

*BORDERLANDS/LA FRONTERA: THE NEW MESTIZA:*  
ROMPIENDO LAS FRONTERAS DEL GÉNERO  
AUTOBIOGRÁFICO

MARÍA HENRÍQUEZ BETANCOR  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

*Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) es la obra más conocida y emblemática de Gloria E. Anzaldúa, la conocida escritora chicana contemporánea. En este artículo analizaremos cómo *Borderlands* desafía los límites de género autobiográfico tanto desde la perspectiva formal como desde el contenido de la obra. El concepto de “borderlands” (espacio de frontera) crea la base conceptual a partir de la cual se construye el texto. Éste es un hecho que marca una diferencia entre ésta y las autobiografías tradicionales pues estas últimas no se escriben alrededor de una idea sino centrándose en el sujeto que narra su vida linealmente. Una de las principales fronteras que rompe *Borderlands* es la de ser una obra multigénérica. Por otra parte, *Borderlands* plantea sus conflictos individuales y los colectivos chicanos, propone respuestas con una mezcla de lenguas (inglés y español), la tradición oral y la escrita, así como registros formales e informales. De esta manera Anzaldúa también rompe la frontera lingüística. En *Borderlands* Anzaldúa redefine la identidad chicana que se nutre de sus raíces multiculturales a través de su escritura radical y atrevida. Desde este análisis *Borderlands* se define como una autobiografía colectiva feminista cultural chicana dentro de un contexto histórico, geográfico y social específicos.

## ABSTRACT

*Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) is contemporary Chicana writer Gloria E. Anzaldúa's best-known and most emblematic work. In this article we will analyze how *Borderlands* challenges the borders of the autobiographical genre both from the formal perspective and from the work content. The concept of "borderlands" creates the conceptual base from which the text is constructed. This is a fact that makes a difference between this one and traditional autobiographies as these last ones are not written around an idea but focussing on a subject which narrates his/her life in a lineal mode. One of the principal borders that *Borderlands* breaks is that of being a multigeneric text. On the other hand, *Borderlands* presents Anzaldúa's individual conflicts as well Chicano/as's; it proposes answers mixing languages (English and Spanish), oral and written traditions, as well as formal and informal registers. This way the author breaks the linguistic border too. In *Borderlands* Anzaldúa redefines Chicana identity, which nurtures itself in her multicultural roots, using her radical and daring writing. In this light *Borderlands* is defined as a collective cultural feminist Chicana autobiography within a specific historical, geographical and social context.

*Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) es, sin duda, la obra más conocida y emblemática de Gloria E. Anzaldúa, la conocida escritora chicana contemporánea. Gloria Anzaldúa fue muy valiente e innovadora al verbalizar lo que muchos chicanos y chicanas sentían hacía tiempo sobre el complejo concepto de su identidad. Pronto sus conceptos de 'new mestiza' al igual que el de 'borderlands' pasaron a formar parte del lenguaje crítico chicano ya que definían, de forma sorprendentemente innovadora, situaciones de conflicto de una comunidad que sincretiza influencias culturales y raciales.

Podemos decir que una autobiografía tradicional según el afamado crítico Philippe Lejeune debe cumplir el 'pacto autobiográfico' y reunir cuatro categorías fundamentales: la forma del lenguaje debe ser narración en prosa; el tema tratado debe ser la vida individual; la identidad del autor y del narrador debe ser la misma; y el narrador debe coincidir con el protagonista de la obra y adoptar una visión retrospectiva sobre su vida. Lejeune acepta las 'áreas de transición', incursiones en otras formas de narración de la propia vida, como las memorias o el diario íntimo, en la autobiografía siempre que estos cuatro requisitos se cumplan. Por otro lado, Robert

Graham, Karl Weintraub y Georges Gusdorf coinciden en el hecho de que una autobiografía implica una reexperiencia de lo vivido, en la que la mente del autobiógrafo impone un nuevo orden a las experiencias pasadas. Utilizaremos de alguna manera ambas visiones en el presente análisis de *Borderlands/La Frontera*.

*Borderlands* rompe con dos de las normas del ‘pacto autobiográfico’ de Lejeune: por un lado, la narración del libro no es sólo en prosa sino que mezcla poesía, narraciones autobiográficas y ensayo; por otro, el tema tratado no es sólo su vida sino que incluye a la colectividad chicana como grupo cultural al que pertenece y con el que se identifica. Cumple el requisito de la coincidencia de la identidad de la autora y de la narradora pues se trata de Gloria Anzaldúa en ambos casos. Anzaldúa adopta una mirada retrospectiva sobre su vida y la del grupo, en el caso de éste último la retrospectión es eminentemente histórica ya que trasciende su vida para adentrarse en los orígenes de la conquista de Méjico por los españoles, momento a partir del cual sitúa los comienzos del mestizaje chicano. También experimenta una reexperiencia de lo vivido pues al volver sobre lo que ha sido su vida se adentra en el significado de muchos de sus aspectos como su condición sexual como lesbiana, sus orígenes en la clase trabajadora pobre y su progresión hacia la intelectualidad, y su relación con el concepto de raza. Anzaldúa transgrede los límites de la autobiografía tradicional aunque cumple dos de sus requisitos básicos.

Por otro lado, *Borderlands* es una obra feminista y como tal tiene rasgos que así la caracterizan. Para los textos contemporáneos escritos por mujeres no hay un patrón claro de lo que se considera una autobiografía feminista, ya que existen varias teorías al respecto. Frecuentemente corremos el riesgo de caer en peligrosas generalizaciones que tan sólo ponen límites a las obras de mujeres que normalmente buscan la libertad de expresión a través de sus textos autobiográficos. La crítica feminista Leigh Gilmore denunciaba la homogeneización de la visión existente sobre la autobiografía feminista, encasillada en un esquema de forma y de contenido fijos, no dejando espacio para la diversidad. Además Gilmore destacaba el hecho restrictivo de que el yo femenino que representan estas autobiografías denominadas ‘feministas’ suele ser “white, heterosexual and educated” (1994: xiii). Como contrapunto a esta clasificación, Gloria Anzaldúa, como

sujeto y autora de sus narraciones en *Borderlands*, de entrada rompe con las dos primeras características mencionadas al autodefinirse como mestiza y lesbiana pero coincide con el hecho de haber recibido estudios universitarios y haber continuado con su formación intelectual toda su vida. Su aproximación a la autobiografía es desde la marginalidad (dentro y fuera de su comunidad cultural) que le confieren su raza y definición sexual al no coincidir con la homogeneizada autobiografía feminista.

La crítica Liz Stanley se cuestionaba si existía la autobiografía feminista y por ello estudiaba los rasgos que la pudieran catalogar como tal. Para Stanley el hecho de que una autobiografía esté escrita por una mujer no la convierte en feminista, los dos principios definitorios de ésta serían la “attention to social location and contextualisation and in particular to subjects’ position within, not apart from, their social networks” y “the rejection of a reductionist spotlight attention to a single unique subject” (1992: 250). *Borderlands* cumple estos dos principios ya que la atención del libro no se centra únicamente en la vida de Anzaldúa como sujeto y objeto de la narración y, además se autodefine dentro de del contexto socio-cultural chicano de la frontera del Suroeste estadounidense. Ángel Loureiro, en su análisis de la crítica autobiográfica feminista, también destacaba “la relación entre las circunstancias del autor o autora (su sexo y las condiciones económicas, sociales y culturales con él relacionadas) y la forma y contenido de la obra” (1994: 13). En este sentido, *Borderlands* transgrede las fronteras del género pues todas las circunstancias nombradas por Loureiro impregnan la escritura de Anzaldúa. Por un lado, estas circunstancias son una parte fundamental del contenido de la obra que incluye el sentimiento de marginación de Anzaldúa como chicana lesbiana, la forma chicana de hablar, las devociones religiosas, la historia del pueblo chicano y las imágenes de los trabajadores del campo, entre otros temas. Por otro lado, a partir de sus circunstancias sociales Anzaldúa modifica la forma de la obra que mezcla voces representativas de su entorno con la crítica social, cultural e histórica que le confiere su condición de intelectual, y con los conocimientos adquiridos no sólo sobre la sociedad chicana y la angloamericana sino sobre otras culturas como la española y la mejicana.

La crítica Antonia Domínguez Míguela se refiere a las autobiografías de escritoras latinas en general como ejemplos de textos que retan las

normas impuestas por el canon literario occidental tanto por su forma como por determinados temas que incluyen entre sus contenidos:

Latina autobiographies reflect the particular development and representation of the female self that is doubly marginal for being a woman and a member of an ethnic minority. They challenge traditional notions of autobiography focussing on family relationships and the community, offering a multi-perspectival, multi-generic text. The use of collective and individual memory raises interesting questions about the nature of ethnic autobiographies by women (205-206).

Con esta cita no quiero caer en la trampa de una visión homogeneizada con respecto a la autobiografía de mujeres latinas como si todas se atuvieran a estas características. A mi modo de ver muchas coinciden con los contenidos que aquí se nombran, si bien se acercan a ellos haciendo un uso patente de su propia creatividad en cada caso. *Borderlands* es un buen ejemplo de una obra en la que la realidad chicana se aborda desde varias perspectivas y tanto la familia (sobre todo la madre) como la comunidad están presentes a lo largo de todo el texto. Como dice la crítica Guillermina Walas refiriéndose a *Borderlands* y a la repercusión en el lector de las diferentes formas de expresión que presenta: “la convivencia de géneros, así como de memorias, de lenguajes, permite pensar o cuestionar desde diferentes ángulos el tema de la identidad” (5-6). Walas entiende la mezcla de discursos como una aproximación positiva al complejo mundo de la identidad.

El concepto de la autobiografía en nuestra cultura occidental suele tener límites formales y de contenido hasta cierto punto flexibles. *Borderlands* rompe estos límites básicos pues aunque incluye mucha información sobre la vida de Gloria Anzaldúa, ésta aparece mezclada entre las líneas de ensayos críticos, en poemas, en medio de la historia cultural del pueblo indio y mejicano, o bien haciendo referencias a la mitología azteca al igual que a poderosos referentes católicos como la Virgen de Guadalupe. Todo ello expresado en inglés académico, en inglés chicano y en español mejicano, bien combinados de diferentes formas totalmente separados en textos monolingües.

Tampoco existe una estructura cronológica que nos lleve desde el nacimiento de Gloria Anzaldúa hasta su edad adulta sino que los datos

sobre su vida aparecen fragmentados a través de todo el libro, casi siempre asociados al tema que esté tratando. Según Walas falta lo que es considerado uno de los rasgos principales de la autobiografía dentro del canon occidental: “la focalización en el sujeto y su trayectoria como identidad individual” (3). Lo que vamos aprendiendo sobre Anzaldúa viene determinado por el marco de su experiencia de género, raza, clase y preferencia sexual, sin entrar en datos íntimos o que podríamos calificar de ‘confesionales’. En lo que respecta a la coincidencia entre la identidad de la autora y de la protagonista de la obra, *Borderlands* es un libro en primera persona del singular y del plural que se alimenta de la experiencia vital de Anzaldúa y que no habla sólo de ella sino de la comunidad chicana a la que pertenece. A través del uso de estos dos sujetos construye la memoria colectiva chicana ya que explica las características y conflictos de la experiencia lingüística y socio-cultural en general, lo que la une a todos los chicanos. Su identidad femenina también se enraiza en el ‘yo’ y en el ‘nosotras’, y Anzaldúa detalla vivencias y procesos personales pero siempre enmarcados dentro de los parámetros culturales y de género que suponen ser chicana no sólo en la frontera tejano-mejicana sino en las múltiples fronteras personales a las que se enfrenta. La autora del texto es una pero el protagonismo es compartido con la colectividad en la que se define y de la que proviene históricamente. *Borderlands* recoge las voces de los chicanos oprimidos por su clase y su raza, y se centra principalmente en las mujeres chicanas que son discriminadas dentro y fuera de sus comunidades.

En las siguientes líneas analizaremos los aspectos concretos que hacen de *Borderlands* una obra que rompe con los esquemas de la autobiografía occidental. Veremos como *Borderlands* desafía los límites de género tanto desde la perspectiva formal como desde el contenido de la obra.

El concepto de ‘borderlands’ crea la base conceptual a partir de la cual se construye *Borderlands*; este es un hecho que marca una diferencia entre ésta y las autobiografías tradicionales pues estas últimas no se escriben alrededor de una idea sino centrándose en el sujeto que narra su vida linealmente. Esto implica que sea necesario asimilar lo que Anzaldúa entiende por ‘borderlands’ y las raíces de este concepto para poder comprender su experiencia vital y la de las personas que incluye en la obra.

La idea de vivir en ‘borderlands’, ese lugar “in a constant state of transition” (Anzaldúa 1987: 3), impregna toda la obra, enriqueciéndola como creación literaria y llenándola de rupturas en la forma. Anzaldúa define la frontera geográfica mejicano-americana desde el principio como un lugar de choque social y cultural: “The U.S.-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds” (1987: 3) y utiliza esta imagen de un lugar concreto para crear la metáfora de una realidad aplicable a otras culturas y situaciones personales. El concepto de frontera mantiene su identidad transcultural a través del libro aunque Anzaldúa lo dota de un significado más amplio en la idea del ‘borderlands’:

The actual physical borderland that I’m dealing with in this book is the Texas-U.S. Southwest/Mexican border. The psychological borderlands, the sexual borderlands and the spiritual borderlands are not particular to the Southwest. In fact, the Borderlands are present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy (prefacio, s.n.).

Anzaldúa por sus propias experiencias vitales conoce varias fronteras: enfrentarse a los valores machistas de la sociedad chicana, mostrar su homosexualidad en un mundo chicano –y norteamericano– poderosamente heterosexual y patriarcal, y cuestionar a las feministas blancas porque no se sentía representada en sus luchas. Este es un espacio en el que la autora se cuestiona qué es lo que quiere tomar de un mundo y de otro, es también una zona de aceptación de todas esas contradicciones que surgen por los encuentros de fuerzas opuestas. El ‘Borderlands’ de Anzaldúa es un espacio imaginario en el que las culturas, las formas de vivir la sexualidad, y los estados psicológicos no chocan sino que conviven con todas las contradicciones que genera esta convivencia. Cualquier persona que viva participando de varias razas, culturas, historias, tradiciones, y lenguas y que sienta los conflictos que brotan por estar en medio experimenta estas contradicciones pero estar en este espacio de ‘borderlands’ también contribuye a un enriquecimiento personal pues ser consciente de las visiones que aporta cada uno de estos espacios culturales, lingüísticos, y sexuales amplía la percepción de la realidad y ofrece la opción de selec-

cionar lo más beneficioso para el que mira y rechazar aquello con lo que no se identifica. Anzaldúa utiliza la imagen y la idea de atravesar fronteras a través de todo el libro. La complejidad y extensión de este término se va entendiendo al analizar las diversas manifestaciones de cruce de fronteras que aparecen en él. El concepto de 'borderlands' trasciende los límites culturales y sociales de los que surgió para convertirse en la verbalización de una realidad más universal, en la que todos podemos vivir con el cuestionamiento, aceptación y rechazo que producen las fronteras.

Una frontera que rompe *Borderlands* (y que más llama la atención a primera vista) es la de ser una obra multigenérica. Se trata de un texto que no se puede clasificar dentro de los géneros literarios del canon pues no es una novela, ni un libro de poemas o de historia, ni un conjunto de ensayos críticos, ni sólo una autobiografía. La mezcla de todos estos géneros hace de *Borderlands* un libro único que propone su propio código de aproximación a la realidad chicana, y en particular a la de la 'new *mestiza*'. Esta ruptura con las fronteras de género es su principal característica: "A mixture of autobiography, poetry, literary criticism, ethnographic criticism, and historical polemic, *Borderlands* is an exemplum of a hybrid narrative" (Márquez 214). Coincido con Antonio Márquez, investigador de literatura chicana; en su descripción de *Borderlands* como una compleja narrativa híbrida, además me parece muy enriquecedor apuntar que la obra contiene crítica etnográfica. Anzaldúa critica aquellos aspectos de su cultura que la han oprimido como mujer y como lesbiana como el machismo, como los estereotipos de género, como los mitos femeninos como la Virgen de Guadalupe. El mestizaje ideológico y cultural está presente no sólo en lo que Anzaldúa nos dice en su obra sino en cómo lo dice.

Anzaldúa muestra una clara resistencia a encasillarse dentro de un género concreto, se resiste a la asimilación cultural que establece las normas para escribir una autobiografía. Anzaldúa no se siente parte de la literatura canónica; desde antes de la creación de *This Bridge Called My Back* era consciente de que eran las propias mujeres de color las que tenían que autorepresentarse en el panorama literario. La construcción de *Borderlands* estimula la participación activa del lector que esté dispuesto a desentrañar la rica complejidad cultural, histórica y lingüística de la obra. *Borderlands* representa su identidad fragmentada; sus experiencias son el resultado de

una vida marcada por varias opresiones y tomas de conciencia, quiere que su obra lo refleje no sólo a través de los contenidos sino a través de la presentación de éstos. Como ella misma dice en *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras*: “Creative acts are forms of political activism employing definite aesthetic strategies for resisting dominant cultural norms and are not merely aesthetic exercises” (1990: xxiv). Anzaldúa utiliza sus estrategias estéticas para subvertir el género autobiográfico como acto político que va en contra de una tradición literaria históricamente masculina. *Borderlands* no narra las hazañas o grandes lecciones de la autora para la humanidad (como hicieron numerosas autobiografías masculinas), todo lo contrario, se adentra en sus debilidades y en las fuentes que le han dado fuerza para superarlas; establece el protagonismo de la cultura azteca, olvidada como parte de la identidad chicana; incluye a los más desprotegidos –como las emigrantes ilegales mejicanas– y denuncia los abusos patriarcales, por el uso sexista del lenguaje que excluye y desprecia a las mujeres.

A través de su inclusión de diferentes géneros entran diversas voces a formar parte de su discurso. Anzaldúa realiza una representación cultural colectiva, dejando patente la pluralidad de visiones dentro de su entorno. En el ejemplo que veremos a continuación la voz popular de una mujer chicana se mezcla con la de la autora incorporando un registro informal y culturalmente característico de los chicanos: “*Mosquita muerta, ¿porqué ‘tas tan quietecita? Porque la vida me arremolina pa’ca y pa’ ya como boja seca, me araña y me golpea, me deshuesa– mi culpa porque me desdeño. Ay mamá, tan bajo que me be caído*” (1987: 44). Esta voz actúa como estrategia narrativa para que la autora hable de sí misma y de lo que le está ocurriendo en su soledad; representa la incompreensión social, las voces de los que no entienden qué le pasa y por qué está encerrada en su habitación. Continúa este texto incorporando otra voz más, esta vez no dirigida a ella directamente sino que la critica en tercera persona: “*Esa Gloria, la que niega, la que teme correr desenfrenada, la que tiene miedo renegar al papel de víctima. Esa, la que voltea su cara a la pared descascarada. Mira, tan bajo que se ha caído*” (1987: 44). Esta voz funciona como *alter ego*, sabe cosas muy personales de ella, como su miedo a renegar al papel de víctima para enfrentarse a su vida como lesbiana, diferente al resto de su entorno. Termina apropiándose de su voz

más fuerte, la que está dispuesta a aceptar su realidad: “*Quiero contenerme, no puedo y desbordo. Vas ha ver lo alto que voy a subir, aquí vengo*” (1987: 44).

En el siguiente ejemplo la autora narra la historia de la aparición de la Virgen de Guadalupe ante el indio Juan Diego, utiliza la estructura visual de un poema pero en prosa, como una imitación revisada de la narrativa de la época:

[...]  
*Parada en frente del sol  
 sobre una luna creciente  
 sostenida por un ángel  
 estaba una azteca  
 vestida en ropa de india.  
 Nuestra Señora María de Coatlopeuh  
 Se le apareció.  
 “Juan Diegito, El-que-habla-como-un-águila,”  
 la Virgen le dijo en el lenguaje azteca.  
 “Para hacer mi altar este cerro eligo.  
 Dile a tu gente que yo soy la madre de Dios,  
 A los indios yo les ayudaré”* (1987: 28).  
 [...]

Así Anzaldúa reescribe la historia de la aparición de la Virgen de Guadalupe, utilizando frases de sabor arcaico en español e informando, a la vez, que la Virgen hablaba en lenguaje azteca. Anzaldúa juega con esta narración que se supone sería una traducción del azteca al español de la época, y simultáneamente incluye construcciones lingüísticas actuales. La historia que tradicionalmente narra este episodio presenta a una Virgen blanca y omite las conexiones con el pueblo azteca, sin embargo, la Virgen de esta cita se define como principal protectora de los indios, la descripción de su aspecto y su nombre hacen una alusión directa a “Coatlopeuh,” la diosa azteca que se adoraba en el mismo lugar donde dijeron los conquistadores que había aparecido la Virgen de Guadalupe. Los conquistadores españoles aprovecharon la devoción existente a ese lugar para ubicar allí a la Virgen de Guadalupe.

Pocas líneas después incluye un trozo del corrido “La Virgen Ranchera” (en versión bilingüe) dedicado a la Virgen de Guadalupe:

<i>Mi Virgen Morena</i>	My brown virgin
<i>Mi Virgen Ranchera</i>	my country virgin
<i>Eres nuestra Reina</i>	you are our queen
<i>México es tu tierra</i>	Mexico is your land
<i>Y tú su bandera.</i>	and you its flag (1987: 29).

Este corrido representa la forma en la que el folklore ha absorbido a esta figura; aquí no interesan las raíces indígenas de la Virgen sino la visión de su imagen como símbolo cultural mejicano. En un breve espacio Anzaldúa va desde la revisión histórica de la aparición de la Virgen a la música popular mejicana para pasar a continuación al ensayo crítico:

In 1660 the Roman Catholic Church named her Mother of God, considering her synonymous with *la Virgen María*; she became *la Santa Patrona de los mexicanos*. The role of defender (or patron) has traditionally been assigned to male gods. During the Mexican Revolution, Emiliano Zapata and Miguel Hidalgo used her image to move *el pueblo mexicano* toward freedom (1987: 29).

Los géneros de la crítica histórica, el corrido y la crítica académica, que analiza el fenómeno sobre el que está escribiendo, se reúnen en tan sólo dos páginas del texto. El tema tratado a través de los tres es el mismo: la importancia de la figura de la Virgen de Guadalupe como símbolo religioso, histórico y cultural, sin embargo, las formas usadas en cada caso presentan visiones que culturalmente han adoptado posiciones diferentes. El ensayo académico documenta los otros dos, el corrido representa la devoción popular a la Virgen, tan extendida en Méjico y entre los chicanos y mejicanos que viven en los Estados Unidos, y la crítica histórica aborda el origen de la construcción del mito cristiano.

Un género que ocupa un lugar de importancia en *Borderlands* es la poesía puesto que la mitad del libro está formada por poemas escritos en español y en inglés. Normalmente cuando son en inglés intercala alguna palabra en español mejicano, mezclando ambas lenguas en mayor o menor proporción según el caso. En “Compañera, cuando amábamos” dedicado a

“Juanita Ramos and other spik dykes” (1987: 146) Anzaldúa escribe el poema enteramente en español (excepto la palabra “handball”) y se dirige con nostalgia a una antigua amante:

*¿Volverán, compañera, esas tardes sordas  
 Cuando nos amábamos tiradas en las sombras bajo otoño?  
 Mis ojos clavados en tu mirada  
 Tu mirada que siempre retiraba al mundo  
 Esas tardes cuando nos acostábamos en las nubes*

*Mano en mano nos paseábamos por las calles  
 Entre niños jugando handball  
 Vendedores y sus sabores de carne chamuzcada.  
 La gente mirando nuestras manos  
 Nos pescaban los ojos y se sonreían  
 cómplices en este asunto del aire suave.  
 [...]*

En “Immaculate, Inviolat: *Como Ella*” Anzaldúa escribe sobre su abuela, utiliza el inglés aunque algunas palabras que reproducen lo que dice su abuela aparecen en español. El poema trata las diferencias generacionales con su abuela (las costumbres de su abuela como llevar luto toda su vida, primero por su abuelo y más tarde por su hermano), y el tabú que supone hablar del placer sexual o sobre relaciones sexuales entre mujeres chicanas:

[...]  
 Once I looked into her blue eyes,  
 asked, Have you ever had an orgasm?  
 She kept quiet for a long time.  
 Finally she looked into my brown eyes,  
 Told me how Papagrande would flip the skirt  
 of her nightgown over her head  
 and in the dark take out his *palo*, his stick,  
 and do *lo que hacen todos los hombres*  
 while she laid back and prayed  
 he would finish quickly.

She didn't like to talk about such things.

*Mujeres no hablan de cosas cochinas.*

Her daughters, my *tías*, never liked to talk about it—

Their father's other women, their half-brothers (110).

[...]

Los poemas que están escritos predominantemente en un idioma no tienen traducción, excepto en “A Sea of Cabbages” y “Don't give in Chicanita” que vienen en versión bilingüe. El caso de “Arriba mi gente” se incluye en la sección de poesía aunque se trata de la letra de una canción para la que Tírsa Quiñones escribió la música y que cantó Cherríe Moraga, según nos informa Anzaldúa (1987: 192). El estribillo dice así:

Chorus:        *Arriba mi gente,*  
                   *toda gente arriba.*  
                   In spirit as one,  
                   all people arising  
                   *Toda la gente junta*  
                   *en busca del Mundo Zurdo*  
                   *en busca del Mundo Zurdo*

Anzaldúa añade citas de diversos autores internacionales como Alfonsina Storni, Gina Valdés, José Vasconcelos, Silvio Rodríguez, Violeta Parra, entre otros. Las palabras de estos artistas y escritores suelen servir de apoyo o de introducción a lo que Anzaldúa escribe. Según la crítica Monika Kaup: “*Borderlands* is a story told by many voices and reflecting diverse centers of consciousness—both poetic and academic—and mythic and scientific sources of knowledge” (104-105).

La inclusión de los diferentes géneros y voces va de la mano de la mezcla de idiomas o “el code-switching” que también marca una resistencia de la autora a tener que escribir en un sólo idioma, entendiendo que ése sería el inglés puesto que escribe en los Estados Unidos. Las lenguas que utiliza representan la riqueza y mezcla de sus raíces culturales e históricas pues incluyen el náhuatl o lengua de los aztecas, el español o el inglés académico. Todas las facetas de su identidad multicultural están

presentes a través del uso de estas lenguas. La propia Anzaldúa hace un comentario al lector en el prefacio a *Borderlands* avisando del uso que hace de las lenguas en el libro:

The switching of “codes” in this book from English to Castillian Spanish to the North Mexican dialect to Tex-Mex to a sprinkling of Nahuatl to a mixture of all of these, reflects my language, a new language—the language of the Borderlands. [...] Presently this infant language, this bastard language, Chicano Spanish, is not approved by any society. But we Chicanos no longer feel that we need to beg entrance, that we need always to make the first overture—to translate to Anglos, Mexicans and Latinos, apology blurting out of our mouths with every step. Today we ask to be met halfway (prefacio, s.n.).

A través de esta declaración Anzaldúa pasa del sujeto en primera persona del singular, en el que tradicionalmente se escriben las autobiografías, y se identifica con el “we” que la une a los chicanos que sufren los mismos conflictos que ella con respecto a los idiomas que usan. Sus palabras definen su posicionamiento social y político ante los angloamericanos, los mejicanos y los latinos, grupos con los que tiene relación y que son lectores potenciales de su obra, ante quienes no piensa hacer concesiones traductológicas. Asume el rechazo que tiene su lengua y el que puede generar la obra por esta razón y muestra su orgullo por defender su identidad chicana.

En tercer lugar, la estructura del contenido de *Borderlands* se divide en dos grandes bloques con sus títulos respectivos: “*Atravesando fronteras/ Crossing borders*” y “*Un agitado viento/ Ehécatl, the Wind*”. La primera parte tiene siete secciones y la segunda seis, señaladas con números arábigos en el primer caso y con romanos en el segundo. La primera parte se compone de siete ensayos que comienzan con un análisis del significado de Aztlán en la sección titulada “The Homeland, Aztlán/*El otro México*”. Según Héctor A. Torres:

The first part of the title is derived from available historical scholarship; the second part “El Otro México,” she got from conversations with her family, who see the South Valley of Texas as becoming “un otro México” (another Mexico) because, as an uncle of hers says, “it’s full of wetbacks.” Thus the slash in the title represents a border between scholarly writing and the everyday experience of people who live in the valley (2000: 125).

Dependiendo de qué grupo de chicanos sea, la misma zona geográfica puede tener un significado como la tierra espiritual e ideal a la que pertenecen, o sea Aztlán, y también como el territorio real de los mojados o *wetbacks*. Anzaldúa rescata el concepto de Aztlán “como un grito incitante para la formación de una identidad cultural basada en una versión utópica/imaginaria (o paralela) de la historia” (Polkinhorn 30). Por otro lado, esa misma tierra puede ser desdeñada por acoger a los desposeídos mejicanos. Es interesante como Anzaldúa yuxtapone en este título la perspectiva chicana que se identifica con los orígenes y la que parece ponerse de lado de la sociedad norteamericana dominante e insolidaria. Ambos posicionamientos coexisten entre los chicanos y este título así lo refleja. El primer capítulo informa al lector de la historia de la que es la frontera actual mejicano-americana. Relata la historia de los abusos del poder político norteamericano sobre los territorios mejicanos que pasaron a formar parte obligatoriamente de los Estados Unidos, tras el Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848, y de los mejicanos que perdieron muchas de estas tierras por no hablar inglés en la mayoría de los casos y por desconocer las leyes de su “nueva” nación.

Los ensayos terminan con “*La conciencia de la mestiza: Towards a New Consciousness*”, capítulo esencial en el libro y al que le dedicaremos un apartado, tras realizar estudios históricos de las influencias culturales de los chicanos, como los símbolos y deidades aztecas, y analizar la importancia del idioma en los otros ensayos. Según la crítica Monika Kaup: “The general pattern of the seven chapters of part one is to move from a rational voice to a voice both visionary and theoretical, from a recovery of the buried past and the Indian, female, and lesbian heritage to a look into the future” (106). Estoy de acuerdo con Kaup en el movimiento que tiene el texto de mirada hacia el pasado para proyectarse hacia una visión del futuro, en ambos casos se incluye la teorización a partir de la individualidad de la autora y la vivencia cultural colectiva. Partiendo de la revisión histórica, cultural, lingüística que forma parte de la memoria colectiva chicana Anzaldúa va también revisando su vida, sus posicionamientos políticos, ideológicos, espirituales y como lesbiana y a partir de los resultados de ese proceso se enfrenta con la vida por venir.

La segunda parte del libro es una antología poética, comienza con un grupo de poemas titulado “Más antes en los ranchos” y termina con una

sección llamada “El Retorno.” Hay poemas que se refieren a sus amantes como “Compañera, cuando amábamos” (1987: 146-147), a su abuela: “Immaculate, Inviolate: Como Ella” (1987: 108-111), nombrados anteriormente, y a la figura de la curandera: “La curandera” (1987: 176-179), entre otros temas. Muchos poemas tienen un alto contenido de denuncia social como “Mar de repollos”, escrito “para la gente que siempre ha trabajado en las labores” (1987: 130). En el caso de “En el nombre de todas las madres que han perdido sus hijos en la guerra” (160) Anzaldúa escribe desde la perspectiva de una madre a quien le matan a su hijo mientras lo tiene en brazos. “Sobre piedras con lagartijos” (1987: 121-123) está dedicado “para todos los mojaditos que han cruzado para este lado”(1987: 121).

Los grupos para los que escribe estos últimos poemas varían pero en todos los casos son personas que sufren situaciones de marginación, bien por realizar un trabajo infravalorado socialmente como el de los campesinos, bien por ser mujeres indias cuyos hijos son víctimas inocentes en crueles matanzas colectivas, bien por ser inmigrantes ilegales que arriesgan su vida en busca de un porvenir mejor al otro lado de la frontera mejicano-americana. El último poema, en versión bilingüe, anima a la lectora chicana a continuar en la lucha por ser ella misma, a sentirse orgullosa de sus raíces: “No se raje chicanita” (200-201). Tras haber analizado, en los ensayos y la sección poética, múltiples situaciones por las que han pasado las chicanas, denunciado la injusticia social, y estudiado el lenguaje chicano, Anzaldúa termina el libro con un grito de esperanza en la fuerza ancestral de la chicana:

*No se raje mi prietita  
apriétese la faja aguántese.  
Su linaje es antigüísimo,  
sus raíces como las de los mesquites,  
bien plantadas, horadando bajo tierra  
a esa corriente, el alma de tierra madre  
tu origen.  
[...]  
Y sí nos han quitado las tierras.  
Ya no nos queda ni el camposanto*

*donde enterraron a Don Urbano, tu vis-visabuelo.  
Tiempos duros como pastura los cargamos  
derechitas caminamos.*

*Pero nunca nos quitarán ese orgullo  
de ser mexicana-Chicana-tejana  
ni el espíritu indio (1987: 200).*

[...]

Anzaldúa anima a las chicanas a que no se olviden de sí mismas y a que no desesperen, a sentirse arraigadas en la fuerza que les confiere su pasado y afianzarse en el orgullo de una identidad multicultural.

En muchos casos podemos hablar de poesía autobiográfica individual y colectiva por centrarse en la proyección de la propia experiencia de vida o de la de personas cercanas a ella. Veremos a través de este capítulo cómo hay varios ejemplos de poemas de *Borderlands* que representan a la colectividad chicana, en algunos casos escritos en primera persona del singular y en otros en primera del plural. Anzaldúa los relaciona con alguna de sus experiencias, por ejemplo con el trabajo de la tierra en los campos, con su abuela, y también hay algunos poemas que recrean situaciones históricas como la que vivieron sus antepasados con la apropiación ilegal norteamericana de terrenos mejicanos tras la guerra, en 1848.

Otro aspecto de la estructura es el hecho de que los títulos de las secciones con frecuencia aparecen sólo en español o sólo en inglés, en los casos que son bilingües la traducción no es siempre exacta como en “*La Herencia de Coatlícue/The Coatlícue State*” (cuarto capítulo de “*Atravesando fronteras*”) o en “*Un agitado viento/ Ehécatl, the wind*” (título del bloque poético). Cada uno de estos últimos títulos está presentando dos facetas de una misma área. Si entendemos que una de las funciones de la literatura es representar la realidad, Anzaldúa le da forma física a su realidad chicana a través de la estructura bifaz que elige para su obra. El índice de *Borderlands* nos proporciona parámetros para acercarnos a la frontera que son lingüísticos, culturales, históricos, teóricos y personales. Anzaldúa nos recuerda que su “mestizaje literario” ilustra la complejidad de la realidad chicana que representa.

Estelle Jelinek apunta que una de las características que comparten las autobiografías de hombres y mujeres es la de evitar describir las experiencias dolorosas y las íntimas. En este sentido, *Borderlands* se adentra en varias vivencias cultural, emocional y físicamente dolorosas como son la asimilación cultural de la identidad grupal, la pérdida de tierras por la dominación americana cuando una gran parte de México pasó a formar parte de los Estados Unidos tras la guerra de 1846-48; y la imposición del inglés como lengua única mientras se penalizaba el español en el ámbito escolar. *Borderlands* describe varias situaciones íntimas como en el poema “*Compañera, cuando amábamos*” donde entra en detalles de una relación amorosa lésbica, como en el capítulo seis, “*Tlilli, Tlapalli, the Path of the Red and Black Ink*” donde se refiere al acto de escribir como “a sensuous act” (1987: 71). Le da un significado profundo al verbo *see*, como la cualidad de atravesar lo superficial de las experiencias para atreverse a ver lo que realmente está detrás aunque sea doloroso. Cuenta que muchas veces para evitar el dolor busca formas de evasión: “One fixates on drinking, smoking, popping pills, acquiring friend after friend who betrays; repeating, repeating, to prevent oneself from ‘seeing’”(1987: 45). Atraviesa su vida con la mirada de la conciencia e interpreta sus experiencias con la visión crítica del momento en el que escribe. Para ella esta forma de ‘ver’ es fundamental para poder aprender de lo vivido: “one does not ‘see’ and awareness does not happen”(1987: 45).

*Borderlands* plantea problemas y propone respuestas con una mezcla de lenguas, tradición oral y la escrita, registros formales e informales (como es el lenguaje coloquial). Anzaldúa habla de las fronteras de la identidad chicana, de las complejas ambigüedades que presenta y de su “tolerance for ambiguity”. Esta es la actitud que según Anzaldúa permite que las chicanas puedan lidiar con las contradicciones que le presenta su cultura. Todas las actitudes y comportamientos que supongan ser estrictos e intolerantes no contribuyen a la construcción de la identidad chicana: “Rigidity means death” (1987: 79). Su forma de autorepresentación textual coincide con la definición más general que hace Leigh Gilmore de ‘autobiographics’ ya que se estructura con “interruptions and eruptions, with resistance and contradiction as strategies of self-representation” (42). En páginas anteriores vimos el ejemplo en el que varios géneros convivían en tan sólo dos

páginas de *Borderlands*. Anzaldúa muestra su resistencia a tener que desarrollar una imagen, como es en ese caso la Virgen de Guadalupe, utilizando un sólo género para ello. Resulta contradictorio presentar discursos tan distantes como la historia revisada de la aparición junto con un trozo de un corrido seguido de un ensayo sobre la Virgen porque en el primer género incorpora el elemento azteca, en el segundo la exaltación popular de la Virgen como patrona de Méjico y en el tercero informa críticamente de la evolución de esta imagen. Sin embargo, esa contradicción de géneros y la resistencia a la asimilación cultural dominante forman parte de su autorepresentación como chicana en la que se encuentran todas estas voces. Considero que a través de esta estrategia Anzaldúa borra las fronteras genéricas para crear un texto ambiguo en cuanto al género en el que confluyen lo popular y lo académico porque *Borderlands* es un ejemplo en sí de esa “tolerance for ambiguity” de la que nos habla Anzaldúa en el capítulo siete.

En general *Borderlands* es un texto que recibe críticas por las múltiples dificultades que presenta para su lectura por esta fragmentación textual y de los contenidos. La escritora Cherríe Moraga critica su “estilo elíptico de exposición” y añade que Anzaldúa pasa de un tema a otro con mucha rapidez sin profundizar ni dejar lo suficientemente claros sus argumentos (Torres 2000: 322). Por otro lado, Moraga alaba “the way the text brings life and writing together” (Torres 2000: 322). Opino que se puede considerar elíptico el estilo Anzaldúa si se quiere destinar el libro a un público no académico puesto que tiene imágenes e ideas que requieren análisis crítico y reflexión para comprenderlos. En ese sentido sí creo que ofrece dificultades de lectura; por otra parte, la historia habla por sí misma y el eco que ha tenido el libro desde que se publicó en 1987 se debe a que ha llegado a muchas académicas y académicos, tanto chicanos como no chicanos, que se han visto reflejados en sus páginas. Considero que la crítica de Moraga en cuanto a la falta de solidez en la argumentación de las ideas de Anzaldúa proviene de una visión académica y reglada de cómo debe desarrollarse un concepto o idea. *Borderlands* no es solamente un libro teórico sino que desarrolla un proceso personal de encuentro con la identidad polifacética de la autora y como tal presenta zonas incompletas, abiertas a revisión. Pienso que Anzaldúa, como escritora, conocía las resistencias

que su obra podía generar en el mundo académico. Anzaldúa genera su propia forma de autorepresentación individual y colectiva, teniendo siempre presente la revisión de su identidad multicultural y su acercamiento feminista.

En conclusión, son varias las fronteras culturales y sociales que Anzaldúa rompió al escribir *Borderlands*. Anzaldúa rompe la frontera de los prejuicios y las cosas no dichas al hablar claramente de su identidad lésbica, de los conflictos con los blancos, de sus ideas en contra de la opresión del patriarcado. Crea una identidad que se nutre de sus raíces multiculturales a través de su escritura radical y atrevida; para ello rescata la historia de mitos aztecas como Coatlicue, analiza las influencias en su vida como la religión y la cultura, desentraña lo que significa escribir para ella. A nivel más personal, manifestar abiertamente su sexualidad supuso para Anzaldúa traspasar el doble tabú moral de la sociedad chicana, como ella misma dice, primero el de la sexualidad en general y en segundo lugar, el de la homosexualidad. Al hacerlo pasó al lado de las mujeres socialmente marginadas por decir lo que sienten y lo que piensan a pesar de que esto supusiera una ruptura con vínculos familiares. Desde la perspectiva de la mujer y de la escritora chicana en el sur de Tejas y utilizando sus experiencias vitales, Anzaldúa “dared to *break the silences*”<sup>1</sup>. Su actitud y su trabajo generaron reacciones en otras escritoras chicanas que continuaron rompiendo los silencios históricos que llenan la historia de los Estados Unidos. Anzaldúa demostró con *Borderlands* que “self-writing provides the opportunity to create order out of disorder, and to create presence instead of absences and silence” (Hall 2000: 10).

Para finalizar, podríamos decir que *Borderlands* es una autobiografía colectiva feminista cultural chicana, marcada por la redefinición detallada de la autora de sus opresiones, conflictos, miedos, influencias y derechos y también de las de su género dentro de un contexto histórico, geográfico y social. También podríamos añadir que es un texto confesional si tomamos como un hecho escandaloso las abiertas afirmaciones de Anzaldúa como lesbiana y sus declaraciones íntimas. *Borderlands* rompe con las fronteras de la autobiografía tradicional en cuanto que no hace un seguimiento cronológico e individual de la vida de la autora, mezcla idiomas y géneros literarios y así crea su propia forma literaria de resistir ante la asimilación

cultural dominante norteamericana. Estas estrategias le sirven de reivindicación de un espacio propio, resultado del mestizaje de sus influencias raciales y culturales y de su posición como escritora chicana lesbiana. En definitiva, el texto materializa la idea del “borderlands”, lugar donde se encuentran las contradicciones culturales y de género que ella ha vivido en su vida. Aquí estas contradicciones adquieren una dimensión global, también aplicable a situaciones de conflicto en cualquier otro lugar que no sea la frontera mejicano-americana. De ahí que podamos afirmar que Anzaldúa ha retado y reinventado las fronteras de la autobiografía, produciendo su propia versión del género, un texto rompedor que trasgrede el ámbito de la literatura chicana para convertirse en un referente multidisciplinar.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, KATE. “North American Silences: History, Identity, and Witness in the Poetry of Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga, and Leslie Marmon Silko.” Hedges y Fisher Fishkin. 130-145. 1994.
- ANZALDÚA, GLORIA E. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books. 1987.
- (ed.). *Making Face, Making Soul / Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*. San Francisco: Aunt Lute Foundation Books. 1990.
- ANZALDÚA, G. Y CHERRÍE MORAGA (eds.). *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Watertown: Persephone Press. 1981.
- DOMÍNGUEZ MIGUELA, ANTONIA. “Finding ‘Poetic Truth’: The Politics of Memory and Ethnic Transcreation in Contemporary Latina Autobiographies.” González Groba et al. 203-214. 2000.
- GILMORE, LEIGH. *Autobiographics. A Feminist Theory of Women’s Self Representation*. Londres: Cornell University Press. 1994.
- GONZÁLEZ GROBA, CONSTANTE ET AL. (eds.). *Travelling Across Cultures / Viajes interculturales: The Twentieth-Century American Experience*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. 2000.
- HALL, LYNDA (ed.). *Lesbian Self-Writing: The Embodiment of Experience*. Nueva York: Press. 2000.
- HEDGES, ELAINE Y SHELLEY FISHER FISHKIN (eds.). *Listening to Silences: New Essays in Feminist Criticism*. Nueva York: Oxford University Press. 1994.
- JELINEK, ESTELLE. *Women’s Autobiography: Essays in Criticism*. Press. 1980.

- KAUP, MONIKA. "Crossing Borders: An Aesthetic Practice in Writings by Gloria Anzaldúa." Siemerling y Schwenk. 100-111. 1996.
- LEJEUNE, PHILIPPE. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion. 1994.
- LOUREIRO, ANGEL. "Ángel G. Loureiro: Diferencias feministas." Loureiro. *El gran desafío*. 9-32. 1994.
- MÁRQUEZ, ANTONIO C. "Crossing border(s): autobiography, fiction, and the hybrid narrative." Morillas Sánchez y Villar Raso. 211-218. 2000.
- MORILLAS SÁNCHEZ, ROSA Y MANUEL VILLAR RASO (eds.). *Literatura Chicana: reflexiones y ensayos críticos*. Granada: editorial Comares. 2000.
- POLKINHORN, HARRY. "Alambrada: Hacia una teoría de la escritura fronteriza." Polkinhorn et al. 29-36. 1987.
- POLKINHORN, HARRY, ET AL. (eds.). *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza mexico-norteamericana*. Vol.1. Universidad Autónoma de Baja California. 1987.
- SIEMERLING, WINIFRED Y KATRIN SCHWENK (eds.). *Cultural Difference and the Literary Text: Pluralism and the Limits of Authenticity in North American Literatures*. Iowa: Iowa University Press. 1996.
- STANLEY, LIZ. *The Auto/Biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/biography*. Manchester: Manchester University Press. 1992.
- TORRES, HÉCTOR A. "Gloria Anzaldúa." *Dictionary of Literary Biography*. Carolina del Sur: Gale Group. vol. 122: 8-16. 1992.
- WALAS, GUILLERMINA. "Hacia una identidad multicultural: autobiografía en *Borderlands/La Frontera*." : LASA (Latin American Studies Association Conference). 1-17. <<http://136.142.158.105/LASA98/Walas.pdf>>. 1998.

#### NOTAS

- 1 Kate Adams utiliza esta expresión para referirse al trabajo de Anzaldúa, Moraga y Marmon Silko.