

**BORDA**  
**LA FRONTERA**

La  
nueva  
mestiza

Traducción de  
**CARMEN  
VALLE**

*Capitán Swing* 

**GLORIA MANZANA**

# BORDERLANDS



## LA FRONTERA

GLORIA ANZALDÚA

Introducción de  
**SONIA SALDÍVAR**

Traducción de  
**CARMEN VALLE**

colección  
**ENSAYO**

*Capitán Swing* 



## Reconocimientos

A quienes caminaron conmigo en mi sendero y me tendieron la mano cuando tropecé;

a quienes me rozaron en un cruce para no volver a tocarme después;

a quienes no he tenido oportunidad de conocer pero habitan tierras fronterizas como la mía;

a aquellas personas para quienes las tierras fronterizas son territorio desconocido;

a Kit Quan, por alimentarme y escucharme cuando me quejaba;

a Melanie Kaye/Kantrowitz, por creer en mí y estar ahí para mí;

a Joan Pinkvoss, mi editora, partera genial, cuya comprensión, cariño y mezcla equilibrada de presión y suaves codazos no solo me ayudaron a llevar a término a esta criatura, sino que me ayudaron a crearla; Joan, estas palabras e imágenes son para ti.

Al personal de Spinsters/Aunt Lute, que sobrellevó muy bien la presión de cumplir plazos imposibles: a Martha Davis, cuya valiosa y excelente corrección hizo que el

material tuviera mayor cohesión y resultara más accesible; a Debra DeBondt, que trabajó duramente para que el libro siguiera el calendario previsto; a Pam Wilson y Grace Harwood;

a Frances Doughty, Juanita Ramos, Judith Waterman, Irena Klepfisz, Randy Conner, Janet Aalphs, Mirtha N. Quintanales, Mandy Covey y Elana Dykewomon por su aliento y apoyo, al igual que por sus comentarios sobre varios textos; a mis amigos y amigas, alumnado y colegas del programa ADP de la universidad Vermont College, el Taller de Escritura Women's Voices (Voces de Mujeres), Universidad de California en Santa Cruz, y a las escritoras y escritores que tomaron parte en mis talleres de escritura en la ciudad de Nueva York, New Haven, San Francisco, Berkeley, Oakland y Austin (Texas), en especial: Pearl Olson, Paula Ross, Marcy Alancraig, Maya Valverde, Ariban, Tirsa Quiñones, Beth Brant, Chrystos, Elva Pérez-Treviño, Victoria Rosales, Christian McEwen, Roz Calvert, Nina Newington y Linda Smuckler;

a Chela Sandoval, Rosa-María Villafane-Sosolak, Osa Hidalgo de la Riva, Lisa Carim, Sue Schwiek, Viviana Varela, Cindy Cleary, Papusa Molina y Rusty Barcelo;

a Lisa Levin, Shelley Savren, Lisa Albrecht, Mary Pollock, Lea Arellano, Christine Weiland, Louise Rocha, Leon Fishman, Claude Talley;

a mi familia: mi madre, Amalia; mi hermana, Hilda; mis hermanos, Urbano (Nune) y Óscar (Carito); mis cuñadas, Janie y Sara; mi sobrina, Missy, y mi sobrino, Urbie; a Tío Pepe y Tía Minga;

y de modo muy especial a la memoria de mi padre,  
Urbano, y de mis abuelas, Eloísa (Locha) y Ramona.

*gracias a toditos ustedes.*

ESTE LIBRO  
está dedicado *a todos mexicanos*  
de ambos lados de la frontera.

G. E. A.

## Introducción a la segunda edición

Sonia Saldívar Hull

En los doce años transcurridos desde la publicación de la seminal obra de Gloria Anzaldúa *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, los estudios de mujeres y los estudios sobre latinas o chicanas han florecido en cuanto a producción intelectual, si no en cuanto a aceptación por parte del mundo académico. Incluso ante la perspectiva de un contragolpe creciente, que se manifiesta en su forma más dramática en las leyes contrarias a la acción afirmativa de California, el veredicto Hopwood<sup>[1]</sup> en Texas y legislación similar que está siendo valorada en muchos otros estados, se ha publicado una segunda edición de *Borderlands*. Este texto de relevancia histórica sigue siendo estudiado e incluido en programas académicos de cursos sobre teoría feminista, escritoras estadounidenses contemporáneas, autobiografía, literatura escrita por chicanos/as o latinos/as, estudios culturales e incluso sobre los principales escritores estadounidenses.

Después de mi lectura inicial del libro de Gloria Anzaldúa en el verano de 1987, como muchas otras profesoras universitarias chicanas, yo sentí la necesidad imperiosa de

sumergirme en su hermenéutica de la nueva mestiza. Anzaldúa me interpela a mí como compatriota *Tejana*, como *mujer* que audazmente se denominaba a sí misma feminista al igual que chicana. Junto a otros textos fundacionales sobre la Frontera, como *With His Pistol in His Hand*, de Américo Paredes, y *Occupied America*, de Rodolfo Acuña, *Borderlands* ofrecía una visión de nuestro Estados Unidos a través de los ojos de una mujer que se identificaba con las mujeres.[2] El feminismo que defiende *Borderlands* se basa en las presentaciones generizadas de mujeres como Marta Cotera y Ana Nieto Gómez, cuyas primeras especulaciones feministas aparecen en la antología *Chicana Feminist Thought: The Basic Historical Writings*.<sup>[3]</sup> En los años sesenta y setenta las chicanas estaban construyendo teoría y, con las intervenciones de Gloria Anzaldúa y de Cherrie Moraga en *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*, una conciencia *transfronterista* (es decir, feminista transnacional, una *feminista transfronterista*) construyeron nuevas coaliciones con otras latinas y mujeres de color en Estados Unidos.<sup>[4]</sup> *Borderlands*, una elaboración sociopolíticamente específica de una epistemología *feminista* chicana de finales del siglo xx, marca un movimiento hacia las coaliciones con otras *mujeres* a ambos lados de la frontera geopolítica entre Estados Unidos y México.

El libro se centra en un espacio geográfico definido, la frontera entre Estados Unidos y México, y presenta una historia concreta, la de las chicanas estadounidenses de origen mexicano. Pero, como tratado que es «por encima de todo una lucha feminista» (pág. 142), abre una manera



radical de reestructurar el modo en que estudiamos la historia. Usando un nuevo género que Anzaldúa denomina *autohistoria*,<sup>[5]</sup> la autora presenta la historia como un ciclo serpentino más que como una narrativa lineal.<sup>[6]</sup> La historia que ella narra es una historia en la cual los símbolos, tradiciones y rituales indígenas sustituyen a las costumbres católicas posteriores a Hernán Cortés. Anzaldúa reconfigura las afinidades chicanas con la *católica Virgen de Guadalupe* y ofrece una imagen alternativa: *Coatlicue*, la madre divina azteca. En 1987, pocas profesoras universitarias mexicano-americanas invocaban ese nombre.

El primer ensayo o capítulo de *Borderlands*, «La patria, Aztlán», introduce a la persona que lee a una topografía de desplazamiento. Para quien no conozca la historia de los chicanos/as, o la historia de cómo Estados Unidos absorbió el norte de México en 1848, el texto define la frontera, política e ideológicamente, como un «confín contra natura» y, por lo tanto, postula el potencial desestabilizador de la cartografía chicana de finales del siglo xx. Proporciona a los *mestizos* una genealogía que, como gentes híbridas, los interpela a la vez como nativos de las Américas y como poseedores de una identidad múltiple, no occidental. La «tierra perdida» que redescubre o desvela está siempre fundamentada en una historia material concreta de lo que fue una vez el norte de México. Para el lector no académico, la autora pasa revista al tratado de Guadalupe-Hidalgo, firmado el 2 de febrero de 1848, como el documento que dio lugar a la aparición de una nueva minoría en Estados Unidos: ciudadanos estadounidenses de origen mexicano. La pedagogía de Anzaldúa, de tipo

testimonial, ofrece un conocimiento que las escuelas anglocéntricas tienden a borrar, intercalando una contranarrativa que habla de la apropiación de la tierra por parte de los angloamericanos, que hicieron algo más que apoderarse de territorio: se trató de un proceso de absorción por parte de Estados Unidos que incluyó la imposición de la Supremacía Blanca, a la que contribuyeron las tácticas abiertamente terroristas de los Rangers de Texas.[7]

El discurso de construcción de nación en «La Patria, Aztlán» regresa a la historia que otras novelas chicanas fundamentales de los años treinta y cuarenta habían ficcionalizado anteriormente.[8] Como *Caballero*, de Jovita González, una novela histórica recuperada recientemente, *Borderlands* ofrece una crítica del proceso de incorporación de los mexicanos durante la guerra mexicano-americana de 1836.[9] Igualmente, las múltiples identidades en *Borderlands* evocan la novela de Américo Paredes *George Washington Gómez*, una obra en que la identidad híbrida del protagonista se encuentra en guerra consigo misma.[10] Aunque estas dos ficciones históricas recuperan memoria borrada de la historia oficial, la *historia* de Anzaldúa ofrece una nueva forma de escribir la historia. Como Paredes, Anzaldúa alinea audazmente la historia territorial chicana con los luchadores de la resistencia mexicano-tejana de comienzos del siglo xx, los sedicionistas, que polemizaron contra los invasores anglos en su manifiesto político, el *Plan de San Diego*.<sup>[11]</sup> Pero la historia en esta narrativa de la Nueva Mestiza no es un ejercicio discursivo unívoco —en este nuevo género, una

conmovedora narrativa personal sobre la desposesión de su abuela ocupa el mismo espacio discursivo que una árida exposición de hechos históricos, mientras que la letra de un *corrido* sobre «la tierra perdida» aparece junto a una interpretación poética de la visión de un historiador anglo etnocéntrico sobre el dominio de Estados Unidos sobre México—.

Desde luego, el género de *Borderlands* desafía constantemente la estasis. Pasando de la historia mexicano-tejana al testimonio personal, el texto se mueve tenazmente hacia delante, hacia la historia de una familia política más amplia. Al concluir el ensayo de apertura, la narradora de la Nueva Mestiza hace hincapié en las alianzas de clase con los mexicanos que cruzan la frontera o trabajan en fábricas de frontera no reguladas, las *maquiladoras*, y revela la deshumanización de esos trabajadores mexicanos que cruzan hacia Estados Unidos, donde la Patrulla de Frontera les da caza como si fueran una plaga. Los trabajadores mestizos se encuentran «atrapados entre ser tratados como delincuentes y poder comer» (pág. 53).

La Nueva Mestiza narra mucho más que la historia de ese «tercer país» que ella llama la Frontera. El «país cerrado», como también lo denomina, está poblado por personas generizadas sin documentación que cruzan el territorio. Anzaldúa no solo trastorna las versiones históricas nacionalistas anglocéntricas, también perturba los planes de los nacionalistas chicanos al introducir análisis y temas feministas. Apoyadas en ideologías feministas, las historias de las mujeres amplían sin cesar el territorio cubierto por anteriores textos históricos androcéntricos.

Anzaldúa prosigue este proceso en la sección siguiente, «Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan», en el que se dispone a enfrentarse a la tradición de dominación masculina en el interior de su comunidad. Inicia con un largo epígrafe en español sin traducir, un pasaje que sirve como una proclamación chicana frente a la guerra —una declaración de independencia para las *mestizas* sometidas por una cultura dominada por los hombres—. Cuando Anzaldúa se dirige en español a los hombres y a las mujeres que se identifican con los intereses masculinos de su comunidad, es como si se dirigiera a los ancianos que se negaban a hablar inglés. Apela a esas autoridades cuando declara:

Esos movimientos de rebeldía que tenemos en la sangre nosotros los mexicanos surgen como ríos desbocanados en mis venas. Y como mi raza, que cada en cuando deja caer esa esclavitud de obedecer, de callarse y aceptar, en mí está la rebeldía encimita de mi carne. Debajo de mi humillada mirada está una cara insolente lista para explotar. Me costó muy caro mi rebeldía —acalambrada con desvelos y dudas, sintiéndome inútil, estúpida e impotente. Me entra una rabia cuando alguien —sea mi mamá, la Iglesia, la cultura de los anglos— me dice haz esto, haz eso sin considerar mis deseos. Repelé. Hablé pa'tras. Fui muy hocicona. Era indiferente a muchos valores de mi culture. No me dejé de los hombres. No fui buena ni obediente. Pero he crecido. Ya no solo paso toda mi vida botando las costumbres y los valores de mi cultura que me traicionan. También recojo las costumbres que por el tiempo se han probado y las costumbres de respeto a las mujeres (pág. 55).

El fragmento termina en inglés, como si el idioma adquirido de adulta fuera el idioma de la aserción feminista: «Pero a pesar de mi tolerancia cada vez mayor, para esta chicana la *guerra de independencia* es una constante» (pág. 55). Esta estrategia bilingüe implica que aunque los varones patriarcales de su infancia y juventud

puedan hablar el inglés con fluidez, ella los va a enfrentar directamente en el idioma de sus tradiciones chicano-mexicano-tejanas.

Las normas y los supuestos dogmáticos dictaron la vida de Anzaldúa cuando era una niña y una joven en el sur de Texas, pero en el momento actual ella comprende que las «normas» están hechas por los hombres y pueden deshacerse usando una lógica feminista. Anzaldúa ofrece ejemplos concretos de cómo se vio privada incluso de una vida del espíritu y narra su resistencia rebelde a ser asimilada por las costumbres familiares y comunitarias. Su *testimonio* da cuenta de las limitaciones que se aplican a muchas mujeres subalternas sometidas al dominio de padres o madres de orientación masculina. La rebelde feminista en su interior es la Bestia de Sombra, «una parte de mí que se niega a obedecer las órdenes de autoridades externas» (pág. 56). La Bestia-Sombra aparece como la parte de las mujeres que asusta a los hombres y les lleva a controlar y a devaluar la cultura femenina. A las muchachas en las tierras fronterizas normalmente se les enseña a temer la sexualidad y a aprender que los hombres solo valoran los cuerpos de las mujeres. Se devalúa su individualidad y se condena el egoísmo. (En la frontera de la infancia y la juventud de Anzaldúa, el «egoísmo» incluye todo lo que las mujeres quieren hacer para mejorar su vida). La conciencia de la Nueva Mestiza, aunque rechaza nociones estáticas del ser, valora profundamente la individualidad de la chicana.

«Tiranía cultural» en el sur de Texas de Anzaldúa es una metonimia que representa el patriarcado —la forma en la

que la cultura tradicional funciona en contra de las mujeres —. Adoptando la figura de Malintzín, Anzaldúa pone en cuestión el lugar de esta figura en la mitología mexicana como la Eva caída que «traicionó» a su pueblo al convertirse en la amante de Cortés y, por lo tanto, en la madre del *mestizaje*. Al reclamar y reconceptualizar la figura de Malintzín, Anzaldúa reclama para las mujeres el hogar mítico, la patria de los nacionalistas culturales chicanos, Aztlán. Esta nueva historiadora espolea sutilmente a los varones chicanos para que comprendan la rebelión feminista como similar a la rebelión de clase racializada que defienden los nacionalistas culturales. Anzaldúa redefine la identidad cultural por medio del género y la identidad sexual. Y el nacionalismo ya transformado y el Aztlán definido por el género son reescritos como teoría feminista por la conciencia de la Nueva Mestiza.[12]

Parte del trabajo de esa conciencia *mestiza* es descomponer las dualidades que sirven para aprisionar a las mujeres. Su articulación de la teoría chicana lesbiana hace justamente eso cuando se declara tanto femenina como masculina. Una vez más, recurre al *cuento* y al *testimonio* para presentar la teoría cuando relata la historia de la joven vecina de su infancia que era una proscrita a la que se etiquetaba como «una de los otros», mitad mujer, mitad hombre. No obstante, rechazando condenar las etiquetas, ella adopta de manera estratégica un giro nacionalista-feminista hacia la «tradición» indígena que considera la alteridad como poder. La rebelión definitiva para las chicanas es por medio de la sexualidad, y en la

versión de Anzaldúa de la teoría *queer*, esto es específicamente cierto para las lesbianas de color.

Igualmente, la reclamación por parte de Anzaldúa del componente indio de su *mestizaje* elude una apropiación simplista. Lo *indígena* en la Nueva Mestiza es una nueva postura política como chicana feminista completamente racializada. Ella apela a una historia de resistencia por parte de las mujeres indias subalternas en las Américas y en esa historia compartida narra una fuerte afiliación política: «Mi identidad chicana se fundamenta en la historia de resistencia de la mujer india» (pág. 62). Este alineamiento político sirve para fortalecer aún más su crítica interna de las prácticas culturales chicanas que niegan el componente indígena del *mestizaje*. Reclamando todos los componentes de su identidad, incluso los que chocan entre sí, Anzaldúa escapa de las categorías esencialistas y concibe un hogar provisional en el que ella pueda ponerse «en pie y reclamar mi espacio, creando una nueva cultura —*una cultura mestiza*— con mi propia madera, mis propios ladrillos y mortero y mi propia arquitectura feminista».

Armada con sus herramientas feministas, la narradora de Anzaldúa está preparada para «penetrar en la serpiente» como hace en la siguiente sección, para explorar el legado de los antepasados indígenas. En línea con este nuevo feminismo, la Nueva Mestiza reivindica de forma dramática las figuras culturales femeninas a las que se etiquetó como traidoras de la comunidad. La primera traición —negar lo indio en lo chicano— hace que sea más sencillo aceptar la segunda sin cuestionarla: la conversión de Malinali Tenépat

(*Malintzín*) (pág. 64) y *la Llorona* (la mujer que llora por sus hijos perdidos o asesinados) en puta de la diada *virgen/puta*.<sup>[13]</sup>

Al reescribir las historias de Malinali, *la Llorona* y la *Virgen de Guadalupe*, Anzaldúa reclama estratégicamente una base para la presencia histórica femenina. Aquí su tarea es desvelar los nombres y poderes de las deidades femeninas cuyas identidades han sido sumergidas en la memoria mexicana de estas tres madres mexicanas. La Nueva Mestiza narra la historia anterior a Cortés de estas deidades y muestra cómo fueron desvalorizadas tanto por el patriarcado azteca-mexica como por los conquistadores cristianos. Al presentar los orígenes del mito de Guadalupe, Anzaldúa ofrece nuevos nombres para nuestros estudios — nombres que debemos esforzarnos por pronunciar: *Coatlicue, Cihuacoatl, Tonantsi, Coyolxauhqui*—.

Curiosamente, Anzaldúa utiliza el idioma de los colonizadores españoles cuando relata la invención de Guadalupe por la Iglesia católica. La famosa versión de Juan Diego de la historia de Guadalupe está contada en estrofas poéticas, una presentación que subraya el carácter de ficción de la *historia*. La revisión feminista, escrita en prosa, se autoriza a sí misma como historia legítima. Posteriormente, la narrativa de Anzaldúa regresa a Aztlán y a la historia azteca anterior a la Conquista con una crítica que de modo consciente rasga la romanticización chicana masculina de un vago pasado indígena utópico. La persona que lee entra en una conversación entre la escriba Nueva Mestiza y esos nacionalistas chicanos recalcitrantes que, aún hoy, se niegan a aceptar la posibilidad de que los



aztecas fueran solo una nación entre muchas y que esclavizaran a las tribus circundantes.

*La Llorona* es otro componente de la diada *virgen/puta* que reivindica la Nueva Mestiza, nombrándola la heredera de *Cihuacoatl*, la deidad que presidía sobre las mujeres durante los partos. No creo que sea una simple coincidencia el hecho de que esta poderosa deidad se transforme posteriormente en una mujer que asesina a los niños en lugar de guiarlos hacia la vida. La centralidad de *la Llorona* en las tradiciones orales y escritas chicanas emerge en literatura escrita por otras feministas chicanas contemporáneas. En *cuentos* como «The Cariboo Café», de Helena María Viramontes, y «Tears on My Pillow», al igual que en «Woman Hollering Creek», de Sandra Cisneros, una revisión feminista chicana de la mujer impotente que llora resuena con el proyecto revisionista de Anzaldúa.[14]

Reivindicar y reinventar a *Coatlicue*, Malintzín y *la Llorona/Cihuacoatl* en las narrativas de la Nueva Mestiza profundiza la formación de la identidad, siempre cambiante, de la feminista chicana y mestiza de Anzaldúa. En el apartado siguiente, «*La herencia de Coatlicue / The Coatlicue State*», Anzaldúa se centra en las implicaciones de tal reivindicación para el desarrollo de la conciencia de la Nueva Mestiza. En un poema similar a un encantamiento, poderoso y dramático, la búsqueda de las historias borradas de las antepasadas y el anhelo de visibilidad siguen al sujeto-en-construcción ajeno y alienado mientras ella erige identidades provisionales.

Ella tiene ese miedo            que no tiene nombres            que tiene muchos  
nombres    que no sabe sus nombres    Ella tiene este miedo    que ella

es una imagen que va y viene se aclara y se oscurece el miedo de que ella es el sueño dentro del cráneo de otra persona (pag. 91).

Más que un ser restrictivo, esencial, la Nueva Mestiza migra constantemente entre conocerse a sí misma: «Ella tiene muchos nombres», sin saber quién o qué es: «el miedo de que no tiene nombre», y el miedo de no ser dueña de quién es: un «miedo de que ella es una imagen que va y viene [...] el sueño dentro del cráneo de alguien». Ella es todo eso, una mujer sin historia oficial y la mujer que construye su propio legado histórico.<sup>[15]</sup> El Estado de *Coatlicue* antecede a un cruce espiritual y político por medio del cual se alcanza una conciencia espiritual y política superior. La transformación implica enfrentar su miedo al cambio cuando ella tiembla «ante lo animal, lo ajeno, lo infra o sobrenatural, el yo que [...] posee una implacable determinación demoníaca más allá de lo humano» (pág. 100). Una vez que logra ese viaje interior personal, la Nueva Mestiza se basa en la «implacabilidad» que ha adquirido al emerger del Estado de *Coatlicue* y enfrenta la lucha por el cambio social. Cuando ella enumera todos sus nombres, una vez más representa la culminación del desvelamiento de sus múltiples subjetividades: lo «divino interior, *Coatlicue-Cihuacoatl-Tlazolteotl-Tonantzin-Coatlalopeuh-Guadalupe* —todas son una—» (pág. 101). Como comenta la investigadora académica Norma Alarcón, las identidades cambiantes, los múltiples nombres se condensan en el otro nombre de la nueva mestiza: Chicana.<sup>[16]</sup>

El proyecto de recuperación que conduce a la conciencia política, social y feminista que Anzaldúa denonima

Conciencia de la Nueva Mestiza emerge en su comentario sobre el lenguaje de los habitantes de las tierras fronterizas. Anzaldúa no empieza a explicar su uso de múltiples idiomas chicanos hasta la mitad de la sección en prosa del libro, en el capítulo «Cómo domar una lengua salvaje». El uso de inglés/español desde el título en la portada hasta los títulos de los capítulos y los apartados marca este nuevo discurso crítico. A lo largo del texto, en la mayor parte de los títulos y subtítulos de los capítulos, el español aparece de manera tan espontánea como el inglés. Las personas lectoras que atraviesan estas tierras fronterizas han de enfrentarse por fuerza a esta estrategia de reivindicar el territorio de múltiples idiomas mestizos. El texto multilingüe no admite fácilmente a quienes se niegan a comprometerse plenamente con las exigencias lingüísticas del lenguaje de la frontera.

Las chicanas con conciencia de nueva mestiza hablan múltiples lenguas chicanas a fin de enunciar sus múltiples nombres. Anzaldúa mezcla náhuatl, inglés y hasta español jergal como parte de una crítica cultural más amplia sobre cómo el grupo dominante impone su dominación por medio del lenguaje. En «Lengua salvaje» Anzaldúa se centra en cómo las chicanas sufren un doble castigo por sus idiomas ilegítimos. Aparte de la reivindicación lingüística, su argumento feminista es que, dentro de la cultura chicana, el idioma sirve como prisión para las mujeres, para las cuales no solo la asertividad, sino incluso el propio acto de hablar cuentan como transgresiones. Observa que los hombres de esa cultura están libres de crítica por tales transgresiones.

Rastrea los orígenes del español chicano, una lengua de frontera, hasta el uso del siglo XVI: «El español chicano no es incorrecto, es una lengua viva» (pág. 105). Los múltiples idiomas chicanos permiten las múltiples tomas de posición de *Coatlicue* y el sujeto que ella nombra Nueva Mestiza. Ella reivindica ocho idiomas, que concluyen con el *caló*, el español *pachuco*, el «idioma secreto» del barrio, el lenguaje vulgar. La lengua chicana es también un *mestizaje*: descompone todos los dualismos. Desplegando el lenguaje bélico en el apartado «Terrorismo lingüístico», Gloria Anzaldúa hace hincapié en el hecho de que no existe un idioma chicano único, como no existe una vivencia chicana única. La argumentación culmina con una observación feminista: «Nunca más me van a hacer sentir vergüenza por existir. Tendré mi propia voz: india, española, blanca. Tendré mi lengua de serpiente —mi voz de mujer, mi voz sexual, mi voz de poeta—. Venceré la tradición del silencio» (pág. 111).

El siguiente capítulo, «*Tlilli, Tlapalli* / El sendero de la tinta roja y negra» representa la metodología multilingüe del idioma mestizo. Como nos dice Walter Mignolo, Anzaldúa cita un diálogo (en *Borderlands*, pág. 126) en español de los *Coloquios y doctrina cristiana*. El diálogo, que fue inicialmente recogido en náhuatl y traducido luego al español por fray Bernardino de Sahagún en 1565, «narra —según Mignolo—, el momento en que los nobles españoles se refieren a los Tlamatinime (los sabios, aquellos que pueden leer la tinta roja y negra escrita en los códices)». Luego continúa:[17]

El juego lingüístico de Anzaldúa mezcla y revuelve español, inglés y náhuatl

(los primeros, con una fuerte tradición «literaria» que se mantuvo viva tras la conquista; el tercero, que era y sigue siendo una forma oral de usar el idioma, sufrió una ruptura y fue marginalizado tras la conquista), y su uso lingüístico invoca dos tipos de escritura: la escritura alfabética de la metrópolis y la escritura pictográfica de las civilizaciones precolombinas mexicanas (al igual que mesoamericanas).[18]

Anzaldúa pone así en escena su escritura en el contexto más amplio del continente y sus historias en múltiples estratos. Cuando Anzaldúa despliega múltiples idiomas como parte de su metodología de la Nueva Mestiza, enuncia su escritura como un acto de autocreación dentro de ese contexto, una estrategia que reivindica como concepto náhuatl.

En la última sección en prosa, «*La conciencia de la mestiza*», Anzaldúa reúne el trabajo de los ensayos anteriores y ofrece una definición provisional de la conciencia de la Nueva Mestiza. Por encima de todo, se trata de una conciencia feminista, una conciencia que va más allá de la filiación —más allá de los lazos de la «sangre»—. La autora se desplaza más allá de análisis psicológicos, saltando de la «inseguridad e indecisión» (pág. 134) viajando con el «nepantlismo mental», aceptando su existencia material en los intersticios, hacia una vida comprometida con la acción social. Se arriesga a desvelar el «trabajo que realiza el alma» (pág. 136) cuando alcanza una «conciencia diferencial», por usar la noción de Chela Sandoval de esta otra conciencia.[19] A lo largo del texto, Anzaldúa se esfuerza por construir un nuevo sujeto activista que pueda reinscribir la historia chicana en el relato oficial, relegitimar las múltiples capacidades lingüísticas chicanas, y rastrear los orígenes étnicos y

raciales de las mestizas *mexicano-tejanas*. Paradójicamente, es solo en este contexto donde ella puede reivindicar que «como mestiza, no tengo país [...]. Como lesbiana, no tengo raza» y que como feminista no tiene «una cultura» (pág. 138).

«*El camino de la mestiza / The Mestiza Way*» sintetiza las especulaciones anteriores y ofrece las acciones necesarias para el nuevo sujeto, la Nueva Mestiza, cuando se embarca en su vida de acción: «Lo primero que hace es hacer inventario». Ella «pasa la historia por un cernedor», ella comunica «la ruptura [...] con todas las tradiciones opresoras» y «documenta la lucha». Solo tras llevar a cabo este proceso puede reinterpretar «la historia y, usando nuevos símbolos» crear «nuevos mitos» (pág. 140). El texto de todo el libro se resume aquí. La autora hace un llamado a un «hombre nuevo» y repite: «La lucha de la *mestiza* es por encima de todo una lucha feminista» (pág. 142).

La segunda mitad de *Borderlands* representa dramáticamente el proceso de entrar en la conciencia (*mestiza*) y la práctica del camino de la *mestiza*. La sección «*Más antes en los ranchos*» invoca la tradición oral y prepara a la persona que lee para ingresar en las dramatizaciones poéticas. En «Temporada de Ala Blanca», la ardua vida de las *tejanas* mexicanas sirve como telón de fondo para el *cuentito* (*anécdota*) de una campesina que acepta dinero de «hombres blancos» (pág. 156), por permitirles cazar palomas de ala blanca en su tierra. Palomas de ala blanca sacrificadas, solo un deporte para los cazadores que regresan al Medio Oeste, se yuxtaponen

con la necesidad de la mujer mexicana de aceptar el dinero para alimentar a su familia. En «caballo», que Anzaldúa dedica al *pueblo* de su infancia, Hargill (Texas), la comunidad chicana rechaza el dinero gringo ofrecido como compensación cuando los hijos de la comunidad blanca torturan a un caballo por diversión. Lo que pudiera aparecer como aceptación pasiva por parte de los *mexicanos* es, en realidad, sabiduría por parte de estos hombres que saben que la justicia está fuera de su alcance en las tierras fronterizas de Texas: «Los *mexicanos* mascullan si eres mexicano / naciste viejo» (pág. 161).

«*La Pérdida*» continúa la práctica de la conciencia de la Nueva Mestiza relatando *historias* de trabajadoras. «*Sus plumas el viento*» (pág. 170) recoge el trabajo diario de mujeres subalternas. Una inquietante narrativa de violación como «Los llamamos *greasers*», «*Sus plumas el viento*», cuenta la historia de Pepita, una mujer que es violada por su jefe en el campo, sin que ella pueda hacer nada contra él. La narrativa es una especie de ensueño, un recuerdo de una infancia pasada en los campos de labor viendo a chicanas como Pepita que se sometían a la violencia sexual de los jefes blancos del campo a fin de conservar su empleo. Para mayor humillación, Pepita sufre también el desprecio de los hombres chicanos, que escupen al suelo cuando ella sale de su tormento. Portando ya la marca de Malinche, traidora de su raza, Pepita se proyecta en la figura del *chuparrosa*, el colibrí. Ya no es la criatura que ella recuerda del refugio seguro que representaba el jardín de su abuela; el colibrí se le aparece, en el contexto de los campos, como objeto de violencia: «el viento de

obsidiana / que corta borlas de sangre / en el cuello del colibrí» (pág. 171). La escritora anhela escapar a su destino de clase como trabajadora manual. Ella lee libros, busca otras posibilidades. La *pluma*, la pluma del colibrí, se convierte en el cálamo que ayuda a liberar a la Nueva Mestiza de las *labores* del campo. Ella imagina la posibilidad de escape: «Si el viento le diera sus plumas por dedos / ella enhebraría juntas palabras e imágenes». Pero hasta la naturaleza conspira para derrotar sus sueños: «*el viento sur le tiró su saliva / pa'trás en la cara*» (pág. 173).

La sección, «*Crossers y otros atravesados*» se centra en la sensibilidad poética, en la sexualidad lésbica y en la violencia homófoba. «*Yo no fui, fue Teté*» (pág. 199) emplea el habla chola, el lenguaje vulgar del barrio, cuando un hombre gay narra una paliza a manos de sus «hermanos» homófobos. Reconoce el miedo y el odio en esos rostros enloquecidos que le apuñalan y le maldicen con insultos sexuales. Su dolor se hace más intenso porque es «mi misma raza», su propia gente quien le hace huérfano, reiterando la afirmación de Anzaldúa en el sentido de que, al igual que las lesbianas chicanas, este hombre gay no tiene raza (pág. 137). Por el contrario, «*Compañera, cuando amábamos*» celebra de forma lírica esas tardes mudas en que dos mujeres amaban y hacían el amor: «Cuando ilesa carne buscaba carne y dientes labios / En los laberintos de tus bocas» (pág. 204).

«*Cihuatlyotl*, mujer sola» celebra a la diosa, antecesora de *la Llorona*, Falda de Serpiente, la diosa sexual de los nacimientos. La Nueva Mestiza creadora de mitos vincula a Santa Teresa de Jesús en «Reliquias sagradas» con otras



mujeres que gritan «*en el nombre de todas las madres / que han perdido hijos en la guerra*». Las feministas mestizas adoptan el aspecto de la diosa en «*Cihuatlyotl, mujer sola*» (pág. 238) cuando se las expulsa de las comunidades chicanas tradicionales. Aquí la traición no es llevada a cabo por una mujer o por la multilingüe Malintzín; la traidora es la comunidad. El poema representa la lucha de la Nueva Mestiza por retener la «patria» y, aun así, negociar también múltiples posiciones de sujeto. El apartado «*Ánimas*» comienza con «*La curandera*» (pág. 242), una alegoría dramática en la que la curandera tradicional penetra en la serpiente y emerge con el conocimiento, las yerbitas sanadoras, que contribuyen física, psicológica e intelectualmente a construir comunidades fuertes.

En la sección final, como en la última sección de la prosa, es «*El Retorno*». «Vivir en las Borderlands significa que tú» (pág. 261) convoca a las *mestizas* a la acción a medida que se hacen conscientes de múltiples posicionamientos, contradicciones y ambigüedades. La *mestiza*, con su duramente adquirida conciencia, sin embargo, no puede permanecer dentro de su individualidad. La conciencia de la vida fronteriza la espolea a luchar «duro» para resistirse a la estasis, «el elixir dorado que nos llama desde la botella», además de a continuar sus estrategias de resistencia en la otra guerra en que el «cañón del arma» y «la cuerda que aplasta el hueco de tu garganta» siguen existiendo. La supervivencia puede significar que «debes vivir *sin fronteras*» y «ser cruce de caminos», pero hacer

esto requiere activismo y no solo haber nacido *mestiza* racializada y generizada en las tierras fronterizas.

Aunque los *estudios de la frontera* desde luego no fueron inventados por Gloria Anzaldúa en *Borderlands*, este libro marcó la aparición de una nueva visibilidad para los programas académicos dedicados al estudio de la zona fronteriza entre Estados Unidos y México. La producción discursiva en la frontera floreció con nuevas antologías y otras publicaciones académicas que sacaron a la luz una topografía académica recartografiada con la frontera como núcleo de articulación. En 1991, Héctor Calderón y José Saldívar publicaron la innovadora antología *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*. Emily Hicks publicó *Border Writing: The Multi-dimensional Text* en 1991. Y Ruth Béjar cruzó las fronteras genéricas y disciplinares en su estudio *Translated Woman: Crossing the Border with Esperanza's Story* en 1993. La antología de Alfred Arteaga *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands* fue publicada en 1994 y Carl Gutiérrez-Jones analizó el discurso legal en la producción cultural chicana en *Rethinking the Borderlands* en 1995. En 1996 Guillermo Gómez Peña publicó una obra que mezclaba varios géneros, *The New World Border*, y en 1997 José Saldívar recartografió los estudios culturales americanos en *Border Matters*.

Este texto *transfrontera* y transdisciplinar también cruzaba límites rígidos en el mundo académico, pues se movía entre los departamentos de Literatura (en inglés y en español), Historia, Estudios Americanos, Antropología y Ciencias Políticas y contribuyó a alumbrar múltiples teorías

del feminismo en estudios de mujeres y estudios de chicanas. Era, y sigue siendo, una declaración definitiva sobre lo inextricable de la sexualidad, el género, la raza y la clase social para las chicanas y transformó el modo en que hablamos de la diferencia en la sexualidad, la raza o etnicidad, el género y las clases sociales en Estados Unidos. Leído en este contexto histórico, *Borderlands* se resiste a ser contenido como una destacadísima excursión a «la otredad». Con esta segunda edición, *Borderlands / La Frontera* continúa ofreciendo una (re)construcción radical del espacio en las Américas en que se desarrollan las luchas políticas y se forjan las alianzas solo después de arriesgarse a conflictos, apropiaciones y contradicciones frente al poder y a la dominación.

Febrero de 1999

---

[1] El veredicto Hopwood se produjo a raíz del caso Hopwood contra el estado de Texas y constituyó el primer desafío legal contra los programas de acción afirmativa que favorecían el acceso de las minorías a la educación. En este caso, algunos demandantes blancos protestaron contra esa política de admisiones, pues sus solicitudes habían sido rechazadas. Se les dio la razón en 1996. Después de siete años durante los cuales constituyó un precedente válido para otros casos legales, el Tribunal Supremo de Estados Unidos lo derogó en 2003. (*N. de la T.*)

[2] Américo Paredes, *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero*, Austin, University of Texas Press, reimpresión, 1971. Rodolfo Acuña: *Occupied America: A History of Chicanos*, segunda edición, 1981; tercera edición, 1988, Nueva York, Harper Collins Publishers.

[3] Véase, por ejemplo: Marta Cotera, «Among the Feminists: Racist Classist Issues- 1976», pp. 213-20; y Ana Nieto Gómez: «*La Feminista*», pp. 86-92, en *Chicana Feminist Thought: The Basic Historical Writings*, ed. Alma M. García, Nueva York, Routledge, 1997.

[4] Gloria Anzaldúa y Cherrie Moraga (eds.), *This Bridge Called mi Back: Writings by Radical Women of Color*, segunda edición, Nueva York, Kitchen

Table; Women of Colour Press, 1981 (edición en español: *Esta fuente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, Cherrie Moraga y Ana Castillo, ISM Press Books, 1988). En el prefacio a la segunda edición, Moraga cartografía la ubicación política de las feministas estadounidenses de color dentro de un contexto global. Para un comentario más completo de este impulso transnacional, véase mi libro *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*.

[5] En el ensayo «Border Arte: *Nepantla, el Arte de la Frontera*», Anzaldúa identifica el arte visual de la frontera como un arte que «desbanca lo pictórico. Representa el alma del artista y el alma del *pueblo*. Aborda el tema de quién narra las historias y qué historias son narradas. Yo denomino esa forma de narrativa visual *autohistorias*. Esta forma va más allá del autorretrato o la autobiografía tradicionales; al narrar la historia personal del escritor o del artista, incluye también la historia cultural del artista» (p. 113). Ella sigue diciendo que, cuando crea arte, como, por ejemplo, los altares, ese arte representa mucho más que a sí misma, «son representaciones de la cultura chicana» (p. 113). Aunque su definición en este punto se refiere al arte visual, creo que podría describir también el género de *Borderlands*. Véase Natasha Bonilla Martínez (ed.), *La Frontera / The Border: Art About the Mexico / United States Border Experience*, San Diego, Centro Cultural de la Raza, Museum of Contemporary Art, 1993.

[6] Véase: Yvonne Yarbro-Bejarano, «Gloria Anzaldúa's *Borderlands / La Frontera*: Cultural Studies, "Difference", and the Non-Unitary Subject», en *Cultural Critique*, otoño de 1994, pp. 5-28. Mi lectura se vio muy influida por su meticuloso análisis y por nuestras abundantes conversaciones sobre feminismo(s) chicano(s), *mestizaje* y tierras fronterizas.

[7] Angie Chabram-Dernersesian en «On the Social Construction of Whiteness within Selected Chicana/o Discourses» ofrece una argumentación brillante de la construcción de Aztlán por parte de los nacionalistas culturales chicanos y presenta una interpretación de las tierras fronterizas. Ruth Frankenberg (ed.), *Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism*. Durham y Londres, Duke University Press, 1997, pp. 107-164.

[8] Mi interpretación de estas primeras novelas chicanas se basa en las observaciones de Doris Sommers sobre la ficción histórica latinoamericana: *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1991.

[9] Jovita González y Eve Raleigh: *Caballero: A Historical Novel*. College Station: Texas A & M University Press, 1996. Esta novela fue escrita originalmente a finales de los años treinta, pero no se «recuperó» hasta hace poco. (Existen ciertas dudas sobre hasta qué punto Eve Raleigh participó en la redacción del propio texto).

[10] Américo Paredes, *George Washington Gómez*, Houston, Arte Público Press, 1990. Esta es otra novela de los años treinta que no se publicó hasta 1990.

[11] Para una exposición de los Sedicionistas y su manifiesto, véase: Américo Paredes, *A Texas-Mexican Cancionero*. Urbana: University of Illinois Press, 1976, p. 33. Véase también la argumentación de Ramón Saldívar sobre los sedicionistas y el *Plan de San Diego* en *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990, pp. 28-31. Sobre el resto del Plan de San Diego, véase Antonia Castañeda Shuler, Tomás Ybarra-Frausto y David Sommer (eds.), *Literatura Chicana: Texto y Contexto*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1982, pp. 81-83.

[12] Inderpal Grewal, en «Autobiographic Subjects, Diasporic Locations», defiende un argumento similar: «La exploración de Anzaldúa de la “conciencia de la frontera” se afirma a sí misma poderosamente como feminista [...], revela diversos modos de posicionamiento múltiple y de prácticas en torno a temas de feminismo y feministas», pp. 235-236. Inderpal Grewal y Caren Kaplan (eds.), *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, pp. 231-254.

[13] Para un análisis completo de Malintzín Tenépat, véase los dos ensayos de Norma Alarcón: «Chicana's Feminist Literature: A Revision Through Malintzín/Or: Malintzín: Putting Flesh Back on the Object», en Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa (eds.): *This Bridge Called My Back*, Nueva York, Kitchen Table, Women of Color Press, 1981, pp. 182-190; y «Traddutora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism», en *Cultural Critique*, Otoño de 1989, pp. 57-87. Para uno de los primeros análisis feministas de Malintzín llevado a cabo por una chicana, véase Adelaida del Castillo: «Malintzín Tenépat: A Preliminary Look Into a New Perspective», en Rosaura Sánchez y Rosa Martínez Cruz (eds.), *Essays on La Mujer*, Los Ángeles, Chicano Studies Research Center Publications, University of California, Los Ángeles, 1977.

[14] Helena María Viramontes, «The Cariboo Café», en *The Moths and Other Stories*, Houston, Arte Público Press, 1985, pp. 61-75. Helena María Viramontes: «Tears on My Pillow» en Charles Tatum Tucson (ed.), *New Chicano/a Writing*, University of Arizona Press, pp. 110-115. Sandra Cisneros: «Woman Hollering Creek», en *Woman Hollering Creek and Other Stories*, Nueva York, Vintage Books, 1991, pp. 43-56. Para lecturas de *la Llorona* en esos relatos mencionados, véase mi libro *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*.

[15] Mi lectura de este fragmento sigue la línea del brillante análisis de Norma Alarcón, «Chicana Feminism: In the Tracks of “The Native Woman”», en *Cultural Studies*, 1:3, octubre de 1990, pp. 248-256.

[16] En «Chicana Feminism», Alarcón explica: «El nombre “Chicana”, en presente, es el nombre de la resistencia que permite puntos de divergencia políticos y culturales al igual que permite pensar las múltiples migraciones y dislocaciones de las mujeres de origen “mexicano”. El nombre “Chicana” no es un nombre al/con el que las mujeres (o los hombres) nazcan, como sucede a menudo con “mexicano”, sino que se trata de algo que se asume de manera consciente y crítica» (p. 250). En el relato breve de la colección *Woman Hollering Creek* «Little Miracles, Kept Promises» Sandra Cisneros evoca también esas identidades chicanas y mestizas múltiples.

[17] Walter Mignolo, «Linguistic Maps, Literary Geographies, and Cultural Landscapes: Languages, Linguaging, and (Trans)nationalism», pp. 190-191, en *Modern Language Quarterly*, 57, 2, junio de 1996, pp. 182-196.

[18] Walter Mignolo, «Linguistic Maps, Literary Geographies, and Cultural Landscapes: Languages, Linguaging, and (Trans)nationalism», pp. 190-191, en *Modern Language Quarterly*, 57, 2, junio de 1996, pp. 182-196.

[19] Chela Sandoval, «U.S. Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World», en *Genders* 10 (primavera de 1991): pp. 1-24.