

01066
3



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Además a la Dirección General de Bibliotecas de UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo de investigación.
NOMBRE: Eva Cruz
Yáñez
FECHA: 10/03/03
EMAIL: Eva Cruz Yáñez

TRADUCCIÓN, CULTURA E IDENTIDAD EN LA LITERATURA CHICANA.

TESIS
PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN LETRAS HISPÁNICAS

PRESENTA:
EVA CRUZ YÁÑEZ

ASESOR:
MTRO. FEDERICO PATÁN



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MARZO. 2003

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

A JOSÉ JUAN Y A OSCAR

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	Pág. 1
CAPÍTULO I	
La traducción como metáfora de transmisión cultural: construcción de la cultura e identidad chicanas.....	Pág. 14
CAPÍTULO II	
Primera parte: Una lengua injertada: el interlingüismo como seña de identidad	Pág. 61
Segunda parte: Traducción y creación: cruce de fronteras.....	Pág. 86
EPÍLOGO	Pág. 99
BIBLIOGRAFÍA.....	Pág.102

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TRADUCCIÓN, CULTURA E IDENTIDAD EN LA LITERATURA CHICANA

INTRODUCCIÓN

Globalización, cultura e identidad son términos usados cada vez con más frecuencia por políticos, politólogos, académicos, investigadores, periodistas y comentaristas de los medios y todo individuo que se interese en analizar un contexto mundial que resulta cada día más complejo y amenazante. Sin embargo, estas palabras se usan con demasiada soltura sin que se tenga una idea clara de su significado, por lo que es necesario recurrir a alguna definición. Presento dos elegidas al azar entre muchas que me parecen funcionales. Simon During, en la introducción a una compilación de ensayos escritos por pioneros de los estudios culturales, pensadores de otras disciplinas y destacados teóricos contemporáneos define la globalización como:

...the development of global markets and capital so as to skew highly capitalized national economies towards service, information, financial instruments...away from traditional primary commodities and mass-production industries. Globalisation also means more organized cross-national or "diasporic" labor-force movements, along with amazing growth of export culture industries, including tourism. And last, it means the accelerated development of communication technologies like the Internet which escape the tyranny of distance (During, 1993: 23).

During añade que la globalización ha socavado la autonomía de los estados nación y reducido la intervención del estado en la sociedad y la economía, a veces como causa y otras como pretexto. Pero quizás para nuestro tema sea más importante el hecho de que este fenómeno ha transformado y debilitado drásticamente las antiguas dicotomías como metrópoli/colonia, centro/periferia, norte/sur, propiciando que nuevas regiones se inventen a sí mismas, y que surjan nuevos cosmopolitismos.

de élite y populares. Todo lo cual apunta a la naturaleza esencialmente contradictoria o paradójica de la globalización: no solamente unifica, sino que también divide. Uniforma y multiplica al mismo tiempo.

En relación con esto último resulta interesante lo que Susan Bassnett comenta en el último capítulo de su libro *Constructing Cultures*, en el que describe el desarrollo de los estudios culturales y su punto de encuentro con los estudios de traducción, así como la importancia de estos últimos para el "análisis intercultural" y la transmisión de culturas:

For the great debate of the 1990s is the relationship between globalisation, on the one hand, between the increasing interconnectedness of the world-system in commercial, political and communication terms and the rise of nationalisms on the other. Globalisation is a process, certainly: but there is also massive resistance to globalisation (Bassnett 1998: 133).

A partir de lo anterior podemos decir que la resistencia a la globalización es una resistencia a la hegemonía y una afirmación de la diferencia que da lugar al multiculturalismo. El multiculturalismo desafía la noción elitista, monolítica y monológica de cultura para transformarla en una noción de culturas en plural, lo que parecería poner a la cultura en crisis. Sin embargo, en *La idea de la cultura* Terry Eagleton tiene otra perspectiva, no exenta de ironía:

Decir que la idea de cultura está actualmente en crisis es peligroso. ¿Es que alguna vez no lo ha estado? Cultura y crisis siempre van juntas, como Laurel y Hardy [el Gordo y el Flaco para nosotros]. Pero incluso así, parece que se ha deslizado algún cambio importante en el concepto, un cambio que Hartman describe como el conflicto entre la cultura y una cultura o, si se prefiere, entre la Cultura y la cultura. Tradicionalmente, la cultura era un modo de sumergir nuestros insignificantes particularismos en un medium más amplio y englobante. Como una forma de subjetividad universal, implicaba aquellos valores que compartimos simplemente por virtud de nuestra naturaleza humana. (...) Desde 1960, sin embargo, la palabra "cultura" ha girado sobre su propio eje y ha empezado a significar prácticamente lo contrario. Ahora significa la afirmación de identidades específicas -nacionales, sexuales, étnicas, regionales- en vez de su superación (Eagleton, 2001:64).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Aunque es evidente que Eagleton desapruueba el giro que ha tenido el significado de "cultura", por sus implicaciones políticas y sociales, es innegable que eso es precisamente lo que el término significa para la mayoría de los exponentes de teorías como el postestructuralismo, el poscolonialismo, el feminismo, el deconstructivismo y demás ismos posmodernos: cultura es igual a la afirmación de una identidad específica. De hecho, el teórico poscolonialista Homi K. Bhabha confirma esta aseveración: "Increasingly, the issue of cultural difference emerges at points of social crises, and the questions of identity that it raises are agonistic: identity is claimed either from a position of marginality or in an attempt at gaining the centre: in both senses, ex-centric". (en During 1993: 195)

No obstante, desde una perspectiva totalmente opuesta a la de Eagleton, Bhabha se refiere a las culturas plurales como culturas de supervivencia en el contexto del discurso hegemónico de la globalización. A partir de esto reconoce la necesidad de revisar críticamente cuestiones como diferencia cultural, autoridad social y discriminación política para revelar "los momentos antagónicos y ambivalentes en las 'racionalizaciones' de la modernidad" (During, 1993: 190). Para Bhabha y otros teóricos contemporáneos la experiencia afectiva de la marginalidad social –tal como surge en formas culturales no canónicas- transforma las estrategias críticas y nos obliga a entender la cultura de otra manera:

It forces us to confront the concept of culture outside *objets d'art* or beyond the canonization of the 'idea' of aesthetics, to engage with culture as an uneven incomplete production of meaning and value, often composed of incommensurable demands and practices, produced in the act of social survival. Culture reaches out to create a symbolic textuality to give the alienating everyday an aura of selfhood, a promise of pleasure (During, 1993)..

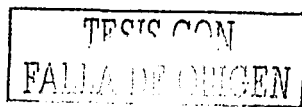
La creación de una textualidad simbólica para alcanzar una identidad es una transformación cultural, una traducción, que implica un desplazamiento en el espacio y la significación: la cultura como estrategia de supervivencia es transnacional y traslacional traduccional. Por ello la transmisión de culturas de supervivencia no ocurre dentro de ese museo imaginario que son las culturas nacionales que afirman la

TFESIS CON
FALLA DE ORIGEN

continuidad de un "pasado" auténtico y un "presente" vivo. La dimensión transnacional de la transformación cultural –migración, diáspora, desplazamiento, reubicación- hace del proceso de traslación/traducción cultural una forma compleja de significación. La gran ventaja, aunque descencertante, de esta posición, dice Bhabha, es que nos hace cada vez más conscientes de que la cultura se construye y la tradición se inventa (During, 1993)

El feminismo ha contribuido también a cuestionar la noción de cultura o identidad monolítica y al desarrollo de políticas de identidad y representación cultural. En un libro que ha resultado de gran importancia para la confluencia de los estudios culturales y los estudios de traducción en el análisis del intercambio cultural y la producción de significados, titulado *Gender in Translation*, Sherry Simon resume con gran lucidez algunos de los planteamientos de la teórica feminista Gayatri Spivak. Basada en el concepto derrideano de "différance" como un proceso continuo de diferenciación, la perspectiva feminista considera la diferencia de las mujeres como una entre una vasta gama de distintas presiones culturales, como raza, clase o nación. Esta comprensión y aceptación de la pluralidad de diferencias o culturas ha resultado en una priorización del concepto de "ubicación". De este modo, la identidad se entiende como un posicionamiento en el discurso y la historia. En este caso, la diferencia de género se convierte en el cristal a través del cual se examinan diferencias de otros órdenes: nacional, étnico, clase, raza. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es el énfasis que la teoría feminista pone en la naturaleza activa de las prácticas de representación, las cuales construyen posiciones para el sujeto y producen identidades. Como explica Sherry Simon: "cultural practices are central to the production of subjects, rather than simply reflecting them" (1996: 141).

Vemos así cómo las teorías del postestructuralismo, el poscolonialismo y el feminismo coinciden en afirmar que no hay significados fijos, inmóviles, que las identidades y las culturas se construyen, no existen de antemano, y que se construyen a partir de la diferencia, de la presencia de otro, en relaciones de pasividad o resistencia, de dominio y sumisión. La traducción entonces se convierte en el



vehículo ideal para investigar las relaciones de cambio y transformación que se dan entre culturas, una relación que se caracteriza por la tensión entre lenguas y culturas diferentes y de la que surge un nuevo lenguaje, un nuevo espacio, una nueva cultura, en los intersticios, en la frontera de la traducción. De este modo la traducción no sólo es una metáfora para representar el intercambio cultural sino el proceso mismo de construcción de nuevas culturas, lenguajes e identidades.

Tradicionalmente la traducción se ha concebido en forma binaria como una oposición entre polos extremos: autor-traductor, original-copia, y ha sido entendida como una mera transferencia lingüística sujeta a normas y evaluaciones que se basan en nociones tales como "equivalencia", "fidelidad" y "exactitud". Durante mucho tiempo su estudio significó solamente la preparación y entrenamiento de traductores o la comparación de traducciones para ver si cumplían con las normas arriba señaladas. La actitud generalizada era que la traducción constituía una tarea secundaria e inferior al proceso de creación y siempre corría el riesgo de ser infiel o traicionar al original. En consonancia con la actitud hacia las mujeres, era frecuente que se feminizara la traducción comparándola con mujeres infieles o traidoras (*les belles infidèles*). La autoridad jerárquica del original sobre la reproducción se relaciona con imágenes de lo masculino y lo femenino: el original es masculino y fuerte, la copia es femenina y débil. La feminización de la traducción ha sido un tropo persistente incluso hasta nuestra época.

No es de sorprender entonces que en años recientes los estudios de traducción se hayan visto influidos por el pensamiento feminista y hayan sido impulsados por muchas de sus preocupaciones centrales, entre ellas la desconfianza en las jerarquías tradicionales y los roles de género, la profunda suspicacia de las reglas que definen la fidelidad y el cuestionamiento de las normas universales de significado y valor. De acuerdo a Sherry Simon, tanto el feminismo como los estudios de traducción se enfrentan a cuestiones similares: ¿cómo se expresan las diferencias históricas, sexuales y sociales en el lenguaje y cómo se pueden transferir estas diferencias a través de las lenguas? ¿Qué tipo de fidelidad se espera de las

TRCIS CON
FALLA DE ORIGEN

mujeres y de los traductores? En este sentido la traducción es desestabilizadora. Los traductores comunican, re-escriben, manipulan un texto para hacerlo accesible a otro público. Así, usan el lenguaje como intervención cultural, como parte de un esfuerzo por alterar las expresiones de dominación, ya sea a nivel de conceptos, de sintaxis o de terminología (Simon, 1996: 8-9).

El traductor es visto como autor que genera un texto, como un sujeto activo que interviene en la gestación y producción de un nuevo texto que pondrá en circulación en una cultura ajena, con efectos no siempre predecibles. Las traducciones no son textos inertes, pasivos, sino por el contrario, son capaces de tener influencia en varios planos que van desde el ideológico y social hasta el histórico-cultural, incluyendo el literario.

Por otro lado, los aportes del posmodernismo a la teoría y crítica literaria, así como a los estudios culturales, fueron fundamentales para iniciar un cambio en los estudios de traducción que llevó a considerarla desde una perspectiva radicalmente diferente. Estos aportes se pueden resumir a partir de la noción de "descentrar":

The postmodern challenges the 'logocentric' (the authority of the word, the possibility of final meanings or of being in the presence of pure 'sense'). It challenges the ethnocentric (the authority of one ethnic 'identity' or culture – such as Europe or 'the West'). It challenges the phallogocentric (everything that privileges the symbolic power or significance of the phallus)...

In place of the centre, but not in its place, there is alterity, otherness, a multiplicity and dispersal of centres, origins, presences. (Bennett y Royle, 1999: 239-240)

A este descentramiento habría que agregar los varios acercamientos críticos que ponen el énfasis en el receptor del texto, es decir, en el lector. El movimiento hacia la estética de la recepción lleva a cuestionar la estabilidad del texto. Esto erosiona la noción tradicional de textos invariables y fijos (como los textos sagrados) y por lo tanto, pone en duda la propia noción de un "original". Si un "original" no es algo fijo, sino el significado que construye quien lo lee, ¿entonces qué significado traduce el traductor? Ante semejante cuestionamiento, el concepto de traducción se amplía para incluir tanto al lector/intérprete como constructor de significados y por

TEC
FALLA DE ORIGEN

tanto de nuevos textos, como a las circunstancias que rodean la lectura y la traducción en un momento dado.

De hecho, en la década de los setenta los estudios de traducción se encontraban bastante estancados y limitados. Susan Bassnett, una de las pioneras de los estudios de traducción condena el hecho de que "in an age that was witnessing the emergence of deconstruction, people still talked about 'definitive' translations, about 'accuracy' and 'faithfulness' and 'equivalence' between linguistic and literary systems" (1998:124). La noción de equivalencia no resultaba útil, pues como dice Lefevere, "the main problem with equivalence is (...) that translators and translation scholars cannot agree on either the kind or the degree of equivalence needed to constitute real equivalence" (Lefevere, 1998: 18). En general, dice Susan Bassnett, los estudios sobre traducción estaban estancados y esto se percibía en el hecho de que el lenguaje estaba desgastado y el debate no salía de una discusión sobre lo correcto o incorrecto de las traducciones: "the language used to discuss work in translation was astonishingly antiquated when set against the new critical vocabularies that were dominating literary studies in general (...) Debate on translation was dominated by evaluative critical language" (1998:124).

La influencia de distintas corrientes de crítica literaria como el New Criticism, el estructuralismo y el postestructuralismo, el poscolonialismo y los estudios culturales se dejó sentir en una tendencia a considerar el marco social y cultural en el que se desarrolla una traducción. En la década de los noventa Susan Bassnett y André Lefevere propusieron un nuevo enfoque en los estudios de traducción que fuera más amplio y menos limitado que el enfoque tradicional puramente lingüístico-pragmático. En 1990 publicaron conjuntamente su libro *Translation, History, Culture* en el que proponían darle un "giro cultural" a los estudios de traducción y planteaban los campos en los que se podían desarrollar:

[We] suggested that a study of the processes of translation combined with the praxis of translating could offer a way of understanding how complex manipulative textual processes take place: how a text is selected for translation, for example, what role the translator plays in that selection, what

TRABAJO CON
FALLA DE ORIGEN

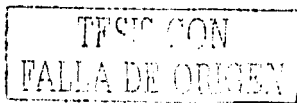
role an editor, publisher or patron plays, what criteria determine the strategies that will be employed by the translator, how a text might be received in the target system. (Bassnett and Lefevère, 1998:123)

La cita ilustra el clima intelectual del momento, que los llevó a plantear este nuevo enfoque tomando en cuenta el hecho de que la traducción se realiza en un continuum y en un contexto, nunca en el vacío, por lo que el traductor está sujeto a todo tipo de constreñimientos textuales y extratextuales. De acuerdo con los autores, éstos son precisamente los aspectos a los que se deben enfocar los estudios de traducción. Las preguntas que se deben hacer ya no son ¿cómo traducir? o ¿qué es una traducción fiel? Con las nuevas propuestas se ha dado un desplazamiento hacia enfoques más descriptivos sobre cuestiones como: ¿Qué es lo que hacen las traducciones? ¿Cómo circulan y qué impacto tienen en la cultura de llegada? ¿De qué modo contribuyen a construir nuevos cánones en la cultura en la que circulan? ¿Cuáles son las estrategias de traducción más adecuadas para un texto específico?

Todo esto viene a suponer que términos como autor/traductor, original/copia y masculino/femenino, por analogía, deben ubicarse no como polos extremos y opuestos, sino en un continuum donde cada uno se considere en términos relativos. Así, la tarea del traductor será encontrar las estrategias adecuadas para cada texto específico y no ceñirse a normas generales que resultan inadecuadas. Como lo expresa Sherry Simon: "Translation is not a simple transfer, but the continuation of a process of meaning creation, the circulation of meaning within a contingent network of texts and social discourses" (1996: 24).

André Lefevère, por su parte, señala que se puede dar un intercambio fructífero entre los estudios de traducción y los estudios culturales, retroalimentándose unos a otros:

If translation is acculturation the phenomenon can be approached from two angles that can be complementary but do not have to be. Translation can teach us about the wider problem of acculturation, the relation among different cultures that is becoming increasingly important for the survival of our planet, and former attempts at acculturation-translation can teach us about translation. Studies in literary translation focus of necessity on



literature and the evolution and interpretation of literatures as part of the wider area of acculturation (Lefevere, 1992a: 12).

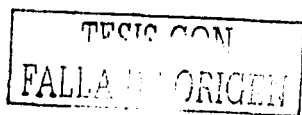
En un afán por definir con mayor precisión el campo de los estudios de traducción. Susan Bassnett señala cuatro áreas de estudio, dos orientadas al *producto*, en tanto que el énfasis se pone en los aspectos funcionales del texto meta en relación con el texto fuente, y dos al *proceso*, en tanto que el énfasis se pone en analizar lo que realmente sucede durante la traducción (Bassnett, 1988:7-8). La autora señala cuatro categorías que describiremos a continuación.

La primera categoría abarca la historia de la traducción y forma parte de la historia literaria. El tipo de trabajo incluye la investigación de teorías de traducción en distintas épocas, la respuesta crítica a las traducciones, los procesos para comisionar y publicar traducciones, el papel y función de las traducciones en un periodo determinado, el desarrollo metodológico de la traducción y, el más común de todos, análisis de la obra de traductores individuales.

La segunda categoría, la traducción en la cultura de la lengua meta, extiende el estudio de textos o autores únicos para incluir estudios sobre la influencia de un texto, autor o género, en la asimilación de las normas del texto traducido al sistema de la lengua meta así como sobre los principios de selección que operan dentro de ese sistema.

La tercera categoría, traducción y lingüística, incluye estudios que ponen el énfasis en la comparación de elementos lingüísticos entre el texto de la lengua meta y la lengua fuente, a nivel fonémico, morfológico, léxico, sintagmático o sintáctico. En esta categoría entran también los problemas de equivalencia lingüística, de significado del lenguaje, de intraducibilidad, de la traducción automatizada así como problemas de traducción de textos no literarios.

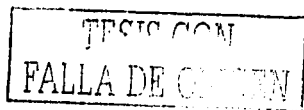
La última categoría, que Bassnett llama traducción y poética, incluye toda el área de traducción literaria, en teoría y práctica y es la que más nos interesa en este estudio. Los estudios que entran en esta categoría pueden ser generales o específicos, y abarcan la investigación de problemas individuales relacionados con la traducción de poesía, teatro, libretos y el problema de traducir para el cine, ya sea el doblaje o el



subtitulaje. También incluye estudios sobre la poética de traductores individuales y comparaciones entre ellos, los problemas para la formulación de una poética así como estudios de la interrelación entre textos de la lengua fuente y de la lengua meta y del autor-traductor-lector. Esta categoría incluye sobre todo los estudios que buscan formular una teoría de la traducción literaria.

Aunque Bassnett intenta una descripción detallada y definida de estas cuatro áreas, es imposible que no se traslapen en un momento dado. De cualquier modo, estas cuatro categorías ayudan a definir con más claridad las posibles áreas en las que se pueden enfocar los estudios de traducción.

El presente trabajo se inserta en la cuarta categoría, relacionada con la traducción literaria y la poética de los traductores. Surge de mi colaboración en la traducción y revisión de varios poemas incluidos en una antología de poesía escrita por mujeres chicanas titulada *Cantar de espejos Singing Mirrors*, editada por Claire Joysmith y aún no publicada. El interés y la inquietud que desde hace mucho tiempo han despertado en mí los problemas relacionados con la traducción, tanto en sus aspectos teóricos como prácticos, y mi acercamiento a la poesía chicana me llevaron a reflexionar sobre el hecho de que la aparente cercanía cultural de México con el mundo chicano no lo es tal cuando nos detenemos a estudiar los elementos comunes en detalle. Entre la cultura mexicana y la chicana se ha dado un proceso de transformación y traducción que ha llevado a la re-creación de mitos y leyendas en la cultura chicana que resultan ajenos o extraños a un lector mexicano. Como lectora y traductora, fue necesario investigar el proceso de desconstrucción de los mitos mexicanos llevado a cabo por las escritoras chicanas y el subsecuente traslado a su cultura y a su contexto cotidiano, transformándolos notablemente. Los mitos, leyendas, alusiones históricas y sociales que aparecen en la poesía de estas escritoras son otros, diferentes de los mexicanos y es necesario entenderlo así para poder traducir los poemas, no tanto las palabras que los conforman, sino el tono que los caracteriza. Esto es importante porque aunque algunos de estos elementos incorporados a la poesía chicana siguen siendo míticos, con frecuencia aparecen en



contextos de la vida cotidiana de las mujeres, adquiriendo así otras dimensiones más humanas y realistas que se contraponen de modo irónico o humorístico al mito. Entender estos juegos es esencial para el lector/traductor.

El primer capítulo de este trabajo da cuenta de la investigación llevada a cabo para explorar el proceso de transformación cultural de los mitos mexicanos desde una perspectiva de la traducción como metáfora de la transmisión cultural. En éste se examinan los rasgos significantes de cuatro figuras míticas en la cultura mexicana y su traslado y transformación a la cultura chicana.

El segundo capítulo se aboca al estudio de algunas de las traducciones que se incluyen en esta antología y que se pueden dividir en dos grupos. Un primer grupo está conformado por las traducciones ya existentes realizadas por las propias poetas o por otras poetas chicanas. El segundo grupo incluye traducciones realizadas expresamente para esta antología, la mayoría hechas por la editora Claire Joysmith y un número menor por quien esto escribe. El análisis de las traducciones permite establecer las estrategias de traducción, o para decirlo más claramente, la poética de las traductoras, la cual varía considerablemente y tiene efectos muy distintos. Sin embargo, es posible adelantar que la mayoría de las poetas chicanas, conscientes de su naturaleza bilingüe y bicultural, aplican en sus traducciones lo que Simon Sherry llama una "poética de traducción" y que es algo que caracteriza principalmente a los textos y a las traducciones híbridas.

En cuanto a las traducciones realizadas por la editora y por mí, se aprecian diferencias sustantivas atribuibles al hecho de que Claire Joysmith, además de ser bilingüe es bicultural, y se ubica deliberadamente en una posición similar a la de las poetas chicanas. En la primera parte de este capítulo se exploran las distintas estrategias y se comenta sobre las implicaciones de su aplicación.

En la segunda parte se aborda la relación entre traducción y creación. Durante siglos se ha buscado graduar la creatividad de un texto traducido según su grado de acercamiento al "original", por lo que el debate sobre la traducción giró durante años alrededor de la polémica de si un texto era una traducción literal o una versión libre:

TESIS CON
FALLA DE ORDEN

si era una traducción/copia o un poema diferente. Sherry Simon señala, parafraseando a Derrida:

The conventional view of translation supposes an active original and a passive translation, creation followed by a passive act of transmission. But what if writing and translation are understood as interdependent, each bound to the other in the recognition that representation is always an active process, that the original is also at a distance from its originating intention, that there is never a total presence of the speaking subject in discourse? (1996: 11)

Ahora que las nuevas teorías y críticas posmodernistas han cuestionado al texto monolítico y su relación única con la realidad, esta postura se va quedando atrás para dar lugar a la noción de un texto que genera otro texto que genera otro texto, incluso en diversos sistemas de signos. Como se dijo arriba, la cuestión de "originalidad" ha sido trastocada. Cuando nos enfrentamos a un texto traducido nos enfrentamos a un texto derivativo, sí, pero diferente y producto de un afán de creación. Eso es lo que esta parte del capítulo intenta demostrar estudiando los textos de las poetisas que se traducen a sí mismas.

Finalmente, es importante aclarar que este no pretende ser un estudio sobre literatura o poesía chicana, que requeriría un enfoque diferente y se ubicaría más en el terreno de los estudios literarios y/o culturales. Más propiamente se trata de un estudio que busca ubicarse en el campo más amplio de los estudios de traducción, analizando y comparando las poéticas de las traductoras.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO I

La traducción como metáfora de transmisión (intercambio) cultural : construcción de la cultura e identidad chicanas

What I want is an accounting with all three cultures –white, Mexican, Indian. I want the freedom to carve and chisel my own face, to staunch the bleeding with ashes, to fashion my own gods out of my entrails. And if going home is denied me then I will have to stand and claim my space, making a new culture –una cultura mestiza- with my own lumber, my own bricks and mortar and my own feminist architecture (Gloria Anzaldúa, 1987:22)

Dentro de las muchas culturas de identidad que han surgido en los Estados Unidos, me interesa particularmente la cultura chicana y su literatura, en especial aquella escrita por mujeres. Desde mi ubicación como mujer mexicana, católica, urbana, chilanga, mi encuentro con la literatura chicana fue un tanto desconcertante. Encontrarme con alusiones y referencias a figuras y mitos mexicanos que no podía reconocer me llevó a realizar un proceso de decodificación y recodificación, es decir un proceso de traducción, que me permitió analizar el modo como las chicanas a su vez habían traducido estas figuras y mitos incorporándolos a una nueva cultura de identidad.

El uso del término literatura chicana adquiere su significación plena a partir de los sesenta, con connotaciones políticas¹ y estrategias literarias precisas, para

¹ Es necesario hacer hincapié en las connotaciones políticas que el término chicano a adquirió a partir de los sesenta. Ser chicano es ser un luchador activo, militante, defensor de los derechos de los migrantes, de su cultura y de su idioma. En términos literarios, significa, como explica Corpi, que "al adjudicarnos el término 'chicana', tomamos cierta postura política y nos comprometemos a defender y promover la libertad de expresión de toda descendiente de mexicana(o) en Estados Unidos, en la modalidad lingüística en la que ella desee escoger (sic)" (JoySmith 1995, p.96) Las connotaciones políticas del término llevan a que no sea generalmente aceptado por todos los migrantes de origen

referirse a la obra escrita por hombres y mujeres de origen mexicano que viven en los Estados Unidos y buscan establecer una identidad con base en la defensa de sus derechos individuales y colectivos y en la recuperación de sus raíces. Cito ampliamente a Aralia López:

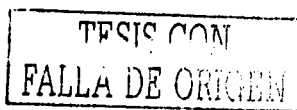
La literatura chicana surge con un aliento diferenciador en los sesenta, aunque ya tiene sus antecedentes a fines del siglo XIX. Surge, además en Estados Unidos: país que tolera y legitima las diferencias y se declara culturalmente heterogéneo como guardián de los derechos individuales y particularidades étnicas y grupales. En este contexto, la cultura chicana reclama el cumplimiento de estos derechos contra sus deformaciones en la práctica social concreta. Su proyecto estético-literario nace directamente en función de un reconocerse diferente para ser en cuanto colectividad; y con el propósito de defender su integridad dentro de un espacio nacional que, no obstante el apoyo a las minorías, resulta crecientemente homogeneizador y competitivo.

Asimismo, cuando la cultura chicana busca su definición y su derecho de ser, afirma también sus raíces mexicanas diferenciales, pero desde una visión multicultural, internacional y bilingüe, lo cual implica otras formas de interpretación. De cualquier manera, la necesidad de diferenciarse tanto de la cultura mexicana tradicional como de la cultura estadounidense, resulta en su desarrollo una cuestión de sobrevivencia. (...)

El proyecto estético-cultural de las [escritoras] chicanas (...) posee la referencia feminista estadounidense y la referencia política y social del movimiento chicano que le da su sustento diferencial dentro de la sociedad global. Así, nace informado por la voluntad de particularización y de reconocimiento en torno a la historia y la identidad de una cultura subalterna en el contexto nacional donde realiza su acción afirmativa. (López en Joysmith 1995: 58-59). (Los subrayados son míos)

López habla de la identidad de una cultura subalterna pero, como bien dice Lucha Corpi, esa cultura no es "homogénea" ni se halla "circunscrita por fronteras geográficas y sociopolíticas claramente definidas, ni se expresa en un solo idioma. (Joysmith 1995, p.94). Si acaso el factor común que une a los inmigrantes es el sentimiento de desarraigo y exilio, de opresión y marginación que sufren en los

mexicano, al grado de que hoy en día muchos prefieren seguir llamándose "hispanos" o volver al término "mexicano-americano".

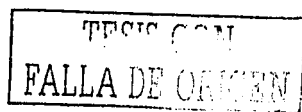


Estados Unidos y su lucha por establecer una identidad y un sentido de pertenencia a una cultura propia. No es de extrañar entonces que, atravesada como está por dos movimientos político-sociales que han marcado nuevos derroteros, la literatura chicana, particularmente la de las mujeres, sea una literatura contestataria de la cultura hegemónica en la cual se inserta y dentro de la cual busca establecer una identidad a partir de la diferencia.

Ana Castillo, poeta y novelista de ascendencia indígena (tolteca), describe así la búsqueda de su cultura ancestral:

Choosing to be conscious transmitters of literary expressions, Mexican-Indian women writers have become excavators of our culture, mining for our own metaphors, legends, folklore, and myths. Our foremothers and forefathers are not Homer but Netzahualcōyotl, not Sappho but Sor Juana, not Athena but Coatlicue. (Joysmith 1995: 89)

No obstante, aunque aparentemente excaven en la cultura mexicana para importar mitos, leyendas, imágenes y personajes a su propia cultura y literatura, no se trata de una simple transposición o traslación directa. Los elementos indígenas y los mestizos de la cultura mexicana adquieren nuevos significados en el territorio imaginario multicultural habitado por los mexicano-americanos. Sin embargo, esta fusión parece ser más bien aleatoria o funcional, dado que la estructura del contexto original desaparece. En el espacio imaginario creado/inventado por las escritoras conviven tanto figuras de la historia mexicana, como deidades de la cosmogonía azteca o personajes legendarios, en el mismo plano simbólico o mítico. Es decir, arrancados de su contexto mexicano, se incorporan a la cultura chicana como los protagonistas de nuevos "relatos" que, al re-escribirlos, les atribuyen ciertos rasgos o funciones diferentes, aun cuando conservan algunas de sus características primordiales. En consecuencia, estas transformaciones implican también un distanciamiento de la cultura mexicana, ya que al apropiarse de nombres, lugares, historia, mitos y leyendas los someten a una re-interpretación y una re-semantización que los vuelve diferentes con respecto a sus fuentes originales. Ya Steiner afirmaba en 1975 que este acto de re-interpretación y apropiación tiene como estructura

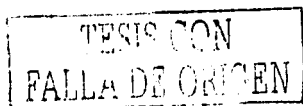


profunda subyacente un proceso de traducción, es decir, es una transformación parcial que reproduce los rasgos estructurales de la traducción que son confianza, penetración, incorporación y restitución (Steiner, 1977: 461).

En la literatura escrita por mujeres chicanas aparecen recurrentemente cuatro figuras femeninas, espejos de y para las mujeres, que son la Coatlicue, la Malintzin, la Llorona y la Virgen de Guadalupe. Son figuras mitologizadas convertidas en diosas, pero no sacralizadas en un nicho inaccesible, pues bajan de sus altares para compartir la vida cotidiana de mujeres ordinarias. Ellas se miran al espejo de sus imágenes creadas y el espejo les devuelve esas imágenes refractadas. Las diosas son mujeres como ellas y ellas podrían ser como diosas, o re-encarnaciones de ellas. Este ir y venir entre el mundo real y mítico marca ya de principio una diferencia fundamental con respecto a sus contrapartes mexicanas. En este capítulo me interesa explorar la transformación que sufren estas figuras al ser "traducidas" a la cultura chicana, para lo cual examinaré primero su significación en la cultura mexicana, desde la perspectiva de investigadores y escritores reconocidos, para luego compararla y contrastarla con la que adquiere en la cultura y específicamente, en la literatura chicanas.

La Coatlicue.

La constante referencia a la Coatlicue como diosa madre, amorosa y protectora, fue una de mis primeras sacudidas. La Coatlicue no es ciertamente una presencia en mi vida cotidiana ni una referencia religiosa inmediata y antes de iniciar este trabajo ni siquiera sabía con exactitud qué representaba. Tenía una vaga idea de que era una diosa azteca un tanto grotesca, cuya imponente escultura había visto alguna vez en el Museo Nacional de Antropología e Historia en la ciudad de México. Esto muestra mi ignorancia quizás, pero más la falta de significación de esta figura en mi ámbito social y cultural.

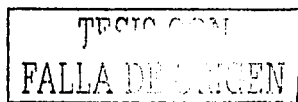


Para entender las transformaciones de la Coatlicue fue necesario primero investigar su origen y su significación en la cultura azteca y su función en la cultura mexicana mestiza. En la *Enciclopedia de México* encontré la siguiente información:

Coatlicue (del náhuatl, *cóatl*, serpiente: i-, prefijo posesivo tercera persona singular, y *cueitl*, falda: "su falda es de serpiente"). Diosa de los aztecas, madre de Huitzilopochtli (el sol), de la luna y de las estrellas. Tiene por cabeza dos serpientes divinas: su falda está formada por una piel de serpiente con una cabeza humana que cuelga; de sus muñecas y cuello sobresalen cabezas del reptil, y sobre el pecho ostenta un collar formado por manos y corazones humanos. Por su enagua de serpientes, es divinidad del agua, de la tierra y de la agricultura (...) Los aztecas tenían de la diosa una concepción vasta y dialéctica: era hembra y varón, vida y muerte, unidad y dualidad, y simbolizaba a la vez varias deidades (*Enciclopedia de México*, Tomo 2: 541-542.)

Esta escueta información no deja ver el significado, o el valor simbólico, de la diosa azteca en nuestra cultura mestiza actual. De hecho, y desde mi ubicación, podría decirse que la diosa azteca existe como objeto de estudio pero no como figura mítica o modélica para las mujeres mexicanas. Entre los que han estudiado las culturas indígenas destaca Alfonso Caso, quien refiere que en el panteón azteca existían tres diosas, aparentemente aspectos de una misma divinidad, que representaban a la Tierra en su doble función de creadora y destructora: Coatlicue ("falda de serpiente"), Cihuacóatl ("mujer serpiente") y Tlazoltéotl ("diosa de la inmundicia"). Caso subraya la importancia que tiene en los mitos aztecas por ser la madre de los dioses: del Sol, la Luna y las estrellas. Su descripción de la diosa es menos escueta y "objetiva" que la de la Enciclopedia, pues en ella se trasluce la fuerte impresión que le causa:

Lleva una falda formada por serpientes entrelazadas, de acuerdo con su nombre, sostenida por otra serpiente a manera de cinturón. Un collar de manos y corazones que rematan en un cráneo humano oculta en parte el pecho de la diosa. Sus pies y sus manos están armados de garras, porque es la deidad insaciable que se alimenta con los cadáveres de los hombres; por eso se llama también "la comedora de inmundicias". Pero sus pechos cuelgan exhaustos porque ha amamantado a los dioses y a los hombres, porque todos ellos son



sus hijos y por eso se la llama "nuestra madre", Tonantzin, Teteoinan, "la madre de los dioses" y Toci, "nuestra abuela".

De la cabeza cortada salen dos corrientes de sangre en forma de serpientes representadas de perfil, pero que al juntar sus fauces forman un rostro fantástico. Por detrás le cuelga el adorno de tiras de cuero rojo rematadas por caracoles, que es el atributo ordinario de los dioses de la tierra.(...)

Toda la figura es una síntesis admirable de las ideas de amor y destrucción, que corresponden a la tierra. (Caso, 1983:73)

Esta detallada descripción revela una figura de extraordinario impacto, capaz de causar una mezcla de horror y atracción. En su estudio de los dioses aztecas en el que busca encontrar similitudes con otras cosmogonías, Enrique Florescano se refiere a la Coatlicue como un arquetipo más de la diosa madre que se encuentra en numerosas culturas, pero aunque siente admiración porque en ella "se funden de modo genial los símbolos de la regeneración vegetal, animal y cósmica", no deja de considerarla "una imagen sobrecogedora" (Florescano, 1999: 299).

Lo que me resultó muy revelador fue el estudio de Jacques Soustelle sobre los dioses de la cultura azteca, en donde da cuenta del sincretismo religioso que dio lugar al culto de las diosas femeninas y que resulta relevante al estudiar la significación de Coatlicue en la cultura chicana.

Según Soustelle, los pueblos nómadas y guerreros tenían una diosa terrestre, Itzapálotl, "Mariposa de Obsidiana", o Coatlicue, "falda de serpiente", pero no simbolizaba la fecundidad vegetal: daba nacimiento a los astros, no al maíz, y "según las palabras de un himno azteca, 'se alimenta de corazones de ciervos' ". Al llegar al centro de México, se encuentran con el culto a la "Vieja Madre", terrestre y lunar y se produce una fusión, de modo que las divinidades femeninas "se manifiestan bajo dos aspectos contrastados. Como fuentes inagotables de fecundidad, dan a luz a los jóvenes dioses del maíz (...) Revestidas de atributos macabros (...) simbolizan la tierra donde el sol, cada atardecer, encuentra su sepultura". La representación de la diosa terrestre Coatlicue, que data del siglo XV y se encuentra en el Museo Nacional de Antropología e Historia, es una muestra palpable del sincretismo de los dos cultos.

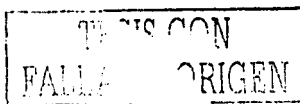
Como muchos otros, Soustelle expresa su respuesta ambivalente a la estatua de Coatlicue: de entre las "representaciones inolvidables de la diosa terrestre" en la estatuaria azteca, destaca la de Coatlicue, "a la vez majestuosa y monstruosa con sus ornamentos macabros, hechos de corazones humanos, sus garras de águila, su doble cabeza ofidia" (Soustelle, 1983, 85).

De este breve recuento se puede inferir que en la apreciación o consideración de la Coatlicue en el México poscolonial y moderno predomina, por encima de la admiración, la percepción de su aspecto monstruoso y sobrecogedor.

* * *

| Las chicanas han reconstruido los atributos de la Coatlicue, han redimensionado unos aspectos sobre otros, es decir, han construido una nueva significación, transformando lo que había antes en una nueva figura cultural que participa y no de la Coatlicue azteca-mexicana. Las mujeres chicanas, particularmente las feministas, retoman a la Coatlicue como la diosa madre arquetípica, el principio femenino, creador y fecundo y dejan un poco de lado, o redimensionan sus atributos más sanguinarios, en un retorno a la "Vieja Madre" de los pueblos agrícolas, antes de que se fusionara con la diosa terrestre y guerrera de los aztecas, que exigía los corazones de las víctimas del sacrificio para devorarlos.

Quizá nadie mejor que la escritora chicana Gloria Anzaldúa ilustra el proceso de desconstrucción/construcción de la Coatlicue. En su libro *Borderlands La Frontera. The New Mestiza* Anzaldúa construye un relato mítico de origen, narrando la historia de los aztecas, a partir de las primeras migraciones por el estrecho de Behring y las sucesivas migraciones a la parte central de México, la llegada de los aztecas y la fundación de su imperio, la Conquista española, hasta las migraciones a la inversa, de México al sudoeste de los Estados Unidos, que marcan el retorno a Aztlán, la tierra originaria. De modo consciente y deliberado, la autora retoma y reconstruye las figuras de Coatlicue, Malintzin y Guadalupe, resemantizándolas para crear el mito de la nueva mestiza que prevalecerá en un

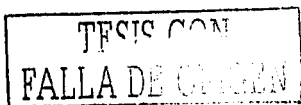


futuro, partiendo del concepto de la Raza Cómica de José Vasconcelos. Basta comparar un fragmento de su descripción de la estatua de Coatlicue con las anteriores para detectar las sutiles diferencias de tono e interpretación de los símbolos de la imagen:

the statue of this life-in-death, death-in-life, headless "monster" goddess ... has no head. In its place two spurts of blood gush up, transfiguring into enormous twin rattlesnakes facing each other, which symbolize the earth-bound character of human life. She has no hands. In their place are two more serpents in the forms of eagle-like claws, which are repeated at her feet: claws which symbolize the digging of graves into the earth as well as the sky-bound eagle, the masculine force. Hanging from her neck is a necklace of open hands alternating with human hearts. The hands symbolize the act of giving life; the hearts, the pain of Mother Earth giving birth to all her children, as well as the pain that humans suffer throughout life in their hard struggle for existence. The hearts also represent the taking of life through sacrifice to the gods in exchange for their preservation of the world. In the center of the collar hangs a human skull with living eyes in its sockets. Another identical skull is attached to her belt. These symbolize life and death together as parts of one process (Anzaldúa 1987: 47)

Aunque permanece la dualidad, esta descripción sugiere valores más positivos, y una especie de comprensión e identificación con los atributos contrarios que posee la Coatlicue. Anzaldúa hace de Coatlicue un mito fundacional de la cultura chicana, mito que la sostiene y representa al mismo tiempo porque ambas son el producto de una dualidad sincrética que da lugar a algo más que la dualidad o la síntesis. La Coatlicue es el símbolo de la nueva mestiza, que es algo más que la síntesis de dos razas y culturas. La escritora retoma el concepto de Raza Cómica de Vasconcelos y lo transforma en el mito de la nueva mestiza, la nueva raza, que prevalecerá a partir de la síntesis de culturas distintas.

Pero Anzaldúa no sólo resemantiza el mito sino que le da actualidad y presencia en su vida cotidiana. La autora nos dice que tenía sólo dos o tres años cuando la Coatlicue visitó su psique por primera vez, cuando la "devoró" y descendió al inframundo. Más tarde, fiel a su voluntad de crear sus propios dioses y



sus propios mitos, Anzaldúa narra en un lenguaje místico-simbólico un encuentro con la Coatlicue:

Once, in my bedroom, I saw a cobra the size of the room, her hood expanding over me. When I blinked she was gone. I realized she was, in my psyche, the mental picture and symbol of the instinctual in its collective impersonal, pre-human. She, the symbol of the dark sexual drive, the chthonic (underworld), the feminine, the serpentine movement of sexuality, of creativity, the basis of all energy and life. (Anzaldúa, 1987, 35)

En este recuento todo alude a la Coatlicue sin nombrarla; unas páginas más adelante, esta anticipación de Coatlicue como una fuerza predominantemente oscura, instintiva, femenina y creativa, se hace explícita al describir lo que ella llama el "estado Coatlicue":

Coatlicue da luz a todo y a todo devora. Ella es el monstruo que se tragó todos los seres vivientes y los astros, es el monstruo que se traga al sol cada tarde y le da luz cada mañana. Coatlicue is a rupture in our everyday world. As the Earth, she opens and swallows us, plunging us into the underworld where the soul resides, allowing us to dwell in darkness. (...) Coatlicue is one of the powerful images, or archetypes, that inhabits, or passes through, my psyche. For me, la Coatlicue is the consuming internal whirlwind, the symbol of the underground aspects of the psyche. Coatlicue is the mountain, the Earth Mother who conceived all celestial beings out of her cavernous womb. Goddess of birth and death, Coatlicue gives and takes away life: she is the incarnation of cosmic processes (Anzaldúa, 1987)

Pero la diosa no es sólo la madre de una nueva raza sino que pervive en la mestiza, en sus distintas transformaciones a lo largo de la historia y del tiempo, hasta llegar a ser ella. Gloria, su ser interior, la fuerza femenina, instintiva y creativa, que hay que controlar con la razón consciente:

I've always been aware that there is a greater power than the conscious I. That power is the inner self, the entity that is the sum total of my reincarnations, the godwoman in me I call Antigua, mi Diosa, the divine within. Coatlicue-Cihuacoatl-Tlazolteotl-Tonantzin-Coatlalopeuh-Guadalupe —they are one. When to bow down to Her and when to allow the limited conscious mind to take over—that is the problem (Anzaldúa, 1987).

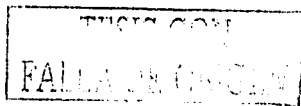
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En las citas anteriores contemplamos el proceso deliberado y consciente de reconstrucción-resemantización de la figura de la Coatlicue, el cual se ha convertido en un referente significativo para muchas de las escritoras chicanas.

Malintzin-Marina-Malinche

Sin duda una de las figuras que ha capturado la imaginación de los mexicanos antiguos y modernos y la que más transformaciones ha sufrido a lo largo de la historia de México ha sido Malinalli-Malintzin. Las causas de dichas transformaciones son de tipo político e ideológico principalmente. La figura de Malintzin ha sido mitologizada al máximo y la figura histórica, la mujer real, se ha perdido entre las múltiples transformaciones del mito. En realidad, es muy poco lo que se sabe de ella y de su vida. Vale la pena recordar los datos principales.

La *Enciclopedia de México* nos dice que nació en Paínala, región de Coatzacoalcos, Ver., entre 1498-1505. Su padre la vendió como esclava a unos mercaderes de Xicalanco, que a su vez la enajenaron a otros de Putunchan dentro del actual estado de Tabasco, a manos de cuyo señor fue a parar. Cuando Hernán Cortés arribó con sus soldados a ese lugar. El 12 de marzo de 1519, el cacique se la obsequió junto con otras 19 jóvenes. Como hablaba náhuatl y maya, fungió como intérprete de Cortés en su trato con los indios, junto con Jerónimo de Aguilar, a quien pronto desplazó, cuando aprendió a hablar castellano. Muy pronto Cortés la hizo su manecba y a partir de ese momento fue no sólo su intérprete sino su consejera y compañera constante. La unión entre ambos llegó a ser tan indivisible a los ojos de los indígenas que llamaron a Cortés "Señor Malinche", que quiere decir "el hombre de la Malinche o Malintzin, la india". La Malintzin fue bautizada y tomó el nombre de Marina, por lo que era reconocida por los españoles como Doña Marina. En 1522 tuvo un hijo de Cortés, Martín Cortés, conocido como "el bastardo". Dos años después, en 1524, Cortés la casó con Juan Jaramillo, uno de sus capitanes, con quien más tarde se fue a vivir en la ciudad de México, donde murió en el segundo cuarto del siglo XVI. (Tomo VIII: 466-467).



Resulta interesante explorar el modo como se desarrolla el mito de la Malinche. Según Roger Bartra, "doña Marina fue una leyenda viva durante los primeros tiempos. fue una figura inmensamente apreciada por los españoles y los criollos, y desde luego fue adorada como una diosa por los indígenas. Se solía destacar su nobleza, su inteligencia y su belleza" (Bartra, 1994:151). Sin embargo es necesario matizar. Desde el principio, la figura y el papel cumplido por Malintzin tuvieron una apreciación dual y ambigua. Si bien los códices indígenas concuerdan en concederle un estatus social elevado, los mismos revelan cierta hostilidad hacia su persona en diversos grados:

los textos compuestos por los que quedaron leales a Tenochtitlán y la causa mexicana muestran una fuerte desaprobación del comportamiento de Malintzin y un resentimiento vivo del poder que ejerció con y aun sobre Cortés...Por otro lado los aliados de Cortés la presentan como señora indígena ejemplar que ya sabe operar y manipular los nuevos valores políticos y religiosos del momento. (Brotherson, 1994: 15)

El mismo autor cita las palabras de sorpresa e incredulidad de Moctezuma, registradas en el Códice Florentino, ante el comportamiento de Malintzin: "le entró a Moctezuma al corazón: esa mujer de entre los nuestros les trajo, interpretó para ellos" (1994: 16). La imagen de la Malintzin oscila así entre Malinalli, la traidora que toma el partido del conquistador, Malintzin, la diosa adorada por los indígenas enemigos de los mexicanos y doña Marina, la señora respetada y apreciada por los españoles.

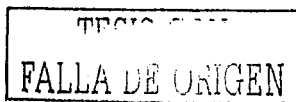
En una segunda fase de la evolución del mito, durante el siglo XIX, la apreciación de la Malintzin se torna más negativa, en razón de las circunstancias históricas. Según Carlos Monsiváis, "el mito negativo de la Malinche tiene su razón de ser en el siglo XIX. En la estrategia de la Reforma liberal, la escritura de la historia es un asunto fundamental" (1994). En esta re-escritura, el mito de la Malinche, junto con otros símbolos y signos laicos, busca afirmar una identidad nacional frente a los españoles. En los escritos de Ignacio Ramírez, uno de los más importantes representantes del liberalismo mexicano, Monsiváis encuentra un paradigma de la reacción de los liberales frente a la Malintzin, quienes la convierten

en el símbolo de la traición. “[La] inculpación de doña Marina es parte de la desespañolización general, que requiere el proceso contra los aliados indígenas de los conquistadores, trátase de los tlaxcaltecas o Malinche, y porque al centrarse el proceso en una mujer, a la causa política se suman prejuicios de la época”. Según Monsiváis, a juicio de los liberales nacionalistas, representados por Ignacio Ramírez, “a doña Marina la hunden su traición y su disponibilidad amorosa: es la ‘barragana de Cortés’, la que se juntó en la cama y la política sin ofrecer resistencia ni exigir papeles”. Esto hace de Malintzin “una doble traidora: a su pueblo y a las fortalezas y castidades de su sexo”.

Más tarde, la Revolución Mexicana, “al subrayar el nacionalismo cultural (y la perspectiva del malinchismo) plasma en los libros de texto el sentimiento de ser un pueblo invadido y conquistado por extranjeros, así como el desprecio a los traidores, a ‘los que no supieron corresponder con gallardía a la nacionalidad del futuro’”. Con sutil ironía Monsiváis resalta el hecho de que en la lista de los traidores condenados por la historia nacional(ista) oficial sólo hay una mujer, la Malinche, símbolo de traición a la patria y al honor, que cede su nombre al “malinchismo”, “a la acción y la intención de preferir sobre lo nacional a lo extranjero”. (1994:144-145)

Para mediados del siglo XX, la “barragana de Cortés” se convierte en la culpable de nuestras desgracias, en una especie de Eva mexicana cuya falta nos ha expulsado del paraíso, imagen que Octavio Paz consagra con elocuencia como la Chingada-Madre en *El Laberinto de la Soledad* (1950):

Si la chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés (...) Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias fascinadas o violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo en que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles, cerrados.

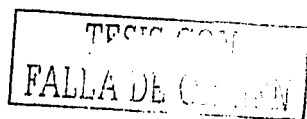


Aunque Carlos Monsiváis afirma que para 1950 la Malinche para los mexicanos ya no es ni la Eva ni la Madre ni la Chingada, la visión de la Malinche como traidora a su pueblo y como india prostituida persiste en gran parte de la conciencia mexicana. Todavía en 1994 Roger Bartra se refiere a la Malinche como "una Eva mexicana bajo cuya sombra todavía viven todos sus hijos" (1994), lo que muestra que el mito que encontró su formulación canónica en Octavio Paz no se ha desvanecido del todo.

Desde las últimas décadas del siglo pasado, los investigadores de disciplinas tan diversas como la historia, la filosofía, la sociología y la semiótica entre otras, han mostrado un renovado interés en estudiar, analizar e interpretar no sólo la figura histórica de la Malinche sino su función y su papel en la Conquista, lo que ha resultado en una re-interpretación y revaloración positiva de este personaje fundamental en la historia de América.²

Tzvetan Todorov analiza el papel de Cortés y la Malinche en el proceso de la Conquista. En su opinión, Cortés alcanzó el éxito que sus antecesores no alcanzaron porque fue el primero en tener una conciencia política, e incluso histórica, de sus actos. Cortés no quiso simplemente "tomar sino comprender" y para ello "su expedición comienza con una búsqueda de información, no de oro" (Todorov, 1987:108). En esa búsqueda esencial es auxiliado primero por Jerónimo de Aguilar y después, de manera más permanente por la Malinche. Todorov se explica la disposición de la Malinche a aliarse con el Conquistador imaginando que ello obedece a cierto rencor frente a su pueblo. Como quiera que sea, la Malinche "elige resueltamente el lado de los conquistadores. En efecto, no se conforma con traducir: es evidente que también adopta los valores de los españoles, y contribuye con todas sus fuerzas a la realización de sus objetivos" (108). La Malinche se convierte en aliada indispensable de Cortés, que la hace su amante durante los años decisivos

² De hecho, gran parte de las referencias citadas provienen del libro *La Malinche, sus padres y sus hijos* editado por Margo Glantz y que reúne las participaciones de los autores en un Congreso dedicado a la Malintzin celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.



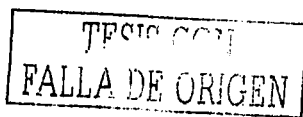
desde la salida hacia México hasta la caída de Tenochtitlán. Aunque reconoce que los mexicanos del siglo XIX y después han despreciado y culpado a la Malinche, símbolo de traición y sumisión servil, Todorov no duda en asignarle otro papel:

es ante todo el primer ejemplo, y por eso mismo, el símbolo, del mestizaje de las culturas; por ello anuncia el estado mexicano moderno y, más allá de él, el estado actual de todos nosotros, puesto que, a falta de ser siempre bilingües, somos inevitablemente bi o triculturales. La Malinche glorifica la mezcla en detrimento de la pureza (azteca o española), y el papel del intermediario. No se somete simplemente al otro (...), sino que adopta su ideología y la utiliza para entender mejor su propia cultura, como la muestra la eficacia de su comportamiento (aun si el "entender" sirve aquí para "destruir") (Todorov, 1987:109).

En años más recientes se ha puesto gran énfasis en la importancia y la significación de su función como intérprete, mediadora, traductora entre dos culturas. Bolívar Echeverría nos devuelve el asombro ante el papel que le tocó desempeñar a esta mujer que, trascendiendo barreras de sexo y clase social, se transformó en la posibilidad de encuentro de dos mundos, dos historias, dos temporalidades, encarnadas en Moctezuma y Cortés:

Ser-como lo fue la Malintzin durante esos meses- la única intérprete posible en una relación de interlocución entre dos partes: ser así aquella que concentraba de manera excluyente la función equiparadora de dos códigos heterogéneos, traía consigo al menos dos cosas. En primer lugar, asumir un poder: el de administrar no sólo el intercambio de unas informaciones que ambas partes consideraban valiosas sino la posibilidad del hecho mismo de la comunicación entre ellas. Pero implicaba también, en segundo lugar, tener un acceso privilegiado -abierto por la importancia y excepcionalidad del diálogo entablado- al centro mismo del hecho comunicativo, a la estructura del código lingüístico, al núcleo en el que se definen las posibilidades y los límites de la comunicación humana como instancia posibilitante del sentido del mundo de la vida (Echeverría, 1994: 131)

Su admirable papel en uno de los acontecimientos más trascendentes de la historia occidental queda subrayado por su oficio de intérprete, el cual consiste en "ser el mediador de un entendimiento entre dos hablas singulares, el constructor de un texto común para ambas":



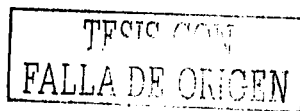
Por ello su intervención es admirable. Una mezcla de sabiduría y audacia la llevó a asumir el poder del intérprete y a ejercerlo en el sentido la utopía propia de su oficio. (...) Cada vez que traducía de ida y de vuelta entre los dos mundos, desde las dos historias, la Malintzin inventaba una realidad hecha de mentiras: una verdad que sólo podía ser tal para un tercero que estaba aún por venir. (134)

Discrepando un poco del concepto de mestizaje cultural de Todorov, "comprendido éste como la afirmación de lo propio en lo ajeno". Echeverría sostiene que la Malintzin "prefigura una realidad de mestizaje cultural un tanto diferente, que consistiría en un comportamiento activo (...) destinado a trascender tanto la forma cultural propia como la forma cultural ajena, para que ambas, negadas de esta manera, puedan afirmarse en una forma tercera, diferente de las dos" (135).

Vale la pena recalcar que, a diferencia de las nociones de mestizaje que prevalecían a finales del siglo XIX, Echeverría no idealiza el proceso y reconoce la violencia con que se llevó a cabo la Conquista: "[La Malintzin] contiene en sí el esquema del mestizaje cultural 'salvaje' que se impondrá colectivamente 'después del diluvio', más como el resultado de una estrategia espontánea de supervivencia que como el cumplimiento de una utopía, a partir del siglo XVII" (135).

A partir de tales interpretaciones, la Malintzin se convierte en el paradigma por excelencia del mestizaje, figura fundacional de nuestra historia y la de otros pueblos de América, al mismo tiempo que encarna la figura de la traductora, la mediadora, la intérprete, la "lengua" sin la cual el mestizaje nunca hubiera sido.

No se puede pasar por alto que en la construcción e interpretación del mito de la Malintzin ha predominado la perspectiva masculina, la cual ha soslayado, por un lado, a la mujer histórica, de carne y hueso y, por el otro, el impacto de las diversas interpretaciones en la conciencia de las mujeres. El estudio de este personaje por parte de las mujeres mexicanas y su difusión es relativamente reciente, aunque ha cobrado un auge notable debido a la influencia del feminismo y la consiguiente lucha de las mujeres por construir sus propias representaciones o re-escribir las existentes.



En un ensayo titulado "Las hijas de la Malinche" la escritora y crítica Margo Glantz explora el tema de "las escritoras que asumen el papel de hijas de la Malinche, las escritoras que intentan crear una forma, y trascender mediante ella la maldición a la que están condenadas por su 'fatalidad anatómica' y por el papel simbólico y social de la Malinche a través de la historia (Glantz,1994). En este ensayo Glantz hace una crítica de la interpretación de Octavio Paz sobre la Malinche y su repercusión en el papel que se asigna a las mujeres en la historia y la sociedad, para luego preguntarse:

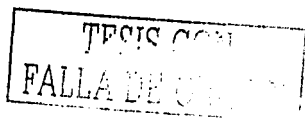
Si todos somos hijos de la Malinche, hasta las mujeres, ¿cómo pueden ellas (podemos nosotras) compartir o discernir su (nuestra) porción de culpa y hasta de cuerpo? Llevar el nombre genérico de la Chingada como mujeres es mil veces peor, es carecer de rostro, o tener uno impuesto: para verse hay que descubrir la verdadera imagen, cruzar el espejo, lavar la "mancha"... Si el hombre mexicano ha sido producto de la traición, de la entrega de la Malinche, la Chingada, ¿qué es entonces la mujer mexicana, simplemente, en este caso, la mujer? ¿Cómo se enfrenta ella a esta esencia negativa? (Glantz, 1994: 202)

Para responder a estas interrogantes, Glantz explora cómo, en la narrativa de escritoras como Rosario Castellanos (*Balún Canán*, 1957), Elena Garro (*La semana de colores*, escrita en 1953, publicada en 1964 y *Los recuerdos del porvenir*, 1963) y Elena Poniatowska (*La Flor de Lis*, 1988) el personaje mítico, el estereotipo consagrado por Paz, aparece en estas obras y "constituye, ficcionalizado y profundamente transformado, una materia genealógica" (1994: 203). En las obras citadas, el sentimiento interiorizado de traición, que Glantz asocia con el malinchismo, surge en la infancia de las protagonistas que, como sus autoras, son educadas por sus nanas indígenas. Las niñas-mujeres se sienten profundamente divididas entre sus madres biológicas y sus madres de crianza, entre dos tradiciones y dos mundos que adivinan opuestos y separados, lo que las lleva a sentirse traidoras cuando se inclinan hacia uno u otro mundo. La niña de Balún Canán se siente culpable de no ser india como su nana, aunque finalmente acepta su condición diferente:

no se puede ser indio sólo porque una nana india nos haya criado (...). Y viceversa, no se pertenece a la clase dominante justo porque uno fue criado por una nana india (...). Hay una añoranza: regresar al paraíso de la infancia, época en que la diferenciación aún no se produce y la traición no se ha consumado todavía o, mejor, no se ha concientizado, no se ha hecho necesario tomar partido, decidir de qué lado se encuentra uno (Glantz, 1994: 206).

Elena Garro, hija de español y mexicana, vive su infancia en estrecho contacto con el mundo indígena. De esa "íntima relación nace una conciencia culpígena, de extrañeza, la sensación de estar del otro lado, del de los invasores, los españoles, y convertirse así en el revés del personaje mítico". Laura, la protagonista de "La culpa es de los tlaxcaltecas", es una Malinche de signo contrario, de otro color: es "una Malinche rubia que como la indígena traiciona a los suyos pero reforzando el revés de la misma trama porque al traicionar no aumenta las filas de los conquistadores sino la de los conquistados, la de los vencidos: ha asumido su visión" (211).

Aunque la infancia de Elena Poniatowska es urbana, a diferencia de Castellanos y Garro, en su novela autobiográfica *La Flor de Lis* se percibe la división, el dilema entre dos ámbitos opuestos: una familia aristócrata, de origen multinacional, en la que el español es una lengua extranjera y el mundo de las nanas, particularmente el de la tercera que es mexicana y la que transmite sus leyendas y su lengua. Glantz considera a esta figura de la nana como una Malinche que "interpreta la realidad, la transforma, le da sentido, la organiza". Por otro lado señala que, al igual que a Rosario Castellanos y a Elena Garro, a Poniatowska la invade un sentimiento de culpa que la lleva a "abrazar 'la causa' de los desvalidos, de quienes, como sus criadas, hablan el idioma inferior, el doméstico, y pertenecen a esa vasta capa social que conforma lo que ella llama 'la espesura del reproche'" (213). En su análisis de la interiorización del mito de la Malinche en la obra de Poniatowska, Glantz considera adicionalmente el hecho de que la infancia de la escritora coincide con el período posrevolucionario en que se empieza a hablar de la revolución "traicionada" y se difunde el término "malinchismo".

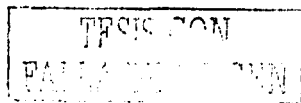


Glantz concluye este recuento diciendo que el puente entre la infancia y la edad adulta, entre el sentimiento de traición y la conciencia de ese sentimiento, se atraviesa mediante la escritura: “el rostro reflejado, el de la Malinche, el de la Chingada, el lugar de encuentro de los estereotipos, ser mexicana –ahistórica- y mujer –la traidora” (215).

Glantz llama la atención sobre el hecho de que en las obras de escritoras más jóvenes como Bárbara Jacobs o Carmen Boullosa no aparezca el mito de la Malinche aunque, agrega, esto es sólo en apariencia. Lo que sí es definitivo es la desaparición de las ciudades, las nanas, “esas intermediarias de la infancia de otra historicidad que se nos antoja mítica (...) mucho más anclada en un México aún rural, distinto del de Jacobs y del de Boullosa” (217).

Si bien en las obras antes mencionadas subyace el mito de la Malinche como traidora, en otras más recientes las escritoras, incluyendo a la propia Rosario Castellanos, buscan rescatar los rasgos más positivos de esta extraordinaria mujer subrayando su recio carácter, su inteligencia y su papel preponderante, no sólo como intérprete, en el proceso de la Conquista. Sandra Messinger Cypess (1994) examina la figura de la Malinche en la obra de cinco dramaturgos mexicanos: *La Malinche* (1958) de Celestino Gorostiza, *Corona de fuego* (1960) de Rodolfo Usigli, *Todos los gatos son pardos* (1970) de Carlos Fuentes, *El eterno femenino* (1974) de Rosario Castellanos y *Águila o Sol* (1984) de Sabina Berman, con el fin de explorar las distintas versiones contemporáneas de este personaje. En la obra de los escritores Usigli, Gorostiza y Fuentes, la representación de la Malinche es monolítica y responde a los valores tradicionales del patriarcado, que asigna a la Malinche (y a las mujeres) los papeles tradicionales de mujer prostituida, madre abnegada de la nueva raza mestiza o mujer sumisa y subordinada, características “femeninas” que le permiten actuar como puente entre dos civilizaciones.

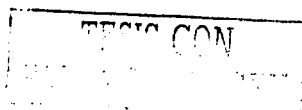
Las piezas de Rosario Castellanos y de Sabina Berman, en cambio, se alejan de la visión patriarcal y estereotipada para ofrecer imágenes que se mofan de la



cultura oficial y subvierten la representación. La versión de Rosario Castellanos muestra "a una Malinche no arrebatada ni desarraigada: no parece ser traidora al pueblo indígena porque no existe tal unidad sino un país con muchas tribus en conflicto. La relación degradante con la cual siempre ha sido asociada se convierte en una alianza política que ella quiere utilizar en contra de los aztecas". (El subrayado es mío) (Messinger Cypess 1994: 190-191). La Malinche aparece como una mujer astuta, inteligente y resuelta, capaz de aconsejar en asuntos políticos a un Cortés vanidoso, indeciso y poco perspicaz, invirtiéndose así los papeles tradicionales. La pieza de Sabina Berman, según su propio testimonio, se basa en las crónicas indígenas recopiladas por Miguel León Portilla en *La visión de los vencidos*, mostrando así el punto de vista de los conquistados. La Malinche que presenta Berman sigue con su papel de traductora entre los indígenas y los españoles, pero la parodia reside en que el lenguaje que Cortés utiliza no es entendido por el público, pues es un castellano mezclado con palabras que aparentan ser del latín, del alemán y del inglés, lenguas asociadas con "el imperialismo cultural y político". Tanto Cortés como Moctezuma hablan de manera ilógica y la Malinche "parece ser una de las pocas que lo comprende todo y puede funcionar en los dos mundos —el de los indígenas y de los españoles. No es la mujer enamorada ni sumisa, ni es culpable de una traición, pues los jefes indígenas tampoco parecen dignos de lealtad. El invertir los roles y los signos asociados con éstos, sugiere una inversión de la tradición y el sistema que la mantiene" (193). Semejante inversión da lugar a una obra paródica y subversiva de la imagen tradicional de la Malintzin.

Según Messinger Cypess, ambas dramaturgas desmitifican el mito consagrado por el patriarcado, al mismo tiempo que desmitifican el concepto de "lo femenino" en nuestra cultura. La Malinche no es la mujer sumisa ni la Chingada ni solamente la traductora/mediadora, sino una mujer con voluntad y designios independientes.

La crítica que Messinger Cypess hace de las representaciones de la Malinche en lo que llama la dramaturgia patriarcal mexicana es la misma que Jean Franco (1994), siguiendo una tendencia cada vez más común entre las escritoras e

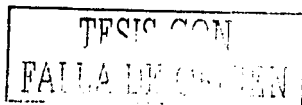


investigadoras mujeres. endereza contra las interpretaciones del papel de la Malinche en estudios de autores contemporáneos, entre los que destaca al ya citado Tzvetan Todorov y Stephen Greenblatt³ por un lado y Carlos Fuentes y Vargas Llosa⁴, por el otro. Aunque es cierto que estos autores han transformado el mito de la Chingada en un símbolo del mestizaje cultural y del valor de lo híbrido, sus interpretaciones siguen considerando lo femenino en la forma acostumbrada y tradicional. En el diálogo que se establece entre indígenas y españoles, la Malinche no es enunciante ni destinatario, es sólo mediación, articulación. La importancia que se le concede a la Malinche reside no en su persona sino en su función, lo que la convierte en una abstracción. La inconformidad de Franco con estas aproximaciones la lleva a explorar la apropiación del mito de la Malinche por las chicanas que han hecho de ella una bandera y un símbolo de su identidad.

Tiene razón Jean Franco al decir que nadie en 1950, fecha en que se publica *El laberinto de la soledad*, “hubiera previsto la extraña migración de esta mujer-símbolo a otros territorios, en donde se convirtiera en representante de lo híbrido, de la pluralidad y del multiculturalismo”. (1994:153). Este hecho responde a diversos intereses, entre los cuales la autora destaca los siguientes:

³ “Tanto la comunicación para Todorov como la articulación simbólica para Greenblatt están articuladas en lo femenino. Al enfocar su atención en la figura del intérprete, Todorov y Greenblatt quizás se muestran más interesados en resaltar la importancia de esa posición intermediaria que en aclarar la Conquista. Ambos se identifican como intérpretes y definen al intermediario-traductor-puente como posición independiente de las culturas anteriores” (1994: 159-160). Cabe destacar que Franco critica la postura de estos autores debido a que el lugar que le dan a lo femenino en “el pluralismo distrazado de multiculturalismo”, sigue siendo sin embargo el de copula, puente, transición y adaptación” (160).

⁴ En el caso de Fuentes, Franco rechaza la “desaparición” de la mujer, de la figura histórica, para dar lugar a una abstracción: “No deja de ser significativo ... que en dos autores “transnacionales” ... la reivindicación del mestizaje es elevada a un nivel tan abstracto que ya no se refiere a seres de carne y hueso sino a la transculcación producida por osmosis.” (Franco, 1994: 161) En cuanto a Vargas Llosa, la autora declara lo absurdo del hecho de que el famoso escritor se declare mestizo a pesar de su genealogía –los Vargas y los Llosa. “Vargas Llosa es bicultural de la misma manera que Todorov –o sea sin el dolor del campesino de habla quechua que ...se ve obligado a comprar palabras españolas para poder negociar las trampas de la ciudad” (162).

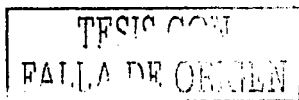


1. El problema del multiculturalismo en sociedades racistas europeas y en la norteamericana.
2. El de la lucha de la mujer contra las representaciones que no la representan (aquí distingo entre dos sentidos de representar: *vertreten* o representación en el sentido político, y *Darstellung* o la representación simbólica).
3. La revalorización del mestizaje por latinoamericanos que han tenido que replantear el problema de la identidad en la era de la globalización de la cultura.
4. El uso estratégico de la Malinche en las luchas de las mujeres chicanas. (1994:153)

A diferencia de sus contrapartes mexicanas en el México contemporáneo, donde la Malintzin es más objeto de estudio que símbolo de identidad, las chicanas encuentran en la Malintzin el símbolo de su propia identidad y se identifican con ella en su condición de víctimas de una doble opresión por ser mujeres y chicanas. En un principio, en los inicios del movimiento chicano, la Malinche conservaba la misma significación que tenía para los mexicanos. A tal punto se le identificaba con la traición que a cualquiera que transgrediera "las fronteras de los intereses y valores percibidos del grupo [era] llamado con frecuencia malinche o malinchista". (Alarcón, 1993: 22). De tal modo que a las chicanas que se unían al movimiento feminista se les acusaba de "malinchismo". Al mismo tiempo representaba a la mujer impura, prostituida, que merecía el maltrato de los hombres. El poema "Baby you cramp my style" de Lorna Dee Cervantes ilustra con claridad la asimilación de la Malinche como traidora/puta:

When you roll on top of me
 shouting Viva la Raza
 at the top of your prick.
 Come on Malinche
 gimme some more.
 (Alarcón, 1993)

El mito ha contribuido a expresar el sentimiento de victimización que prevalece aún en el discurso de las chicanas, como lo revela el acercamiento a esta figura por parte de la escritora chicana Norma Alarcón en un ensayo sobre la



literatura chicana feminista (1981:182-190). Alarcón explora la imagen tradicional de la Malinche en la cultura chicana, así como los modos en que las escritoras feministas chicanas han usado esta imagen en su obra. La autora señala que la historicidad, la experiencia, el ser de carne y hueso de la Malinche han sido descartados y en cambio su existencia mítica ha sido, hasta hace poco, una referencia útil para controlar, interpretar o visualizar a las mujeres. El énfasis en la traición hace que el mito masculino de la Malintzin vea la traición primero en su sexualidad misma "which makes it nearly impossible at any given moment to go beyond the vagina as the supreme site of evil until proven innocent by way of virginity or virtue, the most pawnable commodities around" (1981: 83). Dado que el mito de la Malinche permea no sólo el pensamiento masculino sino el de las mujeres, a medida que se filtra en su conciencia desde la cuna, a través de los ojos de los hombres y de las madres, que son las que transmiten la cultura, las mujeres llegan a pensar que su misma sexualidad las condena a ser esclavas primero, y luego a odiarse a sí mismas:

Because Malintzin aided Cortés in the Conquest of the New World, she is seen as concretizing woman's sexual weakness and interchangeability, always open to sexual exploitation. Indeed, as long as we continue to be seen in that way we are earmarked to be abusable matter, not just by men of another culture but all cultures including the one that breeds us. (Alarcón, 1981: 184)

Alarcón atribuye esta actitud al hecho de que la perspectiva patriarcal mexicana/chicana le asigna a la mujer el papel de sierva, esclava, y demanda de ella obediencia. La obediencia se equipara con el amor o la devoción, de modo que ser obediente/devota es prueba de amor. Cuando la mujer se aparta de su rol tradicional se convierte en traidora:

When our subjection is manifested through devotion we are saints and escape direct insult. When we are disobedient, hence undevout, we are equated with Malintzin: that is, the myth of male consciousness, not the historical figure in all her dimensions doomed to live in chains (regardless of which patriarchy might have seemed the best option for survival. (1981:189).

En la cita anterior se percibe la ambigüedad con la que Alarcón se aproxima al mito: por un lado, la Malintzin es el mito que permite al patriarcado controlar y

representar a las mujeres; por el otro, desde su perspectiva feminista, la Malintzin, la mujer de carne y hueso, no tiene opción sino la de escoger entre una esclavitud y otra.

Esta postura se refuerza cuando Alarcón enumera los temas político-sexuales que se desprenden de la presencia del mito y del contexto histórico de la Malinche en la literatura de las chicanas:

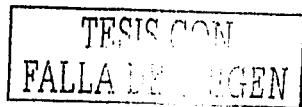
The mythic aspects of disavowal, and the historical ambiance of Malintzin merge in Chicana's literature to bring out the following sexual political themes: 1) to choose among extant patriarchies is not a choice at all; 2) woman's abandonment and orphanhood and psychic emotional starvation occur even in the midst of tangible family; 3) woman is a slave, emotionally as well as economically; 4) women are seen not just by one patriarchy but by all as rapeable and sexually exploitable; 5) blind devotion is not a feasible human choice; 6) when there is love/devotion it is at best deeply ambivalent as exemplified by Rina Rocha in "To the Penetrator":

I hate the love
I feel for you
(1981:187)

Esto explica que en un principio la Malinche fuera más un mito de la conciencia masculina y por tanto fuera rechazada por las chicanas.

Desde el punto de vista de Alarcón, la Malintzin no es solamente la madre violada, la mujer prostituida, sino la hija vendida que se convierte en esclava por culpa del abandono de su madre. De este modo explica Alarcón el sentimiento de victimización que permea en la conciencia de las escritoras chicanas y el conflicto entre madres e hijas que aparece constantemente en su literatura y las lleva a odiarse a sí mismas. Para la escritora, el hecho de haber sido abandonada por su madre justifica que años después, teniendo ya una posición social y económica aceptable, doña Marina rechace a su madre y la abandone a su suerte al reencontrarse con ella, condenándola a la misma esclavitud sufrida antes por ella. Se produce así una "inversión" ("reversal"); la hija niega a la madre.

Gloria Anzaldúa y Cherrie Moraga narran en sendos ensayos ("La Gütera" y "La Prieta" en *This Bridge Called My Back*) la forma en que superaron el conflicto



que tuvieron con su madre y la posterior reconciliación con ellas y consigo mismas. una vez que fueron conscientes de que tanto sus madres como ellas han estado subordinadas a una cultura y una tradición masculinas a través del mito de la Malinche traidora.

No obstante la recurrencia de esta interpretación, la figura de la Malinche es ambigua y tiene valores duales. A la imagen de la traidora/puta/vendida/esclava se opone la de la madre gestadora de una nueva raza, la mestiza, con la que se identifican de manera particular las chicanas. La existencia de Malintzin y su encuentro con Cortés dan lugar a que se conciba un nuevo ser mezcla de dos razas y dos culturas, lo cual es visto con devoción cuasi-religiosa por Lucha Corpi en su poema Doña Marina:

When she died, lightning struck in the north,
And on the new stone altar the incense burned
All night long. Her mystic pulsing
Silenced, the ancient idol
Shattered, her name
Devoured by the wind in one deep growl
(her name so like the salt depths of the sea)-
little remained. Only a half-germinated seed.

Curiosamente, en una nota al final de este ensayo, Alarcón se refiere a la Malinche como un símbolo femenino subversivo, en oposición a la Virgen de Guadalupe, símbolo de trascendencia y salvación. Añade que la tradición cultural mexicana chicana ha tendido a polarizar la vida de las mujeres mediante estos símbolos nacionales (y nacionalistas), ejerciendo así una autoridad casi única sobre el control, interpretación y visualización de las mujeres. Sin embargo, Alarcón no explica de qué manera se lleva a cabo la subversión ni qué escritoras lo expresan así. De este modo, la escritora reúne en sí misma las visiones contradictorias y opuestas que se han expresado sobre la Malintzin.

De lo anterior se puede deducir que algunas escritoras chicanas parecen incapaces de trascender el mito como lo hacen Castellanos o Berman, y persisten en

considerar a la Malinche como una víctima del patriarcado, incapaz de escapar a su condición de mujer sumisa, ya sea madre o prostituta. Sin embargo, la propia Norma Alarcón da cuenta, en un ensayo posterior titulado "Traduttora-Traditora: una figura paradigmática del feminismo de las chicanas", de cómo las escritoras chicanas han tomado conciencia de la necesidad de adquirir una voz propia, revisando y apropiándose de "las creencias metafísicas más valoradas":

El yo y la cultura pueden verse con nuevos ojos y reinventarse sólo a través de una relectura de la tradición. Así, para poder romper con esta última, las chicanas, como escritoras y activistas políticas, simultáneamente legitiman su discurso enraizándolo en la comunidad mexicano/chicana y creando un "sujeto hablante", reapropiándose de Malintzin, a partir de los escritores mexicanos y de la tradición oral chicana; con Malintzin comienzan una recuperación de ciertos aspectos de su experiencia y de su lenguaje (Alarcón 1993: 32).

Siguiendo su argumentación, se puede decir que las revisiones de la Malintzin por parte de las escritoras chicanas transitan por dos caminos: uno, la vía socio-simbólica para el significado y otro, el de las implicaciones existenciales e históricas que abarcan varias posibilidades:

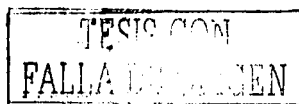
Algunas de las escritoras discutidas de hecho han vuelto, como sujetos hablantes, a hacer hincapié en la visión patriarcal de la imagen materno/femenina como mediadora, aunque desean representarla ellas mismas. Otras la han transformado en el neomito de la diosa. Y otras han hecho resaltar cualidades como "hacedora de elecciones", "productora de historia" y sujeto hablante "consciente de sí misma", todas las cuales forman parte de la experiencia y el deseo modernos y contemporáneos (1993: 44)

Sherry Simon, tomando como referencia el ensayo de Norma Alarcón⁵ resume así el significado dual de esta figura y su potencial para representar las ventajas de la diversidad cultural entre las escritoras chicanas:

⁵ "Traduttora, traditora: a Paradigmatic Figure of Chicana Feminism", *Cultural Critique*, Fall, 1989, 57-87. Hay traducción al español: "Traduttora-traditora: una figura paradigmática del feminismo de las chicanas", Trad. Cecilia Olivares, *Debate Feminista*, Año, vol. 8, septiembre 1993, 19-48.

La Malinche has become a symbol of the crossbreeding of cultures, glorifying mixture to the point of impurity, representing the powers and the dangers associated with the role of the intermediary (...) For contemporary Chicana writers, la Malinche has become a key to understanding the double victimization of the Chicana within the context of colonization and patriarchy. Her story illustrates the temptation to "pass over" to the other side but also the power which can come with knowledge of two cultures. As an ambiguous model for Chicana women, la Malinche figures in feminist literature as a sign of the tensions generated by cultural diversity (Simon 1996: 40-41).

Finalmente es necesario señalar que, con la influencia del feminismo, muchas escritoras chicanas se han dado a la tarea de reinterpretar la historia de la Conquista desde la perspectiva de las mujeres, lo que ha llevado a asignarle a la Malintzin un papel muy distinto del de traidora/puta. Volvamos otra vez al libro de Gloria Anzaldúa, en el que explica la caída del imperio azteca en términos de su cosmogonia masculina y de su patriarcado. Anzaldúa parte de la idea de que las diosas veneradas por las tribus que los Aztecas fueron conquistando durante su peregrinación a Tenochtitlán representaban un equilibrio entre principios opuestos. La Coatlicue contenía y balanceaba las dualidades de lo masculino y lo femenino, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte. Con el dominio de los aztecas se pierde el equilibrio y se validan las guerras de conquista, introduciendo los sacrificios humanos a deidades guerreras y ya no agrícolas. Por otro lado, entre los toltecas y los primeros aztecas, la descendencia era matrilineal. El consejo de ancianos del Calpul estaba encabezado por un jefe supremo, *tlactlo*, llamado el padre y la madre del pueblo, que gobernaba al lado de un vice-emperador que ocupaba la posición de Cihuacóatl, la mujer serpiente. Aunque los altos puestos eran ocupados por hombres, los términos empleados para referirse a las mujeres evidencian la posición elevada que ocupaban las mujeres antes del imperio azteca. El rompimiento final sobreviene cuando los cuatro señores aztecas escogen a su sucesor de entre sus descendientes masculinos. Otras tribus continuaron venerando a deidades femeninas, desafiando a sus conquistadores, pero en menos de tres siglos la sociedad azteca abandonó la dualidad balanceada de sus primeros tiempos y las tradiciones igualitarias de una tribu



nómada para adoptar las prácticas de un estado depredador. Las tribus conquistadas odiaban a los aztecas que violaban a sus mujeres y exigían tributos onerosos. Por ello los tlaxcaltecas se aliaron con los españoles para derrotar a los aztecas que no pudieron movilizar al populacho para defender la ciudad. Siguiendo esta argumentación, Anzaldúa concluye:

Thus the Aztec nation fell not because Malinalli (la Chingada) interpreted for and slept with Cortés, but because the ruling elite had subverted the solidarity between men and women and between noble and commoner (1987: 31-34)

La filiación feminista, místico-religiosa de Anzaldúa es patente en esta cita, así como su intención expresa de hacer a un lado los mitos anteriores y dar forma a nuevos mitos mediante la revisión y la re-escritura.

Con estas contribuciones, la Malintzin deja de ser la traductora/traidora para ser, en algunos casos, la mujer víctima de dos patriarcados: el indígena, cuyas costumbres permiten que sea vendida como esclava, y el de los españoles, a quienes se ve obligada a servir en cuerpo y mente para sobrevivir. O de otra manera, su figura se transforma en un desdoblamiento de la diosa primigenia, una forma de Coatlicue/Cihuacóatl, que engendra una nueva humanidad, una "raza cósmica", mestiza, que será dueña del futuro.

La Llorona

La figura de la Llorona, una mujer que se aparece por las noches y grita ¡Ay! mis hijos es una de las más conocidas en México, aunque los detalles de su historia varíen de una versión a otra. En su muy conocido libro *Las calles de México* Luis González Obregón ubica la tradición de la Llorona en la ciudad de México después de la Conquista:

Consumada la Conquista y poco más o menos a mediados del siglo XVI, los vecinos de la ciudad de México que se recogían en sus casas a la hora de la queda, tocada por las campanas de la primera Catedral, a media noche y principalmente cuando había luna, despertaban espantados al oír en la calle

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tristes y prolongadísimos gemidos, lanzados por una mujer a quien afligía, sin duda, honda pena moral o tremendo dolor físico (1927: 17).

El autor nos brinda una poética y detallada descripción de la lúgubre aparición que a tantos espantaba:

Vestía la mujer traje blanquísimo, y blanco y espeso velo cubría su rostro. Con lentos y callados pasos recorría muchas calles de la ciudad dormida, cada noche distintas, aunque sin faltar una sola, a la Plaza Mayor, donde vuelto el velado rostro hacia el oriente, hincada de rodillas, daba el último angustioso y languidísimo lamento: puesta en pie, continuaba con el paso lento y pausado hacia el mismo rumbo, y al llegar a orillas del salobre lago, ...como una sombra se desvanecía (18).

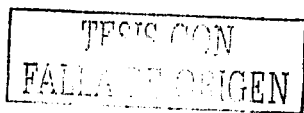
En su breve relato presenta el testimonio de José María Marroquí, que se refiere a los primeros tiempos de la leyenda y de cómo surgió el nombre de La Llorona:

...no pocos de los conquistadores valerosos y esforzados, que habían sido espanto de la misma muerte, quedaban en presencia de aquella mujer, mudos, pálidos y fríos, como de mármol. Los más animosos apenas se atrevían a seguirla a larga distancia, aprovechando la claridad de la luna, sin lograr otra cosa que verla desaparecer en llegando al lago, como si se sumergiera entre las aguas, y no pudiéndose averiguar más de ella, e ignorándose quién era, de dónde venía y a dónde iba, se le dio el nombre de "La Llorona" (19).

Según el autor, la tradición tiene sus raíces en la antigua diosa mexicana Cihuacóatl, que Fray Bernardino de Sahagún describe en su *Historia* (Libro 1º, Cap. IV):

aparecía muchas veces como una señora compuesta con unos atavíos como se usan en Palacio: decían también que de noche voceaba y bramaba en el aire....Los atavíos con que esta mujer aparecía eran blancos, y los cabellos los tocaba de tal manera que tenía como unos cornezuos sobre la frente (29).

El mismo Sahagún refiere que la aparición de esta mujer era uno de los muchos augurios que anunciaron la Conquista de los españoles: "una mujer que angustiada y con lloro decía: "¡Oh, hijos míos, que ya ha llegado vuestra



destrucción!' Y otras veces decía: 'Oh, hijos míos. ¿dónde os llevaré para que no os acabéis de perder?'" (20)

Como se puede apreciar, las semejanzas entre la diosa prehispánica y La Llorona son notables. Según la *Enciclopedia de México*, Cihuacóatl (del náhuatl *cihuatl*, mujer, y *coatl*, serpiente) es uno de los nombres de la suprema deidad de la tierra y ejercía influencia sobre la vegetación, el sacrificio humano y el nacimiento. Se le representaba cargando un niño, pues fue la primera mujer en tener un hijo. Según la leyenda, a veces cargaba una cuna en la que llevaba un cuchillo de obsidiana para los sacrificios humanos en los que participaba. Cihuacóatl era la patrona de las Cihuateteo, mujeres divinas encargadas de acompañar al dios Sol desde el cenit hasta el ocaso, y más específicamente, las almas de las mujeres muertas en el parto que en ciertos días bajan a la tierra y desde las encrucijadas se adentran en los cuerpos humanos y provocan enfermedades en los niños. (Tomo 2, 942)

Alfonso Caso menciona dos detalles importantes en relación con esta diosa: uno es que Cihuacóatl es otro nombre de Coatlicue, y el otro, que las Cihuateteo "volean y braman en el aire" por las noches (1983: 75). El autor aclara cómo la leyenda de la Llorona recupera las acciones y el comportamiento de la antigua diosa y de sus protegidas:

Cihuacóatl se transformó en "La Llorona" de nuestra conseja popular, que carga una cuna o el cadáver de un niño y que lanza en las noches amargos lamentos en los cruceros de las calles de la ciudad, pero en tiempos antiguos sabían que había llegado porque dejaba abandonada en el mercado la cuna y dentro de ella estaba un cuchillo de sacrificio. (73-75)

Aunque José María Roa Bárcena, citado por González Obregón, ofrece distintas situaciones que dan lugar al sufrimiento de esta mujer legendaria⁶, quizás la

⁶ "La Llorona era a veces una joven enamorada, que había muerto en vísperas de casarse y traía al novio la corona de rosas blancas que no llegó a ceñirse; era otras veces la viuda que venía a llorar a sus tiernos huérfanos; ya la esposa muerta en ausencia del marido a quien venía a traer el ósculo de despedida que no pudo darle en su agonía; ya la desgraciada mujer, vilmente asesinada por el celoso conyuge, que se aparecía para lamentar su fin desgraciado y protestar su inocencia" (González Obregón, 1927: 20).

que más ha quedado grabada en la imaginación popular, y que curiosamente no menciona, es la de una mujer que, abandonada por su marido y movida por la desesperación, mata a sus hijos quedando así condenada a vagar por las noches en busca de ellos y a lamentarse eternamente.

La creencia en que la aparición de una mujer (posiblemente Cihuacóatl) clamando por sus hijos era un augurio de la Conquista persistía a la llegada de los españoles y no resulta sorprendente ver que años después, durante la época colonial, se empezó a contar que esta mujer era la Malinche "la cual venía a penar del otro mundo por haber traicionado a los indios de su raza, ayudando a los extranjeros para que los sojuzgasen". (González Obregón: 20-21). La *Enciclopedia de México* confirma que en los años de la Colonia, surgió la tradición que identificaba a la Malinche con la mujer de la antigua leyenda que se aparecía por las noches gritando y lamentando la esclavitud a la que había condenado a los de su raza (Tomo 2: 942). Esta conjunción llevó a que, más tarde, Cihuacóatl y la Malinche se confundieran en la figura de La Llorona.

El mito colonial y urbano de La Llorona cambia de ropaje al llegar a la frontera para adaptarse a las circunstancias de los emigrantes. Así reconstruye Gloria Anzaldúa la leyenda escuchada en su infancia, identificándola plenamente con Cihuacóatl, a quien coloca al lado de Coatlicue como otra de las figuras que presiden el mundo del espíritu, de la imaginación y del sueño:

On the gulf where I was raised, *en el Valle del Río Grande* in South Texas – that triangular piece of land wedged between the river y *el golfo* which serves as the Texas-U.S. Mexican border- is a Mexican *pueblito* called Hargill (...). Down the road, a little ways from our house, was a deserted church. It was known among the *mexicanos* that if you walked down the road late at night you would see a woman dressed in white floating about, peering out the church window. She would follow those who had done something bad or who were afraid. *Los mexicanos* called her *la Jila*. Some thought she was *la Llorona*. She was, I think, *Cihuacóatl*, the Serpent woman, ancient Aztec goddess of the earth, of war and birth, patron of midwives, and antecedent of

la Llorona...Like *la Llorona*, *Cihuacoatl* howls and weeps in the night, screams as if demented. She brings mental depression and sorrow. Long before it takes place, she is the first to predict something is to happen.

This very minute I sense the presence of the spirits of my ancestors in my room. And I think *la Jila* is *Cihuacoatl*, Snake woman; she is *la Llorona*, Daughter of the Night, traveling the dark terrains of the unknown searching for the lost parts of herself. I remember *la Jila* following me once, remember her eerie lament. I'd like to think that she was crying for her lost children, *los Chicanos mexicanos*. (1987: 37-38)

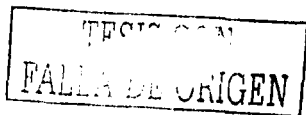
Se puede apreciar aquí el énfasis que Anzaldúa pone en que La Llorona sea Cihuacoatl, la mujer serpiente, a quien ella ha convertido en símbolo del inconsciente y figura tutelar de su vida espiritual, elaborando así su propio mito traducido mediante las deidades aztecas femeninas.

Por su parte, la escritora y teórica Cherrie Moraga nos presenta otra versión e interpretación del mito de La Llorona, que es al mismo tiempo una metáfora de los motivos que la impulsan a escribir. En un ensayo titulado "La mujer insaciable"⁷ cuenta que la primera vez que oyó hablar de La Llorona de inmediato se identificó con ella, reconociendo en su figura la condición sufrida de las mujeres:

Quando conocí por primera vez el cuento mexicano de La Llorona, inmediatamente reconocí que la mujer llorona, aquella aberración, aquella criminal contra la naturaleza, era una hermana. Tal vez siendo lesbiana, mi identificación se ganó más fácilmente, sabiendo cabalmente que mi crimen equivalía al suyo. De la forma que una lo considerara, ambas estábamos tristemente lejos de ser hijas obedientes. Pero, estoy convencida que La Llorona es la historia de toda mujer mexicana, sin tener en cuenta su sexualidad. Es una hermana para todas nosotras (Moraga, 2000).

Esta identificación la llevó a investigar el mito de la Llorona para tratar de averiguar por qué una mujer mataría a sus hijos por el abandono de un hombre y así llegar al corazón de la leyenda. Durante su investigación descubre que La Llorona original tiene sus raíces más remotas en el mito azteca de la creación de "la Mujer Hambrienta". En su particular español, Moraga relata

⁷ Ensayo presentado originalmente en El Frente Latina Writers' Conference, Cornell University, el 14 de octubre de 1995 y publicado posteriormente en versión abreviada en Cherrie Moraga, *Loving in the War Years: Lo que nunca pasó por sus labios*, South End Press, Cambridge, USA, 2000.



En el lugar donde viven los espíritus, había una vez una mujer que lloraba constantemente por comida. Tenía bocas en sus muñecas, bocas en sus codos, bocas en sus tobillos y sus rodillas. . . .

Luego, para aliviar a la pobre mujer [los espíritus] bajaron y empezaron a hacer pasto y flores de su piel. De su pelo hicieron bosques, de sus ojos pozos y manantiales, de sus hombros, montañas y de su nariz, valles. Al final será satisfecha pensaron. Pero como antes, sus bocas estaban en todas partes, mordiéndolo y quejándose... abriéndose y cerrándose, pero nunca se saciaban. A veces, de noche cuando sopla en viento se la puede oír, llorando por comida. (2000)

Desde la perspectiva de Moraga, y apoyándose en el mito citado, La Llorona no llora por sus hijos, sino por sustento, porque tiene hambre y está condenada a padecerla siempre. La Llorona es la mujer insaciable que todas las mujeres buscan y que la propia escritora persigue porque, como la diosa, su escritura es insaciable, inagotable, un único cuento quizás condenado a no contarse nunca por completo.

Al relacionar la leyenda de la Llorona con otro mito más, el del nacimiento de Huitzilopochtli, Moraga añade otro matiz a la interpretación de los motivos de la Llorona. La escritora señala que, al matar a sus hijos, la Llorona está matando una maternidad mexicana que ha sido definida por los hombres y que nos roba nuestra condición de mujer, transformando así el crimen en una acción liberadora:

El mito mexicano cuenta la historia de Coyolxauhqui, la diosa azteca de la luna que intenta matar a su vieja madre, Coatlicue, cuando se entera del embarazo de ésta. La interpretación de feministas, yo misma incluida, es que Coyolxauhqui espera poder impedir, por el asesinato de su madre, el nacimiento del dios de la guerra, Huitzilopochtli. Está convencida de que el nacimiento de Huitzilopochtli también significará el nacimiento de la esclavitud, del sacrificio humano y del imperialismo (es decir, del patriarcado). Fracasa en su intento y es asesinada y desmembrada por su hermano Huitzilopochtli y relegada a la oscuridad, para convertirse en la luna

Este antiguo mito recuerda a las mujeres mexicanas que, culturalmente hablando, no existe ninguna madre-mujer a quien manifestar, definida por nosotras, fuera del patriarcado. Nunca tuvimos el poder para realizar una definición. No erramos por el mundo en búsqueda de nuestros hijos muertos, sino en búsqueda de nuestro ser perdido, nuestra sexualidad perdida, nuestra espiritualidad perdida, nuestra sabiduría perdida (2000).

La Llorona significa entonces para Moraga la búsqueda permanente de su escritura y el tema inagotable de sus cuentos. Esta simbolización la hace pensar que toda su obra es un



intento por contar el cuento de La Llorona, porque cree firmemente que éste puede cambiar la vida de las mujeres:

Tal vez en alguna parte de mí creo que si pudiese llegar al corazón de la Llorona, podría llegar al corazón de la cárcel mexicana y al nombrarla, podría liberarnos . . . aunque sólo un poco. Tal vez el esfuerzo sea una vida que valga la pena (2000).

Otro ejemplo de transformación y resignificación del mito de la Llorona se halla en el cuento de Sandra Cisneros, "Woman Hollering Creek". Desde el título percibimos ya un cambio que será confirmado en el desarrollo de la narración. La mujer a que se refiere el título ya no llora sino grita y, al hacerlo, se convierte en la Gritona, en la Malintzin. Como señala Marina Fe, pasa de víctima a "mujer fuerte y autónoma que toma sus propias decisiones y se niega a seguir representando el papel de víctima. En cierto sentido, recupera las características positivas de Malintzin que 'traiciona' pero para salvar el pellejo, para dejar de llorar y asumir una voz propia, un grito liberador" (Fe, 2001-2002: 81).

Al rescribir una leyenda popular que presenta a la mujer como víctima transformándola en símbolo de espiritualidad, creatividad y determinación, estas escritoras muestran hasta qué punto son capaces de otorgar nuevos significados a los viejos mitos patriarcales en su intento por crear una tradición liberadora para las mujeres chicanas.

Guadalupe

La tradición de la Virgen de Guadalupe es ampliamente conocida en México y Latinoamérica y ha tenido un auge en los años recientes, sobre todo en el pontificado de Juan Pablo II. La tradición sostiene que la Virgen se apareció al indio Juan Diego en el cerro del Tepeyac y dejó su imagen, de rasgos indígenas, milagrosamente impresa en su ayate, imagen que se venera actualmente en la Basílica de Guadalupe. Según esto, la Virgen se apareció unos diez años después de la caída de Tenochtitlán, alrededor de 1531. Los relatos de la aparición y las investigaciones históricas y científicas han provocado largas y encendidas polémicas sobre la existencia real del

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

indio Juan Diego y la autenticidad de la aparición, así como lo milagroso de la imagen. De cualquier modo, es un hecho que la Iglesia y el virrey (la Corona española) fomentaron el culto a la imagen de la virgen, el cual se fundaba a su vez en dos tradiciones distintas. Por un lado, se sabe que en el cerro del Tepeyac existía, desde antes de la Conquista, un templo dedicado a Tonantzin o Toci, la madre de los dioses. Nuestra Madre (y también una de las advocaciones de Coatlicue), la cual se aparecía a los indígenas, según Torquemada, "en figura de jovencita, con su túnica blanca ceñida, aunque siempre a uno solo, y le revelaba cosas secretas". (*Enciclopedia de México*, Tomo 6:10). Los indios acudían ahí para llevar ofrendas y sacrificios a la diosa. "Empeñados en sustituir por doquier el paganismo por el cristianismo, algunos franciscanos habían levantado ahí una capilla consagrada a la Virgen, sin atribuir demasiada importancia a ese modesto santuario que ellos administraban desde lejos." (Gruzinsky, 1994:104). La capilla o ermita se construyó a principios del decenio de 1530, y los indígenas siguieron acudiendo al santuario a venerar una imagen de la virgen que alguien había colocado ahí. Por otro lado, en el decenio de 1550, la sociedad criolla empieza a acudir en peregrinación o "romería" al santuario a venerar a la virgen que ellos asocian con la Virgen de Guadalupe que se veneraba en Extremadura en España. Aparentemente, la imagen primitiva no era la que hoy conocemos, sino que ésta fue sustituida por otra imagen que el arzobispo Montúfar encargó a un pintor indígena llamado Marcos Cipac, "inspirada en un modelo europeo y pintada sobre un soporte indígena, que hizo colocar discretamente en el lugar (o al lado) de la imagen primitiva". Según Gruzinsky, es probable que la intervención del arzobispo haya sido decisiva:

Efectuada en 1555, la sustitución, en apariencia carente de importancia, tuvo enormes consecuencias. Su instalación subrepticia le confirió el aura del misterio (y, ¿por qué no, del milagro?), ya que el prelado confirmó los prodigios asociados a la imagen y atribuyó el origen del culto al propio Jesucristo (104).

Añade Gruzinsky:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

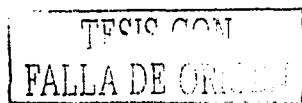
Hay que abonarle, pues, un doble triunfo al prelado: la difusión contrarreformada del culto mariano y su territorialización, anclándola sólidamente en el antiguo santuario de Toci-Tonantzin [...] El nombre de la divinidad, "Nuestra Madre", convenía perfectamente a la Virgen cristiana. (...) [La gestión de Montúfar] se basa en la sobreposición de los lugares y la aproximación de los nombres, explota el arraigo en la tierra y en las memorias, se basa en la progresiva confusión-sustitución en las mentes... (Gruzinsky: 1994:104-107)

Se daba así un doble sincretismo a partir de Tonantzin y de la virgen española, que convenía a la nueva nación. La tradición de las apariciones y el origen milagroso o sobrenatural de la imagen se instalan definitivamente en el siglo XVII, con la obra de Miguel Sánchez, Luis Lasso de la Vega y Luis Becerra Tanco, después de casi un siglo de relativo silencio:

No carece de interés el que, lejos de haber sido el coronamiento y la sanción ideológica de una práctica religiosa bien arraigada, la empresa hagiográfica de Sánchez, Lasso y Becerra Tanco se haya levantado sobre una devoción que declinaba y una memoria oral que se estaba perdiendo: Se reúnen así las condiciones para que sobre las incertidumbres y lagunas de la tradición surgiese una irrefutable construcción, de contornos bien definidos, esencialmente centrada en una imagen milagrosa. El borramiento y la denegación de los orígenes humanos de la imagen que propaga la versión de Sánchez fundan la creencia mariana con tanto mayor fuerza cuanto que la tarea a la que se entregan nuestros tres "evangelistas" es de una buena fe a toda prueba. Se trata de un trabajo "definitivo" que tiene como resultado tender, de una vez por todas, un "recuerdo-pantalla" sobre las imprecisiones de una memoria que se estaba borrando y que había escamoteado la iniciativa demasiado humana de 1556 (Gruzinsky, 1994: 124)

Francisco de la Maza resume así la naturaleza y las repercusiones de este extraordinario fenómeno social y religioso:

La tradición oral (en la segunda parte del siglo XVI), los anales, papeles y relaciones indígenas, la fundamentación teológica de Miguel Sánchez, la generalización idiomática y la indigenización de Lasso de la Vega... construyen la rotunda imagen del fenómeno guadalupano, cuyo centro es ese afán incontenible de tener algo propio y único donde representarse, donde recrearse, donde descansar. De esa necesidad interna, esencial, de un pueblo que comienza a ser, de la fe y el esfuerzo de los criollos del siglo XVII; de la intuición poética; de la exaltación oratoria; de la imaginación creadora que anhela su propio símbolo, nace Nuestra Señora de Guadalupe.



Virgen Madre. Águila, redención y esperanza: escudo y blasón en que se juntan lo ancestral y mitológico: la raíz prehispánica y la savia occidental; lo religioso y lo patriótico, que puede encerrarse en tres palabras simbólicas y significativas: *Cuauhtli-Tonantzin-Guadalupe*: Bandera, Madre Antigua, Madre Nueva, Madre Nuestra. (*Enciclopedia de México*. Tomo 6:12)

Pero la Guadalupana no sólo es la madre protectora de los oprimidos y desvalidos, sino que fomenta el orgullo de la nación incipiente. La imagen no es sólo la representación de la Virgen María, sino la manifestación misma de su presencia, grabada indeleblemente en el ayate de Juan Diego, mediante la intervención divina. En este sentido no se parece a ninguna otra imagen de la Virgen y es superior a todas ellas porque ella misma es el milagro. El prodigio del Tepeyac es excepcional, pero más excepcional aún es que haya ocurrido en México: "México se convierte en el receptáculo providencial, en el teatro "ganado" tras una gran lucha. [la de la Conquista] para que en él se produzca la aparición" (De la Maza en Gruzinsky, 1994: 128). La nación mexicana ha sido especialmente elegida como el escenario para la aparición de la Madre de Dios, distinguiéndola entre las demás naciones: *Non fecit taliter omni nationi*⁸.

Lic. R. Wolf muestra claramente las repercusiones del culto a la Guadalupana en los más diversos ámbitos de la vida individual y nacional, debido precisamente a su capacidad de unificar a las más distintas capas de población en un solo mito de orgullo nacional:

[La] guerra mexicana de independencia marca la realización final de la promesa apocalíptica... [La] promesa de vida expresada por la madre sobrenatural se ha convertido en la promesa de un México independiente, liberado de la autoridad irracional de los padres-opresores españoles y devuelto a la nación predilecta cuya elección se ha hecho manifiesta en la aparición de la Virgen en el Tepeyac ...Madre, alimento, esperanza, salud, vida: salvación sobrenatural de la opresión; pueblo elegido e independencia nacional –todos encuentran su expresión en un solo símbolo (citado en Alarcón, 1993: 20)

⁸ No hizo nada igual con ninguna otra nación

Este "patriotismo guadalupano", como lo define de la Maza, favorece la adopción de la Virgen de Guadalupe como bandera o estandarte que encabeza las luchas por forjar una nación independiente. La guadalupana es bandera en las luchas a favor de causas religiosas, políticas y sociales, aún en nuestros días.

La tradición guadalupana da origen a otro fenómeno prácticamente simultáneo, aunque no se puede precisar el momento en que surge. Ya hemos visto cómo la figura de la Malintzin se convierte en el paradigma de la traición y la madre violada que da origen a una nueva raza. A esta figura de la traidora, la Chingada, se va a oponer la imagen de la Virgen Morena. "Madre Nuestra" mestiza, oposición que se establece firmemente en el siglo XIX con el surgimiento del nacionalismo, propiciando así una dualidad mítica que penetra en la conciencia de los mexicanos, como apunta Roger Bartra:

por obra y gracia de los nacionalismos, Malintzin se convierte en la Chingada Madre, y llega a ser desplazada por otra madre, virginal y casta, la virgen de Guadalupe. (...) De esta manera el nacionalismo construyó la dualidad Malinche-Guadalupe: exaltó el lado virginal de la mujer mestiza pero repudió a la madre india traidora y prostituida. (Bartra.1994: 151, 152)

El arraigo de la tradición guadalupana queda de manifiesto no sólo en el culto extendido que abarca a variadas y diferentes capas de la población, sino en el hecho de que su imagen sigue siendo utilizada para encabezar las más disímiles batallas políticas y sociales en el México contemporáneo. La polémica entre los que defienden la aparición de la Virgen y lo milagroso de la imagen y los que disputan "el milagro" sigue vigente aun ahora, en el nuevo milenio. El reciente debate sobre la canonización del indio Juan Diego no ha hecho sino exacerbar los ánimos entre una jerarquía eclesiástica y una clase política que busca revitalizar su influencia en una sociedad desencantada, expuesta a los embates de la posmodernidad y de la "globalización", y aquellos que insisten en recuperar la verdad histórica y el origen humano del mito.

TFCIS COM
FALLA DE ORIGEN

Podría decirse que, a diferencia de lo ocurrido con las figuras de la Malintzin y la Llorona, la tradición de la Virgen de Guadalupe cruza la frontera junto con los migrantes sin grandes cambios. Para la mayoría sigue representando una figura que brinda consuelo, abrigo y protección. Incluso, como en México, ha servido y sirve aún de bandera en las luchas de los emigrantes mexicanos entre quienes es posible constatar la veneración generalizada a la que llaman Madre Nuestra:

En su búsqueda de "autenticidad" los chicanos a menudo desearon a la mediadora silenciosa, Guadalupe, la incondicional transmisora de la tradición y redentora de la opresión. De tal modo que no debería haber resultado sorprendente el que entre los estandartes acarreado por los trabajadores agrícolas chicanos en la marcha, a raíz de la huelga, de 1965 estuviera el de la Guadalupe (Alarcón, 1993).

Sin embargo, se puede percibir un énfasis diferente. Aunque un tanto arriesgado, podríamos decir que en México el sincretismo Tonantzin-Guadalupe ha llegado a ser tan completo que se diluye en una sola denominación: la Virgen de Guadalupe. En cambio, entre las chicanas específicamente, la Virgen de Guadalupe se identifica con la diosa indígena Tonantzin y se resaltan sus raíces indígenas tanto en el nombre como en la figura de la "Madre de los dioses". Esta tendencia a rescatar los elementos de las culturas indígenas o a identificarse con el pueblo indígena, rechazando la cultura española, a pesar del uso de la lengua, son, según Norma Alarcón, "estrategias retóricas [que] se utilizan hoy con el fin de acentuar nuestras diferencias respecto de los angloamericanos". (1993: 41)

Esto queda muy claro en el recuento que Gloria Anzaldúa hace de la Virgen de Guadalupe⁹. No sólo rescata y subraya los elementos indígenas de la historia

⁹ Esta es la versión que Gloria Anzaldúa recoge de la aparición de la Virgen de Guadalupe: "Guadalupe appeared on December 9, 1531, on the spot where the Aztec goddess, Tonantzi ("Our Lady Mother"), had been worshipped by the Nahuas and where a temple to her had stood. Speaking Nahuatl, she told Juan Diego ... that her name was María Coatlatlopeuh. Coatli is the nahuatl word for serpent. Lopeuh means 'the one who has dominion over serpents ... Some say it means 'she who crushed the serpent', with the serpent as the symbol of the indigenous religion, meaning that her religion was to take the place of the Aztec religion. Because Coatlatlopeuh was homophonous to the Spanish Guadalupe, the Spanish identified her with the dark Virgin, Guadalupe, patroness of West Central Spain" (56)

guadalupana sino que se apropia del mito hasta transformarlo en el símbolo dual de Tonantsi-Guadalupe, en términos de su propia elaboración místico-espiritual de la serpiente como símbolo del inconsciente y de la creatividad femenina:

The Virgen de Guadalupe's Indian name is Coatloopeuh. She is the central deity connecting us to our Indian ancestry.

Coatloopeuh is descended from, or is an aspect of, earlier Mesoamerican fertility and Earth goddesses. The earliest is Coatlicue or "Serpent Skirt". (...) As creator goddess; she was mother of the celestial deities; and of Huitzilopochtli and his sister Coyolxauhqui. She With Golden Bells, Goddess of the Moon, who was decapitated by her brother. Another aspect of Coatlicue is Tonantsi. The Totonacs, tired of the Aztec human sacrifices to the male god, Huitzilopochtli, renewed their reverence for Tonantsi who preferred the sacrifice of birds and small animals.

The male-dominated Azteca-Mexica culture drove the powerful female deities underground by giving them monstrous attributes and by substituting male deities in their place, thus splitting the female Self and the female deities. They divided her who had been complete, who possessed both upper (light) and underworld (dark) aspects. Coatlicue, the Serpent goddess, and her more sinister aspects, Tlazolteotl and Cihuacoatl, were "darkened" and disempowered much in the same manner as the Indian Kali.

Tonantsi —split from her dark guises, Coatlicue, Tlazolteotl and Cihuacoatl—became the good mother (...) After the Conquest, the Spaniards and their Church continued to split Tonantsi/Guadalupe. They desexed Guadalupe, taking Coatloopeuh, the serpent/sexuality, out of her. They completed the split begun by the Nahuas by making la Virgen de Guadalupe/Virgen Maria into chaste virgins and Tlazolteotl/Coatlicue/la Chingada into putas; into the Beauties and the Beasts. (...) Thus Tonantsi became Guadalupe, the chaste protective mother, the defender of the Mexican people (Anzaldúa, 1987: 27).

La influencia de estas aproximaciones se deja sentir en otras escritoras chicanas como Sandra Cisneros, más narradora que teórica, que en el cuento "Little Miracles, Kept Promises" presenta a una joven que no cree, o no quiere creer, en la Virgen de Guadalupe porque para ella la Virgen representa la continuación de una tradición que oprime a las mujeres en el nombre de Dios. Sin embargo, al reconocer en ella a Tonantsi, es capaz de recuperar no sólo a una deidad sino también su propia identidad como mujer que se niega a cumplir con un rol impuesto:

TEFIC CON
FALLA DE ORIGEN

No longer Mary the Mild, but our mother Tonantzin...When I learned your real name is Coatlxopeuh....Teteoinnan, Toci, Xochiquetzal, Tlazolteotl, Coatlicue, Chalchiuhtlicue, Coyolxauhqui, Huixtocihuatl, Chicomecoatl, when I could see you as Nuestra Señora de la Soledad, Nuestra Señora de los Remedios, Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, Nuestra Señora de San Juan de los Lagos ... When I could see you in all your facets, all at once the Buddha, the Tao, the true messiah, Yahweh, Allah, the Heart of the Sky, the Heart of the Earth, the Lord of the Near and Far, the Spirit, the Light, the Universe, I could love you, and finally, learn to love me (citado por Marina Fe, 2001-2002:128)

La joven Chayo reproduce aquí una nueva letanía, no a la virgen, sino al principio femenino de la deidad, que es todos los dioses. La sonora sucesión de nombres que recuerdan un conjuro realiza el milagro de que se libre por fin de la interiorización de un mito que la hace odiar a su madre y a sí misma por ser mujer: aprende a amarse a sí misma y a todas las mujeres.

A pesar de la reconstrucción de sus antecedentes en las diosas indígenas, Guadalupe-Tonantzin sigue siendo venerada como la figura protectora, patrona de una nueva raza mestiza en la que predomina el orgullo de sus ancestros indígenas:

Today, la Virgen de Guadalupe is the single most potent religious, political and cultural image of the Chicano/mexicano. She, like my race, is a synthesis of the old world and the new, of the religion and culture of the two races in our psyche, the conquerors and the conquered. She is the symbol of the mestizo true to his or her Indian values. La cultura chicana identifies with the mother (Indian) rather than with the father (Spanish). Our faith is rooted in indigenous attributes, images, symbols, magic and myth. Because Guadalupe took upon herself the psychological and physical devastation of the conquered and oppressed indio, she is our spiritual, political and psychological symbol. As a symbol of hope and faith, she sustains and insures our survival (...) To Mexicans on both sides of the border, Guadalupe is the symbol of our rebellion against the rich, upper and middle class: against their subjugation of the poor and the indio (Anzaldúa, 1987: 30).

En cuanto a la relación Guadalupe-Malintzin, las chicanas la perciben y la reconocen como una dualidad que moldea las conciencias de hombres y mujeres mexicano-americanos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Guadalupe y Malintzin han sido consideradas casi siempre como figuras mediadoras contrapuestas (...) Guadalupe ha llegado a simbolizar los poderes transformadores y la trascendencia sublime y es el estandarte que se lleva a la batalla en movimientos inspirados por utopías. Por otra parte, Malintzin representa la subversión femenina y es vista, asimismo, como alguien que contribuyó a la ruina de su gente porque era una intérprete en el ejército de Cortés. Guadalupe y Malintzin se han vuelto función una de la otra. Sea como sea, con mucha frecuencia se recuerda la presencia de las dos figuras en los "origenes" de la comunidad mexicana, subrayando así su constitución divina y sagrada o su caída maldita y secular. (Alarcón, 1993: 23)

Conscientes de esa dicotomía virgen/puta, muchas chicanas han intentado re-apropiarse de estas figuras y darles rasgos más positivos dentro de su cultura, para no quedar atrapadas en una percepción de los mitos que es, finalmente, masculina y aprendida. Dichos intentos, como puede desprenderse de lo anterior, parecen haber tenido más éxito con la figura de Malintzin que con la de Guadalupe. De acuerdo con Norma Alarcón, esto se debe a que esta última se halla investida por una visión tradicional de la feminidad, lo que no ocurre en el caso de la Malintzin:

La historia política de Guadalupe representa las expectativas y los deseos utópicos de una comunidad por la vía de una mediación divina... Malintzin, por otro lado, como "sujeto hablante", secularmente establecido, no constreñido por creencias religiosas, se presta más fácilmente a la articulación y representación como sujeto y asimismo como objeto (32-33).

Como quiera que sea, forman, junto con la Llorona, una entidad múltiple que representa a las tres madres de la "gente chicana": Guadalupe, la madre virgen, Malintzin, la Chingada, la madre violada y la Llorona, la madre que busca a sus hijos perdidos. Esta entidad múltiple ha sido utilizada, subvertida, por la sociedad patriarcal para justificar e institucionalizar la opresión, pero como lo demuestra Gloria Anzaldúa, no todas las mujeres chicanas han aceptado el destino de docilidad, sumisión, vergüenza y abnegación que se les ha presentado como modelo; al contrario, al re-escribir la historia, al apropiarse de los mitos, buscan negociar nuevas identidades a partir de lo que consideran su pasado ancestral indígena con el fin de trascender la dicotomía virgen/puta emblemática en estas figuras: "Yet we have not all embraced this dichotomy. In the U.S. Southwest, Mexico, Central and South

America the indio and the mestizo continue to worship the old spirit entities (including Guadalupe) and their supernatural power, under the guise of Christian saints". (Anzaldúa, 1987: 31)

De este modo se cierra un círculo de identidades complementarias que forman una entidad múltiple y contradictoria: las chicanas se apropian de la imagen de la Virgen de Guadalupe y la convierten en bandera de su identidad indígena. De modo similar, retoman la historia de la Malinche, y la vuelven a contar desde su perspectiva de mujer esclava, intérprete, iniciadora de una nueva raza. La Llorona es la encarnación del sufrimiento y el dolor que padecen en su exilio y es también la Malinche que regresa a llorar por sus hijos perdidos. Coatlicue es la diosa madre arquetípica, madre de los dioses, Tonantzin, "nuestra madre", que es también el nombre de Guadalupe.

En este capítulo hemos podido ver cómo a través del análisis, la interpretación, la reelaboración y la reescritura, las chicanas han traducido a su propia cultura híbrida los mitos de la cultura mexicana que se conforman a sus políticas de identidad y de cultura. Cabe mencionar, aunque sea brevemente, que además de estas cuatro figuras recurrentes, con gran impacto en la teorización y construcción de una identidad mestiza que se oponga a la cultura blanca y anglo, las chicanas aluden con frecuencia a otros personajes de la historia y la cultura mexicanas.

A falta de un lugar delimitado que albergue esta nueva cultura híbrida, los chicanos toman Aztlán y lo convierten en el lugar real y mítico de origen, identificándose de ese modo con la parte indígena de su herencia, que en muchos casos es mestiza. A las figuras antes mencionadas se pueden agregar otras: deidades indígenas como Quetzalcóatl, Ometéotl, figuras de la historia como Zapata, personajes de la literatura y del arte, como Sor Juana, Diego Rivera, Frida Kahlo. La lista es abierta, pero lo que importa señalar es que no se trata de una transposición o

traslación directa, sino de transformaciones que sirven a ciertos fines individuales y colectivos.

La creación de este imaginario no responde a una coherencia temporal o espacial. Es más bien una fusión aleatoria de figuras discretas, jirones de mitos y leyendas que tienen la finalidad de ser marcadores de diferencia, y por lo tanto de resistencia a la cultura dominante. A los ojos de lectoras mexicanas, es difícil ver la relación entre la Virgen de Guadalupe y Frida Kahlo, entre la Malinche y Sor Juana, entre la Coatlicue y la Llorona, entre Netzahualcōyotl y Zapata. Pero las chicanas no distinguen entre las figuras reales, históricas y las legendarias o míticas, ni tampoco entre la cultura propiamente indígena de antes de la Conquista y la mestiza, surgida posteriormente. Lo que importa no es el lugar que ocupan ni su significación en la cultura mexicana, sino el valor que ellas les pueden dar para consolidar una identidad que sea diferente y se oponga a la norteamericana. Estas figuras míticas se vuelven símbolos o representaciones de valores necesarios para la creación de su identidad y la defensa de sus derechos y costumbres. Zapata es "el campesino que se rebela", la Malinche es la "india mediadora", la Llorona es la "madre que sufre", Frida es la "fortaleza ante la adversidad", Coatlicue es la "diosa-madre-vida-muerte". Entran en la cultura chicana como re-escritura de los mitos mexicanos, lo que explica por qué parecen estar en el mismo plano, tengan o no realidad histórica. Por otro lado, despojadas de sus contextos en la cultura mexicana, reducidas a su simbolismo esencial, es posible insertarlas en la experiencia viva de su vida cotidiana y asociarlas con sus propios intereses y preocupaciones: utilizarlas a modo, para crear nuevos mitos, leyendas, una nueva cultura. Desentrañar los valores político-sociales de este imaginario y desfamiliarizar las figuras para el lector mexicano al momento de volcarlas al español es tarea indispensable del traductor o traductora que se acerque a la obra de estas autoras.

Termino esta sección con un poema de Lorna Dee Cervantes que ilustra cómo el proceso de construcción de nuevos mitos incorpora el pasado legendario a la realidad actual. La mujer que habla en el poema adquiere una dimensión mítica en

varios niveles: es diosa azteca, ídolo de piedra, mujer de la luna, costado femenino de Ometéotl (dualidad divina, principio creador en la cosmogonía azteca). Su unión sexual con Quetzalcóatl sobre una pirámide reproduce antiguos ritos. La unión de ambos convierte el acto sexual en un acto propiciatorio que recuerda antiguos sacrificios humanos. La alusión a ritos y personajes de la cultura prehispánica le da a la mujer chicana/indígena una dimensión mítica-cósmica.

I melt into the stone Indian features of my face.
Olmec eyes. I am an old brown woman of the moon.
I am the milk raw woman side of Ometéotl.
Quetzalcoatl has his sex in me. His long cock
is a soft pink plume of subtle poetry. His face
is in my dark eyes. Ancient rites on a pyramid
of small colored stones. We make slow sacrificial
love. (Joysmith, inédito)

En resumen, la cultura chicana es una cultura híbrida, mestiza, que no se asienta en un lugar físico específico y localizado, sino que se encuentra disgregada en el imaginario de los que se reconocen como tales, y que se expresa en más de un idioma. Esta ausencia de circunscripciones, aunada al hecho de que es una cultura minoritaria que tiene una relación conflictiva con la cultura dominante, ha dificultado su aceptación y reconocimiento.

CAPÍTULO II

PRIMERA PARTE

UNA LENGUA INJERTADA: El interlingüismo como seña de identidad

The tale of two rivers
Told in two languages
Misunderstood in both.
- María Herrera-Sobek
"A Tale of Two Rivers"

You insult me
When you say I'm

TEJICONT
FALLA DE ORIGEN

Schizophrenic.
My divisions are
Infinite.

-Bernice Zamora
"So Not to Be Mottled"

So who can hear
the words we speak
you and I. like but unlike,
and translate us to us
side by side?

- Pat Mora
"Borders"

A esa especie de sincretismo indiscriminado de mitos e historias y a la indefinición geográfica de la cultura chicana mencionados en el capítulo anterior se añade la complejidad lingüística y social que señala Lucha Corpi, poeta y novelista chicana:

...la literatura chicana se nutre de dos tradiciones lingüístico-literarias bastante fuertes, y proviene del encuentro de dos culturas cuya relación es conflictiva y sumamente problemática para aquellos que la viven, y aún más para quienes la escriben. (1995: 91)

Por provenir de dos culturas distintas y hablar dos idiomas, las escritoras se expresan en varias modalidades lingüísticas: desde aquellas que escriben solamente en español, pasando por las que mezclan o combinan en proporciones diversas los dos idiomas (interlingüismo, multilingüismo o bilingüismo), hasta aquellas que se expresan enteramente en inglés. Esta división puede precisarse aún más. En su libro *Borderlands La Frontera. The New Mestiza* (1988), Gloria Anzaldúa define los distintos tipos de lenguajes o registros que utilizan los chicanos/méxicoamericanos:

1. Standard English
2. Working class and slang English
3. Standard Spanish
4. Standard Mexican Spanish
5. North Mexican Spanish dialect

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

6. Chicano Spanish (Texas, New Mexico, Arizona and California have regional variations)
7. Tex-Mex
8. *Pacheco* (called *caló*) (55)

En este capítulo analizaré algunos poemas de escritoras chicanas y su traducción, contenidos en la antología titulada *Cantar de Espejos/Singing Mirrors*, compilada por la investigadora y traductora Claire Joysmith. Intentaré mostrar los efectos del multilingüismo y del empleo de múltiples registros así como los propósitos a los que responden, con el fin de derivar del examen de las traducciones ciertas pautas y estrategias para traducir textos híbridos.¹⁰ Quiero poner énfasis en que este análisis no implicará juicios de valor con respecto a la eficacia de la traducción, sino que se centrará en el papel que desempeña la traducción *dentro* de las creaciones poéticas y de las "creaciones traduccionales" o, de otra manera, en la traducción que, al igual que la cita y la paráfrasis, es una forma de re-enunciación de un texto.¹¹

El multiculturalismo y el bilingüismo que caracteriza a la cultura chicana provoca en las escritoras una sensación de identidad/conciencia escindida y con frecuencia se enfrentan a un dilema: escribir en inglés o en español. O quizás no eligen, sino que son elegidas por uno de los dos idiomas. Lucha Corpi admite que su lenguaje poético es el español: "es el lenguaje en el cual aprendí de mi madre y de mi abuela a sentir y expresar el sentimiento". En cambio, cuando escribe novela lo hace en inglés porque "debo serle fiel a las voces de mis personajes que llegan a contarme sus experiencias en inglés" (1995:97). Ana Castillo, por su parte, escribe predominantemente en inglés, a veces salpicado de español, pero aduce que "es como

¹⁰ Agradezco a Claire Joysmith que me haya permitido usar su Antología bilingüe de poesía chicana, la cual será publicada en un futuro próximo. Todos los poemas aquí referidos pertenecen a esta antología, y por carecer de una paginación definitiva, no se incluye la página donde aparece el poema o su traducción.

¹¹ Para esta discusión me baso en los conceptos de Sherry Simon sobre la poética de la traducción y las creaciones traduccionales, así como de la relación entre creación y traducción, que explora en su libro *Le Trafic de Langues*, 1994.

si en el fondo de mí alguien estuviera contándome sus cosas en español y yo tradujera esa vivencia a la realidad del inglés”.

Lo que llama la atención en algunas de estas escritoras es que su lengua materna no parece ser el español, o en su caso, es un español no estándar. Una explicación a este fenómeno sería que muchas de ellas no aprendieron el español porque sus padres se negaron a enseñárselo, o a hablarlo con ellas a fin de que mejor se integraran a la nueva cultura y tuvieran mayores ventajas sin lo que se consideraba el lastre de ser “inmigrantes”. Otra explicación sería que sólo se utilizaba el español en el ámbito doméstico, y para todo lo demás se recurría al inglés. De cualquier modo, en la escritura de muchas de ellas se puede notar una desviación del español estándar, una “deficiencia” resultado de haber aprendido la lengua a partir de retazos de conversaciones o tardíamente en un medio donde la lengua dominante es el inglés.

Lucha Corpi, por ejemplo, escribe en español que es su lengua materna, pero utiliza una sintaxis inusual, recurriendo a un uso extremo del hipérbaton, que suena a “extranjero”, y tiende a eliminar los artículos antes del sustantivo:

Busqué
en colores de noche
sombras de día.
...
En banales tibios
garzas de plumaje azul
perlas rojas cultivaron.
...
Recuerdos nunca fueron
medida líquida de amar.
- “Mexico”

En este otro fragmento se puede apreciar el uso peculiar del hipérbaton y una conciencia poética muy clara que se revela en la elección del vocabulario y el ritmo de las frases y la rima asonante.

Del barro más húmedo la hicieron.

al rayo del sol tropical la secaron,
con la sangre de un cordero tierno
su nombre escribieron los viejos
en la corteza de ese árbol
tan viejo como ellos.
- "Marina"

Lucha Corpi muestra una sensibilidad para el manejo del lenguaje poético, un sentido del ritmo y la métrica, que no son comunes en las poetisas chicanas de esta antología, las cuales tienden a escribir en lo que podríamos llamar "verso libre", más parecido en ocasiones a una prosa rítmica. El poema que examinamos a continuación es un ejemplo claro: sin embargo, después de leer varios de los poemas de la autora, uno tiene la sensación de estar leyendo un español "extraño", con resonancias extranjeras. Esta sensación obedece a que las palabras están en español, pero la estructura es la de otra lengua, en este caso, el inglés. A este español extranjerizado, marcado por la traducción, he optado por llamarlo español chicano, siguiendo la pauta de Gloria Anzaldúa.

Cuando leemos las traducciones de la poesía de Corpi hechas por Catherine Rodríguez-Nieto la primera reacción es de sorpresa ante lo bien que se leen los poemas en inglés. Están escritos en inglés estándar y producen la sensación de haber sido escritos en inglés desde el principio. Esto nos lleva a pensar, sin quitarle mérito alguno a la traductora, que si los poemas de Corpi pasan tan bien al inglés es debido precisamente a lo señalado anteriormente, a que la estructura, la sintaxis, los ritmos, son los del inglés y sólo las palabras están en español. De alguna manera ya están "traducidos". Es necesario añadir que la traductora no se conforma con hacer una mera transferencia lingüística, sino que ha atendido a los aspectos extralingüísticos como los recursos rítmicos y retóricos para alcanzar un poema muy logrado en inglés, lo que Sherry Simon llama una "creación traduccional", que es, en otras palabras, una traducción creativa. Basta comparar ambos poemas para constatar lo anterior:

MEXICO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Parti
como nota dividida
buscándose a sí misma
Busqué
en colores de noche¹²
sombras de día.
Perseguí
luces de ríos
en sueños viejos
Esencia doble tan cercana –
Cuerda floja de mi orden natural
México.
A veces pienso en ti
en tardes así
me acaece un viejo mal.

Buscar senderos de tierra
a vera de profundidad.
En bancales tibios
garzas de plumaje azul
perlas rojas cultivaron.
No hay tiempo de llorar
si has de vivir en mí.
Recuerdos nunca fueron
medida líquida de amar.

MEXICO
I parted
like a note divided
in search of itself.
I looked
in the colors of night
for day's shadows.
I hunted
river lights
in old dreams.
Double essence so closely bound-
tightrope of my natural order.
Mexico.
Sometimes I think of you
on afternoons like this
an old distress comes over me.

¹² El subrayado en este y los siguientes ejemplos indica las palabras o frases a las que hace referencia el comentario.

Search for paths of earth
at the edge of the depth.
On warm banks
blue-feathered herons
cultivate red pearls.
There is no time for weeping
if you are to live in me.
Memories were never
the liquid measure of love.

Se puede decir que la obra creativa de Lucha Corpi se nutre de una poética de traducción que Sherry define así: "un procédé de creation interlinguale qui a pour résultat la manifestation 'd'effets de traduction' dans le texte, d'éléments d'interference qui créent une certaine ouverture ou 'faiblesse' sur le plan de la maîtrise linguistique et du tissu de références auxquelles s'affilie le texte" (Simon, 1994: 20). La poética de la traducción genera un texto cruzado por las tensiones entre dos lenguas, una de las cuales, el inglés, parece dominar a la otra, el español. Sherry Simon considera que este idioma generado por una especie de traducción inconsciente o subyacente, es una lengua deficiente y la creación literaria en esta lengua responde a una "estética de la debilidad". Sin embargo, más que demostrar una falla o una carencia, la poesía de Lucha Corpi y el lenguaje que utiliza apuntan a la reapropiación de una lengua perdida y a la instauración de una tercera como la norma lingüística de su expresión literaria, sin sentimientos de inferioridad frente al español estándar.

Algo similar sucede con las traducciones al español hechas por poetas chicanas. Su "mal" español trasluce la estructura del inglés que da forma a la expresión y que revela el "deficiente" aprendizaje del español por parte de las traductoras, o su aparente falta de dominio. El idioma que utilizan es un español contaminado por el inglés, que es la lengua dominante en el contexto bilingüe en el que las poetas se desenvuelven. Rosario San Miguel traduce así el poema "Visions of Mexico..." de Lorna Dee Cervantes:

TEJES CON
FALLA DE ORIGEN

I don't belong this far north.
The uncomfortable birds gawk at me.
They hem and haw from their borders in the sky
I heard them say: Mexico is a stumbling comedy.
A loose-legged Cantinflas woman
acting with Pancho Villa drunkenness.
Last night at the tavern
this was all confirmed
in a painting of a woman her glowing
silk skin, a halo
extending from her golden coiffure
while around her, dark-skinned men with Jap slant eyes
were drooling in a caricature of machismo.
Below it, at the bar, two Chicanas
hung at their beers. They had painted black
birds that dipped beneath their eyelids.
They were still as foam while the men
fiddled with their asses, absently:

No soy de este norte lejano.
Las aves incómodas me atisban.
Balbucean desde su frontera con el cielo.
Las oí decir: México es la comedia de un desliz.
Una mujer Cantinflas con las piernas de hilacho
actúa la borrachera de Pancho Villa.
Anoche en la cantina
lo comprobé
en la pintura de una mujer: su brillante
sedosa piel, el aura
radiante de su peinado de oro
mientras a su alrededor hombres de piel oscura con oblicuos ojos japoneses
babeaban como una caricatura del machismo.
Abajo, en el bar, dos chicanas
pasaban el tiempo bebiendo cerveza. Se pintaron pájaros
negros que sumergían bajo los párpados.
Estaban quietas como la espuma mientras los hombres
Tamborileaban distraídos los dedos en sus nalgas:

En el fragmento anterior se puede notar lo extraño del español en las frases subrayadas, que incluyen adjetivos colocados en una sucesión poco usual, tiempo

verbal inadecuado ("pintaron" en lugar de "habían pintado") y una frase transliterada del idioma inglés ("drumming-tamborileaban"), que curiosamente no aparece en el poema de Cervantes. Todo esto apunta a un uso peculiar del español que parece estar siendo siempre traducido. La traducción del poema al español chicano revela la insistencia en hacer de éste la norma lingüística y de exhibirlo como señal de identidad frente a otras culturas de habla española.

Los poemas escritos en un español estándar, sin extrañezas, se colorean en ocasiones por la alternancia de varios registros, produciendo también un efecto de multiplicidad. Es el caso del poema de Angela de Hoyos "La Malinche a Cortez y Viceversa", donde presenta un diálogo entre Cortés y la Malinche, así como sus palabras interiores en un monólogo. El diálogo está expresado en un español estándar, correcto, formal, mientras que los monólogos que expresan sus reflexiones internas utilizan un español coloquial, con frases populares y grafías que reproducen la pronunciación cortada de algunas palabras. De hecho estas frases muy locales constituyen una variante más del español que resulta ajena a otros hispano-hablantes y que requeriría de traducciones intralingüísticas distintas para distintos hablantes del español. Así, el poema es parcialmente ininteligible para lectores del español que no conozcan expresiones como "hembra a todo dar", "chatita patarrajá" (donde la última sílaba omite la terminación "ada"), "gringo desabrido", "güero infeliz". Estas expresiones de hecho caracterizan a los personajes, revelan la actitud de uno hacia otro, además de que constituyen el contrapunto de lo que expresan verbalmente en voz alta. Se puede decir también que el lenguaje de los monólogos es la traducción al interior de lo que se dice exteriormente. A continuación la respuesta aparentemente sumisa y resignada de la Malinche a Cortés, quien cortésmente se niega a casarse con ella, y la "traducción" a lo que realmente piensa en su fuero interno:

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

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

El difícil equilibrio y la tensión de los registros del español son evidencia de que la poeta puso en juego una poética que podríamos llamar de traducción interna, donde el lector se enfrenta a dos registros opuestos y a dos conciencias diferentes.

En la versión al inglés de Diana Tey Rebolledo este juego de registros está totalmente ausente. La traductora borra toda diferencia y contraste al utilizar una lengua formal neutra, un solo registro del idioma, no matizado por expresiones coloquiales tan expresivas como las del poema de Hoyos. Por el contrario, meramente transfiere significados generales en frases carentes de fuerza y expresividad. "Hembra a todo dar" se convierte en "a lovely woman", "chatita patarrajá" en "short carpathagger" y "guero infeliz" en "ungrateful white man". El efecto es anticlimático:

And between parenthesis SHE said to herself:

*Huh! and for this I gave you
 my blood and my people!
 Yes, I see it now, insipid gringo
 you like me so much
 that you want to marry me
 to your subordinate Don Juan,
 without my say so
 as if I were
 a pound of flesh*

*- well it's not like you were my father
to sell me at your whim
ungrateful white man....!!!*

La tensión que caracteriza el español de las chicanas se percibe de otra manera en los textos escritos en inglés. Los poemas escritos en inglés por las autoras chicanas remiten constantemente a otra realidad que no es anglo, sino a la vida en la frontera, con sus costumbres, hábitos, nostalgias y actividades, o a la cultura mexicana, vista frecuentemente como una pérdida o re-elaborada a través de la apropiación de mitos. En todos los casos se puede percibir una cultura "traducida" al inglés estándar, "correcto", que en ocasiones se salpica con alguna palabra en "slang" o en español. Ana Castillo, aun cuando habla español, re-escribe la leyenda de Ixtacihuatl en perfecto inglés, traduciendo, rescatando así la leyenda para otras mujeres:

Hard are the women of my family,
hard on the mothers who've died on us
and the daughters born to us,
hard on all except sacred husbands
and the blessings of sons.
We are Ixtacihuatls,
sleeping, snowcapped volcanoes
buried alive in myths
princesses with the name of a warrior
on our lips.

El efecto de extranjería está dado por el tono legendario de una historia ajena a la cultura inglesa, así como por referencia a figuras como Ixtacihuatl y Coatlicue. Dado que el texto es monolingüe, opté por traducir este poema a un español estándar, confiando en que el contenido ajeno de la historia creara el efecto de extrañeza:

Duras son las mujeres de mi familia,
duras con las madres que se nos murieron
y las hijas que nos nacieron,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

duras con todo menos con los esposos sagrados
y la bendición de los hijos varones.
Somos Ixtacihuatls,
dormidas, volcanes de cimas nevadas
enterradas vivas en mitos
princesas con el nombre de un guerrero
en nuestros labios.

Las autoras que han optado por escribir en inglés, ya sea que hablen o no español, tienen como fin difundir su cultura, moldear una identidad para sí mismas y su literatura, aunque las referencias ideológicas, sociales y culturales sean a "la otra" realidad, al "otro lado", a lo que resulta ajeno y extranjero para quienes leen en inglés. La tensión nace del hecho de que hablan y describen una realidad que no es la de la cultura y lengua dominantes, sino la de la cultura subordinada y reprimida. Gina Valdés recrea en "The Borders" la realidad cotidiana de la vida en la frontera, donde convergen culturas distintas:

Chaplin and Cantinflas
waddle up a hill, roll down,
Siqueiros paints the sky
blood red, Dali pastes
a purple moon, lights
the smile of the Cheshire cat

Demetria Martínez escribe en inglés para denunciar la sordidez de la vida fronteriza en "An El Paso Street by Night":

She ends daylight savings,
turns back the hands,
an extra hour to fake
with this porcelain man.
Help wanted he promised,
then fucked her backstage,
a Juárez extra scrubs sinks
at slavery wage.

TEJES CON
FALLA DE ORIGEN

Conservar el contraste entre lengua y realidad, así como la tensión entre el idioma inglés y los nombres en español no es tarea fácil si se emplea el español estándar, como lo hice yo en la versión del poema de Ana Castillo arriba citada. Es posible conjeturar que esta tensión sólo se alcance con el uso del español chicano, o de un español que de alguna manera esté "contaminado" por la lengua extranjera, como sería el caso de la compiladora de la antología Claire Joysmith, que siendo prácticamente bilingüe, tiene el inglés como lengua materna y es además bicultural. El idioma español de Claire Joysmith, como el de algunas chicanas, está tensado por la lengua inglesa, de modo que en ocasiones produce ese extraño y sutil efecto de extranjería que yo, cuya lengua materna es el español, no puedo siquiera imitar. La pregunta que salta entonces es: ¿acaso lo deseable es que la poesía chicana sea solamente traducida por las chicanas o por traductoras biculturales? La pregunta es provocadora y en realidad no admite una respuesta contundente. Quizás lo que se puede argumentar es que la traducción debe tratar de reproducir la tensión intercultural recurriendo a estrategias de escritura similares a las de los poemas que se traducen. Esto es algo que se examinará con mayor acercamiento en la siguiente sección.

Sin lugar a dudas, el fenómeno más interesante de la literatura chicana es el del interlingüismo en los textos híbridos, aquellos escritos en ambas lenguas, con múltiples registros, en un afán por crear una tercera lengua propia. Gloria Anzaldúa expresa los conflictos y las acusaciones a las que se enfrenta por utilizar ambos idiomas, sin la corrección o la pureza que esperan los hablantes de esas lenguas. La acusación enderezada contra la Malinche se perpetúa hasta nuestros días: a quien habla inglés, la lengua del opresor, se le considera traidora, como a la Malinche; y por hablar un español "incorrecto", "pocho", se le acusa de echar a perder la lengua y de mutilarla. Debido a que los mexicano-americanos no viven en un país en el que el español sea la primera lengua, sino que la lengua dominante es el inglés, se ven en la necesidad de crear su propia lengua:

For a people who are neither Spanish nor live in a country in which Spanish is the first language; for a people who live in a country in which English is the reigning tongue but who are not Anglo; for a people who cannot entirely identify with either standard (formal, Castillian) Spanish nor standard English, what recourse is left to them but to create their own language? A language which they can connect their identity to, one capable of communicating the realities and values true to themselves – a language with terms that are neither *español ni inglés*, but both. We speak a patois, a forked tongue, a variation of two languages (Anzaldúa, 1987: 55)

Ya anteriormente nos referimos a los múltiples registros de esta lengua mixta utilizada por las chicanas que identifica Anzaldúa (ver pág. 62). Su impacto es tal que Anzaldúa dedica todo un capítulo del libro ya citado para explicar cada una de estas variaciones y las circunstancias en que se usan. Aunque quizás no muy científicamente definidas, estas variaciones dialécticas se encuentran en la poesía de Anzaldúa y de muchas otras chicanas. Sirva este fragmento de Evangelina Vigil-Piñon como ejemplo del uso de múltiples registros del español y del inglés:

pretty soon kids took to just plain peeling plastic pastel paint
to unveil historical murals
of immediate past well-remembered:
más monas encueradas
and "Lupe loves Tony"
"always and forever"
"Con Safos
y Sin Safos"
y que "El Chuy es relajé"
and other innocent desmadres de la juventud
secret fear in every child
que su nombre apareciera allí
y la música de los radios
animando
"Do you wanna dance under the moonlight?
Kiss me baby, all through the night
Oh, baby, do you wanna dance?
- Was Fun Running 'Round Descalza

Este lenguaje híbrido, nuevo y propio se convierte en el lugar de ubicación, de habitación para los emigrantes, sustituyendo al territorio como fuente de identidad. Como dice Anzaldúa, "language is a homeland":

I am my language. Until I can take pride in my language, I cannot take pride in myself. Until I can accept as legitimate Chicano Texas Spanish, Tex-Mex and all the other languages I speak, I cannot accept the legitimacy of myself. Until I am free to write bilingually and to switch codes without having always to translate, (...) my tongue will be illegitimate (1987:57)

La libre alternancia de códigos coloca a la traducción dentro de las fronteras de la creación literaria, en lo que Sherry Simon considera un proceso de traducción inacabada, donde el roce de códigos construye una estética de la disonancia. (Simon, 1994, 32):

Le "trafic" des langues prend donc la forme d'un mouvement d'idiomes et d'idées, qui témoigne de la recherche continue de nouvelles sources d'approvisionnement intellectuel et esthétique. Inévitablement, ce commerce débordera du cadre du licite et du normatif. Le texte est soumis à des manipulations, altéré par l'introduction de substances étrangères qui troublent son identité. Traversés par des tensions entre des codes de valeurs diverses, entre le vernaculaire identitaire et le langage véhiculaire, entre les codes complices du groupe et les grammaires de communication globales, ces textes mettent en relief les états de clivage internes de la culture. Ils définissent l'identité culturelle comme un processus de négociation toujours en cours. (Simon, 1994: 33)

Aunque parecía utópico, el español chicano empieza a plasmarse en la literatura, a pesar de que no hay una sola sino muchas variantes de acuerdo a la región, como apunta Gloria Anzaldúa. La diversidad de registros subraya el carácter "nuevo" de las lenguas empleadas por las chicanas. Al contrario de lo que sucede con la alternancia entre francés e inglés entre los quebequenses, donde según Sherry Simon, existe una lengua vernácula o identitaria y una lengua vehicular definibles, entre las chicanas es difícil establecer definitivamente la lengua vehicular de la vernácula. Muchas van y vienen de una lengua a otra y la mayoría utiliza una lengua

TRFIC CON
FALLA DE ORIGEN

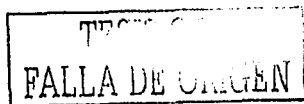
predominante que salpica con frases de la otra, generalmente idiomáticas, para lograr ciertos efectos. En los poemas de las chicanas, la "vida idiomática" de la lengua está representada por un flujo de expresiones idiomáticas que constituyen el flujo de lo impensado, lo espontáneo, de la lengua (Simon, 1994: 54). Por otro lado, insertan frases o conceptos relacionados con las dimensiones ideológicas o sociales de la cultura, con el fin de crear textos que se nutren de una multiplicidad de fuentes de inspiración. Es importante subrayar el hecho de que estas lenguas híbridas empleadas conscientemente en la creación literaria no son lenguas mutiladas, inferiores o "heridas", sino que existe un deseo explícito de crear una obra literaria a partir de un lenguaje que confronta las dos lenguas de las que se deriva. Como dice Édouard Glissant, "Les contaminations d'une langue par une autre ne sont négatives que dans le contexte de la non-responsabilité et de la non-création". (en Simon, 1994: 91)

El hibridismo de los poemas va desde unas cuantas frases en la otra lengua, que resaltan precisamente por su escasez, hasta textos completos que alternan el código libremente en proporciones iguales. Es frecuente encontrar un cambio de código cuando el tema es el cruce de fronteras, como en el poema de Barbara Brinson-Curiel, donde una estrofa en español se inserta entre dos en inglés para encarnar en el lenguaje la acción misma de la migración:

I migrate into my history
these cool mornings.
I return weekly
to the first graders,
expecting to yank them
from these fields
with ditto sheets and chalk.

Mis abuelos pensaron haberse ya lavado
todo este polvo
de sus pies y manos
con el agua tubécula
de San Francisco.

Pero regresan en mí.



Tomatoes rise to greet us:
dusty red moons.
They border our campo
on three sides.

Ya hemos mencionado que la lengua vehicular puede ser el inglés o el español, aunque la lengua identitaria parezca ser siempre el español. En la antología de poesía chicana ya citada *Cantar de Espejos/Singing Mirrors* encontramos una gran variedad de mezclas, tanto de los registros del español como del inglés, dando lugar a lo que Simon llama "los efectos de traducción" en la creación poética. La inserción de palabras o frases extranjeras en la lengua vehicular cumple varios propósitos, entre ellos el de aludir a elementos de la cultura anglo o mexicana chicana, como ya se vio arriba. En seguida veremos algunos ejemplos de cómo funcionan estos cambios y las soluciones de traducción que se encontraron para reproducir "los efectos de traducción".

Cordelia Candelaria es una poeta chicana que escribe en una lengua mixta con toda deliberación, pues en su poesía se puede percibir la intención de usar inglés y español. No se trata de un "mal español" o de un español "mal aprendido", sino de una estrategia deliberada de usar una u otra lengua según la cultura a la que hace referencia. "Haciendo tamales" ilustra perfectamente esta intención deliberada. La mayoría de los versos están escritos en inglés y español, conservando un balance dictado, o podríamos decir, motivado por la referencia cultural. Usa el español cuando habla de las costumbres mexicanas y de la comida (tamales, orégano, bajo la sombra, enriquecer el saborcito) y utiliza el inglés para referirse a los elementos industriales de la cultura anglo (mfr chili, u.s.d.a., Westinghouse, G.E.lights), logrando evocar la síntesis cultural que se da en la frontera:

Haciendo tamales mi mamá wouldn't compromise –
no mfr chili, no u.s.d.a. carne
nomas handgrown y home-raised, todo.
Orégano had to wildly grow
in brown earth 'bajo la sombra'.
...

TECNOLOGIA
FALLA DE ORIGEN

Entonces, como su mamá antes y su abuelita
she made her tamales from memory
cada sabor nuevo
como el calor del Westinghouse where
she cooked them with gas under G. E. lights –
bien original to the max!

Para traducir este poema Claire Joysmith recurrió a estrategias discursivas y tipográficas que mantuvieran el efecto de hibridez. En su versión al español conservó algunas frases en inglés, las relacionadas con la cultura anglo y las puso en cursivas. Por otro lado, utilizó negritas para marcar las frases que estaban en español en el original. Finalmente, explicó ciertas abreviaturas y términos del inglés en notas a pie de página. Aunque el uso de notas a pie de página no es algo sancionado, los textos multilingües, que ponen a prueba la capacidad del lector por su ininteligibilidad inherente, exigen el empleo de notas a pie de página, a cambio de mantener el interlingüismo en la traducción. Esta es una práctica común entre autoras y traductoras de textos híbridos.

La necesidad de esta estrategia se hace más evidente en el caso de un poema absolutamente multilingüe como "La Loca de la Raza Cósmica" de La Chrisx. En este poema la autora utiliza libremente frases idiomáticas, de uso común, alusiones a la comida, las labores de los chicanos, las costumbres en la frontera, malas palabras, caló, slang, en ambas lenguas, en lo que constituye una larga letanía. La mayoría de estos vocablos o frases constituyen rasgos característicos de una cultura, desconocidos en la otra y que, por lo tanto, expresan realidades no conceptualizadas todavía en una lengua u otra, que necesariamente requieren de explicación.

He aquí un fragmento:

Soy la low-rider
soy la cruiser en su Monte-Carlo
soy un ten speed or walking
Soy el Joseph Magnin's
soy la K-Mart

FALLA DE ORIGEN

soy el Goodwill
 soy styling
 soy wearing tire sandals con sarape
 Soy concerts cuando ando bien loca
 soy el Disco, el Starlight, y el Palomar
 soy el Hilton
 soy the Texas Inn
 soy the Knights of Columbus
 Soy bragging about a good bato
 soy echándole a él y a su méndiga madre
 soy stepping out on my old man
 soy being true
 soy going out with my brother as chaperone
 soy la que vive con double standards:

El poema refleja las tensiones intra e interculturales entre diversas perspectivas político-ideológicas y condiciones sociales, económicas y sexuales contradictorias, planteando como pocos el carácter subversivo de los textos híbridos. Tiene mucha razón Simon cuando afirma que los textos híbridos ponen en entredicho la tarea misma de la traducción. ¿Cómo traducir lo que por dentro, internamente, está ya traducido, o en otras palabras, lo que pone en juego múltiples efectos de traducción? A continuación la traducción de Claire Joysmith, donde se pueden ver las soluciones que encontró, no solamente para destacar las frases en inglés y español del original, sino para explicar o traducir internamente ciertos vocablos-conceptos (como *cruzer = cruiser=la que pasea*) que no existen en la otra lengua y utilizar alternativas idiomáticas para mantener el tono casual del poema (ando a pata):

Soy la low rider
 soy la que pasea en su Monte Carlo
 Soy bici de diez velocidades o ando a pata
 Soy el Joseph Magnin's
 Soy la K Mart
 Soy el Goodwill
 soy andar a la moda
 soy la que usa huaraches de llanta con sarape
 soy conciertos cuando ando bien loca
 soy el Disco, el Starlight y el Palomar
 soy el Hilton

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

soy el Texas Inn
soy los Caballeros de Colón
Soy la que presume de un buen bato
soy celhándole a él y a su méndiga madre
soy la que abandona a su viejo
soy la fiel
soy la que sale con mi hermano de chaperón
soy la que vive con doble moral:

Las frases subrayadas van acompañadas de notas a pie de página que explican su significado en la cultura anglo. Como ya se dijo antes, el uso de prefacios que explican las estrategias de traducción y de múltiples notas a pie de página es una práctica común en las publicaciones de traducciones de textos híbridos.

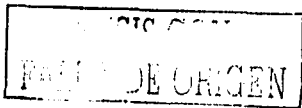
Como podemos ver, la traducción de Claire Joysmith no necesariamente implica una simple inversión de lenguas, lo cual sería absurdo. Por el contrario, la traductora mantuvo las frases que en el original estaban en español y agregó otras frases coloquiales en español que resultaban convenientes en el contexto. De modo particular resaltan en el texto las frases en "mal español" donde las palabras se acomodan a una sintaxis del inglés, como los versos "soy la quien 'mi carnal' hace rape", que aparece así: "soy la quien 'mi carnal' hace rape", o aquellas que tienen faltas de ortografía y modifican un tanto la expresión en español como: "Soy la que hecha chingazos por su Raza", que aparece en negritas en la versión al español: "Soy la que hecha chingazos por su Raza". Asimismo, intentó reproducir mediante otros medios como los visuales o los tipográficos la heterogeneidad del texto híbrido.

El hecho de resaltar mediante la tipografía las palabras que en la traducción quedan como en el original, ya sea inglés o español, no solamente remarca la heterogeneidad de un texto múltiple como el de La Chrisx, sino que también funciona para delinear una temática cuando así lo ha concebido la autora. Lorna Dee Cervantes escribe un poema dedicado a un "revolucionario". Lo escribe en inglés y lo salpica con palabras muy seleccionadas en español que se relacionan con la raza, la actividad y el lenguaje de un hombre que lucha por la justicia y la solidaridad. La

lista conforma prácticamente un eje temático del poema: una liberación, carnales, ciudad, tus hijos, de la sala, manos broncees, mi espíritu, Raza, Hermano Raza, la revolución: igualmente resuena con ecos de mitos y acontecimientos de la cultura mexicana como la leyenda de la Llorona, la Revolución Mexicana, el lema de Vasconcelos para la universidad nacional, "Por mi Raza hablará el espíritu" y la Raza de Bronce (¿quizás el poema de Amado Nervo?). Dada su importancia, en la traducción se resaltan estas frases con negritas, de modo que el lector capte visualmente su presencia y significado específico aún antes de leer el poema en su conjunto. Ofrezco un fragmento del poema y su traducción, hecha por mí:

Pero your voice is lost to me, carnal,
in the wail of tus hijos,
in the clatter of dishes
and the pucker of beans upon the stove.
Your conversations come to me
de la sala where you sit,
spreading your dream to brothers,
where you spread that dream like damp clover
for them to trod upon,
when I stand here reaching
para ti con manos broncees that spring from mi espíritu
(for I too am Raza).

Pero tu voz se me pierde, carnal,
en los aullidos de tus hijos,
en el traqueteo de los trastes
y el borbulleo de los frijoles en la estufa.
Tus conversaciones me llegan
de la sala donde estás sentado
desplegando tu sueño ante tus *brothers*,
donde extiendes ese sueño como hierba húmeda
para que pisen sobre ella,
mientras yo estoy aquí estirando
para ti mis manos broncees que brotan de mi espíritu
(pues yo también soy Raza).



Además de la tipografía, utilicé ciertas estrategias lingüísticas con el fin de reproducir el efecto de interlingüismo y la tensión resultante. Así decidí mantener "brothers" en inglés con grafía en español y el efecto de extrañeza de "reaching para ti con manos bronceas":

Un último ejemplo de los "efectos de traducción" producidos por la yuxtaposición de lenguas es el poema de Gina Valdés. "English con Salsa", que en el título expresa la hibridez que lo caracteriza y al mismo tiempo la forma como se alcanza esta integración de una nueva lengua. Como lo indica el título, la lengua que estructura el poema es el inglés pero modificado por la cultura mexicana, la mestiza y la indígena, simbolizada por la salsa (mezcla de chile, jitomate y cilantro). Los efectos radican en la mezcla inmotivada de referencias a la cultura y geografía indígenas y a la cultura anglo así como en la combinación indiscriminada de sonoridades dispares en inglés, español y lenguas indígenas, lo cual le confiere un ritmo peculiar al poema, además de un tono sumamente irónico.

Welcome to ESL 100, English Surely Latinized,
inglés con chile y cilantro, English as American
as Benito Juárez. Welcome, muchachos from Nochiocalco,
Learn the language of dólares and dolores, of kings
and queens, of Donald Duck and Batman, Holy Toluca!
In four months you'll be speaking like George Washington,
in four weeks you can ask, More coffee? in two months
you can say, May I take your order? in one year you
can ask for a raise, cool as the Tuxpan River.

...
When a teacher from La Jolla or a cowboy from Santee
asks you, Do you speak English? You'll answer, Sí,
yes, simón, of course, I love English!

And you'll hum
a Mixtec chant that touches la tierra and the heavens.

Aquí se plantea el problema de cómo traducir una lengua tan mixta, tan híbrida, una lengua injertada de otras dos. La hibridez y la mezcla constituyen el

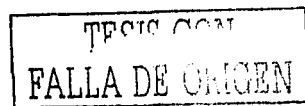
poema, por lo que perder la alternancia de códigos sería perder los efectos irónicos y rítmicos. ¿Cuáles son las opciones? ¿Traducir sería acaso un mero proceso de inversión? ¿Traducir al inglés lo que está en español y viceversa y dejar las palabras indígenas? ¿O mejor aún, no traducir en absoluto? Como ya se dijo antes, la traducción de textos híbridos pone en entredicho a la traducción misma, y ese parecería ser el caso con este poema de Gina Valdés. La multiplicidad de referencias culturales y de formas lingüísticas apuntan a "the incomplete nature of cultural interchange, the lack of total reciprocity between signifying systems" (Simon, 1996:158). Sin embargo la autora, quien se traduce a sí misma, logra una versión al español tan híbrida como su poema original.

Gina Valdés opta por conservar en la traducción algunas palabras en inglés, entre las que destaca "English", la cual se repite a lo largo del texto como un estribillo. Conserva también las frases que aluden a lugares y nombres indígenas y resalta las frases que estaban ya en español. El resultado es un texto híbrido, heterogéneo, muy parecido al primer poema, pero con la diferencia de que la lengua vehicular no es el inglés sino el español.

Bienvenidos a ESL 100, *English* Seguramente Latinizado,
inglés con chile y cilantro, *English* tan americano
como Benito Juárez. Bienvenidos **muchachos** de Xochicalco,
aprendan el idioma de **dólares y dolores**, de reyes
y reinas, del Pato Donald y Batman. *Holy* Toluca!
En cuatro meses estarán hablando como George Washington.
En cuatro semanas podrán preguntar, *More coffee?*
En dos meses podrán decir, *May I take your order?*
En un año podrán pedir un aumento, con la frescura
del Río Tuxpan.

...
Cuando una maestra de La Jolla o un vaquero de Santee
te pregunte, *Do you speak English?* Contestarás, Sí,
yes, simón, of course, I love English!

Y murmurarás
un canto mixteco que tocará la tierra y el cielo.



El poema de Gina Valdés y su traducción, así como las traducciones arriba mencionadas, marcan algunas pautas para traducir los textos híbridos de las poetisas chicanas. En la antología que nos ocupa encontramos múltiples ejemplos de textos híbridos en mayor o menor grado. Ya en la primera parte de este trabajo se señaló la necesidad de desentrañar los significados que en la cultura y literatura chicanas se asignan a lugares, personajes y acontecimientos de la historia y la cultura mexicanas, a los que se alude constantemente. Lo mismo vale para el lenguaje. El uso de una variedad del español puede crear la falsa ilusión de que es el mismo que usamos en México, pero como ya se ha visto, la variedad lingüística del español chicano recurre a formas léxicas y sintácticas inusuales, derivadas de diversas fuentes que exigen la comprensión de una amplia gama de registros. Por otro lado, el uso del inglés como forma de expresión exige también un conocimiento de los múltiples registros de esta lengua. De todo lo anterior se desprende que los textos híbridos chicanos plantean exigencias adicionales de lectura a los lectores. El lector de textos híbridos tiene que ser multilingüe y en la misma medida lo tendrán que ser tanto el traductor como los lectores de la traducción. En este sentido, las traducciones tendrán que desplegar las mismas estrategias de escritura, es decir, deberán poner en juego efectos de traducción similares a los del texto primero y serán, en consecuencia, tan híbridas como éste. Pero mantener los efectos de traducción mediante la yuxtaposición de dos o más lenguas no significa una mera inversión, es decir, traducir al español lo que está en inglés y viceversa, sino utilizando el español, o el inglés, según el caso, como lengua vehicular, seleccionar las palabras o frases más adecuadas en la otra lengua para insertarlas en la lengua vehicular y lograr así evocar, mediante la tensión de ambas lenguas, la realidad dual y contradictoria de la frontera y sus habitantes.

Igualmente se plantea recurrir a efectos visuales tipográficos para sugerir en la traducción la alternancia de códigos que caracteriza a los textos híbridos. La variedad de tipografías evoca la heterogeneidad lingüística al señalar o indicar la existencia de variedades lingüísticas dentro de un mismo discurso.

TESIS CON
FALLA DE CENGEN

Por último cabe mencionar que es frecuente que las traductoras recurran a prefacios y notas a pie de página con el fin de explicar la intención del texto original y delinear las estrategias de traducción, así como explicar el sentido de frases o palabras que no tienen traducción en el texto híbrido. Esta práctica centra la atención en el proceso de traducción y contribuye a definir de antemano un perfil de lector para un texto específico: un lector multilingüe, abierto a una variedad de referencias y prácticas lingüísticas y culturales. Estas son sólo algunas de las estrategias de traducción que se pueden señalar como convenientes al momento de traducir textos híbridos.

TESIS COM
FALLA DE ORIGEN

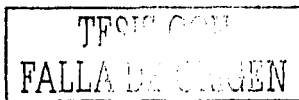
CAPÍTULO II SEGUNDA PARTE

TRADUCCION Y CREACION: Cruce de fronteras

Un fenómeno por demás interesante y que tiene repercusiones importantes en la noción tradicional de los procesos de creación y traducción es el de las poetisas que se traducen a sí mismas. El hecho es notable por la recurrencia con que aparece y porque parece indicar una declaración de principios. Al traducirse a sí mismas, ya sea al inglés o al español, las poetisas subrayan su condición de escritoras bilingües y biculturales. Se colocan a sí mismas en la frontera entre creación y recreación, creación y traducción, desdibujando los límites entre ambas. Si se considera que la mayoría de estas escritoras están al tanto de los movimientos posmodernos en el campo del feminismo y la crítica literaria, que han contribuido a modificar las nociones acerca de la autoridad del autor y del original sobre el traductor y la copia, las implicaciones de esta práctica tanto para la escritura como para la traducción son vastas y también devastadoras.

Las nociones convencionales de traducción nos han llevado a pensar en el texto traducido como una forma secundaria y subordinada a un texto original, al que es necesario permanecer fiel y trasladar con exactitud a otra lengua. Sin embargo, ¿qué sucede cuando el traductor de un texto es el mismo autor, o autora en este caso? ¿El proceso de generación del texto original es diferente del proceso de generación de la traducción? Si la transferencia se produce en el mismo sitio, si autora y traductora son las mismas, ¿cómo repercute esto en la fidelidad al texto original? Examinemos algunos ejemplos para intentar contestar estas preguntas.

No es extraño encontrar que entre los temas recurrentes de las escritoras de *Cantar de Espejos/Singing Mirrors* esté el tema de la creación literaria, de la escritura enfrentada a las necesidades de la vida cotidiana. María Herrera-Sobek explora el



conflicto que plantea la escritura en la vida diaria de las mujeres, recurriendo a imágenes del cuerpo. En el poema "Mi poesía", escrito en español, Herrera-Sobek habla de la poesía como algo que la persigue entre las actividades y los objetos de su vida cotidiana como ama de casa, esposa y madre. Los términos en que se plantea el conflicto son violentos pues la poesía explota y deja huellas de sangre sobre el papel: "por la explosión/ de pluma/ que sangra/ y deja/ gusanos destripados/ en las páginas." Está escrito en lo que hemos llamado "español chicano", un español que delata su extranjería, su exilio en otra lengua, particularmente en la ausencia de artículos antes de sustantivos ("explosión de pluma" y "ríos de caricias") y en el empleo extraño de un verbo en imperfecto en lugar de pretérito: "que otro día / eran mi única canción".

Lo que destaca al leer la traducción al inglés hecha por la autora es, por un lado, la corrección formal del idioma que no presenta ninguna extrañeza, sino que fluye libremente sin obstáculos; y, por otro, la facilidad con la que sigue el fraseo del poema en español. Casi parecería que el poema fue escrito primero en inglés y luego traducido al español chicano, dada la diferencia en el dominio de las dos lenguas. O quizás fue hecho para poder traducirse con facilidad al inglés, como se puede ver al compararlos:

Mi poesía
me persigue
entre botes de hojalata,
entre chiles y tomates,
manzanas y duraznos,
escobas y basura
que otro día
eran mi única canción.

Mi poesía surge
entre chillidos
de niños
y esposos lastimados
por la explosión
de pluma
que sangra
y deja
gusanos destripados

TESIS CON
FALLA DE CUBRIR

en las páginas.

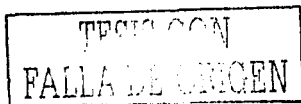
Mi poesía
me asalta
entre ríos de caricias
que recibo
de impacientes amantes
en desesperada competencia
con mi pluma.

My poetry
follows me
between tin cans
between chiles and tomatoes
apples and peaches
brooms and garbage
that on another day
were my only song.

My poetry
bursts out between cries
of children
and husbands hurt
by the explosion
of a pen
that bleeds
and leaves
guttled worms
on the pages.

My poetry
assaults me
among the rivers of embraces
I receive
from impatient lovers
in desperate competition
with my pen.

Otra posibilidad más sugerente es que la poeta haya escrito ambos poemas de manera independiente, a partir de una misma experiencia vital, borrando así las diferencias entre forma original y forma secundaria. Esta idea transforma totalmente el concepto de traducción fiel y exacta para llevarnos a considerar el poema en inglés,



no como una traducción subordinada a un original, sino el resultado de un proceso de generación textual similar al que generó el poema en español. Tendríamos así dos originales, un primero y un segundo original, sin saber cuál fue primero en el tiempo, salvo la indicación de la compiladora de que uno de ellos es la traducción. Esta idea se refuerza si observamos que el poema en inglés altera por completo la puntuación, suprimiendo las comas y dejando a los versos sugerir las pausas. En los siguientes ejemplos veremos cómo esta idea de dos originales se va haciendo más compleja a partir de la práctica de las poetas.

Curiosamente, la noción de un segundo original o, más precisamente, de la traducción como un segundo original, se refuerza en la medida en que la "traducción" de la autora se aparta de su propio texto. Esto se hace patente en el poema de Elba Rosario Sánchez, "Mirror Image: Woman Poetry" y su traducción, "Espejismo: Mujer Poesía". Originalmente escrito en inglés fue traducido al español por la autora, pero la traducción aparece como un poema autónomo en español que no está subordinado al poema en inglés más que de manera muy general. Las frases del poema en español no son una "traducción" de las frases en inglés, sino que expresan en español una vivencia que no está expresada en inglés de la misma manera. Este es el poema en inglés:

MIRROR IMAGE: WOMAN POETRY

this one doesn't
stand before you
dressed in lace
nor does she come
mincing words
no
this one doesn't arrive
dressed in little flowers
smelling of a rose
no sir

this one comes before you
womb fist
rock bone
veil foam

root offspring
arms hands
thorns pierce
her tongue

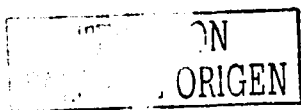
at times she offers
honeyed threads
orange blossoms
at times
she flings poison

this one
this one comes
to give testimony
express her pain
opening the door
to her reality
shouting truths
firmly embracing
her passion

Cabe imaginar que habría mayor similitud si el poema hubiera sido traducido por otra persona. Para intentar corroborar lo anterior decidí hacer un ejercicio. Traduje el poema al español tratando de reproducir el fraseo y el ritmo del poema original, siguiendo las normas tradicionales de fidelidad y exactitud. Al comparar mi traducción con la de la autora confirmé mi hipótesis. Las diferencias entre ambas versiones son notables, pero no por las razones esperadas. Por principio de cuentas, Sánchez utiliza en español frases que no existen en el poema en inglés. En segundo lugar, cambia la distribución de los versos, atendiendo al ritmo del español, obteniendo así un fraseo diferente. Finalmente, cambia la base metafórica de las expresiones idiomáticas, con lo que el sentido y el tono del poema en español cambian sutilmente con respecto a los del inglés. A continuación las dos versiones, la de la autora y la mía respectivamente:

Versión de la autora Elba Rosario Sánchez

esta no viene engalanada
vestida de encajes



ni tampoco viene
con pelos en la lengua
no
ésta no llega
adornada de florecitas
a rosa olorosa
no señor

ésta viene
vientre puño
piedra hueso
velo espuma
raíz fruto
brazos manos
espinas le curten
la lengua

a veces ofrece
hilos de miel
flor de naranjo
a veces
arroja veneno

Versión de Eva Cruz

ésta no llega
frente a ti
vestida de encajes
ni tampoco viene
midiendo sus palabras
no
ésta no llega
vestida de florecitas
oliendo a rosas
no señor

ésta viene ante ti
vientre puño
piedra hueso
velo espuma
raíz fruto
brazos manos
con espinas
en la lengua

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

a veces ofrece
hilos almibarados
flores de azahar
a veces
arroja veneno.

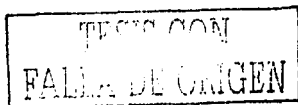
Al comparar ambas versiones se puede observar que la autora no se ciñó al original al re-escribir su propio texto en otra lengua. Recurrió a otro vocabulario diferente que no aparece en inglés, haciendo uso de su creatividad y de su facultad como traductora de su propio texto. El uso de palabras como "engalanada" y "adornada", que no aparecen en el texto inglés, muestra un grado de creatividad en la re-escritura de Sánchez que no se da en la traducción "fiel" que yo hice. Lo mismo sucede cuando en lugar de traducir "mincing words" por "midiendo sus palabras", cambia la base de la metáfora por otra: "con pelos en la lengua". ¿Podría pensarse entonces que mi traducción se ciñe más al texto en inglés y es más fiel que la de la propia autora? ¿Acaso la versión de la autora es más fiel a sí misma puesto que ella es la que hizo su propia traducción y sabe mejor que nadie lo que quiso decir? Cualquiera que sea la respuesta, es un hecho que la noción de fidelidad no resulta útil ni conveniente para acercarnos al análisis de estos fenómenos, dado que la práctica de la escritura y la traducción por parte de estas poetas subvierte las nociones tradicionales al respecto y están conscientes de ello.

Se pueden bordar todo tipo de especulaciones alrededor de lo anterior. Si muchos teóricos expresan que el traductor debe ponerse en el lugar del autor para reproducir la experiencia de generar un poema si, como dice Paz, la traducción es una operación literaria inversa a la creación, entonces ¿cómo llamar al producto generado en el mismo sitio de la creación? Si las acciones de escribir y traducir convergen en el mismo sitio, ya sea punto de llegada de la creación o punto de partida para la traducción, ¿qué sucede al momento de pasar de un texto al otro? ¿La traducción se deriva de otro texto o directamente de la misma experiencia, sin pasar por la otra lengua?

TECNOLOGÍA
FALLA DE ORIGEN

No es coincidencia que las poetas que se traducen a sí mismas traten el tema de la creación literaria, particularmente de la poesía, en sus poemas bilingües. Ya hemos visto cómo las traducciones/recreaciones son poemas en sí mismos y guardan una relación de igualdad y no de subordinación con los poemas originales. Esta relación de igualdad, en la que se borran las fronteras entre escritura y traducción, se subraya aún más en el poema "Espejos/Mirrors" de Inés Hernández-Ávila, publicado en inglés y español al mismo tiempo, como un solo poema. En este caso no se da una clara indicación de que haya un original y una traducción. Consciente de su ser bicultural y bilingüe, lleva el tema de la dualidad hasta su escritura y se desdobra en dos lenguas, sin hacer distinción entre original y copia. Desde el mismo título se establece la dualidad y la igualdad: "Espejos/Mirrors" es el título bilingüe de un poema en el que la versión en español y la versión en inglés se encuentran una seguida de la otra en relación especular: una es reflejo o, mejor dicho, refracción de la otra, una es traducción de la otra, sin que se quiera o pueda precisar cuál es cuál, o cuál fue primero. Si acaso el hecho de que el poema tenga dos partes numeradas I y II podría sugerir un orden, pero el título está en contradicción con esta idea. Igualmente el hecho de que se publiquen juntos contribuye a reforzar la idea de que estamos ante dos "versiones" de una misma realidad, cada poema como la expresión independiente de una misma vivencia. La autora implícitamente declara que no hay diferencia en cuanto a la "originalidad" de cada versión, y que ambas tienen el mismo grado de creatividad. Como en el caso de Elba Rosario Sánchez, cada uno de los poemas parece haber sido escrito desde el principio en inglés o en español, con expresión propia, y no como resultado de una transferencia lingüística. La distribución de los versos varía en cada caso y parece responder a las exigencias de ritmo de cada lengua, a una musicalidad distinta. Esto conduce a que incluso visualmente los poemas sean diferentes. El poema en español tiene dos estrofas con dieciséis versos, mientras que la del inglés tiene tres, con dieciocho versos.

La versión española está escrita en español chicano, que omite los artículos y cambia un poco las palabras, como "sonajes" en vez de "sonajas", y recurre al hipérbaton exagerado ("mi tambor/ y chicharras/ sonajes/ son"). La versión en inglés



está en un inglés "correcto", estándar, que quizás es más explícito y concreto en la expresión que la versión española, aunque curiosamente más largo. La autora parece insistir en la diferencia que existe entre sus dos versiones, más que en su semejanza. Esta insistencia en la diferencia dentro de la semejanza viene a trastocar de nuevo las ideas convencionales sobre la traducción. En lugar de que la traducción sea una copia del original, Inés Hernández Ávila busca mostrar la autonomía de una versión con respecto a otra, al mismo tiempo que subraya así la condición dual de su poema. Ahora, lo que habría que reconsiderar es que, si cada uno es la expresión en inglés o en español de un mismo sentimiento o experiencia sobre la poesía de la noche, entonces cada uno es diferente y, por lo tanto, significa de manera distinta. He aquí el poema completo:

I. Regalos en la noche

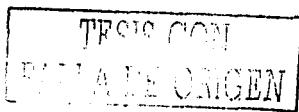
la noche es mía
me la doy
cuando puñaladas
se convierten
en canción

me quito el cascarón
y me consuelo
y a veces lloro
sola
y a veces mis sonrisas
se convierten en sabores
de la tierra
mi tambor
y chicharras
sonajes
son

II. Gifts in the Night

nighttime belongs to me
it is my gift to my self
when knifewounds
turn into song

I remove my shell

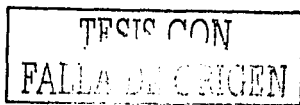


console my self
sometimes I weep
alone
sometimes my smiles
transform
themselves
into tastes
of the earth
my drum

and cicadas
sound
like gourd
rattles.

Si el poema de Inés Hernández-Ávila afirma su carácter dual en la imagen del espejo, en el poema "La frontera" de Alicia Gaspar de Alba el lenguaje mixto se establece como emblema de la dualidad en la frontera. La naturaleza dual, indefinida de la vida en la frontera, a caballo entre dos países, dos culturas, es, como hemos visto, el otro gran tema de las escritoras chicanas. El poema titulado precisamente "La frontera" de Gaspar de Alba recrea la realidad de la frontera en el desarrollo mismo del poema que habla de la frontera como una mujer dividida entre dos países y dos culturas, una mujer que, de modos misteriosos, atrae a la gente hacia ella. El poema está escrito en una lengua mixta, con el inglés como lengua vehicular, salpicado de expresiones en español que aluden a la realidad del territorio y la experiencia fronteriza. Las palabras en español no están marcadas tipográficamente, sino que todo fluye en un solo discurso sin transiciones ni interrupciones. La lengua, como la experiencia de los chicanos, es mixta, y su lugar de pertenencia es la frontera. El poema compara a la frontera con Ixtaccihuatl, la mujer dormida. Las palabras en español hablan de sueños y de sangre, de mesquites y Lloronas, del Río Grande y del coyote. Todo el poema es una encarnación de la frontera en un lenguaje híbrido que habla del dolor de no pertenecer.

La traducción al español sólo conserva una palabra en inglés ("tumbleweeds") y el resto está escrito en español chicano, con ciertas frases extrañas como "a orilla de



dos banderas", donde falta el artículo antes de "orilla", o "sus lados mojados de agua" en lugar de "costados". Es quizás en frases como éstas donde se hace evidente un proceso de traducción inacabado, en el que el español no acaba de ser una lengua estándar.

Lo que hace interesante esta traducción es la diferencia de tono con respecto al poema en inglés, como resultado del empleo de imágenes distintas y de una distribución de las frases en los versos que difieren considerablemente del inglés. Es como si, otra vez, la autora hubiera querido enfatizar la autonomía de su "traducción" escribiendo un poema que resulta muy diferente del inglés, primero en el tono y, en consecuencia, en el significado. A continuación el poema y su traducción al español:

La Frontera

lies

wide open, sleeping beauty.
Her waist bends like the river
bank around a flagpole.
Her scent tangles in the arms
of the mesquite. Her legs
sink in the mud
of two countries, both
sides leaking sangre
y sueños.

I come here

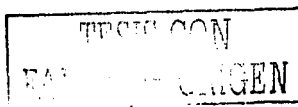
mystified by the sleek Río Grande
and its ripples and the moonlit curves
of tumbleweeds, the silent lloronas,
the children they lose.

In that body of dreams,
the Mexicans swim for years,
their fine skins too tight to breathe.
Yo también me he acostado con ella,
crossed that cold bed, wading
toward a hunched coyote.

La Frontera

nos tienta

como una ramera. Su aroma
se enmaraña entre los brazos
del mezquite. Su cintura se enrosca



a orilla de dos banderas. Siempre
se encuentran sus lados mojados
de agua o de sangre.

Yo vengo aquí
misticada por las mañas del Río Grande
y sus rizos y las curvas iluminadas
de los *tumbleweeds*, las lloronas
silenciosas, los hijos que pierden.
En ese cuerpo de sueños, nadan los mexicanos
por años, la piel tiesa y sofocada,
los ojos pardos. Yo también
me he acostado con ella, he cruzado
por ese lecho frío, vadeando hacia la sombra
de un coyote.

Como ya se dijo antes, en el poema en inglés la frontera se compara con una bella durmiente, mujer misteriosa que atrae a la gente hacia el dolor y el peligro. La imagen se sostiene a lo largo del poema y sólo al final, de manera un tanto sorprendente, se hace explícito el carácter sexual de esta atracción ("Yo también me he acostado con ella"). En el poema en español, en cambio, desde el principio la autora sustituye la imagen de bella durmiente por el de una ramera, y en lugar de decir "lies wide open", dice "nos tienta". Las imágenes subsecuentes se tiñen de las connotaciones sexuales de esta primera imagen de modo que la frase "Yo también me he acostado con ella" aparece como la consecuencia natural de lo que se ha dicho antes sobre la frontera/mujer prostituta. Sin lugar a dudas, el tono del poema en español es mucho más violento que el del inglés, y esto contribuye a cambiar radicalmente el sentido del poema. Incluso podría decirse que, en una segunda o tercera lectura, la versión en español, como sucede con frecuencia, revela una intención que quedó latente en el poema en inglés, plasmándola explícitamente mediante una imagen más violenta y concreta que colorea todo el poema. Así la frase "La frontera/lies wide open" en el poema en inglés adquiere su significado sexual a partir de la versión española que habla explícitamente de una ramera que incita a una relación sexual.

Alicia Gaspar de Alba también introduce en español otros cambios con respecto a su poema en inglés. No sólo cambia el orden de los versos en la primera

TECIC CON
FALLA DE LENGUA

estrofa, sino que distribuye las frases en los versos de manera diferente. No hay una correspondencia de verso a verso, pues en español la distribución de los versos varía considerablemente, respondiendo a exigencias de ritmo derivadas de la longitud de las frases y palabras, así como de las pausas entre ellas. Igualmente, buscando mantener el ritmo, modula las frases con otras funciones gramaticales (“la piel tiesa y sofocada”) y añade una frase que no incluye en la versión inglesa (“los ojos pardos”), para completar un verso.

A pesar de que el español es chicano, la versión española parece más deliberada, más pensada en sus intenciones y su expresión. Cabe preguntarse si acaso la versión en inglés resulta menos acabada y explícita porque la autora no alcanza a expresar por completo en esa lengua la violencia de sentimientos causada por la frontera, lo que nos remitiría a la estética de la “faiblesse” de que habla Sherry Simon. O sí, por el contrario, la versión en español es más explícita y violenta porque la autora conoce mejor ese idioma. O si acaso, y quizás más probablemente, la traducción al español es una segunda versión del mismo tema, un segundo original, que le dio la oportunidad a Gaspar de Alba de re-escribir con mayor fuerza e impacto su primer poema.

En este contexto, resulta curioso comparar los poemas anteriores con el poema ya citado de Gina Valdés, “English con Salsa”, traducido al español por la propia autora. A diferencia de los ejemplos anteriores, el poema en inglés muestra una muy lograda integración de elementos lingüísticos y referencias culturales pertenecientes a tres mundos distintos: el anglo, el mestizo y el indígena. La larga enumeración de nombres y lugares, objetos y animales de distintas culturas en contrapunto le confiere un ritmo peculiar al poema, además de otorgarle una textura de gran heterogeneidad y fluidez. Da la impresión de que estamos frente a una verdadera tercera lengua, producto de la integración no de dos idiomas: una lengua de por sí, y no una degradación del inglés o del español. Comparemos ambas versiones:

Welcome, muchachas from Teocaltiche, in this class
we speak English refrito, English con sal y limón,
English thick as mango juice, English poured from

a clay jug. English tuned like a requinto from Uruapan.
English lighted by Oaxacan dawns. English spiked
with mezcal from Mitla. English with a red cactus
flower blooming in its heart.

Bienvenidas, muchachas de Teocaltiche, en esta clase
hablamos English refrito. English con sal y limón.
English espeso como jugo de mango. English vaciado
de un jarrito. English entonado como un requinto de Uruapan.
English alumbrado por madrugadas oaxaqueñas.
English con piquete de mezcal de Mitla. English
con una flor de cactus roja que florece en su corazón.

Aunque hay ciertas diferencias en la distribución de los versos, esto no parece pesar tanto como el hecho de que la autora logra reproducir en español las estrategias de escritura del poema en inglés. Los efectos de traducción en uno y otro poema son muy similares y se derivan del mismo juego de alternancia de códigos. Como puede observarse, la traducción no es una mera inversión, sino una re-escritura que pone en juego la creatividad y se convierte en el reflejo del poema en inglés, una versión que guarda un perfecto equilibrio con su contraparte. La autora escribe el mismo poema dos veces en lenguas igualmente híbridas.

Como quiera que sea, las reflexiones y las interrogantes que se han planteado sobre los poemas de estas autoras y su práctica de la traducción nos llevan a cuestionar la relación convencional que se establece entre "original" y traducción. Como afirma Sherry Simon refiriéndose a las autoras quebequeses:

By placing translation *within* the borders of their books, writers (...) smudge the distinction between original and secondary forms of writing, troubling (but not yet toppling) the entire edifice of conceptual complications which maintain the power of author over translator, creation over reproduction, male over female.(1996:166)

A lo que añade:

The shape of these [works] reproduces the dividedness of identity, the ongoing –and never complete – negotiations between the mother tongue and

the other tongue. The space of translation widens, becoming a territory in which the imagination settles down, takes up its ordinary existence. (1996:166)

Es indudable que los poemas anteriores y su traducción por parte de las mismas autoras comprueban el hecho irrefutable de que la traducción es un espacio para la imaginación y la creación, y no solamente el lugar de la imitación o la repetición.

EPÍLOGO

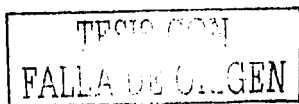
Para acercarse a la traducción de la poesía chicana escrita por mujeres que Claire Joysmith presenta en *Cantar de Espejos. Singing Mirrors* fue necesario llevar a cabo un proceso de desfamiliarización de aquellos elementos que derivan de la cultura mexicana. Figuras como la Malinche y Guadalupe, Coatlicue o la Llorona pueden resultar demasiado familiares e interpretarse equivocadamente desde la perspectiva de una traductora mexicana. Por eso fue necesario llevar a cabo una investigación sobre los significados nuevos que estas figuras adquieren entre las chicanas y deslindarlas así de sus contrapartes mexicanas. Gracias a la investigación, como traductora y revisora de varios poemas en la antología mencionada, logré separarme de mis conceptos establecidos sobre estas figuras, para dar paso a las nuevas reinterpretaciones hechas por las poetisas chicanas, que aluden a estas figuras con respeto y familiaridad al mismo tiempo. Al trasladar a la Malinche o a la Llorona a una traducción al español se corre el riesgo de devolverla a su contexto original, es decir, mexicano, sin que se noten los cambios que han operado en ellas las escritoras. Este es siempre uno de los riesgos de la traducción: que la asimilación sea total, que se borren las diferencias y no se perciba la extrañeza. Confío en que la materia misma del poema, así como el tono irónico que prevalece en muchos de ellos, ayuden al lector mexicano a captar estas sutiles diferencias en la traducción – a que sienta que estas figuras no son las conocidas por él, sino otras construidas en una cultura diferente.

Algo similar sucede con la lengua misma de traducción, o sea el español. Ya hemos dicho que los textos híbridos representan una postura, una ubicación contestataria frente a la cultura dominante. Al irrumpir otro código en el código de la lengua dominante, se produce una subversión y al mismo tiempo se refleja la tensión derivada de un contexto de dominación/ subordinación. En el momento de traducir al español estándar los textos híbridos de las poetisas chicanas se borrarían los marcadores de “chicanidad” al utilizar una sola lengua. Para evitar lo anterior es necesario buscar alternativas de traducción que contribuyan a conservar la hibridez de

los textos originales. Es por esto que se ha puesto mucho énfasis en las traducciones híbridas que recurren al interlingüismo y a otras estrategias para reproducir la subversión de códigos que se observa en el original, aunque en este caso sea el español y no el inglés la lengua subvertida. De cualquier modo, se puede decir que en las traducciones el español estándar funciona como lengua dominante en la que irrumpe tanto el español chicano como el inglés, para sugerir marcadores de chicanidad, es decir de hibridez, de mezcla de dos culturas, la anglo-estadounidense y la mexicana.

Del estudio del contexto cultural chicano y de las estrategias de traducción se puede aprender mucho sobre el proceso de traducción creativa. Cada vez resulta más claro que no es posible emprender la traducción de un corpus sin llevar a cabo procesos de descodificación y re-codificación a niveles tanto lingüísticos como culturales, lo cual requiere diversificar los instrumentos de estudio y análisis y rebasar el análisis meramente lingüístico. Es por eso que teóricos y traductores como Susan Bassnett y André Lefevere propugnan por el establecimiento de una disciplina que se llame Estudios de Traducción, que se nutra de los estudios culturales, y al mismo tiempo los retroalimente. En este sentido se entiende la afirmación de André Lefevere de que el traductor debe ser un "scholar", un estudioso de la literatura y la cultura fuente y meta, más que un autor/escritor o un "amateur".

Igualmente vale la pena reflexionar sobre los modos en que se lleva a cabo un proceso de traducción. Tradicionalmente, una sola persona realiza el trabajo de analizar, traducir y revisar su traducción. Sin embargo, basada en mi experiencia como traductora y mi participación en la elaboración de diversas antologías de poesía, me convengo cada vez más de la necesidad de que este proceso se lleve a cabo en equipo, de que sea un proceso colaborativo entre dos o más personas que pueden aportar sus propios puntos de vista e intercambiar opiniones, logrando así una traducción más adecuada al texto específico que se quiere traducir. Aquí es importante recordar lo que señala A. Berman, en cuanto a que una traducción verdaderamente significativa es la que se ancla en un proyecto, en una meta *articulada*. Trabajar en equipo hace posible delinear un proyecto y definir las metas



que se propone alcanzar ese proyecto específico y ningún otro. De este modo, el proyecto queda determinado tanto por la posición de los traductores como por las demandas específicas de la obra a traducir. Se deja entonces de lado la discusión de cuestiones estériles y de normas generales de fidelidad y exactitud para atender a las interrelaciones entre lector, texto y traductor de acuerdo con un proyecto específico y concreto que marca sus propios parámetros.

Estas son sólo algunas de las reflexiones provocadas por la elaboración de este trabajo que pretende contribuir en algo a los estudios de traducción en nuestra lengua. Coincido con Bassnett y Lefevere en la necesidad de ampliar el campo y las miras de los estudios de traducción, los cuales pueden contribuir a entender las relaciones que se dan entre las distintas culturas implicadas en los procesos de traducción. El mundo globalizado depende de la traducción. Entenderla es entender nuestra época.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Norma. "A Revision Through Malintzin / or Malintzin: Putting Flesh Back on the Object", en Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa (eds.), *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*. Kitchen Table. Women of Color Press, Nueva York, 1981, 182-190.

_____. "Traductora-Traditora: una figura paradigmática del feminismo de las chicanas. Trad. Cecilia Olivares. *Debate Feminista*. Año 4. Vol. 8. septiembre 1993. 19-48

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands : La Frontera. The New Mestiza*. Aunt Lute Books, San Francisco, 1987.

Bartra, Roger. "Los hijos de la Malinche" en Margo Glantz, ed., *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, México, 1994.

Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Routledge, Londres y Nueva York, 1988. Edición Revisada.

Bassnett, Susan y André Lefevere. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Multilingual Matters. Clevedon, 1998.

Brading, David A., *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, (1942-1867)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

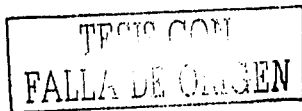
Brotherson, Gordon. "La Malintzin de los códices" en Margo Glantz, ed., *La Malinche. sus padres y sus hijos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1994.

Caso, Alfonso. *El pueblo del sol*. Fondo de Cultura Económica, SEP, México, 1983.

Corpi Lucha. "Contracorrientes: el estuario lingüístico de la escritora chicana" en Claire Joysmith, ed., *Las formas de nuestras voces. Chicana and Mexicana Writers in Mexico*. UNAM, México, 1995.

During, Simon, ed., *The Cultural Studies Reader*. Second edition, Routledge. Londres y Nueva York, 1993.

Eagleton, Terry. *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. trad. Ramón José del Castillo. Paidós, Barcelona, 2001.



Echeverría, Bolívar. "Malintzin, la lengua" en Margo Glantz, ed., *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1994.

Fe, Marina. "Sandra Cisneros: Malintzin, Guadalupe y anexas". *Omnia. Estudios de Género*. Dirección General de Estudios de Posgrado, UNAM, México, Año 17-18, Núm. 41, 2001-2002, 75-84.

Florescano, Enrique. *El mito de Quetzalcóatl*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Franco, Jean. "La Malinche y el primer mundo" en Margo Glantz, ed., *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1994.

Glantz, Margo, ed., *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1994.

-----"Las hijas de la Malinche" en Margo Glantz, ed., *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1994.

González Obregón, Luis. *Las Calles de México I. Leyendas y sucesidos*. Ediciones León Sánchez, México, 1927.

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, trad. Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

Joysmith, Claire, ed., *Las formas de nuestras voces: Chicana and Mexicana Writers in Mexico*. UNAM, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, México, 1995.

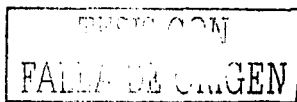
_____. *Cantar de espejos/Singing Mirrors. Antología bilingüe de literatura escrita por chicanas*, inédita.

Lefevere, André. *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. The Modern Language Association of America, Nueva York, 1992.

Lefevere, André, ed., *Translation, History, Culture. A Sourcebook*, Routledge, Londres y Nueva York, 1992

Levine, Susan Jill. *The Subversive Scribe. Translating Latin American Fiction*, Graywolf Press, Saint Paul, MN, 1991.

Messinger Cypess, Sandra. "Re-visión de la figura de la Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea" en Margo Glantz, ed., *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1994.



Monsiváis, Carlos. "La Malinche y el primer mundo" en Margo Glantz, ed., *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México, 1994.

Moraga, Cherrie y Gloria Anzaldúa, eds., *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*. Kitchen Table, Women of Color Press, Nueva York, 1981.

Moraga, Cherrie. "La mujer insaciable" en Moraga, Cherrie, *Loving in the War Years. Lo que nunca pasó por sus labios*. South End Press, Cambridge, USA, 2000.

Robinson, Douglas, *The Translator's Turn*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore & Londres, 1991.

Schulte Raimier y John Biguenet, eds., *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1992.

Simon, Sherry, *Le Trafic des Langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Boréal, Quebec, 1994.

_____. *Gender in Translations. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Routledge, Londres y Nueva York, 1996.

Soustelle, Jacques. *El universo de los aztecas*. trad. José Luis Martínez y Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica. México, 1982.

Steiner, George, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press. Londres, Oxford, Nueva York, 1977.

Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1987.

Venuti, Lawrence, *The Scandals of Translation Towards an ethics of difference*, Routledge, Londres y Nueva York, 1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN