Capítulo 1. Literatura Fronteriza

2 de Febrero de 1848, día en que se firma el Tratado de Guadalupe-Hidalgo[12], en el cual Estados Unidos de Norteamérica adquiere gran territorio de México y que hoy constituyen los estados de Nuevo México, Utah, Nevada, Arizona, California y Colorado. Años después en 1853 Estados Unidos compra tierras que hoy son las partes del sur de Nuevo México y Arizona, quedando así el Río Grande como frontera con México. Este acontecimiento dio por resultado que todo aquel mexicano que ocupaba dichos territorios pasó a ser automáticamente ciudadano norteamericano, sujetos desde ahí a todo lo que conlleva esta vida.

Este choque de culturas, mexicana y norteamericana, trajo consigo grandes e importantes repercusiones en todos los niveles: cultural, lingüístico, político y geográfico. La llegada del anglosajón a los territorios adquiridos y la americanización del mexicano al tener que asimilar la cultura y la lengua de dicho país, han contribuido enormemente a la creación de la cultura chicana, así es que, por conquista, principia el proceso histórico chicano, acepción que se explicará a continuación.

El compilador Tino Villanueva menciona en su libro *Chicanos. Antología histórica y literaria*[13] que existen varias teorías desde el punto de vista filológico sobre la procedencia del vocablo chicano –el que sigue siendo hasta el día de hoy de interés general- y dice:

[12] Enciclopedia Microsoft® Encarta®2000. © 1993-1999 Microsoft Corporation.

Doy paso ahora a lo que estimo es significante en extremo del vocablo, desde el punto de vista filológico, señalando al principio que hay quienes hacen memoria –sobre todo los adultos nacidos en México- de haber oído en boca de niños mexicanos la pronunciación mechicano por mexicano. Se trata de una palatización infantil de la consonante velar [x] del vocablo "México". O sea que el niño tiende a darle a la [x] un cambio hacia [č] (ortografía ch), y de ahí el gentilicio mechicano, que sufre luego una aféresis quedando, en fin, chicano. El fenómeno es tal que intervienen dos factores. Primero, tómese en cuenta que, en el aprendizaje de una lengua cualquiera, las consonantes velares (g, j, k) son las últimas que un párvulo llega a dominar por ser éstas las más difíciles de pronunciar. Es más, se sabe que un niño tiende a dominar los fonemas oclusivos primero, luego los africativos correspondientes. Siendo así, al no poder pronunciar la velar fricativa [x], éste, con su imperfecto sistema fonemático, la palatiza involuntariamente por la oclusiva [č. En segundo lugar, conviene tener muy presente que en el mundo hispánico la palatalización señalada es muy típica del lenguaje afectivo y de intimidad cariñosa en la pronunciación infantil (dicho sea de paso que igual ocurre en la pronunciación afectiva de los adultos): calchentichitos, calcenticitos; cochita, cosita; mamachita, mamacita; Chela, Celia; chapatos, zapatos, siendo la palatización s>ch el recurso lingüístico que confiere afectividad a los vocablos indicados.[14]

En la cita anterior se refleja de qué manera el lenguaje español y en particular el mexicano, está lleno de afectividad. Hoy sigue siendo muy común la utilización de los diminutivos como expresión afectiva, íntima y familiar, por lo tanto esta teoría parece interesante.

Otra explicación y la más difundida según Villanueva es la siguiente que dice:

que el chicano llega a esta forma por aféresis a base del gentilicio "mexicano", admitido. Y que, además, la consonante velar [x] es realmente un fonema palatal [š] (ortografía sh) conforme al sistema fonemático indígena de los mexicas (pronunciación meshicas). Pronunciación que siguió inalterada

---

[13] Villanueva, Tino (1980). *Chicanos. Antologia histórica y literaria.* Tierra Firme, F.C.E., México.
[14] *Ibidem* p.24

aún en el período de la posconquista, por cuanto que en el español del siglo XVI [š] se representaba gráficamente por [x].[15]

Lo interesante de esta cita es la utilización de un vocablo náhuatl para la formación del término, lo cual resulta creíble y lógico pues se fundamenta en las raíces culturales mexicanas; Villanueva menciona otras hipótesis, por ejemplo: que la procedencia del vocablo chicano viene de un influjo indígena y que otros dicen que por metátesis de la voz indígena [xinaca>chicana], que después pasó a la frontera a los Estados Unidos siendo utilizado por los generales de la Revolución en 1910, y que los anglosajones lo escucharon como chicanos y así lo utilizaron como un término apelativo y despectivo para todos los mexicanos que vivían en el Sudoeste. Villanueva no menciona quiénes dicen tales teorías, sólo aborda algunos, como es el caso de Peter Boyd-Bowman y José Limón, sin embargo se reitera que no es el objetivo de este estudio delimitar la historia del vocablo, ya que tal tipo de análisis merece ser abordado de un modo sistemático, tomando en cuenta perspectivas antropológicas y socioculturales, así como enfoques históricos y lingüísticos para tratar de precisar su historia completa.

¿Qué se entiende por cultura chicana?.

Se ha mencionado su empleo como apelativo denigratorio con el cual se identificaba a un determinado grupo de mexicanos pertenecientes a cierto estrato económico social inferior, y hoy existen todavía ciudadanos americanos de ascendencia mexicana a quienes no les gusta que les llamen chicanos, tal

[15] *Ibidem* p.25

es el caso de varios de los interlocutores que se entrevistaron[16] en San Antonio, Texas, en Abril del 2003, por lo que se concluye que hoy por hoy sigue siendo no sólo un término despectivo en ciertas partes de los Estados Unidos, sino un término con diversos significados, por lo tanto, si de un individuo a otro el significado de la palabra cambia, más aún de un Estado a otro, como es el caso de Texas, Illinois (Chicago) y California.

En oposición a esto y siendo de interés para la investigación, en las esferas sociales y culturales ha tenido y tiene un enriquecimiento en la gran variedad de obras creativas que han surgido con un sentido igualitario, de hermandad y como dice Lilianet Brintrup: *se trata de una literatura que se levanta como el fenómeno literario y cultural más grande en el mundo de las letras de Norte América* [*sic*].[17]

Esta literatura fronteriza ha sido una revalorización del mexicano, un intento por establecer una identidad propia, reconociendo una realidad histórica que ha sido ignorada o menospreciada tanto en México como en los Estados Unidos, una realidad de un espacio entre medio, de ser y no ser, de ser lo uno y lo otro. Al respecto Lilianet explica que:

> *La existencia de la literatura chicana trasciende el canon literario de lo considerado hispano y lo anglosajón; dos territorios literarios separados, que se excluyen mutuamente. Al contrario, se trata aquí de una literatura que pertenece a ambos territorios y que, más aún, se desplaza sigilosamente y ruidosamente*

[16] Véase anexos donde se presentan cuatro transcripciones de entrevistas que se realizaron en San Antonio, Texas en abril del 2003 y en donde se refleja que aún hoy en día la designación que cada persona le otorga al término es diferente.

[17] Brintrup, Lilianet. Antología de cuentistas chicanas. Estados Unidos, de los '60 a los '90. *The Americas Review*, Nos. 3-4, p. 229:23.

también, a través de las fronteras de las naciones tanto físicas como artísticas de nuestra historia contemporánea.[18]

Por lo tanto los chicanos rechazan una ciega asimilación con la cultura estadounidense, pero reconocen que tienen una realidad cultural propia, variante de la mexicana puesto que geográficamente se encuentran en otro contexto, sin embargo adoptan un orgullo por su pasado indígena, por las fiestas patrias como el 5 de Mayo, y señalan la necesidad de conservar la lengua española, incorporando la mayoría de las veces los aportes de regionalismos, anglicismos, caló y arcaísmos que los han caracterizado dentro y fuera de los Estados Unidos.

Este pertenecer a ambos se hace presente en el rico y diverso mundo creativo donde se refleja una concientización, un personalismo, un esteticismo y un profesionalismo por parte de los autores y sus obras, en este caso el de Sandra Cisneros, sin embargo hay que recalcar que este tipo de literatura cuenta con sus problemas como las limitaciones de su publicación y difusión, y probablemente el ámbito de los lectores, entre otros.

Interesante resulta que en la década de los 80, en Europa surgió un interés genuino por parte de los estudiantes y maestros hacia las comunidades hispanas de los Estados Unidos, dando por consecuencia que en 1985 en todas las Universidades de Francia se ofreciera un curso referente a este tema. En Marzo de 1986 se realizó una Conferencia Internacional sobre "Hispanic Cultures e Identities in the United States", atrayendo la atención de críticos hispanos, estudiantes franceses, artistas, escritores entre otros. El objetivo se

[18] *Op. cit* p. 230.

decía era:

> *To attempt to analize the range and significance of cross-cultural exchanges between the worlds to which each of these communities are related: Latin American, Mexican, Caribbean, North American, Spanish ....*[19]

La comunidad europea se daba cuenta que los artistas hispanos jugaban un papel crucial en la interpretación de la cultura en los Estados Unidos, y por tanto trataban de entenderla a través de sus representaciones imaginativas, de la metaforización en los trabajos de poetas, de escritores de ficción, de cine, y de pintura, entre otros.

¿Qué pasaba con esta creatividad por parte de escritores latinos en los Estados Unidos?.

A inicios de los 70 no existían muchas casas editoriales que se interesaran por este tipo de producciones, sin embargo en 1972 en Gary, Indiana el Dr. Nicolás Kanellos[20] fundó la Revista Chicana-Riqueña, la que fue cobrando poco a poco reconocimiento y se convirtió posteriormente en la revista The Americas Review, por lo cual fue ganando numerosos premios pero aún más importante, le dió la oportunidad de publicar a numerosos autores latinos -ésta revista tuvo su última publicación en el Vol. 25, Números 1-4 en 1999- varios artículos publicados en dicha revista han servido para esta investigación. A partir de este éxito el Dr. Kanellos en 1979 funda Arte Público Press, ofreciendo a la literatura hispana un foro nacional en los Estados Unidos de Norteamérica.

---

[19] Genvieve Fabre (ed.) (1988). *European Perspectives on Hispanic Literature of the United States*. Arte Publico, Press, Houston, p. 5

[20] http://benito.arte.uh.edu/Arte_Publico_Press/about_app/aboutapp_app.htm

Actualmente el Dr. Kanellos colabora en la Universidad de Houston, Texas es Maestro de literatura hispánica y director de Arte Público Press. Esta editorial tiene sus oficinas en la planta baja de la biblioteca de dicha Universidad, se encarga no sólo de publicar obras para adultos, sino también libros para niños y jóvenes, formándose Piñata Books, una subdivisión de Arte Público Press. Muchos de los libros que se publican están en forma bilingüe, pero su mayor aportación es la de promover y enriquecer las producciones artísticas de diversas culturas, entre ellas la mexico-americana o conocida también como chicana.

Cada año Arte Público Press publica alrededor de 30 títulos, reflejando una sensibilidad por la cultura, por los autores latinos y por las experiencias de las que ellos escriben. Paulatinamente ha ido ganando mercado comercial y es importante observar cuántos de los libros consultados para esta investigación y que se encontrarán en la bibliografía y en los anexos, han sido publicados por esta editorial, entre ellos la primer novela de Sandra Cisneros, *The House on Mango Street* (1984) y posteriormente Arte Público Press fue el primero en publicar en su revista *The Americas Review*, Volumen 16, No. 3-4, uno de los cuentos que conforman *Woman Hollering Creek and other stories* llamado *Mexican Movies*.

Arte Público Press es la más antigua y grande casa editorial que publica trabajos contemporáneos e históricos entre otros, de autores hispanos que radican en los Estados Unidos de Norteamérica, por lo cual, se creyó pertinente su mención.

Capítulo 2. Sobre el Género Literario de *Woman Hollering Creek and other stories*

Para establecer a qué género pertenece *Woman Hollering Creek and other stories* y por qué, es necesario remontarnos a la *Poética* de Aristóteles[21] considerada uno de los primeros textos de crítica literaria. Aristóteles señalaba que la esencia de todos los géneros es la *mímesis* o imitación que el arte hace de la realidad. En este caso Sandra Cisneros imita la realidad en forma narrativa, hablando a través de sus personajes, ¿cómo lo hace? Imitando cosas que pueden suceder y que son verosímiles, según las leyes de la semejanza. Por ejemplo, la tierna historia de una amistad entre dos niñas chicanas, el relato de una mañana de clases, una aventura de juventud, historias de amor en mujeres adultas. De esta forma, el escritor se refiere al mundo en sus obras artísticas, produciendo así un acto de belleza, al trabajar en armonía forma y contenido.

Aristóteles distinguió a diferencia de Platón tres elementos dentro de la imitación: el medio, el objeto y la forma, esta triple distinción le permitió definir tres grandes géneros poéticos: la epopeya, la tragedia y la comedia. Concepciones tradicionales de género y que se consideran el fundamento de asuntos como la acción, los modos narrativos y las emociones. Pues bien, para la crítica contemporánea, los primeros capítulos de este tratado pueden

[21] Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2000. Poética.

considerarse el nacimiento de un concepto filosófico específico: la estética.[22] A partir de este estudio surgió una consideración de la Lírica como tercer género por parte de los tratadistas italianos del Renacimiento, quedando la lírica, la épica y el drama como los tres géneros base, hasta que Croce (finales del siglo XIX) dijo que los géneros *no* existían, ya que eran entendidos como dogmas, con sus leyes dictaban condiciones a los escritores y éste pensaba que las obras literarias debían ser la expresión de intuiciones individuales.

A partir de allí entra en crisis la noción de género[23] donde comienzan a surgir subgéneros de estos géneros y unos y otros se podían interseccionar; en este sentido la historia se repite, sólo que hoy en día por el *contrario*, la proliferación de géneros imprevistos y de sus sorprendentes combinaciones equivalen a una creación libre por parte de los escritores, dándoles la oportunidad de explayarse en su creatividad. De todos modos hay que resaltar que los géneros literarios son ciertas formas de las que se sirve un autor para expresar y transmitir la belleza que éste crea, pero no suelen darse en estado puro *sino que* algunos se combinan, se fusionan y se reúnen.

Véase cómo los tres géneros base (épica, lírica y drama) dieron algunos subgéneros[24], por ejemplo: de la lírica surgió la oda, la elejía, la égloga, la sátira, canciones, coplas, madrigales, epigramas y epitafios; de la épica se ubican el poema épico, la epopeya y el romance; del género dramático sale la tragedia, el drama y la comedia, también hay otras formas teatrales como la

---

[22] *Op. cit* p. 1.
[23] Abad Nebot, Francisco (1981). *Géneros literarios.* Salvat editores, S.A. Barcelona.
[24] http://www.edulat.com/diversificado/castellano/4to/1.htm

farsa, la ópera, la zarzuela y el sainete. Muchos de ellos han logrado prestigio y por tal se les considera hoy en día como género y no subgénero, agregando además los que se han ido incorporando a través de la evolución literaria, esto es, los que se han construido con el paso de la historia, por ejemplo la categoría de la Narrativa, la cual es de interés para este estudio, ya que por tener ésta una producción muy abundante también se ha agregado a nuevas clasificaciones, entre ellas la novela: un género que está directamente relacionado con la épica, pues ella es narrativa, pero también está mezclada de lírica y hasta de dramática. Regularmente la novela no es muy breve y es importante el desarrollo de las acciones y el desempeño de los personajes.

Otro género que se desprende de la narrativa es el ensayo, éste es de carácter expositivo, puede estar relacionado con la didáctica sólo que a diferencia de éste se da cabida al dato personal sobre un tema. Puede haber ensayos científicos, filosóficos, políticos o simplemente varios de ellos se pueden entrecruzar dándole un tono original.

Se menciona por último el género que merece atención para los fines de esta investigación conocido como cuento.

El cuento es asimismo un género narrativo, en éste el relato se encuentra concentrado, no tiene muchas pretensiones en su extensión ya que se caracteriza por ser breve, y narra una acción ficticia y sencilla, sin embargo estas acciones por sencillas que parezcan reflejarán uno o muchos problemas humanos, como se verá en el caso de *Woman Hollering Creek and other stories*, donde por medio de sus narradores, protagonistas y lenguaje se llegará

al fondo de las cosas, de las personas, logrando un retrato de la vida misma, de la vida del mexico-americano, del chicano, como en el caso de *Tristán* el personaje central del cuento *Remember The Alamo* o de *Rachel* la protagonista de *Eleven*. Estas características le son pertinentes a la obra que aquí se analiza pues serán los personajes de las historias quiénes crearán la ilusión de la realidad a través de la mímesis y del simbolismo de la misma.

Por todo lo dicho anteriormente podría concluirse que la ubicación de la obra en un género es un mero concepto histórico y teórico, sin embargo, servirá para dar orden al análisis, para ubicar rasgos formales y temáticos, buscar lo que tenga en común a las obras tradicionales o lo que la distinga. Solamente que hay que recordar que el fin no es deducir la tipicidad de la obra, sino -como ya se dijo- qué características o rasgos permiten ubicar y validar la obra dentro del género tradicional del "cuento", por ejemplo: la brevedad en su extensión, las descripciones, las sugerencias, comienzos exabruptos, acciones claras, algunos finales sorpresivos otros con finales abiertos o anticipados. Los juegos con el lenguaje, la ironía entre otros. Se tiene en cuenta que hay varios tipos de cuentos: largos, cortos, poéticos, periodísticos, alegóricos y demás, sin olvidar que el cuento al gozar de esta fluidez servirá, de vehículo para muchos talentos, entre ellos el de la escritora Sandra Cisneros.

Como dice Anderson Imbert:

> *El cuento es una de las formas del arte de narrar, el arte de narrar es una de las formas de la literatura y la literatura es una de las formas de la ficción.*[25]

[25] Anderson Imbert, Enrique (1979). *Teoría y Técnica del Cuento*. Ediciones Marymar. Buenos Aires, Argentina, p. 1.

Por tanto, el asunto de un cuento puede decirse que es ficticio tanto al simular una acción como al moldear una acción que sí ocurrió pero cuyo fin apunta más a la belleza que a la verdad. Su valor no radica realmente en la veracidad del asunto, sino en la forma que se le da, en las sensaciones que suscita. El cuento es productor de imágenes y conceptos. Como dice Augusto Monterroso: *importa la historia por la forma en que esté contada*[26].

La utilización del género cuento para ubicar el caso particular de *Woman Hollering Creek and other stories* puede ser oportuno por la necesidad real de la autora ante la falta de editoriales, ya que al escoger la estructura del cuento puede acogerse a la publicación en revistas y periódicos (*vid supra*), de esta forma puede responder a una necesidad de falta de editoriales. Se cree que la razón de dicha elección ocurre porque es un género muy flexible, muy plástico, en el que por sencillo que parezca, su dificultad radica precisamente en esa sencillez, en tratar un solo tema y decir todo, siendo así que el cuento cuenta realmente dos historias, un relato que se encuentra visible y otro secreto.

Un buen cuento retrata la vida, y esta imagen de la existencia en el caso de Sandra Cisneros es casi siempre triste, la mayoría de los cuentos que conforman esta obra tienen un tono de tristeza.

Woman Hollering Creek and other stories es una obra que brinda fluidez al momento de su lectura, puesto que es activa, hay en ella un dinamismo actancial, las historias son de extensión breve, algunas con un clímax como en

el caso de *Never Marry a Mexican* cuando la protagonista espera muchos años para poderse vengar de su ex-amante convirtiendo al hijo de éste en su nuevo amante:

> *I've been waiting patient as a spider all these years, since I was nineteen and he was just an idea hovering in his mother's head ... I sleep with this boy, their son. To make the boy love me the way I love his father.* (p. 75-82)

Otras son sólo una reflexión como en el caso de *Salvador Late or Early* donde la narradora relata la dura responsabilidad de un niño pequeño:

> *Salvador, late or early, sooner or later arrives with the string of younger brothers ready. Helps his mama, who is busy with the business of the baby. Tugs the arms of Cecilio, Arturito, makes them hurry, because today, like yesterday, Arturito has dropped the cigar box of crayons ....* (p. 10)

Hay anécdotas como en *My Tocaya* que cuenta lo que le pasó a la narradora y a una amiga:

> *Have you seen this girl?... But that was before she died and came back from the dead.* (p. 36)

Y otras parecen como recién sacadas de la vida y que aún conservan las huellas de su corte como *Eleven* donde Cisneros trabaja el tono de una niña de once años de manera imaginativa:

> *Some days you might say something stupid, and that's the part of you that's still ten Or maybe some days you might need to sit on your mama's lap because you're scared, and that's the part of you that's five. And maybe one day when you're all grown up maybe you need to cry like if you're three, and that's okay.* (p. 6)

---

[26] http://www.nrw.nl/informarn/html/cul001027_monterroso.html

Lo que parece más revolucionario es sin duda su estilo, esa forma de presentar historias sencillas y pequeñas y que sin embargo dicen demasiado. Ese es el caso de todos los cuentos que conforman esta obra; véase uno que consta de sólo una página, titulado *Bread*:

> *Driving down streets with buildings that remind him, he says, how charming this city is. And me remembering when I was little, a cousin's baby who died from swallowing rat poison in a building like this.* (p. 84)

En *Bread* se aprecian las estructuras de clase social, a través de descripciones que parecieran lugares y espacios bellos, cuando en realidad son edificios llenos de ratas. La narradora de *Bread* se niega a rendirse ante la memoria de ver el espacio social real en el que vive.

Se ve en los ejemplos anteriores que el cuento es un género narrable, con una acción o situación que se resuelve rápidamente, con una libertad en cuanto a temas y extensión.

Resulta valioso decir que el cuento en México actualmente ofrece propuestas originales y a veces este tipo de producciones es difícil de ubicar o clasificar.

En una ojeada a su historia se encuentra a Lauro Zavala quien habla sobre *La experimentación en el cuento actual mexicano*[27] donde recorre a grandes rasgos la historia de dicho género. Zavala explica que en los años 50 y 60 el cuento era visto todavía como un subgénero o género menor, el cual servía muchas veces como preparación para escribir una novela. Entre los cuentistas de esos años se encuentran Inés Arredondo, Elena Garro, Juan García Ponce

[27] http://www.arts-history.mx/cuento/ensayo.html

entre otros. En los últimos veinte años el cuento mexicano ha experimentado con el lenguaje, con el humor, con la parodia, con la ironía y trata la vida cotidiana en su colectividad. Por eso Zavala explica, que el cuento al igual que la poesía, es experimental por su diversidad. Señala que el cuento en su mayoría es breve y la forma en que trata la cotidianeidad es singular, todos estos elementos hacen que goce de más lectores que la novela.

Zavala recorre autores como Julio Torri (década de 1950), Juan Rulfo (*El Llano en llamas*, 1954), Augusto Monterroso (en la década de 1960), Salvador Elizondo (*El grafógrafo*,1967) entre otros y los marca como el antecedente del cuento mexicano contemporáneo. Por ejemplo, menciona el cuento *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso porque dice que ésta es significativa al romper con el tono dominante que se caracterizaba durante más de 50 años y que en dicha obra se dice más por lo no dicho que por lo dicho; en la brevedad radica su complejidad, y ésta característica todavía se encuentra en algunos autores no sólo mexicanos sino mexico-americanos como es el caso de Sandra Cisneros.

A finales de los 60 y principios de los 70 los cuentos que surgieron en México tenían ingredientes como: la ironía, la fantasía, un poco de política y humor, unas veces eran paradójicos, otras tenían un humor grotesco, a veces se presentaban en forma de cuento-ensayo etcétera, y hoy muchos de los cuentos -sin ser exclusivamente los de México- siguen teniendo estas mismas características, como se reitera en el caso de las historias de la obra *Woman Hollering Creek and other stories* de Cisneros, donde por ejemplo en el cuento

Anguiano Religious Articles Rosaries Statues Medals Incense Candles Talismans Perfumes Oils Herbs, la autora parodia cómo se comercializa la religión católica de una forma sencilla, natural y muy real; otra característica o tema al que recurre Cisneros y que maneja al estilo de los cuentos mexicanos de los 70, es la política y ésta se ve en el cuento *Mericans* cuando la narradora dice que su abuela enojona reza por: *The grandfather who hasn't believed in anything since the first PRI elections.* (p. 17)

Así sucedió con las novelas hispanoamericanas[28] de los años 60 y 70, que también dirigieron una mirada de ironía a la historia colectiva, pero al mismo tiempo al proceso de creación literaria donde se minimizaba la idea de construcción de sentido apoyada en el empleo de un código cultural. De esta forma los escritores jugaban con las convenciones del lenguaje heredado, jugaban con la costumbre de percibir la realidad social. Pero volviendo al cuento mexicano, durante la década de los 80 la experimentación del género se dio en forma de reflexiones narrativas, cuentos en forma de epístola, de poemas en prosa, de cuentos como crítica, crónicas, descripciones detalladas, etcétera; y durante los 90 -década en la que se publica *Woman Hollering Creek and other stories* (1991)- los cuentos que surgieron han sido de diversa índole y difíciles de clasificar, pues son: diálogos, poemas, cuentos ultracortos, sentencias breves a manera de aforismos y viñetas como es el caso de otra obra muy reconocida también de Sandra Cisneros llamada *The House on Mango Street* que aunque fue escrita en los 80 no fue traducida al español sino hasta los 90,

[28] *Ibidem*

una década después, sin embargo ella ya manejaba este tipo de propuestas consideradas como originales, y como sugiere Zavala: *tal vez [éstas] señalen el tono de la experimentación en la década que se inicia.*[29]

La obra de Sandra Cisneros pone en conflicto lo objetivo con lo subjetivo, en particular presenta problemas graves y dolorosos de naturaleza humana y real, sólo que Cisneros presenta esos problemas de una forma sencilla, es como si los disfrazara, ya que ningún cuento explícitamente da un final sombrío.

Esta autora mezcla elementos de los tres géneros tradicionales al incluir en sus cuentos, sueños (épica), pasiones (lírica) y una madurez para la reflexión y representación de los conflictos personales y deseos de un pueblo chicano (drama).

Cisneros muestra a través de las historias de muchos tipos de latinos, qué tan diversa puede ser América (culturalmente). Su técnica radica en el lenguaje claro y sencillo con el que están escritos sus cuentos, en romper al hablar con cierto tabú sexual, en su experimentación al mezclar dos idiomas, dos culturas, en la forma híbrida de la obra – punto que sigue siendo de interés para investigadores por su difícil inserción o clasificación- ya que tiene un hilo narrativo pero también un tono lírico, y por último en dejarle al lector la reconstrucción del sentido de sus obras a partir de las ausencias más que de las presencias, por tal la imaginación e intuición cumplen un papel importante en el lector haciendo que éste participe activamente en el proceso de lectura.

---

[29] *Op. cit* p.8

Capítulo 3. El Papel del Narrador en *Woman Hollering Creek and other stories*

A continuación se abordarán dos aspectos primordiales para el análisis de toda obra literaria: la voz del narrador y los protagonistas de las historias.

La voz del narrador[30] es importante –además de tener personalidad propia- porque expresa la concepción que tiene del mundo mientras describe, caracteriza y comenta. La intimidad del personaje se deja ver a través del mundo creado por el narrador. Es el narrador quien probablemente tenga más exigencias artísticas al transcribir los diálogos de otros y gracias a sus palabras, a su arte narrativo, es que se enciende la luz en el cuento. El narrador muestra los rasgos de un personaje en su acción o a veces los sugiere y deja que el lector saque sus propias conclusiones, que los imagine; sin embargo ambos resultan ser las voces de la ficción.

3.1 Puntos de vista.

La articulación de cada historia por analizar, requerirá recurrir a un estructuralista que forma parte de la ciencia literaria llamada narratología, se trata de Gérard Genette[31] Una de sus grandes aportaciones fue la distinción que hizo entre: narración y relato, el primero como el proceso o acto de contar

[30] Anderson Imbert, Enrique (1979). *Teoría y Técnica del Cuento*. Ediciones Marymar, Buenos Aires. p. 342

una historia y relato lo que realmente se refiere. Este erudito de la Literatura descubre cinco categorías centrales del análisis narrativo, narratología: el "orden", la "duración", la "frecuencia", la "disposición" y la "voz". Estas categorías marcan la relación existente entre el narrador y los hechos narrados, misma que marca el procedimiento discursivo de presentación de la historia.

La primera categoría, el "orden" se refiere al orden temporal del relato, que puede ser por anticipación (prolepsis) o por retrocesos (analepsis) o por discordancias entre "historia" y "argumento" (anacronía). Por ejemplo en la primera historia *My Lucy friend Who Smells Like Corn*, el orden temporal del relato es anacrónico, a través de un presente habla de sucesos pasados para luego volver al presente y así consecutivamente, es como si ofreciera estampas que se pueden imaginar. En el primer párrafo a través de descripciones se explica en qué consiste ese olor a maíz de *Lucy,* su amiga, e inmediatamente cuenta cómo juegan ella (narradora) y *Lucy*, dando en un mismo párrafo un desplazamiento de tercera persona en singular pasa a segunda del singular y finaliza en primera del plural, véase:

> *Lucy Anguiano, Texas girl who smells like corn, like Frito Bandito chips, like tortillas, something like that warm smell of* ***nixtamal*** *or bread the way her head smells when she's leaning close to you over a paper cut-out doll or on the porch when we are squatting over marbles trading this pretty crystal that leaves a blue star on your hand for that giant cat-eye with a grasshopper green spiral in the center like the juice of bugs on the windshield when you drive to the border, like the yellow blood of butterflies.* (p. 3)

---

[31] Genette, Gérard (1998). *Estructuralismo y Semiótica* en Terry Eagleton, Una Introducción a la teoría literaria. F.C.E. México

¿Qué pasa con estos cambios de persona?: *when she's leaning close to you*, *when we are*, *when you drive*; definitivamente hacen variar la distancia en que se colocan los personajes del lector, en este caso de la narradora y de *Lucy* hacia el lector. Estos desplazamientos hacen que la acción vaya y venga entre distintos puntos del pasado y del futuro a partir del presente, por ejemplo:

> *Mama in the kitchen feeding clothes into the wringer washer and clothes rolling out all stiff and twisted and flat like paper. Lucy got her arm stuck once and had to yell Maaa! And her mama had to put the machine in reverse and then her hand rolled back, the finger black and later, her nail fell off.* ***But did you arm get flat like clothes? What happened to your arm? Did they have to pump it with air?*** *No, only the finger, and she didn't cry neither.* (p. 4)

> *When I get home Abuelita will say* ***Didn't I tell you?*** *And I'll get it because I was supposed to wear this dress again tomorrow. But first I'm going to jump off an old pissy mattress in the Anguiano yard. I'm going to scratch your mosquito bites, Lucy, so they'll itch you, then put Mercurochrome smiley faces on them.* (p. 4,5)

En el párrafo número uno se refiere al pasado y en el dos al futuro, lo hace desde un presente y nuevamente la distancia del narrador con respecto al lector cambia en cada caso, el efecto es un acercamiento del lector al relato, se consigue un tono de intimidad.

En la segunda historia *Eleven*, el tiempo se maneja a través de analepsis, la narradora-protagonista relatará un suceso ya acontecido, ver siguiente fragmento:

> *Only today I wish I didn't have only eleven years rattling inside me like pennies in a tin Band-Aid box. Today I wish I was one hundred and two instead of eleven because if I was one hundred and two I'd*

> *have known what to say when Mrs. Price put the red sweater on my desk. I would've known how to tell her it wasn't mine instead of just sitting there that look on my face and nothing coming out of my mouth.*(p. 7)

Se puede observar que los verbos *was* y *would have* dan la clave para descifrar que lo relatado es un suceso ya pasado, pero que se narra desde un presente. El efecto que provoca es interesar al lector, para saber qué fue lo que le pasó a la protagonista, pero además, el narrar en primera persona del singular le confiere al relato un aire de intimidad, de confesión y acorta la distancia entre la narradora y el lector, ejemplo:

> *What they don't understand about birthdays and what they never tell you is that when you're eleven, you're also ten, and nine, and eight, and seven, and six, and five, and four, and three, and two, and one. And when you wake up on your eleventh birthday you expect to feel eleven, but you don't.* (p. 6)

En la historia *Barbie-Q* el tiempo se maneja por prolepsis (anticipaciones) y como en los anteriores se hace desde un presente, como se ilustra enseguida:

> *Until next Sunday when we are walking through the flea market on Maxwell Street and* ***there!*** *Lying on the street next to some tool bits, and plataform shoes with the heels ....* (p. 15)

nuevamente Cisneros trabaja la narración en primera persona del singular y ese *there!* es como un dialogar con el lector, lo cual aumenta la intimidad entre ambos.

En *Mericans* el tiempo del relato se maneja en presente y cada acontecimiento es narrado como se va presentando, conforme las acciones se suscitan, y se

cita: *We're waiting for the awful grandmother who is inside dropping pesos into* ***la ofrenda*** *box before the altar to La Divina Providencia.* (p. 17)

Este tipo de narración lineal, en primera persona del singular y otras veces en plural, tiene por un lado, el efecto de contar una historia cerrada, esto es, con principio y fin y por otro, apoya el tono de intimidad y de reflexión que la narradora comparte con el lector.

En el caso de *My Tocaya,* trata sobre una historia que ya pasó y será también narrada como las demás en tiempo presente, utilizando la técnica conocida como analepsis, ejemplo: *That's how I managed to put up with her when I knew her, just before she ran away.* (p. 37)

Cisneros, a través de la analepsis y la prolepsis, consigue que el lector siempre se mantenga cerca de los narradores y protagonistas de sus historias y que conozca los sentimientos y pensamientos de sus protagonistas mediante su lenguaje, su narrar.

La historia *Woman Hollering Creek* está narrada a través de retrocesos, por analepsis, un suceso que ya pasó; la cantidad de verbos encontrados en tiempo pasado dan la clave para establecer esta distinción: *gave*, *did*, *had*, *hugged*, *was*, *sat*, *grew up*, *were*, *happened*, *started*, entre otros, narrado desde un tiempo presente, en donde la narración se imbrica con un diálogo que se presenta por parte de un solo participante y con oraciones expositivas, véase:

She would not remember her father's parting words until later. ***I am your father, I will never abandon you.*** (p. 43)

Felice? It's me, Graciela.
No, I can't talk louder. I'm at work.
Look, I need kind a favor. There's a patient, a lady here who's got a problem. (p. 54)

En el primer ejemplo se observa esas oraciones expositivas de recuerdo, frases que se quedaron en la memoria de la protagonista y en el segundo, existe un diálogo que aunque sólo se presenta a través de uno de los dos participantes se permite a través de cada oración dada -y la cual es otra característica de Cisneros- que el lector complete e imagine el diálogo completo.

Ahora, háblese de otra categoría conocida por Genette[32] como "duración": ésta se refiere al tiempo que transcurre entre el comienzo y fin de cada historia, por ejemplo en el primer cuento *My Lucy Friend Who Smells Like Corn,* la narradora relata la historia mediante pausas, de un párrafo a otro cambia la acción, no hay linealidad en la duración, para ilustrarlo se presentan a continuación los inicios de cada párrafo del cuento:

Lucy Anguiano, Texas girl who smells like corn.... (p. 3)

En este inicio de párrafo se dan descripciones que amplían la escena, es como si se empezara por ofrecer un determinado ambiente al lector.

Have you ever eated dog food? I have.... (p. 3)

[32] *Ibidem*

En el segundo párrafo que está conformado de seis líneas y donde se dan dos sucesos, la sensación es de un rápido relato de dos hechos, es como si los resumiera.

I'm going to sit in the sun .... (p. 3)

En el tercer párrafo otra vez se provoca un efecto de resumir un acontecimiento.

Screen door with no screen .... (p. 4)

Lean across the porch rail and pin the pink sock of the baby Amber Sue.... (p. 4)

En el cuarto y quinto párrafo se le vuelve a ofrecer al lector -así como en el primero- una serie de descripciones que permiten ampliar el entendimiento de la acción ocurrida y posibilitan crear la atmósfera perfecta para que el lector vaya estrechando lazos de afectividad y de intimidad con la narradora al conocer su sentir y pensar.

I'm sitting in the sun even though it's the hottest part of the day .... (p. 4)

En el sexto párrafo: una bella descripción que evoca imaginar la escena.

I want to rub heads and sleep in a bed with little sisters .... (p. 4)

El séptimo párrafo, permite conocer el pensamiento y sentir de la narradora y nuevamente hace que el lector vaya creando una afectividad con ella.

When I get home Abuelita will say .... (p. 4)

El penúltimo párrafo que es el más extenso ofrece una serie de actos, que dan la sensación unas veces de resumen, otras de pausas, otras de ampliación

pero que al final otorgan la sensación de una lectura activa, porque se pasa de una cosa a otra, es como si la narradora anduviera corriendo o contando los hechos apresuradamente.

> *And when we look at each other, our arms gummy from an orange Popsicle....* (p. 5)

Para el último párrafo el lector ya se encuentra envuelto en la amistad de *Lucy* y la narradora, y nuevamente se siente esa actividad y energía al relatar en cinco líneas varias acciones.

El cuento titulado *Eleven*, presenta una duración ampliada de cada párrafo, toda la historia se explica por medio de descripciones y detalles, siendo así como se conoce la experiencia vivida por la narradora-protagonista. A través del estilo indirecto en la narración, la protagonista brinda sus reflexiones, efecto que da un ensanchamiento de su visión -y a la vez de el lector- y comprensión de ella con respecto a los otros, por ejemplo, con respecto a su mamá:

> *And maybe one day when you're all grown up maybe you will need to cry like if you're three, and that's okay. That's what I tell Mama when she's sad and needs to cry. Maybe she's feeling three.* (p. 6)

Desde el entendimiento de una niña comprende que se vale llorar, puesto que en base a la edad, uno puede actuar, ¿acaso no es bonito ver las cosas desde esta perspectiva?, ¿desde esa inocencia e ingenuidad que se presenta a simple vista?. Eso parece desear la autora.

Barbie-Q es una historia llena de descripciones que amplían los pasajes, pero a la vez tiene pausas y a veces da la sensación de que se han omitido algunos de ellos, lo que sucede en realidad es que retrocede, véase las primeras líneas del tercer párrafo y después obsérvese que la noticia se repite en el quinto párrafo:

> *Until next Sunday when we are walking through the flea market on Maxwell Street and* ***there!*** *Lying on the street next to some tool bits, and plataform shoes with the heels all squashed, and a fluorescent green wicker wastebasket...* (p. 15)
>
> *Everybody today selling toys, all of them damaged with water and smelling of smoke. Because a big toy warehouse on Halsted Street burned down yesterday-see there?-the somoke still rising and drifting across the Dan Ryan expressway. And now there is a big fire sale at Maxwell Street, today only.* [subrayado añadido] (p. 15)

En su totalidad *Barbie-Q* resulta dar sentido y evoca toda una atmósfera llena de impresiones e imágenes.

Mericans, otro cuento con descripciones que amplían el entendimiento del lector:

> *We're waiting for the awful grandmother who is inside dropping pesos into* ***la ofrenda*** *box before the altar to La Divina Providencia. Lighting votive candles and genuflecting. Blessing herself and kissing her thumb. Running a crystal rosary between her fingers. Mumbling, mumbling, mumbling.* (p. 17)

De este modo Cisneros le otorga nuevamente al lector la oportunidad de captar e imaginar el ambiente que se le presenta.

A primera lectura *My Tocaya*, da la sensación de que la narradora hace pausas al momento de relatar la historia, no concluye, no cierra del todo las

experiencias contadas, pero esa sensación surge por el orden en que el relato es contado, en un ir y venir desde el tiempo presente, ejemplo:

> *Patricia Benavídez. The "son" half of Father & Son's Taco Palace No. 2 even before the son quit. That's how this Trish inherited the paper hat and white apron after school and every weekend, bored, a little sad, behind the high counters where customers ate standing up like horses.*
> *That wasn't enough to make me feel sorry for her, though, even in her father* ***was*** *mean. But who could blame him? A girl who wore rhinestone earrings and glitter high heels to school was destined for trouble that nobody-not God or correctional institutions-could mend.* (p. 36, 37)

Lo que pretende el narrador es que se sepa lo que él quiere que se sepa y lo demás el lector es quien debe intuirlo o inventarlo y esto es precisamente la aportación que la autora hace, al emplear este estilo de escritura.

Woman Hollering Creek abunda en pausas; desde su presentación dentro de la obra, porque cada pasaje narrado está dividido por unas líneas ondulantes que a primera vista dan la imagen de separaciones, de punto y aparte, hasta que al adentrarse en la historia el lector confirma que resulta ser así, que el narrador pasa de una acción a otra, por ejemplo:

> *The day Don Serafín gave Juan Pedro Martínez Sánchez permission to take Cleófilas Enriqueta DeLeón Hernández as his bride ... He had said, after all, in the hubbub of parting: I am your father, I will never abandon you. He* ***had*** *said that, hadn't he, when he hugged and then let her go... Only now as a mother did she remember. Now, when she and Juan Pedrito sat by the creek's edge.* (p. 43)

Al empezar el cuento parece que la acción sucede en ese momento, pero como se continúa en la lectura, aparecen frases que indican que ese suceso ya pasó,

y después el narrador o narradora da saltos nuevamente al presente, razón por la cual el lector se siente en algunos momentos perdido en el tiempo del relato; es como si la autora demandará al lector una lectura atenta, para ir entretejiendo el tiempo de la historia.

Otra categoría que considera Gérard Genette[33] es la "frecuencia"; en ella se analizan *cuántas* veces ocurre un suceso en la historia. Siguiendo el mismo orden de las historias, en el primer cuento *My Lucy Friend Who Smells Like Corn* hay un suceso que ocurre una sola vez pero que es narrado dos veces:

> *I´m going to sit in the sun, don´t care if it´s a million trillion degrees outside* .... (p. 3)
>
> *I´m sitting in the sun even though it´s the hottest part of the day, the part that makes the streets dizzy....* (p. 4)

El efecto estilístico de esta repetición es de énfasis con lo que se logra ritmo y hasta se podría decir que se siente melodía al momento de la lectura.

En la segunda historia, *Eleven* nuevamente hay sólo un suceso que se repite dos veces:

> *Mama is making a cake for me for tonight, and when Papa comes home everybody will sing Happy birthday, happy birthday to you.*
> (p. 8)
>
> *There´s a cake Mama´s making for tonight, and when Papa comes from work we´ll eat it. There´ll be candles and presents and everybody will sing Happy birthday, happy birthday to you....* (p. 9)

[33] *Ibidem*

El efecto que sugiere es de énfasis también y de ritmo a través de la repetición de ciertas palabras como: *happy birthday to you*, *Mama*, *making*, *cake*, *tonight*, *everybody*, *Papa*, *comes*. La manera como operan estas palabras crean esa melodía al leerlo.

En esa misma historia hay otro suceso que ocurre una vez y se relata dos veces, es cuando la narradora dice que la maestra *Mrs. Price* puso el suéter en su escritorio (pupitre):

> *Mrs. Price takes the sweater and puts it right on my desk....* (p. 7)
>
> *[W]hen Mrs. Price put the sweater on my desk....* (p. 9)

El repetir esta escena resulta ser un recurso para la autora para dar énfasis a la injusticia y la autoridad que ejercen los adultos, en este caso, la maestra sobre la narradora, que es una niña menor. Así Cisneros evidencia un abuso sobre menores.

Barbie-Q es un cuento breve en la que la reiteración se manifiesta al narrarse dos veces una acción que sucede también dos veces, véase el pasaje donde se pasa por la calle *Maxwell*:

> *Until next Sunday when we are walking through the flea market on Maxwell Street and there! Lying on the street ....* (p. 15)
>
> *On the outside you and me skipping and humming but inside we are doing loopity-loops and pirouetting.* (p. 15)

Una vez se transita caminando y la otra saltando de felicidad, obteniendo como efecto que la repetición desarrolla la emoción durante la trama y la lectura.

En *Mericans* el único suceso que se repite es que la abuela esta adentro de la iglesia rezando e intercediendo por toda la familia de ella y de la narradora, ejemplo:

> *Like La Virgen de Guadalupe, the awful grandmother intercedes on their behalf. (p. 17)*
>
> *The awful grandmother knits names of the dead and the living into one long prayer fringed with the grandchildren born.... (p. 19)*

En este cuento pese a que la repetición de palabras crea un estilo rítmico, su mayor efecto es enfatizar las creencias del pueblo de México, que le sirve a la autora para crear una símbología mexicana.

En *My Tocaya* hay un caso peculiar, un suceso que sí ocurre dos veces y que se repite una sola vez. Primero, es cuando la narradora pregunta al destinatario si ha visto a esa chica (*Patricia Benavídez*) en el periódico, refiriéndose a la vez que desapareció en Preparatoria y en segundo, al final del cuento, dice en voz afirmativa que la chica que sale en todas las portadas de los periódicos es la misma. A continuación se ejemplifican estos dos párrafos:

> *Have you seen this girl? You must've seen her in the papers. Or then again at Father & Son's Taco Palace No. 2 on Nogalitos. Patricia Bernadette Benavídez, my* ***tocaya****, five feet, 115 pounds, thirteen years old.* (p. 36)
>
> *But whose famous face is on the front page of the* ***San Antonio Light****, the* ***San Antonio Express News, and*** *the* ***Southside Reporter?*** *Girl, I'm telling you.* (p. 40)

Este recurso de contar dos sucesos sumamente similares es bastante interesante por la forma en que lo trabaja Sandra Cisneros, por un lado se

encuentra la ficcionalidad, pero por otro los que saben que la autora vive en San Antonio, Texas podría pensar si éste no sería un relato autobiográfico, aún cuando para esta investigación no es importante indagar el grado de veracidad de los hechos, sino el efecto que producen, que en este caso es dejar nuevamente a la imaginación del lector la creación del final de esta historia, puesto que existe la posibilidad de concluir él mismo si la vida de la *tocaya* (*Patricia Benavídez*) termina positiva o negativamente.

Woman Hollering Creek, tiene sucesos que se realizan una sola vez y de igual forma se repiten, sin embargo se enfatiza al señalar varias veces la palabra *telenovelas* y *arroyo*, pero éstos no son sucesos, sino que forman parte de la figura retórica de la repetición de la que la autora se sirve para dar ritmo, melodía y énfasis a íconos y símbolos mexicanos, ejemplo:

> *In the town where she grew up, there isn't very much to do except accompany the aunts ... Or to the girlfriend's house to watch the latest* ***telenovela*** *episode...The kind of books and songs and* ***telenovelas*** *describe when one finds, finally, the great love of one's life....* (p. 44)

> *La Gritona. Such a funny name for such lovely* ***arroyo****. But that's what they called the creek that ran behind the house... The natives only knew the* ***arroyo*** *one crossed on the way to San Antonio....*(p.44)

> *The neighbor ladies, Soledad, Dolores, they might've known once the name of the* ***arroyo*** *before it turned English ....* (p. 47)

149156

La "disposición"[34] es otra categoría que Genette subdivide en distancia y perspectiva. La distancia es la relación de la narración y sus propios materiales; puede ser por diégesis o mímesis, y pregunta si el relato se hace en estilo directo o indirecto. La mayoría de la obra está escrita en estilo indirecto, a través de la narración del relato, pero existen diálogos en algunos *cuentos*, algunos son pequeños y otros más extensos como en el caso de *Eyes of Zapata*, *Little Miracles, Kept Promises* y *Bien Pretty*, véanse algunos ejemplos:

> ***I'll set up a house for us. We can live together, and later we'll see.***
> ***But suppose one day you leave me.***
> ***Never.***
> ***Wait at least until the end of the harvest.*** (p. 109)

> ***What you doing sitting in there in the dark?***
> *I'm thinking.*
> ***Thinking of what?***
> *Just. . . thinking.* (p. 126)

En todos los diálogos interfiere la voz de la narradora, quien es además tambien la protagonista, lo que no se presta para un estilo directo puro, sino que la narradora se lo ofrece al lector.

La perspectiva, también conocida como "punto de vista" y a la que Enrique Anderson Imbert sugiere en su libro *Teoría y Técnica del Cuento* cambiarla por "punto de percepción"[35], ya que el narrador no sólo narra lo que vio sino que muchas veces puede narrar lo que oyó a través del registro de voces, de la entonación y de la polifonía, entrando no sólo por el orden óptico sino que

---

[34] *Op cit.*
[35] Anderson Imbert, Enrique (1919). *Teoría y Técnica del Cuento*. Ediciones Marymar, pp. 66, 67.

también por el acústico y este es uno de los puntos centrales de análisis en esta investigación.

Genette[36] lo trabaja dentro de la categoría de la "voz" que se refiere al propio acto de narrar y a la clase a la que pertenecen el narrador y lo narrado. En este punto existen varias combinaciones entre el tiempo del relato y el tiempo narrado. Se tomará la posición de Anderson Imbert por ser más actual y con la que se identifica esta investigación, y contrastará con la visión de Genette sobre éstos conceptos para tener dos puntos de vista sobre el análisis que se elabora. Un narrador puede ser "heterodiegético" dice Genette cuando está ausente de su propio relato y Anderson lo clasifica dentro del narrador exógeno y dice de éste que hay dos posibilidades: el narrador-omnisciente y el narrador-cuasi omnisciente, el primero es aquél que tiene el poder de saberlo todo, ejemplo la voz narrativa de *Woman Hollering Creek*; y el segundo restringe su saber a lo que cualquier hombre podría observar. El segundo es el "homodiegético", cuando está dentro del relato y al que Anderson Imbert lo llama narrador-testigo, éste participa en mayor o menor grado de la acción, y por último, el "autodiegético", que es cuando se halla dentro, además de ser el personaje principal. A éste Anderson lo reconoce como narrador-protagonista, es pues el personaje central, que es el caso de la narradora de *My Lucy Friend Who Smells Like Corn*. A éstos dos Anderson los ubica dentro del narrador endógeno.[37]

---

[36] *Ibidem*
[37] *Op. cit*

Cualquier obra permite localizar un punto de vista, pues van desde el enfoque del narrador que cuenta la acción del cuento. Los puntos de vista que se acaban de mencionar constituyen los cuatro cardinales según los autores para todo análisis, pero un autor puede utilizar uno, mantenerlo fijo a lo largo del cuento o puede elegir más de uno y combinarlo o usarlos sucesivamente, esto significa que los puntos se pueden desplazar, combinar y se cree que actualmente al escritor le gusta trabajar con este tipo de técnicas.

A continuación se analizará cada punto de vista reflejado en cada una de las historias que se eligieron, revisando cada cuento a partir de los puntos de vista base según Anderson Imbert[38] y que son: narrador-protagonista, donde el narrador es el personaje central cuyos sentimientos y pensamientos constituyen toda la prueba de la *verosimilitud de la historia*; el narrador-testigo, que muchas veces no es el personaje central pero que usa ese "yo" para contar lo que le pasa a otro; el narrador-omnisciente quien lo sabe absolutamente todo, es un autor con autoridad; y el narrador-cuasi omnisciente quien sabe únicamente lo que cualquier hombre podría observar sin por ello tener la capacidad de seguir seguir a sus personajes a los lugares más reconditos.

Posteriormente, conforme se desarrolle el trabajo y se vayan haciendo las observaciones pertinentes que guíen esta investigación se irá descubriendo cómo se da o en qué consiste el dinamismo de la narración.

[38] *Op. cit* p.78-83.

My Lucy Friend Who Smells Like a Corn está conformada por un narrador-protagonista, habla de lo que le ha ocurrido a ella (narradora), cuenta en sus palabras lo que siente, piensa y hace; enseguida se citará un ejemplo de cada rasgo en esta historia.

El sentimiento se refleja cuando dice que le cae bien su amiga *Lucy*.

> *But me I like that Lucy, corn smell hair and aqua flipflops just like mine that we bought at the K mart for only 79 cents same time.* (p. 3)

Aquí el pensamiento del desear tener unas hermanitas con quien jugar, platicar y pelear.

> *I want to rub heads and sleep in a bed with little sisters, some at the top and some at the feets. I think it would be fun to sleep with sisters you could yell at one at the time or all together, instead of alone on the fold-out chair in the living room.* (p. 4)

Y la acción se expresa cuando se miran una a la otra, cuando *Lucy* le cuenta algo al oído a la narradora-protagonista.

> *And when we look at each other, our arms gummy from an orange Popsicle we split, we could be sisters, right? We could be, you and me waiting for our teeths to fall and money. You laughing something into my ear that tickles, and me going Ha Ha Ha Ha. Her and me, my Lucy friend who smells like corn.* (p. 5)

Cuenta también el narrador-protagonista qué es lo que observa o a quién observa, por ejemplo:

> *After crunching like ice, she opens her big mouth to prove it, only a pink tongue rolling around in there like a blind worm, and Janey looking in because she said Show me. (p. 3)*

Donde la narradora narra con descripciones cómo observa a *Lucy* comiendo comida para perros.

La narración es en primera persona con el uso de pronombres como *I*, y frases como *I´m going to sit in the sun..., I´m sitting in the sun even though it´s* the *hottest part of the day ..., I want to rub heads and sleep in a bed with little sisters...*, con lo que le da verosimilitud al cuento; pues cuando la historia la cuenta "el mismo que la vivió" no es tan difícil creer que no sea verdad.

En *My Lucy Friend Who Smells Like a Corn* la narración es objetiva porque cuenta acciones y observaciones, por ejemplo, cómo juegan la narradora y *Lucy*, cómo vive ésta, pero a la vez es subjetiva e interna ya que la narradora nos deja saber sus sentimientos y fantasías, por ejemplo, las ganas de no dormir sola y tener hermanitas, para platicar y jugar.

¿Por qué se cree que esta historia tiene un narrador-protagonista y no un narrador- testigo?.

La narradora al observar las acciones de *Lucy*, también participa de ellas y no sólo eso, sino que es ella quien mediante su interpretación le da sentido a la historia. En este caso es más importante la interpretación de la narradora que las acciones de ella y de la misma *Lucy*.

Otra característica del narrador-protagonista son los monólogos interiores y cómo se desarrollan. Así se puede apreciar en el siguiente fragmento:

> *There ain't no boys here. Only girls and one father who is never home hardly and one mother who says Ay! I´m real tired and so many sisters there´s no time to count them.* (p. 4)

Se observa que este pequeño monólogo está hecho de impresiones, narra lo que pasa a su alrededor, en este caso cómo es la familia de *Lucy* su amiga.

En *Eleven*, nuevamente el lector está ante un narrador-protagonista, una narradora que contará su propia historia. Se dijo arriba que para que sea este tipo de punto de vista debe estar contado en primera persona, lo cual se evidencia con algunos pronombres de la historia: *I*, *mine*, *me* y *my*, teniendo no tan sólo el efecto de la verosimilitud como resultado, sino el de la intimidad pues está contando algo íntimo, en este caso cómo una maestra la hace llorar (a la narradora-protagonista) al avergonzarla delante de todo el salón de clases por un suéter rojo viejo que no era de ella. Por otro lado, se mencionó que la protagonista cuenta con sus propias palabras lo que siente, piensa y hace.

En el siguiente fragmento se revela el sentimiento de tristeza, angustia e impotencia por parte de la protagonista:

> *I'm eleven today. I'm eleven, ten, nine, eight, seven, six, five, four, three, two, and one, but I wish I was one hundred and two. I wish I was anything but eleven, because I want today to be far away already, far away like a runaway balloon, like a tiny o in the sky, so tiny-tiny you have to close your eyes to see it.* (p. 9)

El sentimiento de coraje interior es ofrecido al lector a través del pensamiento del personaje central:

> *In my head I'm thinking how long till lunchtime, how long till I can take the red sweater and throw it over the schoolyard fence, or leave it hanging on a parking meter, or bunch it up into a little ball and toss it in the alley.* (p. 8)

Y sus acciones dejan ver un rechazo e impotencia ante tal acto pues es una injusticia lo que se está cometiendo con ella:

> *This is when I wish I wasn't eleven, because all the years inside of me -ten, nine, eight, seven, six, five, four, three, two, and one- are pushing at the back of my eyes when I put one arm through one sleeve of the sweater that smells like cottage cheese, and then the*

> *other arm through the other and stand there with my arms apart like if the sweater hurts me and it does, all itchy and full of germs that aren't even mine.* (p. 8)

Esta narradora ¿a quién observa o qué observa?.

Observa a personajes menores como la maestra *Mrs. Price*, a las compañeras de clases *Sylvia Saldívar* y *Phyllis López*, observa la injusticia que comete su maestra al atañerle el suéter rojo sin darle la oportunidad de hablar y observa cómo nadie a su alrededor hace algo, nadie aboga por ella, al contrario en la vida siempre existe la calumnia, siempre sobresalen los malos sentimientos de las personas por encima de los buenos.

La narración no solamente es objetiva y dramática al contar sus observaciones y acciones, sino que es íntima, subjetiva y analítica para una niña de 11 años, ya que deja traslucir sus pensamientos y sentimientos.

A través de sus monólogos interiores, es que se conocen sus recuerdos, sus experiencias pretéritas, ejemplo:

> *Maybe because I'm skinny, maybe because she doesn't like me, that stupid Sylvia Saldívar says, "I think it belongs to Rachel". An ugly sweater like that, all raggedy and old, but Mrs. Price believes her.* (p. 7)

Barbie-Q, toma por sorpresa al lector, pues le aborda con un singular Yours: *Yours is the one with mean eyes and a ponytail. Striped swimsuit, stilettos, sunglasses, and gold hoop earrings....* (p.14), desorientándolo y a primera vista se piensa que es a él a quien se dirige el narrador, sólo después advierte que no es así: *This and a dress invented from an old sock when we cut holes here and here and here, the cuff rolled over for the glamorous....*(p.14), entonces el

lector se da cuenta que se dirige a un personaje, y en este punto ya se siente a un lado del narrador y durante toda la narración la utilización de la segunda persona le da un toque original, de compañerismo para el lector, pero a la vez es complicado, es decir, se entiende que ese tú va dirigido a algún destinatario interno, ya que se ve cómo el narrador aunque no cede la palabra a su interlocutor, se hace cargo de sus reacciones, por ejemplo:

> *Until next Sunday when we are walking through the flea market on Maxwell Street and* ***there!*** *Lying on the street next to some tool bits, and platform shoes with the heels all squashed, and a fluorescent green wicker wastebasket, and aluminium foil, and hubcaps, and a pink shag rug, and windshield wiper blades, and dusty mason jars, and a coffee can full of rusty nails.* ***There!*** *Where? Two Mattel boxes.* (p.15)

El efecto de este "tú" dirigido a un personaje produce un sentimiento de nostalgia, recordando un pasado feliz, son como reminiscencias de la infancia.

Mericans, narrada por un protagonista a quien en las últimas líneas se le conoce por su nombre: *Michele* y quien es mujer; el narrador relata como los anteriores sus pensamientos, sentimientos y acciones, de manera objetiva y subjetiva. Por una parte, se conocen sus acciones y observaciones y también su pensar y sentir íntimo, véase un ejemplo de ello:

> *If I stare at the eyes of the saints long enough, they move and wink at me, which makes me a sort of saint too. When I get tired of winking saints, I count the awful grandmother's mustache hairs while she prays for Uncle Old, sick form the worm, and Auntie Cuca, suffering form a life of troubles that left half her face crooked and the other half sad.* (p. 19)

Se tiene por lo tanto en este párrafo acciones, observaciones y pensamientos.

El punto de vista en el cuento *My Tocaya,* nuevamente, pone al lector en la disyuntiva de analizar qué es más importante, si la interpretación de la narradora quien además expresa sus sentimientos y reacciones ante las acciones o si usando el "yo" sólo cuenta lo que le pasó a otra persona, en este caso a *Patricia Benavídez*, que puede ser sólo testiga de los acontecimientos, sin embargo, al releer el cuento se aprecia que se narra lo que le ha ocurrido realmente a la narradora, no tanto lo que le aconteció a *Patricia*, sino más bien, el narrador cuenta sus observaciones, sus sentimientos y pensamientos, ofreciendo así una narración no sólo objetiva y externa sino subjetiva e interna, con lo que logra un efecto de dramatismo. Se cita el siguiente párrafo:

> *That wasn't enough to make me feel sorry for her, though, even if her father was mean. But who could blame him? A girl who wore rhinestone earrings and glitter high heels to school was destined for trouble ...* (p. 36,37)

Por último el texto *Woman Hollering Creek* sí tiene un punto de vista que no se ha mencionado, y es el narrador-omnisciente, porque no está dentro de la historia, esto es, no participa en ella, pero sabe todo sobre los personajes, analiza cuanto sucede en el cuento y hasta da sus reflexiones. Dice qué es lo que sienten, quieren y hacen los personajes, véase:

> *Only now as a mother did she remember. Now, when she and Juan Pedrito sat by the creek's edge. How when a man and a woman love each other, sometimes that love sours. But a parent's love for a child, a child's for its parents, is another thing entirely.* (p. 43)

Este fragmento ilustra lo anteriormente descrito.

3.2 Desplazamientos.

Ahora bien, se ha situado ya al narrador a través de las categorías y subdivisones mencionadas, gracias a éstos podrá irse entendiendo la construcción de cada cuento y ello permite tener un acercamiento con la obra en sí, por lo que resulta pertinente observar algunos desplazamientos de las voces narrativas en algunos cuentos. Anderson Imbert[39] explica que hay ocasiones en que la narración se da en tercera persona, desde fuera, pero en algún momento decide intervenir en la historia con un "yo" y toma al lector por sorpresa, este es el caso de la voz narrativa del cuento *Woman Hollering Creek*:

> *Well you'll see. Cleófilas has always been so good with her sewing machine. A little* ***rrrr, rrrr, rrrr*** *of the machine and* ***zas!*** *Miracles. She's always been so clever, that girl. Poor thing. And without even a mama to advise her on things like her wedding night. Well, may God help her. What with a father with a head like a burro, and those six clumsy brothers. Well, what do you think! Yes, I'm going to the wedding. Of course! The dress I want to wear just needs to be altered a teensy bit to bring it up to date. See, I saw a new style las night that I thought would suit me. Did you watch last night's episode of* ***The Rich Also Cry?*** *Well, did you notice the dress the mother was wearing?*

La intrusión de este "yo" es sutil y momentánea, es dar un marco presente a una historia que ya pasó. Otra característica es ese "tú" que va dirigido a algún oyente interno, ya que no le cede la palabra, pero se hace cargo de sus reacciones, por ejemplo: "Yes", que pretende simular que responde. El narrador le atribuye toda clase de comentarios, con lo cual tenemos desplazamientos que se entrecruzan, por un lado un "yo" enmarcado de un "él" y una primera

persona que se dirige a una segunda, cabe aclarar que la mayoría del cuento está narrada en tercera persona.

La utilización de la segunda persona aparece también en el cuento *Barbie-Q* sólo que de otra manera, véase algunos párrafos:

> *Yours is the one with mean eyes and a ponytail... Mine is the one with bubble hair. Red swimsuit, stilettos, pearl earrings, and wire stand.* (p. 14)
>
> *On the outside you and me skipping and humming but inside we are doing loopity-loops and pirouetting.* (p. 15)
>
> *So what if we didn't get our new Bendable Legs Barbie and Midge and Ken and Skipper and Tutti ....* (p. 16)

Nuevamente se observa que la primera palabra del cuento es un "tuya" que en inglés es un "Yours" que de seguro tomará por sorpresa al lector, quien se creerá personalmente aludido, pero después se puede advertir advierte que no es él, sino un destinatario interno a quien se dirige el narrador; creándole la sensación de que está involucrado. Otro efecto es que este "tú" le adjudica la aventura a cualquiera, en este caso a cualquier niña le pudiese pasar algo así, con ello la autora logra efectos de veracidad e identificación del lector.

El cuento *My Tocaya* presenta otro tipo de desplazamiento muy particular, es una mezcla de un "yo" dirigido a un "tú" y, en donde se habla de "ella", véase:

> *Have you seen this girl? You must've seen her in the papers. Or then again at Father & Son's Taco Palace No. 2 on Nogalitos...*

---

[39] *Op. cit*

Not that we were friends or anything like that. Sure we talked. But that was before she died and came back form the dead. (p. 36)

Anderson Imbert le llama un "yo" reminiscente, esto significa un "yo" que se desdobla como una autobiografía a distancia. En este sentido ya se había dicho que la narradora relata un hecho pasado desde un presente. Lo interesante aquí es que se crea una tensión entre "yo" que vive una experiencia, ya que la narradora vive una atracción por *Max Lucas Luna Luna* y por otro hay un "yo" que narra un acontecimiento de la juventud. Es recordar sus pasadas experiencias, en este caso la aventura de aquella niña llamada *Patricia Benavídez* y aquí cabe decir que no se nota algún grado de madurez en la voz de la narradora, probablemente siga siendo la misma o no ha pasado mucho tiempo, porque al inicio y final del cuento se percibe el mismo tono con que está relatada la historia interna, que habla de una época anterior.

Esta abstracción -a través de la lectura- de los puntos de vista de algunos cuentos y uno que otro desplazamiento muestran la creación artística de la escritora al ligar puntos de vista que no siempre se mantienen en su misma posición, sino que van y vienen en un vaivén que resulta estéticamente dinámico y ficcional.

Los puntos de vista y desplazamientos revisados servirán de base para a partir de este momento ir formando la caracterización de los protagonistas de cada historia elegida.

3.3 Protagonistas y caracterización

Cada protagonista constituye una unidad semántica con características humanas distintivas; esto significa que a través de su actuar irán revelando una línea de conducta, por la cuál se descubrirá su carácter. Este carácter[40] los hará individuales, únicos, es el núcleo íntimo, es el resultado de la intervención de muchos factores como la herencia, el temperamento, las creencias, la educación, la clase social, la época, el lugar, la familia entre otros, pero sobre todo la voluntad de cada uno de ellos, estos rasgos posibilitarán el llevar a cabo una descripción ideológica y aquí cabría citar a Raúl H. Castagnino cuando dice:

> *la perfección artística de un carácter, aparte de la continuidad, armonía y equilibrio de sus manifestaciones, se da en la movilidad, en la acción...y la movilidad de los caracteres –su conducta, por lo tanto- proviene del choque de pasiones en el alma de los personajes y del acuerdo o desacuerdo de sus resultantes con la circunstancia exterior. El carácter se revela por una conducta exterior, sujeta a las costumbres impuestas por el medio familiar, social, la moda, la educación, la edad, etc. La conducta la realiza el personaje al dictado del carácter.*[41]

¿Cómo se decidió si un personaje era protagonista?, porque de algún modo sobresale, ya sea por la información extensa que se tiene de él (apariencia, psicología, motivación, pasado) por ejemplo en el caso de la narradora-

---

[40] Raúl H. Castagnino. *El análisis literario. Introducción metodología a una estilística integral*. Editorial Nova 11ª. Edic. Buenos Aires, 1979. p.138

[41] *Ibidem* p.139

protagonista de *My Lucy Friend Who Smells Like Corn* en donde resalta su psicología, su modo de pensar y sentir, ejemplo:

> *I'm going to peel a scab from my knee and eat it, sneeze on the cat, give you three M & M's I've been saving for you since yesterday, comb your hair with my fingers and braid it into-tiny braids real pretty.* (p. 5)

O porque el personaje está presente en los momentos más importantes de la historia, como es el caso de la narradora de *Woman Hollering Creek:*

> *But the doctor has said so. She has to go. To make sure the new baby is all right, so there won't be any problems when he's born, and the appoinment card says next Tuesday. Could he please take her. And that's all.* (p. 53)

También porque el personaje aparece solo o por monólogos, como ocurre con la también narradora-protagonista de la historia *Eleven*:

> *What they don't understand about birthdays and what they never tell you is that when you're eleven, you're also ten, and nine, and eight, and seven, and six, and five, and four, and three, and two, and one. And when you wake up on your eleventh birthday you expect to feel eleven, but you don't. You open your eyes and every thing's just like yesterday, only it's today. And you don't fell elevn at all. You feel like you're still ten. And you are-underneath the year that makes you eleven.* (p. 6)

O como en *Bien Pretty*, por las acciones de la narradora:

> *The day the pink circulars appeared, I woke up form one of these naps to find a bug crunching away on Hawaiian chips and another pickled inside my beer bottle. I called La Cucaracha Apachurrada the next morning.* (p. 143)

Y porque el personaje-protagonista será el que mantenga más relaciones con los otros personajes, tal sucede en el caso de *Never Marry a Mexican*, donde la protagonista aparece en su relación de hermana, de hija y de amante, por lo que se puede conocer sus sentimientos y pensamientos íntimos. Sin embargo,

hay que decir que a veces los personajes principales no serán necesariamente aquellos exitosos y activos, sino que podrían ser víctimas y pasivos[42], como es el caso del personaje central del cuento *Salvador Late or Early*:

> *Salvador inside that wrinkled shirt, inside the throat that must clear itself and apologize each time it speaks, inside that forty-pound body of boy with is geography of scars, its history of hurt* .... (p. 10)

Resulta por eso que para comenzar con el análisis del arte de la caracterización se tomó la decisión de analizar los puntos de vista del narrador pues éstos darían elementos para definir el carácter del personaje. Por lo tanto, se buscarán los rasgos de los protagonistas en la acción, en el decir, en el sugerir, en el pensar, en el sentir siendo éstos dos últimos los recursos más interesantes para el arte de caracterizar. De esta forma se irá componiendo lentamente la imagen de un personaje.

Por ejemplo: ¿qué se podría encontrar a partir de las siguientes líneas del cuento *My Tocaya*?

> *That wasn't enough to make me feel sorry for her....* (p. 36)

En el primer ejemplo hay una reacción emotiva por parte de la narradora-protagonista que permite poner en evidencia sus rasgos. En este caso su sinceridad y un carácter fuerte.

> *I mean, whoever heard of a Mexican with a British accent? Know what I mean? The girl had problems.* (p. 37)

[42] Bal, Mieke (1985). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología).* Edit. Cátedra, Madrid, p.100

También revela un tono de burla al caracterizar el acento de la persona de quién se habla.

> *That´s how I managed to pup up with her when I knew her....*
> (p. 37)

En el tercer ejemplo, sigue conservando su tono de fastidio y de apatía por la persona de quién habla pero después gira y por conveniencia se convierte en ese momento en la mejor amiga; este tipo de debilidades hacen a la narradora más humana pues el ser humano está lleno de defectos y es vulnerable.

> *Shit! That was enough to make me Trish Benavídez´s best girlfriend for life, I swear.* (p. 39)

> *Personally it was no grief or relief to me she escaped so clean. That´s for sure. But as it happened, she owed me. Bad enough she skips and has the whole school talking.* (p. 39,40)

> *Well, I couldn´t help but feel bad for the dip once she´s dead, right? I mean, after I got over being mad.* (p. 40)

La narradora mantiene ese tono indiferente más que para efectos de su interés, hasta que deja ver su lado bondadoso al decir que sí le había dado lástima la muerte de *Patricia* pero sólo después del berrinche, por lo que el juego ilusorio de mantenernos en el lenguaje y sentir de una joven resulta efectivo.

La narradora-protagonista de *My Lucy Friend Who Smells Like Corn* muestra otro tipo de carácter, obsérvense los siguientes fragmentos:

> *Lucy Anguiano, Texas girl who smells like corn, like Frito Bandito chips, like tortillas, something that warm smell of* ***nixtamal*** *or bread....* (p. 3)

But me I like that Lucy, corn smell hair and aqua flip-flops.... (p. 3)

There ain't no boys here. Only girls and one father who is never home hardly and one mother who says ***Ay! I'm real tired*** *and so many sisters there's no time to count them.* (p. 4)

El modo de hablar se aprecia en el primer ejemplo: un tono maduro, consciente, el uso de una palabra *náhuatl* que refiere que la protagonista de alguna manera tiene cierta relación con la comunidad mexicana, en contraste la frase americana *Frito Bandito* que evoca un entorno, un escenario norteamericano, dando en su totalidad un ambiente mexico-norteamericano. Después expresa su simpatía hacia *Lucy* y menciona su gusto por el color aqua y por las "chanclitas", explícitamente no expresa su opinión pero deja ver cómo piensa de la familia de su amiga *Lucy*: un papá que nunca está, una mamá que siempre está cansada y una familia numerosa de niñas. ¡La típica familia marginal mexicana!

Mericans es un cuento donde nuevamente habla un narrador-protagonista y que deja ver su personalidad, por ejemplo:

We're waiting for the awful grandmother who is inside dropping pesos into ***la ofrenda*** *box before the altar....* (p. 17)

El cuento inicia con un monólogo silencioso donde la narradora-protagonista comunica que su abuela es enojona, ese es uno de los conceptos que tiene de ella, más adelante se verán otros.

Like La Virgen de Guadalupe, the awful grandmother intercedes on their behalf. For the grandfather who hasn't believed in anything since the first PRI elections...For Auntie Light-skin, who

only a few hours before was breakfasting on brain and goat tacos after dancing all night in the pink zone. (p. 17)

Después hace mención del culto a La Virgen de Guadalupe como intercesora de la humanidad o al menos de los mexicanos, y emite una observación política cuando dice que su abuelo ya no cree en nada desde las primeras elecciones del PRI, que sugiere una desilusión a un sistema político donde el pueblo le otorgó su confianza. También menciona que a su *Tía* le gusta irse de juerga por la zona rosa, ubicando de esta manera la historia en el territorio mexicano por las alusiones a los elementos que caracterizan esta cultura.

***Girl**. It's my brother's favorite insult no instead of "sissy" Crying is what **girls** do.* (p. 18)

Después se deja ver a la narradora en una crisis reveladora que es cuando dice que para sus hermanos "niña" es el peor insulto y que las niñas tienen fama de lloronas por eso ella no quiere llorar, porque no se les está permitido hacerlo. Cisneros vuelve a trabajar la problemática del género, en este caso, el ser mujer.

There must be a long, long list of relatives who haven't gone to church. The awful grandmother knits the names of the dead and the living into one long prayer fringed with the grandchildren born in that barbaric country with its barbarian ways. (p. 19)

Por último, una concepción de lo que el mexicano pudiese pensar de los Estados Unidos, se da al final, cuando dice que la abuela reza por sus nietos nacidos en un país bárbaro de costumbres bárbaras, ¿Será en el sentido de que Estados Unidos invadió México para extender su territorio entre otros y

siguen invadiendo otros países? ¿O será que es bárbaro por no compartir las mismas costumbres y religión de sus antepasados?.

Las caracterizaciones anteriormente expuestas de algunos personajes narradores se complementarán con la influencia de la ideología y la realidad en la historia, que aunque es difícil de determinar, puesto que en su mayor medida estará matizada por la ideología de quien escribe, no debe ser censurada, ya que podría beneficiar de alguna forma al análisis del texto desde el punto de vista semiótico-social, el cual se verá en el siguiente capítulo.