleite cuando describe el proceso culinario de la tamalada, en el que la abundancia de ingredientes utilizados y el esfuerzo eran los protagonistas. El acto de realizar la masa conlleva desgranar el maíz, molerlo y matar “un marrano gordote” para sacarle la manteca. Pensar en comprar la masa hecha le parece un sacrilegio: “¡Ni lo mande Dios!” (151), blasfema en ese lugar sagrado.

¹³ *LNT* es la abreviatura utilizada para referirnos a *Las nuevas tamaleras*.

La comida y el humor funcionan como cohesión social y unen a las nuevas tamaleras durante las siguientes escenas, que transcurren en la cocina. Bailando al son de la música, tres jóvenes de entre veinte y treinta años —Silvia, Jossie and Patsy— afrontan su primera tamalada como si se tratara de un rito de iniciación. Necesitan concentración a pesar de que “it’s in our blood” (*LNT* 152), como afirma Josie.

Silvia comenta que no entiende que hayan ido a la universidad y, sin embargo, tengan tanta dificultad a la hora de hacer unos simples tamales. El mundo académico no parece haber sido muy útil para el objetivo que se han propuesto y la importancia que dan al acto culinario no la comparten las tres mujeres de la misma manera. Patsy, por ejemplo, decide hacer la tamalada por considerarlo una idea divertida, aunque más tarde cambia de opinión y valora el duro trabajo de las mujeres en el pasado: “Oh, I’m exhausted and my back hurts. I don’t know how women used to do this all the time” (*LNT* 163). Entre bromas, recurre al mundo espiritual y sugiere el rezo como alternativa, a pesar de la poca credibilidad que tiene para Josie: “Mira, tú tan religious all of a sudden” (*LNT* 152). Enciende una vela para invocar a los espíritus del más allá y es entonces cuando doña Mercedes y doña Juanita hacen su aparición en escena entre una nube del humo. Las jóvenes no las ven, a pesar de su presencia física. El espectador sí tiene ese privilegio y este hecho es clave en el humorismo escénico de la obra. Las mujeres cambian de sitio algunas cosas e intentan obstaculizar la tarea de las jóvenes para evitar que hagan determinados “sacrilegios culinarios”. Estas escenas agilizan el ritmo de la comedia.

Al igual que ocurre con el humor, la utilización de la fantasía y el realismo mágico en las obras chicanas como elementos transgresores, en numerosas ocasiones, ha pasado desapercibido para la crítica literaria. Wong expone las razones que explican el hecho de que no se le haya otorgado al realismo mágico la importancia que merece:

“According to Luis Davila, there is a tendency among critics of Chicano literature to dismiss the use of fantasy as a "frivolous luxury" at odds with a firm grip on "social reality," and the "vendido" label is freely bandied about” (4). La reivindicación cultural y social de los chicanos parece ser lo único importante para los críticos literarios, que rechazan lo inverosímil por ser propuestas poco realistas.

En el subcapítulo 3.3.3 analizamos el realismo mágico en *Esperanza's Box of Saints* en relación con el humor en la novela. Entre la grasa del pollo, san Judas Tadeo se aparece en el horno de la cocina a Esperanza con un mensaje esencial: el de buscar a su hija en México. En *Las nuevas tamaleras*, traer a doña Mercedes y doña Juanita, como truco de magia, a la cocina de estas jóvenes del siglo veintiuno supone una celebración de la transición más realista, que se cataliza a través del humor. Las situaciones de sorpresa las provocan los cambios generacionales de las chicanas de segunda y tercera generación. De las paredes del hogar y la cocina del pasado al presente: “to the public arena of the restaurant and the stage” (Sandoval y Saporta 130). El elemento mágico, en este caso, se utiliza en el escenario para poner las cartas boca arriba y aunque, para las tres jóvenes estos hechos pasan desapercibidos, es la audiencia la única que observa, analiza, critica y se ríe desde la butaca, observando el contraste entre las dos generaciones.

A partir de aquí se sucede una serie de malentendidos y peleas entre doña Juanita y doña Mercedes que desatan las risas de unos espectadores, que se sienten identificados con las situaciones de desfase generacional: “In the constant innovation that forges transculturation, identity functions as a medium for nurturing and nourishing that culture whose reach goes far beyond de physical body” (Sandoval y Saporta 132). La comida es un tema de conflicto, un ejercicio de autoconciencia y un pretexto para la búsqueda de identidad individual.

Los recursos fonéticos, morfológicos y semánticos propician un humor lingüístico que deja entrever los choques entre ambas realidades separadas por el tiempo. El fenómeno humorístico se manifiesta a través de la alternancia de códigos. Las nuevas generaciones tienen otra forma de hacer tamales que difieren de la tradicional y la primera sorpresa se produce cuando doña Juanita entiende que van a “planchar” los chiles en vez de escaldarlos (*blanch*):

SILVIA.—First, we boil the chiles, well not really boil them, we have to blanch them.

DOÑA MERCEDES.—¿Qué dicen Doña Juanita?

DOÑA JUANITA.—Pos, qué van a planchar los chiles, o algo así.

DOÑA MERCEDES.—¿Qué van a planchar los chiles? ¿Cómo que van a planchar los chiles, están locas o qué? ¡Necesitan echarle agua bien hervida a esos chiles! (*LNT* 154).

El humor verbal utilizado es muy autóctono. Al igual que pasa en la novela *Loving Pedron Infante*, para que sea efectivo necesitamos una audiencia bilingüe, que comprenda el mensaje y que se posicione en ese contexto. Si no fuera así, aparte de no entender el chiste, se encontraría en una situación muy parecida a la del chicano que no domina el inglés. Con grandes dosis de sarcasmo, esta reversión de roles está presente en *The LA LA Awards* (4.2.3), cuando el presentador de la gala pregunta a la audiencia directamente si hay alguien que no hable español, nombra intérprete al espectador que se sienta al lado de este y le avisa de que cuando todos se rían, seguramente se estarán riendo de él.

“Ay, at least they have a molcajete. That’s a good sign” (*LNT* 155), exclama doña Juanita cuando ve el mortero mexicano. Quizás, lo que más escandaliza a las dos damas es observar que Patsy, Silvia y Josie no van a rebanar la cabeza del cerdo porque les produce repugnancia. La sorpresa, en este caso, funciona en una doble dirección: “¿Cómo van a hacer tamales sin la cabeza? [...] ¡Y mira tienen que rebanar todo, todo finito, bien finito, las orejas, la trompa, los ojos, pa’que no queden trocetes grandotes,

no sea que luego a alguien le vaya a tocar medio ojo en un tamal!” (155-156). Lo que para unas es exquisito, para otras es horrendo y grotesco. “I wasn’t about to chop up a pig’s nose or it’s ears” (155), exclama Silvia con asertividad.

Para las anteriores generaciones, el consumo de determinados alimentos como las vísceras, los intestinos o la manteca dota de poder a los chicanos como clase social, ya que, por un lado, estos alimentos no son fácilmente etiquetables ni atractivos para el consumo y, por otro, suponen un reto para los hábitos alimenticios de la cultura dominante por contradecir las regulaciones sanitarias. Las nuevas tamaleras optan por comprar la carne del cerdo lista para meterla en la olla a presión, otro símbolo de modernidad y aculturación. Como si se tratara de una operación de alto riesgo, se posicionan alrededor de la mezcla para poner en marcha una batidora, electrodoméstico que doña Mercedes desconoce y que doña Juanita describe “como un molcajete, muele todo, pero it’s electric” (*LNT* 157). El ruido alarma a la mujer, que se empeña en intentar saber en qué momento van a rebanar la cabeza del cerdo.

La importancia de la individualidad en la búsqueda de identidad se ve representada por la subjetividad de las recetas. Doña Mercedes y doña Juanita difieren en opiniones respecto a lo que están cocinando y se enredan en cómicas peleas porque creen que los tamales que están haciendo necesitan más de un ingrediente o de otro. Como hemos mencionado con anterioridad, el hecho de que ambas sean espíritus y no las puedan ver las jóvenes pero sí la audiencia, potencia el efecto cómico de la escena. Las más mayores dan su opinión y gesticulan con signos de desaprobación o de consentimiento:

SILVIA.—(*Takes molcajete stone out of PATSY’s hand and rights it.*)

DOÑA JUANITA.—No. They aren’t ready yet. Y besides, you’re going to need more ajo in there, mi’ja.

DOÑA MERCEDES.—No, no, no, ¿cómo qué ajo? Necesita más comino. Es el comino lo que le da el buen sabor al guisado.

SILVIA.—I think you're gonna need some comino in there. (*DOÑA MERCEDES is very pleased. DOÑA JUANITA is not.*)

SILVIA.—And I think you're gonna need some more ajo, también. (*Now the old ladies have the reverse reactions*) (*LNT 156*).

Doña Mercedes y doña Juanita creen que sus tamales son los mejores de toda la región; sin embargo, no existe una única receta. Las costumbres no determinan una única forma de utilizar los ingredientes para el éxito gastronómico. La capacidad individual para elegir si quieren retener las recetas o cambiarlas provoca desacuerdo, no solamente en la cultura hegemónica, sino incluso dentro de la tradición. A la receta hay que añadirle un toque de individualidad.

Las jóvenes parecen escuchar los comentarios de las dos mujeres como en la escena mostrada con anterioridad y parecen seguir sus instrucciones instintivamente, a pesar de que no las ven ni las escuchan. Aunque para Silvia es importante retener las costumbres de los ancestros, algunas innovaciones gastronómicas, como el uso de electrodomésticos modernos para facilitar el trabajo, hacen que doña Mercedes se sienta muy enfadada y vea peligrar la tradición. Cree que el trabajo duro y el “amasamiento” son la única alternativa para el éxito culinario y que las nuevas tamaleras son unas “arrastradas”, porque necesitan utilizar todo tipo de utensilios extraños e incluso tienen que suavizar la manteca. “Para que salgan buenos tamales se tiene que sudar” (*LNT 160*), exclama, enfadada, cuando las jóvenes proponen mezclar la masa utilizando la batidora.

Doña Mercedes es el personaje más cómico por su contraste con los demás. Su irritación y espíritu reaccionario producen un efecto humorístico muy parecido al de doña Carmen en *Real Women Have Curves*. Ambas son muy expresivas, utilizan el español mucho más que el inglés (más frecuente en el caso de doña Mercedes). No entienden los cambios que están ocurriendo a su alrededor y se sienten atacadas por las nuevas costumbres. Estas matriarcas, sin embargo, tienen sus diferencias. Doña Carmen

es más adaptable y muestra más sentido del humor. Disfruta de los momentos de complicidad y risas junto a sus compañeras de taller y es capaz de bromear hasta con lo más trágico, que es la deportación de su hija por ilegal. Doña Mercedes con frecuencia interviene solo para protestar, pero aun así es ella la que protagoniza la comedia. Su falta de apertura y su discurso monolítico personalizan las dificultades de la mujer chicana en el pasado. El humor ayuda a suavizar la tragedia de su vida, que relata al final del acto y que justifica su carácter. Doña Juanita, más joven, entiende los progresos de forma más positiva y es más condescendiente con ellas:

DOÑA MERCEDES.—Pero qué tanto misterio, pos no más toma la hoja en la mano y embárrale la masa, muchacha.

DOÑA JUANITA.—Ay is not that easy for them, pobrecitas, Mira mi'ja you are getting too excited. Calm down. Take your time, Con más calma.... I always took my time and mis tamales were famous.

DOÑA MERCEDES.—Si yo estuviera viva, mira ya hubiera acabado—así (*Snapping her fingers.*) En un dos por tres. Y mis tamales eran los mejores de toda la región (*LNT 168*).

Las tres generaciones muestran sus diferencias a la hora de cocinar. Las jóvenes hablan de otras cosas mientras hacen los tamales, conversan sobre las relaciones con los hombres y el divorcio de una de sus amigas, y esto despierta el interés de doña Juanita, pero no de doña Mercedes, que no puede entender la falta de concentración en el acto culinario, ni que necesiten tomarse una cerveza para relajarse mientras esperan. “¡Esta no es de rancho!” (*LNT 170*), comenta, cuando Patsy propone dejar los tamales para el día siguiente. Para doña Mercedes la tamalada es una parte medular en la construcción de su nacionalismo transfronterizo y de su identidad cultural. La importancia que dan las nuevas tamaleras universitarias al hecho gastronómico difiere enormemente y doña Juanita lo comprende:

DOÑA MERCEDES.—¿Y ahora? ¡Qué bonito!, ¿no? ¡Aquí no más sentadotas! Estas van a estar aquí todo el año nomás para hacer unas cuantas docenas de tamales. No, en mi día, allá en aquellos tiempos, la mujer era de veras mujer. Yo te podía hacer cincuenta docenas de tamales, así, mira (*Snapping her fingers in DOÑA*

JUANITA's face.) en un dos por tres. Estas te aseguro que no te saben lavar ni un calzón. No te digo, ¡Estas muchachas van por muy mal camino!

DOÑA JUANITA.—Pos they might not make you fifty tamales just like that (*Snapping her fingers back in DOÑA MERCEDES's face.*) pero at least they are trying. There's a lot of them out there that don't even care about learning (*LNT 170*).

Existe un mundo para las jóvenes más allá de la cocina que doña Mercedes, representante de la época porfiriana, no entiende. La distracción durante el acto culinario viene producida por acontecimientos que eran impensables en su época, como es el tema del divorcio.

La cocina para Silvia, Patsy y Josie es el lugar para debatir temas tan controvertidos como el de la supremacía masculina. Creen que es una cuestión de ego por parte del hombre. Cuando Silvia la interrumpe para corregirla gramaticalmente, Josie sustenta su opinión poniendo como ejemplo la relación entre Frida Kahlo y Diego Rivera:

SILVIA.—So you don't think men have an ego problem, huh , Patsy?

JOSIE.—Ay, Patsy, of course they do.

PATSY.—They don't have any bigger problem with it than women do.

SILVIA.—(*Sitting.*) That's not true.

JOSIE.—No way! Just look at it from a historical point of view—

SILVIA.—(*Interrupting corrects her.*) An historical.

JOSIE.—Yeah, yeah, an historical—anyway, what do you think made Diego Rivera be such an asshole to Frida Kahlo? Ego, that's what.

SILVIA.—That's right and what did she do? Huh? Nothing but be completely devoted to him (*LNT 171*).

De nuevo, las situaciones equívocas que surgen por el tema lingüístico provocan las carcajadas más sonoras por parte de la audiencia. Doña Mercedes no sale del asunto gastronómico y se extraña de que hablen tanto de “los higos”. Su malentendido viene dado por la pronunciación de los términos (ego/higo) en español y en inglés:

DOÑA MERCEDES.—Oiga Doña Juanita, pos ¿qué tanto hablan estas muchachas de higos ¿ ¿A poco le gustan mucho?

DOÑA JUANITA.—Pos, dicen que it's what makes los hombres act muy macho, fíjese.

DOÑA MERCEDES.—¿Como cuando se agarran una parranda?

DOÑA JUANITA.—Pos, sí. I think so (*LNT 172*).

La opinión monolítica que tiene doña Mercedes sobre las relaciones con los hombres está basada en su única experiencia matrimonial. Cree que es el alcohol el único culpable de “lo que los hace que hagan tarugada y media” (*LNT* 172). Su marido se emborrachaba y desaparecía del rancho durante muchos días y ella, como mujer, tenía que cuidar sola de “una bola de chiquillos”. Doña Mercedes conocía las infidelidades de su marido, pero la mujer “no puede hacer lo mismo que el hombre. Se tiene que aguantar. Se tiene que dar su lugar [...] ¡se tiene que dar a respetar!” (172). Para doña Juanita, en cambio, el respeto era lo que profesaba su marido por ella y por sus hijos: “He wanted more for his kids than we had. He wanted them to have an education, por eso fue que he worked so hard all his life. Pa’que fueran al college. I tell you, doña Mercedes, they aren’t all bad” (172). Patsy, ligeramente más joven, cree que el problema del ego no es exclusivo del género masculino y que afecta por igual tanto a los hombres como a las mujeres. Opina que sus compañeras son *man-haters* y no entiende por qué se han casado. En la cocina, se vislumbra una evolución en sus formas de pensar representada por las opiniones de las distintas generaciones.

Finalmente los tamales se terminan de cocinar y aunque todos salen de tamaños diferentes, están muy sabrosos. La transculturización está siempre abierta a nuevas posibilidades que dependen del momento histórico y de la situación. Silvia cree que la próxima vez saldrán todos iguales, pero Patsy y Josie se miran de manera preocupada cuando menciona las palabras “*next time*”. La experiencia no parece haber sido tan gratificante para ellas. Las nuevas tamaleras alzan sus cervezas en un brindis que dedican a todas sus madres, tías, abuelas: “and to all the women who ever made tamales... We couldn’t have done it without them” (*LNT* 175). Por otra parte doña Juanita alaba su esfuerzo: “Ay, mi’jas, you did all the work” (175). Doña Mercedes, orgullosa de haber sido el espíritu inspirador de las generaciones presentes, propone a

doña Juanita asociarse juntas y hacerlo más a menudo. Con ojos llorosos por la emoción, reconoce el trabajo de las jóvenes: “Sí, muchachitas, trabajaron muy duro y estamos orgullosas de ustedes... y qué Dios las bendiga” (175).

Las jóvenes reviven la memoria étnica que cobra fuerza a través del fenómeno de la transculturización. El humor es el colchón reconciliador que acomoda a estas nuevas tamaleras en un lugar donde tanto la subjetividad personal como la hibridez cultural se mezclan en el proceso de creación de una identidad propia y única: “Despite the changes in the ingredients and the process, the ritual aspect of making tamales has survived from one generation to another as the younger women experience a kind of collective coming into a state of self-identity and self-actualization” (Tatum 163). El espíritu regenerador y armonizador del humor una vez más cobra protagonismo y funciona como nexo entre la memoria individual y colectiva.

4.2.3 *THE LA LA AWARDS* DE LATIN ANONYMOUS. LA PROVOCACIÓN DE LA SÁTIRA, LA IRONÍA Y LA PARODIA PARA LA REFLEXIÓN SOBRE LOS ESTEREOTIPOS

El humor en el teatro chicano se ha utilizado, entre otros propósitos, para contradecir los principios de la cultura dominante. En el caso de *Real Women Have Curves* y *Las nuevas tamaleras* nos encontramos con unas mujeres que luchan para encontrar su espacio. Conscientes de las tradiciones como herencia cultural, de los prejuicios raciales y de género, las chicanas se abren camino con humor intentando acomodar su pasado en el presente.

The LA LA Awards, de Latin Anonymous, supone un ataque al orden social de los principios hegemónicos. Los actores reclaman el control de su imagen estereotipada en

los medios de comunicación y critican la manipulación a la que está sometida la sociedad.

“Nada es sagrado” en la sátira de Latin Anonymous, una compañía de teatro fundada en 1988. Con esta expresión, Edward James Olmos afirma en la introducción de la obra que el nombre del grupo en sí mismo denuncia una realidad: “We didn’t understand why Latinos were still perceived as “anonymous” in the broader U.S society. Even those who had become Yuppie Mexicans, or “yupsicans”, were still seeking normalcy while battling the prevailing racism” (*LA*¹⁴ 5). La falta de visibilidad de los latinos por un lado, y por otro, la presentación de una imagen falsa y negativa que impacta en nuestro consciente y subconsciente a través de los medios de comunicación, es la crítica principal que Latin Anonymous realiza de abiertamente en *The LA LA Awards*. Los actores son conocedores tanto de las dificultades que tienen para abrirse camino en sus carreras artísticas, debido a las marcadas directrices de los *castings*, como de las escasas y distorsionadas apariciones que tienen en los medios de comunicación. Ante esta tesitura, nos proponen que nos riamos de los iconos latinos de la industria cinematográfica. Olmos añade que esta *performance* está dirigida a una nueva generación de chicanos y se refiere a ellos como “sophisticated, mainstream, multi-national, urban dwellers whose american experience was more complex than that of their parents” (*LA* 4).

Escrita en 1996 por Luisa Leschin, actriz participante junto a Rick Nájera, Luis Franco, Armando Molina y Diane Rodríguez, *The LA LA Awards* utiliza la comedia corta, *playlet* o *sketches* para abordar los nacionalismos, el machismo, el racismo y los estereotipos acerca de los latinos, con un toque de irreverencia que no deja al espectador indiferente. Debido al extravagante comportamiento de los personajes, algunas escenas

¹⁴ *LA* es la abreviación utilizada para referirnos a la obra *The LA LA Awards*.

podrían considerarse farsas. Las obras de este grupo teatral, empapadas de parodia y sátira, están cargadas de humor crítico. La ironía, como herramienta utilizada para la reflexión, invita a realizar un análisis acerca de todos los estímulos visuales que recibimos, contruidos sobre la base de ciertos principios que intentan manipular nuestra forma de pensar y nuestra imagen del latino. El objetivo de esta *performance* es lograr que el espectador realice un consumo reflexivo de series, anuncios, actores, actrices o acontecimientos históricos para discernir entre estereotipo y realidad. A través de un viaje hacia el pasado, pero con elementos modernos, asistimos a una revisión de la historia que, con sus trazos bien marcados, ha perpetuado los valores negativos y ha encasillado a la comunidad latina en el proceso de reconstrucción de su identidad. En *The LA LA Awards* se recurre a la exageración y caricaturización de una serie de tópicos que forman parte del imaginario social estadounidense.

Mover al público hacia una reflexión crítica, atacando todo lo políticamente correcto, precisa de una actitud determinada por parte de la audiencia. Utilizar los valores peyorativos existentes en el ámbito mediático podría ser interpretado como una forma de perpetuar los estereotipos vigentes sobre el inmigrante latino y resultar contraproducentes para el discurso crítico. *The LA LA Awards* logra el distanciamiento del tópico a través de una hipertextualidad. No tener ciertos referentes culturales compartidos por la audiencia pone en entredicho el funcionamiento del mecanismo irónico como herramienta crítica. Sin esos conocimientos, los chistes pueden no ser comprendidos por el público. Sin embargo, la obra ofrece posibilidades de adaptación incluyendo series actuales o conocidas por una audiencia, cuyo gusto popular por la industria del entretenimiento va cambiando. Lo importante es que, a través de la parodia, la nueva versión adquiere relevancia, la política de la representación toma fuerza en *The LA LA Awards*. Linda Hutcheon en *A Theory of Parody: The Teachings of*

Twentieth-Century Art Forms, define la parodia moderna como: “a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not only at the expense of the parodied text [...]. Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity” (6). La distancia que se crea es la que ayuda a la autorreflexión. Reorganiza el legado del pasado, muestra la inadecuación de las teorías de los antecesores y las adapta a las necesidades actuales. En este punto existen detractores de estas teorías que piensan que en el fondo se homenajea a los latinos que han conseguido llegar a Hollywood. Es decir, la parodia sirve para hacer más visibles a actores que ya lo son y que han logrado convertirse en celebridades, ofreciendo una imagen acorde con los estereotipos requeridos en Hollywood.

Hutcheon intenta establecer diferencias entre la ironía, sátira y parodia. Aunque la parodia y la sátira tienen muchos puntos en común, como es el hecho de que ambas utilizan la ironía de manera intrínseca. Hutcheon define la primera como una imitación de un discurso ya modelado o intratextual. En el caso de la sátira el mensaje se exagera de forma caricaturesca, la connotación crítica y moralizante es siempre cómica. La parodia puede no serlo. La sátira se dirige hacia una realidad extraliteraria que Hutcheon describe como extratextual. La autora también reconoce que existen una parodia satírica y una sátira paródica dependiendo de la función (*ethos*) de las mismas. *The LA LA Awards* podría ser parodia o sátira acorde a sus referentes intratextuales o extratextuales. En todo caso, esta obra es crítica de principio a fin. Algunas escenas parodian mitos, ridiculizándolos a través de la exageración, y resaltando el absurdo de los principios en los que se basan.

The LA LA Awards (haciendo referencia a los Oscars de Hollywood) comienza mucho antes de que se abra el telón. En el *lobby* del teatro nos encontramos un gran espejo con un mensaje: “Es esta su imagen?/Is this your image?” (LA 14). Un monitor

de televisor ofrece fragmentos/escenas de películas y series en las que aparecen latinos ofreciendo un estereotipo muy marcado. Entre otras imágenes, el espectador puede ver bandas criminales, grupos de barrio de mujeres latinas hablando de sexo o al actor Antonio Banderas tiroteando a bandidos en la película *Desperado*.

En la calle, con gran realismo y veinte minutos antes de que comience la obra, aparecen en la puerta del teatro manifestantes (actores) que llevan pancartas con mensajes en contra del *LA LA Award Show* por perpetuar el estereotipo latino: “We’ve got to stop the media”, “All latinos Aren’t Maids, Gang Bangers and Prostitutes” (LA 14). Gritan lemas reivindicativos: “Be smart, now’s the hour, time to show your pocho power!” o “I love my home, I love my raza, but not the TV in my casa” (LA 14-15). Intentan entrar en el teatro donde se van a entregar los premios, pero el director se lo prohíbe, amenazándoles con llamar a la policía y alegando que está reservado el derecho de admisión. Este comienzo involucra a una audiencia probablemente sorprendida.

La escena recuerda las protestas de los movimientos activistas chicanos con Luis Valdez y el Teatro Campesino en los años setenta para reivindicar mejoras sociales. Quieren que sean conscientes de la manipulación de los medios de comunicación: “You’ll see women in braids, guys in sombreros and people with moustaches...some of them men” (LA 15).

El uso del español y las referencias histórico-culturales que se producen a lo largo de toda la *performance* podrían resultar perturbadores y poco comprensibles para un espectador que no esté familiarizado con ellos. Tenemos personajes como Antonio Nalgueras, parodiando a Antonio Banderas, Juan Valdez (Juan Valdes), anunciando el café Colombiano con un burro sifilítico o Meryl Estripada (Meryl Streep), una señora de alto poder adquisitivo, contratando a una asistente chicana.

Desde el comienzo de la obra, el grupo teatral afirma que no tiene intención de ridiculizar a los iconos que han hecho posible esta *performance*, sino que está irónicamente dedicada a “ [...] all those wonderful icons whose talent, hard work and dedication have given us something to parody”. Su intención es hacerlo “with ganas and love” (LA 12).

La ironía es el elemento utilizado dentro de la parodia en *The LA LA Awards* para producir la separación entre el hipotexto y el hipertexto y que analizamos en el segundo y tercer capítulo. En 1981 Sperber y Wilson presentaron la *Hipótesis de la Referencia* que define la necesidad de tener una base previa sobre la que apoyar la ironía. Clark y Gerrig (1984) en la *Hipótesis de la Intencionalidad*, destacan el papel del autor y la actitud de aquel que denuncia, ya sea indiferencia, burla o sarcasmo:

El autor de la ironía no dice a sus oyentes cual es la intención, sino que los lleva a descubrirla por ellos mismos. Lo que necesitan para descubrir la verdadera intención es apreciar cómo la expresión del hablante es relevante para el campo común ya establecido entre el emisor y el destinatario. Si no son capaces, nunca podrán descubrir la intención (cit. en Alonso Quecuty y Castillo Villar 98).

Es preciso descodificar el diálogo oculto en esta forma de construcción del humor para que se promueva una reflexión crítica en el espectador. Alonso Quecuty y Castillo Villar formulan una tercera hipótesis que es la *Aditiva*:

[...] se caracterizaría por una consideración más amplia del concepto del *contexto adecuado* entendido como la suma de los dos anteriores (contexto situacional y contexto de relaciones interpersonales) según esta hipótesis, ambos contextos son igual de necesarios para que el oyente (o el lector) pueda llegar a comprender la frase irónica. De faltar cualquiera de ellos la tarea se vería seriamente entorpecida (4).

En *The LA LA Awards*, para que la ironía funcione se tienen que cumplir los requisitos de *La Hipótesis Aditiva*. Como ejemplo, tenemos el tema de la invisibilidad de los latinos. Los medios de comunicación han querido ofrecer siempre una imagen falsa de que los latinos están muy presentes en Los Estados Unidos. Esta información es necesaria tenerla en cuenta especialmente cuando Cheech Marin County presenta la gala

de los premios: “And there’ll be a lot to laugh at because tonight we honor all those Latino-Chicano-Hispanics who have achieved the heights of visibility and the pinnacles of success in all fields—particularly in the fields of Fresno and Bakersfield (“Or your local field”). El presentador lanza su dardo irónico a continuación: “It’s really exciting backstage, every Latino star is here...all five of them. You’ll see greats, near greats and people who are just grateful to be alive and working in Hollywood, which is Spanish for ‘Latinos need not apply’ “ (LA 17). La ironía, en este punto, necesita la complicidad del espectador para compartir una misma opinión acerca de la escasa y dañina representación latina en Estados Unidos. Otro de los aspectos que atacan es el de las dificultades burocráticas para legalizar su situación de residencia en Estados Unidos.

Cheech Marín presenta las supuestamente diferentes películas en las que los latinos aparecen con el término “*greaser*” (grasiento), que es la forma despectiva en la que denominan a los chicanos en Estados Unidos: “Tony and the Greasier” “The Greasier Revenge” y “Die Greasier” (LA 17). Pero no solamente en el mundo cinematográfico: “We’re everywhere, every off-ramp, every yard... (*Poses like the “alien crossing” sign*) crossing every highway” (LA 18). El presentador pide a la audiencia que se ponga las gafas de Galavisión para comenzar el *show*. Son en realidad las gafas de la ironía y el sarcasmo, que nos permitirán visualizar la poca representatividad que tienen los latinos “as the snag in the fabric of American society” (18).

Cheech Marin County comienza la presentación de la gala con “Chicklat dance” (un baile inventado que es una mezcla de chicano y latino). En el espacio publicitario se anuncian los “Chicano O’s cereal” que toma un medallista olímpico presentado como “little brown toasted” (LA 20), haciendo referencia a la descripción física de los hispanos. Los cereales los toma con leche o con guacamole. El proceso de

decodificación que se necesita por parte del receptor es esencial para que el efecto crítico funcione. La exageración y el contraste en este caso ridiculizan la forma en la que se extraen los valores sobre los que se construye el imaginario del inmigrante latino en los EE.UU. Tomar los cereales *Chicano O's* con guacamole engrandece el tópico de que los latinos solamente comen su tipo de comida.

El sketch “The International Moment of the Latino” presenta a los Miss y Mistery de los diferentes países y marcas comerciales. Tenemos a Miss Puerto Rico, llegada desde Manhattan, la capital. La de Cuba es Miami y la de México es Los Ángeles. Miss Taco Shell afirma: “They love our food but they can’t stomach us” (LA 18). La comida es un atractivo para la comunidad anglosajona, pero los latinos son una amenaza que distorsiona la estabilidad de su cultura. La salsa como principal condimento de los *snacks* la representa Mr. Old El Paso Salsa. Los acuerdos económicos son también objeto de crítica. Tenemos personajes como Miss Hispanic Market o Mr. Free Trade agreement, que incluye un ataque a la política económica estadounidense: “It’s the good neighbour policy. America gains jobs by sending them South, Mexico makes money by selling themselves cheap. Makes sense to me!” (LA 19). Miss Media Statistic añade que el *L.A Times* declara que existen más extraterrestres y dinosaurios en televisión que latinos. Cheech irónicamente pregunta si no han visto el Barriosaures- Mex y por último presenta a Mr. Latino Voter, el último personaje que nunca aparece en escena porque no existe. De esta forma, soterrada, se ataca la baja representación de los latinos en decisiones políticas.

Cheech Marin County aparece en escena vestido de *hippie* y fumando un porro gigante. Para los pocos que no estén familiarizados este personaje, el presentador decide aclarar el significado de los premios “The LA LA Awards”. Explica que se refieren a “The Los Angeles Lifetime Achievement Awards” y ruega que no se confundan con

“The Cuban American Community Awards” cuya abreviatura es CA CA Awards. Acerca de este escatológico chiste, el personaje añade: “First joke the white folks won’t get” (LA 17). Diferencia a los latinos, de los que no lo son, utilizando el término “*white folks*” para los *anglos*. De hecho, Cheech pregunta cuántos latinos hay entre el público y si hay alguien que no hable español. Si alguien levanta la mano se dirige a él comentando que se siente extrañado por haber tenido que pagar el precio total de la entrada. Nombra intérprete a un espectador que se sienta al lado (y que domina el español) y le avisa de que cuando todos se rían, seguramente se estarán riendo de él. El orden de alteridad se subvierte y es ese espectador que no entiende el español, en este caso, el que queda en minoría. Sin embargo, al avanzar la *performance* nos encontramos con que nadie se libra de ser objeto de burla. La tolerancia y falta de prejuicios es vital para que el efecto humorístico funcione.

El humor controlado de *The LA LA Awards* está dotado de un gran poder de transformación para luchar contra la injusticia y la opresión. Esta obra ofrece al espectador una nueva perspectiva, al relativizar y desmitificar toda creencia que oprime al individuo, evitándole actuar en libertad o estableciendo juicios de valor propios. Al igual que Edward Said define su “teoría del orientalismo”, en el que Oriente aparece como inversión negativa de la cultura occidental y que todos los países imperialistas aplican para justificar su supremacía, Stephen Benz nos habla de una “tropicalización” del pensamiento respecto a los hispanos, que son vistos como una única “tribu” dentro de una misma categoría. Said cree que los países desarrollados a lo que realmente tienen miedo no es a la destrucción de su cultura, sino a la desaparición de las barreras/fronteras entre el este y el oeste. Benz, en *Tropicalizations: Transcultural Representation of Latinidad*, presenta los discursos tradicionales producidos a lo largo de la historia de los Estados Unidos, que han perpetuado a través de definiciones

hegemónicas, un conjunto de rasgos y valores de referencia inamovibles respecto a la comunidad latina. Aunque los personajes de *The LA LA Awards* destaquen en el cine, la música o el deporte y sean considerados celebridades, en realidad son *foreigners* y pertenecen a esa categoría de famosos latinos que intentan separarse del resto. En esta obra se desmonta esta farsa y se pone en duda la visibilidad y la representación de los latinos en los medios de comunicación.

Algunos autores creen que las imágenes de los personajes latinos, estereotipadas al máximo, operan a su vez de forma inversa, es decir, resaltando la falta de esa cualidad en la otra cultura. Por ejemplo, el hecho de que en los medios de comunicación, la literatura, etc. los latinos aparezcan como sexualmente más activos, hasta el punto de que los hombres sean considerados casi todos mujeriegos y las mujeres ninfómanas, se confronta con una imagen de falta de apetito sexual por parte de los *anglos*. Según Pablo R. Cristofanini:

Las imágenes del Otro exótico pueden ser vistas como proyecciones de un sentimiento real de carencia debido a la falta de desarrollo de aspectos importantes de la personalidad en una determinada cultura. Estas carencias pueden ser originadas porque la cultura en cuestión en aras de la racionalidad, la eficacia u otras razones ha marcado negativamente ciertas actividades o comportamientos que han sido desplazados hacia el inconsciente y desde allí proyectadas sobre las culturas o personas “exóticas” (3).

Antonio Nalgueras, mito sexual latino, entrega uno de los premios a la categoría de mejor actriz a María María por su “mamborrific performance”, en la escena de la película *Cry Me Over the Border*. En el *sketch*, Meryl Estripada es Mrs. Wright, como unión de los términos ‘white’ y ‘right’. Realiza una entrevista a María María — interpretada por un actor— para contratarla en las tareas domésticas. La escena parodia la situación de las actrices latinas, que han formado parte de los casting para interpretar a mujeres contratadas para las labores domésticas. María María, la actriz galardonada, aparece en la escena de la película con dos largas trenzas (estereotipo de mujer

mexicana). La película que proyectan ataca la falsedad y el egoísmo en el comportamiento humano. Mrs. Wright da por hecho que, María, el personaje en la película, está nerviosa porque el trabajo que le está ofreciendo, como limpiadora, es una gran oportunidad para que la joven salga del barrio y de la miseria. Durante el interrogatorio, Mrs. Wright sufre una decepción cuando María afirma que recuerda su infancia bastante feliz: “I had a pretty nice childhood” (LA 40). Mrs. Wright reacciona con una actitud aparentemente condescendiente: “Don’t worry about being a stereotyped, there is a lot of truth in them” (40). Al no conseguir las respuestas esperadas, la señora adopta una actitud más agresiva: “Honey, I don’t think I can use you. For fifty cents a day, I have adopted more children than Sally Struthers. I know how rickety they can get...you seem too... robust...” (40). El propósito de Mrs. Wright es hacerla sentir que pertenece al Tercer Mundo: “Intrinsically oppressed indigenous brown people” (40), e insiste para que le cuente las miserias que forman parte de su pasado. María se percata de la situación y, para lograr que la contraten, con un forzado acento mexicano adopta su papel de desgraciada, comenzando su relato de calamidades fingidas. Le cuenta que con un año de vida contrajo la hepatitis, que solamente sobrevivió uno de los veinte hermanos que tuvo y que el pequeño pueblo en el que vivían solamente tenía un caballo, un baño y un volcán que erupcionaba dos veces al día y cuya ceniza, además de quemarle los pies, le afectaba a los pulmones. Su tos fingida preocupa a Mrs. Wright, pero no debido a su salud: “I hope it doesn’t mean you can’t work seven days a week!”, manifiesta. “Oh no!”, responde María. Finalmente Mrs Wright elogia a María con el siguiente comentario: “That’s what I like about you, people. You have such a work ethic” (LA 41).

María continúa la historia sobre su pasado e incorpora bandas criminales y secuestros, para acabar consumando su lujurioso amor azteca con Andy García (actor

nacido en Cuba) en la costa de Cozumel: “There I finally succumbed to his overwhelming passion, and in that evil union I relieved the conquest of the cosmic race of Aztlán!” La empleadora, abrumada por la escena pasional que describe María, exclama: “¡Que viva México!” (LA 42). Mrs. Wright, que trabaja como parte de la junta directiva de UNICEF, decide contratarla: “I’m going to feel so much better about myself” (LA 42), declara, después de haber tomado su decisión.

María María, con una actitud de estrella de Hollywood, pero sin creerse lo que está sucediendo, agradece la estatuilla de esta manera:

MARÍA.—I can’t believe that I won for best actress. I’ve never won anything in my life. Are you sure the judges didn’t make a mistake? I’ll give it back. I just want to thank my braids, who made it all happen. You like them! You like them! You really liked my braids! (*She exits.*) (LA 42).

La capacidad interpretativa, no es tan importante como el poder simbólico de unas trenzas, que han conmovido a un jurado decidido a otorgar a María María el premio a la categoría “Best actress in a movie starring a bleeding-heart liberal who wants to act in a mainstream minority project” (LA 39).

La chola loca es la nueva versión de *Mi vida loca* (1993) en *The LA LA Awards*. Este *sketch* parodia los documentales acerca de cómo se realizan este tipo de películas, en las que se pretende narrar la vida real de los latinos en Estados Unidos. El director de *Mi vida loca*, Allison Sanders, convivió durante algún tiempo con las comunidades latinas para hacer más auténtica la historia. El resultado fue que le criticaron por hacer una película que supo proyectar la estética y lenguaje de esta minoría, pero que profundizaba poco en las vidas de sus personajes. *La chola loca* ridiculiza el incipiente interés por los aspectos multiculturales, manifestado a finales de los ochenta y principio de los noventa, y que resulta tan artificial. Escrita y dirigida por un caucásico, “which apparently was more violent than the film itself” (LA 43), hace referencia a la cantidad de directores que se atreven a dirigir películas sobre la supuesta realidad de los latinos

cuando ellos no lo son. Antonio Nalgueras define la película como: “a tragic mix of gun play and hair spray” (43), haciendo alusión a todas las películas que incorporan solamente la tragedia o la superficialidad de las vidas de los latinos y que hace que no se sientan identificados en ninguna de las representaciones cinematográficas.

El *sketch* “The Making of ‘My Chola Loca’ “ comienza con la elección de los personajes femeninos para realizar la película. Tiene que elegir entre: Sad girl, a hard-as-nails chola, Wendy, a busty Jewish American vixen” (LA 44) y Fea: “[...] the ugliest girl in the hood” (LA 45), esta última representada por un hombre. Barry, como gran conocedor de la cultura azteca, intenta dar explicaciones sobre el maquillaje y la peluquería de las aspirantes, remontándose al pasado y ofreciendo absurdas interpretaciones. Dirigiéndose a Fea, interrumpe la escena para aclarar que sus ojos se encuentran marcadamente delineados, a conciencia, como alusión a la adoración que tenían los aztecas por los mapaches. Por otro lado, el cardado abultado y voluminoso de Sad Girl representa su ascenso al dios Quetzalcoatl. Como dice Álvarez Dickinson: “The humor of the scene acts as a caution against the exotization of chicanos and the overuse of mythic narrative to reconstruct a noble past” (181). En *The LA LA Awards*, cualquier afirmación sobre el pasado, por absurda que parezca, es válida, para justificar el presente.

Una de las características del Chicano Power Movement de los setenta consistía en enfatizar la cercanía con el pueblo azteca y otras culturas precolombinas, rechazando toda relación positiva con los orígenes españoles por representar a la cultura subyugadora. Al igual que hiciera el director de *La vida de Brian*, que construye una parodia del nacimiento del cristianismo, en *The LA LA Awards* nos encontramos una nueva versión cómica de la historia de la colonización española, en la que todos los acontecimientos son objeto de crítica. Lo que realmente se parodia es el dogmatismo, el

sectarismo, la intolerancia y la crueldad cometidos en nombre de los dioses, ya sean cristianos o aztecas. El contraste del mundo antiguo con la actualidad eleva el efecto cómico. La adoración por las creencias y los mitos queda minusvalorada, al observar lo fácil que es crear una teoría o una afirmación sobre una etnia o cultura que pueda justificar los estereotipos.

Para explicar la invisibilidad del pueblo latino se remontan a los orígenes del mito de la Malinche y su relación con Hernan Cortés. La parodia sobre el mito de la Malinche comienza cuando le dan el premio al concurso “The Aztec Dating Game” donde presentan a los *Aztec Studs* (sementales aztecas) describiendo sus puntos fuertes y sus puntos débiles en el tema de la seducción. Running Jaw, el entrevistador del concurso, es el número uno en Mesoamérica. La mezcla de referentes históricos y elementos contemporáneos ayudan a la creación de la distancia del mito, lo que provoca la reflexión. En palabras de Linda Hutcheon, esta nueva adaptación “marks the intersection of creation and recreation, of invention and critique” (*Irony’s Edge* 101).

Running Jaw realiza el primer saludo en náhuatl “Moyolo-chocoyotzin-tlateo-matini!”, cuya traducción se ofrece inmediatamente: “Hi, warriors and virgins.” (*LA* 21); y nos presenta al primer semental azteca, Moctezuma, que se graduó en *Aztecology* y se especializó en irrigación, por lo que solamente está disponible durante la estación seca. Moctezuma hace referencia a los sistemas de canalización del agua de los aztecas, pero también puede referirse al oficio de jardinero que normalmente desempeñan los latinos. Continúa describiendo a Montezuma como el descendiente directo de Dios y con poder absoluto, pero en el fondo “a great guy”. Aparece con una espada manchada de sangre y perdonándole la vida al presentador. Running Jaw se dirige a él familiarmente como “Mocte” y le pide que explique sus fortalezas y debilidades para el éxito amoroso: “My turns on are older women, eleven and over. And

my turns-off are vengeful god” (LA 21) y aunque tenga un “bad feather day” está preparado para concursar. Esta escena recuerda las tradiciones aztecas en las que los hombres se casaban cuando tenían veinte años con niñas entre diez y doce. Los sacrificios de mujeres vírgenes, extracciones del corazón y ceremonias en las que se comían partes del cuerpo para ganar fuerza por parte de los guerreros también formaban parte de sus rituales religiosos. *The LA LA Awards* pone al descubierto todas las tradiciones de las religiones míticas. Los detalles más escabrosos de las culturas son importantes para relativizar su importancia.

En este concurso, el contrincante de Mocte viene de España, del viejo mundo. Entre sus características positivas está que le gusta viajar y conquistar a la gente, como si fuera un *hobby*. Hernando Cortez, vestido con su armadura, entra en escena parodiando el acento español: “¡Saludoth! Eth un gran plather, esthar aquí con uthtedes esta noche” (LA 21). Running Jaw presenta a la única virgen que queda, porque las otras dos —Fertile Frog y Passion Lizard— han sido sacrificadas a los dioses. La superviviente le llama Berlitz Beauty o Malinche (“who is about to sell her people down the river”) (LA 22).

Malinche se queja del mal aliento de Moctezuma, de la falta de romanticismo y de lo mal que planea las citas, poniendo como ejemplo el caso de una vez que tuvieron que subir quinientas treinta y nueve escaleras de la pirámide del sol para darse cuenta, una vez arriba, de que la discoteca estaba cerrada. La mezcla entre los elementos antiguos y los modernos, el mundo espiritual de los dioses y la realidad más mundana, se funden potenciando el efecto cómico. La Malinche se siente más atraída hacia Hernando Cortez, quien afirma que es la “Tempting Translator” (así es como llama a Malinche), la que le ha conquistado. Cortez mezcla el acento español e inglés antiguo para crear un nuevo dialecto híbrido:

CORTEZ.—... she was some hot Aztec love kitten....I came to the New World to conquer the Aztec Empire, but instead, Malinche, that Tempting Translator conquered me. Oh! The señorita gives great headdress. Let me tell thee, life at sea is no picnic. Sure my cabin boy looks great in garters and a wig, and does a great Dolores del Río impression...but nothing compares with the real thing. Alack, I am a fortune's fool and Malinche's too! Ohhhhhhhhhhhhhhhhh! (LA 23).

Malinche, por su parte, cuenta cómo cayó rendida a los pies de Cortez. Su atracción sexual fue el principal reclamo para su historia de amor. De nuevo, los instintos más básicos se anteponen a teorías tan trascendentales como demostrar que la tierra es redonda:

MALINCHE.—R.J, I never knew I was into white men until I saw him. He was hung like a horse, then he got off his horse. So I just flicked my fabulous *greñas* to reveal my “chichimecas” and said, “Moyolo chocoyotzin tlateo matini”, that's Nahuatl for ‘Allo love.’ Lets play Magellan, you circumnavigate my globes and I'll prove the world's not flat!” (LA 24).

Cortez le invita a pasar el resto de sus días con él a cambio de: “Syphilis, smallpox, uptight Catholic kids and a lifetime of servitude” (LA 24). Moctezuma, en cambio, le ofrece “Tribal desunity, bloody sacrifices, short, dark, flat-nosed kids and paintings of Elvis on black velvet” (LA 24).

Malinche instiga a Cortez a que asesine a Moctezuma y este, un poco antes de morir, maldice a Malinche y a Cortez para que desde ese momento hasta 1999 sucedan una serie de desdichas. La Malinche, como representante del pueblo latino, cargará con la sentencia de tener que escuchar sus nombres pronunciados erróneamente durante quinientos años; los latinos estarán obligados a trabajar mucho pero tendrán fama de vagos; vivirán en Los Ángeles, que será como vivir en el infierno; y, por último, tendrán mocosos mestizos que permanecerán en el anonimato hasta el año 2000 (LA 24). Por otra parte, maldice a Cortez, representante del pueblo español, con cuarenta años de dictadura (refiriéndose a la dictadura de Franco). En el concurso no hay ganadores, sino ridículas maldiciones que afectan a las vidas de todos.

Numerosos términos, como ‘pocho/a’ y ‘pachuco’, no tienen ninguna connotación peyorativa en la obra. Los actores utilizan estos apelativos, que hacen referencia a las condiciones sociales que marcan las relaciones entre los grupos, dándole un significado distinto. Edward James Olmos se presenta como “the prince of pachucos” (LA 24), vestido en *black zoot suit* (un traje de espaldas anchas típico de los cuarenta) y reconociendo ser “the busiest Chicano icon in Hollywood” (LA 25). También es el director de C.A.R.W.A.S.H (Chicano American Repertoire with Acting Shakespearean Hispanics). Su última versión ha sido la tragedia de *Romeo y Julieta*. El propósito de reescribir y adaptar las obras de Guillermo Shakespeare es mostrar cómo los chicanos pueden romper sus estereotipos: “... this production allows we Chicanos to break out of our stereotypical roles as hoodlums and gang-bangers who are always killing each other...to playing classical hoodlums and gang-bangers who are always killing each other” (25). Dejan patente de esta forma, lo difícil (casi imposible) que resulta salir de la imagen estructurada y estática del estereotipo.

Si Edward es presentado como príncipe de los pachucos, Miss Linda Roncha aparece como “Best Pocha Singer of the year”, la chicana “who gets a C- in Spanish” (LA 27). Su disco “Las canciones de mi padre” ha alcanzado un alto número de ventas. Junto a su guitarrista y con música de rancheras, canta en *spanglish*, mezclando todo tipo de elementos culturales mexicanos y estadounidenses y mostrando la gran capacidad pulmonar que posee cuando, en medio de la canción, sostiene la nota más alta de la ranchera durante tanto tiempo que puede incluso asistir a su propio parto, entre otras actividades.

El tema del lenguaje es central en toda la obra. Los juegos de palabra español-inglés y los chistes e imitaciones ponen al descubierto la discriminación de los latinos por su acento. Sin embargo, en otras ocasiones, el acento es mantenido conscientemente

como reclamo diferenciador y exótico en el mundo del celuloide. Como ejemplo tenemos a Churro, que presenta a los hombres del tiempo nominados para los premios, con un acento forzado que forma parte del espectáculo bilingüe:

CHURRO.—I espeak persthonally three languishes; English, Spanish, Etalian y Yapanese...and they all esound the same. ¡Ay, ay, ay! The best way to make friends is to tongue them in their own language. Everybody asks me, Churro, Why can't Latino's lose their accent?" For one, I wouldn't have a career. It is very important to communicate in at least two languages. Look at president Clinton, he espeaks double talk" (LA 30).

Churro se extraña de que los meteorólogos sean los únicos que se están equivocando constantemente, pero aún así conservan sus empleos. Maclovio Mojado es un presentador del tiempo que ha quedado nominado por encima de Dallas Rains, Johnny Montain, Storm Fields, Wet Dreams y Dry Heaves. Maclovio se refiere a sí mismo como Yupsican (Yuppie Mexican), una nueva raza de latinos. El espacio está patrocinado por la marca de cerveza "Spud" y "Spud Light": "Beer companies are the main sponsors of all Latino programming...because when you are high...you don't care about how low your wages are" (LA 31). El frívolo anuncio de cerveza encierra una profunda carga crítica contra el alcoholismo como forma de dominación con una grave incidencia entre la sociedad inmigrante y la comunidad de indios nativos. Maclovio presenta el clima cultural sobre un mapa de Estados Unidos. Con un fuerte acento *pochó*, agradece su premio y juega con el lenguaje para ofrecernos una visión panorámica sobre el clima cultural de los latinos en Estados Unidos:

MACLOVIO.—...All along the West Coast and in parts of the Southwest there is a sixty-five percent chance of Mexicans... (*Sticks little Mexican mariachi hat on Los Angeles.*) ... with scattered Salvadorians. (*Sticks a little green squirt-gun near San Diego.*) Mas to el norte in the great state of Wa-ching-ton", you'll find only sprinklings of Mexicans and that'll beef-up one the harvest is in. (*Stick little fruit basket near Washington State.*) (LA 32).

Debido a la gran cantidad de latinos que habitan en Chicago y Michigan, propone un cambio de nombres de las ciudades. Chicago pasaría a llamarse Chicano y Michigan

sería Michoacan. Utah cree que debería tener un nombre distinto “because it sounds too much like *puta*. Ouch!!!!” (LA 32).

El proceso migratorio de los latinos a las ciudades y la situación de pobreza económica según Maclovio tiene una clara explicación meteorológica:

MACLOVIO.—Locally the air quality will be poor. In fact, with double-digit employment, earthquakes and floods in California, life everywhere will be real poor...so poor you will see latinos moving out of the metropolitan areas into the central regions, giving the heartland a heart attack. (*Sticks a Sacred Heart of Jesus on the centre of the country.*) (LA 32).

El icono de la mujer latina como objeto sexual se encuentra personificado en Mary Qué, haciendo referencia a una conocida marca de cosméticos. Apareciendo ella misma como vendedora, con una peluca tipo Marilyn Monroe y un aspecto decadente, lo primero que hace es realizar proposiciones sexuales a Edward: “Mmm! “Stand and Deliver” Edward honey, sometime why don’t you and I lay down and deliver” (LA 26). Manifiesta su orgullo porque a pesar de haber nacido en una familia pobre mexicana, ha logrado que su marca represente un imperio de millones de dólares “for the facially handicapped” (LA 26).

Mary Qué parodia la marca de cosméticos *Mary Key*. La discriminación por el aspecto físico hace que los latinos se preocupen por ofrecer una imagen atractiva, con una apariencia *anglo* o, en su lugar, lo más exótico posible. Mary Qué (y su Oil of Ole!) reconoce el gran esfuerzo que ha hecho maquillando a los invitados a la gala y muestra unas fotos realizadas después de su retoque. Su tía Malinche Guadalupe Gómez —a la que llama Michelle porque tiene dificultades para pronunciar su nombre— aparece como una mujer con arrugas faciales y rasgos indios que describe de esta forma: “She, like everyone on my mother side of the family, had a flat face like a tortilla, dark ilegal brown skin and a body like a tamale” (LA 26). La siguiente imagen que muestra es la de la cantante Cher, una de las actrices que ha sufrido el mayor número de operaciones

estéticas a lo largo de su vida. Mary Qué afirma que así es como ha quedado después de probar sus productos. Otra de sus transformaciones producidas por sus milagrosos cosméticos ha sido la de Frida Kahlo en Madonna y finalmente Mary Qué se despide imitando a Marilyn, cantando cumpleaños feliz al presidente Kennedy.

La utilización del lenguaje y los juegos de palabras son clave en la ironía de personajes que parodian a actores y actrices anglosajones. El presentador da paso a Roseanne Barrio con una camiseta que pone “Born to Nag”, a quien describe como “the chola in charge” (LA 33). ‘Chola’ es un término utilizado para describir a personas latinas con la estética y forma de vida de los pandilleros chicanos. Esta actriz reproduce la versión latina de *Roseanne*, una serie norteamericana de los noventa que tuvo una gran audiencia. La serie original trataba de una familia de bajo poder adquisitivo estadounidense en la que se trataban por primera vez temas tabú como el alcoholismo, las clases sociales y el sexo. Roseanne Barr, la actriz que protagonizaba esta serie, es una mujer con sobrepeso y nada preocupada por su aspecto físico. En *The LA LA Awards*, Roseanne Barrio, la versión latina de la actriz, aparece en escena despidiéndose de su hijo y dándole un buen consejo desde la ventana: “...And Chuey, *m’íjo*, you’d better not ditch class again, or you’ll be working the left-turn Lane on Pico and Alvarado” (LA 33). Orgullosa del desayuno tan saludable que ha cocinado para sus hijos (*chips* and salsa) y dirigiéndose a sus zapatillas rosas con pompones, da brillo al suelo: “You Spic, you Span!” La utilización de la palabra ‘*spic*’, una palabra despectiva para referirse a la comunidad latina en lugar de ‘*spick*’ (*spick and span*), deliberadamente, podría pasar desapercibida para la audiencia, puesto que la pronunciación es la misma.

Llevar la parodia hasta el extremo para ridiculizar los estereotipos es una táctica muy repetida en esta obra. La adolescente hija de Roseanne, La Twinkles, “troubled teen chola” (LA 33), le cuenta a su madre que va a dejar de tomar anticonceptivos para

quedarse embarazada: “I don’t want to have expensive fertility problems like those stressed-out white career women” afirma. Roseanne intenta desanimar a su hija para evitar que tome esa decisión: “Believe me, having a baby is the most expensive fertility problem of them all! (LA 34). La Twinkles describe las razones por las que quiere ser madre joven. Cree que es lo suficientemente madura para tener un bebé con quien compartir su muñeco favorito y sentirse querida sin condiciones. Roseanne no entiende que a pesar de la educación católica que le han ofrecido en el colegio “Our Lady of Perpetual Tuition”, el único interés que tenga sea el de procrear con Rudy, su novio. El estereotipo de la mujer latina superficial y excesivamente sexualizada parece volver a irrumpir como un clásico. Sin embargo, otra de las razones por las que la Twinkles quiere quedarse embarazada es para conseguir tener un orgasmo. Este dato podría hacer referencia a la falta de conocimientos sobre la sexualidad en la población latina, cuya consecuencia es el elevado índice de embarazos de adolescentes. La respuesta de Roseanne ataca al sexo masculino: “No it doesn’t. It means *he* had an orgasm. The big “O” is “O”-ver rated” (LA 34). La Twinkles parece momentáneamente decepcionada, pero cuando Rudy aparece con su cuello tatuado con “to whom it may concern, Love Rudy”, la Twinkles se arroja a sus brazos diciendo “Hi Rudy, I’m a woman on fire”, y deciden subir al piso de arriba para hacer “the horizontal mambo” (LA 35).

El tema de los embarazos en adolescentes y el de la pertenencia a una banda latina son los dos tópicos parodiados en esta escena. Dentro de la pandilla de su hija, Roseanne no puede distinguir a los amigos de la Twinkles por los mote que utilizan: “Mousy, “Ringworm” o “Squidmark”. Rudy confiesa que tiene miedo de su banda, pero es Roseanne la causante de una escena violenta en la que pega a Rudy bofetadas hasta que este afirma que será un buen esposo y marido para su hija.

The LA LA Awards destaca la necesidad de que el estereotipo no siempre refleje cualidades negativas. El latino aparece como delincuente o vago, unos valores que no favorecen su búsqueda de identidad, ni una mejor connivencia social. Álvarez Dickinson afirma que en los tres *sketches*: “Roseanne Barrio”, “Cry me Over the Border” y “The Making of ‘My Chola Loca?’ “, Latin Anonymous use the figure of the gang-banger to critique Latino youth for their poor choices and self-destructive behaviours and to expose the fear and misunderstanding Anglo filmmakers and performers express when representing young Latinos on film” (172). No obstante, para rebajar o desmontar el estereotipo se necesita una audiencia o un lector con un espíritu crítico, creativo y a la vez tolerante que explore las diversas identidades latinas.

Antes de cerrar el telón, los actores toman el control de su propia imagen tal y como declara Armando Molina, que se describe como un colombiano que nunca ha tomado cocaína ni ha acudido a una oficina para ayudas sociales. Diane afirma: “This is what I look like” (*LA* 48), aunque seguidamente realiza un ligero apunte para relajar un momento tan crucial: “Well, I look a little better in the morning. I’m a little tired right now” (48). Su declaración es dramática y contrasta con el tono joco-satírico de la *performance*:

DIANE.—Cris, Luisa, Armando and I are regular people...no headbands, no accents, no media coverage. The media ignores us ‘cause we don’t make a good copy. We are this country’s *desaparecidos*. But we refuse to remain silent (*LA* 48).

Se llaman a sí mismos *desaparecidos*, palabra más estremecedora que *anonymous* y que recuerda a los asesinados en las dictaduras latinoamericanas. Luisa Leschin rompe el dramatismo cuando declara que es madre de un niño rubio con ojos azules y está cansada de que le pregunten en el parque si es su niñera. Diane Rodriguez, chicana, se presenta tal y como es físicamente, sin maquillar ni tener que parecer sexy. Cris Franco, que aparece con una guitarra y se define como mexicano, saca su cartera y enseña al

público su *green card* (tarjeta de residencia), su tarjeta de crédito dorada y la de coches de alquiler.

El activismo político se apodera de las últimas escenas. La crítica y cómica adaptación de la canción “California Dreaming” desvela los miedos de la raza blanca que ve amenazada su supremacía por el aumento de latinos en Estados Unidos. Después de la caída del comunismo, afirman: “We are the scapegoats now” (LA 49). Hacen un llamamiento a su pasado para que recuerden que sus antecesores fueron inmigrantes también y que se relajen: “Relax and learn to say ‘José’, California dreamin’ your grandpa got here the same way!” (LA 51). “In America we are creating la raza cósmica, the cosmic race” (51), son las últimas palabras proyectadas en el escenario y que pertenecen originariamente a José Vasconcelos, un filósofo mexicano. El término *illegal aliens* mencionado en *Real Women Have Curves* vuelve a formar parte del imaginario estadounidense y utilizando la aliteración Diane pregunta: “Do aliens have inalienable rights?” (LA 50). Los estereotipos negativos ayudan a deshumanizar y América es la casa de la raza cósmica, donde conviven “[...] red, white, yellow, black...” (LA 51)

Para la cultura dominante, los latinos que no encajan en sus definiciones estereotipadas no existen o son extraterrestres. Como menciona Olmos en el prólogo de *The LA LA Awards*, la risa producida por este “sparkling cavalcade of ethnic excess” (LA 13) supone un replanteamiento del sueño americano. Debido al alcance mundial que tiene la industria cinematográfica estadounidense, los estereotipos que se reproducen en cualquier medio de comunicación pueden llegar a ser la única imagen de la que se nutran pueblos y etnias que nunca hayan tenido ningún otro tipo de contacto. El hecho de cuestionar las imágenes y profundizar en la identidad de cada uno utilizando el humor ayuda a construir una mejor convivencia y una sociedad más justa.

CAPÍTULO 5
HUMOR Y POESÍA

You were leaving Mexico with your husband and two older children, pregnant with my mother. The U.S customs officer undid everything you so preciously packed, you took a sack, blew it up and when he asked about the contents of the sack, well you popped it with your hand and shouted MEXICAN AIR!

ALMA LUZ VILLANUEVA

There is nothing
So lonesome
or sad
that
papas fritas
won't cure.

GLORIA GONZÁLEZ

5.1 EL HUMOR COMO ELEMENTO DE LUCHA Y TRANSFORMACIÓN EN LA LIBERACIÓN SEXUAL E IDENTIDAD FEMENINA

En 1971, durante la conferencia celebrada en Houston (capítulo 2), las chicanas debaten con libertad los problemas dentro de su comunidad. La lectura del manifiesto *Chicanas Speak Out* (1971) cuestiona los roles masculinos y femeninos basados en los mitos religiosos y culturales, que han reprimido la sexualidad femenina y han supuesto un obstáculo para su emancipación.

Veintidós años después, Norma Alarcón, Ana Castillo y Cherríe Moraga recogen en *The Sexuality of Latinas* (1993) el testimonio de autoras que, a través de sus ensayos, historias cortas, novelas y poemas, expresan con libertad sus inquietudes sexuales, reconocen la manipulación que han sufrido y manifiestan la necesidad de romper el silencio. El hecho de que “the long-censored, non-white, non-protestant working-class living within a major world power” (10) escriban sobre el deseo, el placer femenino, la masturbación o el sexo entre mujeres e incluyan otros aspectos tabúes como la menstruación, implica superación, ruptura de estereotipos, cambio de mentalidad y subversión, actitudes transgresoras necesarias para lograr la construcción de un espacio libre de identidad sexual femenina.

Castillo reconoce la necesidad de recuperar la sexualidad desde diferentes ángulos: “...it surfaces everywhere, albeit distortedly, due to the repression of our primordial memories of what it truly is” (“La Macha” 44). Como mexicana, chicana, latina, india, mestiza y lesbiana la autora necesita ser fiel a sí misma y en esta búsqueda de espacio surgen las contradicciones. Castillo cree en sus obras se reflejan los papeles de sumisión y dominación sexuales, que se manifiestan tanto en la esfera pública como en la privada. Las chicanas ponen de manifiesto que, en ocasiones, existe una gran

distancia entre lo que deben desear y lo que realmente desean y esta diferencia es consecuencia de la contaminación arquetípica que identifica lo correcto y lo incorrecto desde el punto de vista social, moral y religioso pero no desde la visión más íntima femenina. Por otro lado, la chicana no es lo que “no es el chicano”, ni la sexualidad de las mujeres lesbianas se produce por el rechazo a los hombres, sino por el amor hacia las mujeres. Su sexualidad no se construye en oposición o en añadidura a la figura masculina. Como dice Cixous, la mujer no debe sentir que es lo Otro, debe escribirse de una manera distinta, como ella misma, y no inscribirse dentro del discurso falocentrista.

Bernice Zamora tiene un breve poema “So not to be Mottled”, en el que esta “triad of conflicting identities” (Sánchez M. 216) aparece como hilo conector:

You insult me
When you say I'm schizophrenic.
My divisions are
Infinite (Zamora 214).

Cordelia Candelaria cree que la chicana no da primacía al género sobre la raza. La zona salvaje (*wild zone*) como espacio disociado del resto, que describe el feminismo anglosajón, necesita incluir sus circunstancias particulares, mitos y estereotipos, lo que hace que ese cosmos que comparten las mujeres tenga características específicas y no sea tan global ni general. Cree que la *wild zone* que describe Ardener (1975) encierra una importante paradoja, al no incluir las múltiples connotaciones que derivan del género, la raza y clase.

Margarita Cota-Cárdenas, en “Manifestación tardía”, reivindica una perspectiva poética personal. Al partir de una atmósfera de introspección y subjetividad, la chicana va a ser capaz de modificar lo exterior (que, en mi opinión, denomina “el cosmos”). Ese cambio interno desencadenará una transformación externa, una nueva visión, otra forma distinta de acercarse a esa áspera realidad:

Eres tú MUJER
tú sola
en tus orgasmos
en tus partos y
en tu muerte...
ya déjate de ser cómplice
a ajena definición
busca tu nombre
dentro de ti misma
CHICANA
crea tu palabra
tu esencia TU...
crea tu propio cosmos (Cota-Cárdenas 56).

El humor, aparte de ayudar a crear su “propio cosmos”, funciona como un elemento esencial a la hora de romper tabúes acerca de la sexualidad femenina y es una excelente arma de transformación de arquetipos, como hemos visto en anteriores capítulos. En el tercer capítulo, en las novelas *Loving Pedro Infante*, *Esperanza Box of Saints* y *The Mixquiahuala Letters* las protagonistas son mujeres “andariegas”¹⁵ viajeras, que no se conforman con la realidad que viven y traspasan la esfera de lo privado a lo público. En este capítulo, disfrutaremos de las mujeres “escandalosas *troublemakers*” o “atravesadas” desde el punto de vista sexual. Son mujeres que hacen públicos sus deseos en el plano de la sexualidad y que reivindican estos calificativos desde un prisma positivo. Estas chicanas levantan la cabeza y reconocen que van contra las normas deliberadamente. Como “escandalosas” se sienten libres para escribir poesía sobre la sexualidad femenina abiertamente, sin culpabilidad o miedo a ser criticadas. Las risas insolentes y transgresoras les permiten encontrar grietas en la sociedad en la que viven, desenmascarar hipocresías y mirar hacia un futuro más justo. Como dice Rebolledo: “Humor is found in the debunking of the myth, the recognition of their humanness of the situation, and in the ‘put down’ of the double standard” (“Walking” 100).

¹⁵ Rebolledo utiliza los términos “mujeres andariegas”, “mujeres escandalosas” y “malcriadas”. Anzaldúa denomina “atravesadas” a estas mujeres problemáticas para la cultura chicana.

Cixous aboga por encontrar una nueva forma de verse a sí mismas, de reinventarse y olvidarse de las limitaciones:

Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes, and rethorics, regulations and codes, they must submerge, cut through, get beyond the ultimate reserve-discourse, including the one that laughs, at the very idea of pronouncing the word “silence”, the one that aiming for the impossible, stops short before the word “impossible” and writes it as “the end” (“The Laugh” 886).

Demetria Martínez, en su poema “Troublemaker (for all who ask what I plan to do with my degree)”, decide que quiere ser una “troublemaker/when I grow up” (317).

Alma Luz Villanueva confiesa ser una “escandalosa”, no solamente criticada por los hombres, sino también por las mujeres:

I heard my grandmother, the
other women mutter
“Escandalosa”— a woman who says too
much, too loudly —
abrasive, furious,
“Escandalosa” —
She is me (Villanueva 30).

Acerca del tema de la sexualidad femenina y remontándonos al México precolombino, encontramos algunos poemas como el de “Las Alegradoras” que sobrevivió a la censura de los conquistadores y llegó a México en el siglo XVI. Esta obra nos permite explorar la sexualidad en la cultura náhuatl y muestra cómo a esas *ahuianas* o mujeres que ofrecen placer, a pesar de ser víctimas del sacrificio, se las describe como felices, siempre sonriendo, riéndose y bromeando:

La alegradora
Con su cuerpo da placer,
Vende su cuerpo...

Como flores se yergue
No está quieta
No conoce el reposo,
Su corazón está siempre de huída,

Palpitante su corazón...
Con la mano hace señas,

Con los ojos llama.

Vuelve el ojo arqueado,
Se ríe, ándase riendo,
Muestra sus gracias (León-Portilla 45-46).

Rebolledo indaga acerca de quiénes eran exactamente esas alegradoras (*happiness givers*). Al ser la prostitución una actividad rechazada por los aztecas, se cree que esas mujeres procedían de otras tribus o podrían ser mujeres caídas en desgracia, divorciadas o viudas que se convertían en alegradoras como única salida. En uno de los versos de este poema, las madres aconsejan a sus hijas que no se contoneen, ni se ríen, para que no las confundieran con ellas, de lo cual se deduce que no se las aceptaba socialmente y que la calificación buena/mala existía a pesar de que durante el tiempo de los aztecas las mujeres parecían disfrutar de una mayor libertad sexual: “They (mujeres escandalosas) emerge as Nahuatl literature and stand out throughout the centuries as our brash, rascuache peladas, malcriadas, and pachucas” (Rebolledo, *Women Singing* 184).

La poesía de los náhuatl refleja, por un lado, una percepción negativa de la vida, un lamento acerca del carácter efímero de esta, pero también posee una visión hedonista y de disfrute de los placeres, en la que incluyen poemas eróticos. Afirman que la sexualidad en los náhuatl estaba ligada a la deidad. Los guerreros o jugadores de pelota celebraban sus victorias con festividades en las que el sexo formaba parte del ritual de manera natural y que la llegada del catolicismo reprimió por considerarlas pecaminosas. Los cristianos utilizaron de forma negativa el disfrute de la sexualidad para adoctrinar a sus feligreses y mostraron la exaltación del deseo carnal como una actitud incivilizada, más propia de los animales.

Rebolledo reconoce que otro de los poemas precolombinos, el “Canto de las mujeres de Chalco”, es una sátira erótica escrita para ser representada. Se trata de una batalla sexual en la que se exalta la seducción femenina y la tentación:

Levantaos, vosotras, hermanitas mías,
vayamos, vayamos, buscaremos flores,
vayamos, vayamos, cortaremos flores.
Aquí se extienden, aquí se extienden
las flores del agua y el fuego, las flores del escudo,
las que se antojan a los hombres, las que son prestigio:
flores de guerra.
Son flores hermosas,
¡con las flores que están sobre mí, yo me adorno,
son mis flores, soy una de Chalco, soy mujer!
Deseo y deseo las flores,
deseo y deseo los cantos,
estoy con anhelo, aquí en el lugar donde hilamos,
en el sitio donde se va nuestra vida.

.....
Con flores lo entretejo, con flores lo circundo,
lo que nos une levanto, lo hago despertarse.
Así daré placer
a mi compañero en el lecho, a ti, pequeño Axayácatl.
Se alegra, se alegra,
hace giros, es como niebla (Villa 29-30).

Axayácatl es el rey a quien las mujeres se refieren como “pequeño Axayácatl” o “niñito mío”. Rebolledo explica que este poema está describiendo hechos históricos acontecidos que narran las vicisitudes de los guerreros, sus juegos y costumbres. En el poema se deduce que, en el caso de que el rey gane la batalla, este debe probar su fuerza sexual con las seis féminas. El desenlace humorístico final se produce cuando la última mujer que queda para satisfacer sexualmente es una anciana (que Rebolledo relaciona con la diosa Coalitcue), desencadenando la risa por parte de la audiencia. El rey finalmente se queda dormido, vencido, antes de consumir el acto:

En tu estera de flores
en donde tú existes, compañero pequeño,
poco a poco entrégate al sueño,
queda tranquilo, niñito mío,
tú, señor Axayácatl (Villa 36).

Este canto parece cuestionar la superioridad masculina en el tema de la sexualidad, puesto que nos presenta a un rey vencido por el placer femenino. La

relación que se produce entre el erotismo, el poder y la risa es ambigua. Por un lado, parecen burlarse del rey y de sus límites sexuales:

Aquí tengo yo a mi hombre,
no puede ya hacer bailar el huso,
no puedo meter el palo en el telar. (Villa 31)

.....
Alégrate, que nuestro gusano se yerga.
¿Acaso no eres un águila, un ocelote,
tú no te nombras así, niño mío? (Villa 33).

Por otro, triunfa el placer y el deseo femenino que ofrecen al rey para su disfrute: “Así daré placer/a mi compañero en el lecho/ a ti, pequeño Axayácatl” (Villa 30). A la vez que comparten la sexualidad: ¿De qué modo me lo haces, compañero de placer?/Hagámoslo así juntos” (35).

Tanto en “Las alegradoras” como en el “Canto de la mujeres de Chalco” los ofrecimientos a las divinidades se plantean desde un ámbito distinto, ya que la mujer parece disfrutar de una mayor libertad sexual: “It was men’s hidden fear that caused them, as always, to be alternatively attracted to and repelled by the ahuiana, the happiness givers. And although the portraits were meant to condemn her, we see attractive, strong woman coming to us through and in spite of, ideological stereotyping” (Rebolledo, *Women Singing* 189).

La chicana necesita fortaleza para reafirmarse como “escandalosa”, desde un punto de vista positivo. Son capaces de romper el silencio y superar las normas religiosas, sociales y morales. El humor (en forma de ironía principalmente) se utiliza para mostrar los elementos juzgadores y manipuladores, atacarlos y liberar las conciencias de culpabilidad. Tomás Ybarra-Frausto describe la figura arquetípica del “peladito” o “peladita” como aquel pícaro o pícara “who live out a life-on-the-margin sustained by laughter and a cosmic will to be” (Darder 117).

Rebolledo cree que esta figura de la peladita es captada por Gina Valdés en “Weeping With Laughter”, porque es la risa la que concede el poder para superar su condición de marginadas y debe ser el epicentro en la vida de las mujeres. El poema recopila todas las risas que analizamos en el segundo capítulo: las de las brujas, las matriarcas, las locas, que surgen desde la crítica y como manifestación de libertad. Risas que cuestionan y transgreden los estereotipos religiosos que han derogado la imagen de la chicana:

Slapping our thighs and weeping
with laughter at the worm
in Eve’s apple, at Episcopalian
ladies with stiff clutch bags
at the red stains on our underwear
and more stains to come before
the predicted hot flashes have us
on the floor convulsing with
flaming laughter, at what silly
gooses we can be, at how many
mistakes we can make in one hour
at how smart we are, at the jerk
who outsmarted us, at our fathers
who didn’t want baby girls, giggling
at the pope with a rubber on
his nose, at Mother Theresa clutching
a red rose in her teeth, laughing
at our mother’s guilt pounding
our ovaries
a couple of giggling chicks
tickled babes
daffy ducklings
smirking broads
chickling mother gooses
belly shaking mamas
cackling witches
crowing old hags
teetering old ladies
two females
shacking our butts
at a very serious world (Valdés 368-369).

La risa que propone Valdés es capaz de elevar la autoestima femenina y descolocar este “serious world”. Sugiere humor en la adversidad, reírse de todos los

preceptos religiosos que se han encargado de reprimir la libertad femenina. El humor subvierte el foco de atención y desestabiliza la rígida pirámide de valores. Según Valdés, de quien nos tenemos que reír es del gusano de la manzana, no de Eva como culpable del pecado original, desmitificando así la lectura bíblica. Todos estos tipos de risas (“giggling”, “smirking”, “cackling”, “crowing”) las hacen cómplices y triunfadoras. Bajo el prisma del humor, es posible otro acercamiento a la realidad. Para la religión católica una *bad girl* es aquella que no es pasiva, ni obediente, ni sumisa, que no se sacrifica por su hogar, que no permite que su cuerpo sea controlado por otros (la religión o el marido). Aceptar que son “*troublemakers*”, “escandalosas” o “malas” es en el fondo una liberación y no dudan en hacerlo a través del humor.

El poema de Valdés revela una actitud optimista y hedonista de la vida; el “Soliloquio Travieso” de Cota-Cárdenas utiliza la ironía desde una perspectiva crítica un poco más amarga:

It’s very hard being a flower
sometimes
when we’re all alone
and on the way
we concentrate real hard like this
and wrinkle up our brow
so that we’ll wither up beforehand
and then when we get to the market hee hee
they can’t sell us (Cota-Cárdenas 100).

Si en *Puppet* la risa era a veces despreciativa, acusatoria y postmoderna, en este poema es traviesa y vengativa. Al igual que Ana Castillo defiende a través de su poesía que *Women Are Not Roses*¹⁶, la autora decide marchitarse por voluntad propia y para evitar ser vendida. Parece controlar la vulnerabilidad de las flores a su favor como forma de rebelión. Rebolledo da su versión acerca de este soliloquio utilizando términos relacionados con el mundo del juego y el deporte: “The implicit mischievousness

¹⁶ *Women Are Not Roses* es el título de una selección de poemas publicado por Ana Castillo en 1984.

suggests that this player has deliberately chosen the role of “spoilsport” to ruin the “payoff” of her opponent” (*The Chronicles* 203). Es cierto que existe una connotación negativa en el hecho de tener que marchitarse, pero puede ser interpretado como una forma de jugar con sus cartas. Es decir, conociendo la jerarquía patriarcal y, utilizando el ingenio, aplica estrategias que a primera vista parecen poco subversivas para poder ejercer el control. La chicana desmitifica los valores tradicionales eligiendo marchitarse para romper las expectativas del que ansía la bella flor, y se ríe de ello (“hee hee”).

Reconocer lo imprescindibles que son las chicanas en el proceso de reivindicación de *La Raza* pasa por denunciar su situación de manipulación. Para la mayoría de activistas chicanos ser feminista significa deslealtad a los valores del grupo. En su pugna por la justicia, la igualdad y la libertad, las escritoras chicanas describen su revolución interna particular al sentir que se las relega a un segundo plano dentro del movimiento, pero a la vez se las utiliza para servirles en el hogar. Las autoras utilizan el sarcasmo para sobrellevar estas paradojas.

En “You Cramp My Style”, de Lorna Dee Cervantes, las ideas revolucionarias de *La Raza* se transforman en demagógicas cuando, paradójicamente, las chicanas sienten que las ignoran y sufren otro tipo de subyugación:

You cramp my style, baby
when you roll on top of me
shouting, “Viva La Raza”
at the top of your prick.
You want me como un taco,
dripping grease,
or squeezing masa through my legs,
making tamales for you out of my daughters.
You “mija”
“mija” “mija” me
until I can scream
and then you tell me,
“Esa, I LOVE
this revolution!
Come on Malinche,
gimme some more!” (Cervantes 145).

Siempre y cuando dejen la comida hecha y satisfagan sexualmente a su compañero, pueden ser activistas y salir a la calle. Como afirma Elisabeth Ordóñez: “The Chicana feminist has thus been constantly challenged to continue her struggle while at the same time never ceasing to love and dress the wounds of battle along the way” (317).

Cervantes se dirige al hombre chicano y le reprocha haberla utilizado para su propio beneficio. En esta línea, escribe “Para un revolucionario”. Contrasta el lenguaje idealista de amor y libertad con la realidad que vive la chicana (“*carnal voice*”). Este mensaje de libertad se pierde entre los ruidos de la cocina y los llantos de los niños. En la salita de estar, en cambio, se produce el debate con sus “*brothers*”. Reconoce que se siente embelesada por sus palabras: “When you speak like this/I could listen forever”. Los sueños de sus hermanos de *La Raza*, que luchan por un futuro más justo, se contradicen cuando ignoran la discriminación que se está produciendo entre los cuatro muros de su hogar:

You speak of art
and your soul is like snow,
a soft powder raining from your
mouth,
covering my breast and hair.
You speak of your love of mountains,
freedom,
and your love for a sun
whose warm is like una liberación
pouring down upon brown bodies
Your books are of the souls of men,
carnales with a spirit
that no army, pig or ciudad
could never conquer.
You speak of a new way,
a new life.

When you speak like this
I could listen forever.

Pero your voice is lost to me, carnal,

in the wail of tus hijos,
in the clatter of dishes
and the pucker of beans upon the stove.
Your conversations come to me
de la sala where you sit,
spreading your dream to brothers
where you spread that dream like damp clover
for them to trod upon,
when I stand here reaching
para ti con manos bronceas that spring from mi espiritu
(for I too am Raza) (Cervantes, "Para un revolucionario" 151-152).

En este sentido, Cota-Cárdenas también se dirige al hombre y le pregunta directamente acerca del tema de la Revolución. Quiere saber en qué lugar queda ella y dónde se encuentra esa libertad que defiende:

Teoricanto
de Revolución
y cambio
pero empecé a sentirme
Raza
chicana vacilada

no hay que seguir siendo
ni el chingón
ni la chingada

he's very much aware now
and makes fervent Revolution
so his children
and the masses
will be free

but his woman
in every language
has only begun to ask
y yo querido viejo and ME? (Cota-Cárdenas, *Marchitas* 42).

Si en el subcapítulo 4.2.2 contemplamos la cocina como lugar de recogimiento e inspiración para algunas chicanas a partir de los ochenta, en el tema de la poesía, la cocina representa un obstáculo para la emancipación y la creatividad. Lucha Corpi culpabiliza este entorno, nada adecuado para las musas en "Protocolo de verduras". Consciente de lo absorbentes que pueden llegar a ser las labores domésticas, describe la

soledad, la opresión y la obligación. Encontrar inspiración entre las legumbres, el agua sucia, el repollo y la pimienta parece una tarea difícil:

El mundo exige
diplomacia estricta:
Me dicen que aún
entre las legumbres
existe el protocolo;
y ya dentro de la casa
no hay tiempo
ni para la melancolía
soledad desvestida,
porque debo atender
los asuntos
del día de plancha
y escribir versos
cuando puedo
entre el ir y venir
de la tempestad
en el lavadero.

Así, no me reproches
Si te recuerdo
en el agua sucia
en el verde de las hojas
cuando riego las plantas,
entre repollo y pimienta
a la hora de la cena;
si te leo entrelíneas
de la *Civilización*
y sus *descontentos* (Corpi 280).

El contraste en el lenguaje es también advertido por Kafka quien afirma: “With great irony, she powerfully contrasts the ridiculous masculine pretensions/conventions, resonating with/ricochetting off, burlesquing, high-flown Shakespearean sonnets in the face of a woman’s cramped reality” (95).

En el cuarto capítulo exploramos el término ‘*illegal alien*’ para explicar la forma en que denominaban las autoridades norteamericanas a los indocumentados. Pat Mora, en su poema “Illegal Alien”, manifiesta la paradójica relación que tiene con su empleada doméstica. En esa necesidad mutua la escritora reconoce la libertad que le

concede su asistenta. El éxito de su vida laboral como escritora depende de Socorro, que le evita las tediosas e infructuosas tareas domésticas incompatibles con la poesía:

Socorro, you free me
to sit in my yellow kitchen
waiting for poem
while you scrub and iron (Mora, *Chants* 47).

Cuando su empleada le cuenta un episodio de violencia doméstica por parte de su marido, la poeta reconoce que adopta la identidad de patrona en vez de acompañarla en su tristeza, empatizar con su situación y reconfortarla:

I offer foolish questions
when I should hug you hard
when I should dry your eyes, my sister
sisters because we are both women
both married, both warmed
by Mexican blood (47).

Comparten identidad como mujeres y como chicanas, pero las separa el trabajo que desempeñan y que afecta a la esfera social. Es la autora del poema la que se siente un “*alien*” por lo ilógico de su comportamiento. Acepta que no es capaz de romper las barreras sociales ante un problema que exige una fuerte solidaridad femenina y una implicación afectiva y cómplice:

It is not cool words you need
But soothing hands.
My plastic band-aid doesn't fit
your heart.
I am the alien here (47).

Continuando con el tema de la inspiración, Cisneros rompe las expectativas del lector en “I Let Him Take Me” en *Loose Woman*. El lenguaje romántico hace creer al lector que es el hombre el que la inspira, su musa, al que se entrega, alimenta y cuida. Es en la última línea donde el lector observa con sorpresa que el receptor de estos cuidados es el poema en sí mismo y le siente como un ente vivo, como un esposo al que está unida y que nunca la abandonará:

I let him take me
 over the threshold and over
 the knee. I served and followed,
 harbored up my things
 and pilgrimed with him.
 They snickered at my choice
 when he took over
 and I
 vigiled that
 solitude,
 my life.
 I labored love,
 fierce stitched
 and fed him.
 Bedded and wifed him.
 He never disappointed,
 hurt, abandoned.
 Husband, love, my life—
 poem (Cisneros, *Loose Woman* 11).

Este homenaje al proceso creativo, esta relación de amor con el mundo literario se construye con esfuerzo, pero sobre todo estrechando lazos afectivos y de admiración por la creación que repercute reforzando la autoestima femenina. Rebolledo afirma a este respecto que la artista chicana tiene que reconocer “that our literature and our cultural production does not need legitimization from the academy, that it already is legitimate in itself” (*The Chronicles* 48).

El largo título del poema de Ángela de Hoyos “Words inspired by Wayward Husbands, Pontifical Lovers and Innocuous Deviants” (1995) evidencia la poca conexión que encuentra con el universo masculino, pero es precisamente en ese espacio donde se produce la inspiración, en la distancia que se crea entre ambos. Si en “Para un revolucionario” Cervantes compara su cuerpo con una hamaca: “You lie with me / and my body is the hamaca/that spans the void between us” (Cervantes 152), De Hoyos ejemplifica esta separación entre lo masculino lo femenino de forma física, jugando con las formas y el estilo:

the
 distance

between
thee
and
me
..... therein
lies
the
poem (De Hoyos 18).

El humor en la poesía de estas autoras, en forma de ironía y de sarcasmo, ayuda a crear alternativas donde parece que se han agotado. Abre rendijas en el grueso muro de la desesperación y ayuda a gestionar la rabia y el desánimo.

El efecto que tienen algunos poemas con la sencillez del lenguaje es impactante. María Herrera-Sobek, en “The Silent Scream”, descubre las razones del silencio femenino:

There is
So much pain
Inside our throats
We are afraid
That if we speak
We'll yell
We'll shriek
We'll moan
We'll scream
We'll cry
And so
We stay
Quiiiiiiiiiiet (Herrera-Sobek 123).

La última expresión es un grito de guerra con la palabra ‘*quiet*’, una ruptura del silencio y una denuncia a la represión de sentimientos y emociones femeninas. El miedo y la culpabilidad vuelven a hacerse eco, el recelo ante las consecuencias que puede ocasionar el hecho de convertirse en una “escandalosa”.

Respecto al tema de las relaciones amorosas, De Hoyos —en “Ex Marks the Spot”— encuentra una respuesta positiva al desengaño. A pesar del resentimiento que guarda por el posible abandono aprende a sobrevivir: “I learned to/hang/and thereby/saved my skin” (20). La risa de su verdugo es, en realidad, una sonrisa siniestra

y su venganza reside, al igual que en el “Soliloquio travieso” de Cota-Cárdenas, en seguir el juego, pero aplicando sus propias reglas para intentar controlar su destino:

Oh how you laughed
and laughed
and laugh
when you
left me
dangling
from a limb

But now
ha! ha!
The joke is
on you
because I learned to
hang
and thereby
saved my skin

oh yes
my ghost
is real
and...your smile?
your smile
is grim (De Hoyos 20).

En "Fairy-Tale: Cuento de hadas" De Hoyos describe el idealismo de una joven que quiere encontrar su príncipe azul, pero este aparece “in the form of a macho-man/stepping out on the sly” (26). El poema continúa de esta manera, dejando ver un final :

Desperate
 she hit the panic button
 shouting
 HELP! O MY GOD...
 DO SOMETHING!...
But God just sat
 on His throne in the sky
 and never so much as
 blinked an eye
 ...and the story is vague
as to what happened then, but
she never never never again
blindly believed
 in deities, or

in men (De Hoyos 26).

La lucha por la igualdad requiere un cambio de mentalidad que Inés Hernández Tovar parodia en “Chifladones”. La poeta responde al sentimiento de incompreensión describiendo las formas tan distintas que tienen los hombres y las mujeres de ver la emancipación femenina:

I don't know
which is more amusing
or more absurd
the fact that you call this love
or the fact that I accept it as such

He: “The day you beat me
at a game of pool
I'll know we are equal”

She: “The day you'll choose
To wash the dishes
I'll know we are” (Hernández I. 18).

Las referencias que realiza Bernice Zamora a la cultura dominante incluyen una crítica a la preponderancia del sexo masculino: “Zamora's desire to master the male and gain autonomy in her relationship with men is also implicitly connected to a desire to master the dominant culture (Sánchez 218). En “Do You Take?” invierte los roles en el tema de las tareas domésticas y reconoce que no le desea a nadie esa vida de servidumbre. Con ironía, se dirige a su compañero recordándole lo que significa ser la esposa de alguien:

so you wish to marry me,
wash for me, clean for me,
type my papers, tie my shoes,
iron my clothes, and cook for me.
So it would please you to be
this woman's wife.
No, querido.
I would not ask
that of another
human being (Zamora 150).

En esta línea, tenemos la poesía sarcástica e irónica de Evangelina Vigil-Piñón. Con un lenguaje transgresor escribe sus poemas “Puto”, “Ay qué ritmo” y “Para los que piensan con la verga”, dentro de su colección *Thirty an’ Seen a Lot* (1982). Ordoñez afirma que Vigil en estos poemas muestra los límites de un comportamiento sexista que afecta a las mujeres y a los hombres.

En “Kitchen Talk”, sin embargo, Vigil-Piñón parodia las conversaciones que tienen las mujeres en la cocina, ese espacio que, como afirma Rebolledo, puede ser lugar de esclavitud y a la vez “a nourishing and nurturing safe haven where the writers can return for emotional and psychological sustenance in terms of female support via their *abuelitas*, mothers, and sisters” (*Infinite* 159). En el poema de Vigil, entre lamentos y las frases hechas, se deja entrever el sufrimiento de toda una vida:

Speaking of the many
tragedies that come in
life most times unexpectedly
I uttered with resolution,
“nunca sabe uno lo que le va
traer la vida de un momento
al otro.”
sintiendo en un instante
todo lo que ha sentido en su vida
responde mi abuela
“no, pues no,”
though perfectly balanced
with routine rinsing of coffee cups and spoons
“¡qué barbaridad!
pues si supiera uno,
¡pues qué bárbaro!” (Vigil-Piñón 41).

En el poema “tavern taboo” la autora describe sus sentimientos acerca de las sensaciones que tiene cuando su espacio se siente invadido con expresiones onomatopéyicas propias masculinas: “I hate to walk by a man and be pssst at/ I hate to sit at a table at some mistake joint/ and be pssst at” (Vigil-Piñón 64). Posteriormente Vigil-Piñón escribió *The Computer Is Down* (1987), un conjunto de poemas en tono satírico acerca de personas que intentan adaptarse a las nuevas tecnologías.

El humor también es un elemento reconciliador y, en otras ocasiones, autoras como Beverly Silva muestran el amor por su pareja utilizando la comida como metáfora. En “Sin ti yo no soy nada”, su amante es el ingrediente principal de su comida; no obstante, al final la poeta reconoce que “puede vivir sin él”. En este poema Rebolledo cree que el amante es “la especia”, pero a la vez es la parte más importante del plato, la que ofrece el sabor:

Tú eres
la salsa en mi enchilada
la carne en mi burrito
la oliva en mi tamal
el chocolate en mi mole
el chile en mis frijoles
la tequila en mi margarita.
Seguramente yo puedo vivir sin ti, mi amor.
Pero sin ti la vida es
Un taco sin tortilla
El guacamole sin aguacate
La sal sin limón
Un pastel sin azúcar
El domingo sin baile
La cumbia sin música
Juan Gabriel sin Juárez
Y todos los días sin el fin de semana (Silva 359).

Cervantes, en “Poem for the Young White Man Who Asked Me How I, An Intelligent Well-Read Person Could Believe in the War Between Races”, vuelve a desplegar su ironía en una magnífica exposición de razones por las cuales la chicana se debate entre complejas paradojas y reconoce que, aunque cree en las guerras raciales, “in this country/there is a war” (Cervantes 287).

El poema comienza describiendo un mundo ideal en el que “there are no distinctions” y donde “people write poems about love”. Su “I” se transforma en “we” para elegirse miembro representante de su comunidad. El título responde a una pregunta que le hace un hombre blanco, símbolo de la supremacía masculina y racial. En su respuesta declara que no es ella la que desea el conflicto, sino que son ellos los que

actúan de determinada forma que hace que lo aparentemente lógico se vuelva ilógico: “These bullets bury deeper tan logic/Racism is not intelectual” (Cervantes 287). La crítica es directa: “You think is nothing/but faddish exaggeration. But they are not shooting at you” (286). Como poeta le gustaría escribir “delicate lines about joy”, pero no puede cuando es testigo de la realidad “...but the typewriter doesn’t fade out the sound of blasting and muffle outrage” (287).

Para reformular su política del deseo las chicanas pueden escoger nuevos modelos o transformar los valores que estos ofrecen, como vimos en el segundo capítulo. La religión y el sistema patriarcal, como obstáculos en la emancipación femenina, han marcado unos roles muy definidos que han silenciado su identidad sexual. La Virgen María, la Malinche y la Llorona aparecen con nuevos valores o son mostradas desde una perspectiva distinta.

Adaljiza Sosa Ridell también utiliza la protesta abierta en su poema “Como duele”: “Pinche cómo duele ser Malinche”, relacionando el concepto de Malinche como traidora, que encarna esa carga pesada de identificación cultural y culpabilidad, de la que resulta tan difícil desembarazarse. Con ingenio involucra a la figura masculina por ser hijos de las Malinches que tanto critican:

Pero sabes, ese,
what keeps me from shattering
into a million fragments?
It’s that sometimes,
you are el hijo de la Malinche, too (Sosa 215).

El relato “Virgencita, danos chance”, de Adela Alonso, es otro ejemplo más de cómo las chicanas han adaptado los mitos, les han dado un nuevo significado o han relajado sus cualidades otorgándoles características humanas. Camilla tiene una conversación relajada y cercana con la Virgen. Como si se tratara de una amiga, le hace preguntas intentando encontrar respuestas a tantos enigmas. Camilla reconoce que

existen algunos temas, rodeados de un halo de misterio y mistificación, que le resultan difíciles de entender como mujer, y la Virgen se sincera con ella al reconocer que se sentía atraída sexualmente hacia San José. En su conversación ignoran la teoría de que María fue fecundada por el Espíritu Santo y evoca a San José como desencadenante del deseo más carnal. La Virgen abre su corazón más humano y terrenal: “Te confesaré que me encantó. Fui tomando experiencia y cada vez lo disfrutaba más. Su piel suave y ardiente junto a la mía, no podía contenerme. Hasta que un día quedé embarazada” (Alonso A. 44).

Una vez que toman confianza Camilla aprovecha para reprocharle la represión a la que la mujer ha estado sometida durante tantos años: “Virgencita, danos chance, a la goma con la virginidad, ¿no? Ya chole con la misma cantaleta del honor, ya estamos hasta el gorro” (45). La Virgen contesta a Camila con un poema en el que aparece la figura de Eva como aventurera, positiva, curiosa y pasional:

Escucha Camila
Que en tu tiempo habrá transformación
El paraíso no existe
Pero sí una vida de razón
de mayores conquistas
de mejores poderes
Eres como una Eva, madre de todas
curiosa
aventurera, los ojos
brillantes
ella fue la primera en conocer
la primera en saber
la primera en elegir
la primera en sentir pasión
....
Sigue a Eva
cabeza caliente
es tu tiempo de transformación (Alonso A. 45).

Cuando la Virgen se inclina para besarla, “una suave sonrisa se dibuja en su rostro de canela y sus ropas desaparecen en el aire”. El cuerpo de la Virgen es “joven, su piel

fresca, su vagina mojada, todo lo que uno no ve en las estampitas. Se mira a sí misma también desnuda, ve sus pelitos, sus chichis. La ve. Se ve” (45).

La autora desmitifica la imagen la Virgen y nos ofrece una mujer cercana, con deseo sexual. En su poema se desnuda por dentro y por fuera. Compara a Camilla con Eva por sus características aventureras, por querer saber y sentir, por plantarle cara al tema de la virginidad y por su espíritu curioso.

La autora Cordelia Candelaria también protesta en contra de los mitos por el mal que han causado a lo largo de la historia. Compara a la Llorona con una cucaracha gorda y negra en “Go ‘Way from my Window, La Llorona”:

Get lost lady! Ándale!
Far away and forever! Vete! but not
Like sinks of dirty water swallowed by the drain
To rise again in cesspools, not like
A fat black roach swept away
Returns with crowds at midnight. But vanish,
Weeping Bitch, out of my life como el sudor de mi sobaco (Candelaria 215-216).

Candelaria quiere que este imaginario salga de su vida y utiliza un lenguaje directo y escatológico para resaltar la falta de solemnidad y de respeto que le inspiran estas figuras a las que responsabiliza de una niñez llena de fantasmas y de monstruos. El lamento de la “Weeping Bitch” tradicional, el de la chicana pasiva, la Llorona culpable infanticida que vaga arrepentida se contrapone al sonido de la carcajada de Gina Valdés en “Weeping With Laughter” que con su risa, más parecida a la de la Medusa de Hutcheon o a la “Gritona” de Sandra Cisneros en *Woman Hollering Creek*, es capaz de desarmar los mitos y arquetipos que dañan el imaginario femenino.

“El humor se suele llevar mal con la perfección o la belleza” (83), afirma Ríos Carratalá. Aceptar la imperfección y cuestionarla es lo que nos hace reír. La risa difumina las diferencias generacionales, las contradicciones y paradojas. Luz Villanueva en “To Jesús Villanueva, With Love” reconoce que uno de sus primeros

contactos con el “error” lo tuvo con su abuela. En esta anécdota ambas ofrecen una salida creativa y humorística a la imperfección:

My first vivid memory of you
Mamacita,
We made tortillas together
yours, perfect and round
mine, irregular and fat
we laughed
and name them oso, pajarito, gatito (Villanueva 35).

Para reírse y mostrarse tal y como la chicana, necesita aceptar su pasado. Cisneros en *My Wicked Wicked Ways* explora la herencia cultural y familiar que cae como una losa sobre la conciencia de la chicana y afirma: “to sin is to expose your body, to have unauthorized relationship, to expose your private self in a public way [...] To sin is to love another woman. To sin is to go into spaces reserved for men: politics, writing and bars (cit. en Rebolledo, *Women singing* 193).

Si la sexualidad es en sí un tabú, aceptar el deseo femenino entre mujeres es todavía más problemático. En 1991 Carla Trujillo publica *Chicana Lesbians. The Girls Our Mothers Warned Us About*. Expone las difíciles circunstancias de las lesbianas chicanas. Según la autora, no son aceptadas ni en el grupo de las chicanas (por ser lesbianas) ni en el colectivo de lesbianas (por ser chicanas). Esta obra es una antología que incluye poesías, relatos cortos y ensayos escritos acerca del deseo, el color de piel y la lucha interna y externa que sobrellevan a diario estas mujeres. Cherríe Moraga, en una conferencia celebrada en 1990 en Berkeley, declaró: “Now I get it. Not only do you have to learn to love your own vagina, but someone else’s too” (Trujillo X). Gina Montoya culmina su poema “Baby Dykes” (1991) con una versión que nos recuerda al discurso de Martin Luther King “I have a dream”:

I ponder over the classical and all powerful image:
WHITE UPPER CLASS MALE PRIVILEGE!
What a wonderful dream it would be to change that to:
BROWN WORKING CLASS LESBIAN PRIVILEGE!

Still only the dream of a brown, working-class and idealistic “Baby Dyke” (Montoya 20).

Montoya en este poema descubre la frontera sexual en el tema del lenguaje: “Learning a new language: Lesbian/some speak in feminism/some speak in “Het”: double standards/ Yet all “out” in the mainstream together” (19).

Trujillo cree que, debido al hecho de que no necesitan la figura masculina para su construcción de identidad, su condición de lesbianas se considera como una forma de rebelión y de ahí la falta de apoyo desde el punto de vista social. El humor ayuda a la transformación, a exponer temas tan controvertidos como es el sexo entre mujeres y verlo desde otra perspectiva: “For our own survival, Chicana lesbians must continually embark on the creation or modification of our spirituality and familia, usually implying alteration of the traditional, since these institutions, by their very nature, profess to be anticlerical to the Chicana lesbian existence” (Trujillo X).

Son numerosos los poemas escritos por estas mujeres o sobre la temática homosexual femenina que incluyen un toque irónico y sarcástico que les permite respirar en el proceso de lucha por su identidad. Esta transgresión rompe los esquemas tradicionales del pensamiento decoroso. Son conscientes de que la sociedad las rechaza utilizando apelativos despectivos, pero algunas responden al insulto, ridiculizándolo. La poesía tiene la virtud de ofrecer los sentimientos más personales e internos donde el yo se enuncia de manera abierta, directa, de forma descarnada.

Lidia Tirado White en “Intentarás imponerme” (1991) recopila doce apelativos peyorativos que existen en español para la palabra lesbiana:

Cachapera,
Manflora,
Jota,
Rara,
Maricona,
Anormal,
Tortillera,

Lesbiana
Marimacha,
Andrógina,
Hombrecito,
Muchachito,
y Más, y Más, y Más
Intentarás imponerme todos
los adjetivos calificativos
que la sociedad sexista te ha enseñado.
Y yo, te seguiré repitiendo de una y mil maneras
que simplemente soy una MUJER.
Y una MUJER, que hace mucho tiempo dejó de ser
una MUJER EN SÍ para convertirse en MUJER PARA SÍ (Tirado 22).

Si la identidad es un valor que implica un posicionamiento, Tirado reivindica el calificativo de mujer en el presente (“soy una MUJER”). Reconoce que en el futuro seguirá siendo así (“intentarás”), pero responde a su agresor plantándole cara. Para escribir, libres de las determinaciones genéricas y romper los pilares de la sociedad patriarcal, necesitan vencer el miedo. Rosa Pellicer, que ha realizado un estudio acerca del humor en la obra de Borges, afirma que “los mecanismos de la injuria y el humor son semejantes: la inversión de los términos, el cambio brusco, el elogio hiperbólico, el léxico del oprobio, la ironía, la paradoja, el sarcasmo, la sátira, la parodia...” (Pellicer 40). Si los que utilizan los apelativos ofensivos en contra de las chicanas lesbianas poseen una intención jocosa, el tono trágico del poema contrasta ese efecto. Tirado se resiste a la estigmatización ridiculizando la actitud del que injuria y reivindicando el concepto de MUJER.

Natashia López, en “Trying to Be Dyke and Chicana” (1991), incluye las múltiples marginaciones y con un juego de palabras separa las realidades de chicana y lesbiana e intenta reconciliarlos en un producto final:

Dyk-ana
Dyk-iana
what do i call myself
people want a name
a label a product
what´s the first ingredient

the dominant ingredient
can you taste Chicana
or smell Dyke

call me Dyke
race destroyer
i darken the color of my people's skin
polluting the bad recipe
call me Dyke
feeling pressure to choose
 between
brown white/women/loving

call me Chicana
walking with whiteness
into more whiteness
feeling my darkness
call me Chicana
annoyed with being called *Spanish*
wishing whiteness would understand
call me chicana
call me Dyke

Chyk-ana (López N.84).

Irónicamente se pregunta si su condición sexual prima sobre la raza o al revés: “can you taste chicana/or smell Dyke”. Ironiza acerca de la jerarquización en el tema de la discriminación y crea nuevos conceptos “Dyk-ana” y “Dyk-iana” para conseguir una última etiqueta: “Chyk-ana”. Acuciadas por la incompreensión de los “blancos” (“*whiteness*”), el lenguaje es directo y ofrece una alternativa a la presión y la opresión. Danielson afirma: “Lopez’s reference to her “ingredients” underlines her social constructionist reading of sexual and ethnic subjectivity as a mainstream concept, as well as the pressure to declare a hierarchy of identity” (Danielson 23). No se trata de cómo se identifica, sino de cómo la perciben externamente desde el punto de vista social.

Estas escritoras reflejan los conflictos a los que se tienen que enfrentar a diario, rompen su silencio y con su poesía contribuyen a transformar el pensamiento homófobo que les acusa de tener una identidad “perversa”. Asumen la carga de saber que son

juzgadas por atacar las estructuras de la sociedad tradicional pero su actitud irreverente y una ironía poética descarnada son sus armas frente a la ofensiva. Atacando demuestran que no se sienten amedrentadas.

Por último, este subcapítulo no quedaría completo si no mencionáramos la importancia del lenguaje en relación con el humor, como en el caso del poema “Sweet Revenge” (1993) de Silviana Wood, acerca de un asunto de infidelidades entre el Güero y la Tencha. De nuevo la alternancia de códigos se realiza de una forma natural; la utilización del *spanGLISH* y los mexicanismos agudizan el efecto humorístico. También utiliza expresiones creativas que requieren por parte del lector una compleja tarea para descifrar un poema que acorta las diferencias entre la literatura oral y la escrita:

El Güero de la Tencha never learns.
El otro día, este weekend que pasó,
as a matter of fact,
se emborrachó en la yarda, otra vez,
with the other cementeros,
lost half his paycheck playing pocker,
and went home con la cola entre los pies.
Pero cuando la Tencha, ya bien pissed-off con él,
se fue al laundromat con los kids,
el Güero se agarró el cheque del income tax,
hizo forge el nombre de la Tencha,
y lo cambió con el crooked chino de la esquina,
y se fue pa' Nogales
for three days de sinvergüenzadas con la mentada
Rita la Putita, la recepcionist del dentista
que usa gas pa' que no te duela, el de la Calle Seis,
la que siempre usa mini-skirts pa' enseñar las nalgas
when she bends over the files,
por eso el Chapo Zepeda va con el dentista every 30 days,
no porque tiene cavities, está molacho el baboso,
pero va pa' verle todo el culo cuando se agacha la Rita
hasta la letter “Z.”
Anyway, cuando el Güero le llegó todo crudo y jediondo,
la Tencha ya le había empacado toda la ropa
en three card boxes y las tenía afuera en la curb
pa' que se las llevaran los del garbage.
But Güero didn't care y se fue y se acostó
en las sábanas limpias
while Tencha searched the car
and found the dirty pictures

de la Rita la Putita in the glove compartment
y los calzones in the back seat.
Como alacrán encendido, la Tencha
Went and got a dirty calcetín
De uno de los buquis,
stuffed it con una bar de jabón Dial,
bath-sized,
y le dio por toda la madre al Güero,
que días después went around telling everybody
que la Techa nomás era muy moody
y que se ponía muy grouchy
especially cuando andaba en su period!
Pero ahora anda el pinchi Güero guarding a la Tencha
como si fuera oro molido, un buried treasure,
porque la Tencha hizo swear revenge
que lo va a hacer chivo con el primero
that gets in front of her.
Y el Güero, bien zurrado, dice que that ain't fair.

Así es la vida, que curada, ¿no? (Wood 40).

5.2 LA VOZ POÉTICA CHICANA. UNA ESQUIZOFRENIA DE IDENTIDADES

James Thurber dice que: “El humor es el caos emocional recordado en momentos de tranquilidad” (García Walker 12). La distancia que crea el humor permite a la escritora chicana ver los hechos con perspectiva y cuestionarlos, a la vez que conecta con su voz interior a través de la poesía. Observar los acontecimientos desde otros ángulos fortalece a estas autoras, que protestan por su falta de representación y construyen su feminidad utilizando la ironía, el sarcasmo y la parodia:

En dicha búsqueda se dan cuenta que son camaleónicas, sombras sociales, ecos históricos. Por lo tanto, celebran los espacios intermedios, indeterminados, paradójicos. Potencian la figura de la mestiza, migrante de personalidad híbrida. Aprenden a ser indias en la cultura mexicana y mexicanas en la cultura angloamericana [...] . Se resisten a ser reducidas (Godayol 101).

En esta búsqueda de identidad, es decir para dar respuesta a la pregunta ¿quién soy?, necesita poder contestar a muchas otras: ¿cómo se ve a sí misma?, ¿cómo cree que la ven otros chicanos u otras comunidades latinas?, ¿y las otras chicanas?, ¿y las otras culturas? ¿y sus compañeros sentimentales? Utilizando el sarcasmo y la ironía en la voz poética conjuran la angustia, en un intento de dar respuesta a estas inquietantes preguntas que conforman su personalidad.

Algunos críticos creen que el humor es siempre metáfora, por comparar mundos y establecer nexos entre ideas a veces contrapuestas. La chicana es, en sí misma, metáfora. Su multiculturalidad es caldo de cultivo para el modo humorístico. En “Legal Alien” Pat Mora se ve “American but hyphenated/ viewed by Anglos as perhaps exotic” (Mora 95). La chicana es “an American to Mexicans/ and a Mexican to Americans”. Se encuentra en este espacio liminal, “between the fringes of both worlds” (95).

Anzaldúa cree que los deseos de la cultura dominante van más allá y afirma que quiere hacerles desaparecer como minoría chicana y convertirles en seres invisibles.

Haciendo referencia al concepto de “melting pot” afirma: “They’d like to think I have melted in the pot. But I haven’t, we haven’t” (Anzaldúa, “By your true” 81).

El humor es una piedra angular en el proceso de denuncia, resistencia y reconocimiento. Cota-Cárdenas, en su poema “Crisis de Identidad/Crisis of Identity or ‘Ya no chingues...’”, parodia la necesidad de introspección a la que se tienen que someter las chicanas en esta búsqueda. Protesta por el esfuerzo que conlleva ser aceptadas, siempre justificando su origen, desenterrando raíces y luchando para intentar que otros decidan su identidad:

Soy chicana macana
o gringa marrana,
la tinta pinta
o la pintura tinta,
el puro teatro
o me huele el olfato,
una mera gabacha,
o cuata sin tacha,
una puta biscocha,
o una india mocha,
(me pongo lentes rosas o negros
para tomar perspectiva,
todo depende, la verdad es relativa)
la vista aguda
o ciega nariguda, parece que sí
pero mira que no,
me entiendes, Mendes,
o no me explico Federico,
están claras las cosas,
pues no es por las moscas...
ya, ya cierra la boca
y si te parece poco,
te echo un jarro de mole
en el falso pinche atole (Cota-Cárdenas 88).

El tinte surrealista del poema fuerza al lector a adoptar una posición multicultural para acercarse a la creación poética. Se describe como “chicana macana”, “gringa marrana”, “india mocha”, “cuata sin tacha” y “puta biscocha”. Esta utilización tan heterogénea de imágenes, en la que juega con el lenguaje, simboliza su realidad híbrida. La rima potencia el efecto cómico en este vocabulario fronterizo y parte de la

desarticulación del poema se produce cuando desaparece la rima en la versión que ofrece en inglés. El espacio bilingüe requiere una óptica pluralista y el contenido crítico del poema produce desasosiego en busca de una lógica, que a veces no es necesaria porque simplemente no existe. El disfrute de lo irracional, en este caso, ridiculiza las múltiples “teorías serias” acerca de la identidad y propone una apertura a nuevos esquemas de pensamiento.

Miriam Bornstein, en “Toma de nombre”, parodia las razones que explican que la chicana tenga que estar siempre inscrita a la identidad masculina y no posea la suya propia. Experimenta con la forma utilizando marcados espacios entre las palabras como si esperara una reflexión entre ellas. Siempre pertenece a alguien:

con el lazo de buena mujercita mexicana
 cargo con el nombre de mujer casada
 soy
 fulana de tal
 esposa de fulano
 madre de zutano (Bornstein 80).

En otro de sus poemas, “Para el consumidor”, Bornstein reconoce que fue “parte del circo”, pero que un buen día decidió tomar las riendas de su vida:

a cada paso me topé conmigo misma
 ellos son yo
 son yo misma
 y desde entonces me dieron ganas de ser bruja
 y jugar a la vida con poemas (Rebolledo, *Infinite* 150).

Serros, en *Chicana falsa* (1988), dedica varios poemas al tema de la identidad. El título de su libro se lo debe a la Letty, una compañera del instituto, que le reprocha su autenticidad como chicana:

“You know what you are?
 A Chicana Falsa.”

“MEChA don’t mean shit,
 and that sloppy Spanish of yours
 will never get you any discount at Bob’s market.”

“HOMOGENIZED HISPANIC,

That's what you are." (*Chicana falsa* 1).

La ironía es que Leticia ahora es "la Letty", un nombre manufacturado que le ofrece mayor identidad y pertenencia a la minoría. Michele es criticada por no hablar español correctamente. Como asignatura pendiente lo llama "mi problema". Critica el hecho de que los "blancos" eligen el español como segunda lengua y, a pesar de los "weak attempts", reciben todo el apoyo social. Sin embargo, cuando es la chicana la que no lo habla, no está tan bien considerado por sus compañeros, que presuponen que lo hace conscientemente para favorecer la asimilación cultural:

A white person gets encouragement,
praise,
for weak attempts at a second language.
"Maybe he wants to be brown
like us."
and that is good.

My earnest attempts
make me look bad,
dumb.
"Perhaps she wanted to be white
like THEM."
and that is bad (*Chicana falsa* 31).

La autora teme el día en el que tenga que ir vestida de sí misma al instituto. Los disfraces temáticos para el "Hawaiian day", "Pajama day" o "60's day" son muchos más fáciles de encontrar:

I wore the costume
the fears of this clown
that someday over the loud speaker
Dean of all Dicks
would announce:
"Tomorrow will be inner-self day.
Come as your true self."
Then I'd be caught.
I'd be dead.
How would I explain
to Tia Annie's confused hands
portraying me
the real me
latch-key emptiness

suicidal contemplation
internal jellyfish canker sores
stinging and sucking
the last of my school girl esteem
nothing no
over the counter chocolate chalk
or weekend in Ojai could ever
soothe coat and protect? (*Chicana falsa* 62-63).

Serros transforma las fiestas del instituto, aparentemente banales, en una tragedia, cuando trata el tema de la identidad. El ingenio de Serros, como mencionamos en el subcapítulo 3.4, tiene un lado amargo denominado *darker side* que también utiliza en su poesía. A partir de hechos aparentemente poco profundos explora el tema de la identidad para criticar y hace visibles los temas de discriminación, como en el caso de la participación de su hermana en un concurso televisivo o comprar las verduras en el supermercado. Serros hace que los asuntos más nimios inspiren toda una teoría acerca de las diferencias económicas, sociales y los problemas de discriminación.

En “Johnwannabechicano” Serros reinvierte los roles y describe a John Michael Smith III como un chico que, aunque rubio y de tez rosada, se esfuerza en adoptar el estereotipo del chicano que muestran los medios de comunicación:

John Michael Smith, III is
a Chicano.
Every morning is awakened
by KOXD
the local oldies station,
pockets his blond hair
into black hair net
stuffs skinny pink legs
into stiff beige khakis,
severely creased (*Chicana falsa* 33).

Desde el comienzo este poema produce desconcierto. Si hubiese sido al revés — un chico que desea hacerse pasar por anglo —no hubiera causado asombro. John Michael/Juan Miguel se dirige al instituto “to attempt busing,/the second year/of his new identity” (*Chicana falsa* 33) no sin antes ignorar el desayuno compuesto por

“*French toasts*” que su madre le ha preparado. Prefiere sorber una sopa enlatada de “menudo”. Se siente avergonzado por la ensalada de pollo (Ambrosia Surprise) que le prepara su madre para comer y recuerda que ese día sus amigos le invitan a comer tacos de sesos. La gastronomía mexicana como sello de identidad vuelve a hacer su aparición, así como la ridiculización de los estereotipos a partir de la exageración de los mismos. Cuando John Michael pasea por las pequeñas mansiones de su barrio, saluda a los jardineros con un “¡Buenas días!”, mostrando así el bajo dominio del español, pero expresando su felicidad porque se siente cercano a su gente y orgulloso de ser chicano:

His new familia.
He is happy.
He is smug.
He is a Chicano (*Chicana falsa* 33).

La irrealidad de la situación del poema nos hace reflexionar acerca de los rígidos roles sociales. Parece impensable que alguien que pertenece a una mayoría étnica ansíe pertenecer a una minoría, produciéndose una curiosa inversión de papeles. El poema es desconcertante también porque su madre le llama Juan Miguel cuando se olvida el *lunch*. ¿Es realmente chicano? Parece estar apropiándose una identidad artificial. ¿Elige con satisfacción ser chicano, el camino más difícil y en contra de su familia, para ser aceptado por su pandilla?

Acerca del orgullo de ser chicano, en otro poema —“What is Bad”— Donna Rodríguez aparece como una mujer poderosa que ocupa dos asientos en el autobús debido a su sobrepeso. Temida por todos, esta mujer ha logrado respeto y privilegios gracias a la confianza en sí misma. Con su actitud desafiante ha conseguido que hasta su jefe, Mr. Equal Opportunity Employer, le tenga miedo:

Scared of Donna
who gets weekends off
extended lunches
advance loans
leaves work early on Fridays

to make it to bank,
writes in own hours
on time cards (*Chicana falsa* 20).

Como vimos en el subcapítulo 3.2, Annie, la tía de Michele, intenta desilusionarla para que escoja otro oficio diferente: “Writers are always in love/like this *Harlequin* romance I’m reading” (*Chicana falsa* 5). Su tía cree que para ser escritora le faltan vivencias y un pasado traumático: “You weren’t born in no barrio/No tortillería down your street/Bullets never whizzed/past your baby” y la describe como “Chicana Without a Cause” (*Chicana falsa* 6).

En 1978, La Chrisx dedica su poema de 160 versos “La loca de la raza cósmica” a todas “las mujeres Chicanas, a las Locas / a las reinas de la Raza Cósmica” (*LRC* 84)¹⁷. En primera persona, el poema explora las variadas acepciones que la chicana arrastra desde el pasado y hasta el presente. Homenajea su realidad caleidoscópica y comienza diciendo que, a pesar de todo, “we are all one and the same” (*LRC* 84), para descubrir un amplio universo de calificaciones, una esquizofrenia de identidades, a veces paradójicamente opuestas, que describen la sensación contradictoria de “ser de todo” y “no ser nada”, “ser diferentes” y “ser las mismas”. La alternancia de código, los contrastes y las ambivalencias en el significado de los términos intensifican el efecto humorístico:

Soy mujer
soy señorita
soy ruca loca
soy mujerona
soy Santa
soy madre
soy Ms.
 Soy la India María
 soy la Adelita
Soy Radical
soy la revolucionaria
soy la Chicana en los picket lines

¹⁷ *LRC* es la abreviatura utilizada para el poema “La loca de la raza cósmica” de La Chrisx.

soy la Chicana en los conferences
soy la Chicana en los teatros
Soy la que hecha chingazos por su Raza
soy el grito: "Chicano Power!"
soy United Farmworker Buttons
soy la Mexican flag (LRC 84).

La multiplicidad de identidades merece un viaje hacia el pasado e incluir la mayoría de acontecimientos y lugares en los que las chicanas han estado presentes activamente y, a pesar de ello, se las ha ignorado, e incluso utilizado: "Soy achieving a higher status en la causa/de la mujer/y del hombre Chicano" (LRC 88). Manifiesta las diferentes actitudes en su acercamiento al mundo literario. Reconocer que ser chicana engloba todos estos comportamientos es algo que ayuda a aceptarse:

Soy versos de la Santa Biblia
Soy *True Confessions*, *Playgirl* or *Viva*
soy Novelas de Amor
soy Literatura Revolucionaria
soy never reading at all
Soy spray painting on the wall
soy writing books (LRC 87).

Alejar la imagen femenina su estereotipo crea conflictos internos que la chicana resuelve a través de la poesía. Como dice Ana Castillo: "Women are not/ roses/ they are not oceans/or stars" (Rebolledo, *Infinite* 94) . La Chrisx deja claro en su poema que ella es "la madre que le echa madres al principal" (LRC 87), que está para todos y para todo, es una heroína y una loca para los demás por querer ver más allá. "La loca de la raza cósmica" muestra que no existe una única respuesta a la pregunta de quiénes son, cómo se ven, cómo les ven y como están representadas las chicanas en el mundo literario y artístico.

Las yuxtaposiciones entre las dos culturas son constantes: "soy la que calienta las TV Diners/soy tamales at Christmas time" (LRC 84). Se encuentra entre la tradición y la modernidad: "soy shacking up/soy staying at home until I'm married or dead", "soy

getting married with 15 braidsmade/ and champagne and cake/soy mother of twelve, married at 14” (*LRC 85*).

Los aspectos lingüísticos tampoco pasan desapercibidos:

soy “tank you” en vez de thank you
soy “chooz” en vez de shoes
soy refinada—educated in assimilated/
anglocized/private institutions (*LRC 85*).

Tampoco las dificultades en el plano académico y laboral:

Soy la drop-out
soy the first in my family to graduate
from high school
soy la directora
soy la poverty pimp (*LRC 85*).

Rebolledo reconoce el efecto cómico que produce esta superposición de imágenes:

“Then absurd juxtaposition pokes fun at the clash of culture and illusions. We laugh because we recognize our foibles, we laugh at the reflection of our image. Laughing at our believe systems, our myths, our struggles, and our responses make the situation more human” (“Walking” 104). Los choques culturales tan contradictorios poseen una visión íntima acerca de las creencias religiosas: “soy wondering if there is a God/soy la Virgen de Guadalupe” (*LRC 86*). Se cuestiona la visión patriarcal en los temas religiosos y se ensalza la figura femenina representada por la Virgen de Guadalupe, como símbolo de su minoría chicana. Y es que la contradicción es un tema inherente en el ser humano, forma parte de nuestra vida. Reconocer que existe relativiza la importancia de los dogmas, ideas o creencias. Se produce así una relajación a la hora de la construcción de la identidad, teñida de características nada fijas ni concretas y mucho menos radicales.

El largo poema termina disculpándose por si alguna chicana no se ha visto reflejada: “Con mucho cariño dedico esto a las Locas de la Raza Cósmica,/ Y si no te puedes ver aquí hermana, solo te puedo decir/ “Dispensa” (*LRC 88*).

El estado psicológico de la chicana no es más que una metáfora de la frontera física y mental en la que viven:

Borders are fixed and fluid, impermeable and porous. They separate but also connect, demarcate but also blend differences. Absolute at any moment in time, they are always changing over time. They promise safety, security a sense of being at home; they also enforce exclusions, the state of being alien, foreign and homeless (Friedman 273).

La definición de su identidad se encuentra en el conflicto, en la tensión se engranan donde códigos opuestos, procedentes de distintas culturas y tradiciones, En este entretejimiento paradójico, interposición de mundos a veces opuestos, es donde se produce su identidad y para ello, es necesario cuestionar el pensamiento tradicional ofreciendo otras alternativas:

Thus Zamora's poetic voice is constantly rotating on the triad of identities, never really finding a single fixed point on which to position itself. No matter which option it momentarily chooses, the decision almost always implies an awareness of at least one other alternative for a Chicana poet (Sánchez 218).

En esta esquizofrenia de identidades, las escritoras utilizan la ironía para describir los acontecimientos trágicos. Gloria Velásquez, en *I Used to Be a Superwoman: The Polemics of a Chicana's Poetic Voice* (1996), utiliza un lenguaje sencillo, el contraste y las comparaciones, para ironizar acerca de las diferentes fases de su vida, como la pérdida de su hermano Fini en la Guerra del Vietnam, en la que murió una gran mayoría de chicanos, que se alistaron al ejército como una posible salida a sus precarias condiciones económicas para volver, una vez acabada la guerra, a encontrarse con una situación deprimente en el mejor de los casos: "The irony of Vietnam, for us Chicanos is the outcome: a Chicano tour of duty did not change reality. Most Chicanos who made it back returned to what they had tried to escape, the barrio, unemployment, lack of access to education, prison, the fields" (Velásquez 13), reconoce Margarita Luna en el prólogo de su obra. En el poema "From Good Morning Vietnam to Good Morning

Mama” relata el esfuerzo que hizo su madre para criar a su hijo y luego convertirse en un joven cadáver.

El hilo conductor de sus poemas de Velásquez es la conciencia de la chicana acerca del amor, la pérdida del mismo, la soledad, el ser y la existencia, entre otros, así como la denuncia social implícita. Con “Superwoman” Velásquez vuelve a incidir en la paranoia a la que es sometida la chicana a diario:

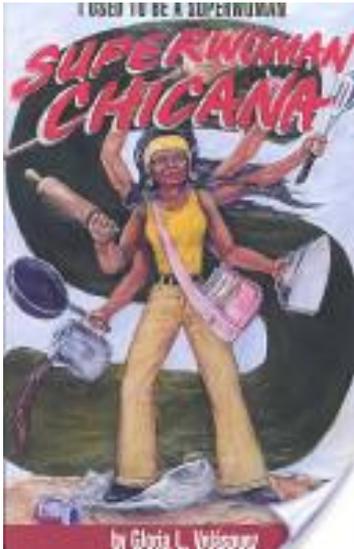
I am the Superwoman Chicana,
who irons clothes,
washes dishes,
takes care of children,
without saying a word.

I am the super-liberated Chicana
who attends classes,
writes essays,
discusses psychology,
without saying a word.

I am the super-macha Chicana,
who prepares your coffee,
brings your newspaper
cooks your meals,
without saying a word.

I am the super-pendeja Chicana,
very, very tired,
oppressed and
fed up (Velásquez 47).

Dentro de la multifacética actividad que realiza, los contrastes funcionan como denuncia, como en el caso de “La loca de la raza cósmica”. Las exigencias de tener que ser perfecta en todas sus funciones agota a una chicana que se ha mantenido callada. Sin embargo, hacia el final la poeta despierta ante la opresión, convirtiéndose en una “super-pendeja” al protestar por su situación.



5.

En la foto de la portada de su libro se observa a una mujer chicana, con rasgos indios, vestida de manera occidental, con seis brazos y cada uno de ellos realizando tareas domésticas. Colgando lleva un bolso de bandolera típico de las universitarias de los años sesenta. Gloria Velásquez estudió en Standford y es consciente del privilegio que tiene al haber podido formar parte del mundo académico.

En “Wonderful Youth”, la autora denuncia la aculturación por parte de la sociedad anglosajona y la discriminación sufrida en la escuela:

Ask me what I learned in school,
Those joyful days
of my childhood and youth
in the Fifties and the Sixties.

.....

I learned that my “culture”
consisted of Dick and Jane
with American meals
of hot dog and mustards.

I learned about prejudice
towards morenos and spics
because all the others
who had P.T.A mothers,
forgot all about us.

I learned about spotmanship

from Anglo football players
from Anglo cheerleaders.
They avoided the greasers,
who were stupid and very slow.

I learned about summer vacations,
swimming pools and suntans,
stooped down in the beetfields
with a hoe in my hand
suffering the sun's heat.

Oh, what wonderful memories
of those joyful days
of my childhood and youth
in the Fifties and the Sixties (Velásquez 23-24).

Aunque el sol calienta para todos, en realidad broncea la piel de los que disfrutan en las piscinas y quema la de los trabajadores inmigrantes que recogen las remolachas agachados durante largas horas. La autora no se identifica con la historia que aprende en el colegio, no siente el pasado de los anglosajones como propio e ironiza utilizando los términos '*wonderful*' y '*joyful*' para describir su infancia marcada por la discriminación y la desigualdad.

En "Advice" nos encontramos a una mujer chicana que aspira a romper el estereotipo y encontrar su propio camino. Escucha los consejos de su madre, pero el diálogo con su progenitora no ayuda en su proceso hacia la independencia. Escuchar a su madre decir que las mujeres no tienen razones para ir a la universidad provoca la exclamación de la autora (¡Ay, mamá!) en un asunto básico para lograr la libertad y el acceso a la educación:

"What more do you want, hija?
You already have it all.
Your life is perfect
Just like your husband."

"But mamá."

"Look at your little house,
Filled with so many memories.
What will you do without it

So far away from us all?”

“But mamá...”

“And look at your little girl
So happy and content.
That’s why I’m asking you
Who’s going to support her?”

“But, mamá...”

“And what will people say
about a woman who goes away
and leaves her husband
without listening to her mother?”

“But, mamá...”

“Women don’t go to college.
They don’t need an education.
They should be happy and
think only about their family.”

“Ay, mamá”(Velásquez 45).

En esta última estrofa, la hija parece rendirse ante lo que quizás considera más importante para ayudar a cambiar la sociedad y las condiciones de los chicanos: la formación cultural. Todos los consejos anteriores alimentan el estereotipo de la chicana sumisa, fiel, buena esposa, buena madre, que no puede ser criticada, y la hija intenta rebatirlos sin éxito.

Velásquez, desde Standford, observa la evolución de su vida. En “Realism” vuelve al contraste entre la pobreza, la dureza de vida y el privilegiado mundo académico.

Over there,
 my drunken father
 my mother with swollen feet
 my grandfather haunting the streets,

And me here,
 imprisoned at Standford
 far away from my *pueblito*
 analyzing Emile Zola’s *Germinal* (Velásquez 14).

Luna destaca la sensación de alivio, a pesar de sentirse *imprisoned*”: “Writing a thesis is not equal to picking lettuce” (Velásquez 14).

En “Thou Art”, la ironía es utilizada desde un punto de vista trágico, al dedicar el poema a todos aquellos chicanos que lucharon en la guerra del Vietnam y que, defendiendo la bandera, lograron sobrevivir a esta guerra para luego volver a los lugares de los que habían huido:

You are so beautiful
in your bright colors,
red, white, and blue.

Symbol of freedom
Symbol of Americanism.

But I remember the coffin
of a young soldier
who was once covered
with your bright colors.

You’re so light,
Your colors fly in all directions,
red, white, and blue.

Symbol of democracy.
Symbol of humanity.

But I remember the tears
that my mother cried
as she held you tight
and the bullets rang out

You’re so beautiful!!! (Velásquez 29).

Analizando el contraste entre la realidad urbana y rural que describe Zamora en “Metaphore and Reality”, Flores descubre en su poesía la evidencia acerca de las diferencias de clases sociales que cuestionan el sueño americano:

Working in canneries or
picking beets is the
metaphore of being,
of being as it has been
In the scheme of things.

[...]
As it is the dream remains
for you who sit easily with
Grendel and Godzilla
as they pick their teeth
with your children's bones
for you who sit easily with (Zamora 78-79).

En la introducción de este trabajo decíamos que el humor es una actitud ante la vida, una forma de sobrevivir y de hacer que nuestro paso por la tierra sea más llevadero ante las vicisitudes. Mora, en “The Grateful Minority”, destaca el duro trabajo de Ophelia, trabajadora del servicio doméstico, que no pierde la sonrisa a pesar de lo desagradable que puede ser su labor:

Why the smile, Ophelia
Ophelia who?
Why the smile at lysol days
scrubbing washbowls, mop—
mopping bathrooms for people
who don't even know your name
Ophelia who?
Dirty work you'll do again tomorrow
mirrors you've polished twenty-five years.
.....
like desert flowers you bloom
namelessly in harsh countries
I want to share your secret
from you. Why? How? (Mora 22).

La invisibilidad a ojos de la empleadora doméstica no afecta a Ophelia pero su pasividad afecta a la autora:

Some days I want to shake you
brown women who whistle while
you shine toilets, who smile gratefully
at dry rubber gloves, new uniforms,
steady paychecks, cleaning
content in your soapy solitude.
Ophelia who? (22).

En “Echoes” la trabajadora doméstica realiza su trabajo, recordando las risas durante la celebración de sus fiestas. El uniforme blanco le recuerda su condición y separación de los demás:

In her white uniform, Magdalena
set the table remembering such laughter
at fiestas in Zacatecas, enjoying
the afternoon's songs and games,
trying to snare English word floating
in the air like the children's
carefree ballons (Mora 23).

Las sonrisas que intercambian la señora de la casa y la empleada doméstica son de cortesía laboral y no de simpatía: "Her smile wavered when I spoke to her in Spanish" (23). Para luchar contra la despersonalización y el anonimato aparecen los nombres de las trabajadoras. Magdalena sale de su invisibilidad en "Echoes" al igual que Ophelia en "The Grateful Minority".

Como dice Anzaldúa en *Borderlands*, vivir en la frontera significa mucho y nada a la vez:

To live in the Borderlands means you
are neither *hispana india negra española*
ni gabacha, eres mestiza, mulata, half-breed
caught in the crossfire between camps
while carrying all five races on your back
not knowing which side to turn to, run from (194).

En el complejo entorno en el que se mueven, gestionan sus emociones a través de la voz poética, pero con el filtro de la ironía esta realidad poliédrica, esa esquizofrenia de identidades se convierte en "*infinite divisions*". La visión monolítica no tiene lugar en la búsqueda de identidad de la escritora chicana, ni en el humor, pero sí en la fluidez, permeabilidad y subjetividad. Poder escuchar esta polifonía multicultural solo exige mirar los acontecimientos desde otra perspectiva.

5.3 LA POESÍA COMO SÍMBOLO DE LIBERTAD SEXUAL: *THE LOOSE WOMAN* Y *MY WICKED, WICKED WAYS*, DE SANDRA CISNEROS

Articular el deseo sexual femenino sin que influya la tradición, las ideas patriarcales, los roles femeninos, etc. es una tarea difícil. El tema de la atracción por parte de la mujer es un aspecto tabú desde el punto de vista social que implica desembarazarse de la tradición que juzga y organiza las ideas de un marco dicotómico y que valora los conceptos virgen/madre/naturaleza como positivos y por otro lado puta/bruja/mística como valores negativos. Cixous denuncia este hecho en “The Laugh of the Medusa”:

We’ve been turned away from our bodies, shamefully taught to ignore them, to strike them with that stupid sexual modesty: we’ve been made victims of the old fool’s game: each one will love the other sex. I’ll give your body and you give me mine. But who are the men who give women the body that women blindly yield to them. Why so few texts? Because so few women have as yet won back their body (885-886).

Existen numerosas autoras chicanas que recuperan sus cuerpos a través de la poesía y Sandra Cisneros es una de ellas. En una entrevista a Aranda, revela su visión sobre la poesía: “Poetry is the art of telling the truth, and fiction is the art of lying. The scariest thing for me is writing poetry, because you’re looping at yourself *desnuda*. You’re always looping at the part of you that you don’t show anybody” (75). Es una de las escritoras más conocidas en la literatura femenina chicana. El éxito de su libro *The House on Mango Street* (1984), traducido a más de diez idiomas, la ha catapultado a la fama.

Cisneros nació en el distrito portorriqueño de Chicago en 1954, de madre chicana y padre mexicano, en un hogar donde se hablaba inglés y español. Sus obras reflejan esa hibridez cultural y lingüística. Como única hija entre nueve varones, siempre ha estado muy concienciada acerca de la discriminación por temas de género, al igual que por la raza y la clase social. La soledad y el barrio fueron protagonistas de su pasado y un excelente caldo de cultivo para su fructífera creatividad. Reconoce que siempre está

despierta escuchando las distintas voces “whether they issue forth in the form of gang slang, or the usual conversation of girlfriends at the laundromat, or the curious Britishisms of Jane Austen’s characters” (Kevane 46). Algunas de sus obras tienen una esencia autobiográfica cuando explora la subjetividad de sus personajes femeninos y denuncia situaciones de marginalidad.

Uno de sus principales desafíos de Cisneros se encuentra en la experimentación con los temas de género literario. Sus formas narrativas son diversas e intentan rechazar la lógica discursiva impuesta. Autora de una novela (*The House on Mango Street*) cuyos capítulos podrían ser poesías, relatos sin aparente conexión (*snapshots*) la convierten en una transgresora de las líneas académicas. Estas manipulaciones controladas, que observamos en el tercer capítulo con Ana Castillo en *The Mixquiahuala Letters*, son una metáfora de la hibridez de la chicana que libera su espíritu, dando paso a formas más intuitivas y emocionales. Cisneros cree que la chicana se reinventa, se redefine y crea nuevos paradigmas a través de la escritura.

Es también consciente de la importancia de la globalización que, al igual que el humor, ayuda a crear distancia y ver el tema de la frontera con otra perspectiva. Los problemas de la comunidad chicana no son únicos y ella, como escritora, es una “translator” como la Malinche, que se ve con la responsabilidad de intentar que los conflictos se observen de una forma más universal y en un mundo en continua transformación. En una entrevista realizada en el 2000 declara:

As I am getting older, I am writing more about global connections. How do I make people understand that the war in Bosnia is affecting them? How does one connect with a massacre of Rwanda or a woman raped by pirates in the Asiatic sea? How does one connect the killings of people in Chiapas to a worker here in San Antonio? What is my role as a writer to the citizens of this country? That is what I am concerned about currently. I also take my responsibility seriously of being a woman who lives in the border of cultures, a translator for a time when all these communities are shifting and colliding in history. Chicanos have that unique perspective (Kevane 53).

En el poema “His Story”, incluido en *My Wicked Wicked Ways* (1987), Cisneros tiene la sensación constante de sentir que, como mujer, la han manipulado desde hace mucho tiempo: “It is an ancient fate/A family trait we traced back/to a great aunt no one mentions” (38). Admite que el silencio oprime al género femenino y alimenta su culpabilidad. Como escritora advierte la responsabilidad de hablar sobre el cuerpo de la mujer y expone temas como la atracción femenina (“Sexuality Plunging Barefoot into Thorns”), el adulterio o la obsesión sexual (“Drought”).

La colección de poesías, sesenta en total, que incluye Cisneros en *Loose Woman* (1994) muestra la experimentación con el género literario mencionada con anterioridad. Las poesías podrían ser relatos cortos y, a pesar de que algunos poseen una gran carga trágica, los títulos que ofrece son muy humorísticos, como en el caso del largo título “I Am So Depressed I Feel Like Jumping in the River Behind My House but Won’t Because I’m Thirty-Eight and Not Eighteen.”, “I am so in Love that I Grew a New Hymen” (haciendo referencia al tema de la virginidad) o “A Man in my Bed like Cracker Crumbs” entre otros. Madsen cree que, aparte de mostrar su “boisterous humor” and “extrovert energy”, comparten otras características: “All are short, all set a scene and implicitly tell a tale, and all speak in powerful images that celebrate a demythologized femininity” (119).

En su poesía “Los desnudos: a Triptych” Cisneros parodia el cuadro de *La maja desnuda*, pintado por Goya. Sustituye la imagen de la duquesa de Alba sobre el diván de terciopelo por un gitano, bronceado, tumbado entre cojines de moteles. Reivindica el deseo femenino y la atracción hacia el cuerpo masculino y para ello ensalza su tono de piel oscura porque viene de trabajar en Campeche, una zona de México. Reinvierte los términos colonizador/colonizado al incorporar el territorio mexicano en un cuadro

perteneciente a la España del siglo XVIII. Resalta la belleza de sus genitales y disfruta viendo a su amante como objeto de culto:

In this portrait of "The Naked Maja" by Goya
I'll replace that naughty *duquesa*
with you. And you
will do nicely too, my maharaja.
The *gitano* curls and the skin a tone
darker than usual because
you've just returned from Campeche
All the same, it's you raised
with your arms behind your head
staring coyly at me from the motel pillows.

Instead of erotic breasts,
we'll have the male eggs to look at
and the pretty sex.
In detail will I labor the down
from belly to the fury of
pubis dark and sweet,
luxury of man-thigh
and coyness of my maja's eyes.

My velvet and ruffled eye will linger,
precise as brushstrokes,
take pleasure in the looking and look long.
This is how I would paint you.
In the leisure of your lounging.
Both nude and naked to my pleasure (Cisneros, "Los desnudos" 86).

En este poema Cisneros manifiesta, de forma abierta, la atracción que siente por el sexo masculino y la forma en la que lo pintaría, si no existieran prejuicios hacia el deseo femenino.

En "Loose Woman", el poema dentro de la colección que lleva el mismo título, Cisneros utiliza expresiones sexistas para enfrentarse a las relaciones de subordinación y menosprecio. Tanto la actitud confrontadora como la ridiculización del lenguaje patriarcal logran una victoria ante la degradación verbal. Cisneros desafía los valores enraizados desde hace mucho tiempo:

They say I'm a bitch.
Or witch. I've claimed
the same and never winced.

They say I'm a macha, hell on wheels,
Viva-la-vulva, fire and brimstone,
man-hating, devastating,
boogey-woman lesbian.
Not necessarily,
but I like the compliment (Cisneros, "Loose Woman" 112).

Asímismo reconoce que las mujeres son perpetuadoras de ese tipo de lenguaje denigrante, de esos mitos que las han dañado generación tras generación:

I like the itch I provoke
The rustle of rumor
like crinoline.

I am the woman of myth and bullshit.
(True. I authored some of it.)
I built my little house of ill repute
Brick by brick. Labored,
loved and masoned it (113).

A pesar de todo Cisneros se niega a aparecer como víctima y desafía las actitudes sexistas y los principios religiosos:

I strike terror among the men.
I can't be bothered what they think.
¡Que se vayan a la ching chang chong!
For this, the cross, the calvary.
In other words, I'm anarchy (114).

Los juegos de palabras, las aliteraciones e interjecciones juegan un papel fundamental en este dominio del lenguaje que utiliza en el proceso de intentar controlar su realidad. En esta búsqueda de identidad celebra haberse convertido en un peligro para la sociedad, una "desperada, most wanted public enemy" (114):

I'm an aim-well,
shoot-sharp,
sharp-tongued,
sharp thinking,
fast-speaking
foot-loose,
loose tongued,
let-loose,
woman-on-the loose
loose woman.

Beware, honey (115).

Reconoce lo que se ha dicho sobre ella (“They call me...”) y acepta los términos con orgullo, pero advierte que el proceso no está acabado, y que esta “woman-on-the-loose” va a continuar luchando por ser un espíritu libre, una “*troublemaker*”. Judy Little, en su artículo “Humoring the Sentence: Women Dialogic Comedy”, denomina a este proceso “carnivalización del lenguaje”. Se produce una yuxtaposición de voces en la que los términos patriarcales pasan a ser poseídos y parodiados, reinvirtiéndose los papeles de verdugo/víctima. La poesía termina de una forma muy parecida a como empezó:

I’m a Bitch. Beast. Macha.
¡Wáchale!
Ping!Ping! Ping!
I break things (Cisneros, “Loose Woman” 115).

La búsqueda de identidad aparece como un proceso circular, sin principio y sin fin, donde la ruptura de los esquemas son importantes para avanzar. En esta nueva dimensión todo tiene más de un significado, tanto en inglés como en español, aumentando el círculo de las posibilidades semánticas: “Because many Chicanos write in both English and Spanish, occasions arise to make humorous plays on words, meaning, and their proper use and misuse” (Rebolledo, “Walking” 102). De este modo se reinventa el término ‘macha’, que durante los años setenta dotó de poder a las chicanas de *La Raza* para reivindicar su fuerza y atacar la prepotencia masculina que representaba el término ‘macho’.

Para reevaluar las relaciones masculinas/femeninas hay que reformular el lenguaje. Julia Kristeva define este hecho como un “contrato socio-simbólico”:

If the social contract, far from being that of equal men, is based on an essentially sacrificial relationship of separation and articulation of differences which in this way produces communicable meaning, what is our place in this order of sacrifice and /or language? No longer wishing to be excluded or no longer content with the function which has always being demanded of us (to maintain,

arrange, and perpetuate this socio-symbolic contract as mothers, wives, nurses, doctors, teachers), how can we reveal our place, first as it is bequeathed to us by tradition, and then as we want to transform it? (Kristeva 290).

En realidad el término ‘macha’ rompe las normas del “contrato socio-simbólico” al que se refiere Kristeva. Si aplicamos la concepción tradicional que tenemos acerca del término ‘macho’ a la figura femenina quebramos el comportamiento semántico. En esa desavenencia en la que nos permitimos aplicar esos valores al sexo opuesto se encuentra la potencial transformación. A través de esta nueva utilización del lenguaje poético la chicana protesta y se reinventa.

La destreza verbal de Cisneros expande el concepto de chicana al producirse una reversión de roles en los que la sátira le permite reírse del Otro, utilizando su misma forma de expresión: “They say I’m a macha, hell on wheels/Viva-la-vulva, fire and brimstone, man-hating, devastating/Boogey-woman lesbian” (Cisneros, *Loose Woman* 112). Calificada como “boogey-woman lesbian”, desafía la figura del “boogey-man” utilizado para asustar a los niños. En esta inversión de papeles, la “boogey-woman lesbian” pretende inquietar al género masculino, además de estrechar la cercanía hacia sus compañeras lesbianas a quienes dedica este guiño satírico de complicidad.

Cisneros reconoce que su poesía rompe la ley e incluso el orden “natural” del lenguaje. Seguidamente menciona a la Iglesia católica y al Papa como símbolos patriarcales que marcan el comportamiento femenino y repite continuamente la palabra ‘loose’ como sinónimo de libertad, de independencia, intentando no ser objetivizada o codificada. También cuestiona el estereotipo de la mujer como sexo débil y se presenta con valentía para transformarlo, utilizando su destreza poética.

El tema de la menstruación es uno de los principales tabúes relacionados con la sexualidad femenina. Castillo cree que ni siquiera en círculos femeninos es un tema considerado apropiado. Según la autora, existe un antes y un después en la vida de las

mujeres después de la menstruación: “We don’t ask why our lives change so radically at the age when we first begin to bleed—why we are put under immediate suspicion by mothers and fathers” (“La Macha” 27).

Alma Villanueva dedica su poema “Witches’ Blood” al tema de la menstruación. La poeta exterioriza la paradoja que existe ante el rechazo social de la sangre menstrual, que es totalmente inofensiva, si la comparamos con la sangre derramada en las guerras:

Men have killed
made war
for blood to flow, as naturally
as a woman’s
once a month— (Villanueva 220).

Castillo cree que referirse a la menstruación como “the curse” acusa a la mujer de traidora para el tipo de deidad que profesa la educación judeocristiana. Según la autora, el Dios venerado es masculino, asexual y blanco. Denuncia también la relación de la menstruación con la palabra ‘vergüenza’ y recuerda el hecho de que en las culturas anteriores, el periodo era símbolo de creatividad, de magia y de poder femenino.

El adoctrinamiento cristiano, según Castillo, posee una serie de razonamientos que tienen como fundamento atacar el deseo y el placer, pero que —analizados— son ilógicos y paradójicos:

In Christian doctrine, we have been told that to have sex for any reason other than procreation would “reduce” us to the lowly status of beast. The irony of this comparison to other creatures on this earth that begs our superiority, is that, in fact, only beasts copulate for the sake of reproduction. The human female, alone has evolved away from estrus (heat) when she would have only copulated when she was able to conceive. Instead, through menstruation, she is able to have orgasms at any time; that is, her body now functions at having non-reproductive orgasmic pleasure (“La Macha” 29).

Castillo añade que las ablaciones del clítoris, que se continúan practicando en algunos países, tienen esa finalidad, acabar de forma física con el deseo femenino, pero no solo en sus relaciones con los hombres sino con ella misma o con otras mujeres y de esta forma deshumanizarlas.

En “Down There”, también incluido en *Loose Woman*, Cisneros utiliza el sarcasmo y se muestra transgresora al dedicar una poesía al tema al ciclo menstrual. El poema comienza con una breve cita de Lispector que predispone al lector que se va a “saltar las normas”: “At that moment Little Flower scratched herself where no one ever scratches oneself” (DT 79)¹⁸.

Seguidamente comienza una poesía con rima fácil y frases escatológicas. Todos ellos son hábitos masculinos que desafían el decoro:

Your poem thinks it's *Bad*.
Because it farts in the bath.
Cracks its knuckles in class.
Grabs its balls in public
and adjust—one,
then the other—
back and forth like Slinky. No,
more like the motion
of lava lamp.
You follow me? (DT 79).

Añade otros hábitos como “pee in the pool”, “to spit”, “to swagger like John Wayne”. En esta “miscellany of maleness” compara la poesía con un “used rubber”, “one black pubic/ hair on the toilet”, o “a cigarette/stub sent hissing/to the piss pot” (DT 81). Todas estas acciones son incómodas y chocantes, inapropiadas socialmente, pero más aceptadas si las realiza el hombre. La poesía toma un tono más serio:

Yes,
I want to talk at length about MEN-
struation. Or my period.
Or the rag as you so lovingly put it.
All right then (DT 83).

Madsen cree que el tema en sí mismo (la menstruación) es una violación indignante del decoro poético patriarcal: “MEN-struation”. Este magnífico juego de palabras podría estar ofreciéndonos una reflexión de lo poco implicado que se encuentra el género masculino en este tema, a pesar de su cercanía léxica. Este poema no tiene

¹⁸ DT es la abreviatura utilizada para el poema “Down There”.

carácter subjetivo sino que es representativo de la experiencia femenina: “Cisneros goes on to describe this feminine blood as the link between sexuality and creativity” (Madsen 121). Solo desechando los estereotipos patriarcales se descubre “the potencial for joy in their own bodies that is denied them” (121). Cisneros celebra su sexualidad y se reapropia de ella proponiendo nuevos valores.

La trasgresión se encuentra en las comparaciones y símiles que utiliza para describir la sangre a la que compara con un vaso de Burgundy, la mermelada de fresa, el chocolate o una joya preciosa como el rubí. Estas imágenes elogian este acontecimiento que celebra doce veces al año: “I’m an artist each month” (DT 83).

Gelatinous. Steamy
and lovely to the light to look at
like a good glass of burgundy. Suddenly
I’m an artist each month.
The star inside this like a ruby.
Fascinating bits of sticky
I-don’t-know-what-stuff.
The afterbirth without, the birth.
The gobs of a strawberry jam.
Membrane stretchy like
saliva in your hand (DT 83).

Cada mes se transforma en una artista. Mojando en su “tintero” más personal alaba su feminidad y crea su obra de arte. La forma tan explícita en la que describe los cambios en la textura de la sangre menstrual, la metamorfosis que se produce durante el ciclo, son reflejados desde un profundo conocimiento de los mismos (“membrane stretchy like”, “transparent”, “chocolate paste”):

In fact,
I’d like to dab my fingers
or a swab of tampax
in my inkwell
and write a poem across the wall.
“A Poem of Womanhood”
Now wouldn’t that be something?

Words writ in blood. But no,
not blood at all, I told you.

If blood is thicker than water, then
menstruation is thicker than brother-
hood. And the way

it metamorphosizes! Dazzles.
Changing daily
like starlight.
From the first
transparent drop of light
to the fifth day of chocolate paste.

Dark, distinct,
and excellently
female (DT 84).

Cisneros sitúa el cuerpo femenino en primera línea que relaciona con la creatividad y la ruptura del silencio en el ámbito de la libertad sociopolítica: “All these transgressions on cultural taboos constitute a sort of guerrilla warfare. The new sexuality is definitely a political ideology on the part of the chicana writers: An ideology that shreds the silences and arrives at new openness” (Rebolledo, *Infinite* 30).

Madsen reconoce la crítica inmersa en la poesía de Cisneros: “Cisneros’s treatment of sexuality is divided between a celebration of the power of a demythologized feminine sexuality and a powerful awareness of misogyny and the control of women through the control of their sexuality” (117). Madsen cree que la sexualidad del cuerpo de la mujer se ha valorado tan solo por su utilidad para cocinar, limpiar y servir a los demás. Uno de los capítulos de *The House on Mango Street* está dedicado a las caderas, que son beneficiosas durante el embarazo, ya que cuanto más anchas son, mayor es la capacidad pélvica. También son muy útiles para sujetar a los bebés mientras se cocina o para seducir al sexo masculino ya sea andando o bailando: “You gotta know how to walk with hips, practice you know—like if half of you wanted to go one way and the other half the other” (Cisneros, *The House* 49). Madsen añade al respecto: “The female body derives its usefulness, not as the representation of individual or female

subjectivity. So the feminine is defined in objective terms, as women appear to men, rather than the subjective terms of feminine experience” (117-118).

Cixous escribe acerca del poder femenino no solamente como forma de representación subjetiva. Cree que la transformación se necesita a nivel global: “let us not be trapped by an análisis still encumbered with the old automatism” (“The Laugh” 887) y se dirige a la mujer para decirle: “it is up to you to break the old circuits” (890).

Alaba el modo generoso a la hora de escribir fuera del discurso falocentrista:

If there is a “property of woman,” it is paradoxically the capacity to deappropriate unselfishly; body without end, without appendage, without principal “parts”. If she is a whole, is a whole composed of parts that are wholes, not simple partial objects, but a moving limitlessly changing ensemble, a cosmos tirelessly traversed by Eros, an immense astral space not organized around any one sun that’s any more of a star than the others (889).

Cisneros celebra la sexualidad femenina individual y no relacionándola siempre con temas de sometimiento. La portada del volumen de poesías *My Wicked, Wicked Ways* muestra a Cisneros en una pose provocadora con unos labios rojos, un vaso de vino y enseñando el escote. Madsen describe esta anécdota que refleja la filosofía de Cisneros. Preguntada por una feminista acerca de las razones por las que había decidido posar como una “lewd cheesecake”, Cisneros le contesta con dos preguntas: “Wait a second, where is your sense of humor? And why can’t a feminist be sexy?” (Madsen 122). De nuevo observamos cómo los estereotipos funcionan a todos los niveles y se ignora que la exageración es también una forma de ridiculización: “In gender trouble, it is possible to mock/battle through metaperformance—outfeminizing feminine models through outsized exaggeration rather than through direct confrontation” (Kafka 96).

Cisneros cree que la sexualidad en un contexto socialmente precario está unida a la vulnerabilidad y a la violencia sexual. En “Still Life with Potatoes, Pearls, Raw Meat, Rhinestones, Lard, and Horse Hooves”, incluido en *Loose Woman*, la ironía sarcástica desbanca el romanticismo que algunos autores relacionan con la pobreza: “Poverty is

not quaint, when it's your house you can't escape from/Decay is not beautiful to the decayed" (*Loose Woman* 109). También critica la forma tan suave en la que algunas chicanas feministas, por miedo a ser tachadas de malinchistas, traidoras de su propia raza, reclaman su espacio y libertad.

Consciente del poco tiempo que tienen las mujeres de la comunidad chicana para dedicarlo a su formación académica y al mundo creativo y artístico, Cisneros, en una ocasión, afirmó que lo que deseaba era una esposa en vez de un marido, para que cuidara de los niños. La chicana tiene un poder transformador que se encuentra dentro de ella. Encontrar un espacio para sí y reconocer que el poder de transformación de la chicana se encuentra dentro de ella, es una tarea complicada que se refleja en su poesía. Esta característica "anfibia" de la chicana, esta identidad híbrida que le permite sobrevivir en diferentes ambientes y que encuentra inspiración en los aspectos más cotidianos, no la convierte en pasiva. Su lucha constante contra los estereotipos requiere una ruptura con el pasado. Ofreciendo su perspectiva femenina el humor, es la artillería que le permite mezclar las luces y las sombras de su realidad a través de la voz poética.

Lo apuntado hasta aquí pretende haber sido un primer acercamiento panorámico y caracterizador de cómo utilizan el humor las autoras chicanas en el género poético. Se trata de ofrecer una pequeña muestra de los temas que abarcan, la forma en la que tratan determinados aspectos tabúes y como subvierten los códigos establecidos, sin olvidar la mirada positiva y las propuestas alternativas que el humor ofrece ante el sufrimiento. Sus poemas expresan sentimientos desde un punto de vista subjetivo y autobiográfico, como mujeres pertenecientes a la minoría chicana, pero extrapolables a nivel global. Puede que su objetivo sea atacar la conciencia de los que discriminan, liberar la rabia contenida o ser considerada simplemente mujer, como en el caso de las lesbianas.

Son la ironía, el sarcasmo y la sátira los elementos de desmitificación cómico-serios, los que atacan a la vez que liberan a estas autoras de las cadenas que estructuran el lenguaje con el propósito de controlar nuestra realidad. A pesar de que el tono subjetivo e íntimo de la voz poética refleja las paradojas de sus vidas, sus sueños y sus desacuerdos con las situaciones de injusticia de las mujeres chicanas, su lucha guarda muchas similitudes en contextos propios de otras minorías y mayorías étnicas. Géneros y culturas que también plantean una nueva perspectiva de su realidad y que en su camino eligen el humor como compañero de viaje.

CONCLUSIONES

Tras analizar el humor como liberación y subversión en la ficción femenina chicana he llegado a las siguientes conclusiones:

1. El humor en la ficción femenina chicana funciona como elemento crítico y de transformación en la búsqueda de identidad. Denuncia situaciones de injusticia en un intento de romper las barreras del pensamiento convencional discriminatorio. Permite a las escritoras chicanas salirse de la norma establecida y contrastar la realidad o incluso participar en la interpretación y construcción de esa realidad. Es decir, en situaciones aparentemente absurdas el humor ayuda a cuestionar conceptos y normas sociales para transmitirnos el mensaje de que otro mundo es posible pues cuando el ser humano se ríe se enfrenta a un contrasentido, a una distorsión, a un cambio mental, a una disociación entre forma y función a la vez que actúa como estrategia de transformación, de regeneración, de esperanza y de creación; por ello se convierte en un instrumento de progreso y de cultura.

2. El humor es un elemento que está vinculado a la de creación literaria. A través de la carcajada desenfadada, insolente, satírica o sardónica, o esbozando una sonrisa, fruto de la ironía sutil, autoras y personajes rompen el silencio en distintos ámbitos y circunstancias: viajando, escribiendo, dentro del aula, desde la cocina o en un taller de costura. En su papel de “escandalosas”, “atravesadas” y “andariegas” agudizan su ingenio y encuentran una ocasión para ofrecer una perspectiva distinta del mundo que les rodea.

3. El humor ayuda a sobrellevar sus circunstancias adversas y se infiltra positivamente en las vidas de las autoras y los personajes. Superar situaciones de aflicción para ellas tan solo exige adoptar una perspectiva irónica, paródica o satírica

Dentro de las situaciones trágicas como pueden ser el dolor por la pérdida de seres queridos, la marginación desde el punto de vista académico, el desamor y la discriminación producida por los prejuicios raciales y sexistas que se encuentran tanto en las sociedades chicana y mexicana como en la estadounidense, el humor funciona como impulso hacia la superación, vence estados de derrota y relativiza la importancia de los conflictos.

4. Desde el punto de vista social es un claro elemento de complicidad y aceptación de uno mismo. El humor une a las escritoras chicanas en la protesta y las ayuda en momentos de decaimiento, porque otra de las funciones del humor consiste en llevarnos a reconocer que somos seres falibles, limitados, con muchas contradicciones y ambigüedades. Como el humor por entero tiene una segunda lectura, la visión monológica no ofrece posibilidades y se relajan preceptos inamovibles, exigencias personales, fanatismos religiosos y criterios morales estrictos.

5. El humor es una pieza clave para desenmascarar temas tabúes como son el alcoholismo, los malos tratos, la homosexualidad y la sexualidad femenina. Las voces poéticas y narrativas son conscientes de la losa de la tradición que levantan con esfuerzo, ayudadas por fuerza relativizadora y reformadora del humor, y ello permite conectar distintos aspectos que a veces parecen irreconciliables; por ejemplo, el sexo y la religión. Como hemos podido comprobar, reconocer la existencia del deseo sexual femenino es una transgresión en sí misma en una sociedad que califica a la mujer con valores dicotómicos. La frontera cultural en la que transcurre la vida de la chicana la hace enfrentarse a una serie de contradicciones, conflictos y paradojas que debe conjugar, oponiéndose a estructuras que apoyan normas establecidas y que intentan enmarcar a estas mujeres en categorías cerradas, quebrando su aspiración a encontrar un espacio propio donde definir su identidad.

6. Participa en la ruptura de mitos y estereotipos. Como hemos visto, la aparición de personajes estereotipados al máximo se convierten en caricaturas, figuras esperpénticas o satíricas que emergen alrededor de una trama a veces también reconocible. Las autoras utilizan con frecuencia la hipérbole como recurso humorístico y al exagerar al máximo las cualidades de personas idolatradas (actores, actrices), representaciones mitológicas y religiosas, estos quedan ridiculizados. Otra estrategia narrativa utilizada por las autoras es la de otorgar cualidades humanas a estos iconos, rebajándoles de esta forma el grado de solemnidad. Las nuevas versiones de la Malinche, la Llorona, la Coalitcue, la Virgen y la Curandera nos ofrecen una representación femenina más justa y menos pasiva.

7. Funciona como vínculo entre sus experiencias personales y los acontecimientos pasados y presentes. El carácter transitorio y accidental que tiene el humor en nuestra vida se convierte, en el campo de la ficción creado por estas autoras, en algo estable que refleja determinadas circunstancias históricas y sociales. El humor colabora en la recuperación del “yo” como escritora, mujer, madre, chicana, abuela, hija y trabajadora a la vez celebra y reconcilia elementos transculturales en un marco de diferencias generacionales. Ayuda a sobrellevar las paradojas de una sociedad globalizada que borra sus particularidades como colectivo chicano a favor de un único término: latino.

8. Propicia el juego reflexivo al cuestionar los elementos metanarrativos. Por un lado ironizan con las distintas voces narrativas que funcionan como espejo de su condición; invitan al lector a una autorreflexión y lo colocan en encrucijadas con el propósito de cuestionar la objetividad narrativa y el poder patriarcal. También plantean una reformulación entre ficción y realidad al mostrar, en ocasiones, el hipertexto —la parodia en sí misma— más cercano a sus vidas que el hipotexto —objeto parodiado—.

9. Los efectos cómico se ven potenciado por el lenguaje. La alternancia de código y el aspecto creativo lingüístico de las obras dejan al descubierto la realidad híbrida en la que están inmersas. Conviven en un particular microuniverso lingüístico con un carácter autóctono diferenciable. El tema de los nombres, las traducciones erróneas, las interjecciones y los mexicanismos reflejan su inclusión en una sociedad bilingüe que utiliza este cambio de código como símbolo de su identidad. En su esquizofrenia de identidades, las autoras plantean una revisión del lenguaje para desbancar valores patriarcales.

En definitiva, el humor no es solo un medio, sino un fin en sí mismo que confronta lo obvio, contempla la realidad por oposición, por contrastes, y nos enseña el haz y el envés a un mismo tiempo, logrando unir extremos aparentemente contrapuestos; desenmascara tabúes, muestra paradojas, deconstruye el estereotipo y critica situaciones de marginalidad y frustración en el proceso de reconstrucción de la mujer chicana. Es un elemento esencial que ofrece alternativas al fracaso, a la negatividad, y que une, humaniza y nos convierte en seres más tolerantes. Como catarsis, ayuda a liberar la tensión emocional, la ansiedad, la inseguridad y la culpabilidad de las protagonistas, celebrando la victoria sobre el miedo y derrotando estados de terror y pesimismo.

Sin pretender realizar un trabajo abiertamente feminista (entendiendo el feminismo como el estudio sistemático de la situación de la mujer, respecto a temas relacionados con la familia, educación, trabajo, política, etc.), sí que me gustaría apelar al lector de esta tesis para que haga un trabajo introspectivo, realizando el esfuerzo de meterse en la piel de estas mujeres que luchan contracorriente para ser valoradas desde el punto de vista intelectual, abordando al mismo tiempo el género humorístico que, por lo general, se ha considerado territorio masculino. Vencer todas las dificultades

presupone un trabajo de titanes que debemos reconocer y considerar. Preferir que el mundo se ría, subvirtiendo sus propias dificultades, nos debe convertir en lectores algo especiales de sus obras.

El ingenio humorístico en la literatura de las mujeres chicanas que se analiza en este trabajo, utilizado como bastión liberador y subversivo, no está agotado. La estrecha unión que existe entre humor y creatividad hace que esta tesis se convierta en tan solo una muestra que intenta presentar cómo el humor es una necesidad más que una alternativa; una imprescindible inyección de optimismo que las ayuda a abordar sus vidas de una manera positiva y nada monótona.

Deseo por último expresar mi gratitud, mi consideración y mi aprecio hacia estas mujeres escritoras chicanas por haber expandido felicidad y cultura en un mundo tan necesitado de estos dos elementos.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Nepantla by Liliana Wilson, <<http://www.metroactive.com/papers/metro/11.02.95/art-9544.html>>
2. María Amparo Ruiz de Burton, <http://en.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Ruiz_de_Burton#/media/File:Mar%C3%ADa_Ruiz_de_Burton.jpg>
3. Cleofás Jaramillo, <<http://taos.org/women/profiles-legends?/item/183/Cleofas-M-Jaramillo-Author-Historic-Preservationis>>
4. Portada de *Romance of a Little Village Girl*, <http://www.amazon.com/s?ie=UTF8&page=1&rh=n%3A283155%2Cp_27%3ACleofas%20Jaramillo>
5. Portada de la colección de poesías de Gloria Velásquez *I Used to be a Superwoman*, <<http://www.calpoly.edu/~gvelasqu/>>

BIBLIOGRAFÍA

Adelina Anthony. <<http://www.adelinaanthony.com>> (Consultado por última vez 16 marzo 2014).

Aldama, Arturo J. & Naomi Quiñonez. *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2002.

Alarcón, Norma, Ana Castillo & Cherríe Moraga. "The Sardonic Power of the Erotic in the Work of Ana Castillo." *Chicana Critical Issues*. Ed. Norma Alarcón. Berkeley: Third Woman Press, 1993, 5-19.

—*The Sexuality of Latinas*. Berkeley: Third Woman Press, 1993.

Alonso, Adela. "Virgencita, danos chance." *The Sexuality of Latinas*. Eds. Norma Alarcón, Ana Castillo & Cherríe Moraga. Berkeley: Third Woman Press, 1993, 43-47.

Alonso Quecuty, María L. y María Dolores Castillo. "Detectando la ironía: la hipótesis aditiva como alternativa a las de referencia y la intención." *Cognitiva* 3 (1991): 95-122. <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/122582.pdf> (Consultado por última vez 12 marzo 2013).

Álvarez Dickinson, Jennifer. *Pocho Humor: Contemporary Chicano Humor and the Critique of American Culture*. New Mexico: University of New Mexico, 2008.

Anaya, Rudolfo. *Bless Me Última*. New York: Warner Books, 1972.

—*Las Aventuras de Juan Chicalaspatas*. Houston: Arte Público Press, 1985.

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Press, 1987.
- “By Your True Faces We Will Know You.” *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 81.
- *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table/Women of Colour Press, 1981.
- Aranda, Pilar E. Rodríguez. “On the solitary fate of Being Mexican, Female, Wicked and Thirty-three: An Interview with Sandra Cisneros.” *Americas Review* 18.1 (1990): 64-80.
- Arias, Ron. *The Road to Tamazunchale*. Reno: Westcoast Poetry Review, 1975.
- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Buenos Aires: Orbis, 1984.
- *Retórica*. Trad. Quintín Racionero. Madrid: Editorial Gredos, 1999. *Holismo planetario*. <<http://holismoplanetario.com/2015/04/10/obra-completa-de-aristoteles-en-espanol-de-la-coleccion-gredos-19-pdfs-ordenados-alfabeticamente-descarga-gratuita/>> (Consultado por última vez 3 mayo 2015).
- Arrizón, Alicia. *Latina Performance: Traversing the Stage*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.
- Attardo, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. New York: Mouton de Gruyter, 1994.
- Bain, Alexander. *The Emotions and the Will*. Londres: J.W. Parker and Sons, 1859.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.
- *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1965.

— *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas, 1981.

Barreca, Regina. *Last Laughs: Perspectives on Women and Comedy*. Philadelphia: Gordon & Breach, 1988.

— *The Penguin Book of Women's Humor*. London: Penguin Book, 1996.

Barrera, Magdalena. "Of Chicharrones and Clam Chowder: Gender and Consumption in Jorge Ulica's Crónicas Diabólicas." *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 29.1 (2008-2009): 49-65.

Baudelaire, Charles: *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor Libros, 1988.

Beltrán Almería, Luis. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos, 2002.

Benz, Stephen. "Through the Tropical Looking Glass: The Motif of Resistance in U.S. Literature on Central America." *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Eds. Frances R. Aparicio & Susan Chávez-Silverman. Hanover: University Press of New England, 1997, 51-66.

Bergson, Henry. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. 2003 [1900]. *The Project Gutenberg Ebook*. <<http://www.gutenberg.org/ebooks/4352>> (Consultado por última vez 26 noviembre 2008).

Berk, Lee, Tan, S., Fry, W., Napier, B., Lee, J., Hubbard, R., Lewis, J., & Eby, W. "Neuroendocrine and Stress Hormone Changes During Mirthful Laughter." *American Journal of Medical Science* 298 (1989): 390-396.

Bernárdez Rodal, Asun. *El humor y la risa*. Madrid: Fundación Autor, 2001.

- Bobes Naves, María del Carmen. "Falta de humor en la gran narrativa hispanoamericana." *Literatura y humor: Estudios teórico-críticos*. Eds. Ulpiano Lada Ferreras y Álvaro Arias-Cachero Cabal. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2010, 13-37.
- Boehmer, Elleke. "Postcolonialism and Beyond." *Colonial and Postcolonial Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1995, 223-250.
- Borstein, Miriam. "Toma de nombre." *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 80.
- "Para el consumidor." *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 150.
- Boskin, Joseph, and Joseph Dorinson. "Ethnic Humor: Subversion and Survival." *American Quarterly* 37.1 (1985): 81-97 JSTOR. <[http://www.jstor.org/stable /2712764](http://www.jstor.org/stable/2712764)> (Consultado por última vez 4 agosto 2011).
- Brown-Guillory, Elizabeth. "Denise Chávez: Chicana Woman Writer Crossing Borders —An Interview." *South Central Review* 16.1 (Spring 1999): 30-43.
- Broyles-González, Yolanda. "The Living Legacy of Chicana Performers: Preserving History through Oral Testimony." *Frontiers* 11.1 (1990): 46-52.
- e Ivonne Yarbrow-Bejarano. *Teatro Chicana: A Collective Memoir and Selected Plays*. Austin: University of Texas Press, 2008.
- Bruce-Novoa, Juan. *La literatura chicana a través de sus autores*. México: XXI Editores, 1983.

- Buttler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007 [1990].
- Cabeza de Baca, Fabiola. *We Fed them Cactus*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1982 [1954].
- Calvani, Mayra. "Interview with Josefina López, author of *Hungry Woman in Paris*." *Examiner.com* 26 may 2009. <<http://www.examiner.com/article/interview-with-josefina-lopez-author-of-hungry-woman>> (Consultado por última vez 6 julio 2013).
- Candelaria, Cordelia. "Engendering Re/Solutions: The (Feminist) Legacy of Estela Portillo Trambley." *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Eds. Arturo J. Aldama & Naomi Quiñonez. Bloomington: Indiana University Press, 2002, 195-207.
- "Go'Way from My Window, La Llorona." *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 215.
- *The Wild Zone: Essays in Multi-Ethnic Literature*. Boulder: University of Colorado at Boulder, 1989.
- Camfield, Gregg. *Necessary Madness. The Humor of Domesticity in Nineteenth-Century American Literature*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Carbonell, Ana María. "From Llorona to Gritona: Coalitcue in Feminist Tales by Viramontes and Cisneros." *MELUS* 24.2 (1999): 53-74.
- Castellanos, Rosario. "Satisfacción no pedida." *El uso de la palabra*. México D.F: Ediciones Excelsior, 1974, 212-213.

Castillo, Ana. "La Macha: Toward a Beautiful Whole Self." *The Sexuality of Latinas*. Eds. Norma Alarcón, Ana Castillo & Cherríe Moraga. Berkeley: Third Woman Press, 1993, 24-48.

— *Massacre of the Dreamers*. New York: Penguin, 1995.

— *The Mixquiahuala Letters*. New York: Bilingual Press, 1986.

Cervantes, Lorna Dee. "You Cramp My Style, Baby." *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Eds. Aldama, Arturo J. & Naomi Quiñonez. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2002, 145.

— "Poem for the Young White Man Who Asked Me How I, An Intelligent Well-Read Person Could Believe in the War Between Races." *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 287.

— "Para un Revolucionario." *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 151-152.

Chávez, Denise. *A Taco Testimony. Meditations on Family, Food and Culture*. Tucson: Río Nuevo, 2006.

— *Face of an Angel*. New York: Warner Books, 1995.

— *Loving Pedro Infante: A Novel*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

— *The Last of the Menu Girls*. Houston: Arte Público Press, 1986.

Cicerón, Marco Tulio. *De oratore*. Londres: Heinemann, 1967.

- Cisneros, Sandra. "Loose Woman". *Loose Woman*. New York: Alfred A. Knopf, 1994, 112-115. (LW).
- "Los Desnudos: a Triptych." *Loose Woman*. New York: Alfred A. Knopf, 1994, 86.
- "Down there." *Loose Woman*. New York: Alfred A. Knopf, 1994, 79-84.
- *My Wicked Wicked Ways*. Bloomington: Third Woman Press, 1987.
- "Still Life with Potatoes, Pearls, Raw Meat, Rhinestones, Lard, and Horse Hooves." *Loose Woman*. New York: Alfred A. Knopf, 1994, 108-109.
- *The House on Mango Street*. New York: Alfred A. Knopf Inc, 1984.
- *Woman Hollering Creek and Other Stories*. New York: Random House, 1991.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Chicago Journals* 1.4 (1976): 875-893. JSTOR. <<http://www.jstor.org/stable/3173239>> (Consultado por última vez 13 julio 2013).
- Conrod Martínez, Elisabeth. *Josefina Niggli, Mexican American Writer: A Critical Biography*. New Mexico: University of New Mexico Press, 2007.
- Cordova, Gilberto B. *Big Dreams and Dark Secrets in Chimayo*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.
- Corpi, Lucha. "Protocolo de Verduras." *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 280.
- Cortázar, Julio. *Rayuela. Obras Completas*. Ed. Saul Yurkievich. Barcelona: RBA Coleccionables, 2004 [1963].

- Cota-Cárdenas, Margarita. "Crisis de Identidad/Crisis of Identity or 'Ya no chingues...'" *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 88.
- "Manifestación tardía." *Los vasos comunicantes: antología de la poesía chicana*. Ed. Jaime B. Rosa. Murcia: Huerga y Fierro, 1999, 56.
- *Marchitas de Mayo. Sones p'al pueblo*. Austin: Relámpago Press, 1989.
- *Puppet*. Austin, TX: Relámpago Press, 1985.
- "Soliloquio Travieso." "Walking the Thin Line: Humor in Chicana Literature." *Beyond Stereotypes: Critical Analysis of Chicana Literature*. Ed. María Herrera-Sobek. New York: Bilingual Press, 1985, 91-107.
- Cousins, Norman. *Anatomy of an Illness*. New York: Norton, 1979.
- Crawford, Mary. "Just Kidding: Gender and Conversational Humor." *New Perspectives on Women and Comedy*. Ed. Regina Barreca. New York: Gordon & Breach, 1992, 23-37.
- Cristoffanini, Pablo R. "Estereotipos y mitos: La representación de los "latinos" en el cine norteamericano." *Revista Nuevo Cine Latinoamericano* 8.9 (2007): 1-24.
- Croce, Benedetto: "L'umorismo." *Journal of Comparative Literature* 3 (1903): 220-228.
- Cuevas García, Cristóbal. *Jardiel Poncela: teatro, vanguardia y humor*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Danielson, Marivel T. *Homecoming Queers: Desire and Difference in Chicana Latina Cultural Production*. New Jersey: Rutgers University Press, 2009.

- Darder, Antonia. *Culture and Difference: Critical Perspectives on the Bicultural Experience*. Westport, Connecticut: Bergin and Garvey, 1995.
- Díaz Bild, Aída. *Humor y literatura: entre la liberación y la subversión*. Tenerife: Universidad La Laguna, 2000.
- De Aquino, Tomás. *Suma de Teología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. “Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz.” *Antología del Ensayo*. <<http://www.ensayistas.org/antologiaXVII/sorjuana/sorjuana1>> (Consultado por última vez 26 febrero 2014).
- De la Torre, Adela & Beatriz Pesquera. *Building with Our Hands. New Directions in Chicana Studies*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- De Hoyos, Ángela. *Woman, Woman*. Texas: Arte Público Press, 1995.
- Douglas, Mary. “Deciphering a meal.” *Dedalus* 101.1 (1972): 61-81. <<http://facultystaff.vwc.edu/~emazur/Classes/CLASS%20Readings/Douglas%200-%20Meals.pdf>> (Consultado por última vez 19 abril 2014)
- Duke Dos Santos, María I. & Patricia de la Fuente. *Sabine R. Ulibarrí: Critical Essays*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.
- Eastman, Max . *The Enjoyment of Laughter*. New York: Halcyon House, 1936.
- Enck, John. *Jonson and the Comic Truth*. Madison: University of Wisconsin Press, 1957.
- Escandón, MARÍA Amparo. *Esperanza's Box of Saints*. New York: Simon & Schuter, 1999. (EBS).

- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. Barcelona: Editorial Salvat, 1992.
- Estrada Shuru, Xochtil. *The Poetics of Hysteria in Chicana Writing*. New Mexico: University of New Mexico, 2000.
- Eysturoy, Anne O. *Daughters of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996.
- Ferré, Rosario. “La cocina de la Escritura.” *Antología del ensayo*. <<http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/ferre/ferre2.htm>> (Consultado por última vez 17 abril 2014)
- Ferris, Suzanne & Mallory Young. *Chick Lit: The Young Woman's Fiction*. New York: Routledge Publishing, 2006.
- Figuroa Dorrego, Jorge, Martín Urdiales Shaw, Cristina Larkin Galiñanes y Celia Vázquez García. *Estudios sobre humor literario*. Universidad de Vigo: Servicio de Publicaciones, 2001.
- Flores Niemann, Yolanda. *Chicana Leadership: The Frontier's Reader*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2002.
- Fowler, Henry W. “Humor.” *The On Line Etymology Dictionary*. <<http://www.etymonline.com/index.php?term=humor>> (Consultado por última vez 3 septiembre 2012).
- Frankl, Victor. *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder, 1946.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial, 2012 [1905].

- Friedman, Susan Stanford. "Migrations, Diasporas, and Borders." *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*. Ed. David Nicholls. New York: Modern Language Association, 2007, 260–293.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Harmondsworth: Penguin, 1990 [1957].
- Gadamer, Hans Gerog. "Texto e interpretación." *Hermeneútica*. Ed. José Domínguez Caparrós. Madrid: Arco/Libros, 1997, 77-114.
- Gallud Jardiel, Enrique. *Los fundamentos filosóficos de lo cómico*. Tesina sin publicar. Madrid: Universidad Francisco de Vitoria, 2005-2006.
- García, Alma M. *Chicana Feminist Thought: The Basic Historical Writings*. New York: Routledge, 1997.
- García Walker, David. *Los efectos terapéuticos del humor y de la risa*. Malaga: Sirio, 2005.
- Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. London: Yale University Press, 1984.
- Godoyol, Pilar. "Locas de la raza cósmica: literatura, género, chicanismo." *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos* III. 1 (2001): 100-107. <<http://www.redalyc.org/pdf/745/74511477007.pdf>> (Consultado por última vez 13 de abril 2014).
- González, María C. *Contemporary Mexican-American Women novelists: Toward a Feminist Identity*. New York: Peter Lang Publishing, 1996.
- González-Berry, Erlinda. *Paletitas de Guayaba*. Albuquerque: El Norte Publications, 1991.

- “The (Subversive) *Mixquiahuala Letters*: An Antidote for Self-Hate.” *Chicana (W)rites on Word and Film*. Eds. María Herrera Sobek & Helena María Viramontes. Berkeley: Third Woman Press, 1995, 115-25.
- “Unveiling Athena: Women in the Chicano Novel”. *Chicana Critical Issue*. Eds. Norma Alarcón, Rafaela Catro, Emma Pérez, Beatriz Pesquera, Adaljiza Sosa Riddell & Patricia Zavella. Berkeley: Third Woman Press. 1993, 33-44.
- Gómez-Peña, Guillermo. *Dangerous Border Crossers*. London: Routledge, 2000.
- Harris, Alycia. “María Amparo Escandón, Bookbrowser Interview”. *Bookbrowser* 1997.
<<http://www.Bookbrowser.com/authors/interviews/MariaEscandon.html>>
(Consultado por última vez 3 septiembre 2005).
- Hearn, Stacey. “An Interview with Denise Chávez.” *Abc directory* 1999.
<<http://www.zianet.com/desertx/mar98/chavez.html>> (Consultado por última vez 2 febrero 2003).
- Hernández, Ellie D. *Postnationalism in Chicano/a Literature and Culture*. Austin: University of Texas 2010.
- Hernández Guerrero, Jose Antonio. “El humor: Un proceso creativo y recreativo.” *Literatura y humor: Estudios teórico-críticos*. Eds. Ulpiano Lada Ferreras y Álvaro Arias-Cachero Cabal Oviedo: Universidad de Oviedo, 2010, 43-57.
- Hernández Tovar, Inés. “Chiflazonas.” *Con Razón, Corazón*. Austin: I. H Tovar, 1980.
- Herrera-Sobek, María. *Beyond Stereotypes: Critical Analysis of Chicana Literature*. New York: Bilingual Press, 1985.
- “Memory, Folklore, Readers Response and Community Construction en *Mi abuela fumaba puros/My Grandma Smoked Cigars*.” *Sabine R. Ulibarrí Critical Essays*.

- Eds. María I. Duke Dos Santos & Patricia de la Fuente. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, 57-79.
- “The Silent Scream.” *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 123.
- & Helena M. Viramontes. *Chicana Creativity and Criticism: Charting New Frontiers in Chicana Literature*. Texas: Arte Público Press, 1988.
- Hinojosa, Ronaldo. *Los amigos de Becky*. Houston: Arte Público Press, 1991.
- Hobbes, Thomas. “Human Nature.” *British Moralists 1650-1800*. Ed. Raphael, David D. Vol I. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1969 [1739]: 1-113.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London: Methuen, 1985.
- “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía.” *Poétique* 46 (abril 1981): 173-193. Trad. de Pilar Hernández Cobos. <<https://tallerletras.files.wordpress.com/2013/02/ironc3ada-sc3a1tira-y-parodia.pdf>> (Consultado por última vez 18 abril 2014).
- *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Londres: Routledge, 1994.
- “La política de la parodia postmoderna” *Criterios* (julio 1993): 187-203. <<http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>> (Consultado por última vez 15 Julio 2012).
- Ibarrarán Vigalondo, Amaia. “The Power of Words in Denise Chávez's *Face of an Angel*.” *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 13 (Nov. 2000): 89-94.

- Ikas, Karin R. *Chicana Ways: Conversations with Ten Chicana Writers*. Reno: University of Nevada Press, 2002.
- Jaramillo, Cleofas. *Romance of a Little Village Girl*. Texas: Naylor Company, 2000 [1955].
- Jardiel Poncela, Enrique. *Máximas mínimas y otros aforismos*. Eds. Fernando Valls y David Roas. Barcelona: Edhasa, 2000.
- *Mis memorias*. Barcelona: Mascarón, 1981 [1948].
- *Tres comedias con un solo ensayo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1934.
- Jáuregui, Eduardo. "Sentido del humor y salud." *Aula de Cultura* (10 mar. 2008). <<http://servicios.elcorreo.com/aula-de-cultura/2008/eduardo-jauregui/01.htm>> (Consultado por última vez 3 abril 2009).
- Jonson, Benjamin. *Every Man in his Humour*. Ed. Robert N. Watson. New York: W.W. 1998 [1598].
- Kafka, Phillipa. *(Out) Classed Women. Contemporary Chicana Writers on Inequitable Gendered Power Relations*. Connecticut: Greenwood Press, 2000.
- Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Biblioteca Virtual Universal. Trad. Alejo García Moreno, 2003 [1790]. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>> (Consultado por última vez 5 abril 2014).
- Karrer Wolfgang: "Myths of Masculinity en *Tierra Amarilla*." Sabine R. Ulibarrí *Critical Essays*. Ed. María I. Duke Dos Santos & Patricia de la Fuente. Albuquerque: University of New Mexico Press: 1995, 148-160.
- Kaufman, Gloria J. & Mary Key Blakely. *Pulling Our Strings. Feminist Humor & Satire*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Kevane, Bridget & Juanita Heredia. *Latina Self-Portraits: Interviews with Contemporary Women Writers*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2000.

Kierkegaard, Søren. *The Journals*. London: Oxford Publishers, 1938.

Kristeva, Julia. "Women's Time." *The Continental Ethic Reader*. Eds. Matthew Calarco and Peter Atterton. New York: Routledge, 2003.

La Chrisx. "La loca de la raza cósmica." *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 84-88.

Landry, Donna & Gerald Mc Lean. "Bonding in Difference: Interview with Alfred Arteaga". *The Spivak Reader*. New York: Routledge, 1996, 15-28.

Lamadrid, Enrique R. "The Rogue's Progress: Journeys of the Picaro from Oral Tradition to Contemporary Chicano Literature of New Mexico." *MELUS* 20 (1995): 15-34.

Lasa, Otxoteko Cristina. "Humor y Comicidad: La aportación Freudiana." 2009. <https://addi.ehu.es/bitstream/10810/12879/1/Lasa%20Otxoteko%2c%20Cristina_Humor%20y%20comicidad.PDF> (Consultado por última vez 3 marzo 2010).

"Lectures on the English Comic Writers." *Encyclopedia Britannica*. Sept. 2011. <<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/257955/William-Hazlitt/257955suppinfo/Supplemental-Information>> (Consultado por última vez 3 abril 2012).

Leschin, Luisa, Nájera, Rick, Armando Molina, Diane Rodriguez & Cris Franco. *LA LA Awards. Latins Anonymous: Two Plays*. Houston: Arte Público Press, 1996. (LA)

Levin, Harry. *Playboys and Killjoys: An Essay on the Theory and Practice of Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

Levy, Barbara. *Ladies Laughing. Wit as Control in Contemporary American Women Writers*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1997.

León-Portilla, Miguel. *Quince poetas del mundo náhuatl*. México: Editorial Diana, 1994.

Levin, Harry. *Playboys and Killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1988.

Lévi-Strauss, Claude. "Lo crudo y lo cocido." *Mitológicas I*. Traducción de Juan Almela. México: Fondo de Cultura económica, 1968, 11-13.

Lindstrom, Naomi. *Twentieth-Century Spanish American Fiction*. Austin: University of Texas Press, 1994.

Little, Judy. "Humoring the Sentence: Women Dialogic Comedy." *Women's Comic Vision*. Ed. June Sochen. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1991, 19-32.

Lizárraga, Sylvia. "The Gift." *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 91-92.

Lomelí, Francisco & Donald W. Urioste. *Chicano Perspectives in Literature. A Critical and Annotated Bibliography*. Albuquerque: Pajarito Publications, 1976.

López González, Aralia. "Consideraciones para pensar las diferencias entre las escritoras mexicanas y chicanas contemporáneas." *La forma de nuestras voces*. Ed. Claire Joysmith. México: Universidad Autónoma de México, 1995, 51-65.

López, Josefina. *Hungry Woman in Paris*. New York: Grand Central Publishing, 2009. (HW)

— *Real Women Have Curves*. Illinois: Dramatic Publishing, 1996. (RW).

López, Lorrain. *Soy la Avon Lady and Other Stories*. Connecticut: Curbstone Press, 2002. (SAL).

— *The Gifted Gabaldón Sisters: A Novel*. New York: Grand Central Publishing, 2008.

López, Natasha. "Trying to be Dyke and Chicana." *Chicana Lesbians. The Girls Our Mothers Warn Us About*. Ed. Carla Trujillo. Berkeley: Third Woman Press, 1991, 84.

López, Tiffany A. *Growing up Chicana/o*. New York: Avon Books. 1995.

Lynch, Owen H. "Humorous communication: Finding a place for Humor in Communication Research." *Communication theory* 12.4 (2002): 423-445.
<<http://teacher.shu.edu.tw/~tyu/CTA.pdf>> (Consultado por última vez 13 febrero 2012).

Madsen, Deborah. *Understanding Contemporary Chicana Literature*. Columbia: University of South Carolina, 2000.

Marina, Jose Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, 1992.

- Marmolejo, Amparo. "Soy la Avon Lady" *Afro-Hispanic Review* 24.2 (Fall 2005): 237-241.
- Marsillach, Luis. *Diccionario humorístico*. Barcelona: Scentia, 1945.
- Martín Camacho, Javier. "La risa y el humor en la antigüedad" 2003. <<http://www.fundacionforo.com/pdfs/archivo14.pdf><http://www.fundacionforo.com/pdfs/archivo14.pdf> 2003> (Consultado por última vez 16 octubre 2011).
- Martín, Desiree A. "Multilingual Aesthetics and the Limits of Chicano/a Identity in Margarita Cota-Cárdenas' Puppet." *MELUS* 33.3 (2008): 91-109. <<https://www.questia.com/library/journal/1G1-184538841/multilingual-aesthetics-and-the-limits-of-chicano-a>> (Consultado por última vez 16 diciembre 2013).
- Martín Rodríguez, Manuel M. "El teatro chicano a través de los siglos: Panorama crítico." *Arrabal* 7-8 (2010): 27-3. <www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/download/229320/327859 > (Consultado por última vez el 13 diciembre 2013).
- Martínez, Demetria. *Confessions of a Berlitz Tape Chicana*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2005.
- "Troublemaker (for all who ask what I plan to do with my degree)." *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 317.
- Martínez, Jacqueline M. *Phenomenology of Chicana Experience and Identity. Communication and Transformation in Praxis*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers, 2000.

- Martínez, Pablo E. "Masculinity Reconfigured: Shaking up Gender in Chicano/Latino Literature." Reno: University of Nevada. <<http://divergencias.arizona.edu/sites/divergenciasweb.arizona.edu/files/articles/MasculinityReconfiguredDivergencias.pdf>>(Consultado por última vez 12 diciembre 2011).
- Maruta T., Colligan R.C., Malinchoc M. & Offord K.P. "Optimists vs Pessimists: survival rate among medical patients over a 30-year period." *Mayo Clinic Proceedings* 75 (2000): 140–143.
- Masdeu y Montero, Juan Francisco (de). *Arte poética fácil*. Valencia: Oficina de Burguete, 1801.
- Mena, Alicia. *Las nuevas tamaleras. Puro teatro: A Latina Anthology*. Ed. Sandoval-Sánchez, Alberto & Nancy Saporta Sternbach. Tucson: The University of Arizona Press, 2000, 149-176. (LNT).
- Meredith, George. *An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit*. 13 may. 2005. *The Project Gutenberg Ebook*. <<http://www.gutenberg.org/files/1219/1219-h/1219-h.htm>> (Consultado por última vez 7 mayo 2011).
- Miranda, Carolina A. "Alisa Valdés-Rodríguez." *Time Magazine* 13 August 2005. <http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2008201_2008200_2008184,00.html> (Consultado por última vez 10 agosto 2014).
- Moliner, María. *Diccionario del uso del español*. Vol. 2. Madrid: Gredos, 2007.
- Montes, Amelia María de la Luz. " 'See How I Am Received': Nationalism, Race , and Gender in *Who Would Have Thought it?*" *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Eds. J. Arturo Aldama & Naomi Quiñonez. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2002, 177-94.

- Montoya, Gina. "Curandera". *Chicana Lesbians. The Girls Our Mothers Warn Us About*. Ed. Carla Trujillo. Berkeley: Third Woman Press, 1991.
- "Baby Dykes." *Chicana Lesbians. The Girls Our Mothers Warned Us About*. Ed. Carla Trujillo. Berkeley: Third Woman Press, 1991, 20.
- Mora, Pat. "Coalitcue Rules: Advice from an Aztec Goddess." *Agua Santa/ Holy Water*. Arizona: University of Arizona Press, 2007, 60-63.
- "Illegal Alien." *Chants*. Houston: Arte Público Press, 1984.
- "Legal Alien". *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 95.
- "The Grateful Minority" *Borders*. Houston: Arte Público Press, 1986, 22.
- "Echoes" *Borders*. Houston: Arte Público Press, 1986, 23.
- Moraga, Cherríe. *The Hungry Woman: A Mexican Medea, Heart of the Earth: A Popul Vuh Story*. New York: Earth West End Press, 2001.
- "The Obedient Daughter." *The Sexuality of Latinas*. Eds. Norma Alarcón, Norma Castillo & Cherríe Moraga. Berkeley: Third Woman Press, 1993, 157-162.
- Morales, Alejandro. *La verdad sin voz*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1979.
- Muñoz, Jose Estéban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Navarro, Marta A. "Interview with Ana Castillo." *Chicana Lesbians. The Girls Our Mothers Warned Us About*. Ed. Carla Trujillo. Berkeley: Third Woman Press, 1991, 113-132.

- Niebylsky, Dianna C. *Humoring Resistance: Laughter and Excessive Body in Latin America Women's Fiction*. New York: State University of New York, 2004.
- Niggli, Josephina. *Mexican Folk Plays*. North Carolina: University of North Carolina Press, 1938.
- Ordóñez, Elisabeth. "Sexual Politics and the Theme of Sexuality in Chicana Poetry." *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Kurti Miller. California: University of California Press, 1983, 316-339.
- Otero-Warren, Nina. *Old Spain in Our Southwest*. New York: Harcourt Brace and Company, 1936.
- Palacios, Mónica. "La Llorona: The Other Side." *Chicana Lesbians. The Girls Our Mothers Warned Us About*. Ed. Carla Trujillo. Berkeley: Third Woman Press, 1991, 96-108.
- Palacios Pablos, Andrés. "Claves de acercamiento al distanciamiento: La interpretación del humor." *Estudios sobre humor literario*. Eds. Jorge Figueroa Dorrego et al. Vigo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo, 2001, 443-49.
- Pallarés, María. "Ponle un poco de sentido del humor a tu vida." *Mproactiva Dic.* 2006. <http://www.mproactiva.com/pages/Sentido_del_humor.htm> (Consultado por última vez 6 diciembre 2009).
- Pascual Soler, Nieves. "Elaine Romero: el teatro transfronterizado." *Asparkia* 23 (2012):185-193. <<http://www.erevistas.uji.es/index.php/asparkia/article/viewFile/577/488>> (Consultado por última vez el 16 feb 2014).
- & Meredith E. Abarca. *Rethinking Chicana/o Literature through Food: Postnational Appetites*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

- Pellizer, Rosa. "La injuria y el humor en Borges." *Variaciones Borges* 12 2001: 29-49. <http://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/1202_001.pdf> (Consultado por última vez 12 diciembre 2014).
- Pérez, Domino Renee. "Caminando con La Llorona: Traditional and Contemporary Narratives." *Chicana Traditions. Continuity and Change*. Ed. Norma E. Cantú & Olga Nájera-Ramírez. Illinois: University of Illinois Press, 2002, 100-113.
- Platón. *Diálogos IV. República*. Madrid: Editorial Gredos, 1986.
- *Filebo. Obras completas de Platón*. Ed. Don Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro, 1871.
- Pueo, Juan Carlos. *Los reflejos en juego. Una teoría sobre la parodia*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2002.
- Ponce, Mary Helen. "El Marxista." *Taking Control*. Houston: Arte Público Press, 1987, 54-79.
- "Escritoras chicanas: Una perspectiva histórico-literaria" *Las formas de nuestras voces: Chicana and Mexicana Writers in Mexico*. Ed. Claire Joysmith. California: Third Woman Press, 1995, 105-118.
- *Hoyt Street: An Autobiography*. Albuquerque, NM: University of New México Press, 1993.
- "The Campout." *Taking Control*. Houston: Arte Público Press, 1987, 18-36.
- "The Playgoers." *Taking Control*. Houston: Arte Público Press, 1987, 6-18.
- *The Wedding*. Houston: Arte Público Press, 1987.

- Poniatowska, Elena. "Las escritoras chicanas y mexicanas." *La forma de nuestras voces*. Ed. Claire Joysmith. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 45-51.
- Poggio, Sara. "Construcción de las identidades femeninas colectivas: mujeres blancas anglosajonas y mujeres de las minorías étnicas en los Estados Unidos." *Pagu-UNICAM*. Brasil: Unicam, 1999, 251-274.
- Portillo Trambley, Estela. "If It Weren't for the Honeysuckle." *Rain of Escorpions and Other Writings*. Berkeley: Tonatiuh International, 1973, 97-111.
- "La Yonfontaine." *Hecho en Tejas: An Anthology of Texan Mexican Literature*. Ed. Dagoberto Gilb. Texas: University of New Mexico Press, 2006, 214-225.
- "The Paris Gown." *Rain of Escorpions and Other Writings*. Berkeley: Tonatiuh International, 1973, 1-9.
- *Trini*. Binghamton, NY: Bilingual Press, 1986.
- Quintana, Alvina. "Ana Castillo's *The Mixquiahuala Letters*: The Novelist as Ethnographer." *Criticism in the Borderlands. Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*. Eds. Hector Calderón & José David Saldívar. Durham, NC: Duke University Press, 1991, 72-83.
- *Home Girls: Chicana Literary Voices*. Philadelphia: Temple University Press, 1996.
- "Shades of the Indigenous Ethnographer: Ana Castillo's *The Mixquiahuala's Letters*." *Home Girls: Chicana Literary Voices*. Ed. Alvina Quintana. Philadelphia: Temple University Press, 1996, 75-92.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Instituciones oratorias*. Buenos Aires: Joaquín Gil, 1944.

Quiñonez, Naomi H. "Re(writing) the Chicana Postcolonial." *Decolonial Voices. Chicana and Chicano Cultural Studies on the 21th Century*. Eds. Arturo J. Aldama & Naomi H. Quiñonez. Bloomington: Indiana University Press, 2002, 129-152.

Ramírez, Catherine S. "End of *Chicanismo*: Alisa Valdes-Rodriguez's *Dirty Girls*." *Chicano Latino Research Center Research Report #2*. <<http://clrc.ucsc.edu/documents/report-02-ramirez.pdf>> (Consultado por última vez 14 julio 2014).

Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humour*. Dordrecht: Reidel, 1985.

Rebolledo, Tey Diana. "Denise Chávez." *Latino and Latina Writers*. Eds. Alan West-Durán, María Herrera-Sobek & Cesar A. Salgado. New York: Scribner's, 2004, 209-227.

— "Salpicando la Salsa: The Writer as a Cook." *Women Singing in the Snow. A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Arizona: University of Arizona Press, 1995.

— "Size 48D Bras and Men Who Wear Skirts." *The Chronicles of Panchita Villa and Other Guerrilleras*. Austin: University of Texas Press, 2005, 158-174.

— *The Chronicles of Panchita Villa and Other Guerrilleras*. Austin: University of Texas Press, 2005.

— "Walking the Thin Line: Humor in Chicana Literature." *Beyond Stereotypes: Critical Analysis of Chicana Literature*. Ed. María Herrera-Sobek. New York: Bilingual Press, 1985, 91-107.

— *Women Singing in the Snow. A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Arizona: University of Arizona Press, 1995.

- & Eliana S. Rivero. *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Tucson: The University of Arizona Press, 1993.
- Reiz, Margarita. “La ironía también es mujer.” *El humor y la risa*. Ed. Asun Bernardez Rodal. Madrid: Fundación Autor, 2001, 29-39.
- Rincón, Bernice. “La Chicana: Her Role in the Past and her Search for a New Role in the Future.” *Chicana Feminist Thought*. Ed. Alma M. García. Routledge: New York, 1997, 24-28.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio. *La memoria del humor*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2005.
- Romero, Elaine. *The Fat-Free Chicana & The Snow Cap Queen. Puro Teatro: A Latina Anthology*. Ed. Alberto Sandoval-Sánchez & Nancy Saporta Sternbach. Tucson: The University of Arizona Press, 2000, 89-144.
- Rosa, Jaime B. *Los vasos comunicantes: antología de la poesía chicana*. Murcia: Huerga y Fierro, 1999.
- Ruiz, Vicky L. & Virginia Sanchez Korrol. *Latinas in the United States: A Historical Encyclopedia*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Ruiz de Burton, María Amparo. *Who Would Have Thought It?* Eds. Rosaura Sánchez & Beatriz Pita. Houston: Arte Público, 1995 [1872].
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra: 1995.
- Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Salomon, Robert. "Are the Three Stooges Funny? Soitaintly! (or When is it OK to Laugh?)." *Ethics and Values in the Information Age*. Eds. Joel Rudinow & Anthony Graybosch. Belmont: Wadsworth, 2002.

Sánchez, Marta Ester. *Chicana Poetry. A Critical Approach to an Emerging Literature*. Berkeley: University of California Press, 1985.

Sánchez, Rosaura. "Postmodernism and Chicano Literature." *Aztlán* 18. 2 (Fall 1987): 1-14.

— and Beatriz Pita. "Introduction to *The Squatter and The Don*." *The Squatter and the Don*. Ed. Sánchez, Rosaura & Beatriz Pita. Houston: Arte Público Press, 1992, 5-51.

Sánchez Barbero, Francisco. *Principios de retórica y poética*. Madrid: Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805.

Sandoval-Sánchez, Alberto & Nancy Saporta Sternbach. "From Molcajete to Microwave." *Stages of Life: Transcultural Performance and Identity in U.S. Latina Theater*. Tucson: The University of Arizona Press, 2001, 127-153.

Schopenhauer Arthur. *The World as Will and Idea. The Project Gutenberg Ebook*. <<http://www.gutenberg.org/files/38427/38427-pdf>> (Consultado por última vez 22 diciembre 2013).

Serros, Michele. *Chicana falsa and Other Stories of Death, Identity, and Oxnard*. New York: Riverhead Books, 1998 [1993].

— *How to Be a Chicana Role Model*. New York: Riverhead Books, 2000.

Simal González, Begoña. *Identidad étnica y de género en la narrativa de escritoras chinoamericanas*. A Coruña: Universidad de A Coruña, 2000.

- Shakespeare, William. *Julius Caesar*. *Shakespeare Online*. Ed. Samuel Thurber. Boston: Allyn & Bacon, 1919. < http://www.shakespeare-online.com/plays/julius_5_5.html> (Consultado por última vez 6 diciembre 2014).
- Shohat, Ella & Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 2014.
- Silva, Beverly. "Sin ti no soy nada." *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 359.
- Sosa Ridell, Adaljiza. "Como duele." *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 215.
- Spencer, Herbert. "The Physiology of Laughter." *Mac Millan's Magazine* I (March 1860): 395-402.
- Sperber, Dan & Deirdre Wilson. "Irony and the Use-Mention Distinction." *Radical Pragmatics*. Ed. Peter Cole. New York: Academic Press, 1981, 295-318.
- Steel, Cynthia. "Encuentros y desencuentros culturales en *The Mixquiahuala Letters* de Ana Castillo." *La forma de nuestras voces*. Ed. Claire Joysmith. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 125-41.
- Sutton, Dana F. *The Catharsis of Comedy*. London: Rowman & Littlefield Publishers. 1994.
- Tafolla, Carmen. *To Split a Human: Mitos, machos y la mujer chicana*. Austin: Mexican American Cultural Center, 1985.

- “444 Years After.” *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 256-257.
- Tatum, Charles M. *Chicano and Chicana Literature. Otra voz del pueblo*. Arizona: University of Arizona Press, 2006.
- Tirado White, Lidia. “Intentarás Imponerme.” *Chicana Lesbians. The Girls Our Mothers Warned Us About*. Ed. Carla Trujillo. Berkeley: Third Woman Press, 1991, 22.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de America. El problema del otro*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- Torres, Sonia. “Crónica de viaje chicanas: *The Mixquiahuala Letters* de Ana Castillo y *Paletitas de guayaba* de Erlinda González Berry.” *Límites sociopolíticos y fronteras culturales en America del Norte*. Eds. Barbara A. Driscoll, Claire Joysmith, Elaine Levine, Antonio Rivera Flores, & Mónica Vereá Campos. Mexico D.F: Universidad Autónoma de Mexico, 2000, 161-177.
- Torres, Hector A. *Conversations with Contemporary Chicana and Chicano Writers*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2007.
- Trujillo, Carla. *Chicana Lesbians: The Girls Our Mothers Warn Us About*. Berkeley: Third Woman Press, 1991.
- Ulibarrí, Sabine. “¿Brujerías o Tonterías?/Witcheries or Tomfooleries?”. *Mi abuela fumaba puros y otros cuentos de Tierra Amarilla*. Berkeley: Quinto Sol, 1977, 32-55.
- “El Relleno de Dios.” *Tierra amarilla: Cuentos de Nuevo México*: Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.

- “Juan P.” *Tierra amarilla: Cuentos de Nuevo México*: Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.
- “Mi abuela fumaba Puros/My Grandma Smoked Cigars.” *Mi abuela fumaba puros y otros cuentos de Tierra Amarilla*. Berkeley: Quinto Sol, 1977, 14-29.
- “Sábelo.” *Tierra amarilla: Cuentos de Nuevo México*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1984.
- Ulica, Jorge. *Crónicas diabólicas*. Ed. Juan Rodríguez. San Diego: Maize Press, 1982.
- Valdés, Gina. “Josefina’s Chickens.” *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 228-230.
- “Weeping With Laughter” *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 368-369.
- Valdés-Rodríguez, Alisa. *The Dirty Girls Social Club*. New York: St. Martin’s Griffin, 2003.
- Valdez, Luis. *Zoot Suit*. Texas: Arte Público Press, 1992.
- Velásquez, Gloria. *I Used to Be a Superwoman*. Houston: Arte Público Press, 1996.
- Venegas, Daniel. *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen*. Houston: Arte Público Press, 1990 [1928].
- Vigil-Piñón Evangelina. *Thirty an’ Seen a Lot*. Houston: Arte Público Press, 1982.
- Villa Hernández, Jaime. “Canto de las mujeres de Chalco.” *Literatura II*. Guadalajara (México): Umbral, 2003, 29-36.

Villanueva, Alma Luz. *Life Span*. Austin: Place of Herons, 1985.

— “To Jesús Villanueva, With Love.” *Chicana Poetry. A Critical Approach to an Emerging Literature*. Ed. Marta Ester Sánchez. Berkeley: University of California Press, 1985, 35.

— “Witches’ blood.” *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 220.

Villareal, Jose Antonio. *Pocho: The Novel*. New York: Double Day & Company, 1959.

Vine DeLoria, Jr. “Indian Humor.” *OLC Warehouse*. <http://warehouse.olc.edu/~prooks/webfolder/Introduction%20to%20Literature/DeLoria_-_Indian_humor.pdf>

(Consultado por última vez 2 febrero 2015).

Viramontes, Helena María. “The Cariboo Cafe.” *The Moth and Other Stories*. Texas: Arte Público Press, 1985, 65-82.

— “The Snapshots.” *The Moth and Other Stories*. Texas: Arte Público Press, 1985, 99-109.

Walker, Nancy. *A Very Serious Thing: Women’s Humor and American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

— *What’s so funny? Humor in American Culture*. Wilmington: Scholarly Resource, 1998.

Weigel Sigrid. “Double Focus: On the History of Women’s Writing.” *Feminist Aesthetics*. Ed. Gisela Ecker. Boston: Beacon Press, 1985, 14-18.

Wickberg, Daniel. *The Senses of Humor*. Ithaca, N.J: Cornell University Press, 1998.

Wong, Sao Ling Cynthia. "Necessity and Extravagance in Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior: Art and the Ethnic Experience." *MELUS* 15.1 (1988): 3-26. <<https://mmagsig11.files.wordpress.com/2010/01/art-and-the-ethnic-experience.pdf>> (Consultado por última vez el 12 marzo 2014).

Wood Silviana. "Sweet Revenge." *The Sexuality of Latinas*. Eds. Norma Alarcón, Ana Castillo & Cherríe Moraga. Berkeley: Third Woman Press, 1993, 40.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2015.

Yarbro-Bejarano, Ivonne. "The Lesbian Body in Latina Cultural Production." *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Eds. Paul Julian Smith & Emily Bergmann. Durham N.C: Duke UP, 1995.

Zamora, Bernice. "Do you take?" *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Eds. Tey Diana Rebolledo & Eliana S. Rivero. Tucson: The University of Arizona Press, 1993, 150.

— "Metaphor and Reality." *Chicana Leadership: The Frontier's Reader*. Ed. Yolanda Flores Niemann. Nebraska: University of Nebraska Press, 2002, 78-79.

— "So not to be Mottled." *Chicana Poetry. A Critical Approach to an Emerging Literature*. Ed. Marta Ester Sánchez. Berkeley: University of California Press, 1985, 214.

— "Let the Giants Cackle." *Releasing Serpents*. Tempe: Bilingual Press, 1994.