

INMIGRANTES CON GÉNERO: PERFORMANCE DE GÉNERO Y CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES EN *WATERCOLOR WOMEN OPAQUE MEN* DE ANA CASTILLO

Pauline BERLAGE

UNIVERSITÉ DE TOURS ET UNIVERSITAT AUTÓNOMA DE BARCELONA,
INTERACTIONS CULTURELLES ET DISCURSIVES

La crítica literaria feminista se ha desarrollado mucho desde los años 1970 y desde hace unos quince el campo de los estudios de género se ha hecho cada vez más amplio. Por otra parte, hoy en día, más del cuarenta por ciento de los inmigrantes que viven en los Estados Unidos son originarios de un país latinoamericano –un “movimiento de población” que se remonta, en realidad, a la constitución misma de esos países. En España, los latinoamericanos representan la mayoría de la población inmigrante en lo que se refiere a los procedentes de países allende la Unión Europea¹. Por lo tanto, hoy en día un número creciente de escritores latinoamericanos vive, de manera más o menos estable, en estos países. No obstante, los análisis que tienen en cuenta estas dos realidades socioculturales y literarias son poco frecuentes, sobre todo cuando se trata de análisis en término de género.

Propongo aquí un esbozo de mi reflexión acerca de esta producción literaria, centrándome en una de las novelas de Ana Castillo, autora chicana contemporánea (nacida en Chicago, en 1953) que se titula *Watercolor Women Opaque Men (Mujeres de acuarela y hombres opacos)*, publicada en 2005². Esta novela está dividida en veinticinco largos poemas, más cercanos a la prosa oral que a la poesía en versos tradicional³, ya que están formados por diálogos indirectos, monólogos, preguntas y reflexiones personales que la narradora presenta al lector. Ésta, que habla en tercera persona del singular y sólo unifica el *Ella/I* al final de la novela, nos cuenta su vida desde que sus padres, adolescentes, la conciben hasta su vida de adulta, cuando vive sola en Chicago. Esta inmigrante mexicana de tercera generación cuenta, a través de sus corrientes de conciencia (*stream of consciousness*), la vida difícil de los obreros agrícolas y su infancia –de cosecha en cosecha– en el sur de los Estados Unidos. Nos explica, luego, su experiencia reveladora con su tía, que vive su viudez libremente, su tentativa de estudio en un *College* y su matrimonio repentino con un joven americano desorientado ante su embarazo. Más tarde, *Ella/I* se enamora de una mujer que conoce en un bar, una relación que no durará, pero que la empujará a dejar a su marido para educar sola a su hijo. Busca así un amor respetuoso que termine con su dura existencia de inmigrante y le dé ganas de volver a disfrutar de la vida.

Esta novela de Castillo es, desde luego, una ficción, pero esto no impide que el análisis que se hará aquí sea interseccional⁴; analizaré las “performances” de género a la luz

¹ Según los datos del informe “Extranjeros con certificado de registro o tarjeta de residencia en vigor y Extranjeros con autorización de estancia por estudios en vigor a 30 de septiembre de 2010” publicado por el Ministerio de Trabajo e Inmigración.

² Quiero agradecer a L. Gómez Alcaraz por sus comentarios y lectura atenta.

³ Me refiero, de manera general, a la forma de la poesía pre-modernista, es decir, una poesía en versos más o menos fijos y con rimas, siendo las formas por excelencia los endecasílabos o los alejandrinos.

⁴ La palabra “interseccional”, traducción más corriente de la palabra inglesa “intersectional”, es un concepto que la socióloga K. Crenshaw formuló por primera vez en su artículo “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics” (CRENSHAW, 1989), pero cuyas raíces se sitúan en el feminismo de los años 60 y 70 si se toma en cuenta el debate entre el feminismo socialista y las feministas marxistas clásicas acerca de la preeminencia de la opresión

de otros factores como la clase, el origen étnico y la raza que modifican, influyen e informan de la producción de experiencias de los individuos. Mi objetivo es, por lo tanto, combinar este materialismo histórico con las nuevas concepciones de género –como la construcción a través del lenguaje y de las interacciones individuales y colectivas– tal y como han desarrollado pensadores posestructuralistas como G. Spivak, T. Moi y J. Butler. Me basaré, de hecho, en la concepción del género propuesta por esta filósofa estadounidense ya que permite centrarse en el género como representación discursiva. Para ella, el género son esos actos performativos de todo tipo que realizamos cada día y que, en su conjunto, conforman los papeles sociales atribuidos a cada sexo, femenino o masculino (según la norma binaria patriarcal). Estos papeles están contruidos socialmente porque dependen de las normas, de los estándares sociales considerados como masculinos o femeninos en el seno de una comunidad particular (BUTLER, 2005).

Performance discursiva y lectura de género

Más concretamente, mi análisis se organizará alrededor de las nociones de performances y de interacciones colectivas. Por “performance” entiendo el conjunto de actitudes, poses, discursos o silencios que una persona presenta, y, en el campo literario, que un personaje interpreta o que el narrador sugiere. Esta noción de performance proviene originalmente del sustantivo inglés *a performance* cuyas acepciones más comunes son “el acto, proceso o arte de representar algo” o “una producción artística o dramática”⁵. Este término, tal como lo utilizo, depende de una inscripción poética y política múltiple, por la que se interesó la filósofa Beatriz Preciado en su artículo “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...” (PRECIADO, 2004).

Beatriz Preciado nos explica que esta noción aparece primero en el campo semántico del discurso psicoanalítico en el que Joan Rivière define por primera vez la feminidad como mascarada. En el ámbito de la teoría del poder y de la subjetivación, la noción de performance representa “un conjunto de reflexiones acerca de la inscripción de repeticiones ritualizadas de la ley” (PRECIADO, 2004: 2) a la que varios autores, como Foucault (quien utilizó el término “disciplina”) o P. Bourdieu (quien sugirió el concepto de “habitus”) se referirán para explicar los procesos de socialización y de interiorización de normas. En el ámbito activista, a partir de los años 70 varios movimientos políticos, culturales, pacifistas o antidiscriminatorios, entre otros, van a adoptar la performance como estructura fundamental de la acción política y estética (pienso, por ejemplo, en las *Yeguas del Apocalipsis* de Lemebel y Casas, en el Chile de los años 80-90). En los estudios de género, es, sin lugar a dudas, Judith Butler la que popularizó el término, al hablar, en su ensayo *Gender Trouble*, de las performances *drag queen*, y, más en concreto, de “la teatralización hiperbólica de la feminidad en la cultura gay” (PRECIADO, 2004: 2) para hacernos entender el concepto de género como una repetición, una copia sin modelo. Así, para ella y a diferencia de muchos discursos feministas de los años 80, el género, al igual que el sexo, son construcciones sociales, que son, quizá, más visibles en las representaciones de los *drag kings* o *drag queens* que “performan” la masculinidad y la feminidad. A día de hoy, la noción de performance se utiliza muy a menudo en la producción estética del feminismo y de la cultura *drag*, en los estudios de género y en el campo cultural

de clase o de género. A grandes rasgos se podría resumir la perspectiva interseccional como una perspectiva que se sitúa en la encrucijada de varias categorizaciones como la raza, la etnicidad, el sexo, el género, la clase social, etc., para dar cuenta de la situación de poder de un agente/sujeto/colectivo. Es una herramienta que manipulan los sociólogos, los especialistas culturales pero también muchas feministas e investigadoras antirracistas al teorizar la opresión y las políticas de identidad (NASH, 2008).

⁵ Traducción propia de las dos primeras acepciones de la definición propuesta por el Diccionario Collins en línea.

pero, sobre todo, sigue siendo un arma creativa del activismo político en el que esa noción encuentra su sentido último.

Me interesaré aquí, por una parte, en las performances normativas, es decir, las formas que pueden tomar las performances presentadas como corporización de la norma⁶ –aunque puedan ser ambiguas. Por otra parte, me interesaré en las performances transgresivas, o sea en las performances que traspasan los límites del orden social de género heteronormativo y machista⁷. Para ello, me centraré en tres personajes femeninos de la novela, tres miembros de la familia del personaje principal (Ella), a saber, la abuela, conocida como Mamá Grande, la madre de Ella y la tía Renata, tres mujeres que van a inspirar a Ella para dar sentido y forma a su subjetividad de género y, por lo tanto, a las interacciones colectivas en las que tomará parte. Dichas mujeres son interesantes en la medida en que proponen performances normativas y transgresivas distintas, entre otras cosas, por ser mujeres de distintas generaciones de la inmigración mexicana en Estados Unidos.

La madre

El personaje principal, Ella/I, nace en una familia campesina chicana del sur de Estados Unidos. Sus padres son primos, hijos de inmigrantes⁸, y como la madre queda encinta, tiene que casarse muy joven sin haber ido nunca a la escuela. Aunque Ella/I/la narradora menciona muy poco a su madre o a su padre en su relato, éstos siempre están presentes a lo largo de su vida como contraejemplo. En los primeros capítulos, Ella/I nos presenta a su madre como sinónimo de sufrimiento; desde el momento en que queda embarazada, la madre vive todo lo que pasa en su vida bajo el modo del sufrimiento: se casa –no se sabe si lo quiere o no–, tiene varios hijos –de los que muchos fallecen muy pronto–, trabaja día tras día en el campo a pesar del cansancio y padecerá un tumor del que nunca

⁶ Tradicionalmente, se ha descrito el modelo de género latinoamericano normativo como un orden de género basado en la masculinidad hegemónica de un hombre fuerte, responsable y principal proveedor del hogar, en oposición a las mujeres que se caracterizan por lo emocional y lo afectivo. La masculinidad latinoamericana implica una transformación social (integración a la esfera del trabajo) y física, así como la afirmación de su heterosexualidad –tener relaciones sexuales con mujeres, respetar rituales etc. (STAVANS, 1998 y VIVEROS VIGOYA, 2006).

⁷ No tenemos aquí el espacio necesario para desarrollar ampliamente lo que entendemos por “machismo” y la historia compleja de este concepto. Empero, lo definiremos brevemente como la obsesión masculina de predominancia y virilidad que se demuestra a través de la posesión de la mujer y de actos de jactancia y agresión hacia otros hombres (MIRA, 2002). Esta noción de machismo se utilizó primero para referirse a los hombres mexicanos y se extendió después como representación de la masculinidad latinoamericana en general (VIVEROS VIGOYA, 2004).

⁸ El/la narrador.a precisa que los padres de sus padres han huido de su país “Why would their people have fled/like thieves/traitors/to do where they would be so despised?” (CASTILLO, 2005: 7). No obstante, la ambigüedad entre migración y colonización nunca desaparece por completo en la novela. Primero, *Watercolor Women...* trata de descendientes de obreros agrícolas mexicano-americanos que, supuestamente, han ido a Estados Unidos gracias al Acuerdo Braceros a través del que miles de trabajadores mexicanos fueron a trabajar como mano de obra barata en las industrias y en las granjas estadounidenses. Además, la novela de Castillo subraya las implicaciones sociales, económicas, políticas y culturales de esta inmigración pasada y de los flujos actuales ya que, para muchos estadounidenses blancos de clase media, los chicanos representan una población inmigrante invasora sin ninguna herencia cultural interesante. Finalmente, bien sabemos que varios de los estados del sur de Estados Unidos pertenecieron primero al gobierno mexicano. Muchos de los mexicanos que viven en Estados Unidos son, por lo tanto, descendientes de una población que nunca ha mudado pero a quien no se le reconoce su identidad mexicano-estadounidense. Los mexicano-americanos son pues en parte fruto de una colonización y por otra, de actores de un flujo migratorio programado políticamente. Pero para muchos, a partir del acuerdo de inmigración laboral temporal, los “Dirty Little Mexicans” (según las palabras de Castillo), no son más que manos y cuerpos esclavizados.

podrá curarse. Esa mujer es transparente: nunca sonríe, no habla mucho con sus hijos, y cuando habla es en forma de murmullos y casi exclusivamente con su marido.

El padre y la madre son dos personas casi iguales: “sufren” sus vidas desde el momento en que aceptan casarse como les han ordenado sus propios padres y los dos trabajan hasta perder la salud y morir sin haber podido nunca descansar. De hecho, Ella/I presenta a sus padres como una misma persona: los asocia a Ometecutli, el Dios que reina sobre las trece divinidades del panteón azteca. Este Dios puede ser a la vez mujer (se llama entonces Omecihuatl) y hombre (llamado en este caso Ometecutli) (TAUBE, 1998). Esta referencia a una figura divina hermafrodita resume muy bien la posición ambigua de estos personajes. Por una parte, se nos presenta al padre y a la madre como dos caras de una misma figura, una representación original que podría aparecer como una señal de performance transgresiva. Pero por otra parte, vemos a lo largo del texto que esta pareja de inmigrantes de segunda generación “performa” asignaciones de género tales como lo que la tradición impone, estando ambos estancados en el modelo de género patriarcal hetero-normativo. Sólo pueden asumir las consecuencias de sus actos –la de haber tenido una relación sexual– y las consecuencias de esas consecuencias –casarse, tener hijos y trabajar– y así hasta la muerte.

Se puede pensar pues que aquí no hay performances porque casi no hay palabras por parte de la madre, sólo murmullos, y no se mencionan actos suyos, sólo su trabajo. Pero entonces cabe preguntarse: ¿Por qué estos personajes, y la madre en este caso, parece ser silenciosa y silenciada por el/la propia/o narrador(a)? ¿Por qué parecen ser, ambos, transparentes? Esta noción de “transparencia” nos remite a la idea de los márgenes o del “centro silencioso” del que nos habla G. Spivak en *¿Pueden hablar los subalterno/as?* (SPIVAK, 2009). Aunque especialista en literatura, en este caso G. Spivak se refiere a las perspectivas históricas que no se han tomado en cuenta en la historia oficial del país –pasada o reciente– por la misma manera de hacer historia y de estudiar un período histórico. Spivak subraya la importancia de los silencios en la historia, cuando una perspectiva socio-histórica es completamente silenciada porque las voces de unos seres no se escuchan o ni siquiera se les deja hablar. Para ilustrar esto, Spivak cita al filósofo francés P. Macherey:

Ce qui importe dans une œuvre, c'est ce qu'elle ne dit pas. Ce n'est pas la notation rapide: ce qu'elle refuse de dire, ce qui serait intéressant; et là-dessus on pourrait bâtir une méthode, avec, pour travail, de mesurer des silences, avoués ou non. Mais plutôt : ce qui est important, c'est ce qu'elle ne peut pas dire, parce que là se joue l'élaboration d'une parole, dans une sorte de marche au silence (MACHEREY en SPIVAK, 2009 : 51⁹).

Spivak, a través de las palabras de Macherey, nos dice pues que para entender un texto y situarlo en un conjunto de voces, hay que presuponer el vacío inscrito en el texto. En el caso de *Watercolor Women, Opaque men*, la ausencia de detalles sobre la madre, sobre su carácter y su modo de ser subraya la invisibilidad de la que es víctima. En este sentido, no es casualidad que nunca se diga el nombre de esta mujer y sólo se la defina por su papel de madre. La narradora nos presenta a esta mujer que no puede –o a quien no se le deja– producir ni subjetividad ni performance propia. De hecho, además de su mutismo, sabemos también que esta mujer no ha elegido su trabajo y tampoco puede elegir la casa donde vive. Su “performance” o su capacidad de creación tampoco pasan por su modo de vestirse ya que siempre se viste con ropa que le han dado.

⁹ MACHEREY, 1966 : 107.

En suma, lo que se debate aquí es la capacidad de agencia¹⁰ de la madre, la cual se pone en tela de juicio a través de esta performance tan tradicional que hace que este personaje parezca transparente. No obstante, el lector no puede categorizar claramente a esta mujer y asociarla a un solo término de los binomios pasividad / posible elección o entre reproducción / aceptación de modelos de vida y de identidad ya observados e impuestos por la sociedad (como se ha dicho muy claramente con el matrimonio). Para entender este tipo de agencia, hay que situarlo en su contexto socio-histórico. Lo que parece ser ausencia de elección, de creación y de decisión sobre su propia vida y su propio cuerpo –ya que la madre ni siquiera tiene poder sobre su propio cuerpo–, subraya la condición de las mujeres chicanas pobres que dependen de la organización capitalista norteamericana para sobrevivir y existir (en el sentido de definirse).

Vemos que el sistema en el que la madre y toda la familia están involucradas le impide hablar física y materialmente, y lo único que produce es trabajo para sobrevivir. El trabajo le niega cualquier posibilidad de agencia y esto es exactamente lo que quiere evitar reproducir su hija, Ella/I. De hecho, la protagonista principal de la novela huirá de su casa tan pronto como tenga la posibilidad:

Ella did not burry them or show up at their funerals,
 Long gone – like a gazelle,
 First chance she got –
 She went running,
 Fast- (CASTILLO, 2005: 9)

Ella no les enterró y tampoco se presentó a su funeral,
 Habiéndose ido desde hacía mucho tiempo – como una gacela,
 En la primera oportunidad que tuvo –
 Se fue corriendo,
 Rápido - ¹¹

Ella/I quiere olvidar esa vida. La memoria/el olvido juegan, en efecto, un papel muy importante en esta novela. Por una parte, los lectores tenemos la sensación de que Ella/I quiere olvidar esa vida: se escapa muy joven de casa y en su relato evita los recuerdos de la infancia. Un olvido que aparece en una *mise en abyme* en la novela cuando la narradora compara su deseo de abandonar esos recuerdos con los cuentos que le contaban sus padres para olvidar lo penoso que había sido la jornada.

La narradora nos dice, además, que el olvido es una particularidad de la población inmigrante mestiza:

The mestizo of Post-Conquest America,
 Part indio
 And part Explorer Eurotrash
 Forgets everything.
 As did she-Ella
 As did I
 Try hard when we left,

¹⁰ Entiendo *agencia* (una de las traducciones del vocablo “agency” en inglés) como la capacidad que tiene un individuo de actuar o performar una acción y, siguiendo el pensamiento de Spivak o de Butler, uso este concepto para tratar de entender si un individuo inicia una acción autónomamente o está determinada en mayor parte por cómo se ha construido la identidad de ese individuo (Spivak, 2009).

¹¹ Todas las traducciones del texto en inglés me pertenecen.

Ran off to Laredo (CASTILLO, 2005: 8-9).

El mestizo de la América de después de la conquista
 Medio indio
 Y explorador europeo de medio pelo
 Lo olvida todo.
 Como lo hizo – ella
 Como lo hice yo
 Intentamos cuando nos fuimos,
 Corriendo a Laredo.

Pero esta reflexión sobre la memoria no es tan maniquea como podría parecer a primera vista. De hecho, este olvido sólo será temporal porque, más tarde, Ella/I dice que recuerda a su madre, la recuerda como era de verdad, no como mito o leyenda, sino como un ser que sufre, que envejece, que ve el tiempo pasar sin poder hacer nada más que trabajar. Así pues, esta ausencia de performance transgresiva por parte de la madre será importante para Ella/I, es algo que rechazará a lo largo de su recorrido personal porque Ella quiere darse a sí misma la posibilidad de ser actriz / agente de su propia vida.

Mamá Grande

Otro personaje fundacional para Ella/I es Mamá Grande, una figura que performa su chicanismo, o su ser femenino chicano, de manera muy diferente de la de la madre. La performance de Mamá Grande pasa primero a través de su aspecto físico. Parece un detalle sin importancia, pero no lo es: a diferencia de la madre que se vestía con cualquier ropa, la abuela siempre lleva un delantal, y, a los ojos de la niña que era Ella/I, este delantal tiene algo especial porque es el signo de alguien “who does her own chores” (castillo, 20015: 20) lo que cobra importancia si se tiene en cuenta la edad avanzada de la abuela.

Además de este detalle indumentario, la narradora subraya el aspecto físico impactante de Mamá Grande:

And Mouth, the rivers and caverns,
 Her nose, the valleys,
 And hair, the trees and tall grasses. (Castillo, 2005: 24).

Y la boca, los ríos y cavernas,
 Su nariz, los valles,
 Y el pelo, los árboles y altas hierbas.

Por su físico y su carácter, Ella/I asocia a su abuela a la divinidad Cipactli, una figura divina ambigua y compleja. Se trata de un dios monstruo, mitad pez y mitad cocodrilo, siempre hambrienta, y también es la diosa que creó el mundo en su útero (TAUBE, 1998). Esta asociación se debe sobre todo, a que, como este dios, Mamá Grande es impresionante aunque no se sabe exactamente por qué. Otro punto común entre la diosa Cipactli y la abuela radica en la noción de “principio” o “creación” que caracterizan a ambas figuras. “Cipactli” es una palabra náhuatl que los aztecas utilizaban para referirse al primer día del mes. La abuela, como Cipactli, parece ser el principio de todo: es la persona mayor de la familia, el origen de ésta; pero también da origen a una visión del mundo muy diferente de lo que Ella conocía.

La diferencia entre Mamá Grande y la madre no es sólo física, puesto que la abuela habla y se nos presenta como una mujer muy severa:

Mamá Grande was grand,
all right.
Tho' the child could not have said why
She just knew to sit quietly
And not let anything get by,
Not an utterance under breath,
A scolding undeserved,
The slightest observance" (CASTILLO, 2005: 24).

Mamá Grande era grande,
Sí.
Aunque los niños no hubieran podido decir por qué
Sólo sabía que tenía que sentarse tranquilamente
Y no dejar escapar nada,
Ni un sonido bajo la respiración,
Una reprimenda inmerecida,
La menor observancia.

Esta autoridad la sentimos también los lectores cuando leemos su relato en el que la abuela, categórica, nos cuenta su juventud en un tono imperioso. Este relato es uno de los únicos monólogos de la novela que no es de Ella, se presenta como un *collage* en los recuerdos de Ella/I porque aparece entre comillas en la corriente de conciencia de la narradora. Esta intrusión de un monólogo ajeno subraya así esa idea de discurso independiente, reivindicativo y absoluto.

En este monólogo, la abuela hace descubrir a su nieta un mundo diferente: el de la revolución mexicana y su vida como hija y mujer (esposa). La abuela cuenta a su nieta cómo se esconde cuando los federales vienen a saquear su casa, cómo empieza a trabajar por su cuenta en un *saloon* en el que no se prostituye sino que baila con los hombres de los distintos grupos: los Federales, Los Carranzistas (del grupo de Carranza), los Villistas, los Colorados (del grupo de Orozco) y los Zapatistas. Explica que cuando se termina la revolución, vuelve a su casa pero su padre está más preocupado por su hacienda y el pedigríe de la familia que se perdió que por lo que vivió su hija. De hecho, para el padre, su hija ya no tiene ningún valor porque "It takes one night out for milk to spoil" (CASTILLO, 2005: 26) [Sólo hace falta una noche para que la leche se eche a perder]. Ante esa reacción, la chica decide irse y escapa con el indio que marcaba los animales en la casa de la familia. La abuela explica a su nieta que este indio, que se convertirá en su marido, no era mejor que cualquier otro hombre pero dice que en su época "a woman needed protection from a man/to protect her from other men" (CASTILLO, 2005: 27) [una mujer necesitaba la protección de un hombre/para protegerla de otros hombres]. Si su padre le hubiera dejado un "cachito" hubiera podido cultivar esa tierra e independizarse:

But my father wouldn't accept me,
Ungrateful as he said I was.
My mother had nothing to say about it. (CASTILLO, 2005: 28)

Pero mi padre no quería aceptarme,
Ingrata como él decía que era yo.

Mi madre no tenía nada que decir al respecto.

Este mensaje, nada nuevo para las lectoras feministas, es una revelación para Ella/I que no tenía hasta entonces conciencia de esta dominación ejercida por los hombres en el seno de la familia. La abuela quiere ayudar a su nieta, abriéndole los ojos. De esta manera, es muy crítica con respecto a la revolución mexicana porque la ve como un período en el que sí pudo trabajar, independizarse; aunque tampoco es ingenua, sabe que este cambio de mentalidad, de normas, no se hizo realidad y, en este sentido, la revolución fracasó. Este relato que le cuenta a la nieta constituye pues una concientización (o *conscientização*) según la pedagogía de Paulo Freire¹², una pedagogía que la propia autora dice que la influyó mucho¹³. La abuela termina así su lección-monólogo:

“*está bien* – if you share property with a man,
Buy a plot of land, the materials for a house,
Build it together.
“Just know the law
And know what is yours.
Know you worth.” (CASTILLO, 2005: 29)

“Está bien si compartes una propiedad con un hombre
Compra un cachito, los materiales para una casa
Constrúyanla juntos
Lo único, conoce la ley
Y conoce lo que es tuyo
Sabe tu valor”.

Durante todo el monólogo, la abuela está peinando el pelo de Ella, y ya justo cuando termina su lección le corta la coleta que le estaba peinando. Le dice a su nieta que tiene que guardarla para venderla luego porque, en el fondo, es ella, ella misma, la que siempre será su mejor aliada.

Más allá del discurso de *conscientização* y de verdadero empoderamiento feminista, hay que ver en esta abuela una fusión interesante y original para Ella/I: por primera vez ve a una mujer que corporiza un pensamiento, que ha intentado performar su concientización. A pesar de las convenciones del “*rappel à l’ordre genre*” o lo que J. Amícola llamó los “perros guardianes del género” (AMÍCOLA, 2000: 34), la abuela no es una mujer callada, recuperó y ocupó su capacidad de agencia que le había sido denegada. Salió de la célula familiar literal y figurativamente, creyó en una revolución no sólo política a nivel del país sino también a nivel social: creyó en una igualdad y en el respeto entre hombres y mujeres. También vio lo idealizado que era este deseo; idealizado sí pero no utópico. ya que transmite este ideal a su nieta.

¹² Paulo Freire es un pedagogo y filósofo brasileño (1921-1997), famoso por su pedagogía que desarrolló en su tesis doctoral y que puso en práctica en sus numerosas experiencias de alfabetización en los barrios pobres brasileños. Inició un auténtico trabajo de educación que asimilaba la alfabetización en un proceso de toma de conciencia de las masas oprimidas y transformó la escritura en arma de liberación (*UNIVERSALIS*, 2011).

¹³ Castillo explica que el método de alfabetización y de concientización elaborado por Paulo Freire influyó mucho en el movimiento chicano de los años 60 y 70 (CASTILLO, 1995: 10). El ensayo *Massacre of the Dreamers* de Castillo, así como su obra artística, se sitúan como una prolongación de este movimiento. Se pueden ver como otro intento de toma de conciencia ya que su trabajo sigue en buena medida las tres etapas de la pedagogía freiriana: la investigación temática, la tematización y la problematización. De manera general, la obra de Castillo intenta recuperar temas centrales de la experiencia chicana y la herencia mexico-amerindia para superar una visión mágica con una mirada crítica como punto de partida de una transformación de la realidad.

Tía Renata

Tía Renata es la primera mujer de la novela que tiene nombre y es la tercera mujer de la familia que se nos presenta y que influirá en Ella/I por su modo de performar su vida de mujer chicana de clase baja. Cuando Ella se escapa de su familia, llega a casa de tía Renata, recientemente viuda, que vive sola en un mundo de silencio puesto que sus hijos se han ido del pueblo.

Vemos que, nuevamente, el orden patriarcal ha intentado silenciar a esa mujer y encarcelarla en un modelo de mujer ideal. El marido de tía Renata (llamado “El Jefe”), no ha dejado a su mujer practicar su trabajo de enfermera fuera de casa, por lo que, literalmente, le ha quitado su capacidad de actuación¹⁴. Pero la tía no se ha quedado impasible y, según se nos dice, no se ha conformado con poner una inyección y hacer bálsamos a los pobres del barrio:

“I used to help women be free.
Come”, she said louder, and together they went to see.
Far up on the highest shelf in the pantry
Mason jars beyond anyone’s eye or reach
Aunt Renata pointed the flashlight at each. (CASTILLO, 2005: 39)

“Ayudaba a las mujeres a ser libres
Ven” dijo más alto, y juntas fueron a ver.
Allí arriba en el estante más alto del armario
Frascos fuera del alcance de toda vista
Tía Renata apuntó a cada uno con la luz de la linterna.

Vemos pues que tía Renata no se contenta con lo que se espera de ella, no estaba satisfecha con el mundo casero cerrado y utilizaba su “encierro” para liberar a las mujeres. Liberarlas, por ejemplo, del deber/del orden patriarcal que les imponía un embarazo: “She was called la doctora, a santa, and to others: Angel of their Salvation. (CASTILLO, 2005: 39) [La llamaban la doctora, una santa, y para otros era: el ángel de su salvación]. Este personaje femenino desarrolla de esta manera su agencia a pesar del silencio, del encierro y de la pasividad que su marido le ha impuesto. No obstante, es solo cuando llega su sobrina que la tía sale realmente del pueblo. Al igual que la abuela, Renata le enseña otro mundo llevándola a la ciudad –Chicago–, un viaje que se convertirá en iniciático para ambas. Tía Renata no sólo le enseña a su sobrina cómo cambiar una rueda o lo que es el ADN, le muestra también la realidad chicana en la ciudad –los bares llenos de gringos buscando a “hot Spanish girl”– y lo que pasa en el mundo a través de la tele: la guerra de Vietnam y el conflicto de la Bahía de Cochinos.

Para tía Renata, esta excursión es también una experiencia nueva porque se va del pueblo “y de las lenguas de los vecinos y de los practicantes piadosos” para poder así, por fin, demostrar, según nos dice el texto, “sus verdaderas inclinaciones”. Y esta palabra, “inclinación”, resume bien la ambigüedad que no quiere resolver el texto: la ambigüedad de la orientación sexual de la tía. En cuanto se encuentra sola sin su marido, Renata invita a la niña a dormir con ella. En otro momento, cuando Renata muestra a su cuñada cómo invitar y robar a un hombre borracho, le comenta que los hombres son todos fáciles. Así, el viaje a Chicago y

¹⁴ Lo que nos recuerda la temática del encierro femenino discutido en varias novelas chicanas como la famosa *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros.

la lección de conducir que Renata da a su sobrina da también al texto un sentido de despertar sexual, no solo heterosexual.

De hecho, a lo largo de este viaje iniciático Tía Renata sale de su armario o, mejor dicho, del “casarón”:

[the] true Inclinations [of Renata]
That apparently had only needed the right
Environment on order
To manifest, [...]
Like an unearthed tyrannosaurus egg
Ready to hatch (CASTILLO, 2005: 43).

Las verdaderas inclinaciones
Que aparentemente sólo habían necesitado de un buen ambiente para manifestarse, [...]
Como un huevo de tiranosaurio desenterrado
Listo para salir del casarón.

Así pues, durante su viaje, Renata sale del molde que se le había impuesto y empieza a performar otro tipo de subjetividad. La narradora compara a Renata con una flor de loto que nace en el barro, otra metáfora del proceso de renacimiento por el que pasa Renata. Por lo tanto, cuando la narradora nos dice que Renata es la reina de la frontera, no es en sentido sólo geográfico, pues Renata despierta una identidad ambigua sin resolver. Así describe Ella a Renata:

Renata: Reina de la frontera
Border woman on every fringe
Peacock with male plumage (CASTILLO, 2005: 49)

Renata: Reina de la frontera
Mujer de la frontera desde cualquier ángulo
Pavo real con plumaje de varón.

Sin embargo, no creo que esta ambigüedad sugiera una relación lésbica o que Renata se sienta atraída por Ella: se trata más bien de dejar la posibilidad, dejar una apertura hacia otro tipo de feminidad, en parte femenina, en parte masculina, siempre en la frontera. Está claro que esta apertura de la feminidad y de la identidad sexuada descrita por Castillo en esta novela está marcada por el concepto de *New Mestiza Consciousness* propuesto por Anzaldúa en su ensayo *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (ANZALDÚA, 1999). Parte del trabajo de la concientización mestiza defendido por Anzaldúa, al que Castillo se refiere a menudo en su obra ensayística, intentaba justamente quebrar las dualidades que encierran a las mujeres.

Para concluir

Hemos visto que esas tres mujeres, miembros de la familia de Ella, representan cada una de ellas, una “performance” y corporización distinta de mujer chicana, a medida que avanza el relato, Ella/I describe a esas mujeres de la más alejada, su madre, a la persona que más le inspirará, su tía Renata. Está claro que tal genealogía feminista hace eco a varias obras que han usado la metáfora de la familia para tratar el empoderamiento de las mujeres, pienso, así, en novelas tan populares como *La casa de los espíritus* de I. Allende (1982) u otras más

recientes como *De cómo las muchachas García perdieron el acento* de J. Álvarez (1991) o *Caramelo* de S. Cisneros (2002).

Sin embargo, a diferencia de otras novelas exitosas, la novela de A. Castillo ha de entenderse dentro de una perspectiva artística militante. En este sentido, *Watercolor Women...* se ha de situar en una tradición literaria feminista chicana que junto a obras como *The House on Mango Street* de S. Cisneros (1984) o *Paletitas de Guayaba* de E. Gonzales-Berry (1991) son *bildungsroman* bilingües, mestizos culturalmente que quieren hacer reflexionar sobre la condición de las inmigrantes que pertenecen a varios países, varios idiomas y varias culturas. Estos textos artísticos tratan la redefinición de ciertas subjetividades en paralelo al movimiento en términos geográficos y demuestran que la migración impulsa a la vez una evolución de las subjetividades e impone una reconstrucción cultural inevitablemente híbrida. A través de sus reflexiones creativas y críticas, estas obras tratan de visiones inciertas, cambiantes, pero también esclarecedoras acerca de identidades “glocales”.

Para concluir este análisis de las construcciones de subjetividad de género y de las representaciones del cuerpo, quisiera, precisamente, intentar descifrar la piel de dichas mujeres, una superficie corporal que resume muy bien esta idea de performance de género racializado y a la que la narradora presta una atención especial

Se nos dice que la madre tiene la piel de color siena quemada, quemada por trabajar todos los días de su vida bajo un sol ardiente, recogiendo frutas o verduras de cosecha en cosecha:

And her mother – her very real mother-
Of the Burnt Sienna color without oil mixed,
Raw Umber and some odd shade of blue
Kept her in (CASTILLO, 2005: 22).

Y su madre –su madre verdadera–
De color siena quemada sin aceite,
Ocre y unas sombras raras azules
La mantuvo en casa.

La abuela tiene la piel muy suave, las manos pálidas con manchas marrones. Su piel lleva el rastro, pues, de su edad y de su trabajo como ama de casa:

She started with Mamá Grande ‘s soft hands,
Like crushed orchids,
Pale and brown-spotted (CASTILLO, 2005: 22).

Empezó con las manos dulces de Mamá Grande,
Como orquídeas aplastadas,
Pálidas y con manchas marones.

La piel de Tía Renata, en cambio, es de las más blancas y su pelo del negro más oscuro. Esta piel blanca se explica por el encierro impuesto por el Jefe, un encierro que la aparta del sol y del peligro que éste puede traer: que la flor florezca, que el huevo raro haga eclosión.

Así, a diferencia de la piel de las mujeres occidentales que aparece como un sitio más de performance, de creación de identidad (o de reproducción de un ideal), la piel de esas tres mujeres se presenta como el negativo –en términos fotográficos– de las experiencias, del trabajo y de las performances en general de cada una de ellas. Su piel está marcada por el sol, por el trabajo o, al revés, por el encierro impuesto por el orden patriarcal mexicano-americano al que cada una, a su manera, intenta contestar.

BIBLIOGRAFÍA

- AMÍCOLA, José (2000), *Camp y posvanguardia: Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Editorial, Paidós.
- ANZALDÚA, Gloria [1987] (1999), *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- BUTLER, Judith (2005), *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, París, La Découverte.
- CASTILLO, Ana (1995), *Massacre of the Dreamers*, New York, Penguin.
— (2005), *Watercolor Women Opaque Men. A novel*, Willimantic, Curbstone Press.
- CISNEROS, Sandra (1991), *The House on Mango Street*, New York, Vintage Books.
- COLLINS, Lexibase Reverso (diccionario en línea: <http://diccionario.reverso.net/ingles-definiciones/>)
- CRENSHAW, Kimberle W. (1989), “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, en *University of Chicago Legal Forum*, p. 139-167. Reimpresión en Kairys, D. (ed.) (1990), *The Politics of Law: A Progressive Critique*, New York: Pantheon, p. 195-217.
<http://www.calstatela.edu/faculty/tbettch/Crenshaw%20Demarginalizing%20Intersection%20Race%20Sex.pdf>
- MACHEREY, Pierre (1966), *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero.
- MINISTERIO DE TRABAJO E INMIGRACIÓN, “Extranjeros con certificado de registro o tarjeta de residencia en vigor y Extranjeros con autorización de estancia por estudios en vigor a 30 de septiembre de 2010”.
http://extranjeros.mtin.es/es/InformacionEstadistica/Informes/Extranjeros30Septiembre2010/Archivos/Informe_trimestral_30_09_2010.pdf (15 de enero de 2011).
- MIRA, A. (2002), *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad.
- NASH, Jennifer C. (2008), « Re-thinking intersectionality », *Feminist Review*, n° 89, p. 1-15,
<http://www.palgrave-journals.com/fr/journal/v89/n1/pdf/fr20084a.pdf>
- PRECIADO, B. (2004), “Género y performance (tres episodios de un cybermanga feminista queer trans...)”, *Revista Zehar*, n° 54, Arteleku
http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/1097179.html
- SPIVAK, Gayatri C. (2009), *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, París, Amsterdam.
- STAVANS, Ilan (1998), “The Latin Phallus”, en A. Darder y R. D. Torres (eds.), *The Latino Studies Reader. Culture, Economy and Society*, Oxford-Massachusetts, Blackwell Publishers, p. 228- 239.
- TAUBE, Karl (1998), *Mythes aztèques et mayas*, París, Seuil, col. “Points”.
- UNIVERSALIS (2011), “Paulo Freire”.
<http://0-www.universalis-edu.com/portail.scd.univ-tours.fr/encyclopedie/paulo-freire/#>
- VIVEROS VIGOYA, Mara (2004), « Jusqu'à un certain point, ou la spécificité de la domination masculine en Amérique latine », *Mouvements*, n° 31, p. 56-63.
— (2006), “El machismo latinoamericano. Un persistente malentendido” in M. Viveros Vigoya, C. Rivero, M. Rodríguez (compil.) *De mujeres, hombres y otras ficciones... Género y sexualidad en América latina*, Bogotá, Tercer Mundo Editores – Universidad Nacional de Colombia, p. 111-128.
- Pour citer cet article: Berlage, Pauline (2011), “Inmigrantes con género: performance de género y construcción de subjetividades en *Watercolor Women Opaque Men* de Ana

Castillo”, *Lectures du genre* n° 12 : Literatura y migración en América latina, p. 55-68.