

La polifonía bajtiniana en “Woman Hollering Creek” de Sandra Cisneros

RESUMEN: Este trabajo demuestra la existencia de una polifonía de voces en el cuento corto “Woman Hollering Creek” de Sandra Cisneros. La polifonía, un concepto desarrollado por Bajtín, pretende explicar la compleja red de voces que intervienen en un texto. Dado el carácter multi- y transcultural de la literatura de chicanas, esta teoría promete ser particularmente fructífera al representar las particularidades –tanto en contenido como de forma– de esta literatura. Se emplean conceptos de la lingüística sistémica funcional para dar cuenta de la polifonía ubicua en el corpus.

PALABRAS CLAVE: Literatura chicana, Sandra Cisneros, Bajtín, polifonía.

ABSTRACT: This paper outlines the existence of a polyphony of voices in the short story “Woman Hollering Creek” by Sandra Cisneros. Polyphony, a concept developed by Bakhtin, intends to explain the complex network of voices that come into play in a text. Given the multi- and transcultural nature of Chicana literature, this theory promises to be particularly useful in representing this literature’s unique qualities, both in terms of content and form. Concepts taken from Systemic Functional Linguistics are used to uncover the ubiquitous polyphony in the corpus.

KEY WORDS: Chicana literature, Sandra Cisneros, Bakhtin, Polyphony

Spencer William Martín
Universidad Autónoma de
Guadalajara

Artículo recibido el
01/07/2014 y aceptado
el 03/09/2014

VERBUM ET LINGUA
NÚM. 4

JULIO / DICIEMBRE 2014
ISSN 2007-7319

Introducción

La literatura de chicanas¹ es la manifestación literaria artística de un grupo social de gran número y de cada vez mayor visibilidad en Estados Unidos: las mujeres chicanas. Dado su inherente conexión con México, esta literatura cobra importancia en los

¹ En inglés, ‘Chicana literature’, la forma femenina de ‘Chicano’ empleada con plena intención de designar el género correspondiente.

dos países, cuya historia los sigue uniendo tanto en el presente como en el porvenir. Por esta razón, es deseable que esta literatura se vea con un ojo crítico para entender lo mejor posible nuestra actualidad.

Dada la relevancia de la literatura de chicanas, el presente trabajo analiza el cuento “Woman Hollering Creek” de Sandra Cisneros (1992) desde la polifonía bajtiniana con la esperanza de brindar una interpretación nueva de lo que ocurre en un ejemplo concreto de literatura de chicanas. Es fácil pensar que la condición chicana no es más que una combinación de la mexicana y la estadounidense; sin embargo, la realidad no permite tal mezcla de culturas e identidades con delimitaciones tan nítidas. El término ‘mexicoamericano’ sugiere esta nitidez, pero el movimiento literario se llama diferente: la literatura *de chicanas*. Este nuevo término –chicana– nos obliga a considerar la condición de este grupo como algo nuevo, independiente y único. El análisis de la literatura correspondiente es importante no sólo para que las chicanas mismas puedan entenderse mejor, sino también para que el público en general lo haga.

Presentes estos objetivos, nuestro trabajo se conforma de la siguiente manera: primero, se describe la literatura de chicanas y la obra de la autora del cuento a analizar, Sandra Cisneros. Luego, exploremos el concepto de la polifonía bajtiniana para dar fundamento a la base teórica del trabajo. El último elemento clave es la descripción de la metodología que se emplea para analizar el corpus. Y finalmente, se presentan los resultados del análisis y algunas conclusiones generales.

Sandra Cisneros

Es una de las autoras chicanas de más renombre. Su obra, a la vez de ser única e innovadora, es considerada representativa de una corriente literaria relativamente nueva: la literatura de chicanas.

La literatura de chicanas

Madsen (2000) contextualiza el boom de la literatura de chicanas de las últimas décadas como parte de un renacimiento contemporáneo de escritura de mujeres étnicas que tiene sus raíces en el periodo posterior al activismo para los derechos civiles de los años 1960. La autora afirma que durante este proceso se ha desarrollado una voz étnica/racial femenina distintiva que reorganiza los elementos de una tradición cultural racial en la expresión de una voz femenina, contrapuesta a la voz tradicional que expresa los valores mexicanos patriarcales (p. 1). Madsen (2000: 18) escribe:

No fue gratuito, entonces, que el aumento en la escritura de chicanas siguiera tanto al movimiento de mujeres como al movimiento chicano: atrapada entre los pilares gemelos del racismo y del sexismo, la conexión entre la opresión de género con la opresión racial y de clase es un tema común en la escritura de mujeres hispanas.²

² Texto original:

It is no accident, then, that the upsurge in Chicana writing should follow in the wake of both the women's movement and the Chicano movement: caught between the twin pillars of racism and sexism, the connection of gender oppression with racial and class oppression is a common theme in Hispanic women's writing. (traducción propia)

El término *Chicana* tiene fuertes compromisos con un tipo de feminismo que toma en cuenta no sólo asuntos de género, sino también de raza y de clase (Madsen, 2000: 10). De esta forma, se distingue del feminismo predominante que se desarrolló en Estados Unidos durante más o menos la misma época, es decir a partir de los años 1960. Madsen (2000) resume:

Al enfrentarse al problema del sexismo de forma aislada de la red de relaciones opresivas que incluyen el racismo y clasismo también, feministas [de la corriente principal] han enajenado a las mujeres de clase obrera y de color de la lucha de liberación³. (p. 2)

Así pues, existe un feminismo que busca la igualdad de hombres y mujeres dentro del sistema existente, mientras que el feminismo asociado con la literatura de chicanas es crítico de este sistema en su totalidad, ya que dentro de él existen tradiciones de discriminación contra las minorías raciales y socioeconómicas.

El resultado de la situación en la literatura es la aparición de escritoras chicanas que buscan construir una voz feminista para las mujeres mexicanoamericanas: “Estas autoras subvierten las formas convencionales de la expresión literaria para que expresen las experiencias de mujeres de color”⁴ (Madsen, 2000: 4). Una evi-

³ Texto original: “By addressing the problem of sexism in isolation from the network of oppressive relationships that include racism and classism as well, [mainstream] feminists have alienated working-class and colored women from the liberation struggle” (traducción propia).

⁴ Texto original: “These writers subvert conventional

dencia de este fenómeno en la literatura chicana se constituye por los “repetidos desafíos” a las distinciones entre la poesía, la prosa y la ficción, precisamente uno de los rasgos más interesantes de la obra de Cisneros (Madsen, 2000: 4-5).

La literatura de Sandra Cisneros

Dado el carácter autobiográfico de la obra de Cisneros, se puede analizar la protagonista de *The House on Mango Street* (Cisneros, 1984), Esperanza, para mejor entender a la autora misma, Sandra Cisneros. Madsen observa lo siguiente acerca de dicho personaje que tanto se parece a Cisneros:

Esperanza primero aprende a verse a sí misma como artista y luego se da cuenta de cómo ser artista al descubrir una misión que es definida por lo que puede hacer para todas las mujeres, no sólo para sí misma. *Su escape del barrio tiene que ser instructivo, ya que así puede ser una verdadera libertad basada en la aceptación en lugar de un autorechazo.* [...] El escribir le brinda una agencia en la determinación de sí misma y de su vida.⁵ (2000: 128-29; énfasis añadido)

forms of literary expression to make them express colored women’s experiences” (traducción propia).

⁵ Texto original:

Esperanza first learns to see herself as an artist and then realizes how to be an artist by discovering a mission that is defined by what she can do for all the women, not just herself. Her escape from the barrio must be instructive, for then it can be true freedom based on acceptance rather than self-denial. [...] Agency, in the determination of her self and her life, is what writing offers. (traducción propia)

Cisneros no sólo plantea esta máxima en su novela, sino que la sigue en su modo de vivir y en su literatura, pues no busca disociarse de sus raíces; al contrario, explora nuevas formas—no tradicionales—de interactuar con ellas y hasta celebrarlas. Madsen (2000: 130) afirma que Cisneros “busca forjar un lenguaje que exprese pero que no tergiverse sus experiencias”⁶.

Cisneros es conocida sobre todo por su narrativa, aunque también se le reconoce como poeta por obras como *Bad Boys* (1980), *My Wicked, Wicked Ways* (1987) y “Loose Women: Poems” (1994) (Tatum, 2006: 177). En su poesía, Cisneros habla con franqueza acerca de su sexualidad, y cómo esta práctica choca con las expectativas de su familia y su cultura. De esta manera, la poesía de Cisneros está al son de los temas feministas de su narrativa, y de forma más amplia, con los cimientos de la literatura de chicanas en general.

Raphael Dalleo asevera que “Las escritoras latinas caben, y no caben, en una variedad de tradiciones literarias”⁷ (2005: 6). Una observación de esta índole no sorprende dada la complejidad ya evidenciada de la identidad de las mujeres chicanas, así como la de otras latinas. Además, podemos conjeturar que Cisneros estaría de acuerdo con la concepción de su obra dentro de una categoría de literatura escrita por latinas. Cuando

se le pregunta a la autora acerca de la literatura de chicanas en una entrevista publicada por José Antonio Gurpegui, Cisneros responde así:

Creo que vamos a ver algo que es multiétnico, no sólo mexicanoamericano sino más multi-latino. Espero que veamos cosas que son más incluyentes, mucho más trabajo que explore otras fronteras, no sólo fronteras de cultura sino fronteras de la sexualidad y de clase, porque ahora estamos viendo a personas publicando desde muchas clases y niveles⁸. (2009: 134-35; énfasis original).

La literatura de chicanas en general se caracteriza por su innovación al no limitarse—ni en el fondo, ni en la forma— a las tradiciones literarias anteriores. En el siguiente pasaje, Madsen explica cómo se manifiesta este fenómeno en el particular caso de Cisneros:

Las técnicas narrativas de su ficción exhiben atrevidas innovaciones técnicas, especialmente en su experimentación audaz con la voz literaria y su desarrollo de una forma híbrida que entreteteje la poesía en la prosa para crear una textura lingüística de sim-

⁶ Texto original: “seek[s] to forge a language that will express but not misrepresent her experiences” (traducción propia)

⁷ Texto original: “Latina writers fit, and do not fit, into a variety of literary traditions” (traducción propia).

⁸ Texto original: “I think we are going to see something that is kind of multi-ethnic, not just Mexican-Americans but more of a multi-Latino. I hope we see things that a[re] more including, much more work that will explore other *fronteras*, not just *fronteras* of culture but *fronteras* of sexuality and class, because now we’re seeing people publish from many different classes and niveles” (traducción propia).

bolismo e imágenes densa y evocativa que es tanto técnica como estéticamente consumada.⁹ (2000: 105; Énfasis añadido).

Estas observaciones reafirman lo que la autora ha expresado sobre su ruptura con el canon literario tradicional; efectivamente, a Cisneros no le interesa conformarse con las categorías y tradiciones ya establecidas dentro de la literatura. Es por esto que su obra llama la atención y no se ubica tan fácilmente dentro de los géneros y demás categorías de costumbre. Es importante señalar, no obstante, que Cisneros no escribe de una forma diferente sólo por el propósito de ser diferente; en este sentido, no es una autora rebelde. Los rasgos distintivos de su obra nacen de la naturaleza única que es la condición de ser chicana. Por esta razón, se podría esperar que Cisneros no se opondría a ser considerada parte de un canon literario estadounidense, latino, mexicano, latinoamericano, etc., siempre y cuando su obra se incluyera por ser tal y como es, así ampliando los límites de los cánones y abriendo la conciencia hacia diversas realidades como temas y formas válidos de ser tratados en la literatura. Harryette Mullen (1996) ha escrito lo siguiente sobre Cisneros: “Como chicana de un tras-

⁹ Texto original:

The narrative techniques of her fiction demonstrate daring technical innovations, especially in her bold experimentation with literary voice and her development of a hybrid form that weaves poetry into prose to create a dense and evocative linguistic texture of symbolism and imagery that is both technically and aesthetically accomplished. (traducción propia)

fondo de clase obrera, reconoce y en su texto hace referencia a las prácticas lingüísticas y culturales de aquéllos generalmente excluidos de los discursos literarios predominantes”¹⁰ (p. 6).

Para concluir este apartado, se harán algunas observaciones acerca del compromiso social que Cisneros manifiesta en su obra. La autora escribe desde una perspectiva subjetiva, explorando las experiencias, sentimientos y pensamientos individuales de los personajes, y después contempla cómo estos aspectos del ser privado han sido formados, prescritos y monitoreados por diversas fuerzas culturales, raciales, políticas y económicas (Madsen: 2000: 133). En otras palabras, su enfoque parte desde el ámbito micro para considerar cómo el contexto macro ha influido en aquél.

Cisneros es más que consciente de las condiciones de extrema opresión que sufren, en particular, las mujeres chicanas, pues las ha presenciado de primera mano. Madsen relata:

Cisneros no es evasiva a la hora de articular de forma clara las razones por las cuales las mujeres quedan atrapadas en situaciones de extrema opresión. El miedo a la violencia, especialmente a la violencia sexual, es una de las estrategias principales usadas para mantener controladas a las mujeres. La pobreza, el analfabetismo y el no

¹⁰ Texto original: “As a Chicana of working class background, she acknowledges and refers in her text to the linguistic and cultural practices of those usually excluded from dominant literate discourses” (traducción propia).

poder hablar inglés—estos factores refuerzan y exageran el efecto coercitivo de la violencia patriarcal al limitar la movilidad y oportunidades de las mujeres.¹¹ (2000: 122)

Las condiciones descritas en el pasaje anterior constituyen una descripción atinada de la protagonista del cuento “Woman Hollering Creek”, Cleófilas, así como de los temas recurrentes en los demás textos —poemas, cuentos y novelas— de la autora. La frecuencia de su aparición en su obra evidencia el compromiso social de la autora con su realidad cultural y socioeconómica.

Cisneros dice que es la primera mujer de su familia que asume una voz pública, así apropiándose del poder del acto de hablar y descubriendo que es escuchada. “Este privilegio conlleva la responsabilidad de atestiguar las vidas y de registrar las realidades de aquellos quienes permanecen invisibles: los desamparados, los que no tienen voz”¹² (Madsen, 2000: 134). Esta afirmación

explica las tantas y tan variadas voces en la obra de Cisneros:

El ser autora, para Sandra Cisneros, es tener la oportunidad de hacer algo para las mujeres silenciadas y para todas las mujeres al inventar nuevos paradigmas, al definir nuevas voces chicanas femeninas y al vivir como el sujeto femenino liberado de la historia que ha escrito para sí misma¹³ (Madsen, 2000: 134).

Cisneros tiene el valor de hacer frente a las tradiciones misóginas de su patrimonio cultural, criticándolas abiertamente; esto no quiere decir que se oponga a su cultura por pertenencia a la anglosajona u otra. Al contrario:

Hablando como chicana, Cisneros explica, “Ninguna de nosotras quiere abandonar nuestra cultura. Somos muy mexicanas, somos todas muy chicanas. Una parte de ser mexicana es ese amor y afinidad que tenemos para nuestra cultura. [...] No queremos ser exiliadas de nuestro pueblo”¹⁴ (Madsen, 2000: 129; énfasis original).

¹¹ Texto original:

Cisneros is not coy when it comes to articulating clearly the reasons why women become trapped in situations of extreme oppression. Fear of violence, sexual violence especially, is one of the prime strategies by which women are kept under control. Poverty, illiteracy, inability to speak English—these reinforce and exaggerate the coercive effect of patriarchal violence by limiting the mobility and opportunities of women. (traducción propia)

¹² Texto original: “This privilege brings with it the responsibility to witness the lives and to register the worlds of those who remain invisible: the powerless, the silent” (traducción original).

¹³ Texto original: “To be a writer is, for Sandra Cisneros, to have the opportunity to do something for the silenced women and for all women by inventing new paradigms, by defining new Chicana voices, and by living as a liberated feminine subject of the story she has written for herself” (traducción propia).

¹⁴ Texto original: “Speaking as a Chicana, Cisneros explains, ‘None of us wants to abandon our culture. We’re very Mexican, we’re all very Chicanas. Part of being Mexican is that love and affinity we have for our *cultura*. [...] We don’t want to be exiled from our people’” (traducción propia).

Esta sensibilidad es lo que coloca a Cisneros siempre entre dos (o más) mundos simultáneamente, siendo lo suficientemente hábil como para lograr mantener su identidad vigente en todos a la vez. Así, sus obras hallan éxito en la hegemonía estadounidense, en los movimientos de minorías—a nombrar, el chicano, el latino, el de mujeres minoritarias y el feminista—, así como en el mundo hispanohablante, sin mencionar las exitosas traducciones de sus obras que se han realizado a numerosas otras lenguas, literalmente llevando su voz alrededor del mundo.

Muchas autoras chicanas sienten la responsabilidad de dar una voz a los (y, sobre todo, *a las*) que no la tienen. Robin Ganz (1994: 22 y 26) relata que en un congreso de poesía de chicanas en Santa Fe, Cisneros reveló que se sentía como una ventrílocua al escribir “Woman Hollering Creek”, ya que implicó dar voz a tantos personajes. La autora recomendó lo siguiente a los escritores en el congreso: “[T]ranscriban las voces de la gente de una comunidad que conozcan”¹⁵ (Ganz, 1994: 26). Además, compartió que

[...] guarda voluminosos archivos de fragmentos de diálogo o monólogo—registros escritos de conversaciones que escucha en cualquier parte. Enfatizó que mezcla y reordena [los fragmentos] para satisfacer sus propósitos porque, como ella lo expresa, “La vida real no tiene forma. Tienes que cortar y recortarle”¹⁶ (Ganz, 1994: 26-7).

¹⁵ Texto original: “[T]ranscribe voices of the people of a community you know” (traducción propia).

¹⁶ Texto original: “she keeps voluminous files of snippets

El trasfondo hasta aquí descrito, tanto de la autora como del fenómeno de la literatura de chicanas, nos ayuda a entender el contexto sociocultural desde el cual nace el cuento estudiado en este trabajo. Se observan una variedad de personajes en el cuento que corresponden a las realidades descritas. Por ejemplo, hay personajes machistas que manejan a las mujeres como si fueran de su propiedad, mujeres chicanas tradicionales que viven dentro de ese sistema machista y otras que lo retan. La autora toma experiencias de su realidad idiosincrática—nacida de un contexto sociocultural específico— a la hora de narrar, por lo cual es fácil descubrir muchas correspondencias entre su texto y el mundo real.

La polifonía textual

A lo largo de su vida, el académico ruso Mijaíl Bajtín (1895-1975) desarrolló un gran número de conceptos acerca del lenguaje, entre otros temas, que en su conjunto constituyen su legado teórico. La polifonía es uno de los conceptos bajtinianos que más se ha tratado. Esta teoría da cuenta de las múltiples voces que son implicadas en la conformación de los textos

Desde la perspectiva bajtiniana

Oswald Ducrot (1986) recuerda que durante mucho tiempo dominó una perspectiva análoga en la teoría literaria, que no llegó a ser cuestionada hasta el

of dialogue or monologue—records of conversations she hears wherever she goes. She emphasized that she'll mix and match to suit her purpose because, as she put it, ‘[R]eal life doesn't have shape. You have to snip and cut’” (traducción propia).

postulado de la polifonía de Bajtín a mediados de la década de los 1930 (p. 175). Ducrot describe la polifonía de la siguiente manera:

Para [Bajtín] hay toda una categoría de textos, y en particular textos literarios, en los cuales es preciso reconocer la existencia de varias voces que hablan simultáneamente, y donde no hay ninguna que sea preponderante y que juzgue a las demás: se trata de lo que él llama, por oposición a la literatura clásica o dogmática, literatura popular o incluso carnavalesca, y que él califica a veces de mascarada, significando con ello que el autor asume en esta literatura una serie de máscaras diferentes. (1986: 175-76).

Según Ducrot (1986), entonces, la polifonía es la convivencia de varias voces distintas en un texto sin que ninguna de éstas tenga predominancia sobre las demás. Es probable que el lector juzgue las voces —y más todavía el carácter de los personajes detrás de ellas— desde su postura individual. Esta dinámica permite la presentación de una amplia gama de voces y perspectivas, que luego el lector podrá juzgar desde su perspectiva idiosincrática.

Para Bajtín, el mayor exponente de la polifonía era la obra del autor Fiódor Dostoievsky; su interés en ella culminó en la eventual publicación del libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963). Bajtín (1963/1984) explica que la creación de la novela polifónica, ejemplificada por Dostoievsky, no solamente fue un gran avance en el desarrollo de la prosa novelística,

sino también en el desarrollo del pensamiento artístico de la humanidad:

Nos parece que uno podría hablar directamente de un *pensamiento artístico polifónico* especial que se extiende más allá de los límites de la novela como género. Este modo de pensar expone aquellos aspectos de un ser humano, y sobre todo la *conciencia humana pensante y la esfera dialógica de su existencia*, las cuales no están sujetas a la asimilación *artística* desde *posiciones monológicas*.¹⁷ (p. 270; énfasis original).

Quizá la naturaleza monológica de muchas obras artísticas es algo —que valga la redundancia— natural, pues la mayoría de las obras son el producto de un solo artista con una visión única. Lo que Bajtín identifica en la obra de Dostoievsky, sin embargo, es un esfuerzo por presentar un texto más diversificado en términos de las voces y perspectivas correspondientes que lo constituyen. Esto lo convierte en un texto dialógico, abandonando cada vez más la tradición monológica que había reinado en la literatura por tanto tiempo.

Bajtín hace especial hincapié en el hecho de que la apariencia y cada vez mayor tendencia hacia la polifonía y su carácter

¹⁷ Texto original:

It seems to us that one could speak directly of a special *polyphonic artistic thinking* extending beyond the bounds of the novel as a genre. This mode of thinking makes available those sides of a human being, and above all the thinking human consciousness and the dialogic sphere of its existence, which are not subject to artistic assimilation from monologic positions. (traducción propia)

dialógico en la literatura no implica la erradicación del estilo monológico; según el pensador, el monologismo sigue siendo una forma válida y necesaria para lograr ciertos objetivos artísticos (por ejemplo, las novelas biográficas, históricas, etc.). En este sentido, la novelística polifónica no reemplaza sus formas literarias predecesoras, sino que las complementa, así ampliando el círculo de géneros existentes (Bakhtin, 1963/1984: 271).

Cada voz distinta e independiente de un texto tiene detrás de ella una fuente. El lenguaje utilizado por las voces en la novela —cómo hablan— es verbal y semánticamente autónomo; además, cada voz implica un sistema propio de creencias. De esta manera, en conjunto, el habla de los personajes tiene la capacidad de refractar las intenciones del autor, consecuentemente haciendo posible la constitución de un segundo lenguaje para el artista literario (Bakhtin, 1975/1981: 315). Bajtín asevera que

[...] un personaje en una novela siempre tiene [...] una zona propia, su propia esfera de influencia sobre el contexto ficticio que lo rodea, una esfera que se extiende —y a menudo bastante lejos— más allá de los contornos del discurso directo que se le haya adjudicado.¹⁸ (1963/1984: 320).

¹⁸ Texto original: “[a] character in a novel always has [...] a zone of his own, his own sphere of influence on the authorial context surrounding him, a sphere that extends—and often quite far—beyond the boundaries of the direct discourse allotted to him” (traducción propia).

El potencial para este tipo de diálogo en la prosa novelística es, según Bajtín, uno de los privilegios más fundamentales de dicha forma literaria, inaccesible a otros géneros (1975/1981: 320).

Aunque, como arriba se señaló, Bajtín asegura que la polifonía no llega a reemplazar las formas monológicas de narración, demuestra una evidente preferencia por el dialogismo y las posibilidades artísticas que éste brinda a los textos. Dicha preferencia se hace notoria en el siguiente pasaje escrito por el pensador:

Debemos abandonar nuestros hábitos monológicos para familiarizarnos plenamente con la nueva esfera artística que Dostoievsky ha descubierto, para que nos orientemos en ese *modelo artístico del mundo* incomparablemente más complejo que él ha creado.¹⁹ (Bakhtin, 1963/1984: 272; énfasis original)

La obra de Cisneros, sin lugar a dudas, sigue el modelo polifónico descrito por Bajtín. En el siguiente apartado se describe la correspondencia entre la polifonía bajtiniana y la literatura de chicanas, la obra de Cisneros y “Woman Hollering Creek”.

¹⁹ Texto original:

We must renounce our monologic habits so that we might come to feel at home in the new artistic sphere which Dostoevsky discovered, so that we might orient ourselves in that incomparably more complex artistic model of the world which he created. (traducción propia)

Polifonía en la literatura de chicanas y la literatura de Sandra Cisneros

Bajtín fue un pensador que no delimitaba sus ponderaciones a ninguna área específica; su identidad académica lo identifica mínimamente como crítico literario, lingüista y filósofo. En este sentido, en su obra toca temas de lingüística, literatura, filosofía y hasta psicología. Por esto lo consideramos un verdadero académico transdisciplinar, pues se rehusaba a recortar su entendimiento de los fenómenos del mundo a una sola perspectiva. Bajtín observó que la conciencia científica del hombre contemporáneo sabe orientarse entre las complejas circunstancias de la probabilidad del universo, no temiendo los valores indefinidos, sino sabiendo integrarlos en su comprensión del mundo. De esta forma, Bajtín hacía eco del legado de Einstein en el cual la realidad está sujeta a una multiplicidad de sistemas de medición. El crítico señala que a pesar de esta ya establecida postura científica, “en el ámbito de la cognición artística la gente a veces sigue exigiendo una definitividad muy primitiva y bruta, una que obviamente no puede ser verídica”²⁰ (Bajtín, 1963/1984: 272; énfasis original).

Alfred Arteaga (1993: 179) identifica la polifonía bajtiniana en la poesía chicana, explorando cómo el artista chicano logra una representación de su realidad al emplear los fundamentos del texto dialógico. El crítico afirma, “la poesía chicana valoriza la polifonía, cuando menos en

el sentido de que incorpora diferencias en voz, discurso y lenguaje”; su carácter polifónico “inhibe la finalización de la identidad y estimula el diálogo con las identidades mexicanas y estadounidenses”; el autor concluye al calificar tanto la poética como la identidad chicanas como “procesos inacabados”. Dado que varios autores reconocen una calidad poética en la prosa de Cisneros (Dalleo, 2005: 14; Ganz, 1994: 28 y Madsen, 2000: 4-5), las observaciones de Arteaga (1993) en cuanto a la literatura chicana y la polifonía se vuelven relevantes en el contexto del presente trabajo.

A partir de la polifonía, Cisneros logra en su obra una representación auténtica del mundo con la que –a pesar de ser ficticio– pueden identificarse lectores de diversos trasfondos socioculturales, nacionales y lingüísticos. “Woman Hollering Creek” es un ejemplo de narrativa polifónica, pues su constitución depende no sólo de variadas voces, sino también de otros textos y discursos que logran entrada al texto de Cisneros por medio de la intertextualidad e interdiscursividad. Volvemos a la idea de que la voz literaria de Cisneros es “la voz del barrio”; si es así, entonces la polifonía es la técnica narrativa necesaria para combinar este sinfín de voces en un solo texto unificado aunque multifacético.

La metodología y el corpus

Aunque su producción –tanto intelectual como literaria– fue prolífica, lo que Bajtín no nos ofrece es una metodología para entrar en los textos y aplicar sus teorías. Por esta razón, nuestro trabajo se apoya en la lingüística sistémica funcional de M.A.K.

²⁰ Texto original: “in the realm of artistic cognition people sometimes continue to demand a very crude and very primitive definitiveness, one that quite obviously could not be true” (traducción propia).

Halliday y Christian M.I.M. Matthiesen (2004), interpretada y desarrollada por J.R. Martin y David Rose (2007). De la lingüística sistémica funcional se toman algunas herramientas metodológicas específicas en función de los rasgos particulares del corpus y marco teórico del presente trabajo. Esta metodología brinda un lenguaje de descripción para analizar el texto: las evaluaciones, el discurso directo versus indirecto y la modalidad serán los conceptos principales empleados para dar cuenta de la polifonía de la obra.

La evaluación

La presencia de una evaluación en un texto evidencia la existencia paralela de una voz que la emita; en su conjunto, las evaluaciones constituyen una negociación entre las voces y sus respectivas actitudes dentro del texto (Martin y Rose, 2007: 17).

El enfoque en las actitudes manifestadas por los textos –descritas como los sentimientos y valores que se negocian con los lectores– nos permite delimitar y, por ende, identificar las diferentes voces presentes en un texto dado. Los recursos claves tienen que ver con la evaluación de las cosas, el carácter de las personas y sus sentimientos (Martin y Rose, 2007: 18). Sin importar el tipo de evaluación, cada una representa la presencia de una voz que es lo que nos interesa para dar cuenta de la polifonía en el corpus.

El discurso directo versus indirecto

Martin y Rose (2007) señalan que incluso una narración sencilla que parece reflejar la voz de un solo narrador implica muchas veces opiniones de varias fuentes: “[Los narradores] otorgan una voz a otros

entes al citar o reportar [...]”²¹ (p. 48-9). Los mismos autores señalan aquí la relevancia del pensamiento bajtiniano en su propia teoría y resultante metodología:

Este potencial de brindar voces a otros fue uno de los factores que incitó al lingüista ruso Bajtín a pensar en la naturaleza dialógica del discurso, aun en textos que tradicionalmente consideramos monólogos. [...] Aquí emplearemos el término **heteroglosia** donde la fuente de una actitud no es el autor, y **monoglosia** (‘voz única’) donde la fuente es, sencillamente, el autor.²² (Martin y Rose, 2007: 49; énfasis original)

Aunque el primer acercamiento a un texto puede sugerir que es construido a partir de una sola voz (monoglosia), es posible que un análisis hecho con mayor esmero revele que, de hecho, otras voces están presentes, introducidas por medio de la voz principal (un fenómeno denominado heteroglosia). Los hablantes –voces en el texto– tienen la capacidad de citar o reportar lo que dicen otras personas y/o

²¹ Texto original: “[Narrators do] explicitly give voice to other players by quoting or reporting [...]” (traducción propia).

²² Texto original:

This potential for sourcing what is said was one of the factors that got the Russian linguist Bakhtin (1981) thinking about the dialogic nature of discourse, even in texts we traditionally think of as monologues. [...] Here we will use the term **heterogloss** where the source of an attitude is other than the writer, and **monogloss** (‘single voice’) where the source is simply the author. (traducción propia)

personajes. Las citas son representaciones textuales (palabra por palabra) del habla de una persona o personaje, y generalmente se marca su comienzo y fin con comillas en el medio escrito. Por otro lado, el habla reportada (también conocida como ‘discurso indirecto’) es una paráfrasis de lo que otra persona y/o personaje ha dicho, reformulado por el nuevo hablante (el que está reportando) en sus propias palabras. Además de las palabras enunciadas por las personas, también es posible citar o reportar lo que alguien piensa o siente (Martin y Rose, 2007: 49-50).

Halliday y Matthiessen (2004) denominan ‘proyección’ al recurso lingüístico de citar y reportar lo que dicen y piensan las personas (como se citó en Martin y Rose, 2007: 49). Martin y Rose (2007) señalan uno de los aspectos más importantes de este recurso –su recursividad:

Por medio de la proyección podemos introducir fuentes adicionales de evaluación. Y dado que podemos emplear la proyección una y otra vez, ‘recursivamente’, podemos usarla para explorar la fuente de las fuentes, y la fuente de la fuente de las fuentes [...].²³ (p. 50).

Es importante que estemos conscientes del fenómeno de la proyección –y sus posibilidades recursivas– a lo largo de nuestro análisis, ya que en una frase corta

²³ Texto original: “Through projection then we can introduce additional sources of evaluation. And because we can choose from projection over and over again, ‘recursively’, we can use it to explore the source of sources, and the source of the source of sources [...]” (traducción propia).

se puede introducir múltiples fuentes (o voces) diferentes, ya sea que se manifiesten como habla o pensamiento. También es revelador cómo –es decir, a través de cuáles fuentes y recursos– son introducidas las voces que logran entrada al texto por medio de la proyección.

La modalidad

El último de los tres conceptos metodológicos presentados es la modalidad, la cual existe en una escala de polaridad: la positiva versus la negativa. De este modo, las afirmaciones evocan una sola voz, mientras las negaciones dos voces independientes, ya que la lógica exige que para negar algo, primero debe ser afirmado (Martin y Rose, 2007: 53). Las voces que entran al texto por medio de una negación tienen un estatus definido por Martin y Rose (2007) como “reconocidas pero rechazadas” (p. 54). Éste es un recurso común en la redacción de textos argumentativos, pues permite el reconocimiento y consecuente rechazo de los posibles postulados contrarios a la tesis que el autor defiende. En nuestro corpus, existen diálogos unilaterales que también hacen uso de este tipo de voces negadas y rechazadas para avanzar la narración, por lo cual este concepto nos es de utilidad para su análisis. Martin y Rose (2007: 54) postulan que “el sostener un argumento, por ejemplo, suena resolutivo pero en efecto permite un elemento de duda; [...] Así la modalidad, como la polaridad, reconoce voces alternativas relacionadas con una afirmación”²⁴. En la monoglosia es difícil

²⁴ Texto original: “Arguing that something must be the case, for example, sounds assertive but in fact allows

sostener la modalidad, ya que no hay una diversificación de perspectivas; no obstante, los textos polifónicos se construyen precisamente a partir de esta red modalizada de voces que postulan, promueven y defienden sus correspondientes perspectivas, actitudes y opiniones.

El corpus: "Woman Hollering Creek"

"Woman Hollering Creek" se publicó por primera vez en 1991 en la colección de cuentos cortos con el título *Woman Hollering Creek: And Other Stories* (Cisneros, 1992); es uno de los cuentos más extensos de dicha publicación. El cuento se presenta dividido en una serie cronológica de catorce viñetas, cada una de las cuales narra un momento distinto en la vida de la protagonista. A continuación se describen muy brevemente los sucesos de mayor importancia de la trama.

La protagonista es Cleófilas, una joven mexicana que está recién casada con Juan Pedro, mismo que la lleva a vivir en Seguin, Tejas en Estados Unidos. Encuentra dificultades al intentar integrarse a su nuevo entorno, y pasa la gran parte de su tiempo sola en casa. Su esposo comienza a agredirla físicamente y ella no sabe cómo escapar con dos hijos pequeños, lo que sólo se vuelve la situación aún más difícil. Desde su llegada, el nombre del arroyo *Woman Hollering* que corre detrás de su casa le llama la atención, pero nadie en el pueblo sabe su historia. La protagonista teme por su bienestar físico, y en un intento desesperado logra huir de su esposo

an element of doubt; [...] So modality, like polarity, acknowledges alternative voices around a suggestion or claim" (traducción propia).

abusador. Durante su escape encuentra, por fin, no sólo una interpretación del nombre del arroyo, sino una nueva forma de ser.

Análisis

En este apartado exploramos la polifonía desde tres puntos de partida distintos: la evaluación, el discurso directo versus indirecto y la modalidad. Cada uno de estos aspectos encontrados a lo largo del texto nos encamina a reconocer el carácter polifónico que subyace en él.

La evaluación

Recordemos que las evaluaciones pueden ser de las cosas, del carácter de las personas o bien de sus sentimientos. En la primera viñeta se narra:

[...] ya intuyó que una mañana su hija se colocaría la mano en la frente, ver hacia el sur y soñar de volver a los quehaceres que nunca se acababan, sus seis hermanos varones buenos para nada y las quejas del viejo.²⁵ (Cisneros, 1992: 43).

Esta predicción no sólo sirve para abrir la narración, sino que también presagia el final del cuento. Hay aquí un ejemplo de la recursividad que posibilita la proyección: La voz narrativa introduce la voz de Don Serafín, que a su vez reporta los pensamientos de su hija en forma

²⁵ Texto original: "... already did he divine the morning his daughter would raise her hand over her eyes, look south, and dream of returning to the chores that never ended, six good-for-nothing brothers, and one old man's complaints" (traducción propia).

de una predicción (“...ya intuyó...”). La fuente de las evaluaciones que aparecen al final de la cita anterior, de primera vista, parecen ser de Cleófilas: “...los quehaceres que nunca se acababan, sus seis hermanos varones buenos para nada y las quejas del viejo”. Sin embargo, tomando en cuenta el fenómeno de la proyección susodescrito, nos damos cuenta de que en realidad se trata de la voz de Don Serafín, quizá infiriendo —o quizá simplemente reportando— los juicios de la protagonista.

Al inicio de la cuarta viñeta hay otra instancia ilustrativa de evaluaciones, esta vez tratándose de la voz de Cleófilas: “La Gritona. Un nombre tan chistoso para un arroyo tan encantador”²⁶ (Cisneros, 1992: 46; énfasis original). Aquí se expresan dos evaluaciones: una sobre el nombre del arroyo, calificado como “chistoso”²⁷, y otra sobre el arroyo mismo, considerado “encantador”; la fuente de ambas es Cleófilas. La protagonista queda perpleja cuando nadie le puede explicar por qué se llama así el arroyo:

...Nadie podía decir si la mujer había gritado por enojo o dolor. Los nativos sólo sabían que el arroyo que uno cruzaba rumbo a San Antonio, y nuevamente de regreso a casa, se llamaba Woman Hollering, nombre que nadie de esta zona cuestionaba, ni mucho menos entendía. *Pues allá de los indios, quién sabe* —quién sabe, decían los pobladores encogiendo los hombros, porque no era de ninguna importan-

cia para sus vidas cómo este chorrito de agua recibió su curioso nombre.²⁸ (Cisneros, 1992: 46; énfasis original)

Es muy significativa la forma desinteresada en que los habitantes del pueblo hablan sobre el origen del nombre del arroyo. La cita se marca tipográficamente con letras cursivas, y conlleva una evaluación de valor negativa acerca de la cultura de “los indios”. Dicha cultura se evalúa como algo lejano, tanto en el espacio como en el tiempo, evidenciado por el empleo del deíctico de espacio ‘allá’, que señala lejanía. Para el colmo, se narra que este comentario se acompaña por un gesto de desdén —el encogimiento de hombros— concretizando su desprecio por “los indios”. La voz narradora del texto concluye que esta actitud indiferente es el simple resultado de que el origen del “nombre curioso” del arroyo no les es de importancia a las vidas de estas personas. Aquí son dos evaluaciones de valor: La de Cleófilas sobre el nombre del arroyo y la de los habitantes de Seguin acerca de la importancia del nombre *Women Hollering*, respectivamente. Estas evaluaciones son a su vez sencillas y de suma importancia, pues evidencian que la protagonista es ca-

²⁸ Texto original:

... [N]o one could say whether the woman had hollered from anger or pain. The natives only knew the arroyo one crossed on the way to San Antonio, and then once again on the way back, was called Woman Hollering, a name no one from these parts questioned, little less understood. *Pues allá de los indios, quién sabe*—who knows, the townspeople shrugged, because it was of no concern to their lives how this trickle of water received its curious name. (traducción propia)

²⁶ Texto original: “La Gritona. Such a funny name for such a lovely arroyo” (traducción propia).

²⁷ En este caso, interpretado como “raro”.

paz de expresarse por medio del texto. A pesar de la voz de la que carece en su entorno cotidiano, gracias a Cisneros, Cleófilas sí goza de una voz en este cuento.

En la misma viñeta, se describe a Dolores y su casa. Varias evaluaciones de carácter y de valor son expresadas por Cleófilas: “Dolores es gentil y muy cariñosa”, “su casa holía demasiado a incienso y velas...”, “rosas cuyo aroma triste recordaba a Cleófilas a los muertos” y “tres humildes piedras sepulcrales”²⁹, además de la siguiente metáfora que evidencia la voz de la protagonista: “crestas de gallo rojas, rojas, con flecos y sangrando un color menstrual fuerte”³⁰ (Cisneros, 1992: 47). Estas descripciones expresan evaluaciones de Cleófilas, fortaleciendo su presencia –e importancia para– en el texto.

En la séptima viñeta del cuento, se dan unas de las pocas instancias del texto en las que se deja escuchar la voz de Juan Pedro, el esposo de la protagonista: dicha voz se evidencia en las evaluaciones de valor y de carácter plasmadas en el texto: “él dice que le choca esta casa de mierda”, “donde no le molesten los gritos del bebé”, “sus preguntas desconfiadas” y “si tuviera un poco de cerebro...”³¹

²⁹ Texto original: “[Dolores is] kind and very sweet”, “her house smelled too much of incense and candles...”, “roses whose sad scent reminded Cleófilas of the dead” [...] “three modest headstones” (traducción propia).

³⁰ Texto original: “red red cockscombs, fringed and bleeding a thick menstrual color” (traducción propia).

³¹ Texto original: “[he] says he hates this shitty house”, “where he won’t be bothered by the baby’s howling”, “her suspicious questions” [...] “if she had any brains in her head...” (traducción propia).

(Cisneros, 1992: 49). Cabe señalar que estas evaluaciones sólo se expresan por medio del discurso indirecto (o reportado). Lo notable aquí es que, a pesar de desempeñar un papel bastante negativo en el cuento, sí se deja escuchar la voz, y por ende las actitudes y opiniones, del personaje de Juan Pedro.

Quienes tienen más instancias de discurso directo son las dos chicanas, Graciela y Felice, presentes en las últimas dos viñetas del cuento. En la penúltima viñeta, Graciela habla por teléfono con su amiga, Felice, para conseguir su ayuda para que Cleófilas pueda escapar. El habla de Graciela no sólo se presenta en primera persona en el texto, otorgándole mayor agencia, sino está repleta de evaluaciones. Por ejemplo, al describir a la protagonista dice: “Esta pobre mujer tiene moretones por todos lados”³² (Cisneros, 1992: 54). También se evidencia su conocimiento de las dos culturas (mexicana y estadounidense) al responder a las interrogativas de su amiga:

De su esposo. ¿Quién más? Otra novia de ésas del otro lado. Y toda su familia está en México.

Mierda. ¿Tú crees que la van a ayudar? Ni de broma. Esta mujer ni siquiera habla inglés. No le han permitido hablar a casa ni escribir ni nada. Por eso te hablo.

Necesita un aventón.

No a México, payasa. Sólo a la central. En San Antonio.³³ (Cisneros, 1992: 54)

³² Texto original: “This poor lady’s got black-and-blue marks all over” (traducción propia).

³³ Texto original:

En esta conversación, se hace evidente que la chicana no sólo sabe manejarse con absoluta competencia en su entorno estadounidense, sino que también es consciente de las realidades de otros, en concreto de las mujeres mexicanas.

En la última viñeta, no sólo las evaluaciones, sino también el lenguaje mismo, de Felice sorprenden a Cleófilas:

Antes tenía un Pontiac Sunbird. Pero esos autos son para viejas. Autos cursis. Éste aquí es un verdadero auto. / ¿Qué clase de habla era ésa de una mujer? Pensó Cleófilas. Pero, pues, nunca había conocido a una mujer como Felice.³⁴ (Cisneros, 1992: 55-6; énfasis original).

Felice se convierte en un modelo para la joven protagonista, hipótesis sostenida por la forma en la que su discurso es presentado en el texto. Las evaluaciones plasmadas en el texto, entonces, permiten identificar una polifonía de voces que in-

cluyen: Cleófilas, Juan Pedro, los habitantes de Seguin y las dos chicanas, Graciela y Felice, entre muchas más que aparecen a lo largo del texto.

El discurso directo versus indirecto

El cuento inicia precisamente con un caso de habla reportada en el que se indica que Don Serafín le dio permiso a Juan Pedro para casarse con Cleófilas: "...Don Serafín le dio permiso a Juan Pedro Martínez Sánchez para tomar a Cleófilas Enriqueta DeLeón Hernández como su esposa..."³⁵ (Cisneros, 1992: 43). En este acto, además, subyace un significado interpersonal, ya que establece una jerarquía de poderes entre Don Serafín y Juan Pedro en la cual el primero es dominante. Desde aquí se evidencia una polifonía en la narración, ya que la voz narradora –que, por cierto, en este momento aún está sin identificarse– hace uso de la proyección para reportar sobre algo dicho por la voz de Don Serafín, el papá de la protagonista.

Más adelante, en la séptima viñeta se observan múltiples tipos de discurso: la introducción de diferentes voces (por ejemplo, la de Juan Pedro) por medio de la proyección –tanto como discurso reportado como discurso directo (citas)–, las descripciones multifacéticas de Juan Pedro y el debate interno que surge en Cleófilas respecto a su marido. Asimismo es interesante observar que los momentos de clímax narrativo en esta viñeta coin-

From her husband. Who else? Another one of those brides from across the border. And her family's all in Mexico.

Shit. You think they're going to help her? Give me a break. This lady doesn't even speak English. She hasn't been allowed to call home or write or nothing. That's why I'm calling you.

She needs a ride.

Not to Mexico, you goof. Just to the Greyhound. In San Anto. (traducción propia)

³⁴ Texto original: "I used to have a Pontiac Sunbird. But those cars are for *viejas*. Pussy cars. Now this here is a real car. / What kind of talk was that coming from a woman? Cleófilas thought. But then again, Felice was like no woman she'd ever met" (traducción propia).

³⁵ Texto original: "... Don Serafín gave Juan Pedro Martínez Sánchez permission to take Cleófilas Enriqueta DeLeón Hernández as his bride..." (traducción propia).

ciden con el empleo del discurso directo, una coincidencia que no es gratuita.

La primera instancia de proyección aparece al final del primer párrafo: “Cleófilas piensa, Éste es el hombre que he esperado toda mi vida”³⁶ (Cisneros, 1992: 49). A pesar de la falta de comillas, esta frase constituye una cita: en parte, por la coma y la letra mayúscula que inician la frase en la que se expresa la voz de Cleófilas, pero también por el cambio observado en los déicticos de persona (“yo” y “mi”).

En la descripción de las interacciones cotidianas entre Cleófilas y Juan Pedro, se deja escuchar por buen rato la voz del personaje masculino, hecho notable ya que es la voz femenina la que predomina a lo largo del cuento. Es interesante observar cómo se introduce gradualmente esta voz, hasta culminar con una instancia de discurso directo introducida por la proyección. El segundo párrafo de la viñeta comienza expresando la voz de Cleófilas: “Tiene que recordarse a sí misma porque lo ama cuando cambia los pañales del bebé, o cuando trapea el piso del baño, o trata de hacer las cortinas para los portales sin puerta o blanquear los blancos”³⁷ (Cisneros, 1992: 49). Esta voz, sin embargo, no es la única que aparece en la viñeta; se entreteje con la de su esposo.

A continuación, el mismo párrafo introduce la voz de Juan Pedro:

³⁶ Texto original: “Cleófilas thinks, This is the man I have waited my whole life for” (traducción propia).

³⁷ Texto original: “She has to remind herself why she loves him when she changes the baby’s Pampers, or when she mops the bathroom floor, or tries to make the curtains for the doorways without doors, or whiten the linen” (traducción propia).

O preguntarse un poco cuando pateo el refrigerador y dice que le choca esta casa de mierda y que va a salir a donde no le molesten los gritos del bebé y sus preguntas desconfiadas, y sus peticiones para arreglar esto y lo otro porque si tuviera un poco de cerebro se daría cuenta de que él ha estado despierto desde la madrugada ganando para pagar la comida en su panza y el techo que tiene encima y tendría que madrugar de nuevo el día siguiente así es que por qué no puedes dejarme en paz, mujer.³⁸ (Cisneros, 1992: 49)

Primero, el texto atenúa la voz reportada del esposo por medio de la proyección, refiriéndose a él en la tercera persona; esto se observa en los pronombres personales (“él”), conjugación de verbos (“es”) y adjetivos posesivos (“su”). Al final del párrafo, hay una cita directa del habla del hombre, aunque nuevamente faltan las comillas que típicamente marcan este fenómeno en los textos escritos. En “[...] así es que por qué no puedes dejarme en paz, mujer” es el cambio en la deixis personal (“dejarme”), así como el empleo de un apelativo (“mujer”), usado para llamar la atención de la interlocutora, lo que in-

³⁸ Texto original: Or wonder a little when he kicks the refrigerator and says he hates this shitty house and is going out where he won’t be bothered with the baby’s howling and her suspicious questions, and her requests to fix this and this and this because if she had any brains in her head she’d realize he’s been up before the rooster earning his living to pay for the food in her belly and the roof over her head and would have to wake up again early the next day so why can’t you just leave me in peace, woman. (traducción propia)

dica que se trata de una cita directa, y no de habla reportada.

El discurso directo e indirecto, a pesar de ser presentado en el texto por la autora de una forma poco tradicional, es otro elemento fundamental en la identificación de la polifonía existente en la obra.

La modalidad

El último aspecto a tratar que evidencia el carácter polifónico del cuento es la modalidad. Como ya se vio, la modalidad implica la existencia de una variedad de voces que, al encontrarse, intentan negociar en el texto una representación auténtica de la realidad. Recordemos que Bajtín rechaza una visión absolutista del mundo, optando por reconocer la ambigüedad inherente de la realidad.

El pasaje que habla de Soledad en la cuarta viñeta es valioso para el análisis dado su carácter ambiguo. En lugar de afirmar los detalles de la historia de esta mujer, deja varias dudas en el aire:

A la vecina Soledad le gustaba llamarse viuda, aunque cómo llegó a serlo era un misterio. O su esposo había muerto, o se había ido con una putilla del bar o simplemente se había salido por unos cigarrillos una tarde y nunca volvió. Era difícil decir cuál ya que Soledad, como regla, no lo mencionaba.³⁹ (Cisneros, 1992: 46)

³⁹ Texto original:

The neighbor lady Soledad liked to call herself a widow, though how she came to be one was a mystery. Her husband had either died, or run away with an ice-house floozie, or simply gone out for cigarettes one afternoon and never came back. It was hard to say which since

Los detalles no resueltos que se plasman en esta descripción son evidencias de la modalidad presente en el texto. La falta de determinación absoluta es típica de la polifonía. En este caso, la falta de discurso directo por parte de Soledad –cuando se trata de los detalles íntimos de su pasado– crea una ambigüedad que sólo puede mantenerse cuando el autor de un texto permite que haya más de una voz en él y que éstas existan sin que una en particular sea dominante sobre la(s) otra(s).

La modalidad vuelve a desafiar una narración monoglota en los últimos dos párrafos de esta misma viñeta. El verbo modal *might*, que designa posibilidad en inglés, se emplea en: “Las vecinas, Soledad, Dolores, quizá hayan sabido en algún momento el nombre del *arroyo* antes de que se convirtiera en inglés pero no lo sabían ahora”⁴⁰ (Cisneros, 1992: 47; énfasis original). Aquí el narrador no pretende ser omnisciente; al contrario, deja múltiples dudas plasmadas explícitamente en el texto. Para empezar, está la cuestión de que si la premisa de la protagonista es correcta, es decir si el arroyo tenía antes un nombre diferente en otra lengua. Si éste fuera el caso, surge otra duda: ¿Cómo se llamaba el arroyo antes? Ésta es precisamente la pregunta que formula Cleófilas en el fragmento citado. Se podría preguntar además ¿Por qué cambió el nombre? Finalmente, el mismo fragmento citado también incita

Soledad, as a rule, didn't mention him. (traducción propia).

⁴⁰ Texto original: “The neighbor ladies, Soledad, Dolores, they might've known once the name of the *arroyo* before it turned English but they did not know now” (traducción propia).

al lector a preguntarse acerca de las vecinas: ¿Cuánto tiempo tendrían viviendo allí? Si es que cambió de nombre el arroyo, ¿Estaban presentes cuando esto ocurrió? Y si es así, ¿Por qué no se acuerdan? Todos estos cuestionamientos nacen del encuentro entre el lector y el texto, indicando que se trata de una narración totalmente opuesta a postura dogmática y absolutista. En lugar de brindar respuestas, el cuento engendra cada vez más preguntas, haciendo pensar al lector y dejándolo inquieto, sin respuestas.

En la séptima viñeta del cuento Cleófilas debate internamente el valor del carácter de su esposo al afirmar: “No es que no sea un buen hombre”⁴¹ (Cisneros, 1992: 49). Yuxtapuesta a todo lo negativo que se ha narrado de Juan Pedro, esta evaluación de carácter evidencia la volubilidad de la protagonista, un punto de suma importancia que la autora ha sabido resaltar. A veces cuando se escuchan historias sobre víctimas de la violencia doméstica, la gente ajena a los hechos no entiende por qué una persona se quedaría en tal entorno, pero Cisneros busca entender y, además, invita al lector a ponerse en el lugar de la víctima para comprender mejor la complejidad de la situación.

Por fin, se trata –aunque casi desapercibidamente– la cuestión fundamental a resolver en el cuento:

Dolor o enojo, se preguntó Cleófilas cuando pasó por ese puente por primera vez como recién casada y Juan Pedro lo había señalado. La Gritona,

⁴¹ Texto original: “Not that he isn’t a good man” (traducción propia).

había dicho él, y ella se rió. Qué nombre más chistoso para un arroyo tan bonito y lleno de felices para siempre⁴² (Cisneros, 1992: 47; énfasis original).

El verbo *wondered* modaliza las ponderaciones de la protagonista respecto al significado del nombre del arroyo en este momento inicial, aunque no es hasta el final del cuento que se da respuesta a la cuestión aquí planteada. En las últimas líneas del texto Cleófilas abandona su hipótesis dicotomizada original de ‘dolor o enojo’ por una nueva interpretación que sólo se le posibilita al conocer a Felice, quien grita como Tarzán al cruzar el arroyo (Cisneros, 1992: 56). Resulta que el grito no fue ni por dolor ni enojo, sino un grito de felicidad, de fortaleza y de liberación.

Conclusión

En el presente trabajo se ha propuesto la polifonía bajtiniana como una forma de interpretar la literatura de chicanas, específicamente el cuento “Woman Hollering Creek” de Sandra Cisneros. Se adaptaron tres aspectos de la lingüística sistémica funcional interpretada por Martin y Rose (2007) –la evaluación, el discurso directo versus indirecto y la modalidad– para dar cuenta de la polifonía existente en el texto estudiado. El análisis resultante arrojó una abundancia de elementos que afirman el carácter polifónico del cuento.

⁴² Texto original: “Pain or rage, Cleófilas wondered when she drove over the bridge the first time as a newlywed and Juan Pedro had pointed it out. *La Gritona*, he had said, and she had laughed. Such a funny name for a creek so pretty and full of happily ever after” (traducción propia).

La polifonía identificada en “Woman Hollering Creek” sugiere que ésta podría ser un rasgo de la literatura de chicanas en general, una hipótesis que debe ponerse a prueba en futuras investigaciones, pues el alcance de este trabajo fue limitado necesariamente a un solo cuento. En el futuro, se debe aplicar el mismo tipo de análisis a otros textos pertenecientes a la

literatura de chicanas. Asimismo, existen otras teorías bajtinianas que deben considerarse en futuras investigaciones; la intertextualidad y la interdiscursividad, por ejemplo, son temas estrechamente relacionados con la polifonía, pero que no pudieron ser considerados en este trabajo por cuestiones de espacio.

Referencias bibliográficas

- Arteaga, A. (1993). Una lengua otra: la identidad chicana y la poética de la hibridización en la frontera entre Estados Unidos y México. En R. Alvarado y L. Zavala (Eds.), *Diálogos y fronteras*. México, D.F.: Nueva Imagen. Pp. 169-82
- Bakhtin, M.M. (1981). *The Dialogic Imagination* (C. Emerson y M. Holquist, trads.). Austin, Texas: University of Texas Press. (Obra original publicada en 1975)
- Bakhtin, M.M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. (C. Emerson, trad.). Minneapolis, MN/London: University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1963)
- Cisneros, S. (1984). *The House on Mango Street* (2a ed.). New York, NY: Vintage Contemporaries.
- Cisneros, S. (1992). *Woman Hollering Creek*. New York, NY: Vintage Contemporaries.
- Cisneros, S. (1995). Only Daughter. En Lillian Castillo-Speed (Ed.), *Latina: Women's Voices From the Borderlands*. New York, NY: Touchstone/Simon y Schuster.
- Dalleo, R. (2005). How Cristina Garcia Lost Her Accent, and Other Latina Conversations. En *Latino Studies*, núm. 3. Pp. 3-18
- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho: Polifonía de la enunciación*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- Ganz, R. (1994). Sandra Cisneros: Border Crossings and Beyond. En *MELUS*, núm. 19 (1). Pp. 19-29
- Gurpegui, J. A. (2009). Interview with Sandra Cisneros. En *Camino Real*, núm. 1. Pp. 127-35
- Halliday, M. A. K. y Matthiessen, C. M. I. M. (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. London/New York, NY: Hodder Education.
- Madsen, D. L. (2000). *Understanding Contemporary Chicana Literature*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.
- Martin, J. R. y Rose, D. (2007). *Working with Discourse: Meaning beyond the clause*. London/New York, NY: Continuum.
- Mullen, H. (1996). “A Silence Between Us Like a Language”: The Untranslatability of Experience in Sandra Cisneros's *Woman Hollering Creek*. En *MELUS*, núm. 21, vol. 2. Pp. 3-20
- Tatum, C. M. (2006). *Chicano and Chicana Literature*. Tucson, AZ: The University of Arizona Press.