

LA REINVENCIÓN DEL IDIOMA: MULTILINGÜISMO E INTERCULTURALIDAD EN
SANDRA CISNEROS

An Van Hecke

Faculty of Arts, KU Leuven Campus Antwerp, Bélgica

ABSTRACT

This article focuses on multilingualism in the works of Chicana author Sandra Cisneros and therefore examines the different levels at which Spanish appears in *The House on Mango Street* (1984), *Woman Hollering Creek* (1991), and *Caramelo or Puro Cuento* (2002). We then see an important evolution: in the first work Spanish is almost absent, while in the last novel, Spanish is much more visible. *Caramelo* is characterized by code-switching and a great variety of strategies of selftranslation. This linguistic evolution reflects the difficult identity construction in the works of an author who lives between two cultures.

KEYWORDS: Sandra Cisneros, Chicano literature, Code-switching, Multilingualism, Identity construction

RESUMEN

Este artículo enfoca el multilingüismo en la narrativa de la autora chicana Sandra Cisneros. Se analiza de qué manera el español aparece en *The House on Mango Street* (1984), *Woman Hollering Creek* (1991) y *Caramelo or Puro Cuento* (2002). Hay una evolución importante que va de una casi ausencia del español en la primera obra a una presencia mucho más destacada en la última. *Caramelo* se distingue por los múltiples cambios de código y una gran variedad de estrategias de autotraducción. Esta evolución lingüística refleja la difícil construcción de identidad en una autora que escribe entre dos culturas.

PALABRAS CLAVE: Sandra Cisneros, Literatura chicana, Cambio de código, Multilingüismo, Construcción de identidad

FECHA DE RECEPCIÓN: 16/05/2016

FECHA DE ACEPTACIÓN: 30/06/2016

PÁGINAS: 167-179

1. INTRODUCCIÓN

El multilingüismo en la literatura siempre ha existido, en diferentes épocas y regiones. Basta pensar en la literatura medieval en Europa, caracterizada por textos mayoritariamente escritos en latín, en los que se mezclaban otras lenguas. De acuerdo con Madeleine Stratford, la heteroglosia literaria es omnipresente, sobre todo en esta era de la globalización en la que «los pueblos se mezclan, las fronteras se borran y las literaturas se diversifican al ritmo de las migraciones» (Stratford 2008: 459, mi traducción). Asimismo, María Herrera-Sobek, al hablar de la cultura chicana, percibe esta desde una perspectiva más amplia y universal:

[Chicanos/as] view and value their own culture as a hybrid culture, a *mestizo* culture in the widest sense of the word: *mestizaje*, both rural and urban, characterized by language mixing, and so forth. In fact, they give special privilege to *mestizo* culture above all other cultural manifestations, judging it as paradigmatic of all cultures because there is no such thing as a «pure» culture: Cultures and peoples have been mixing with each other since time immemorial. (Herrera-Sobek 2004: 420)

En este contexto híbrido de los chicanos, cabe examinar más en detalle el reflejo de la mezcla de idiomas en la literatura. Al considerar la historia de la literatura chicana, se puede observar cierta evolución respecto a la elección del idioma en que se han publicado las obras. En los años cincuenta, los primeros textos considerados como «chicanos», el estudio etnográfico *With his Pistol in his Hand* (1958) de Américo Paredes, y la novela *Pocho* (1959) de José Antonio Villarreal, fueron publicados, en su versión original, en inglés. En los años sesenta y setenta, en cambio, había una clara tendencia a publicar en español, debido en parte al surgimiento del Movimiento Chicano. Autores como Miguel Méndez, Tomás Rivera, Rolando Hinojosa o Aristeo Brito, fueron apoyados por las editoriales *Quinto Sol* y *Peregrinos*, que favorecieron el uso del español. En los años ochenta y noventa muchos autores volvieron al inglés. De todos estos clásicos chicanos existen hoy en día traducciones, del inglés al español o al revés, o se publican ediciones bilingües, tal como lo hace la editorial Bilingual Press/Editorial Bilingüe, de Arizona.

Uno de los autores chicanos más interesantes por la cuestión del multilingüismo es sin duda Alejandro Morales, porque se observa una evolución particular a través de sus obras. Sus dos primeras novelas, de los años setenta, las publicó primero en español, en México. Con su siguiente novela, *Reto en el paraíso* (1983), Morales pasó por una fase experimental ya que mezclaba el inglés y el español. Después de aquella novela, que refleja una realidad de bilingüismo y de cambio de código o *code-switching*, pero que sólo puede ser leída por un público reducido de lectores bilingües, Morales ha publicado todas sus obras en inglés. El caso de las mujeres chicanas, en particular el de Sandra Cisneros, es muy distinto al de Alejandro Morales. Cisneros ha publicado todas sus obras en inglés. *The House on Mango Street* (1984) fue traducida al español por Elena Poniatowska con el título de *La casa en Mango Street*. Liliana Valenzuela tradujo *Woman Hollering Creek* (1991) como *El arroyo de la Llorona y otros cuentos*. Para la traducción al español de su siguiente novela, *Caramelo or Puro Cuento* (2002), Cisneros colaboró con la traductora Liliana Valenzuela, tal como lo hacen también otros autores latinos en Estados Unidos. Las estrategias editoriales en el caso de Cisneros son muy evidentes. Sabiendo que de su primera novela, *The House on Mango Street* se habían llegado a vender dos millones de ejemplares en los últimos veinte años, los editores decidieron publicar *Caramelo* al mismo tiempo en inglés, con 150.000 ejemplares en la primera edición, y en español, con 50.000 (Labari 2003: s.p.). Queda claro que, al lado del mercado anglosajón, el mercado hispano en Estados Unidos va cobrando cada vez más importancia, y Sandra Cisneros pertenece al grupo selecto de autores de *bestsellers* que se venden en ambos mercados.

La tensión entre los dos idiomas no sólo se manifiesta en estos datos extraliterarios de las políticas editoriales, sino que se observa también, y sobre todo, en la misma obra literaria. Si bien todas sus obras se han publicado en inglés, el español está presente de una manera u otra, sea a un nivel bien detectable del discurso, sea a un nivel más profundo y latente, el de las emociones. En este sentido, puede ser revelador el término de *sesquilingüismo literario*, que según López García es «la manera de

proceder de aquellos escritores que suelen ser bilingües en su vida diaria; pero sólo escriben en una de sus lenguas, generalmente en la dominante; reflejan, no obstante, la situación sesquilingüe» (López García 2008: 95). Siguiendo este análisis de López García, podemos considerar a Sandra Cisneros como una persona bilingüe, quien habla y entiende tanto el inglés como el español. Sin embargo, su obra literaria sería sesquilingüe: está escrita en inglés, pero refleja ambos mundos, el norteamericano y el mexicano. Podemos precisar aún más, ya que refleja también, y sobre todo, un tercer espacio, el de los chicanos, de los latinos, un mundo *in between*. El objetivo de este artículo consiste en estudiar de qué manera el español se refleja en la obra narrativa de Cisneros, y cómo la autora hace uso del cambio de código.¹ A continuación se analizará *The House on Mango Street*, *Woman Hollering Creek*, y *Caramelo or Puro Cuento*. El siguiente análisis tiene un carácter interdisciplinario ya que la metodología se inscribe en tres ámbitos: la literatura, la lingüística y los estudios de traducción.

2. THE HOUSE ON MANGO STREET

La novela *The House on Mango Street* relata la historia de Esperanza Cordero, una niña de unos once o doce años, que vive en un barrio latino de Chicago. Esperanza, la narradora, habla en primera persona de su vida: su familia, sus amigos, su casa, su vecindad, su escuela..., pero también nos revela sus angustias, sus emociones, y sobre todo, sus sueños y esperanzas. En esta novela, el español está casi ausente en el nivel discursivo. Muy raras veces surge una palabra en español, como «*frijoles*» (*House* 37),² «*tamales*» (39), «*chanclas*» (46), «*los espíritus*» (63) o «*las comadres*» (103). No ha de sorprender que entre estas pocas palabras aparezcan precisamente aquellas que pertenecen al campo culinario, ya que la comida es uno de los aspectos más propicios a mantenerse dentro de las comunidades de inmigrantes (Van Hecke 2013: 333). Esto se ve comprobado también en la clasificación hecha por Ernst Rudin en su estudio del español en novelas chicanas escritas en inglés. Entre los diferentes campos semánticos distinguidos por Rudin, se encuentra el de «*términos culinarios*», un subgrupo de los términos etnográficos (Rudin 1996: 152).³ Frases en español, sólo encontramos una en *The House on Mango Street*, que además es una frase breve: «*Está muerto*», de hecho ya traducida en la frase anterior «*Your abuelito is dead, Papa says*» (*House* 56). Sin embargo, hay otras manifestaciones del español, más bien indirectas. La niña narradora, que no habla español, carga en su nombre todo el peso de la tradición mexicana. Se llama Esperanza, un nombre español, poco frecuente en países no hispanohablantes. En el fragmento titulado «*My Name*», explica que no le gusta su nombre por todas las connotaciones que lleva: «*In English my name means hope. In Spanish it means too many letters. It means sadness, it means waiting. It is like the number nine. A muddy color. It is the Mexican records my father plays on Sunday mornings when he is shaving, songs like sobbing*» (*House* 10). Le dieron este nombre porque así se llamaba su bisabuela. A la niña le contaron que esta mujer era alguien muy fuerte e independiente, «*a wild horse of a woman*», que fue «*robada*» por el bisabuelo (“[he] threw a sack over her head and carried her off”). Sin embargo, después de casarse terminó sentada en la ventana, “*the way so many women sit their sadness on an elbow*”. La niña está bien decidida: “*I have inherited her name, but I don’t want to inherit her place by*

¹ Preferimos no hacer uso del término *spanglish*. Como lo ha observado Zentella en su estudio sobre puertorriqueños bilingües en Nueva York (1979-1993), mientras que en generaciones anteriores trataban de evitar el término de *spanglish*, los jóvenes empezaron a utilizarlo para referir positivamente al *code-switching* y para expresar su identidad (Zentella 1997: 82). Aquí nos parece más apropiado hablar de cambio de código, un fenómeno complejo y estructurado, que puede presentarse de una frase a otra (*inter-sententially*) o dentro de una sola frase (*intra-sententially*) (Zentella 1997: 81). Zentella ha estudiado el fenómeno del *code-switching* en su contexto socio-político y lo ha clasificado según diferentes estrategias y categorías lingüísticas (Zentella 1997: 80-136).

² A partir de aquí utilizaremos las siguientes abreviaturas para los libros de Sandra Cisneros: *The House on Mango Street* (*House*), *Woman Hollering Creek* (*Woman*) y *Caramelo or Puro Cuento* (*Caramelo*).

³ Al final de su libro, Rudin incluye una lista de todos los términos culinarios encontrados en el corpus estudiado de novelas chicanas escritas en inglés (que incluye también *The House on Mango Street*). Es una lista de terminología significativa. Varias palabras además están marcadas como mexicanismos, como por ejemplo *antojito*, *chilaquile* o *tlacollo*. Son términos que aparecen en el *Diccionario de mexicanismos* (1983) de Santamaría, pero no en el DRAE con estas connotaciones (Rudin 1996: 238).

the window” (*House* 11). Esther Álvarez López aclara esta carga semántica y cultural del nombre de Esperanza y relaciona esta problemática con la opresión de las mujeres en una sociedad machista: «En su nombre se encierra tanto su herencia familiar –con marcado acento negativo– como la posibilidad de un futuro más esperanzador que ella asocia con un rechazo a los tradicionales presupuestos de género que han marcado el destino de las mujeres en el mundo» (Álvarez López 2000: 216). A la niña, el nombre de Esperanza sólo le complica la vida. En la escuela le molesta que los demás no sepan pronunciarlo, por lo que le gustaría «rebautizarse» como «Lisandra or Maritza or Zeze the X. Something like Zeze the X will do» (*House* 11).⁴ «Zeze the X» es un nombre extraño, pero es como si la niña quisiera alejarse lo más posible del español. Además, las letras «z» y «x» son las letras finales del alfabeto, mientras que Esperanza termina en la «a», la primera letra. Todo lo contrario. En el nombre soñado ya no hay ni un eco del nombre español. Como es el caso para otros personajes en la obra de Cisneros, también aquí el nombre implica identidad. Se sustituye el nombre español, Esperanza, lleno de significados, hasta religioso – pensamos en la Virgen de la Esperanza–, por un nombre inglés, cuyo significado no queda claro en absoluto. En este conflicto de identidad, la protagonista decide construir su propia identificación a través del idioma.

Aunque el español no es visible en el texto, el tema del idioma es claramente una de las preocupaciones principales de la autora, como por ejemplo en el fragmento «No Speak English» (*House* 76). El vecino de enfrente trae un día a su madre y a un niño pequeño a su casa en Estados Unidos. La madre, «Mamacita», no habla inglés. Según Esperanza, sólo sabe ocho palabras: «*He not here* for when the landlord comes, *No speak English* if anybody else comes, and *Holy smokes*. I don’t know where she learned this, but I heard her say it one time and it surprised me» (*House* 77). Es otra de las mujeres sentadas todo el día en la ventana. Canta canciones nostálgicas de su país, en español, y sueña con la casa rosada de una foto. El hijo se desespera con la madre por no querer adaptarse ni integrarse: «¿Cuándo, cuándo, cuándo? she asks», a lo que contesta el hijo: «Ay, Caray! *We are* home. *This is* home. Here I am and here I stay. Speak English. Speak English. Christ!» (*House* 78). Es curioso cómo en estos dos fragmentos se revela una especie de desprecio o rechazo del español, tanto por parte de la niña como por parte del vecino. ¿Será que ambos están influenciados por prejuicios de su entorno anglosajón hacia el español? Hasta se percibe cierto complejo de inferioridad por hablar español, por tener un nombre en español. A la niña no le gusta su nombre, hasta lo odia, y el vecino le insta a su madre a que hable inglés, como si, así, todos los problemas se solucionaran. En el mundo de la pequeña narradora no hay lugar para el español, no existe, se suprime. Evidentemente, la lengua tiene una gran relevancia para la protagonista ya que en esta novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, la experimentación con las palabras forma parte integral de su desarrollo personal. Muy importantes en este contexto son los versos de los juegos infantiles como «*I like coffee, I like tea. I like the boys and the boys like me. Yes, no, maybe so. Yes, no, maybe so...*» (*House* 49-52). Son versos con rimas o juegos de palabras, y también leemos los primeros intentos de poesía de una niña tímida: «*I want to be like the waves on the sea, like the clouds in the wind, but I’m me*» (*House* 60). Son fragmentos que contribuyen al carácter lírico de la novela.

3. WOMAN HOLLERING CREEK

Woman Hollering Creek es una colección de cuentos cuyos protagonistas son todas mujeres, de carácter muy diferente: mujeres fuertes, mujeres que sufren, mujeres en busca de su identidad, mujeres que tratan de liberarse de un mundo dominado por los estereotipos sociales, el machismo y la violencia sexual. Es un tema recurrente en muchas autoras chicanas. También Gloria Anzaldúa (1999), Cherríe Moraga (1983), Ana Castillo (1995) o Chela Sandoval (2000) abordan el tema de la opresión de las

⁴ En su interpretación del nombre *Zeze*, Ernst Rudin percibe un intento de ir más allá de los estereotipos: “*Zeze* is in contrast to *Esperanza*, a name devoid of meaning. X designates an unknown quantity. “*Zeze the X*” gives Esperanza a “room of her own”, an undefined and not prescribed space outside gender stereotypes, outside colonial discourses and languages, and outside simplifying binary systems.” (Rudin 1996: 58).

mujeres en su poesía, teatro, novelas o ensayos. Cisneros continúa aquí su búsqueda de lo que significa ser al mismo tiempo mexicana y norteamericana, «a duality that has its share of pain, as well as its fountain of what can only be described as ‘connectedness’» (Bueno 2007: 45). En *Woman Hollering Creek*, el español ya es más visible en el discurso, específicamente en los epígrafes. Aparecen frases de canciones, como «Me estoy muriendo/ y tú, como si nada» (*Woman* 41), de la ranchera «Puñalada traperera». Estas citas evocan todo un mundo sentimental asociado con lo mexicano. En el texto en inglés se insertan esporádicamente palabras en español. Una vez más, son palabras relacionadas con la comida como *churros*, *torta* (12), *sopa de fideo*, *carne guisada* (23) etc., y otras palabras sueltas como «*la ofrenda*» (17), «*stocaya*» (36), «*selenovela*» (44), «*arroyo*» (46) ... También aparece una que otra frase como «*Pues allá de los indios, quién sabe*» (46), «*Duerme, mi trigueño, mi chulito, mi bebíto*» (86) y entre los milagritos del cuento «*Little Miracles, kept Promises*» hay algunos breves escritos en español (123). El carácter multilingüe del texto se vuelve aún más interesante y complejo, ya que además del inglés y del español, encontramos palabras en náhuatl como «*nixtamal*» (3), «*yołoxochitl, flor de corazón*» (107), «*Naguab*» (114), «*buitlacoche*» (116) o «*buijib*» (118). Muchas de estas palabras ya se integraron en el español y hasta son incluidas en el *Diccionario del español de México* (Colegio de México). Así que la incorporación de palabras en náhuatl en la obra de Cisneros es evidente tal como lo es también en otros autores.⁵

Cuando en su entrevista a Sandra Cisneros, Godayol Nogué le pregunta por qué va más lejos en la mezcla de idiomas en esta segunda novela *Woman Hollering Creek*, la autora explica que se debe en parte a su mudanza hacia el suroeste de Estados Unidos:

Yes. That's because I am much more conscious of mixing the language now that I am living in the southwest, as opposed to when I wrote *The House on Mango Street* when I was living in the Midwest. *The House on Mango Street* is from my twenties whereas most of *Woman Hollering Creek's* stories were written in my thirties and that was after my move to Texas, so I was much more conscious of playing with two languages. I think moving to the southwest made me more conscious of what made me unique as a Spanish speaking writer. (Cisneros citada en Godayol Nogué 1996: 62)

En su totalidad siguen siendo pocas palabras y pocas frases en español, por lo que Mullen considera el español, en esta obra, como «repressed language in its subordination to English as dominant language in the US» (Mullen 1996: 3). Bien sabemos que la propia autora es muy consciente de los problemas que los textos multilingües pueden crear para los lectores. Cisneros usa varias técnicas particulares para manejarlo, tal como lo revela en la entrevista con Reed Dasenbrock, hecha en 1992. Se discute ahí precisamente una frase de *Woman Hollering Creek*: «When Abuelita found out I was going to *dar a luz*, she cried until her eyes were little» (*Woman* 32). El editor de Cisneros quería que la autora tradujera la expresión *dar a luz*, pero ella se negó, diciendo: «I wish I could, but I don't know how without the seams showing, so we're going to have to leave it. People will have to use a dictionary; they can still get it,» y añade: «I'm not going to make concessions to the non-Spanish speaker». Aquí, Cisneros da la impresión de ser bastante exigente. En el fondo, el público que ella tiene en mente está bien definido: «The readers who are going to like my stories the best and catch all the subtexts and all the subtleties, that even my editor can't catch, are Chicanas» (Dasenbrock 1992: 289-291). Una intransigencia parecida la encontramos también en Gloria Anzaldúa, en el capítulo «How to Tame A Wild Tongue», de su libro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*:

Until I am free to write bilingually and to switch codes without having always to translate, while I still have to speak English or Spanish when I would rather speak Spanglish, and as long as I have to accommodate the English speakers rather than having them accommodate me, my tongue will be illegitimate. I will no longer be made to feel ashamed of existing. I will

⁵ En su libro *Spanish/English Codeswitching in a Written Corpus*, Laura Callahan ha observado esta presencia del náhuatl en poetas chicanos particularmente (Callahan 2005: 86, 122).

have my voice: Indian, Spanish, white. I will have my serpent's tongue - my woman's voice, my sexual voice, my poet's voice. I will overcome the tradition of silence. (Anzaldúa 1999: 81)

Es interesante ver cómo ambas autoras, Cisneros y Anzaldúa, llegaron a un punto de ya no estar apenadas y de ya no sentirse obligadas a traducir constantemente. Reivindican el derecho de hablar su idioma, de expresarse con su propia voz.

El conflicto entre las dos lenguas de hecho ya es sugerido sutilmente en la dedicatoria de *Woman Hollering Creek*, dirigida a su madre mexicano-americana, por un lado, y a su padre mexicano, por otro: «For my mama, Elvira Cordero Anguiano, who gave me the fierce language. Y para mi papá, Alfredo Cisneros del Moral, *quien me dio el lenguaje de la ternura.*» Aquí ya hay una clara distinción entre el inglés «feroz», probablemente propio de la clase obrera y pobre, del mundo exterior, y el español «tierno», que se asocia con el calor y la intimidad de la casa. Curiosamente, en el caso de Cisneros, el lenguaje que expresa lo sentimental se sitúa del lado del padre, y no de la madre. Lo que María Laura Spoturno observa respecto a la dedicatoria de *Caramelo* —«Para ti, Papá»— se aplica a la dedicatoria de *Woman Hollering Creek*: «trae al discurso el mundo del afecto y de las emociones, que, en esta narrativa, encuentra su expresión natural en español» (Spoturno 2010: 153). También el texto de agradecimiento que introduce *Woman Hollering Creek*, «Los Acknowledgments», es una mezcla del español y del inglés. En algunas frases domina el inglés, por ejemplo: «Praise to la bien bien linda Julie Grau, my editor. Ay, Julie, believe me, I am eternally grateful for your unflagging *cariño*, patience and sensitivity through the labor and delivery of this book.» En cambio, en las frases que concluyen el texto de agradecimiento, domina el español: «*Virgen de Guadalupe Tonantzín, infinitas gracias. Estos cuentitos te los ofrezco a ti, a nuestra gente. A toditos. Mil gracias. A thousand thanks from el corazón.*» (*Woman* x). No sorprende la elección por el español en una dedicatoria a la Virgen de Guadalupe. Por lo demás, todos los cuentos están escritos en inglés, aunque la tensión lingüística llega a un punto culminante en el cuento «Bien pretty», cuando la protagonista describe la experiencia de hacer el amor en español:

I'd never made love in Spanish before. (...). To have a lover sigh *mi vida, mi preciosa, mi chiquitita*, and whisper things in that language crooned to babies, that language murmured by grandmothers, those words that smelled like your house, like flour tortilla, and the inside of your daddy's hat, like everyone talking in the kitchen at the same time [...] How could I think of making love in English again? English with its starched *r*'s and *g*'s. English with its crisp linen syllables. English crunchy as apples, resilient and stiff as sailcloth. (*Woman* 153)

El español es suave como una tortilla de harina, el inglés es crujiente como una manzana. En este contexto de amor, la primera lengua saldría entonces más «sabrosa» que la segunda. Esta manera de interpretar los idiomas como asociados con diferentes emociones o valores, tal como lo ve la protagonista, es una visión estereotipada y muy arraigada en todas las culturas. Bien sabemos que este tipo de comparaciones entre los idiomas empezaron a hacerse hace mucho tiempo, tal como lo aclara Joep Leerssen, en su estudio sobre la imagología. En particular en Europa, después de la Ilustración, las diferencias lingüísticas fueron tematizadas por Humboldt, Schlegel, Grimm y otros. Según estos autores cada lengua era el aliento del alma de una nación, de su identidad característica y de su individualidad (Leerssen 2007: 18). Si bien en los estudios lingüísticos actuales las visiones sobre las diferencias entre idiomas haya cambiado, en las percepciones individuales y subjetivas — como de la protagonista de *Bien pretty* — estos estereotipos siguen determinando las interpretaciones personales sobre los idiomas. Ernst Rudin profundiza la misma problemática en un capítulo con el título bien elocuente: «Language as a Theme: Hard English and Soft Spanish». Rudin concluye que esta oposición envuelve toda una serie de otras oposiciones:

It [the dichotomy between Spanish and English] conditions and is the result of various spatial, temporal, social and conceptual borderlines that partly coincide, partly diverge. Spanish vs. English marks in the texts love vs. business, the private vs. the public sphere, emotion vs.

reason, but stands at the same time as an analogy of Mexico vs. the United States, Chicano vs. Anglo [...], childhood vs. adulthood. (Rudin 1996: 56)

Podemos concluir que, en *Woman Hollering Creek*, en su totalidad, el español ya no es rechazado ni menospreciado como en *The House on Mango Street*. Ya no se suprime, sino que se desplaza a un campo particular, el de las emociones, de las sensualidades, de los sabores. El español es el idioma reservado a la música, a la comida, a la intimidad, al amor.

4. CAMELO OR PURO CUENTO

En *Caramelo or Puro Cuento*, una novela parcialmente autobiográfica, la presencia del español es mucho más destacada que en las dos obras anteriores, sobre todo porque gran parte de la novela se sitúa en México, aunque el español sigue en una situación de subordinación al inglés. Es una saga familiar que gira alrededor de las protagonistas Celaya (Lala) Reyes y la abuela Soledad. Es nuestra hipótesis de que en esta novela, aunque escrita en inglés, se percibe un deseo muy profundo de reencontrar el español, el idioma del padre (no de la madre...), y de la infancia, olvidado a lo largo de los años. Si esta novela consiste en una búsqueda del origen, hace falta averiguar hasta qué punto se trata también de un deseo de recuperación del idioma perdido. Un ejemplo puede ilustrar esta evolución. En *The House on Mango Street* se incluyen frases de canciones tradicionales de niños, en inglés, como «*Apples, peaches, pumpkin pab-ay./ You're in love and so am ab-ay*» (House 24). Parece que las canciones en español han pasado al olvido, porque no aparecen en esta primera novela. En cambio, en *Caramelo*, aparecen ecos de canciones en español: «San Juan, San Juan, *atole con pan*» (*Caramelo* 111, 118), una canción cantada por la gente en la fiesta de San Juan, en México. Sin embargo, hay innumerables fragmentos en *Caramelo* que reflejan la creciente tensión lingüística. Es como si los dos idiomas empezaran a entrar en diálogo precisamente en el momento en el que la autora empieza la búsqueda de las raíces. Este diálogo entre ambos idiomas se observa también en la siguiente cita de Cherríe Moraga: «I think: what is my responsibility to my roots – both white and brown, Spanish-speaking and English? I am a woman with a foot in both worlds; and I refuse the split. I feel the necessity for dialogue. Sometimes I feel it urgently.» (Moraga 1983: 34).

En un artículo publicado en 2005, Nieves Jiménez Carra hace un estudio muy acertado de las estrategias de cambio de código, o *code-switching*, en *Caramelo*. Compara el texto original en inglés con la traducción en español, hecha por Valenzuela.⁶ Como explica Jiménez, en *Caramelo* no se trata de una novela de «spanglish», sino de una situación de bilingüismo que se refleja en el cambio de código, que la investigadora considera como «un paso intermedio entre el discurso monolingüe y el *spanglish*» (Jiménez Carra 2005: 40). En su estudio sobre Cisneros, Jiménez establece un esquema muy rígido de las diferentes estrategias de traducción usadas por la autora:

1. Término en español y su traducción en inglés, uno de los métodos más usados a lo largo de la novela. Se trata de una especie de autotraducción. Ejemplo: “It was the cultural opinion of the times that men ought to be *feos, fuertes, y formales*. Narciso Reyes was strong and proper, but, no, he wasn't ugly” (*Caramelo* 103).
2. Español sin traducción, cuando el contexto aclara el significado. Son expresiones como “*Qué maravilla*” (*Caramelo* 58) o “*Ay, ay, qué horror*” (*Caramelo* 79).
3. Otras estrategias: interjecciones como “*Ay, caray*” (*Caramelo* 414), vocativos como “*vieja*” (*Caramelo* 8), onomatopeyas como “*clang*” (*Caramelo* 62), errores fonéticos como “Spic

⁶ Laura Callahan confirma que la traducción de obras de autores exitosos como por ejemplo Julia Álvarez, Sandra Cisneros o Luis J. Rodríguez, suele ser hecha por otros y no por los autores mismos. Según Callahan, en estas traducciones no se guarda casi nada del cambio de código de las obras originales (Callahan 2005: 91). María López Ponz por su parte confirma esta pérdida del carácter multilingüe en las primeras traducciones de *The House on Mango Street* y *Woman Hollering Creek*: “pueden ser consideradas como domesticantes, porque se optó por neutralizar el idioma y utilizar un registro estándar y peninsular del español” (López Ponz 2009: 99).

Spanish” (*Caramelo* 208), e incursiones culturales, lingüísticas y tipográficas, en particular refranes, y elementos relativos a la gastronomía. (Jiménez Carra 2005, 45-56)

La autotraducción es efectivamente una estrategia recurrente en *Caramelo*, y también en las otras dos categorías, Cisneros hace muestra de una gran variedad de técnicas. Estas revelan una constante búsqueda de equilibrio entre creatividad y legibilidad del texto. Además de estas tres estrategias, cabe señalar que Cisneros hace uso de notas a pie de página y que añade una cronología al final, en la que da amplias informaciones históricas, culturales o biográficas. El análisis de Jiménez, quien también es traductora, es muy esquemático desde el punto de vista de la traductología, y me sirve de buen punto de partida para profundizar la obra original (y no la traducción como lo hace ella). Al considerar estas estrategias en su totalidad, parece que Cisneros ya no es tan firme en cuanto a su posición de «no hacer concesiones al lector no-hispanohablante» tal como pretendía en su entrevista en 1992 con Dasenbrock. Las numerosas autotraducciones, los contextos muy elaborados que aclaran las palabras en español, las múltiples notas a pie de página con explicaciones históricas detalladas... van más bien en la dirección opuesta. Son una clara señal de que la autora sí cede a un público no-hispanohablante, y que escribe explícitamente para ellos, sea bajo la presión del editor o no.⁷ Cuando a principios de los años noventa se atrevió todavía a contestarle a su editor de Random House, a no seguir sus instrucciones de traducción, y a sugerir que el lector usara su diccionario, parece que diez años más tarde, en *Caramelo*, se dejó convencer por los requisitos del público lector y/o por el editor. Sin embargo, se trata de una primera impresión probablemente errónea, porque *Caramelo* es más que una simple concesión al lector anglófono. En el fondo, *Caramelo* refleja la realidad de un pueblo que vive *in between*, o como lo formula la traductora Valenzuela en su «Nota a la traducción»:

[los personajes de Cisneros] viven y transitan por dos mundos, dos culturas, dos lenguajes. [...]. Cisneros reproduce fielmente la completa naturalidad con que los habitantes de estas comunidades fronterizas sintetizan un lenguaje formado de palabras en inglés y español, el cual refleja una realidad auténtica y con una personalidad inconfundible. (Valenzuela en *Caramelo*, traducción al español, 464)

Más aún, Cisneros no sólo refleja una realidad bilingüe y bicultural sino que, con su estilo poético muy particular, juega constantemente con la lengua y termina enriqueciéndola. Valenzuela subraya aquí «el efecto novedoso» que crea Cisneros al no traducir del español a un inglés idiomático sino al «traducir literalmente ciertas frases tales como ‘What a barbarity!’ (¡Qué barbaridad!), o ‘Not even if God commanded it!’ (¡Ni que Dios lo mande!)» (Valenzuela en *Caramelo*, traducción al español, 464). En estos calcos léxicos, que no llamaría «novedosos» porque se trata de una práctica común entre los latinos en Estados Unidos (cf. Otheguy y Zentella 2012, 12), se percibe, sin embargo, un deseo de guardar o de recuperar el fondo idiomático mexicano integrándolo de manera original en el inglés. Los juegos con la lengua forman parte de la vida cotidiana de los chicanos, y en particular la transformación de palabras en español al inglés. Así, por ejemplo, leemos en la novela un diálogo entre Lala y su padre:

- What’s the matter, Lala? ¿Estás “deprimada”? Father says, chuckling.
It’s an old joke, one he never gets tired of, changing a Spanish word into English, or the other way round, just to be a wise guy.
I think to myself, Yes, I’m deprimada. *Who wouldn’t be depressed in this family?* But I don’t say this.
(*Caramelo* 238)

⁷ María López Ponz interpreta estas estrategias usadas por Cisneros de la siguiente manera: “Sandra Cisneros, por ejemplo, persigue un objetivo casi pedagógico, puesto que mediante recursos textuales como la compensación o la transcripción literal, intenta contrarrestar los problemas que un lector monolingüe puede tener al leer sus obras. De esta forma educa y guía al lector [...]. Mignolo denomina ‘bilanguaging’ o ‘plurilinguaging’ (2000: 250) a ese proceso de escribir y pensar entre lenguas que celebra la fractura en el proceso global entre historias locales y diseños globales [...], y que critica la idea de que la civilización está unida a la pureza del monolingüismo.” (López Ponz 2009: 17-18).

Rafael Pérez-Torres habla en este contexto de «una lengua en creación», de «otra lengua», e indica las implicaciones de esta nueva lengua a nivel social y cultural:

The voice of the mestizo speaks another language, a language in creation, a language suspended (yes) between English and Spanish. But the voice of the mestizo also tests the limits of social configurations and articulates the formation of a culture in transition. It changes register and pitch depending on where, why, and to whom it speaks, on which systems of power it seeks to address. The voice of the mestizo, finally, speaks an agency otherwise silenced. (Pérez-Torres 1998: 173)

Así que hay una presencia constante del español en *Caramelo*. El mero hecho de que, a diferencia de *The House on Mango Street* y *Woman Hollering Creek*, el título de esta última novela está constituido por tres palabras en español, *Caramelo* y *Puro Cuento* (aunque unidas por una conjunción en inglés «or»), significa que Cisneros rescata explícitamente el español de su posición subordinada (una subordinación evidente en las dos primeras obras) y le otorga un estatuto superior, el de título, que introduce todo un libro. También hay muchos títulos de capítulos en español, que por lo general no se traducen al inglés. Estos títulos pueden ser refranes como «El Destino es el Destino» (*Caramelo* 67), «Sin Madre, Sin Padre, Sin Perro Que Me Ladre» (*Caramelo* 97), o exclamaciones como «¡Pobre de Mí!» (*Caramelo* 174), o «Parece Mentira» (*Caramelo* 365)... También estos títulos tienen una función específica, ya que anuncian o resumen un capítulo, o hasta se retoma el refrán en el texto, como en el caso del capítulo 16, «El destino es el destino», esta vez sí traducido al inglés en la frase siguiente: «A person's destiny is her destiny» (*Caramelo* 69). También el capítulo 72 llama la atención por la enumeración de varias palabras españolas, que todas son traducidas al inglés:

Mexican on Both Sides
or Metiche, Mirona, Mitotera, Hocicono—
en Otras Palabras, Cuentista –Busybody, Ogler,
Liar/Gossip/Troublemaker, Big Mouth—
in other Words, Storyteller (*Caramelo* 351)

Las palabras en español pertenecen al registro coloquial y están ya muy integradas en el habla chicana: *metiche*, *mitotera* y *hocicono* aparecen en *El Diccionario del Español Chicano* de Galván y Teschner (1986). Además, es bien significativo el hecho de que para la tercera palabra, *mitotera*, la autora no se contenta con una sola traducción, sino que da tres: *Liar/Gossip/Troublemaker*, sugiriendo que la palabra original contiene todas estas connotaciones a la vez. Otro aspecto importante aquí es la pérdida inevitable en la traducción del género femenino. La aparición del bilingüismo en este subtítulo subraya su papel central en la novela ya que hace referencia al título general de la obra, «Puro cuento», y a uno de los temas centrales, la interculturalidad: uno puede ser mexicano en ambos lados de la frontera.

5. EN BUSCA DE LA LENGUA PERDIDA

Este análisis de la narrativa de Sandra Cisneros confirma una vez más que es difícil hablar de una literatura chicana homogénea. Lejos del ideal de los años sesenta, de un supuesto nacionalismo chicano, basado en el mito fundador de Aztlán, hoy en día los estudiosos de la cultura chicana coinciden en que la literatura chicana es más bien el reflejo de «realidades culturales heterogéneas de los chicanos, de historias discontinuas y de múltiples subjetividades» (Pons 2003, 84). Esto es sin duda el caso de Sandra Cisneros, una autora en cuya obra se manifiesta la discontinuidad de la historia, contada desde múltiples perspectivas. Esta diversidad la vemos sobre todo en la colección de cuentos *Woman Hollering Creek*, donde hay muchos personajes con visiones distintas —como las brujas de «Eyes of Zapata» (*Woman* 85-

113)– y también las voces del pueblo que leemos en los exvotos de «Little Miracles, Kept Promises» (*Woman* 116-129). Asimismo, la novela *Caramelo* es una obra en la que, además de la abuela y la nieta, se cruzan y se oponen múltiples personajes a menudo muy heterogéneos.

Percibimos pues una evolución importante en las tres obras analizadas, que va de una casi ausencia del español en *The House on Mango Street* a una presencia mucho más destacada en *Caramelo*. En una entrevista de 2003, con motivo de la publicación de *Caramelo*, le preguntaron a Cisneros «¿Para cuándo una novela en español?». Entonces, la autora contestó:

Me hacen falta las palabras en español. Tengo carencias de determinados aspectos del español porque lo aprendí de niña. Por ejemplo, no sé expresarme en español cuando hago el amor o cuando maldigo. En parte por eso, escogí a Liliana [Valenzuela] como traductora. Es mi amiga y hemos trabajado juntas durante mucho tiempo para que el resultado fuera bueno. (Cisneros en Lucio 2003: s.p.)

Lo que dice Cisneros aquí sobre el hecho de que no sabe expresarse en español cuando hace el amor, contrasta hasta cierto punto con lo que dice la protagonista de «Bien pretty» en *Woman Hollering Creek*, que recuerda la experiencia de hacer el amor por primera vez en español, tal como vimos anteriormente (*Woman* 153). Para la protagonista, son palabras que provienen de la abuela quien se dirige a los bebés. En esta escena de amor, hay cierta recuperación del español. En cambio, en la entrevista con Lucio, Cisneros nos habla de una sensación de carencia, que también se percibe en su obra y que provoca un deseo de volver a dominar el idioma olvidado. El deseo es un sentimiento omnipresente en toda la obra de Cisneros: el deseo de pertenencia y de identidad de Esperanza en *The House on Mango Street*, o el deseo de sobrevivencia y de reconocimiento de las mujeres chicanas en *Woman Hollering Creek*. Algunos deseos se cumplen, pero la mayoría de los deseos no. El análisis reveló un deseo particular, a saber, el deseo de reencontrar el idioma perdido. El español fue su idioma de niña, pero ha dejado de serlo. O tal vez hay que formularlo de otra manera: el español no ha desaparecido, sólo ha sido cubierto durante un tiempo, por lo que el proyecto de Cisneros en *Caramelo* consiste más bien en redescubrirlo, en quitarle el polvo de años, de la misma manera que la niña Lala de *Caramelo* le pide al abuelo que abra el ropero, desde donde sale un olor a viejo, y donde encuentra el rebozo de caramelo de la abuela: «[...] in that instant I can't think of anything I want more than this cloth the golden color of burnt-milk candy» (*Caramelo* 58). Los deseos, como el del rebozo y el de la lengua, se superponen y se intensifican. Aunque el español no es tan visible como en otros autores chicanos, la carencia y el deseo de este idioma, además de los conflictos con el inglés, se reflejan en todas las obras de Cisneros. En *Caramelo* este redescubrimiento del idioma corre paralelo con la revelación de viejos recuerdos e historias olvidadas de la familia; todo esto en un movimiento constante e interminable de ida y vuelta entre Estados Unidos y México. Bruce-Novoa explica bien este proceso de transición, de vivir *entre* dos culturas:

Durante esta fase transitoria, las características nacionales, que el inmigrante mantiene como recuerdo de su origen y aún como cordón umbilical con su ya lejana 'autenticidad cultural', se vuelven étnicas –signos de diferencias dentro del código dominante– para eventualmente pasar a ser u homogeneizadas dentro del gran tejido estadounidense de la diversidad aceptada, o restringidas al uso doméstico dentro de la casa o el barrio donde adquieren el valor de recuerdos nostálgicos de las generaciones perdidas y el lejano país natal.» (Bruce-Novoa 1996: 185-186).

Lengua y cultura evidentemente no siempre coinciden. Rosaura Sánchez, en su artículo «Mapping the Spanish language along a multi-ethnic and multi-lingual border», demuestra claramente que muchos Chicanos siguen identificándose étnicamente como tal, incluso si el inglés es su idioma principal:

Spanish language use is today the key cultural difference that identifies Latinos. If, however, Spanish were no longer the language of over half of the Latino population, Latino identity would not necessarily disappear. In the particular case of Chicanos, the loss of the Spanish

language has not obliterated identity on the basis of national origin, at least for first- and second-generation persons of Mexican origin, who, for the most part, continue to identify ethnically as Chicanos, Mexicanos, or Mexican Americans, even after becoming English-dominant or even English monolinguals. (Sánchez en Chabram-Dernersesian 2006: 111)

Entonces, uno puedo preguntarse: ¿hay nostalgia en Cisneros? Por supuesto que la hay, sólo que ella siente nostalgia por un país que nunca fue suyo, que nunca fue su «patria». La recuperación del pasado, de los recuerdos y del país de origen, es en el fondo un proyecto imposible. Hay algo que se perdió irremediamente, tal como lo descubrió también el *performer* y poeta *in between* Guillermo Gómez-Peña, quien, en un letrero colgado en su cuello, escribió la siguiente frase: «There used to be a Mexican inside this body» (Gómez-Peña 1996: 8). No se trata tanto de una voz de protesta que reivindique la identidad mexicana, sino más bien de una mera constatación de lo perdido, de algo que estaba antes y ahora ya no está. En este mismo cuerpo hay ahora otra persona, ni mexicana ni norteamericana, sino un ser híbrido, intercultural, nómada. Además, la cita de Gómez-Peña nos hace ver otro aspecto fundamental, a saber la importancia del cuerpo, de las sensaciones físicas. En *Caramelo* hay una imagen magnífica que refleja explícitamente esta oposición entre el cuerpo que tiene «memoria» y la mente que olvida y pierde el pasado. Al cruzar la frontera la niña Lala inhala todos los olores de México y nos dice lo siguiente: «Every year I cross the border, it's the same –my mind forgets. But my body always remembers.» (*Caramelo* 18).

Si definimos a Cisneros como autora *in between* resulta revelador hacerlo desde la perspectiva de Anzaldúa sobre el llamado lugar *Nepantla*, la palabra indígena para el «lugar entremedio, un lugar no-lugar» (Anzaldúa 2002: 577, nota 3). Vivir en *Nepantla* es vivir en un lugar donde diferentes percepciones y creencias coexisten, pero además, donde uno se da cuenta de los cambios que están ocurriendo. Como bien dice Anzaldúa, todos vivimos en un mundo en el que pasamos por profundas transformaciones y cambios de percepción (Anzaldúa 2002: 541). Anzaldúa parece aludir a movimientos complejos y simultáneos: por un lado, a nivel espacial, la coexistencia de dos o más culturas en el lugar *in between*, por otro lado, a nivel temporal, la evolución, los cambios drásticos a veces, que ocurren en este lugar *in between*, que se manifiesta también como un lugar de luchas y de sobrevivencia. Ahí es donde podemos situar la obra de Cisneros: las tensiones lingüísticas entre el español y el inglés revelan que es una autora que está en un proceso de redescubrir las posibilidades creativas y líricas del español.

Para muchos artistas y escritores como Cisneros, sólo queda, pues, un camino, a saber, el de la reinención o la imaginación del país de origen, tal como lo ha expresado acertadamente Reinaldo Arenas, autor cubano desplazado: «Our country exists only in our memory, but we need something beyond memory if we're to achieve happiness. We have no homeland, so we have to invent it over and over again» (Arenas en Álvarez Borland 1998: 1). A diferencia de otros emigrantes mexicanos, Cisneros no nació en México, y, aparte de las vacaciones de verano, no vivió en México durante su infancia. Sólo en 2012 decidió mudarse al país de sus ancestros. El país que evoca en *Caramelo*, de hecho, no existe, nunca existió. Sí hay nostalgia, pero de un México inventado y la autora es muy consciente de esto ya que lo manifiesta explícitamente en el último párrafo de la novela:

And I don't know how it is with anyone else, but for me these things, that song, that time, that place, are all bound together in a country I am homesick for, that doesn't exist anymore. That never existed. A country I invented. Like all emigrants caught between here and there. (*Caramelo* 434)

Así que en este país inventado, también se reinventa el lenguaje, pero en esta reinención o recreación, sólo quedan rastros del español, huellas, palabras sueltas, refranes, canciones... Es un español truncado, pero no muerto, un español que siempre se desliza en el inglés de los personajes. Es, como dice Pérez-Torres, la «voz del mestizo» (1998: 173), necesaria para expresar lo que sin ella se quedaría en el silencio. El español es la segunda voz del coro, la voz de acompañamiento, que hace que la voz principal del inglés suene con un tono diferente, otro, híbrido. Y esto requiere un esfuerzo en la

lectura. Además, hasta hoy en día el multilingüismo en los textos literarios los ha colocado generalmente al margen del canon establecido según las normas de las literaturas nacionales y monolingües. López García percibe sin embargo un cambio en la conciencia colectiva a partir del trabajo de autores bilingües, o en sus palabras «sesquilingües», como por ejemplo José María Arguedas:

En realidad, el bilingüismo construido requiere una conciencia multicultural que Occidente no ha alcanzado hasta fecha reciente. [...] Pero desde que autores como Arguedas alzaron la bandera del sesquilingüismo literario, empezó a aflorar a la conciencia colectiva el hecho de que muchas sociedades de la tierra son plurilingües y de que la pluralidad de conciencias idiomáticas crea universos mentales caracterizados por un grado de complejidad y de hibridación que los convierten en objetos literaturizables. (López García 2008: 106).

Con una figura como Arguedas se abre el campo de estudios sobre las lenguas indígenas en las literaturas plurilingües. El crecimiento reciente de publicaciones en América Latina de autores indígenas bilingües y biculturales (quiché/español o quechua/aymara/español) comprueba que hay una mayor circulación y aceptación de estos textos en la corriente principal. Para una investigación en el futuro bien se podría hacer una comparación entre estos autores y Sandra Cisneros, en un estudio que establezca semejanzas y diferencias entre sus respectivas obras. Del presente análisis de las tres novelas concluimos que el fenómeno del multilingüismo refleja la complejidad de la narrativa de Cisneros, y al mismo tiempo confronta al lector con la cuestión del Otro y con los límites de la comunicación. En cada obra, la autora va explorando las fronteras entre culturas e idiomas, creando así un espacio transcultural e híbrido, que no sólo corresponde con una búsqueda de las raíces, sino que la estimula cada vez a experimentar con las palabras en nuevas expresiones estéticas.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Borland, Isabel (1998). *Cuban-American Literature of Exile. From Person to Persona*, Charlottesville/London, U. Press of Virginia.
- Álvarez López, Esther (2000). «Una casa propia, una tierra ajena: el espacio personal y social de la mujer chicana en la obra de Ana Castillo y Sandra Cisneros». En *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas, 1898-1998*. José Carlos González Boixo, Javier Ordiz Vázquez y M.^a José Alvarez Maurín (eds.), 211-224. León, Universidad de León.
- Anzaldúa, Gloria (1999). *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books. With an introduction by Sonia Saldívar-Hull.
- ____ (2002). «Now let us shift...the path of conocimiento...inner work, public acts». En *This bridge we call home: radical visions for transformation*. Gloria E. Anzaldúa and Ana Louise Keating (eds.). New York, Routledge, pp. 540-78.
- Bruce-Novoa, Juan (1996). «Metas monológicas, estrategias dialógicas: la literatura chicana». *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, Vol. 55, pp. 183-197.
- Bueno, Eva Paulino (2007). «The Importance of Being Sandra (Cisneros)». En *A Companion to US Latino Literatures*. Carlota Caulfield y Darién J. Davis (eds.). 37-50. Woodbridge, Tamesis.
- Callahan, Laura (2004). *Spanish/English Codeswitching in a Written Corpus*. Amsterdam, John Benjamins.
- Castillo, Ana (1995). *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*. New York, Plume.
- Chabram-Dernersesian, Angie (ed.) (2006). *The Chicana/o Cultural Studies Reader*. New York-London, Routledge.
- Cisneros, Sandra (1992). *The House on Mango Street*. London, Bloomsbury.
- ____ (2004). *Woman Hollering Creek*. London, Bloomsbury.
- ____ (2002). *Caramelo or Puro Cuento*. New York, Alfred A. Knopf.
- ____ (2003). *Caramelo o Puro Cuento*. Traducción de Liliana Valenzuela, New York, Alfred A. Knopf.

- Dasenbrock, Reed (1992). «Interview with Sandra Cisneros». En *Interviews with Writers of the Post-Colonial World*, F. Jusawalla & R. Dasenbrock (eds.), Jackson: U. of Mississippi Press, pp. 289-291.
- Galván, Roberto A. y Teschner, Richard V. (1986). *El Diccionario del Español Chicano. The Dictionary of Chicano Spanish*. Lincolnwood, Illinois, National Textbook Company.
- Godayol Nogué, Pilar (1996). «Interviewing Sandra Cisneros: Living on the Frontera». *Lectora* 2, pp. 61-68.
- Gómez-Peña, Guillermo (1996). *The New World Border*, San Francisco, City Lights Books.
- Herrera-Sobek, María (2004). «Reinventing America. The Chicano Literary Tradition». En *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History*. M. Valdés & D. Kadir (eds.), Oxford: Oxford UP, pp. 420-426.
- Jiménez Carra, Nieves (2005). «Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros *Caramelo* or *Puro Cuento*». *Trans*, 9, 37-59.
- Labari, Nuria (2003). «El efecto Cisneros. Literatura Hispana en Estados Unidos». *El Mundo*, 23 de mayo. <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2003/05/23/protagonistas/1053714669.html>. [Consulta: 15.05.2016].
- Leerssen, Joep (2007). «Imagology: History and method». En *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. M. Beller y J. Leerssen (eds.). Amsterdam, New York: Rodopi, pp. 17-32.
- López García, Ángel (2008). «Clases de escritores bilingües: a propósito de la singularidad de José María Arguedas». *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, 3, 95-108.
- López Ponz, María (2009). *Traducción y literatura chicana: nuevas perspectivas desde la hibridación*. Granada, Editorial Comares.
- Lucio, Cristina (2003). «Sandra Cisneros: 'Antes sólo podía publicar en editoriales feministas'. El último 'crack' americano». *El Mundo*, 26 de mayo. <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2003/05/23/protagonistas/1053714008.html>. [Consulta: 15.05.2016].
- Moraga, Cherríe (1983). *This bridge called my back: Writings by radical women of color*. New York: Kitchen Table. Women of Color Press.
- Mullen, Harryette (1996). «'A silence between us like a language': The untranslatability of experience in Sandra Cisneros's *Woman Hollering Creek*». *Melus* (Summer) 21-2, pp. 3-20.
- Otheguy, Ricardo y Ana Celia Zentella (2012). *Spanish in New York. Language contact, dialectal leveling and structural continuity*. Oxford University Press.
- Pérez-Torres, Rafael (1998). «Chicano Ethnicity, Cultural Hybridity, and the Mestizo Voice». *American Literature* 70-1 (March), pp. 153-176.
- Pons, María Cristina (2003). «Cultural Myths and Chicana Literature. A Field in Dispute». *Contemporary Latin American Cultural Studies*, S. Hart, R. Young (eds.). London, Arnold Publishers, pp. 76-87.
- Rudin, Ernst (1996). *Tender Accents of Sound: Spanish in the Chicano Novel in English*. Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- Sandoval, Chela (2000). *Methodology of the Oppressed*. University of Minnesota Press.
- Spoturno, María Laura (2010). *Un elixir de la palabra: Heterogeneidad interlingüe en la narrativa de Sandra Cisneros*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata.
- Stratford, Madeleine (2008). «Au tour de Babel! Les défis multiples du multilinguisme». *Meta: Translation Journal*, 3, 457-470.
- Van Hecke, An (2013). «Sabores y aromas de México: la comida en la obra de Sandra Cisneros». En *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro. Essays on the Literary Cultures of the American Southwest*. Gaetano Prampolini y Annamaria Pinazzi (Eds.), Firenze: Firenze University Press, pp. 333-342.
- Zentella, Ana Celia (1997). *Growing up bilingual. Puerto Rican Children in New York*. Oxford: Blackwell Publishers.

