

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Escuela de Postgrado

**El espacio del “entremedio” como espacio
de negociación y provocación en *Yo-yo
Boing!* de Giannina Braschi**

Tesis para Optar al Magíster en Literatura

ALUMNA:

Elizabeth Osborne

DIRECTOR: Horst Nitschack

Santiago, Chile 2010

AGRADECIMIENTOS . .	5
RESUMEN . .	6
SUMMARY . .	7
Introducción . .	8
CAPÍTULO I: LA HISTORIA DE PUERTO RICO . .	18
1.1 La relación entre Puerto Rico y los Estados Unidos . .	19
1.2 La inmigración puertorriqueña . .	22
1.3 Hibridación, criollización, y colonialismo . .	26
1.4 El nomadismo y las fronteras . .	26
1.5 El Otro . .	27
1.6 Transgresión de géneros literarios . .	28
1.7 El bilingüismo y el <i>Spanglish</i> . .	28
CAPÍTULO II: LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO EN EL ENTREMEDIO . .	30
2.1 La teoría postmoderna sobre la identidad . .	33
2.2 El nomadismo . .	35
2.3 La fragmentación del yo frente al espejo . .	37
2.3.1 El sujeto y sus sueños . .	39
2.3.2 La repetición y la memoria . .	41
2.4 El diálogo con el Otro . .	43
2.5 La narración como constitución del sujeto . .	45
2.5.1 La aspiración e inspiración del artista . .	47
2.5.2 El proceso de editar . .	47
2.5.3 La inseguridad de la protagonista . .	48
2.5.4 La obra maestra . .	49
2.5.5 La crítica de los demás . .	50
2.5.6 La auto-definición del estilo literario . .	51
CAPÍTULO III: EL ENTREMEDIO LITERARIO . .	53
3.1 La poeta y la poesía . .	54
3.2 La narrativa/la novela . .	57
3.3 La dramática . .	59
3.4 El arte verbal y la <i>performance</i> . .	59
3.5 La autobiografía, la autoficción y la metaficción . .	64
3.6 El capitalismo y los medios masivos (<i>screen play</i>) . .	66
3.7 El espacio en los géneros literarios . .	67
CAPÍTULO IV: EL SPANGLISH . .	69
4.1 Los orígenes del <i>Spanglish</i> . .	70
4.2 La errante lingüística del “entremedio” . .	75
4.3 La lengua materna . .	81
4.4 Juegos con palabras . .	84
4.5 Malentendidos y nuevos significados . .	86
4.6 El sujeto bilingüe y su identidad fragmentada . .	88

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES . .	90
5.1 Polémica acerca del bilingüismo en la novela . .	90
5.2 El individuo y la comunidad . .	91
5.3 Latinoamérica vs. EEUU . .	93
Bibliografía . .	95

AGRADECIMIENTOS

Se agradece al Profesor Horst Nitschack por su dirección, consejo, y apoyo en este trabajo.

Se agradece a Dr. Manuel Gárate C. por sus recomendaciones y múltiples revisiones del texto.

Se agradece a Andrea Vega A. por su ayuda y paciencia en la revisión final del texto.

Se agradece a Daniel Benavides V. por su soporte, confianza, y múltiples lecturas del texto.

Se agradece a Cristina Garrigós por facilitar el acceso a su entrevista.

RESUMEN

La novela *Yo-yo Boing!* de Giannina Braschi intenta subrayar textualmente a través de varias mezclas entre géneros literarios, idiomas, y sujetos, la hibridez cultural vivida en los Estados Unidos por los inmigrantes, especialmente los latinoamericanos y los puertorriqueños. En la novela, se presenta el espacio de “entremedio” y el sujeto que lo habita, viviendo fuera de su país natal y hablando *Spanglish*. El texto crea un sujeto fragmentado, característica de la teoría postmoderna de la identidad y del nomadismo. Con un lenguaje intelectual que intenta trasladar un fenómeno oral a la palabra escrita, Braschi provoca en el lector este mismo sentido de estar fuera del lugar y desplazado. A través de los diálogos en la novela, se autocuestiona sobre su propia posición en el espacio del “entremedio” y termina produciendo y ubicando a un sujeto fragmentado en este tercer espacio. Su intento de negociación -a partir de esta posición- culmina en una provocación sin conclusión definitiva.

SUMMARY

The novel *Yo-yo Boing!* by Giannina Braschi tries to textually underline the cultural hybridity experienced in the United States by immigrants, especially Latin American and Puerto Rican, through various mixtures of literary genres, languages, and subjects. The novel presents the space of the “in-between” and the subject that inhabits it, living outside of his/her native country and speaking *Spanglish*. The text creates a fragmented subject, characteristic of the postmodern identity theory and nomadism. With an intellectual language that tries to transcribe an oral phenomenon to the written word, Braschi provokes in the reader the same sense of being out of place and displaced. Through the dialogues in the novel, the author and the protagonist question themselves about their own position in the in-between, and finish producing and placing a fragmented subject in this third space. Braschi’s intention of negotiation from within the in-between culminates in a provocation without a definite conclusion.

Introducción

Como muchas personas reconocen, la palabra “cultura” resulta difícil de definir.¹ Para establecer una base de la definición, utilizaremos los planteamientos de Raymond Williams y Nestor García Canclini.² En su obra *Palabras Clave*, Williams reconoce “tres categorías activas de uso” de la palabra “cultura”.³ Estas categorías son las siguientes: (i) el sustantivo que señala un proceso de desarrollo (empezando en el siglo 18); (ii) el sustantivo que designa “modo de vida determinado, de un pueblo, un período, un grupo o la humanidad en general”; y (iii) el sustantivo que refiere a la actividad intelectual y artística.⁴ El autor dice que esta tercera área es la más utilizada hoy en día.

Por otra parte, García Canclini observa dos nociones dominantes de la cultura. La primera está de acuerdo con la primera categoría de Williams mientras la segunda noción se relaciona con la ciencia, incluyendo las dos últimas categorías de Williams. Según García Canclini, los dos usos científicos más comunes se encuentran en las confrontaciones entre la naturaleza y la cultura, y la sociedad y la cultura. En esta primera confrontación, se definía la cultura como lo que no fue hecho por la naturaleza. Es decir, la cultura es lo creado por el hombre. Y pensando en la segunda confrontación, se dice que toda sociedad tiene una cultura propia.⁵ García Canclini concluye que una posible definición de la cultura podría ser la siguiente: “el conjunto de los procesos sociales de significación” o “el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social”.⁶ En otras palabras, él considera la cultura como una construcción social, ligada también con los procesos políticos y económicos. Williams hace un comentario relacionado con esta idea en su contemplación acerca de las múltiples definiciones de la palabra “cultura”: “indica una argumentación compleja sobre las relaciones entre el desarrollo humano general y un modo determinado de vida, y entre ambos y las obras y prácticas del arte y la inteligencia”.⁷ Podemos concluir que la cultura, por lo tanto, es un proceso social que construye lo que consideramos un modo de vida, lo cual incluye el desarrollo humano. Dentro de este proceso encontramos las prácticas y actitudes humanas.

Existen varias definiciones de “cultura”, según el campo de pensamiento (por ejemplo, la ciencia vs. las humanidades). En la arqueología y antropología, la cultura se refiere a

¹ “Vale decir que la complejidad no está en definitiva en ella [la palabra] sino en los problemas que las variaciones de su uso indican de manera significativa” (Raymond Williams, *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Nueva Visión, 2000), 92). Del mismo modo, los antropólogos Alfred Kroeber y Clyde K. Klukhohn publicaron un libro con casi 300 maneras de definir “la cultura” en 1952 mientras Melvin J. Lasky reconoce 57 diferentes usos de la palabra en alemán e inglés (Nestor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad* (Barcelona: Gedisa, 2004), 29).

² Queremos presentar algunas definiciones posibles del término “cultura” al principio para aclarar el uso de él en el presente trabajo. Además, es un punto de partida para los temas trabajados, como veremos.

³ Raymond Williams, *Palabras*, 91.

⁴ Ibid.

⁵ Nestor García Canclini, *Diferentes*, 31-32.

⁶ Ibid., 34.

⁷ Williams, *Palabras*, 91.

la producción material mientras que en la historia y en los estudios culturales, se refiere a sistemas significantes o simbólicos.⁸ En lugar de pensar en la cultura (o las culturas) como formas de vida separadas, como se suele pensar hoy en día, basándose en el pensamiento antropológico, Stuart Hall propone que pensemos en ellas como “formas de lucha” que “se cruzan constantemente: las luchas culturales pertinentes surgen en los puntos de cruzamiento”.⁹ Para Hall, estas luchas culturales son continuas, irregulares, y desiguales. Están caracterizadas por una cultura dominante que intenta “desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular; encerrar y confinar sus definiciones y formas dentro de una gama más completa de formas dominantes”.¹⁰ Conforme con esta propuesta de Hall, García Canclini dice que la cultura es como una “*instancia de conformación del consenso y la hegemonía, o sea de configuración de la cultura política, y también de la legitimidad*”¹¹ y por ende, como una “*dramatización eufemizada de los conflictos sociales*” también.¹² Pero mientras la cultura dominante intenta someter la cultura popular a ella, existen puntos de resistencia y de abstención. Por lo tanto, la cultura se vuelve un “campo de batalla constante. Un campo de batalla donde no se obtienen victorias definitivas, pero donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y se pierden”.¹³ Esta batalla muestra los conflictos sociales y por eso es importante examinar los varios lados de ella y cómo se construyen y se manifiestan las estrategias de cada uno.

La cultura, además, es un proceso siempre abierto a cambios, en una transformación constante.¹⁴ De acuerdo con esto, Mijail Bajtín dice que la cultura es una “unidad abierta, en proceso de formación, no solucionada y no preformada, capaz de perecer y de renovarse, capaz de trascenderse (o sea de rebasar sus propios límites)”.¹⁵ La idea de Hall que ya vimos refleja este pensamiento bajtiniano, porque en lugar de un espacio de una victoria definitiva y completa, la cultura es una batalla constante. En su artículo sobre la latinidad en los Estados Unidos, Román de la Campa dice que la redefinición de la cultura participa en un

rejuego de bordes y fronteras. Se dice que la cultura se ha vuelto omnipresente en la era posmoderna, aunque no está claro si ello implica una diseminación o una disolución de las formas artísticas que la nutren. En cualquier caso, esa misma indeterminación asume la condición fronteriza de todo intelectual, ya

⁸ Williams ofrece una definición de la cultura como “un *sistema signifiante realizado*” (Raymond Williams, *Sociología de la cultura*. Trad. Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós, 1994), 194).

⁹ Stuart Hall, “Notas sobre la desconstrucción de <<lo popular>>”, en *Historia popular y teoría socialista*, ed. Raphael Samuel, trad. Jordi Beltrán (Barcelona: Crítica, 1984), 106.

¹⁰ *Ibid.*, 101.

¹¹ García Canclini, *Diferentes*, 37.

¹² *Ibid.*, 38.

¹³ Hall, “Notas”, 101.

¹⁴ Como la cultura siempre está cambiando, también lo hace la literatura como “parte inalienable de la cultura” y por eso esperamos ver unas posibles novedades literarias en este trabajo (Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, 6ª ed., trad. Tatiana Bubnova (México: Siglo veintiuno, 1995), 347).

¹⁵ *Ibid.*, 357.

que hacer criticar hoy en día implica permutar, transitar, o viajar entre espacios inciertos y a veces efímeros.¹⁶

Dentro de la abertura de la cultura existen los viajes entre varios espacios dentro de ella, contribuyendo a su característica de transformación y desarrollo permanente.

En este trabajo, examinaremos la cultura y su proceso en el espacio del entremedio en la novela *Yo-yo Boing!* de la autora puertorriqueña Giannina Braschi, quién se mudó a Nueva York en los años 80. Trabajaremos con la hibridación de la cultura en el entremedio y las posibles negociaciones y provocaciones que toman lugar allí. Utilizaremos no solamente la historia y la cultura puertorriqueña como referencias, sino también usaremos las teorías de la fragmentación de la identidad postmoderna y el nomadismo para analizar el entremedio y la construcción del sujeto que reside ahí.

Volviendo a lo que hemos presentado sobre la cultura, pensamos en el multiculturalismo actual y los problemas que surgen en torno a este término. Encontramos una explicación adecuada en el trabajo de David A. Hollinger acerca de lo que él llama lo post-étnico. Él presenta el problema corriente de considerar la cultura como eufemismo para una raza. Mientras hay mucha cultura dentro de todos los espacios sociales marcados por estas categorías raciales, el multiculturalismo no reconoce la cultura que trascienden a ellas y que no tiene mucho que ver con las distinciones raciales.¹⁷ Aunque podríamos analizar detalladamente las variadas posiciones del cosmopolitanismo, pluralismo, y universalismo en relación con el multiculturalismo, solamente mencionaremos algunas críticas acerca del multiculturalismo que encontramos interesantes y pertinentes a este trabajo. Por ejemplo, una crítica dice que el multiculturalismo se enfoca en los derechos de las minorías pero ha sensibilizado la diversidad hasta tal punto que se empiezan a cuestionar cuáles diferencias y cuáles semejanzas son más importantes mientras este tipo de juicio parece inapropiado e imposible para poder apreciar y reconocer todas las diferencias y similitudes.¹⁸ De acuerdo con las críticas de Hollinger, Juan Carlos Velasco dice que el multiculturalismo es “una fuerza divisoria que perpetúa la escisión de la sociedad en grupos étnicos y, por tanto, constituye un factor de disgregación social y de empobrecimiento cultural”.¹⁹ Por consiguiente, encontramos necesario presentar otro concepto más pertinente a nuestros propósitos de analizar la cultura del entremedio.

Íntimamente relacionada pero significativamente distinta que el multiculturalismo y la multiculturalidad es la interculturalidad. García Canclini sostiene lo siguiente acerca de estos dos términos:

De un mundo multicultural – yuxtaposición de etnias o grupos en una ciudad o nación – pasamos a otro intercultural globalizado. Bajo concepciones multiculturales se admite la diversidad de culturas, subrayando su diferencia y proponiendo políticas relativistas de respeto, que a menudo refuerzan la segregación. En cambio, interculturalidad remite a la confrontación y el entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e

¹⁶ Román de la Campa, “Norteamérica y sus mundos latinos: Ontologías, globalización, diásporas”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, No. 200-201 (Julio-Diciembre 2002): 890.

¹⁷ David A. Hollinger, *Postethnic America: Beyond Multiculturalism* (New York: Basic Books, 2000), 13-14.

¹⁸ *Ibid.*, 102.

¹⁹ Juan Carlos Velasco. “El multiculturalismo, ¿una nueva ideología?: Alcance y límites de la lucha por las identidades culturales,” en *Hacia una ideología para el siglo XXI*, ed. José Alcina, y María Calés (Madrid: Akal, 2000), 153.

intercambios. Ambos términos implican dos modos de producción de lo social: multiculturalidad supone aceptación de lo heterogéneo; interculturalidad implica que los diferentes son lo que son en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos.²⁰

De acuerdo con esta definición, encontramos la interculturalidad más adecuada para los términos de este trabajo porque pone énfasis en las posibles negociaciones en lugar de segregaciones y separaciones. Algunas críticas han surgido también en torno a la interculturalidad especialmente en el campo de la educación, como adaptación al idioma y la cultura hegemónicas.

Otro término conveniente presentar es la transculturación.²¹ Según Fernando Ortiz, quien primero lo usó, la palabra “transculturación”

expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana “aculturation”, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial “desculturación”, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse “neoculturación”... En todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una “transculturación”, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.²²

A su vez Martín Lienhard critica el término utilizado por los discursos nacionalistas latinoamericanos al utilizarlo como sinónimo del “gastado concepto” de mestizaje cultural.²³ Sin embargo, lo celebra como lo presenta Ortiz. Aunque la cita presentada introduce otros términos como la aculturación, la desculturación y la neoculturación, queremos enfocarnos solamente en la transculturación. Se puede considerar la transculturación como característica y proceso dentro de la interculturalidad o de un mundo intercultural. La transculturación es el proceso mismo de las interacciones entre diferentes culturas mientras la interculturalidad más bien describe la situación de ésta. En este trabajo haremos referencia a ambos términos.

Tomando la idea de Bajtín que la cultura es un proceso en lugar de “formaciones fijas”, Ana Pizarro dice que el Caribe es un gran ejemplo de ello porque es allí donde “los elementos en movimiento, las emergencias, hibridaciones, solapamientos, configuraciones

²⁰ **García Canclini, *Diferentes*, 14-15.**

²¹ Aunque no utiliza el término *transculturación*, la siguiente cita de Bajtín se puede aplicar a él: “no se debe representar la esfera de la cultura como un cierto todo espacial que tiene fronteras y también un territorio interno. La esfera de la cultura no posee ese territorio: está ubicada sobre fronteras que pasan por todas partes, a través de cada momento suyo, y la unidad sistemática de la cultura se extiende a los átomos de la vida cultural, reflejándose como un sol en cada una de sus partes. Todo acto cultural vive esencialmente sobre fronteras: en esto radica su seriedad y significación. Abstraído de éstas, pierde el terreno, se hace vacío, arrogante, degenera y muere” (Mijail Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*, trad. Alfredo Caballero (Habana: Editorial Arte y literatura, 1986), 31).

²² **Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987), 96-97.**

²³ Martín Lienhard, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)* (Lima: Editorial Horizonte, 1992), 93.

en permanente estructuración, desestructuración y reestructuración, esbozan la dinámica de su esplendor y han perfilado también su desgarramiento”.²⁴ Este movimiento constante entre culturas y dentro de culturas es el eje de este trabajo. Por lo tanto, se tiene que considerar el contacto entre culturas como un “encuentro dialógico” donde las culturas “no se funden ni se mezclan” sino que “se enriquecen mutuamente”, conservando “su unidad y su totalidad *abierta*”.²⁵ Como resultado, hay que descartar la idea del *melting pot*, donde todo se mezcla sindiálogo e interacción sino promulga la asimilación a la cultura hegemónica.²⁶ En lugar de este término, se quiere utilizar la metáfora del archipiélago como la presenta Glissant. Para usar el archipiélago, debemos volver a la explicación que provee Glissant de la diferencia entre la criollización y el mestizaje. Dice que el mestizaje es el determinismo mientras que la criollización produce la imprevisibilidad, oposición explicada a través de la oposición entre el archipiélago y el continente. En el archipiélago las islas pueden mantener sus propias formas mientras tienen contacto pero el continente no preserva semejantes formas independientes. En este caso, el continente podría representar a la mentalidad del *melting pot*.²⁷

Como resultado de la idea del archipiélago, la cultura está dispuesta a ciertas hibridaciones. No queremos usar el término mestizaje para describir este contacto entre culturas porque nos recuerda del *melting pot* y no nos permite utilizar adecuadamente la interculturalidad o la transculturación. García Canclini dice que la hibridación difiere del mestizaje porque “no impide que el sujeto preserve para sí la posibilidad de distintas afiliaciones, pueda circular entre identidades y mezclarlas” y como resultado, podemos movernos desde una investigación sobre la identidad (como algo fijo) hacia la heterogeneidad y la interculturalidad.²⁸

En este trabajo, observaremos varias hibridaciones, desde la de los géneros literarios hasta la de los idiomas. También podemos pensar en la hibridación del sujeto y su identidad

²⁴ Ana Pizarro, “El archipiélago de fronteras externas”, en su *El archipiélago de fronteras externas: culturas del Caribe hoy* (Santiago: Univ. de Santiago, 2002), 27.

²⁵ Bajtín, *Estética*, 352.

²⁶ El término *melting pot* viene de una obra de teatro de Israel Zangwill (1908) para transformar y mejorar a todos (inmigrantes, descendientes de los colonialistas, etc.) a través de una mezcla con inmigrantes. En esa época, el término “also became associated with an antithetical, conformist impulse to melt down the peculiarities of immigrants in order to pour the resulting liquid into pre-existing molds created in the self-image of the Anglo-Protestants who claimed prior possession of America” (Hollinger, *Postethnic*, 91-92). En otras palabras, se asocia el término con una especie de asimilación cultural. El *melting pot* “preconizaba un solo país hecho a partir de muchos” (Velasco, “El multiculturalismo”, 149).

²⁷ Usamos como referencia la diferenciación que hace Glissant sobre el mestizaje y la criollización: “Essas considerações me permitem retomar as noções de crioulização e de mestiçagem. Esquematizando ao máximo, diria que a mestiçagem é o determinismo, e em contraposição, a crioulização é produtora de imprevisibilidade. A crioulização é a impossibilidade de previsão. Podemos prever ou determinar a mestiçagem, mas não podemos prever ou determinar a crioulização. O mesmo pensamento da ambigüidade, que os especialistas das ciências do caos assinalam na própria base da disciplina, doravante rege o imaginário do caos-mundo e o imaginário da Relação. Podemos resumir explicando a oposição entre um arquipélago e um pensamento continental: este último é pensamento de sistema e aquele é o pensamento daquilo que é ambíguo” (Édouard Glissant, “O caos-mundo: por uma estética da Relação”, en su *Introdução a uma poética de diversidade*, trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha (Juiz de Fora: UFJF, 2005), 106).

²⁸ García Canclini, *Diferentes*, 138.

porque según Stuart Hall, “la identidad cultural no es algo fijo, sino siempre híbrido”.²⁹ Además, porque la identidad cultural

surge de formaciones históricas muy concretas, de historias y repertorios culturales de enunciación muy específicos, puede constituir una <<posicionalidad>> que, provisionalmente, podríamos denominar identidad. Ésta no es cualquier cosa. Así cada una de estas identidades-historias se inscribe en las posiciones que adoptamos y con las que nos identificamos, y tenemos que vivir este conjunto de identidades-posiciones en todas sus especificidades.³⁰

Por lo tanto, el sujeto vive con varias identidades-posiciones, como las denomina Hall. El sujeto se construye a través de las hibridaciones de la cultura, basadas en la historia, y como consecuencia su identidad también es híbrida. Como la cultura es un lugar de lucha entre varios elementos y entre varios factores sociales, un análisis de la hibridación de la cultura nos puede mostrar las relaciones entre ellos porque “no todos practican la hibridez al mismo grado ni con la misma libertad”³¹ ni “tienen la misma libertad de combinar elementos culturales”.³² En el proceso mismo de la hibridación podemos observar cuáles son los elementos dominantes y cuáles negociaciones y provocaciones toman lugar.

Bajtín ofrece una definición de una “construcción híbrida” que nos parece adecuada para las hibridaciones que observaremos en este trabajo. Dice que la construcción híbrida es una expresión que parece pertenecer a “un solo hablante, pero en la cual en realidad se mezclan dos expresiones, dos maneras de hablar, dos estilos, dos <<lenguajes>>, dos horizontes semánticos y valorativos”.³³ Por ende, cual que sea la hibridación analizada en este trabajo, se puede encontrar las dualidades citadas. Bajtín concluye que por estos dos horizontes que componen la construcción híbrida y se entrelazan en ella, “tiene dos sentidos, dos acentos diferentes”.³⁴ Considerando las palabras de Bajtín y Hall, se puede pensar que aunque existen dos acentos distintos, uno puede dominar al otro y ser más fuerte, o al menos ser escuchado más claramente. De acuerdo con esta idea de una lucha para la cultura y su manifestación en las hibridaciones, Homi Bhabha dice que dentro de la hegemonía, “the hybrid strategy or discourse opens up a space of negotiation where power is unequal but its articulation may be equivocal. Such negotiation is neither assimilation nor collaboration”.³⁵ Aunque estamos de acuerdo con la primera parte de esta cita, podemos ver cómo la hibridación de la cultura puede ser el producto de una necesidad de sobrevivir en otro lugar, resultando en asimilación. También pueden existir hibridaciones culturales

²⁹ En este trabajo, haremos referencias a la teoría del nomadismo, especialmente en torno a la construcción del sujeto (postmoderno) pero queremos notar aquí que Hall dice que su modo de “pensar las cuestiones de identidad se aleja ligeramente del <<nomadismo>> postmoderno” (Stuart Hall, ent. por Kuan-Hsing Chen, “Stuart Hall: la formación de un intelectual de la diáspora”, trad. Alfredo Beltran, en *Revista de Occidente*. No. 234 (Nov. 2000): 119).

³⁰ *Ibid.*

³¹ Misha Kokotovic, “Hibridez y desigualdad: García Canclini ante el neoliberalismo”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXVI, No. 52 (Lima-Hanover, 2º semestre de 2000): 290.

³² *Ibid.*, 294.

³³ La expresión parece pertenecer a un solo hablante por los “rasgos gramaticales (sintácticos) y composicionales” (Bajtín, *Problemas*, 134).

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Homi K. Bhabha, “Culture’s In-Between”, en *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall, y Paul Du Gay (London: SAGE Publications, 2007), 58.

sin intenciones de negociar. Sin embargo, para los propósitos de este trabajo, queremos examinar las posibilidades de negociar y/o provocar utilizando hibridaciones que no son productos de sobrevivencia, sino de elección.

Al pensar en la batalla entre la cultura dominante y otras culturas (híbridas, subculturas, etc.), es importante considerar su relación íntima con la colonización, especialmente en este trabajo porque estaremos observando la relación entre los EEUU y Puerto Rico. En este plano es conveniente utilizar la idea de mixtura, respecto a la cual Lienhard dice que ya en el primer siglo del colonialismo “surge la idea de que la naciente ‘cultura latinoamericana’... es el resultado de una mezcla entre las diferentes culturas en contacto”.³⁶ El resultado es lo que algunos han nombrado “mestizaje cultural”, término que ya descartamos recordando a Glissant. El contacto colonial entre la cultura europea/norteamericana con la cultura de Latinoamérica nos recuerda de la antropofagia, vista como la asimilación de esta primera cultura por parte de la segunda.³⁷

En conjunto con la colonización, la inmigración es fundamental en la formación de una cultura híbrida porque es ahí donde se encuentran dos culturas en contacto, en el proceso de negociar y provocar. Ana Pizarro utiliza el término de Glissant, criollización, para describir a ciertas culturas. Dice que estas culturas

en proceso de criollización están mezcladas, contrariamente a las culturas europeas, atávicas, que se formaron (se criollizaron) a lo largo de los siglos, y se presentan hoy con una tradición y uniformidad. Las culturas mezcladas rechazan toda idea de sistema porque ellas están en proceso, en constante devenir, a la vez que no tienen la pretensión de dominar a las otras culturas.³⁸

Aquí encontramos un problema al decir que las culturas europeas ya son uniformes, si toda cultura es un proceso, nunca acabado. Quizás sería mejor decir que las culturas mezcladas viven este proceso más nítidamente porque en ellas podemos ver las negociaciones entre varias culturas. Y aunque no quiere “dominar” a otras culturas en el sentido del imperialismo, esta cultura híbrida quiere encontrar su propio espacio y su propia voz, designándole reconocimiento legítimo.

El desplazamiento o desterritorialización del inmigrante posibilita la creación del lugar conocido como el entremedio. Hablando de la hibridación de las culturas estadounidenses y latinoamericanas, Pizarro dice que

es importante observar en este caso el carácter del impacto, ya que se trata de un fenómeno de doble direccionalidad. Si bien la sociedad latina incorpora y transforma a la cultura norteamericana de la vida cotidiana, generando así nuevos lenguajes y perspectivas, la cultura norteamericana también acusa la presencia del mundo mexicano y caribeño en la cultura popular y de masas, así como en el ámbito ilustrado del mercado editorial. Lo interesante en la dinámica que aquí se produce es la configuración de ese espacio de <<entre lugar>>, como lo ha llamado Silviana Santiago, el espacio de la frontera en donde se

³⁶ Lienhard, *La voz*, 92.

³⁷ Delia Martínez, “Antropofagia: Hábito y ritual en América Latina”, *Aisthesis*, No. 38. (2005): 256.

³⁸ Eurídice Figueiredo, “Construcciones identitarias: Aimé Césaire, Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau”, en *El archipiélago de fronteras externas: culturas del Caribe hoy*, ed. Ana Pizarro (Santiago: Universidad de Santiago, 2002), 44.

produce la negociación que genera la forma cultural diferente e irreductible a sus componentes.³⁹

Las dos culturas en contacto producen el entremedio, o entre lugar, como lo nombra Pizarro. El pensador Homi Bhabha describe el entremedio de la cultura como una cultura parcial, que es “the contaminated yet connective tissue between cultures –at once the impossibility of culture’s containedness and the boundary between”.⁴⁰ En otras palabras, según él, el entremedio de la cultura muestra la inhabilidad y la imposibilidad de que una cultura sea contenida y a la vez muestra una frontera entre culturas. El entremedio muestra las diferencias y las semejanzas entre las culturas. Encontramos dificultades con las palabras que elige utilizar Bhabha aquí, ya que, describe esta cultura como una cultura parcial, sugiriendo que no es completa. Aunque estamos de acuerdo con lo que hemos citado de Pizarro, que la cultura está en un proceso constante de formación, no pensamos que la hace parcial y menos completa. El lenguaje de Bhabha nos hace pensar que la considera como menos legítima, y consecuentemente sus palabras nos presentan obstáculos porque el pensador pretende defender al entremedio, a nuestro parecer, como lugar de negociación sin intenciones de tomar el poder. En último lugar, Bhabha describe el entremedio de la cultura y no la cultura del entremedio. Reconocemos que esto sería muy difícil por las varias culturas que existan, pero igualmente nos parece que sí existe una cultura del entremedio que comparte ciertos rasgos.

Conviene presentar también el concepto de las *borderlands* porque están relacionadas con el entremedio. El término no describe necesariamente a un lugar topográfico fijo entre dos otros lugares, sino es más bien una zona de “displacement and deterritorialization that shapes the identity of the hybridized subject”.⁴¹ Las *borderlands* describen mejor la condición del sujeto posmoderno, llenas de contradicciones. La mejor descripción de esta situación de las *borderlands* viene de Gloria Anzaldúa,

To live in the Borderlands means you are neither hispana india negra española ni gabacha, eres mestiza, mulata, half-breed caught in the crossfire between camps while carrying all five races on your back not knowing which side to turn to, run from... In the Borderlands you are the battleground... To survive the Borderlands you must live sin fronteras be a crossroads.⁴²

Esta cita de Anzaldúa nos muestra que el sujeto de las *borderlands* está fracturado entre varias razas y culturas, sin poder ligarse completamente con ninguna. El sujeto se vuelve el lugar de batalla entre culturas y para sobrevivirla, hay que habitar el entremedio.

El inmigrante por lo tanto comparte algunas experiencias con el exiliado. Ambos viven fuera de sus países respectivos y “hablan desde un espacio que les pertenece y les es ajeno al mismo tiempo, desde un ‘entre lugar’, configurando así las fronteras en movimiento de un archipiélago que se expande mucho más allá de las geográficas”.⁴³ Este desplazamiento entre culturas por lo tanto forma el gran tema de la cultura caribeña

³⁹ Ana Pizarro, *El sur y los trópicos: ensayos de cultura latinoamericana* (Alicante: Universidad de Alicante, 2004), 184.

⁴⁰ Bhabha, “Culture’s In-Between”, 54. También describe a la cultura minoritaria o marginada como una cultura parcial.

⁴¹ Akhil Gupta, y James Ferguson “Beyond ‘Culture’: Space, Identity, and the Politics of Difference,” en *Cultural Anthropology*, Vol. 7, No. 1 (Febrero, 1992): 18.

⁴² Gloria Anzaldúa. *Borderlands: La Frontera*. (San Francisco: Aunt Lute, 1987), 194-195.

⁴³ Ana Pizarro, “El archipiélago”, 24.

y su literatura.⁴⁴ La cultura de este grupo que está en el entremedio “se organiza a partir de entrecruzamientos, superposiciones, rechazos, aceptaciones, fragmentos en fin, articulados con la dificultad de las tensiones aún no resueltas”.⁴⁵ De acuerdo con nuestra definición de la cultura como un proceso, la cultura caribeña se está construyendo hoy en día desde el espacio del entremedio y las consecuencias de tal cruce entre dos culturas. El Caribe se encuentra no solamente geográficamente sino también cultural, social, y lingüísticamente en el entremedio entre Norteamérica y Sudamérica. Además carece de la mentalidad continental por su composición de islas. La cultura del Caribe, por lo tanto, se encuentra en un movimiento constante.

La inmigración latinoamericana a los EEUU ha producido un nuevo tipo de latinidad que “ha dejado de reconocer fronteras nacionales, lingüísticas, o culturales”.⁴⁶ El término “latinoamericano/a” siempre ha sido complicado dada la realidad multinacional del continente y en los EEUU contemporáneo, se presencia esta realidad más nítidamente.⁴⁷ Según de la Campa, “esa latinidad trae consigo múltiples niveles de hibridez y superposición de elementos—históricos, lingüísticos, raciales—que complican las dos bases fundamentales del mito norteamericano del crisol de las razas: el monolingüismo angloparlante, y el binarismo racial blanco/negro”.⁴⁸ Aunque este trabajo no explora el componente racial de la relación entre los inmigrantes latinoamericanos y los EEUU, es importante notar su presencia. Sin embargo, la hibridación en la historia y del idioma forma gran parte de este trabajo. Estas hibridaciones presentan una respuesta dialógica al mundo hegemónico. De la Campa sigue, identificando la contradicción dentro de la “latinidad norteamericana” del entremedio, de “sentirse otro dentro de dos lenguas y culturas, lo cual incluye, en muchos casos, una forma distinta del sentirse latinoamericano”.⁴⁹ ¿Cómo entonces explicar, justificar, y ubicar este espacio del entremedio que no identifica completamente con ningún lado? Y como existen diferencias dentro de Latinoamérica misma y sus países respectivos, también existen varias diferencias dentro de las experiencias de los inmigrantes según edad, género, orientación sexual, y clase social.

En este trabajo, analizaremos la novela *Yo-yo Boing!* de la autora puertorriqueña Giannina Braschi, trasladada a Nueva York. Según esta introducción, hemos presentado las teorías acerca de los temas centrales de nuestro trabajo: la cultura, la hibridación, el entremedio, y la inmigración. Estas áreas son esenciales mientras examinamos las posibles negociaciones y provocaciones por parte de la autora en su texto híbrido. Las hibridaciones que son los enfoques de este trabajo son las del sujeto (postmoderno), las de los géneros literarios, y las de los idiomas, en este caso la hibridación del inglés y castellano que produce el *Spanglish*. Como ya hemos visto los pensamientos de Bhabha acerca del entremedio

⁴⁴ Ibid., 27.

⁴⁵ Ibid., 29.

⁴⁶ De la Campa, “Norteamérica”, 885.

⁴⁷ “Se debe observar, sin embargo, que muchos latinoamericanos creen descubrir a América Latina en Estados Unidos. Esto puede parecer irónico, pero se entiende fácilmente, ya que es muy posible encontrar una representación más amplia de latinoamericanos en Nueva York, Miami, Chicago o Los Angeles que en muchas capitales latinoamericanas. No pretendo afirmar que se pueda ser más latinoamericano en Estados Unidos que en América Latina, sino que la inmensa presencia de latinos en Estados Unidos ha complicado considerablemente ese imaginario latinoamericano” (De la Campa, “Norteamérica”, 887).

⁴⁸ Ibid., 886.

⁴⁹ Ibid., 887.

como espacio de negociación, analizaremos las posibilidades de tal acción en la novela de Braschi, concluyendo que su proyecto literario es más bien una provocación.

Giannina Braschi nació en Puerto Rico en los años 50 en una familia de buena clase social. Salió de la isla para estudiar en Europa, visitando varios países. Después se mudó a la ciudad de Nueva York en los años 70 para estudiar un doctorado y ha vivido allá desde entonces. Sus primeras publicaciones se enfocaron en el siglo de oro y algunos poetas españoles de la generación de 1927. Braschi publicó su primer libro de poesía en 1980, escribiendo dos más después y juntando los tres en 1988 bajo el título *El imperio de los sueños*, traducido al inglés en 1994 por Tess O'Dwyer. Su último libro, *Yo-Yo Boing!* de 1998, es el eje de este trabajo, complementándola con el poemario y otras publicaciones menores que la autora ha tenido. En toda su obra, se nota el papel del traslado y de fragmentación, que ha experimentado ella, viviendo en varios países y hablando diferentes idiomas además de su lengua nativa.

Primero presentaremos la historia especial entre Puerto Rico y los EEUU para establecer un marco de referencia para la obra y algunas de las teorías presentadas. Partiendo de ahí examinaremos las hibridaciones mencionadas, enfocándonos específicamente en la construcción de un sujeto del entremedio y una cultura del entremedio. De acuerdo con el postmodernismo, el sujeto es fragmentado, viviendo entre dos culturas y dos idiomas. Aunque podemos inferir las intenciones de Braschi según sus otras obras y sus entrevistas, la novela no necesariamente adquiere el valor teórico como ella plantea. Como dice Figueiredo, “el sujeto (el autor) no tiene control sobre su texto, que él es dicho por el texto, que su deseo prohibido es dicho entrelíneas (entredicho), emergiendo independiente de su querer decir. El autor ya no es el sujeto del cogito cartesiano ni el padre del texto, porque su propio texto se le escabulle, volviéndose propiedad pública, siendo actualizado en cada acto de lectura”.⁵⁰

⁵⁰ Figueiredo, “Construcciones”, 40.

CAPÍTULO I: LA HISTORIA DE PUERTO RICO

Siendo puertorriqueña, la autora Giannina Braschi deja huellas del imperialismo norteamericano en su texto. Aunque mantiene su ambigüedad al no tomar ninguna posición concreta acerca de la isla en su escritura, hace ciertas referencias a la relación entre el colonizador y el colonizado, en este caso entre los EEUU y Puerto Rico. En el caso de Puerto Rico, el colonialismo sigue, dada su falta de independencia de los EEUU. La independencia no es necesaria para poder provocar cambios culturales y sociales, entre otros porque muchas veces estas luchas por independencia han sido superficiales. Las luchas en otros ámbitos fuera de la política logran cambios que quizás no están incluidos en la lucha por la independencia. Este capítulo entonces analizará la apropiación y resistencia al frente del colonialismo en el texto de Braschi, empezando con la relación particular entre los EEUU y Puerto Rico y sus consecuencias políticas, culturales, y sociales. Terminará presentando algunos temas claves como resultado de tal historia y sus conexiones con la novela.

Es importante volver a los conceptos de imperialismo y colonialismo como Raymond Williams los plantea en su libro *El campo y la ciudad* porque puede revelar la relación actual entre Puerto Rico y los EEUU. En su capítulo sobre la nueva metrópolis, Williams encuentra un paralelo entre las relaciones del campo y la ciudad con las del imperialismo. Para él, en el contexto del colonialismo/imperialismo, el campo corresponde al país colonizado y la ciudad corresponde al país colonizador. Considera el país colonizador como el lugar de desarrollo y el lugar de la metrópolis, proponiendo que “debajo de la descripción de las naciones imperialistas como ‘metropolitanas’, puede advertirse que la imagen del campo penetrado, transformado y sojuzgado por la ciudad, que aprende a devolver los golpes con antiguas tácticas y también con otras más nuevas, aún es válida”.⁵¹ Según él, este “campo” es el lugar de lucha y provocación pero como resultado del sistema económico en el colonialismo, “los cambios decisivos, si es que han de producirse efectivamente, tendrán que originarse en los países ‘metropolitanos’”, algo que distorsiona la habilidad de crear “cualquier sistema genuino de interés y control común”.⁵²

De este modo, es importante reconocer que Braschi escribe y publica su novela no en el lugar colonizado sino en el país colonizador (EEUU). Como dice en su entrevista con Cristina Garrigós, tuvo que ser reconocida en España (otro país colonizador de Puerto Rico) antes de ser reconocida en su propio país: “Puerto Rico me celebra pero antes tuve que haber sido publicada en España y luego traducida al inglés por la universidad de Yale para que los puertorriqueños dijeran sí, vale. Fue aceptada en el extranjero. Por nuestros dos colonizadores. Ya es nuestra”.⁵³ Muestra la influencia aún existente del colonizador en Puerto Rico, no solamente por parte de los EEUU. Esta doble influencia imperial es

⁵¹ Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, trad. Alcira Bixio (Buenos Aires: Paidós, 2001), 353.

⁵² *Ibid.*, 355.

⁵³ Giannina Braschi, “Chicken with the Head Off: Una conversación con Giannina Braschi”, entrevista por Cristina Garrigós, en *Voices of America/Voces de America*, ed. Laura Alonso Gallo (Cádiz: Aduana Vieja, 2004), 159.

característica de toda Latinoamérica.⁵⁴ Hay que cuestionar si Braschi está provocando desde el “campo”, forzada a usar los recursos del colonizador, o si está funcionando dentro del sistema económico colonizador de la literatura y del arte. Al final, la relación entre el colonizador y el colonizado es más bien ambigua en el texto porque critica a las actitudes de los puertorriqueños y también a los imperialistas. De esta manera el texto niega ligarse estrictamente con una identidad estrictamente nacional/comunitaria.

1.1 La relación entre Puerto Rico y los Estados Unidos

La isla de Puerto Rico y los Estados Unidos tienen una relación muy particular, situando a la isla en una posición ambigua: la del *commonwealth* (estado libre asociado). Por lo tanto, es importante mencionar y examinar acá esta relación por el paralelismo entre este espacio y el entremedio en la novela y también entre la actitud equívoca de la autora y el estatus de la isla. Después de la guerra de 1898 entre España y los EEUU, Puerto Rico se volvió parte del imperio estadounidense. En 1917, los residentes de la isla obtuvieron ciudadanía estadounidense y después de eso en 1952, le asignaron a Puerto Rico el estatus de *commonwealth*. Como ya referido, esta posición sigue siendo imprecisa, por no ser ni colonia ni estado sino algo que pertenece al entremedio.⁵⁵ Puerto Rico mantiene su propio gobierno interno (con su propio gobernador) mientras los EEUU controlan las relaciones exteriores, la defensa, las tarifas, y el correo de la isla.

El debate sobre la estadidad de Puerto Rico sigue siendo controversial. En general, existen tres posiciones: libertad, estadidad, y mantenimiento de la situación actual. La mayoría de la gente pertenece a las últimas dos proposiciones. El argumento de parte de la estadidad es para lograr más acceso a prestaciones de la seguridad social (*welfare*) y estimular la economía de Puerto Rico. Por ejemplo, aunque los puertorriqueños no pagan impuestos de sus sueldos y son candidatos para la asistencia federal, no están representados en el congreso y son dispuestos a conscripción militar. Pero por otra parte, los que están a favor de la posición actual creen que es necesario tener un grado de autonomía para preservar la identidad cultural e histórica de la isla. En un plebiscito en 1993, 48.4 por ciento de la gente votó por el mantenimiento del *commonwealth* mientras 46.2 votaron por la estadidad. Después en 1998, una mayoría de 50.2 por ciento votó por ninguna de las tres posiciones.⁵⁶ Dada esta situación colonial de Puerto Rico en la actualidad, la isla “often seems marginal to discussions about the Caribbean”.⁵⁷ Por ende, los isleños se encuentran fuera del ámbito estadounidense y también fuera del archipiélago caribeño, en su propio espacio del entremedio.

Aunque la novela Braschi no parece tomar una posición definitiva acerca de la isla y el debate sobre su independencia, ella presenta el problema y describe la situación actual de Puerto Rico. La protagonista critica a los puertorriqueños que no toman una opinión a favor de la independencia ni a favor de ser un estado: “Como el estado libre

⁵⁴ “Decir latinoamericano, más allá de sus posibles connotaciones francesas, conduce a una otredad americana que busca distinguirse primero de la tradición colonial española, luego de la gesta imperial norteamericana, y a menudo de las dos al mismo tiempo” (De la Campa, “Norteamérica”, 880).

⁵⁵ Thomas E. Skidmore, y Peter H. Smith, *Modern Latin America*, 6a. ed. (New York: Oxford Univ. Press, 2005), 349.

⁵⁶ *Ibid.*, 350-351.

⁵⁷ Debra A. Castillo, *Redreaming America: Toward a Bilingual American Culture* (Albany: SUNY Press, 2005), 152.

asociado. Los puertorriqueños son puntos y comas. No pueden decidirse o por el punto o por la coma”.⁵⁸ Se supone que el punto en este caso es la independencia y la coma es el estado porque el punto en la gramática se detiene solo y no depende de ninguna otra parte de la oración mientras la coma forma parte de una oración o una lista y muestra una cláusula dependiente. En esta cita, se nota la ambigüedad y la hibridación de los sujetos puertorriqueños, situados en el entremedio: híbridos porque mezclan el punto y la coma, y ambiguos porque no pueden elegir uno sobre el otro. Acerca de esta misma cita, Braschi dice lo siguiente en una entrevista:

Hay tres partidos que están partidos y son unos partidos: independencia, estado libre, y estadidad. Mi papel como escritora es retratar la realidad tal y como es –desde todas las perspectivas, y ver todos sus ángulos... Otros escritores escogen partidos políticos y los promueven en su literatura. Yo prefiero dramatizar lo que somos sin treparme en una tarima y darles sermones a la gente sobre lo que deben ser.⁵⁹

Entonces aunque propone una posición “crítica” acerca de la isla al llamarla “un punto y una coma”, Braschi proclama no tomar una posición política muy clara. Y de cierta manera, aunque parece crítica, es la realidad de Puerto Rico, de estar en el entremedio. Sin embargo, aunque parece que presenta una situación objetiva, como la historia de Puerto Rico, su ambigüedad es una respuesta personal y subjetiva, basada en su propia experiencia.

Importante para la historia política de Puerto Rico es el tema de la libertad, como ya se ha visto un poco. Queremos pensar en la libertad como “la posibilidad de elección entre diversas alternativas”.⁶⁰ Se puede aplicar este tema no solamente a la isla, sino también a la construcción del sujeto, dándole oportunidades para elegir cómo se construye. En la novela, se manifiesta a través de la mezcla de géneros literarios y la hibridación del idioma. En varias partes del texto, la protagonista habla de la libertad o la independencia, a veces personalmente pero con referencias a la situación de Puerto Rico. Durante la *performance* de la protagonista en la novela, dice

Oh, please, get free of meee. Free of taxes and free of impossibilities and free of presuppositions and free of impositions, and free of preposterities, and free of prepositions, and impossibilities, and presuppositions, and recognitions, I feel free of freedom, free of the statue of freedom, enslave me in a statue of freedom, my kingdom is to cry a freedom, no te salió bien, freedom, I want to enslave my freedom, con freedom, free alone is better con freedom than alone con freedom y sin freedom alone no hay freedom alone I am not alone free.⁶¹

Aquí aunque habla del “me” y “I”, se refiere claramente a la relación entre Puerto Rico y los EEUU. Por ejemplo, “free of taxes” es una característica de Puerto Rico como estado libre asociado. Además, la protagonista dice que se siente “free of freedom” o sea, que no la tiene, y literalmente Puerto Rico no es libre. Además, la “statue of freedom” que es supuestamente el símbolo de libertad en los EEUU no se aplica a Puerto Rico, que forma

⁵⁸ Giannina Braschi, *Yo-yo Boing* (Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1999), 182.

⁵⁹ Braschi, “*Chicken*”, 158.

⁶⁰ Edgar Morin, “La noción de sujeto”, en *Nuevos paradigmas: cultura y subjetividad*, ed. Dora Fried Schnitman (Buenos Aires: Paidós, 1994), 81.

⁶¹ Braschi, *Yo-yo*, 149.

parte de los EEUU. Las últimas cinco líneas de la cita juegan con la idea de la libertad con la frase común “freedom alone”, utilizando una mezcla entre el castellano y el inglés, que puede representar la inhabilidad del castellano de salir del idioma imperial. Empieza diciendo que quiere esclavizar su libertad, “con freedom”, que se puede leer en inglés como engañar su libertad. Algunas personas piensan que los EEUU hizo (y hace) esto con Puerto Rico porque aunque se llama un estado libre asociado, no es completamente libre. Las palabras en castellano que emplea al final son “con”, “sin”, “y” y “no hay”. Se tiene que notar que estas palabras subrayan la idea de tener o no tener, en este caso, independencia y libertad. En otro momento en el texto, la protagonista dice “Voy a esperar que llegue mi libertad... Voy a hacer tu vida tan y tan imposible... Hasta que me des mi independencia”.⁶² Aunque no nombra a Puerto Rico ni a los EEUU, se puede inferir que el comentario se puede aplicar igual a esa situación política. Ésta es una declaración de provocación y muestra una opinión personal acerca de la situación de Puerto Rico.

La protagonista también se refiere a la relación entre la isla y los EEUU directamente. Por ejemplo, en una conversación con una compañera, la protagonista dice, “Who is the stronger? The bamboo that bends in the gale or the elm that won’t”, y clarifica su pregunta después, “Quiero decir, quién es más fuerte, la isla que se vende y come bien, o la que se mantiene erecta, y se muere de hambre y de soledad”.⁶³ Ella concluye que ninguna de las dos opciones es libre y, por lo tanto, rechaza las dos opciones dadas a Puerto Rico, para ser un estado (que se vende y come bien) o para ser independiente (que se mantiene erecta y sufre de hambre y soledad). La protagonista propone libertad, dice que eso es lo que quiere, pero rechaza las opciones mencionadas sin una respuesta propia para solucionar la falta de libertad, entrando en tensión al no decir cómo conseguir su propuesta de libertad.

Sin embargo, una solución potencial surge con el tema de la culpa. La compañera de la protagonista echa la culpa a Puerto Rico por no poder ser embajador, ni poder ser un gran poeta. Propone que la gran poesía tiene que ver con el poder de un país y Puerto Rico ni es un país. Comenta que los famosos poetas puertorriqueños Julia de Burgos y Palés Matos “perpetúan nuestra opresión—atollados, retrasados—en el eterno tapón de la guaracha. Queremos liberarnos”.⁶⁴ La protagonista pregunta si la libertad les puede liberar y su amigo responde que “Nos va a quitar el complejo de inferioridad que tenemos. Porque si somos libres ya no tendremos excusas de que no somos porque tú, americana, nos oprimas y nos quitas la libertad”.⁶⁵ Es interesante notar aquí que la protagonista es llamada “americana” porque vive en los EEUU y asume que con eso, oprime a la isla. Pero en otros momentos el adjetivo americano es utilizado para nombrar a las personas de Norteamérica, Centroamérica, y Sudamérica; en fin, nombra a los habitantes de América en total, no solamente de los EEUU. Muestra como puede cambiar el significado de una palabra a ser positivo o negativo, según lo que quiere provocar en el otro.

Como respuesta al problema de la falta de libertad, la protagonista dice lo siguiente:

Basta ya de la culpa. El culpable es el que culpa. Por no aceptar su propia culpa. Soy culpable. Mea culpa. Si no soy libre, es mi culpa. Así empieza un pueblo a liberar. Los poetas tenemos la obligación de crear palabras reales, que luego los políticos, las manosean y ensucian para crear la culpa y echarle la culpa a los

⁶² Ibid., 161.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid., 167.

⁶⁵ Ibid.

poetas que le quitaron la culpa a la realidad. Si yo no soy un gran poeta, no le voy a echar la culpa a mi pueblo porque es una colonia. No, yo tengo la culpa. Y me lavo las manos como Poncio Pilato. Ya. Me quité la culpa.⁶⁶

Su respuesta está en aceptar la responsabilidad propia para su condición actual. Sus palabras son fuertes, con la intención de provocar, como se verá que hace en el diálogo, porque van en contra de lo que se ha dicho acerca del colonialismo. Siempre critica al colonizador y le echa la culpa a él por su falta de libertad. La misma novela lo presenta así en varias ocasiones, pero al final, la libertad se vuelve una cuestión tanto individual como comunitaria: es *mi* culpa. Puerto Rico tampoco puede ser culpable por su falta de poder en el mundo y el poeta no puede usarlo como una excusa por su falta de reconocimiento global. El dialogante le acusa a la protagonista de querer oprimir a su pueblo y ella responde que quiere “dejar de pensar como piensa [su] pueblo”.⁶⁷ De acuerdo con esto, Braschi dice en una entrevista que intenta romper con el estereotipo de los puertorriqueños como “sufridos, tristes y colonizados—en esencia: víctimas” en su obra.⁶⁸ Los ejemplos que se han visto acá confirman esta declaración: la protagonista rechaza tener que elegir entre las dos opciones para la isla, de ser independiente o ser estado. También rechaza echar la culpa al colonialismo, decidiendo ser responsable por todo en su vida, lo bueno y lo malo.

Castillo dice que Braschi dramatiza los “more-Latino-than-thou concerns” del principio del segundo capítulo, marcando el encuentro de la libertad y la culpa, “the perverse freedom from guilt that comes with the weight of oppression, the burden of that unearned freedom, the loss of freedom and self implied by carrying around unproductive dead weights”.⁶⁹ Es decir, existe una libertad de culpa bajo la opresión; éste es el ejemplo de la víctima que no pudo decidir nacer en la isla en condiciones de opresión y lo utiliza como excusa. Irónicamente, bajo esta visión, existe una libertad, la libertad de la culpa. Pero sin embargo es una libertad que no ha ganado el individuo por sus propios méritos. El peso de vivir con la idea de no merecer la poca libertad que tiene y de faltar la libertad que va más allá que la culpa produce una pérdida en la construcción del sujeto al final.

1.2 La inmigración puertorriqueña

La próxima cuestión pertinente es la inmigración puertorriqueña a los EEUU pero antes de entrar en ese fenómeno particular, queremos resaltar el número impresionante de inmigrantes latinoamericanos en los EEUU. En 2000, había más que 40 millones de latinoamericanos en territorio de los EEUU y son la minoría más grande del país.⁷⁰ Es decir,

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Braschi, “Chicken”, 157.

⁶⁹ Castillo, *Redreaming*, 184.

⁷⁰ “The first draft of the 2000 census cites 35.3 million Latino/as in the United States, and we need to note that this number does not include the 3.8 million U.S. citizens who are residents of Puerto Rico... By the most conservative estimate, there are now over 40 million Latino/as in U.S. territory” (Castillo, *Redreaming*, 1). “At the dawn of the millennium, [Latinos] constitute already the largest minority in the country, some 40 million strong” (Ilan Stavans, “My Love Affair with Spanglish”, en *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, ed. Isabelle de Courtivron (New York: Palgrave Macmillan, 2003), 132-133).

hay más latinoamericanos en los EEUU que en países como Venezuela y Uruguay, y hay una población igual en número a España.⁷¹

Volviendo a la población inmigrante puertorriqueña, es notable que hay más puertorriqueños viviendo en Nueva York que en San Juan.⁷² Casi la mitad de la población de Puerto Rico ahora vive en los EEUU, con la mitad de ese grupo viviendo en Nueva York, vista como “la otra isla”. Considerando estas cifras, cerca de un cuarto de los puertorriqueños viven en Nueva York. Dada esta inmensa inmigración, existen dos Puerto Ricos de cierto modo: uno de la isla y uno de la *mainland*. Aunque existen movimiento y comunicación entre ambos lugares, igualmente existen tensiones sociales y diferencias culturales que los separan. El inmigrante puertorriqueño, especialmente de la primera generación, tiene que confrontar estereotipos por parte de los norteamericanos tanto como de los propios isleños. Castillo presenta esta doble confrontación del inmigrante latinoamericano como una construcción particular a los EEUU. Dice que “the more the immigrant struggles to carve out a space for authentic cultural difference, the more this construction serves to define a quintessentially U.S. ethnicity. The more the immigrant self-consciously strives to maintain cultural authenticity, the more authentic, the more U.S. ethnic, s/he becomes”.⁷³ Visto así, parece que el inmigrante pierde doblemente al entrar a los EEUU, contradicciones que se presentan en la novela de Braschi al sentirse la protagonista colonizada y cosmopolita a la vez.⁷⁴ Dentro de estas diferencias está la cuestión del idioma, que será explorado más adelante en el último capítulo con detalle.

Estas diferencias producen tensiones entre los isleños y los inmigrantes, evidente en el siguiente diálogo del texto de Braschi:

—Quieres dejar de ser puertorriqueña. Americana es lo que tú quieres llegar a ser. —No tengo que llegar a ser lo que soy. —¿Tú eres americana? Escúchenla. Dice que es americana. —¿Por qué voy a negar que nació aquí? —Pero de dónde. Déjate de trucos.⁷⁵

Aquí vuelve la palabra “americana” otra vez, vista en este contexto como estadounidense o norteamericana. Las últimas dos líneas se refieren al hecho de que la protagonista nació en América, pero su compañero no entiende si es de América latina o Norteamérica. Si se lee el diálogo, también se puede interpretar una especie de renacimiento, por el cual pasó la protagonista en los EEUU, el país adoptado después de haber inmigrado. Por lo tanto, la protagonista defiende su derecho de ser de ambos lugares, así como también lo hacen muchos inmigrantes que proclaman pertenecer tanto al lugar de origen como al país de destino. En otro momento en el texto, una compañera de la protagonista dice “That’s why I feel I belong in this country”, refiriéndose al hecho de que se identifica con su bisabuelo, el primer embajador japonés en los EEUU.⁷⁶ En este ejemplo, defiende la posición de la protagonista como inmigrante que se siente que pertenece a los EEUU y lo subraya desde otra nacionalidad.

⁷¹ Stavans, “My Love Affair”, 133.

⁷² Brian W. Blouet, y Olwyn M. Blouet, *Latin America and the Caribbean: A Systematic and Regional Survey*, 5a ed. (New Jersey: John Wiley and Sons, 2006), 331.

⁷³ Castillo, *Redreaming*, 145.

⁷⁴ Braschi, *Yo-yo*, 142.

⁷⁵ *Ibid.*, 167.

⁷⁶ *Ibid.*, 126.

Los diálogos con otros inmigrantes, como la cita anteriormente mencionada, toman lugar en un restaurante en Nueva York. El texto describe específicamente a la ciudad de Nueva York como “una lata de resonancias y una lata de atardeceres y sonidos—resounding—resounding—resounding”.⁷⁷ Es nombrada “the last great European city”, “the first great American city” y “the capital of Puerto Rico”, lista para colapsar.⁷⁸ Estas descripciones agregan a la imagen del inmigrante de Nueva York, en contacto con Europa, América, y Puerto Rico. También muestra la importancia y el significado de la ciudad para Puerto Rico, nombrada como su capital, debido a la gran cantidad de inmigrantes puertorriqueños que viven allí. En su libro sobre la literatura latina en los EEUU del siglo XIX, Kirsten Silva Gruesz dice que Nueva York no solamente tuvo un rol fundamental al establecer una cultura nacional estadounidense, sino que también se desarrolló como una “border city’ with a polyglot, chaotically changing, and ambivalently assimilated society”.⁷⁹ Nueva York aún sigue caracterizado así y la novela de Braschi se sitúa en este lugar fronterizo, constantemente moviéndose entre idiomas, personajes, géneros literarios, tiempos, y espacios.

Según el artículo de Virginia Dessús que analiza la identidad en la novela, el restaurante y la ciudad son espacios urbanos marcados por el desplazamiento, como la experiencia del inmigrante. “[E]l tránsito de seres que entran y salen de los espacios públicos y privados” en la ciudad y en el restaurante es el lugar donde “se intentan definir las identidades”.⁸⁰ Las diferencias y las tensiones que ellas producen son vistas en la novela como una cualidad positiva de la identidad del puertorriqueño. La contradicción no es solamente característica de la identidad del inmigrante puertorriqueño sino que es también característica de los isleños debido a la historia de la isla.

En general, existen tres opciones para el inmigrante frente a la nueva cultura de su lugar de destino: rechazo, asimilación, e integración. En la transición desde una cultura a otra, algunos inmigrantes reaccionan ambivalentemente mientras otros intentan unirse con la nueva cultura. A veces el estado de transición es demasiado y los inmigrantes vuelven a su país de origen. Las tres opciones nombradas también son formas de gestionar la interculturalidad.

La primera posición, de rechazo, quiere retener todo de su lugar de origen, incapaz y sin la voluntad de asimilar o integrar al nuevo lugar. Ariel Dorfman recuerda a sus compatriotas chilenos que aún se niegan a aprender más que un par de palabras en el idioma del país de exilio. Según él, para ellos, el retener su idioma nativo simboliza la posibilidad de volver a su país de origen.⁸¹ La segunda posición, de asimilación, “pretende que quien entra en un país debe poco a poco identificarse con sus habitantes, aceptar sus reglas, costumbres, lengua, mentalidad, transformarse para convertirse en otro diferente a que ha sido, perder la propia identidad, mediante la gradual adquisición de derechos de

⁷⁷ Ibid., 128.

⁷⁸ Ibid., 129.

⁷⁹ Kristen Silva Gruesz, *Ambassadors of Culture: The Transamerican Origins of Latino Writing* (Princeton: Princeton Univ., 2002), 10.

⁸⁰ Virginia Dessús, “Identidad(es) Postmoderna(s): *Yo-Yo Boing!* de Giannina Braschi”, *Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, Vol. 6, No. 22 (Octubre-Diciembre, 2001): 420.

⁸¹ Ariel Dorfman, “The Wandering Bigamists of Language”, en *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, ed. Isabelle de Courtivron (New York: Palgrave Macmillan, 2003), 31.

ciudadanía”.⁸² Para el asimilacionista, resulta necesario que todas personas se identifiquen con una sola cultura, la hegemónica. De este modo, los nacionalistas suelen utilizar esta misma estrategia asimilacionista, formando una identidad nacional para todos miembros de la nación. Dependen de elementos como el monolingüismo para “unir” a los miembros. Y la tercera opción de integración es descrita como “más benigna que la asimilación”, que “busca asimismo la supresión de los rasgos culturales diferenciales, aunque no directamente, sino mediante la extensión generalizada a todos los individuos de los mismos derechos civiles y políticos que disfruta la población mayoritaria de acogidas”.⁸³ Dentro de esta tercera posibilidad, es la característica del *melting pot*, con todas las culturas coexistiendo juntas sin relaciones dialógicas.

Al frente de estas tres opciones, existen dos más según Miguel Ángel Quintana Paz en su artículo sobre la multiculturalidad: el pluralismo liberal y el multiculturalismo. Los pluralistas liberales quieren que exista una variedad de culturas y que cada individuo tenga el poder de elegir cuál forma de cultura o vida quiere. Por otra parte, los multiculturalistas no creen que se deba elegir su propia cultura por el temor de que las culturas minoritarias desaparezcan y como resultado, quieren proteger y preservar estas culturas. La protagonista de la novela dice lo siguiente acerca del multiculturalismo, haciéndonos pensar que está más en línea con el pluralismo liberal: “Multiculturalism is dead, the fact that we teach it in universities is proof enough. What about the GAP adds, featuring Asian, African, Gay models. It’s not an African in African garb. It’s just an African model. It’s all GAP. That’s what is killing Europe. Unification in the name of marketing”.⁸⁴ Según esta cita, para “proteger” a las culturas minoritarias y para celebrar la multiculturalidad, la publicidad de la tienda GAP utiliza modelos para representar estas culturas, pero que en realidad no son lo que intentan mostrar. Concluye que al final, no existen las diferencias y variedades como antes; todo es para vender. Además, el rechazo y la asimilación representan los dos extremos del monolingüismo, contra el cual lucha Braschi en su defensa del bilingüismo y lengua hibridada. Al usar el sujeto errante como protagonista, celebra las múltiples posibilidades culturales en lugar de adherir a solamente una, como por ejemplo a la puertorriqueña. Del mismo modo, hay que reconocer que el texto no se encuentra bajo conceptos territoriales de literatura, como literatura nacional o literatura del exilio por tener una voz narrativa errante.⁸⁵

Los inmigrantes viven las consecuencias del desplazamiento, evidentes en la obra de Braschi. Como ya se ha notado, estas consecuencias no tienen que ser negativas, sino que pueden construir nuevas identidades. Ana Pizarro dice que la migración masiva en algunos países de Latinoamérica ha marcado

significativa-mente el mundo del arte, de la literatura, de la vida cotidiana. Nos encontramos entonces con un universo cultural de identidades tránsfugas, con procesos de dislocación de sujetos, saberes y lenguajes. Se trata de otra forma de mirar en donde se enuncia a entregar el lugar de origen en el momento de plasmación de nuevas formas identitarias. Esto permite encontrar otros significados, permite interrogar a la cultura de origen desde otro lugar, lo que

⁸² Juan Carlos Velasco, “El multiculturalismo”, 150.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Braschi, *Yo-yo*, 119.

⁸⁵ Sarah De Mojica, “Sujetos híbridos en la literatura puertorriqueña: *Daniel Santos* y *Yo-Yo Boing*. Literaturas heterogéneas y créoles”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXVIII, No. 56 (2º semestre de 2002): 197.

hace potenciar dimensiones no advertidas previamente, indagar en torno a problemas no diseñados aún, construir un lenguaje en otros registros.⁸⁶

Es en el espacio del inmigrante, el espacio del entremedio, donde la novela de Braschi intenta crear una respuesta individual y personal a la desterritorialización y reterritorialización del inmigrante, dentro de la cual se encuentra la (re)construcción del sujeto.

1.3 Hibridación, criollización, y colonialismo

Se puede concebir la hibridez generalmente de dos maneras: orgánicamente (homogenizando, creando nuevos espacios, estructuras, y escenas) e intencionalmente (diasporizando, interviniendo como forma de subversión, traducción, transformación). Esta estructura doble activa de la hibridez muestra que repite sus propios orígenes culturales. De este modo, la hibridez en el escenario colonial/postcolonial depende de la cultura de origen, en ambos casos de negociar a través de los nuevos espacios y de provocar un cambio a través del desplazamiento. Siempre vuelve a comparar la cultura híbrida con la cultura de origen.

Aquí surge también la idea de la criollización relacionada con el colonialismo. La palabra “criolla” (*créole*) ha sido usada para describir a lo que fue creado en las colonias pero que no es nativo ni de la cultura de origen. Puede describir a alguien nacido en la colonia o una nueva forma cultural o lingüística que se produce de la yuxtaposición de las diferentes gentes. Dentro de la teoría de la criollización, se sugiere que los colonizados no fueron víctimas pasivas del sistema imperial, sino que lograron crear transformaciones culturales a través de relaciones entre el oprimido y el opresor que incluyeron acuerdo, oposición, y resistencia. Se puede ligar estas relaciones entre el oprimido y el opresor con las formas de la hibridación como negociación y provocación. Young va un paso más allá y conecta la hibridación con la criollización, diciendo que “Hybridization as creolization involves fusion, the creation of a new form, which can then be set against the old form, of which it is partly made up”.⁸⁷ Por lo tanto, la hibridez presente en el texto de Braschi tendrá elementos de la cultura puertorriqueña, notable por ejemplo, en el lenguaje que emplea. Utiliza un habla isleño, ocupando el “tú” cuando en otros lugares hispanohablantes se da el “tú” como entendido con la conjugación del verbo. Además, la cultura puertorriqueña incluye elementos ya híbridos, dada la colonización de la isla por dos países distintos.

1.4 El nomadismo y las fronteras

Según Young, en adición a la definición de la forma de sociedad antes que el feudalismo y capitalismo, el nomadismo es también “a certain strategic maneuvering that can be employed in the terrain of the present” involucrando formas de resistencia a la hegemonía

⁸⁶ Pizarro, “El archipiélago”, 29.

⁸⁷ Robert J. C. Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race* (London: Routledge, 1995), 25.

a través de “strategies of multiplicity” y “forms of deterritorialization”.⁸⁸ En este sentido, la habilidad de resistir y provocar dentro del imperialismo se encuentra en la figura del nómada. Loustau propone que la novela de Braschi plantea “un bilingüismo e identidad nómada” que para los propósitos de este trabajo, pueden ser considerados como posibles estrategias de provocación y negociación del entremedio.⁸⁹ En el mismo artículo, dice que el nomadismo es “la subversión de convenciones fijas y estáticas”.⁹⁰ De acuerdo con esta definición entonces, Braschi subvierte las convenciones del idioma y del género literario al crear un texto híbrido, utilizando dos idiomas, múltiples géneros literarios, y autorreflexiones acerca del proceso de escribir. Además, las hibridaciones que usa son propiamente braschianas, sin anclarse a convenciones nacionales o culturales ya establecidas.

El nomadismo, según Young, “involves any activity that transgresses contemporary social codes through the dissolution of cultural and territorial boundaries”.⁹¹ Esta frontera, aunque cruzada de varias formas, depende del concepto de la nación también. La hibridación, como ya ha sido planteada, dialoga con la nación de donde surge y por ende con su frontera. La conocida *borderlands theory* por lo tanto no insiste solamente en las resistencias o diferencias locales, sino que también depende del diálogo con lo nacional. No es solamente una cuestión de cómo, por ejemplo, los neoyorquinos mantienen una identidad con Puerto Rico así como esa identidad también puede alterar el nacionalismo estadounidense.

1.5 El Otro

En este trabajo, se examinará la otredad presente en la novela de Braschi. Como lo han propuesto varios pensadores, el ser humano se construye a través de su relación con otros seres. Como dice Todorov en su análisis de la conquista de América, “we know the other by the self, but also the self by the other”.⁹² En el caso del colonialismo, el colonizador se construye mediante su relación con el colonizado, y viceversa. Como ya se ha mencionado anteriormente, el colonizado suele configurarse como víctima, debido al proceso de colonización. Castillo dice que los latinoamericanos tienen que conocer la otredad de la cultura dominante, incluso si es incompleta. Pero en contraste con eso, la cultura dominante de los EEUU ignora a las otras culturas. Cuando sí las reconoce, las estereotipa, clasificándolas como exóticas y atractivas.⁹³

Cuando un sujeto se ve como el otro lo ve, es una especie de mirarse en el espejo, justamente la primera escena de la novela. Es a través de estas miradas que el sujeto puede construir su identidad. En el texto, existen otras pistas (y otros espejos) sobre la construcción de la identidad: las autorreflexiones, las memorias, y los sueños de la

⁸⁸ Ibid., 172-173.

⁸⁹ Laura R. Loustau, “Nomadismos lingüísticos y culturales en *Yo-yo Boing* de Giannina Braschi”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, No. 211 (Abril-Junio, 2005), 437.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Young, *Colonial Desire*, 173.

⁹² Tzvetan Todorov, *The Conquest of America: The Question of the Other*, trad. Richard Howard (New York: HarperPerennial, 1992), 241.

⁹³ Castillo, *Redreaming*, 7.

protagonista sobre el proceso de escribir. Por lo tanto, es posible que la autora reconozca el otro en la protagonista y así se auto-construye a través del texto también.

Como Braschi misma ha declarado solamente querer presentar “la realidad” de los puertorriqueños, la protagonista en la novela es ambigua también acerca de la cuestión de la política de Puerto Rico. Dada esta posición, se encuentra en este trabajo que en lugar de “tomar la palabra” y “volverse sujeto de la narrativa”, Braschi niega esta posibilidad al mantener su posición “realista” y ambigua.⁹⁴ Al usar elementos híbridos pero propiamente suyos, Braschi no permite que el colonizado, como “objeto de la mirada reductora del Otro” (el colonizador), tome un lugar colectivo donde pueden surgir como sujetos de su propia historia.⁹⁵ Si de hecho crea un sujeto (nuevo) en su novela, es un individuo que no quiere enfatizar su pertenencia a un movimiento comunitario y como consecuencia, pierde cierta fuerza, poder, y conciencia de la comunidad.

1.6 Transgresión de géneros literarios

En varios instantes, la protagonista de *Yo-yo Boing!* dice que quiere romper las distancias entre la gente y sus culturas, confirmado en la entrevista de Braschi cuando dice “Mi poesía busca formas de romper distancia”.⁹⁶ Intenta lograr esto mediante varios métodos, uno de los cuales es la hibridación de los géneros literarios. En lugar de usar estrictamente los géneros clásicos (drama, novela/prosa, lírica), utiliza primariamente el diálogo y la *performance*, dos formas orales que trata de trasladar a la escritura. Volviendo al tema del nomadismo, el texto no solamente oscila entre géneros, sino que también subvierte las normas del género literario clásico.

Silva Gruesz plantea que la literatura de las Américas muestra las tensiones del colonialismo. Dice que el deseo de ser “original” es un deseo de “shrug off the master’s yoke through loud and obvious forms of difference” y que estos escritores latinoamericanos también se sienten la necesidad “to be authorized to take the master’s place by supplanting him on his own terms”.⁹⁷ Quizás por esta razón Braschi utiliza otro tipo de género literario, para desafiar e invadir al canon norteamericano, volviéndose colonizadora. Al querer romper la distancia entre culturas, no significa necesariamente que elimine las fronteras sino que más bien las desplaza para no tener que adherir a fronteras tan fijas, dándole más libertad creativa en su escritura y en su construcción de sujeto.

1.7 El bilingüismo y el *Spanglish*

Una fuerte manifestación del colonialismo siempre ha sido el idioma: “Language has always been the companion of empire”.⁹⁸ Por lo tanto, los imperialistas temen que si pierden

⁹⁴ Figueiredo, “Construcciones”, 41.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Braschi, “Chicken”, 157.

⁹⁷ Silva Gruesz, *Ambassadors*, 77.

⁹⁸ Todorov, *The Conquest*, 221.

el dominio del idioma, pierden el dominio de la colonia, visible hoy en día a través de la postura de un idioma nacional defendida por ejemplo por defensores de un idioma nacional como Samuel Huntington en su libro *¿Quiénes somos? Los desafíos a la identidad nacional estadounidense*. Argumenta que los EEUU “bifurcado entre dos idiomas y dos culturas será fundamentalmente diferente del Estados Unidos de una sola lengua y una sola cultura angloprotestante central que ha existido durante más de tres siglos”.⁹⁹ O sea, caería el imperio monolingüe de los EEUU. Dado esto, el uso del castellano y del *Spanglish* en la novela de Braschi se rebela contra el monolingüismo de los EEUU. Provoca un conflicto lingüístico desde el entremedio del inmigrante y lo provoca desde los dos lados (Puerto Rico/colonia/castellano y los EEUU/colonizador/inglés). Su uso de inglés desafía la noción del monolingüismo en Puerto Rico, y por lo tanto, rompe la idea de la colonización, estableciendo en su lugar el espacio del entremedio donde todo fluye y traslada. El fenómeno del *Spanglish* es una consecuencia directa de la inmigración de los hispanohablantes a los EEUU, “el resultado del encuentro no sólo entre dos lenguas sino entre dos civilizaciones, la hispánica y la anglosajona”.¹⁰⁰ Esta lengua híbrida es producida en la realidad vivida por los inmigrantes que retienen su idioma nativo y que aprenden el idioma del nuevo lugar. También existe el *Spanglish* fuera de los EEUU, en gran parte debido a los medios masivos. No pertenece solamente al habla ni a la literatura; también se encuentra en la música, en los deportes, en la tecnología, y en el cine.

En Puerto Rico, existe un debate sobre el bilingüismo. Por un lado, los nacionalistas de la isla piensan que el bilingüismo puede borrar la identidad con el fin de asimilación a la cultura de los EEUU y como consecuencia, excluye a los puertorriqueños que no hablan inglés. Pero al estar en contra de los bilingües, se excluye a los puertorriqueños inmigrantes “condemned to live a bilingual fate... torn between the public dominant language” y “the private subjective set of words”.¹⁰¹ Pero por otro lado, algunos notan que el bilingüismo es necesario para unos puertorriqueños y que el monolingüismo es excluyente. Braschi rechaza el monolingüismo para desafiar la compulsión de decidir entre identidades nacionales y otras normas tradicionales como las del género literario y del sujeto.

⁹⁹ Samuel P. Huntington, *¿Quiénes Somos? Los desafíos a la identidad nacional estadounidense*, trad. Albino Santos Mosquera (España: Paidós Ibérica, 2004), 371.

¹⁰⁰ Ilan Stavans, “Entrevista con Ilán Stavans, profesor de español en EEUU”, Ediciones Luis Revenga Cuadernos Cervantes de la lengua española, Año XII 2008. www.cuadernoscervantes.com/entrevistanstavans.html.

¹⁰¹ Dorfman, “The Wandering Bigamists”, 30.

CAPÍTULO II: LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO EN EL ENTREMEDIO

En este capítulo se analizará la construcción del sujeto del entremedio (la protagonista) y su identidad en *Yo-yo Boing!*. Se recuerda principalmente la teoría de Bajtín acerca del otro y del diálogo como bases para formar una identidad propia. Sostiene que la conciencia propia (autoconciencia) nace en la conciencia del otro, de los demás: “Yo me conozco inicialmente a través de otros: de ellos recibo palabras, formas, tonalidad, para formar una noción inicial de mí mismo... la conciencia del hombre despierta envuelta en la conciencia ajena”.¹⁰² En el proceso de la formación del sujeto, “Nuestra palabra y nuestra voz, nacidas de la ajena o estimuladas dialogalmente por ella, tarde o temprano empezarán a liberarse del poder de esta palabra ajena”.¹⁰³ En el texto de Braschi, se nota la lucha para liberarse del otro y su intento de construir un sujeto. La cuestión que se enfrentará en este trabajo es si logra efectivamente hacerlo.

La relación entre el autor y el héroe descrita por Bajtín también se encuentra en la novela de Braschi. Esta relación, entre la protagonista y la autora, es más íntima y quizás más confusa por su característica metaficcional. De todos modos, se construye la relación que el autor y el héroe (protagonista) mantienen en torno al otro y al diálogo. El héroe es el otro (ideal) para el autor. La palabra de este personaje principal tiene dos voces: “la intención directa del personaje que habla y la refractada autoral”.¹⁰⁴ La protagonista refleja no solamente lo que piensa como personaje sino también las ideas indirectas de la autora. Por lo tanto, no solamente se encuentran en esta palabra dos voces, sino también dos sentidos y dos expresiones. Por eso es importante la característica dialogal del texto, porque va más allá que un diálogo entre personajes; es también un diálogo entre el(los) personaje(s) y la autora. Como hay estas dos voces, “están correlacionadas dialogalmente, como si cada una tuviera conocimiento de la existencia de la otra (del mismo modo en que las dos réplicas de un diálogo saben la una de la otra y se apoyan en este conocimiento recíproco de sí), como si conversaran entre sí”.¹⁰⁵ La autora, por lo tanto, y la protagonista se construyen a la vez, a través de su diálogo dentro de la palabra. Lo confuso de la novela de Braschi es cuándo y dónde separar la protagonista de la autora. Si la protagonista es Braschi, como solemos pensar dada la tercera parte cuando nombra al personaje “Giannina” y también pensando en su poemario que incluye un personaje con su propio nombre, la palabra de la protagonista carece de esta característica de diálogo, y el texto se vuelve monológico, sin la riqueza que viene de incluir otras opiniones.

Para empezar, se analizará el título y la estructura de los capítulos. Se puede interpretar el uso de “yo-yo” en el título de varias maneras pero aquí se hablará de dos interpretaciones en particular. Primero, el “yo” puede ser exactamente como parece, el sujeto “yo” dos veces en castellano. En segundo lugar, el título también puede referirse a la figura del juego yo-yo.

¹⁰² Bajtín, *Estética*, 360.

¹⁰³ Mijail Bajtín, *Problemas*, 185.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 159.

¹⁰⁵ *Ibid.*

Braschi dice que el título “simplemente es el sonido de los dos yo en choque”, confirmando el sujeto fragmentado que presenta y la presencia del otro.¹⁰⁶ Analizando el yo-yo del título como el juego, Castillo lo describe como “the restless movement of the ‘I’ between two poles”, resitiendo la presión para “flatten out complexities of an existence that remains stubbornly multiple”.¹⁰⁷ Así que desde estas dos interpretaciones del título mismo vemos huellas de una identidad fragmentada.

La onomatopeya de la segunda parte del título, “*boing*”, enfatiza el juego del yo-yo y sus saltos. Además, subraya el movimiento del texto entre idiomas, géneros, sujetos, y espacios. Por otra parte *boing* está muy parecida a la palabra *being* en inglés, que significa el sustantivo “ser” o los verbos “siendo” y “estando”. Reafirma el movimiento del yo, compuesto por sus transiciones, traslaciones, y fracturas. Solamente a través de este flujo constante del yo se construye el sujeto hasta poder decir “yo soy”. Cuando aparece el título en la novela, parece que se refiere al *being*: “*You love me like I love you / myself is you, my you is me yo / my yo is myself, you my yo, yo boing*”.¹⁰⁸ Esta cita también muestra cómo el otro (*you*) es esencial a la construcción del yo porque termina diciendo que tú eres mi yo. De esta manera, la repetición del “yo” en el título es como un espejo. Otra vez, la ortografía de *you* es muy parecida a yo y se podría considerar el reflejo del otro, del tú, del *you*, en el espejo, para conocer mejor al yo. O del otro lado, al ver al yo según el otro, se conoce mejor a uno mismo. Al final, se ve mejor el reflejo de uno mismo como sujeto. Es interesante también como la palabra “yo” se encuentra en la palabra “*you*”. El hecho de que parte del título es el nombre de un juego resalta los juegos de palabras e idiomas en el texto. La misma portada muestra a la autora jugando con su apariencia en dos fotografías distintas, revelando sus posibles “personajes” (yos) dentro de la misma persona.

A través del diálogo, el yo y el otro se encuentran en contacto directo, con mayor posibilidad de conocer e identificarse. El título por lo tanto se encuentra subrayado en la estructura del texto. “The back and forth, the slips and skips” que caracterizan el diálogo con el otro, le dan a la novela su “doubled and buoyant name”.¹⁰⁹ Se puede pensar en el diálogo en la novela como una especie de diálogo interior dadas las autorreflexiones, las observaciones acerca del mismo proceso de escribir, y el flujo de varios personajes sin ser nombrados. Casi al final del libro, la protagonista/autora vuelve a hablar con su otro y lo nombra, por primera vez, como su poesía, diciéndole directamente, “eres mi poesía”.¹¹⁰ Su poesía es su otro, su espejo, su yo, su tú, y su *boing/being*, al frente del cual la protagonista se encuentra a sí misma. Como un espejo, el texto se revela y se critica a la protagonista, quién es también autora.

Como ya se ha mencionado, la organización del texto refleja el movimiento de la construcción del yo. En el primer capítulo, “Close-Up”, la protagonista está sola en el baño, mirándose en el espejo y haciendo cosas con su cuerpo, como orinando y maquillándose. Este capítulo es mayormente narrado en tercera persona, observando y describiendo en detalle a la protagonista. El tipo de narración refleja el título del capítulo, como un acercamiento detallado de la protagonista.

¹⁰⁶ Braschi, “Chicken”, 160.

¹⁰⁷ Castillo, *Redreaming*, 172.

¹⁰⁸ Braschi, *Yo-yo*, 109.

¹⁰⁹ Doris Sommer y Alexandra Vega-Merino, “Introduction: Either And”, introducción a *Yo-Yo Boing!*, de Giannina Braschi (Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1999), 11.

¹¹⁰ Braschi, *Yo-yo*, 191.

El segundo capítulo, que es el más extenso de la novela, es titulado “Blow-Up”. Como sugiere el mismo título, recordando que *blow up* significa agrandar y también explosión, muchas veces usado para describir la emoción de una persona cuando se enoja, este capítulo es más grande y muestra a la protagonista en constante diálogo. Como ya se ha planteado, es a través de este contacto con el otro donde el sujeto se puede definir y construir. Y como no intenta enfocarse en ningún aspecto particular como en el primer capítulo, muestra varios ángulos y personalidades del mismo personaje, contribuyendo a su construcción fragmentada y cambiante.

Para terminar, el tercer capítulo se llama “Black-Out”. En este capítulo la protagonista es llamada “Giannina”, igual que la autora, sugiriendo una figura metaficcional. Bajtín dice que la autoobjetivación deja que el sujeto pueda dialogar sobre su propio ser porque se ha convertido en objeto o cosa: “Al objetivarme a mí mismo (o sea, al hacer salir mi yo al exterior), yo adquiero la posibilidad de una actitud auténticamente dialógica hacia mi propia persona”.¹¹¹ De esta manera, cuando la autora se vuelve personaje, está haciéndose objeto para poder dialogar sobre sí misma. A la vez, esta técnica tiene el fin de (re)construir el objeto como sujeto: “El objeto, en el proceso de la comunicación dialógica que se establece con él, se convierte en sujeto (otro yo)”.¹¹² Termina con otro yo, como sugiere el título de la novela.

El capítulo final consiste en una especie de guión, donde Giannina se encuentra con Hamlet y Zaratustra en las últimas dos páginas. Giannina por lo tanto termina como un sujeto literario, igual que las otras dos conocidas figuras. Si se piensa en Giannina la autora, se está desplazando a su propio texto; o sea, no se encuentra con Shakespeare ni Nietzsche, sino con sus creaciones literarias. Quizás quiere sugerir que Hamlet es Shakespeare, que podemos entender mejor al autor a través de su personaje, o quizás quiere sugerir, como plantea Bajtín, que el héroe de la novela (o de la obra literaria) es el otro para el autor, y al escribir, se funda una identidad más concreta.

Si se piensa en el movimiento que ocurre desde el primer capítulo hasta el último, se nota que la protagonista empieza sin poder hablar de su propia experiencia. En el segundo capítulo, empieza a hablar con otros, y solamente después de mucho diálogo, la protagonista se embarca en un monólogo, terminando con Hamlet y Zaratustra. Además, es solamente en este último capítulo donde la protagonista adquiere un nombre, la confirmación de su construcción como sujeto, con la capacidad de hablar por sí misma.

Para confirmar este análisis, se quiere señalar las primeras palabras de cada capítulo. El primer capítulo empieza con “Comienza”,¹¹³ el segundo con “Ábrela tú”,¹¹⁴ y el tercero con “Giannina: Camino”.¹¹⁵ El primer ejemplo es exactamente lo que dice, un comienzo. Es de la tercera persona, una mera descripción de la protagonista, mientras el segundo capítulo empieza a *abrir* hacia la construcción del sujeto. La protagonista también empieza a abrir hacia el diálogo, hacia el otro. Comparado con el primer capítulo, es un acercamiento hacia ella. Además, el verbo es conjugado en el imperativo, sugiriendo confianza y deseo por su parte. Y para terminar, la protagonista *nombrada* toma un paso para sí misma, literal y figurativamente. Está participando en una acción directa y sigue moviéndose, pero esta vez

¹¹¹ Bajtín, *Estética*, 314.

¹¹² *Ibid.*, 367.

¹¹³ Braschi, *Yo-yo*, 21.

¹¹⁴ *Ibid.*, 35.

¹¹⁵ *Ibid.*, 195.

por su propia cuenta. Muestra que está realizando su construcción pero que este sujeto aún no está terminado. Se tiene que considerar el movimiento desde “él”, hacia el “tú”, y terminando con el “yo” como el proceso de construir el sujeto, permitiendo una intimidad con la protagonista. Los capítulos también muestran un movimiento desde lo privado (el baño) hacia lo público (la calle/la ciudad). Entonces mientras se conoce mejor a la protagonista, tiene que encontrarse con más gente, otra vez reforzando la idea del diálogo y la importancia del otro.

2.1 La teoría postmoderna sobre la identidad

Para entender mejor la construcción del sujeto y su identidad, queremos repasar por la teoría postmoderna acerca de la identidad. Ahora en la actualidad, no se concibe la identidad como una unidad fija y única del individuo.¹¹⁶ Bajo esta identidad clásica, “El sujeto se define en términos de ‘mismidad’, es decir, como equiparación con una idea normativa de un Ser que continúa siendo uno y el mismo en todas su variadas calificaciones y atributos”.¹¹⁷ Por otra parte, la condición postmoderna desafía esta noción, diciendo que los sujetos son más transitorios en realidad.

En cambio, se considera la identidad en el mundo postmoderno como un proceso, como también lo es la cultura. Como proceso, la identidad es una construcción que nunca termina, siempre desarrollándose.¹¹⁸ Bajo estas consideraciones, la identidad del sujeto es fluida, capaz de cambiar y contradecirse. Gupta, como muchos pensadores, relaciona este movimiento con la deterritorialización y dice que no son solamente los desplazados (refugiados, exiliados, etc.) que viven la experiencia de un desplazamiento.¹¹⁹ La experiencia humana es considerada como un exilio, en un movimiento constante entre varios lugares y tiempos. La conexión ilusoria entre el lugar y la cultura (antes la famosa base de las comunidades imaginarias de Benedict Anderson) ahora está rota. Esta conexión es fundamental para la identidad tradicional, pensada como “dada” o “natural”. Estas identidades desplazadas y descentradas de la condición postmoderna resultan fragmentadas y fracturadas.¹²⁰

Se utiliza muchas veces la esquizofrenia para describir esta situación postmoderna de la identidad. A pesar de que tenemos “la ilusión de poseer una identidad estable”,

¹¹⁶ “No one today is purely *one* thing... Imperialism consolidated the mixture of cultures and identities on a global scale. But its worst and most paradoxical gift was to allow people to believe that they were only, mainly, exclusively, white, or black, or Western, or Oriental. Yet just as human beings make their own history, they also make their cultures and ethnic identities” (Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, (Vintage: Westminster, 1994), 407).

¹¹⁷ Rosi Braidotti, *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, trad. Alcira Bixio (Buenos Aires: Paidós, 2000), 117.

¹¹⁸ “[T]he discursive approach sees identification as a construction, a process never completed – always ‘in process’” (Stuart Hall, “Introduction: Who Needs ‘Identity’?”, introducción a *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall, y Paul Du Gay (London: SAGE Publications, 2007), 2).

¹¹⁹ Gupta, “Beyond ‘Culture’”, 9.

¹²⁰ “[I]dentities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions. They are subject to a radical historicization, and are constantly in the process of change and transformation” (Hall, “Introduction”, 4).

estamos compuestos por diferencias “según los humores y pasiones, según que amemos o que odiamos y según el hecho... de que todos tenemos una doble, una triple, una múltiple personalidad”.¹²¹ Esta referencia se manifiesta en la novela de Braschi, cuando un personaje dice que los personajes se le escapan a la protagonista/autora y consecuentemente describe su estilo como “esquizo-realismo”.¹²² De acuerdo, el texto sigue el esquema de un diálogo, flotando desde un tema al otro, desplazándose sin puntos fijos ni línea directa. También en su poemario, hay grandes rasgos de esta identidad postmoderna. En el capítulo “Retrato de Giannina Braschi”, el narrador dice “Yo sólo me llamo Giannina cuando Mariquita se vista de Berta Singerman. Yo sólo me llamo Giannina cuando Mariquita se enamora de Uriberto, dijo una vez Berta Singerman por boca de Mariquita Samper”.¹²³ Aquí vemos cómo el narrador tiene varios papeles, incluyendo lo del narrador y de la autora. De este modo, el uso de un sujeto fragmentado como protagonista subraya la experiencia humana postmoderna, tratando de vivir y aceptar las contradicciones del ser y la pérdida de la noción de una identidad fija. Existe cierta “tensión entre la exigencia de *flexibilidad* a los sujetos y la necesidad de *ser alguien*, o sea poseer un yo dotado de cierta especificidad y permanencia en el tiempo”.¹²⁴ Por ejemplo, en la novela, la protagonista se encuentra luchando por ser escuchada y por construirse, pero trata de hacer esto a través del movimiento permanente entre humores, relatos, géneros literarios, personajes, e idiomas.

También han surgido críticas hacia este modo de pensar. Pensando en las demandas de ser maleables “para adaptarnos a muchas situaciones y culturas”, la persona que siempre se adapta a nuevos roles “corre el riesgo de pasar inadvertid[a] o volverse desconfiable. También se expone a ser identificad[a] sin saber quién lo identifica”.¹²⁵ Esta crítica nos recuerda del surgimiento del lugar de la calle como enfoque en el mundo urbano y las críticas acerca de él también. Lefebvre dice que en la perspectiva a favor de la calle, es el lugar del encuentro y allí “soy a la vez espectáculo y espectador, y a veces, también, actor”.¹²⁶ Es el espacio donde se puede instalar y construirse el sujeto postmoderno, repleto de contradicciones y diferentes papeles. Es ahí donde se encuentra al otro y por lo tanto, a sí mismo. Aunque el espacio de la calle es un desorden, “Es en la calle donde tiene lugar el movimiento, de catálisis, sin los que no se da vida humana, sino separación y segregación, estipuladas e inmóviles”.¹²⁷ Es exactamente este espacio donde la ciudad y sus miembros se pueden mostrar y por lo tanto empoderarse de los lugares. En cambio, la posición en contra de la calle dice que los encuentros en la calle son superficiales. La calle se vuelve un lugar de mercancía, “convertida en espectáculo (provocante, incitante)” que “hace de las gentes un espectáculo, unos de otros”.¹²⁸ Y en lugar de un espacio de libertad y empoderamiento, la calle está llena de represión y obligación. La calle es una especie de

¹²¹ Morin, “La noción”, 76.

¹²² Braschi, *Yo-yo*, 162.

¹²³ Giannina Braschi, *El imperio de los sueños* (San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1999), 205.

¹²⁴ García Canclini, *Diferentes*, 163.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Henri Lefebvre, “De la ciudad a la sociedad urbana”, en su *La revolución urbana*, trad. Mario Nolla (Madrid: Alianza Editorial, 1980), 25.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*, 26.

“colonización del espacio urbano”.¹²⁹ De la misma manera, el sujeto postmoderno se puede volver espectáculo, sin saber quién lo está mirando, característica propia de la calle y el espacio urbano. Pero en lugar de desconfiar de este espacio, Braschi justamente termina su novela ahí, disfrutando de la condición tanto postmoderna como urbana.

Dentro de esta condición postmoderna, nos preguntamos ¿dónde cabe la nación, o la patria? Si siempre estamos en camino, ¿a dónde pertenecemos? ¿A dónde vamos? ¿Hemos perdido toda noción del lugar o del espacio? ¿Todos pertenecemos al entremedio? Es mejor responder a estas preguntas pensando en la destrucción de la nación, que como ya presentamos, ha dejado de ser tan fija como antes. José Jiménez concluye que porque nuestra vida es itineraria, todos “somos como un kurdo *sin patria*”, sin “perfiles ni fronteras uniformes... La verdadera patria es la imagen de las diferencias humanas, la *diversidad de sentimientos, lenguajes y culturas*”.¹³⁰ Si no conocemos una diversidad de estos elementos, ¿estamos restringidos de quedarnos dentro del mundo nacional, monolingüe, y monológico y por lo tanto, sin la posibilidad de construirnos como queremos?

Braschi no proclama la pertenencia a un estado sobre el otro como preferible, sino que proclama el cosmopolitismo, que tiene que ver con la autosuficiencia del sujeto. Es una cultura universal, en lugar de estrictamente nacional como la concebimos. Lo que vemos, por lo tanto, no es solamente una desconstrucción de sujeto sino también una de la patria también: “La verdadera patria no está en ningún lugar, es *inexistente*”.¹³¹ Ser sujeto ahora no viene solamente de la cultura en la cual nacimos, sino significa también elegir desde “una enorme variedad de repertorios simbólicos y modelos de comportamiento”.¹³² Como resultado, la patria deja de tener el mismo significado como antes¹³³ y los sujetos se vuelven interculturales a través de las varias hibridaciones posibles. Las culturas y los pueblos dejan de ser puntos identificables en el mapa ahora.¹³⁴ De acuerdo con esto, la voz poética de la novela braschiana es “determinedly Puerto Rican *and* broadly American, born in the United States and denying neither of her cultural heritages”, utilizando un castellano puertorriqueño y un inglés norteamericano.¹³⁵

2.2 El nomadismo

Dentro de la teoría postmoderna acerca de la construcción del sujeto se puede encontrar su representación en el nomadismo. Para Rosi Braidotti, el nómada simboliza el sujeto cambiante, situado en un contexto de movimiento. Dice que también se puede clasificar este sujeto como postmoderno, industrial, o colonial, dependiendo de su ubicación, pero la idea

¹²⁹ Ibid., 27.

¹³⁰ José Jiménez, “Sin patria: Los vínculos de pertenencia en el mundo de hoy: familia, país, nación” en *Nuevos paradigmas: cultura y subjetividad*, ed. Dora Fried Schnitman, (Buenos Aires: Paidós, 1994), 223.

¹³¹ Ibid., 222.

¹³² García Canclini, *Diferentes*, 161.

¹³³ “Both the ethnological and the national naturalisms present associations of people and place as solid, commonsensical, and agreed-upon, when they are in fact contested, uncertain, and in flux” (Gupta, “Beyond ‘Culture’”, 12).

¹³⁴ Ibid., 10.

¹³⁵ Castillo, *Redreaming*, 183.

del nomadismo deja la posibilidad de referir a todas estas características simultáneamente. Al utilizar el sujeto nómada como referencia teórica, va en contra de los pensamientos establecidos porque es un mito, o en otras palabras, una ficción política.¹³⁶ Braidotti emplea el nomadismo no por su característica de viaje, sino por su “subversión de las convenciones establecidas”, refiriéndose “al tipo de conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta”.¹³⁷ El nómada no es simplemente un turista o un viajero sino que más bien utiliza una resistencia hacia lo hegemónico y lo monológico.

El nómada celebra la desterritorialización y considera “el debilitamiento de lazos de pertenencia nacionales o locales como una liberación”.¹³⁸ Estos desplazamientos dan la oportunidad a transformaciones y creaciones a través de múltiples interacciones. Por consiguiente, el sujeto nómada que vive en transición constante no accede a los límites de una identidad nacional o permanente. Al no pertenecer a ningún lugar fijo, el nómada lleva lo esencial adonde vaya, capaz de vivir en cualquier parte. Y aunque no se queda en un lugar fijo, no significa que el nómada va y viene sin fronteras, sino que el nomadismo “consiste más bien en una aguda conciencia de no fijación de límites. Es el intenso deseo de continuar irrumpiendo, tansgrediendo”.¹³⁹ La figuración de este sujeto que rechaza lo establecido “expresa el deseo de una identidad hecha de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial y contra ella” pero los desplazamientos que construyen la vida del sujeto nómada no ocurren sin cierto ritmo y cierta unidad compuesto por repeticiones, patrones, y movimientos cíclicos.¹⁴⁰

A pesar de que el nomadismo se ha vuelto una teoría popular, existen varias críticas sobre él. Por ser tan popular y de moda, algunos como Stuart Hall temen una especie de sobre-uso del término, el cual podría desmembrar los sujetos nómades y dejar de reconocer sus ubicaciones históricas específicas.¹⁴¹ Para otros, el nomadismo es un tipo de orientalismo filosófico, sensibilizando lo exótico.¹⁴² Y también hay otras personas que encuentran que el nomadismo no es suficientemente radical porque los nómades suelen seguir caminos pre-establecidas y no rompen bastante fuerte con las normas convencionales. Más aún, James Clifford teme asimilaciones del nomadismo, utilizándolo para ciertas locaciones inadecuadas.¹⁴³ En lugar de usar el nomadismo, algunos pensadores prefieren la metáfora del viaje o del peregrino. Braidotti concluye, después de reconocer estas críticas, que lo fundamental es lo que tienen en común estas imágenes del sujeto: alguien transitorio, complejo, y cambiante.

¹³⁶ Braidotti, *Sujetos*, 31.

¹³⁷ *Ibid.*; en otro momento, Braidotti dice que “La conciencia nómada es una forma de resistencia política a las visiones hegemónicas y excluyentes de la subjetividad” (*Sujetos*, 59).

¹³⁸ García Canclini, *Diferentes*, 162.

¹³⁹ Braidotti, *Sujetos*, 77-78.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 58.

¹⁴¹ Rosi Braidotti, “Difference, Diversity and Nomadic Subjectivity” (17 de abril de 2002). <http://www.ministeriodejusticia.cl/pmg/documentos/Diferencem%20diversity%20and%20nomadic%20subjectivity.pdf> , 12.

¹⁴² Braidotti, *Sujetos*, 33.

¹⁴³ “James Clifford fears undue assimilations of nomadism by Western ‘postmodernist neo-primitivists’ – which would metaphorize it into a new paradigm for their own specific locations. He defends instead images of travel, which are historically embedded and consequently accountable” (Braidotti, “Difference”, 12).

Para analizar la obra de Braschi, específicamente la construcción del sujeto en ella y las transgresiones de género literario e idioma, utilizaremos algunos fundamentos del nomadismo como los presentados por Braidotti. Sin embargo, queremos mencionar algunos aspectos de esta teoría que no se pueden aplicar a este trabajo. En su recorrido acerca del nomadismo, Braidotti subraya las diferencias entre el migrante y el nómada. Comparado con la inmigración, el nomadismo “tiene que ver con las transiciones y los pasos sin destinos predeterminados ni tierras de origen perdidas”.¹⁴⁴ Aunque el texto de Braschi no quiere anclarse en ningún territorio fijo, se refiere a dos lugares específicos—Puerto Rico y los EEUU. El lugar de origen y el lugar de residencia son distintos e identificables como tal. Braidotti también defiende el nomadismo antes el exilio como la caracterización de la subjetividad postmoderna. Aquí encontramos un conflicto en la novela de Braschi porque la situación objetiva del texto es la inmigración mientras su posición como sujeto postmoderno pretende romper con estas experiencias de manera subjetiva. En último lugar, Braidotti destaca cómo el nomadismo forma parte de un proyecto colectivo, algo que no encontramos en la obra braschiana. Ella dice que las citas que utiliza, “las voces de otros”, son una manera de “desplazar el ‘yo’ del centro del proyecto de pensamiento y sumarlo a un proyecto colectivo”.¹⁴⁵ Aunque puede ser verdad para Braidotti, no se puede aplicar a la novela de Braschi porque el yo nos parece como el mayor enfoque de su texto. El yo se desplaza, pero no se desplaza entre otros seres necesariamente, porque nunca es claro si es el mismo yo que se desplaza en su propio interior. Por lo tanto, nos preguntamos si se logra la destrucción de la teoría tradicional sin efectuar una descentralización del yo.

2.3 La fragmentación del yo frente al espejo

El espejo es una de las imágenes más conocidas por mostrar el reflejo del sujeto y consecuentemente contribuir a la construcción del mismo. La imagen del sujeto en el espejo se convierte en “un arma para descubrirse partiendo de la observación del opuesto”, es decir, del otro.¹⁴⁶ Por eso, se examinará acá el espejo literal en el texto de Braschi, más el texto como un espejo figurativo. Dentro de este análisis, se considerará el papel de los sueños y la técnica literaria de la repetición como otros tipos de espejo para la protagonista y la autora.

Al frente del espejo, es posible ver “La composición heterogénea de [la] imagen” del sujeto.¹⁴⁷ Lacan describe esta heterogeneidad como “un fondo de perturbaciones y discordancias orgánicas”, donde se pueden encontrar “los orígenes de la imagen del ‘cuerpo despedazado’”.¹⁴⁸ Este principio de la fragmentación del cuerpo es el comienzo de la construcción del sujeto fragmentado. Esta misma división del cuerpo es lo que nos diferencia sexualmente, ligada con nuestro auto-reconocimiento:

¹⁴⁴ Braidotti, *Sujetos*, 62.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 80-81.

¹⁴⁶ Dessús, “Identidad(es)”, 418.

¹⁴⁷ Bajtín, *Estética*, 369.

¹⁴⁸ Jacques Lacan, “Algunas reflexiones sobre el yo”, [Título original “Some reflections on the Ego”. *International Journal of Psychoanalysis*, 1953, 11-17.] trad. Eduardo Masullo, *Con-versiones* (Mayo 2009), <http://www.con-versiones.com/nota0757.htm>.

The mirror stage is not the beginning of something, but the interruption – the loss, the lack, the division – which initiates the process that ‘founds’ the sexually differentiated subject (and the unconscious) and this depends not alone on the instantaneous formation of some internal cognitive capacity, but on the dislocating rupture of the look from the place of the Other.¹⁴⁹

El espejo nos permite mirarnos desde el lugar del otro, como dice Hall. Encontramos el descubrimiento sexual frente al espejo en el primer capítulo de la novela, donde la protagonista se termina masturbando con un orgasmo.

Lacan dice que la imagen que vemos en el espejo es, aunque invertida, una representación de nuestra realidad estructural y corporal, la cual forma “la realidad psíquica del individuo en el yo” y estas imágenes se encuentran “en la fantasía del doble”.¹⁵⁰ Por eso es importante examinar el doble de la propia autora en su texto, como protagonista metaficcional y la escritura misma. Como dice Castillo, “again and again Braschi hints that her interlocutor is a constructed and highly literary version of herself, doubled in the mirror, refracted in the written text, the ‘us’ of her own reflections”.¹⁵¹

El espejo se encuentra físicamente presente en la primera parte de la novela. Dentro de tanta privacidad en el lugar íntimo del baño, la narración está en tercera persona, mirando al sujeto desde afuera. La protagonista sabe que tiene que alejarse de sí misma para poder encontrar la mirada de los otros acerca de su propio ser. Como dice Virginia Dessús en su artículo acerca de las identidades postmodernas en la novela, “La mirada en el espejo devuelve una imagen multiforme y ajena que intenta reconocerse en la mirada del Otro”.¹⁵² Este desplazamiento y mirada incitan en la protagonista su autocrítica y la búsqueda de su identidad:

Pero lo que a ella le desagradaba de ella misma, y la confundía, ciertamente la confundía, y la alejaba de ella misma, era el deseo que tenía de verse como tal y como los otros la veían. Quería saber lo que pensaban de ella, y si lo que pensaban se lo callaban, y si estaban pensando algo diferente a lo que decían, por qué era la cara suya, y no sólo la suya, la de todos los seres que se miran, una alta muralla de cemento, tan impenetrable, tan verdaderamente impenetrable, misteriosa y silenciosa.¹⁵³

Después de esta primera parte de la novela, la protagonista se aleja de la privacidad y empieza a buscar cómo la ven los demás. Lo problemático es lo que hace con cómo la ven, que es muy poco. Entonces aunque muestra un interés y curiosidad que llegan hasta ser preocupaciones sobre lo que piensan los demás, no muestra un intento claro de escuchar al otro sin caer en discusiones sin producto final. No quiere aceptar las críticas y tiene como resultado un sujeto inconsistente. Mientras Dessús dice que “La otredad sirve no para afirmar las características asignadas por el otro, sino para cuestionarlas e iniciar el proceso de búsqueda y transformación”, hay que recordar que el sujeto también puede

¹⁴⁹ Hall, “Introduction”, 9.

¹⁵⁰ Lacan, “Algunas”. De la misma manera, Castillo dice que “the self in the mirror offers an unreal double of an imagined self” (*Redreaming*, 185).

¹⁵¹ Castillo, *Redreaming*, 180.

¹⁵² Dessús, “Identidad(es)”, 417.

¹⁵³ Braschi, *Yo-yo*, 28.

estar de acuerdo con el otro.¹⁵⁴ Es importante reconocer al otro, para poder empezar este proceso indicado. Si el otro en el texto es solamente otro personaje u otra personalidad de la protagonista, se complica aún más porque allí se vuelve monológico, sin querer dialogar con el otro y así ampliar su identidad.

En el espejo, intenta “explorar todos los hoyos de su piel y todas sus superficies, hasta quedarse vacía, rota, y hueca”, “ver dentro la tapa de otro piel, de su propia piel”,¹⁵⁵ y “contemplar la superficie de su tierra y la geografía de su continente”.¹⁵⁶ El espejo literalmente es un instrumento de examinar a uno mismo y Braschi lo emplea para introducir su texto, una auto-examinación detalladamente grotesca al frente de un espejo. El texto también la deja hacer lo mismo con su propio ser, con el cuerpo de su escritura y con su propia cultura y país(es). Busca en el espejo ver lo que queda adentro de su ser, de qué está compuesta. Busca y encuentra “my verse, mi verdad, mi verosimilitud”.¹⁵⁷ Estas tres palabras se reflejan físicamente entre sí por la letra “v” y también se reflejan características de su texto. “My verse” es su poesía y su palabra, que intenta fundar su identidad verdadera. De ahí, “mi verdad” y “mi verosimilitud” son su reflejo en este “espejo mágico”, que se fragmenta “en tantas expresiones, cuál de todas es real, cuál le miente siempre”.¹⁵⁸ Aquí entra el juego entre la realidad y la ficción, una contradicción que se encuentra a través de todos los sueños presentados en el texto y la mezcla de géneros como la autobiografía y la novela. Aunque dice que quiere verse en el espejo “always the same”¹⁵⁹ de acuerdo con la noción tradicional acerca de la identidad, la protagonista llega a “tolerate the contradictions that surface from self-reflection”, aceptando el entremedio.¹⁶⁰

2.3.1 El sujeto y sus sueños

Los sueños son un espejo para el sujeto donde se desplaza y se desfigura en su inconciencia. El cuerpo fragmentado, que origina en la imagen invertida del espejo, se presenta en los sueños regularmente.¹⁶¹ El sujeto se objetiva a su deseo inconsciente en el doble del espejo y en el sueño, rompiendo con la ilusión de control o dominio absoluto sobre sus actos. Además, el inconsciente se hace a partir del discurso del otro, otra vez viéndose como objeto.

En el texto, la protagonista relata varios sueños, subrayando su construcción como sujeto fragmentado y desplazando al lector entre varios tiempos, actualizando su pasado. Es significativo además que Braschi tituló su poemario anterior *El imperio de los sueños*, que nos lleva a “un fabuloso viaje por el mundo de los sueños”.¹⁶² Al cruzar varios tiempos y espacios geográficos en los sueños de su poemario, Braschi desconstruye y reconstruye

¹⁵⁴ Dessús, “Identidad(es)”, 418.

¹⁵⁵ Braschi, *Yo-yo*, 22.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 26.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 146.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 27.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 37.

¹⁶⁰ Sommer, “Introduction”, 13.

¹⁶¹ Jacques Lacan, “El estadio del espejo”, *Escritos I*, (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003), 90.

¹⁶² Laura R. Loustau, *Cuerpos errantes: Literatura latina y latinoamericana en Estados Unidos*. (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002), 117.

el mundo onírico. De este modo, también desestabiliza la identidad nacional, y con eso, la poeta se desconstruye como escritora y artista.¹⁶³ El espacio del sueño también puede ser una especie del tercer espacio, un espacio entremedio de la realidad y la ficción, lo inconsciente, donde se quiere establecer su propia identidad y empoderarse del lugar.

A pesar del gran número de sueños contados en la novela, vamos a analizar solo uno en particular al que también se refiere en el poemario. En la segunda parte de la novela, la protagonista está hablando con su compañero/pareja acerca de su propia escritura y le cuenta sobre un sueño en el cual estaba embarazada y le dio luz a un cachorro. Su pareja lo interpreta como una indicación de nuevas ideas:

—Good news. It means new ideas are dawning. —But, I had a little black Dulcinea who came out of my mouth, wet and curly y que se deslizó por mi lengua... —...You’re giving birth through your mouth, through your tongue to another fragment.¹⁶⁴

El sueño revela cómo la protagonista se siente acerca de su propia creación: es como una madre para su escritura. También es importante acá notar el papel de la boca y la lengua. La palabra oral nace de la boca, y es desde ahí de donde sale el cachorro, interpretado como su escritura. La pareja dice que está creando un fragmento, que se puede ver como una parte del sujeto fragmentado. Como la madre se identifica en los ojos de su hijo (el otro en este caso), la protagonista se identifica como escritora según su palabra escrita y oral. El proceso de escribir, que será analizado más adelante, es un proceso corporal, en este caso como un nacimiento. El hecho de que la escritura es vista como un hijo propone que es fructífera, contradiciendo sus relaciones amorosas fracasadas. La poesía también es un espejo para la protagonista/autora, donde se encuentran las fragmentaciones del cuerpo y del sujeto.

Al incluir los sueños en el texto, Braschi introduce el problema entre la realidad y la ficción. La protagonista/autora dice en varios instantes que quiere escribir sobre la realidad, como Braschi misma lo ha dicho en su entrevista: “Mi papel como escritora es retratar la realidad tal y como es —desde todas las perspectivas, y ver todos sus ángulos. En estos momentos no hay que alejarse de la realidad, sino conquistarla. Acercarse a las cosas y a sus nombres. Y decirlas como son”.¹⁶⁵ En la novela, dice que “I have to show things, believe it or not, as they are”, que está haciendo un “portrait of reality”.¹⁶⁶ Al declarar esto, intenta crear más autoridad para el lector, haciendo la lectura más creíble. Además, si pensamos en la obra anterior de Braschi, *El imperio de los sueños*, está tratando de hacer lo opuesto al escribir sobre la realidad en *Yo-yo Boing!*. Es notable que los sueños constituyan gran parte de la novela, ya que es posible que formen parte de la realidad, al menos la de la novela.

Aunque la protagonista dice que pretende escribir sobre la realidad, un editor de su obra encuentra el opuesto. Encuentra que la protagonista tiene que “confront reality in black and white”.¹⁶⁷ Al utilizar la frase en blanco y negro, excluye la posibilidad de los otros colores, como mezclas, híbrides, o el entremedio. También está sugiriendo que Braschi no está escribiendo la realidad, aunque es lo que proclama hacer. A lo mejor, el editor piensa eso

¹⁶³ Loustau, *Cuerpos*, 122.

¹⁶⁴ Braschi, *Yo-yo*, 58.

¹⁶⁵ Braschi, “Chicken”, 158.

¹⁶⁶ Braschi, *Yo-yo*, 88, 132.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 170.

porque no es *su* realidad o quizás sabe ciertas cosas que ha cambiado la autora al escribir su novela. La pareja de la protagonista también le comenta que está tratando de conquistar la realidad, lo cual es difícil lograr en el texto porque intenta trasladar lo oral a lo escrito a través de un lenguaje artificial y como consecuencia, pierde algo de su esencia en el acto. Quizás este conflicto entre la realidad y la ficción es parte de la base del conflicto en todos los diálogos y la lucha para controlar la palabra y la identidad en la novela. La protagonista/autora lucha contra que otra persona la defina, pero finalmente, uno se define según el otro, siendo ésta una realidad que no se puede combatir.

2.3.2 La repetición y la memoria

Como los sueños son una especie de espejo para la protagonista, la repetición en la novela también puede ser considerada del mismo modo. La repetición es una forma de concretizar y recordar, asociada con la memoria y el olvido, característica de la escritura de Braschi, tanto en sus poemas como en *Yo-yo Boing!*. La memoria salta en el tiempo, como la misma historia que escribe y como el propio sujeto.¹⁶⁸ Aunque en sus poemas la repetición suele asociarse más con la memoria, aquí en la novela es más bien un juego de espejos, que confunde al lector de quién está hablando. Mientras puede ser el objetivo de la autora, es más bien molesto para el lector.

La siguiente conversación entre la protagonista y su compañero muestra la característica de la repetición claramente. Llega al punto de que no importa saber cuál personaje está hablando porque están diciendo básicamente lo mismo (que no es nada concreto ni profundo de verdad):

—Don't point at me. —Yes, I point at you. —Don't point at me, I said. —I point at you. —Take away that finger. —Why, it's just a finger. —I said, take away that finger. Don't point at me. —I said, I am pointing at you. You are the one who is pointing at me. You are the one who is pointing at me. You are pissing me off. You are really pissing me off. —Don't repeat yourself. I heard you. Don't repeat yourself. I said what I said. Do not point that finger at me. Take that finger away. —You are repeating yourself too many times. Stop screaming at me. And stop pointing at me. I heard you. Now, listen to me. Do not talk when I am speaking. Listen to me. —Don't point at me. I'm listening. But take that finger away.¹⁶⁹

Aunque confuso y tedioso, subraya el otro en el diálogo. Incluso hay un punto en la escritura donde la protagonista expresa un temor acerca de la repetición en su escritura y se pregunta si ha incluido demasiada. Si es demasiada repetición en algunos momentos, ¿qué puede significar para la obra en total y qué es el propósito de hacerlo? Como ya mencionado, creemos que es para resaltar la identidad encontrada a través del papel del otro. En este caso, ambos personajes se vuelven casi iguales, diciendo la misma cosa. Existe también un elemento de ironía cuando dice “Don't repeat yourself. I heard you. Don't repeat yourself” que es también una repetición. Así dentro de la misma frase del individuo, existe un espejo y un elemento del otro ya establecido. De la misma manera, al no identificar plenamente

¹⁶⁸ “La identidad es retrospectiva; representarla implica que podemos diseñar mapas precisos, pero sólo de los lugares donde ya hemos estado y en los que por lo tanto ya no estamos. Las cartografías nómades deben volver a trazarse constantemente; por cuanto son estructuralmente opuestas a la fijación y, en consecuencia, también, a la apropiación rapaz. El nómade tiene un agudo sentido del territorio, pero no de su posesión” (Braidotti, *Sujetos*, 77).

¹⁶⁹ Braschi, *Yo-yo*, 53.

a los personajes ni atribuir características orales que los diferencian, el diálogo puede ser interior, mostrando una fragmentación dentro del sujeto mismo en varios papeles.

Algún participante en la *performance* de la protagonista le critica, diciendo que debe identificar a sus personajes, como una especie de guión, lo que hace Braschi en la parte final: “Who is speaking. I am speaking. Then name the speaker”.¹⁷⁰ Al incluir tal crítica, Braschi reconoce una posible complicación en su texto, la cual subraya su estilo como una provocación ante ciertas normas de la escritura. En otro instante, la protagonista declara que “A friend is another self”, y más adelante en la misma conversación, le nombra al tú (*you*) como “My other self”.¹⁷¹ De nuevo, se puede inferir que el otro en los diálogos tiene la potencia de ser la protagonista misma.

La repetición es una técnica que se nota a través de todo el texto de Braschi, relacionada con la memoria y el nomadismo. La repetición muestra el movimiento cíclico del nómada, especialmente en la migración circular que muchas veces define la identidad caribeña.¹⁷² “The uncontrollable self-repetitions of words” son una forma de recordar, un recurso de la memoria, y también es un resultado de hablar dos idiomas.¹⁷³ En el caso de la novela, la repetición es otro espejo en el cual los participantes de los diálogos suelen repetir lo que dice el otro. Por ejemplo, el siguiente diálogo muestra cómo los dos participantes se vuelven semejantes después de tanta repetición; son las imágenes que se ven en el espejo:

—...I don't want to be like you. —It's not what you want to be. It's what you are. You don't want to accept yourself as you are. —It is so if you think so. —You think so. You think so. —No, I don't think so. But if you think so. —I think so. — Well, I am not if you think so. I am if I think so. Only, if I think so. Myself is not yourself. And it is not if you think so. Only if I think so. And I don't think so. So, if you think so, in my book, it is not so. Not if you think so, it is not.¹⁷⁴

Al final los dos participantes no pueden evitar ser casi lo mismo porque están diciendo la misma cosa. Repiten lo que dice el otro, mostrándolo como su imagen invertida. El espejo es donde se quiere ver como es, donde se contempla su ser, y como dice Eduardo Nicol, “Querer ser significa querer ser diferente”.¹⁷⁵ De este modo, el deseo de la protagonista de establecerse a través de su creación literaria que pertenece al entremedio, la impulsa a decir “I don't want to be like you.”

En este ejemplo y en la mayoría de los diálogos en el texto, la protagonista es conflictiva. Desafía a todos participantes en sus conversaciones. Dice que solamente es lo que es si *ella* lo piensa. Pero al final, dice “Not if you think so, it is not”, mostrando una contradicción y una duda. Entonces quedamos con la duda de si la protagonista de verdad está escuchando (o ha escuchado) a sus compañeros de diálogo. Braschi confirma la importancia de los diálogos en su escritura cuando dice que le interesan mucho por su naturaleza: “Provoca tantas ideas, te saca lo que tienes dentro”.¹⁷⁶ A la vez, la autora dice

¹⁷⁰ Ibid., 152.

¹⁷¹ Ibid., 87.

¹⁷² Castillo, *Redreaming*, 186.

¹⁷³ Sommer, “Introduction”, 11.

¹⁷⁴ **Braschi, *Yo-yo, Braschi*, 170.**

¹⁷⁵ Eduardo Nicol, *El problema de la filosofía hispánica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 75.

¹⁷⁶ Braschi, “Chicken”, 155.

que le interesa “la posibilidad del no diálogo... Un diálogo de contrarios... Yo no tengo que responder lo que tú me preguntes. Lo que haces es incitar mi pensamiento. Y lo que yo tengo que hacer es dejar que el pensamiento vuele”.¹⁷⁷ De todas maneras, considerando el diálogo y el no diálogo, el otro es importante porque provoca al sujeto, quizás un propósito de la misma escritura de Braschi.

2.4 El diálogo con el Otro

Como ya hemos establecido, la identidad del sujeto se construye en relación con el otro. Por lo tanto, se construye a través de la diferencia con el otro, mostrándole lo que no es y lo que le falta. Esta relación es fundamental para nuestra propia interculturalidad, llena de conexiones y desconexiones con los demás que nos constituyen como sujetos. Más aún, siempre estamos esperando la respuesta y comprensión del otro, enunciándonos por y para él. Y cuando nos enunciamos por primera vez, estableciéndonos como seres pensantes e independientes, entramos en una relación dialógica, sumamente importante.¹⁷⁸ Por eso la novela termina en la calle, donde uno se encuentra al otro y por ende, el lugar ideal para la construcción del yo.

Es por esto que es fundamental analizar el tipo de diálogo que emplea la novela. Bajtín recomienda que no enfoquemos ni reduzcamos los diálogos “a una controversia, lucha, discusión, desacuerdo. El *estar de acuerdo* es una de las formas más importantes de relaciones dialógicas... Es un determinado acontecimiento dialógico en la relación mutua de dos, y no un eco”.¹⁷⁹ La protagonista de la novela pocas veces está de acuerdo con sus compañeros. Además, la repetición en los diálogos (como algunos de los ya presentados) muestra un eco porque no admiten estar de acuerdo, sino en desacuerdo pero igualmente diciendo lo mismo. Por lo tanto, el tipo de diálogo en esta novela suele ser de la reducción advertida por Bajtín. De manera más compleja, Lacan dice que hay una tensión en el yo al ser agresivo con el otro porque se percibe en él. De este modo, la agresividad de la protagonista en la novela muestra su imagen invertida en el espejo del otro.¹⁸⁰

Los diálogos muestran una lucha de quién o qué para el control sobre el sujeto (la protagonista), sobre la palabra, sobre el idioma, sobre el país/territorio/lugar/espacio, y sobre el género literario (para nombrar los mayores). Es una manera de negociar porque hay que escuchar y ser escuchado en un diálogo (idealmente). Y también es una manera de provocar una reacción en el otro hablante. Sin embargo, en este texto, la capacidad de negociar es limitada por la actitud y el comportamiento de la protagonista. Está extremadamente ensimismada durante toda la novela (desde el principio, donde sale

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ “Pero el enunciado se construye desde el principio tomando en cuenta las posibles reacciones de respuesta para las cuales se construye el enunciado. El papel de los *otros*, como ya sabemos es sumamente importante. Ya hemos dicho que estos otros, para los cuales mi pensamiento se vuelve tal por primera vez (y por lo mismo) no son oyentes pasivos sino los activos participantes de la comunicación discursiva. El hablante espera desde el principio su contestación y su comprensión activa. Todo el enunciado se construye en vista de la respuesta” (Bajtín, *Estética*, 285).

¹⁷⁹ Ibid., 317.

¹⁸⁰ “La agresividad implícita en la relación fundamental del yo con las demás personas no se basa, indudablemente, en la simple relación subyacente a la fórmula ‘el pez grande se come al pez chico’, sino en la tensión intrapsíquica que percibimos en la advertencia del asceta: ‘un golpe a tu enemigo es un golpe a ti mismo’” (Lacan, “Algunas”).

sola al frente de un espejo) hasta el final, donde se encuentra con Hamlet y Zaratrusta, obviamente pensando que es igual a estas grandes figuras literarias. Muestra un ego enorme y una obsesión consigo misma que la incapacita para poder escuchar a los demás. Como le dice la protagonista a su pareja en un momento, “I don’t like your games. They lack spontaneity. It has to be music. It has to be my way”.¹⁸¹ Entonces aunque haya momentos de crítica, la protagonista nunca cambia según lo que los demás dicen. Por una parte, es una negación completa de lo que aparece ser el propósito del trabajo, de establecer una conexión productiva con el otro. Niega la posibilidad de construir efectivamente un sujeto nuevo y completo especialmente cuando pensamos en los personajes como papeles de la protagonista misma.

Queremos mencionar los fracasos de las relaciones amorosas presentes en la novela para subrayar la falta de productividad del sujeto en ella. El amor, según Bajtín, es el más alto nivel del diálogo con el otro y es un sentimiento que es sólo posible con el otro. Estas relaciones en la novela siempre son del pasado y mientras fracasan, el amor propio parece florecer. La relación que tiene con su pareja en la novela es “an unproductive, one-way courtship”.¹⁸² Para Castillo, el texto mismo se vuelve como un amante para la protagonista/autora, no como el resultado de una relación fructífera. En el texto hay varias instancias de placer sexual, pero “the projective distantiation of self and alter ego into a viable lesbian couple never quite materializes”.¹⁸³ En este caso, su alter ego es el texto, y nunca llega a formar una pareja con él. Las relaciones sexuales de la novela siempre carecen de productividad, amor, y comprensión. Como resultado, la protagonista/autora se queda sola consigo misma, repleta de deseo sin quedar completamente satisfecha. Incluso sus varios personajes/papeles no la pueden satisfacer al final.

A través de estos diálogos, se presentan dudas, preguntas, y pensamientos de parte de la protagonista acerca del otro y su propia identidad. La protagonista, como se autopresenta a través de los diálogos, es un sujeto fragmentado. Se encuentra que la protagonista no muestra varias identidades, sino una identidad contradictoria, compuesta por varios papeles, característica del sujeto postmoderno. Muestra la contradicción de esta identidad fragmentada cuando la protagonista dice “I wish I could do as well and alone. Being free of these other voices that persecute me”.¹⁸⁴

La soledad y la necesidad de la presencia del otro son temas claves tanto en la novela como en el poemario. Además, el tema de la soledad está íntimamente relacionado con el desplazamiento. En su ensayo sobre el intelectual en el exilio, Edward Said describe al intelectual como un “outsider”, en el estado de “never being fully adjusted, always feeling outside” y como resultado, produce un “restlessness, movement, constantly being unsettled, and unsettling others” porque no puede volver al pasado ni puede conformarse con el nuevo lugar.¹⁸⁵ Por ende, la protagonista/autora de la novela está desplazada, viviendo en el entremedio, y provoca a los demás, moviéndose entre diálogos, identidades, idiomas, y géneros literarios por no poder adaptarse al nuevo lugar.

Es interesante ver en la próxima cita cómo el yo como palabra escrita forma parte de la palabra *you*. Igualmente, se encuentra el yo en el *you*, o sea, a través del otro:

¹⁸¹ Braschi, *Yo-yo*, 61.

¹⁸² Castillo, *Redreaming*, 181.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Braschi, *Yo-yo*, 181.

¹⁸⁵ Edward Said, *Representations of the Intellectual* (New York: Vintage, 1996), 53.

***y ya me quedo contigo porque no puedo sentir lo que contigo siento cuando
sin ti lo tengo contigo me siento menos yo yo myself alone for you***¹⁸⁶

Muestra un desarrollo del yo, al poder estar sola. (Notamos que la palabra *you* es un yo acompañado). En las primeras tres líneas, dice que quiere quedarse con el otro porque es incapaz de sentir así sola. Pero cuando descubre ese sentimiento sin el otro, se vuelve a sentir “menos yo” con el otro. Quizás la protagonista busca que el otro agregue algo a su vida, y cuando empieza a lograr eso solo, el otro no es tan necesario. Se siente “menos yo” porque ha adoptado algo del otro. Se ha desarrollado con la ayuda del otro, y como ya sabemos, esto para la protagonista es conflictivo. Dentro de toda esta cita corre una leve referencia al amor. Se recuerda que Bajtín decía que el amor era la última manifestación de la relación del yo con el tú y las últimas tres líneas juegan especialmente con esta idea. Las parejas suelen decir que pertenecen solamente a su correspondiente pareja diciendo algo como “*I am only for you*” pero aquí Braschi substituye el *only* con *alone*. Por lo tanto, la relación con el otro se vuelve más bien negativa. Pero por otra parte, puede ser interpretada como una entrega de ser al otro, que produce tensiones sin duda. Pero parece que ese conflicto, de reconocer y aceptar al otro (y consecuentemente al yo) es lo que ocupa la mayor parte de la novela, sin llegar a construir una identidad concreta para la protagonista.

Braschi conecta la relación con el otro en el papel que le otorga al poeta. Algún compañero de la protagonista dice que el poeta “is discrete—he shows us not his soul, but our souls, from a center we can all relate to—without falling into triviality”.¹⁸⁷ La protagonista no ofrece una reflexión o un argumento acerca del comentario de su compañero, por lo cual se puede pensar que está de acuerdo. Ahora bien, si el lector piensa que la autora y la protagonista son poetas, debe concordar con esta definición. Primero, dice que no muestra su propia alma, sino las almas de los lectores. Esta frase está en línea con la imagen de uno reflejada en la imagen del otro. Pero el problema de esta cita es cuando dice que el poeta utiliza un centro desde el cual todos podemos relacionar. El texto que está escribiendo la protagonista (que es supuestamente el mismo texto que estamos leyendo), no parte de un centro como tal. Principalmente excluye a ciertos lectores por el uso de dos idiomas, negando la posibilidad de un punto de partida en común. La última parte de la cita también es problemática porque dice que el poeta hace todo lo de arriba (mostrando nuestras almas desde el centro en común) pero *sin caer en trivialidades*. La novela de Braschi, sobre todo la segunda parte, está repleta de trivialidad. En algunas de las citas ya presentadas en este trabajo, se puede notar la obsesión por discutir sobre nada (discute para discutir y nada más). Dentro de estas discusiones y conversaciones, el lector tiene que buscar y con suerte encontrar una pizca de profundidad. Puede ser que eso sea el propósito de la autora, pero si es así, su mensaje es aún más difícil de entender y encontrar, y por lo tanto, más limitante.

2.5 La narración como constitución del sujeto

El acto de narrar es fundamental para nuestra construcción del yo. En las narraciones, nos relatamos mutuamente al, con, y a partir del otro. Como Goolishian y Anderson dicen, “En el mejor de los casos, no somos más que coautores de una narración en permanente

¹⁸⁶ Braschi, *Yo-yo*, 110.

¹⁸⁷ Ibid., 154.

cambio que se transforma en nuestro sí mismo, en nuestra mismidad”.¹⁸⁸ La vida es una gran narración donde nos contamos y nos enunciamos permanentemente no sólo a los demás sino a nosotros mismos también. El sí mismo es “una expresión cambiante de nuestra narración, una manera de contar la propia individualidad. Cambia continuamente y no está limitado o fijado a un lugar geográfico o a un momento en el tiempo”, en línea con el nomadismo.¹⁸⁹ Por eso siempre estamos reescribiendo y cambiando nuestras historias porque el ser humano (el sujeto) no es estable. Nosotros damos sentido al mundo y a nosotros mismos a través de estas narraciones cambiantes pero el problema de nuestras narraciones es la continuidad, porque nunca seguimos haciendo lo que decimos, y no somos cómo nos proponemos.

Quizás debido a lo que hemos presentado acerca de la narración, al escribirla, el sujeto se encuentra en tensión y conflicto para tener que admitir y aceptar sus propias inconsistencias, incluso más aún cuando éste habla más de un idioma, como en el caso de Braschi. Por otra parte, Braidotti celebra el estado del políglota, diciendo que la escritura para él es “el proceso de anular la ilusoria estabilidad de identidades fijas, de hacer estallar la burbuja de la seguridad ontológica que proviene de la familiaridad con el sitio lingüístico de cada uno”.¹⁹⁰

En fin, Braschi construye en la novela lo que Dessús llama una “identidad plurivalente”.¹⁹¹ Sigue su análisis diciendo que la novela “propone una ruptura con la construcción tradicional de la identidad individual y colectiva. La identidad aparece como algo cambiante, escurridizo, ambivalente, que puede simularse o mutarse dependiendo de las circunstancias; se presenta como un tema que se puede – y se debe – cuestionar su autoridad”.¹⁹² Esta identidad es, como ya se ha visto acá, fragmentada, contradictoria y ambigua. A diferencia de Dessús, creemos que la identidad presentada en la novela es más bien individual que colectiva y por eso nos enfocaremos nuestro trabajo en ese aspecto del sujeto. De acuerdo con las teorías establecidas en este trabajo acerca del nomadismo y el postmodernismo, la novela intenta transgredir las normas convencionales. Recordando los sueños mencionados anteriormente, un personaje dice lo siguiente acerca de la protagonista: “But the composer is her other self. She is all the characters in her dream”.¹⁹³ En este ejemplo, los personajes de su sueño forman parte de su identidad heterogénea y plurivalente, y ella puede cambiar de personaje o rol cuando quiera.

Dado el elemento metaficcional de la novela, es fundamental analizar las autorreflexiones por parte de la protagonista acerca de su propia escritura. Se puede considerar estas reflexiones como pensamientos propios de la autora, en cierto sentido. La construcción de la obra es un paralelo a la construcción de la identidad, vista como una “metáfora de la re(construcción) de la(s) identidad(es) individual(es) y colectiva(s)”.¹⁹⁴ En el texto, la protagonista dice que “The artist has an urgency. If you don’t act on it, you die.

¹⁸⁸ Harold A. Goolishian, y Harlene Anderson, “Narrativa y *self*. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia”, en *Nuevos paradigmas: cultura y subjetividad*, ed. Dora Fried Schnitman (Buenos Aires: Paidós, 1994), 297.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 298.

¹⁹⁰ Braidotti, *Sujetos*, 47.

¹⁹¹ Dessús, “Identidad(es)”, 419.

¹⁹² *Ibid.*, 424.

¹⁹³ Braschi, *Yo-yo*, 173.

¹⁹⁴ Dessús, “Identidad(es)”, 425.

If you don't create, nothing will create you", revelando su necesidad de escribir porque al hacerlo, su ser y su identidad se crean también, afirmando lo que ya planteamos acerca de la narración.¹⁹⁵ Bajtín confirma esto al decir que "En realidad, tanto el objeto de la creación como el poeta mismo y su visión del mundo, así como sus medios de expresión, se están creando en el proceso de la producción de la obra".¹⁹⁶ Hay que recordar que esta "construcción" o "creación" es una trasgresión de normas en la novela de Braschi.

2.5.1 La aspiración e inspiración del artista

En varios momentos la protagonista contempla su aspiración y su inspiración como artista, diciendo que para sentirse inspirado, uno tiene que aspirar. Consecuentemente ella dice que su aspiración es estar inspirada, "or at least to have a freehold set of mind, free from mental blocks".¹⁹⁷ Describe su frustración sobre la inhabilidad de pensar claramente. Para ella, el problema se presenta cuando se da cuenta de que no ha hecho nada y el enojo que siente por esto resulta en su escritura:

I get so angry at myself that I stand up and write my rage and feel good again and I change, and I change, and I change, but I never really change. Oh, I skim through the book and I say it's growing. So strong. So beautiful. I forgive myself momentarily as I do when I look at my big nose in the mirror. If I stare at it long enough sometimes I can fix it, or at least accept it, depending on my mood. I would like to see myself in the mirror always the same, or maybe like a stranger in the street at whom I smile and stare because I see in him something I see in myself. I always stare to make sure I'm not lost. Do you recognize me. You're staring at me and you smile, why? Do you like me? I'd like to ask you a question. Would you smile at me the same way if you knew who I am? Would you still smile so sweet?¹⁹⁸

En esta cita, la protagonista muestra que el proceso de escribir resulta en su propia transformación, pero al final, dice que no cambia de verdad. Y después de decir eso, compara su escritura con su propia imagen en el espejo. Como ya hemos establecido, la escritura puede funcionar así, como un espejo para la autora o también como la misma construcción de su identidad. Pero como la identidad no es algo fijo en la novela, tampoco lo es la escritura. Parece que todo depende del humor de la protagonista, produciendo inestabilidad y contradicciones. Dice que quiere verse en el espejo como una constante, pero la respuesta que da la novela es que la identidad no es constante ni estable, sino que siempre cambia y se transforma, una contradicción que todos los sujetos tienen al tratar de narrarse. Al decir que no quiere adherir a una identidad establecida o fija, la protagonista/ autora crea su propia construcción de identidad y su propio discurso con normas basadas en lo errante, produciendo una tensión entre el proyecto literario y su supuesta posición teórica.

2.5.2 El proceso de editar

¹⁹⁵ Braschi, *Yo-yo*, 137.

¹⁹⁶ Bajtín, *Estética*, 312-313.

¹⁹⁷ Braschi, *Yo-yo*, 36-37.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 37.

Dentro de sus contemplaciones acerca de su escritura, la protagonista habla del proceso de editar, que la cambia de cierto modo. En el proceso de editar, la protagonista se queja de que sus revisores cambian demasiado su “estilo” o la versión original. Nos hace pensar en el texto que estamos leyendo y pensamos, cuánto es de verdad “braschiano” y cuánto viene de las revisiones del manuscrito. Algún editor le dice que sus cambios vuelven la escritura más seria y madura, y la protagonista responde, “Lo que madura se pudre. Prefiero ser verde. Todavía tengo esperanzas de llegar a ser”.¹⁹⁹ Esta cita confirma lo que sí a veces parece como un diálogo entre niños: quiere ser inmadura, joven, verde, fresca, etc. Y la última parte muestra que está intentando establecer un “ser” (sujeto) a través de su escritura porque aún no lo ha formado.

Según lo que ya hemos planteado en este capítulo, el proceso de editar la obra de la protagonista sería conflictivo sobre todo. En toda la novela, la protagonista lucha para controlar la palabra y constantemente provoca conflictos y discusiones con sus compañeros para lograrlo. Muestra su enojo por ejemplo, cuando le dice a su pareja

You have no right to transform my words, especially when I am dictating what I'm hearing from the blind. Just write every word I say. That's kairós. That's what I do. I'm just repeating what I hear. What authority do I have. None. Whatsoever. And now, less, that I have you. Now I can lay down like the dead and wait till you make the writing work.²⁰⁰

El conflicto que produce la protagonista no es solamente con su pareja, sino también consigo misma. Provoca para controlar la palabra, pero al final, admite que no tiene ninguna autoridad. El conflicto de cada escritor es construir autoridad, pero aquí la protagonista dice que no la tiene porque está repitiendo todo. Además, muestra el conflicto interior que produce el tener que someter su escritura al otro y al hacerlo, la protagonista siente que ha perdido toda su autoridad y existencia en la escritura.

El papel del editor produce tanto conflicto dentro de la protagonista que en un momento del texto dice que considera al editor como “lo desechable, lo caprichoso y arbitrario” de su escritura.²⁰¹ Describe a su escritura como un rompecabezas, donde cada pieza corresponde a un lugar específico pero mientras la protagonista/autora considera las piezas “extras” como bellas e igual de pertinentes a la obra como total, el editor dice acerca de esas extras, “You can start another puzzle with them. Everything has to work. Even the extras. Just let them be”.²⁰² El editor quiere cortar, cambiar, y revisar hasta que funciona como un total y la protagonista considera eso como cortar la independencia del escritor único. Otra vez, la protagonista es inconsistente: el proceso de editar puede ser algo que la *cambia* y *transforma*, supuestamente lo que ella aspira hacer siempre. Pero al final, no está abierta a ese tipo de cambio. A lo mejor, acepta los cambios pero a regañadientes y por su obligación como escritora.

2.5.3 La inseguridad de la protagonista

Las dudas que tiene la protagonista/autora acerca de su escritura subrayan la identidad inestable que construye la novela. Aunque muestra un gran ego, orgullo y confianza en

¹⁹⁹ Ibid., 75.

²⁰⁰ Ibid., 111.

²⁰¹ Ibid., 154.

²⁰² Ibid.

sus discusiones con compañeros, igual está insegura de su capacidad como escritora y como actriz en su *performance*. Se notan estos dos elementos en la siguiente cita: “My insecurity, my pride, my work—so much work, for what?”²⁰³ Creemos que su duda es natural por parte de los escritores. Lo interesante es que lo incluye en su escritura, mostrando sus dos lados de orgullo e inseguridad. Pero como ya hemos establecido, la identidad no es nada consistente en la novela ni en la realidad.

Antes de dar su *performance*, la protagonista expresa sus miedos, diciendo que no pertenece en ese lugar y que no está lista para ponerse en público. Resalta el desplazamiento que siente al estar en el entremedio. Lamenta que después de su *performance* va a llegar a ser “alguien” mientras antes era “nadie”. Muestra la evolución desde lo privado (baño) hacia lo público (lugar de *performance*) y su manifestación de identidad, de ser *somebody*. Después de dar su *performance*, la protagonista duda de nuevo sobre su identidad y esa persona que ha llegado a ser:

—I should have picked a profound piece. Am I funny? Am I like a clown? Who the hell do you think I am? What are they expecting from me? I can't please you. Sorry, but it's not my intention to make you laugh. Sorry, but you laugh, okay, I accept your laughter. Does this mean you are accepting me? Well, let me tell you, you're going to have problems with me because I'm not going to keep up with your laughter, why, just because you want to laugh, do I have to make you do what you want. You're imposing your laughter on me. You're not making me laugh. I'm deadly serious right now. And you think I'm funny. It's really insulting. I don't have a sense of humor. Respect my wishes. Don't laugh just for the sake of laughter. It's just a nervous tick. And I don't like it.²⁰⁴

Busca la opinión y la expectativa de la audiencia, concluyendo que no puede satisfacerla. No quiere provocar ciertas reacciones simplemente porque la audiencia las demanda o desea. Introduce de nuevo el tema del imperialismo, sugiriendo que la audiencia le impone la risa a la protagonista. No le gusta que mientras la protagonista intenta ser seria, su audiencia se ríe. La discusión y objeción por parte de la protagonista se vuelve irónica hasta cierto punto porque se repite tanto. Provoca una imagen de la audiencia burlándose de la protagonista, que se enoja más con la burla, pero que al principio ha dicho que la acepta.

2.5.4 La obra maestra

Las inseguridades de la protagonista son combatidas por sus compañeros cuando la reaseguran del futuro éxito de su escritura. Aunque la protagonista no dice que sabe que va a ser un éxito, el hecho de que la autora (Braschi) incluye estos comentarios agrega más a la imagen de la inmodestia de la protagonista y a su falta de humildad. El siguiente relato cuenta una conversación entre el mármol y el escultor, una metáfora acerca de la autora y su escritura:

—¡Estás destrozándome! —Pero si lo que yo estoy haciendo es una obra maestra. —¡Mis cimientos están temblando! ¡Se me caen los cantos! ¡Ayúdame! —Pero estoy sacándote el alma, dándote un cuerpo, encontrando tu forma, por

²⁰³ Ibid., 100.

²⁰⁴ Ibid., 151. Énfasis es nuestra.

eso te rompo por aquí, por allá. — ¿Y si te equivocas y me cortas un dedo? —

²⁰⁵

Chance as collaborator.

Al escuchar esta historia, la protagonista dice que en lugar de formar una escultura, puede convertirse en polvo. Pero su compañero le dice que tiene que dejar de ser negativa porque va a producir una obra maestra, como en el relato. El relato también presenta un posible diálogo entre la escritura y la autora. La autora/artista está “encontrando [la] forma” de su obra, o sea, construyendo su propia identidad. La metáfora presenta la corporalidad de la escritura y su producción como hijo en un proceso corporal.

La pareja de la protagonista le dice que lo que están haciendo es algo nuevo: “Never in the history of literature”.²⁰⁶ La entrevista con Cristina Garrigós lo confirma cuando Braschi dice que está a la altura de Dante, Tetrarca, Boccaccio, y Garcilaso, “continuando con la revolución de Eliot, y de Joyce y Beckett”.²⁰⁷ Ella cree en la novedad de su proyecto literario, tanto que lo pone en el mismo nivel de los grandes escritores.

2.5.5 La crítica de los demás

Mientras las críticas de la protagonista misma son importantes, también lo son las críticas de los otros personajes que conversan con ella sobre su obra. Como el proceso de editar, muestra posibles complicaciones y problemas de la escritura y más aún los posibles cambios que la autora hizo al escribir su novela: Braschi “takes the opportunity within the body of the text to foreclose criticism by co-opting the critics’ voices”.²⁰⁸ Muchas de estas críticas comparan su obra con el poemario *El imperio de sueños*, concluyendo que éste era mejor. Por ejemplo, un compañero dice que “[l]e gusta más el anterior. A este todavía le falta. La construcción falla”.²⁰⁹ Relatando este comentario, la protagonista dice “She said I’m empty. Lack of inspiration. Lack of love. Depending on your mush and gruel. And that’s why *Empire of Dreams* was better. I was an island unto myself”.²¹⁰ La protagonista concluye que su poemario era mejor porque era una isla, viviendo en soledad. Niega la productividad del diálogo con el otro al decir eso, al admitir que su soledad produjo mejor escritura. En este sentido contradice su propio afán por el diálogo, mostrando una carencia y una inhabilidad al fragmentarse tanto.

Otro compañero critica la abundancia de diálogos en la novela y también la obsesión con lo trivial. Quiere saber por qué no habla de “temas que cambian la condición humana” y se pregunta ¿qué quiere probar la autora?²¹¹ Esta crítica es fácilmente una que aplica a la novela de Braschi y una que nosotros también hemos enfrentado al leer su texto. La cuestión central de esta crítica es qué es la importancia de las trivialidades. Puede ser que la autora quiere mostrar lo cotidiano y cómo el sujeto se construye a través de lo trivial que se encuentra ahí. Quiere saber si sus experiencias cotidianas tienen la capacidad de producir un cambio: “Do the experiences I live each day, are they—am I—experiencing something

²⁰⁵ *Ibid.*, 47.

²⁰⁶ *Ibid.*, 57.

²⁰⁷ Braschi, “Chicken”, 150.

²⁰⁸ Castillo, *Redreaming*, 184.

²⁰⁹ Braschi, *Yo-yo*, 102.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, 162.

that I can feel ten years have passed”.²¹² Acerca del diálogo, este mismo compañero dice que necesita aprender a hacer descripciones porque se va del tema al usar tanto diálogo ya que al usarlo, la autora puede cambiar de tema sin aviso, de acuerdo con su construcción del sujeto en constante transformación y lleno de contradicciones.

Las críticas de los demás ayudan a construir a la protagonista, de acuerdo con los pensamientos de Bajtín acerca del rol del otro. En un momento, un compañero apunta las debilidades de la protagonista, diciéndole que cuando habla, parece fascista, “knowing nothing about anything—and feeling empowered by your ignorance. It invigorates you to fear the unknown—and so you paint your fears with silly superstitions—mascara and lipstick—feeling the blindness of your being. What do I get hearing you babble?”²¹³ Otra vez, cuestiona el propósito de la obra de Braschi; quiere saber la ventaja de leer la escritura de la protagonista/autora. Señala otro elemento persistente en la obra y también parte de la crítica del nomadismo: la máscara.²¹⁴ La máscara tiene que ver con la negación de la protagonista de asumir su identidad, y subraya el juego, la teatralidad y la *performance* de la escritura. Las portadas mismas del libro muestran a Braschi pintada casi como un payaso y con dos expresiones faciales distintas. El maquillaje es aplicado en la primera parte de la novela y es una especie de máscara, con el intento de esconder las fallas. Pero aunque intenta cubrirlas con maquillaje, también las expone al describir de una manera más bien grotesca, sus procesos corporales. Muestra a la protagonista con miedo de exponerse; de cierta manera está perdida (desplazada) en su propio ser. La protagonista no es solamente desplazada físicamente de Puerto Rico, sino dentro de sus propias contradicciones de existencia.

2.5.6 La auto-definición del estilo literario

Los pensamientos de la protagonista acerca de su escritura revelan el estilo que intenta y quiere emplear en su escritura. Como la protagonista/autora es poeta, dice que no escribe “little poems” sino “big books” y consecuentemente, no implica que le guste todo en ellos.²¹⁵ Compara su escritura con su imagen en el espejo, diciendo que su escritura (y su publicación) no es una “matter of liking. Because to tell you the truth, many times, I don’t like myself. What am I going to do? Kill myself because I don’t like myself. No, I exist. Those poems I do not like function in the whole work. And they work well. So, it’s not a matter of liking. I don’t like my nose, but it exists and it works well”.²¹⁶ Esta cita se relaciona con una que vimos antes acerca del proceso de editar, explicando por qué no le gusta. Además, muestra lo contradictorio del ser humano, de no gustar a uno mismo. Pero eso es la existencia, como dice la protagonista, y así funciona.

En una reflexión dentro de la segunda parte del texto describe su estilo que también se puede aplicar a los otros temas analizados y sus respectivas normas transgredidas en este trabajo (géneros literarios e idiomas):

²¹² Ibid., 85.

²¹³ Ibid., 158.

²¹⁴ La “hibridación no es indeterminación total, sino combinación de condicionamientos específicos. Al estudiar estas mezclas, el saber científico no puede dejarse llevar por la simple celebración de las facilidades nomádicas y para conseguir disfraces” (García Canclini, *Diferentes*, 151-152).

²¹⁵ Braschi, *Yo-yo*, 141.

²¹⁶ Ibid.

“pienso uno escribo dos este fragmento tres Uno dos y tres”.²¹⁷

Cuando dice que escribe dos, pueden ser dos seres, como los dos yos en choque en el título. También pueden ser dos estilos, dos idiomas, dos géneros, etc. El fragmento puede representar al el sujeto fragmentado pero al crear y utilizarlo, la autora ha producido un texto fragmentado y un idioma fragmentado. Los números (uno, dos y tres) pueden simbolizar los pasos que toma la autora al escribir y además muestran una ecuación matemática ($1+2=3$) que sugiere la posibilidad de producir y crear en el proceso de escribir. La cita también alude a la conocida frase “pienso luego existo”. Al escribir, la escritora establece su existencia y su identidad.

Braschi y su representación metaficcional de la protagonista llaman la atención a su desplazamiento entre identidades y espacios fijos. Provocan porque no pertenecen a ningún lugar en particular pero al hacerlo, pierden la posibilidad de negociar efectivamente entre el espacio de origen y el espacio adoptado. Las provocaciones traen a la luz ciertas cuestiones contemporáneas importantes acerca de la identidad y la construcción del sujeto, pero no producen una respuesta concreta de cómo solucionar o tratar estos problemas. Aunque presenta un sujeto fragmentado, transitorio, y nómada, que intenta romper con las reglas establecidas acerca de la identidad, plantea sus propias normas. En fin, produce algo fijo al no serlo, porque es una característica que siempre existe en su sujeto. Esta provocación resulta en una nueva regla de no conformarse y de siempre cambiar. Como consecuencia, Braschi no aprovecha todas las posibilidades fructíferas del entremedio al enfocarse más en las fragmentaciones (¿limitadas?) que en las prolíficas hibridaciones.

²¹⁷ *Ibid.*, 106-7.

CAPÍTULO III: EL ENTREMEDIO LITERARIO

Como vimos en el capítulo anterior, la novela de Braschi intenta crear y presentar un nuevo sujeto (literario) fragmentado. Además, la novela pretende formular una nueva especie de género literario híbrido basado en varios géneros, incluyendo los tradicionales, para destacar y sustentar el sujeto y su proyecto literario-cultural. Ana Pizarro dice que “No sólo se evidencia la alteración de los sistemas literarios tradicionales a partir de nuevos sujetos, también lo hace la transgresión de los géneros clásicos, las textualidades subvertidas”.²¹⁸

De acuerdo con el nomadismo de Braidotti²¹⁹, Braschi efectúa esta misma transgresión de géneros literarios al mezclarlos y agregar unas variaciones contemporáneas de ellos, viniendo de los medios masivos.

Utilizando la construcción del yo, especialmente pensando en la relación entre el yo y el otro, se puede considerar a los géneros literarios clásicos como posibles expresiones de ella. Las tres grandes formas estéticas son la lírica, la dramática, y la épica. En la primera, donde solamente habla el narrador, el artista presenta una manifestación sobre sí mismo. La segunda presenta su imagen en relación inmediata con los demás y en esta forma, los distintos personajes/sujetos presentan directamente la trama de varios conflictos entre ellos. Actualmente la épica (la narración) cuenta con la imagen del artista en conexión con él mismo y los otros. En estas obras el autor y los personajes tienen derecho igual a la palabra. Sin embargo, comparado con la lírica, la narración utiliza cierta distancia del yo acerca de los otros personajes y el mundo. Pensando en estas características, ¿qué significa para la obra de Braschi el mezclar el monólogo con el diálogo, el poema con la novela y con el teatro? Además, existen elementos autobiográficos (metaficcionales) y performativos (de *performance*). Parece que la autora está intentando romper las normas literarias como característica del sujeto nómada que ya exploramos.

Los capítulos de *Yo-yo Boing!* parecen destacar las formas establecidas de los géneros literarios, de acuerdo con la relación con el otro y la construcción del sujeto ya analizadas en el capítulo anterior. En la primera parte de la novela, la protagonista está sola al frente del espejo en el baño, dando espacio a una narración lírica. Cuando la protagonista se enfrenta con otros personajes en la segunda parte, el texto toma la forma de un diálogo, repleto de historias pasadas relatadas, de sueños, de poemas, y de *performance*. Es apropiado, por lo tanto, que en esta parte todos los personajes luchen por la palabra. La última parte de la novela está escrita como un guión del drama. Como el texto está compuesto por estos tres géneros (entre otros), aquí examinaremos en más detalle cada uno y sus posibles manifestaciones. Se debe notar que esta progresión de los géneros tradicionales utilizada por Braschi resalta un movimiento que cuenta con más distancia entre el yo y el mundo. Mientras la novela recalca estas normas establecidas, lo hace para poder transgredirlas.

²¹⁸ Ana Pizarro, *El sur*, 95.

²¹⁹ Recordamos lo que Braidotti dice sobre el nomadismo: “Lo que define el estado nómada es la subversión de las convenciones establecidas en el acto literal de viajar” (*Sujetos Nómades*, 31). En este sentido, el texto de Braschi se mueve/viaja entre varios géneros literarios.

Los tiempos conocidos como la modernidad y la postmodernidad no utilizan los tres géneros clásicos de manera tradicional. Las distinciones no son tan evidentes y como dice Todorov en su ensayo sobre los géneros discursivos, “No son pues los géneros los que han desaparecido, sino los géneros del pasado; y no es que han desaparecido sino que han sido reemplazados por otros”.²²⁰ En el mismo ensayo, Todorov confirma que al transgredir las normas establecidas, ellas se hacen más visibles.²²¹ Del mismo modo, todas las transgresiones que hace la novela confirman lo ya establecido, sea la construcción del sujeto, el género literario o el idioma. Más aún, cuando la nueva obra es reconocida como una excepción a la regla establecida, se convierte en una regla también.²²² Por lo tanto, la consistencia de las inconsistencias y ambigüedades de la novela prueban su transformación hacia otra norma. Paralelo al nuevo sujeto postmoderno que se construye en la novela, el nuevo género que se intenta establecer es una transformación de los géneros clásicos “ya sea por inversión, desplazamiento o combinación”.²²³ Interesantemente Todorov utiliza la palabra “desplazamiento”, subrayando la característica de la autora, la protagonista, y los elementos de enfoque en este trabajo. También dice que el género nuevo puede ser una combinación, o una mezcla, de los géneros clásicos. Esta convivencia de géneros es otra manifestación de la hibridación cultural que viven la autora, la historia de Puerto Rico, y la protagonista. Cuando Todorov dice que los géneros literarios evidencian la sociedad a la cual pertenecen, da cuenta de cómo la hibridación de los géneros en la novela de Braschi refleja la sociedad en la cual fue escrita y a la cual pertenece la autora. En su conocido ensayo, Todorov concluye que los géneros literarios por lo tanto vienen del discurso humano.²²⁴

3.1 La poeta y la poesía

Conforme con lo anteriormente dicho acerca de la lírica, Kayser dice que “La lírica se presenta como expresión de un yo” y como consecuencia de esa expresión, el autor “tiene que decidir si quiere hacer de su discurso lírico la expresión de su propio yo o de un yo indeterminado, o si quiere ponerlo en boca de determinado personaje”.²²⁵ En el caso de Braschi, es una especie de ambos dado el elemento metaficcional de la obra. Mientras utiliza a la protagonista para expresar estos poemas que encontramos a través del texto, sabemos que la protagonista se llama Giannina, como la autora misma, y que está construyendo una obra como la que estamos leyendo.

²²⁰ Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, trad. Jorge Romero León (Venezuela: Monte Avila Editores, 1996), 49.

²²¹ “El hecho de que la obra <<desobedezca>> a su género no quiere decir que éste deje de existir; uno incluso podría estar tentado a afirmar lo contrario. Y esto por dos razones. Primero, porque la transgresión, para que exista, tiene necesidad de una ley que, precisamente, debe ser transgredida. Se podría aún ir más lejos: la norma no se hace visible—no vive—sino gracias a sus transgresiones” (Todorov, *Los géneros*, 49).

²²² “No se trata únicamente de que la obra presuponga necesariamente una regla para ser una excepción, sino también de que apenas reconocida en su estatus excepcional, esta obra a su vez se convierta, gracias al éxito en las librerías y a la atención de los críticos, en una regla” (Todorov, *Los géneros*, 49).

²²³ Todorov, *Los géneros*, 50.

²²⁴ *Ibid.*, 62.

²²⁵ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª ed., trad. María D. Mouton, y V. García Yebra (Madrid: Gredos, 1972), 250.

Giannina Braschi es mejor conocida por su poesía y encontramos varios ejemplos de la lírica en su novela. Pero su poesía misma transgrede normas también. En su análisis del poemario de Braschi, Laura Loustau dice que la escritora se acerca a la definición del nomadismo como lo presenta Braidotti. Concluye que

En El imperio de los sueños los cruces nomádicos geo-literarios se han corporizado en la escritura nómada, los sujetos nómadas, las conciencias nómadas y la violencia nómada... nos permit[er] acercarnos a los múltiples cruces fronterizos de una escritora que desea vivir, escribir y crear en múltiples espacios y tiempos.²²⁶

Así es que Braschi proclama estar en múltiples lugares a la vez y la protagonista dice que es varios personajes también. Para mostrar el movimiento (transgresor) entre géneros literarios, escribe sobre lo que ella llama los “huevos poéticos”, un tema que reaparece en su publicación “Pelos en la lengua” de la revista *Hopscotch*. En el supuesto “Manifiesto de los huevos poéticos”, dice que “Hay que destruirle los huevos. Son huevos—dicen. Son huevos. No son poemas. No son novelas. No son obras de teatro. No obras maestras”.²²⁷ En “Pelos en la lengua”, publicado después de su poemario y su novela, dice que el bilingüismo “No tiene 10 mandamientos porque no tiene pelos en la lengua, pero tiene huevos—yo los he venido poniendo desde toda mi obra que es una sola—y la llamo el manifiesto de los huevos poéticos”.²²⁸ En esta cita, utiliza los huevos poéticos para describir al bilingüismo, como también los usa para nombrar a su uso de múltiples géneros literarios. Pero dentro de este movimiento entre idiomas, géneros y sujetos, Braschi dice que toda su obra es una sola. Es decir, parece que quiere construir una identidad que es compuesta por tal oscilación. Entre las múltiples representaciones (de sujeto, idioma, género literario), Braschi intenta construir una sola identidad, al menos para su obra.

La metaficción ha sido característica en la obra de Braschi desde su poemario. En el *Imperio de los sueños*, la escritora utiliza su propio nombre también, más notable en una parte denominada “Retrato de Giannina Braschi”. En el mencionado poemario parece que la poeta utiliza una expresión de un yo propio o indeterminado para las primeras dos secciones del libro, pero en la última, el “Diario íntimo de la soledad”, utiliza a otros personajes (Mariquita Samper, Berta Singerman) para que hable el yo. Y según la característica metaficcional de la obra, estos personajes pueden ser considerados como el yo de la poetisa misma, “Yo sólo me llamo Giannina cuando Mariquita se viste de Berta Singerman”.²²⁹ Como estos personajes se disfrazan/utilizan varios nombres, los géneros literarios se disfrazan de otros también.

En una historia relatada en la novela por parte de un compañero de la protagonista, muestra la misma ambigüedad acerca del género literario de la novela que escribe la protagonista (y consecuentemente, acerca de la misma novela que leemos, *Yo-yo Boing!*). En el relato, la protagonista parece sentirse mal por cómo escribe la mezcla de géneros:

—I’m writing poetry disguised as a novel—you offered apologetically. —There are no disguises—I said—She’s writing a screen play.²³⁰

²²⁶ Loustau, *Cuerpos*, 149.

²²⁷ Braschi, *El imperio*, 218.

²²⁸ Giannina Braschi, “Pelos en la lengua”, *Hopscotch: A Cultural Review* Vol. 2, No. 2, (2000): 50.

²²⁹ Braschi, *El imperio*, 205

²³⁰ Braschi, *Yo-yo*, 95.

Esta cita revela que la protagonista/autora piensa que su escritura es poesía porque está *disfrazada* como una novela; pero si es un disfraz, no es una novela. Por otra parte, su compañero dice que no hay disfraces, y que la escritura es un guión. Los tres géneros clásicos se encuentran en estas dos líneas de la novela, ofreciendo otra vaguedad y, por lo tanto, otra transgresión respecto de ellos. El uso del disfraz también alude al juego entre la realidad y la ficción, característica de su poemario y de la postmodernidad.

Después de que un compañero dice que las apariencias engañan, la protagonista responde que confunden. Pensando en la apariencia del género de la novela, puede estar sugiriendo que estas normas establecidas del género confunden al lector y al autor porque ellos intentan relacionar la escritura con ciertas expectativas según los géneros clásicos. La protagonista confirma la cita de arriba cuando dice que la escritura es poesía disfrazada; que la cosa verdadera (*the real thing*) es poesía. Siguiendo este momento, la protagonista intenta definir su propio estilo y su propia poesía, concluyendo que es “no verse” (ningún verso)²³¹ en lugar de usar un término como “blank verse” o “free verse”. Dice lo siguiente acerca de esta falta de ritmo establecido:

I can't fit life into rhyme scheme. It would be a straight jacket. Rhythm is free. How can I accept rhythms of ancient ages when I'm feeling my own rhythm. The velocity of cars—the engines of our time—concorde, faxes, guns and subways. The way we talk and the way we commute. Do we have time to write novels. What is immortal in a novel is not the form which is long dead, but the context. And the same with poetry—what is said—that remains, the way we say things, changes.²³²

Esta auto-definición de poesía está de acuerdo con las ideas sobre la postmodernidad y refleja la urbanidad de Nueva York. La última línea refleja el cambio de género que emplea en el texto.

En adición a lo ya dicho acerca de la poesía, la protagonista de la novela presenta una concepción de la poesía como algo divertido. Quiere que tenga un “taste of frivolity”.²³³ Reflejando los tiempos postmodernos, la protagonista/poetisa dice que roba “pleasure from toys, movies, television, videos, machines, games”.²³⁴ Utiliza elementos de la postmodernidad como la película para su poesía y también su novela, vistos en la división de capítulos. Además, piensa que su poesía debe “jump out of the system” de las dicotomías, de “good and bad, beauty and ugliness, right and wrong”.²³⁵ Esta última propuesta subraya la ambigüedad de la novela misma, de no elegir entre dos opciones.

Braschi escribe que “Poetry is fun. Poetry hasn't been fun for ages. It should give pleasure. We've grown accustomed to unhappy poetry. My poetry is happy not to be sad”.²³⁶ Se debe analizar la sintaxis de esta última oración. La frase “Happy not to be sad” tiene dos interpretaciones lingüísticamente en inglés. La primera puede sugerir que su poesía sea feliz para que no sea triste, como la poesía que critica. La segunda interpretación propone que su poesía esté feliz de no ser triste. En otras palabras, en la personificación de su poesía, está contenta dado el hecho de que no es triste. Este tipo de doble-

²³¹ Ibid., 141.

²³² Ibid., 140-141.

²³³ Ibid., 142.

²³⁴ Ibid., 143.

²³⁵ Ibid., 143.

²³⁶ Braschi, Yo-yo, 143.

interpretación es característica de toda la obra y muestra el buen manejo del lenguaje. Las dos interpretaciones de la última frase no son fáciles de reconocer porque dependen mayormente del conocimiento del inglés y de la entonación de la enunciación en un contexto dado. Aquí vemos la importancia de la oralidad y la fuerte conexión que existe entre la oralidad y la poesía. Se puede considerar su texto también como una hibridación de lo escrito y lo oral, reflejando los puntos de contacto entre la prosa y la poesía. Exploraremos más sobre la oralidad de su escritura en un análisis del rol de la *performance* en la novela. La confusión e hibridación creativa que emplea la autora defienden su manejo del idioma y, por lo tanto, el manejo de otras hibridaciones también, como la cultura, la identidad, y los géneros literarios.

Entre las varias citas acerca de la poesía en la novela, una de las más notables se encuentra cerca del final de la segunda sección cuando la protagonista nombra al otro como su poesía. Inmediatamente después de nombrar a su poesía, muestra su ambivalencia hacia ella, diciendo “Pero no me das lo que te pido. Siempre me lo das. No puedo decirte qué me das, porque no me das más lo que quiero. No quiero lo que quiero. Quiero lo que quiero. No sé pedir lo que quiero. Sé que no tengo algo—algo me falta”.²³⁷ Las dudas de la protagonista reflejan las dudas acerca del género puro de la poesía, que la limita en su creación artística. Se puede pensar que, quizás, por esta falta de algo, la protagonista/autora ha elegido utilizar y mezclar varios géneros literarios para poder construir su propio sujeto de una manera más completa, desde varios ángulos y varias relaciones con el yo.

Volviendo a la teoría bajtiniana, el pensador ruso critica al estilo poético por estar “enajenado condicionalmente de toda interacción con la palabra ajena”, diciendo que en los géneros poéticos, “la dialogalidad natural de la palabra no se utiliza artísticamente; la palabra se basta a sí misma y no presupone ninguna otra expresión más allá de sus límites”.²³⁸ A lo mejor, lo que le falta a la protagonista en el momento de nombrar al otro como su poesía es exactamente eso, el otro. La poesía no le deja entender la voz ajena y por eso incluye tanto diálogo en la segunda sección de la novela. Existe una contradicción fundamental al nombrar al otro como la poesía, donde uno no encuentra otra voz salvo la suya propia. Se trata de un mundo ensimismado y en confusión, donde hay “muchas contradicciones y conflictos sin salida”.²³⁹ Dada esta definición, es difícil clasificar la obra de Braschi sólo dentro del género novelesco (que es más dialógico que lo que se encuentra en la obra braschiana). Pero por otra parte, Bajtín dice que el poeta tiene “una expresión monológicamente cerrada”, donde no debe haber “la diversidad de lenguas y mucho menos el plurilingüismo”, dos características esenciales en la obra de Braschi.²⁴⁰ Si tenemos que clasificar esta obra dentro de cierto género, quizás sería más adecuado definirlo como una novela poética o una novela performativa. De todos modos, la etiqueta de la novela postmoderna incluye la fragmentación, la hibridación y la ambigüedad, todas estas características que se encuentran en la obra mencionada.

3.2 La narrativa/la novela

²³⁷ Ibid., 191.

²³⁸ Bajtín, *Problemas*, 112.

²³⁹ Ibid., 112.

²⁴⁰ Ibid., 124.

Considerando la teoría de Braidotti sobre el nomadismo, la novela de Braschi sale de las normas establecidas para los géneros literarios clásicos. Bajtín ha dicho que “La palabra de la novela es una palabra poética, pero, en realidad, desborda los marcos de la concepción existente de la palabra poética”.²⁴¹ Esta descripción del lenguaje utilizado dentro de la novela representa adecuadamente la palabra poética que utiliza Braschi. Más aún, “la novela es un fenómeno multiestilístico, discordante y polifónico” y “La novela es la variedad social de lenguas artísticamente organizada; a veces es un plurilingüismo y una polifonía individual”.²⁴²

Como la autora intenta producir el cuerpo de un sujeto a través de sus palabras, también construye el cuerpo (la forma) de su texto. Al hacer el segundo, incluye una variedad de géneros en su escritura. Como dicen Sommer y Vega-Merino en la introducción, “the text transmutes poetry into novel, into screenplay, dialogue, and by extension to more and sometimes unidentified variants”.²⁴³ El uso de otros géneros dentro de la misma novela es otro ejemplo de hibridación, subrayando la hibridez cultural y lingüística que se manifiesta en toda la obra. Bajtín dice que toda novela es de hecho híbrida: “Toda novela en su conjunto, desde el punto de vista del lenguaje y la conciencia lingüística plasmados en ella, es un *híbrido*”.²⁴⁴ Pero no se trata de cualquier híbrido; la novela es un “híbrido intencional y consciente artísticamente organizado, y no una mezcla mecánica oscura de lenguajes (más exactamente, de elementos del lenguaje). La *imagen artística del lenguaje* es el objetivo de la hibridación novelística intencional”.²⁴⁵ Dado esto, tenemos que preguntarnos, ¿cuál es el objetivo de Braschi al usar la poesía, el drama, y la *performance* en su novela? ¿Cómo se representa la imagen del lenguaje a través de estos varios géneros? Hay que considerar estas cuestiones porque Bajtín dice que los géneros literarios introducidos en la novela “refractan en uno u otro grado las intenciones del autor” con mayor frecuencia que no.²⁴⁶ Es importante recordar que aunque pueden reflejar las intenciones autorales, “pueden distar diferentemente de la última instancia semántica de la obra” porque el lector puede encontrar otra intención.²⁴⁷ Por lo tanto, es importante identificar las intenciones de la autora y analizar su relación con la obra en su totalidad. Si esta última instancia semántica es diferente, no significa que la autora ha fallado necesariamente. Como el entendimiento de las obras literarias cambia según el lector y la lectura, muchas veces los autores incluyen elementos contextuales sin quererlo, que reflejan y afectan la lectura de las obras. Para empezar, podríamos decir que el lenguaje no es fijo, como los géneros tampoco lo son. Crea una imagen postmoderna de fluidez, hibridación y creación artística.

La creación artística es posible en la novela gracias a “La orientación dialogal de la palabra en medio de palabras ajenas” y más aún, “ha encontrado su expresión más completa y profunda” en la novela.²⁴⁸ Por eso el diálogo y las referencias inter- y extra-textuales son tan importantes en la obra. Es en la novela donde se puede

²⁴¹ Ibid., 95.

²⁴² Ibid., 86, 87.

²⁴³ Sommer, “Introduction”, 11

²⁴⁴ Bajtín, *Problemas*, 205.

²⁴⁵ Ibid., 205.

²⁴⁶ Ibid., 155.

²⁴⁷ Ibid., 155.

²⁴⁸ Ibid., 102.

admitir otros géneros, “tanto artísticos... como extraartísticos”.²⁴⁹ Aunque en este capítulo estamos analizando más bien los géneros literarios, tenemos que recordar los géneros “extraartísticos” como la vida de la autora y también la conclusión de Todorov mencionada en la introducción de este capítulo, que dice que los géneros literarios nacen del discurso humano. Este punto explica otro elemento que consideraremos más adelante: la metaficción y la autobiografía.

3.3 La dramática

Aunque la novela y la poesía son los géneros clásicos presentes con más frecuencia, el drama también se presenta a través de la mención del guión (*screen play*) y el último capítulo donde el texto toma la forma de éste, nombrando a los actores/hablantes. Los diálogos también construyen una especie de guión. Además, la poesía monologada (monólogo) está presente en muchas obras de teatro, como también lo está en esta novela. Según Kayser, “con frecuencia, todo el drama se proyecta hacia el pasado” porque la acción que observa el espectador son los últimos efectos de acontecimientos ya realizados hace tiempo.²⁵⁰ Es decir, “lo que sucede ante nosotros no es, por decirlo así, más que el último acto de una acción comenzada hace tiempo”.²⁵¹ De esta manera, el pasado se va incorporando en la obra de Braschi, especialmente en las narraciones de historias y sueños y en la construcción del sujeto.

Volviendo a la manifestación del sujeto en el drama, el drama se representa desde una tercera perspectiva, independientemente del autor. El drama no puede “proyectar[se] hacia el interior del autor”.²⁵² Entonces aunque existen elementos dramáticos en la novela de Braschi, los momentos autobiográficos y la protagonista metaliteraria dejan huellas del “interior” de la autora, negando la posibilidad de un drama “puro” y abriendo espacio a un género literario híbrido.

3.4 El arte verbal y la *performance*

Otro género que compone una gran parte de la obra de Braschi es la *performance*. Si pensamos en lo dicho arriba sobre Kayser acerca del drama, podemos considerar la *performance* como un género que se proyecta hacia el presente, especialmente por la importancia de la improvisación en él. A diferencia con los otros géneros literarios encontrados en este análisis, la *performance* es una provocación con la realidad. La *performance* no representa algo (como la realidad o un mundo fantástico) sino dialoga con la realidad. Intenta superar la referencialidad del mundo/sujeto clásico a través de la creación (improvisación). Antes de hacer su *performance* en la novela, la protagonista dice

²⁴⁹ Ibid., 154.

²⁵⁰ Kayser, *Interpretación*, 258.

²⁵¹ Ibid., 258.

²⁵² Bajtín, *Estética*, 314.

que “Todo se improvisa, de alguna u otra manera”.²⁵³ La *performance* es también parte del papel artístico de Braschi como poeta y consecuentemente de la protagonista. En esta sección, usaremos un artículo antropológico sobre el arte verbal como *performance* para establecer un marco teórico.²⁵⁴

La *performance* sugiere un elemento de oralidad y en el artículo de Bauman, se plantea que el arte verbal, la literatura oral, y el arte hablado pertenecen a la *performance*:

Performance...is a unifying thread tying together the marked, segregated esthetic genres and other spheres of verbal behavior into a general unified conception of verbal art as a way of speaking. Verbal art may comprehend both myth narration and the speech expected of certain members of society whenever they open their mouths, and it is performance that brings them together in culture-specific and variable ways, ways that are to be discovered ethnographically within each culture and community.²⁵⁵

Esta característica oral es importante porque surge el problema de tratar de trasladar la palabra dicha a la palabra escrita. En su análisis de la cultura oral de los Andes, Martín Lienhard dice que cuando los colonizadores intentaron escribir la cultura oral indígena, “En el choque con la cultura oral, el texto escrito tiende a estallar, a fragmentarse”.²⁵⁶ Creemos que se puede decir lo mismo acerca de la novela de Braschi. Pretende trasladar la oralidad a la escritura, contribuyendo a la fragmentación del lenguaje, del género literario, y del sujeto y su identidad. Pero por lo visto, parece que ésa es su intención. Considerando las palabras de Lienhard, este choque entre oralidad y escritura subraya el choque entre culturas, recuerdo de los tiempos coloniales. Lienhard nombra esta característica como híbrido.²⁵⁷ Creo que la oralidad también proviene de una cultura más grupal mientras la escritura es más bien individual. Al decir esto, Braschi provoca un choque más: la colectividad contra el individuo.

Hablando de la recepción de la crónica de Guaman Poma por parte de los españoles bilingües, Lienhard dice que “el hibridismo de la crónica no les hubiera permitido, sin duda, considerarla como un texto ‘serio’”.²⁵⁸ Tenemos que preguntarnos si el mismo estándar se aplica a la obra de Braschi hoy en día. De la misma manera, Bauman propone que “whatever the propositional content of an item of verbal art, its meaning is somehow cancelled out or rendered inoperative by the nature of the utterance as verbal art”.²⁵⁹ Es decir, al reconocer el arte verbal (oral) como tal, niega la posibilidad de su propósito. Por ser “oral”, es menos

²⁵³ Braschi, Yo-yo, 145.

²⁵⁴ La *performance* en la novela de Braschi es entendida como una actuación. Como referencia teórica, utilizaremos un artículo antropológico acerca de la *performance* (la narración oral de historias por ejemplo) por algunas características que comparten los dos usos del término (literario vs. antropológico).

²⁵⁵ **Richard Barman, “Verbal Art as Performance”, *American Anthropologist, New Series, Vol. 77, No. 2 (Junio, 1975): 291.***

²⁵⁶ Lienhard. *La voz*, 129.

²⁵⁷ “En los sistemas literarios de Guaman Poma y Arguedas, lo híbrido, para subrayarlo nuevamente, consiste en que el texto busca articular dos sistemas de expresión normalmente incompatibles, opuestos por su idioma, las concepciones espacio-temporales subyacentes, su origen histórico y, más que nada, la situación colonial o semicolonial... cada uno de los dos sistemas se impone por momentos o por zonas; el predominio relativo de uno de ellos depende no tanto del texto en sí, sino de su recepción” (Lienhard, *La voz*, 144).

²⁵⁸ Lienhard, *La voz*, 144.

²⁵⁹ Bauman, “Verbal Art”, 292.

“serio”, como un texto híbrido. La obra de Braschi incluye ambas características, la oralidad y la hibridación. Es justo concluir que la obra de Braschi no pertenece a los géneros clásicos, sino que crea otro género que se ubica en un nuevo espacio, el entremedio literario.

Confirmando las trasgresiones características del nomadismo, Bauman presenta los argumentos de Havránek y Stankiewicz, quienes sostienen que la clave del arte verbal se encuentra en su uso provocativo del lenguaje que llama la atención y es considerado como algo fuera de las normas establecidas.²⁶⁰ Para Bauman, la *performance* representa una transformación de un marco básico de los usos del lenguaje:

in artistic performance of this kind, there is something going on in the communicative interchange which says to the auditor, ‘interpret what I say in some special sense; do not take it to mean what the words alone, taken literally, would convey.’ This may lead to the further suggestion that performance sets up, or represents, an interpretative frame within which the messages being communicated are to be understood, and that this frame contrasts with at least one other frame, the literal.²⁶¹

En términos antropológicos, este marco distinto puede ser un recurso comunicativo para miembros de ciertas comunidades. Pero el considerar la obra de Braschi dentro de estos términos resulta difícil dado el elemento individual que permea el texto. El marco mencionado también es un sistema establecido contra el cual se pueden encontrar trasgresiones. Estas expectativas y asociaciones son manipuladas en la actuación de la *performance* en lo que Bauman nombra “creative manipulation” o “communicative transformations”.²⁶²

La *performance* asume la existencia de una audiencia y como consecuencia de eso, el *performer* tiene que mostrar una habilidad para comunicarse efectivamente con ella. El *performer* tiene una especie de responsabilidad hacia su audiencia (¿el otro?) y por lo tanto puede ser juzgado por ella. Como resultado, la *performance* “calls forth special attention to and heightened awareness of the act of expression”.²⁶³ Todos los marcos para juzgar entonces vienen de recursos culturalmente específicos. Entre estos recursos, pueden existir códigos especiales (como un lenguaje antiguo), aberturas o cierres convencionales, lenguaje figurativo, usos estilísticos (rima, armonía), cambios en el tono de la voz, usos de tradición, y la declaración de ser *performance*.²⁶⁴ Es difícil analizar por lo tanto la *performance* en el texto porque muchos de estos códigos se pierden en la traslación a la escritura. El uso de estos recursos “fixes the attention of the audience more strongly on the performer, binds the audience to the performer in a relationship of dependence that keeps them caught up in his display”.²⁶⁵ Aunque no vemos la *performance* en la novela, la leemos, y la protagonista anuncia su *performancy* al final, dice “How did I perform?”.²⁶⁶ Ella quiere que el lector la critique, de acuerdo con la responsabilidad de comunicación que tiene el *performer* según Bauman.

²⁶⁰ Ibid., 291.

²⁶¹ Ibid., 292.

²⁶² Ibid., 301.

²⁶³ Ibid., 293.

²⁶⁴ Ibid., 295.

²⁶⁵ Ibid., 295.

²⁶⁶ Braschi, Yo-yo, 150.

La *performance* es necesaria para la novela y la protagonista, para establecer su propia subjetividad. Bauman dice que “Performance is necessary to establish oneself in the role” y a través de toda la novela, observamos a la protagonista/autora tratando de establecerse como escritora y como sujeto.²⁶⁷ Más aún, es un intento de construir un papel en el entremedio, de definir este tercer espacio y de crear un lugar de enunciación. Quizás por eso, juega con tantos papeles/disfraces/géneros literarios. La *performance* provee la oportunidad de hacer eso al dar ciertas normas establecidas (de lenguaje, de género literario, de identidad, de espacio). La *performance* está desplazada en el mismo texto, como la protagonista/autora está desplazada dentro de la cultura norteamericana *mainstream* y como la obra está desplazada dentro de la literatura mayor.

La *performance* también deja a la protagonista asumir varios papeles, en concordancia con su subjetividad postmoderna fragmentada. Este género deja que se construya un yo siempre distinto y plurivalente. Lo interesante es que dentro de estos varios papeles, “the way and extent to which the role of performer and the behavior associated with it may dominate or be subordinate to the other roles he may play”.²⁶⁸ Por lo tanto, los papeles pueden reflejar la relación entre Puerto Rico y los EEUU a través del uso del idioma, por ejemplo. También, a veces el papel de ser poetisa es dominado por ser mujer o viceversa. La protagonista de la novela de Braschi casi siempre está luchando para tener el control sobre su palabra y su propia identidad. Por eso, hemos concluido que pelea y discute tanto con los otros personajes en la novela. Entonces aunque la protagonista parece egoísta e individualmente centrada, la *performance*

offers to the participants a special enhancement of experience, bringing with it a heightened intensity of communicative interaction which binds the audience to the performer in a way that is specific to performance as a mode of communication. Through his performance, the performer elicits the participative attention and energy of his audience, and to the extent that they value his performance, they will allow themselves to be caught up in it. When this happens, the performer gains a measure of prestige and control over the audience... When the performer gains control in this way, the potential for transformation of the social structure may become available to him as well.²⁶⁹

Por lo tanto, la protagonista/autora puede controlar su palabra a través de la *performance*. Y a través de esta conexión entre la protagonista/autora y la audiencia, la protagonista/autora puede efectuar un cambio. Es aquí donde encontramos el potencial para la *negociación* en lugar de la *provocación*. Pero no podemos perdernos en esta noción porque la *performance* toma cinco páginas de la novela y, más aún, es una *performance* trasladada a papel. Como consecuencia, pierde el efecto de control sobre la audiencia. Quizás por eso la protagonista/autora pelea tanto a través de toda novela porque sabe que está tomando un riesgo al representar un género oral en el papel. Quizás provoca para poder después negociar.

En el artículo de Bauman, se describe la calidad emergente (en referencia a lo propuesto por Raymond Williams) de la *performance*. Este punto otra vez está de acuerdo con la noción del nomadismo que transgrede las normas establecidas. Bauman dice que “The study of the factors contributing to the emergent quality of the oral literary text promises to bring about a major reconceptualization of the nature of the text, freeing it from the

²⁶⁷ Bauman, “Verbal Art”, 299.

²⁶⁸ Ibid., 299.

²⁶⁹ Ibid., 305.

apparent fixity it assumes when abstracted from performance and placed on the written page”.²⁷⁰ Por eso encontramos difícil que la *performance* se encuentre escrita. Esto lo lleva hacia el lado de las normas establecidas que producir “algo nuevo”/emergente. Provoca sin producir un cambio concreto, al menos en términos literarios. Por lo tanto, su provocación carece de la negociación.

Más aún, en la *performance* hay dos estructuras centrales: la estructura del texto y la del evento. Pero en la calidad emergente de la *performance*, quizás podemos observar una tercera estructura, una estructura social.²⁷¹ Bauman concluye que la *performance* constituye “the nexus of tradition, practice, and emergence in verbal art”.²⁷² Para empezar un análisis de la *performance* de la protagonista en la novela, veremos el evento dentro del cual ocurre. Después de hablar de la poesía, la protagonista entra en un diálogo sobre su inseguridad y dudas acerca de su *performance*. Entre sus dudas existe una respecto de su relación con la audiencia. Quiere saber si a ella le importan realmente su arte y su cultura de verdad. Utiliza la metáfora de un niño perdido para introducir la *performance*. Además de anunciarla, la metáfora muestra un papel asumido por la protagonista. Muestra su habilidad de cambiar de papel y su fragmentación de sujeto. En la tercera línea de la *performance*, la protagonista dice “I am dead”.²⁷³ Se puede interpretar esta frase como la toma de otra identidad. En lugar de analizar en detalle esta *performance*, queremos destacar algunos elementos que merecen ser criticados.

Primero, la protagonista dice, al introducir la *performance*, que todo se improvisa. Por lo tanto, consideramos esta declaración difícil de afirmar dado que el texto está escrito. Además, el texto mismo es editado y revisado, negando más aún la posibilidad de improvisación.

En segundo lugar, es interesante que en cinco páginas de *performance*, menos que 20 líneas están en castellano y están al principio y al final. Sabemos que la *performance* corresponde a la escena, y ésta está en Nueva York. Quizás por eso el idioma dominante es el inglés. Después de la *performance*, algunos comentarios de observadores lo clasifican como una “reading” (lectura) que sería un insulto al género de la *performance*.²⁷⁴ De acuerdo con ese comentario y con los propósitos de este trabajo, la *performance* analizada es más como una lectura, pues se trata de un texto escrito, y ya no hay oportunidad para improvisar.

Finalmente, la relación entre la audiencia y la protagonista parece fundamental especialmente dado que la protagonista usa el pronombre “you” con frecuencia. Cuando el *performer* “elicits the participative attention and energy of his audience”, gana cierto prestigio y control sobre su audiencia: “prestige because of the demonstrated competence he ha[s] displayed, control because the determination of the flow of the interaction is in his hands”.²⁷⁵ La audiencia se ha vuelto el otro (*you*) para la protagonista y la relación entre ellas determina el poder que tiene la protagonista.

La rima, característica de la poesía, en esta parte señala *performance* en inglés y “increased fixity of form, repetition, and parallelism” son medidas de un aumento en la

²⁷⁰ Ibid., 303.

²⁷¹ Ibid., 304.

²⁷² Ibid., 306.

²⁷³ Braschi, *Yo-yo*, 145.

²⁷⁴ Ibid., 152.

²⁷⁵ Bauman, “Verbal Art”, 305.

intensidad de la *performance*.²⁷⁶ Los ejemplos de aliteración y transformaciones entre palabras son más abundantes en esta parte, anunciando la *performance*. Por ejemplo, muestra una transformación desde “mutinity” hasta “moribundos”:

We continue living without possessing our lives—in mutinity—in mutility—immotivated by the immobility of immutability— invalidated by a a certificate of mortal- ity, immobility, immortality, tran- quality, morbality, morbidity, mortability, murámonos moribundos.²⁷⁷

En adición al (ab)uso evidente de la aliteración, dice que estamos viviendo sin poseer o controlar nuestras vidas. Empieza con la palabra, “mutinity”, que puede señalar una revolución o un cambio, específicamente del liderazgo. La hablante está señalando que ella está tomando control sobre esta *performance*. Después de eso, cambia una letra para transformar mutinity a mutility, una palabra que no existe en inglés pero que se entiende como referida al verbo mutilar (*to mutilate*), sugiriendo un cambio a tanta fuerza que produce daño. La próxima palabra tampoco existe en inglés, *immotivated*, pero recuerda a *unmotivated*. De ahí transforma a *immobility*, *immutability*, y *mortality*. Cuando usa la palabra inexistente de *morbality*, nos recuerda de *morbid* y también de *morality* y termina con la primera palabra: *morbidity*, lo cual nos deja con los moribundos en castellano. Así la hablante nos lleva desde lo vivo (*living*) hacia lo muerto (moribundo) y transforma el lenguaje para lograrlo (*mutability*). Este ejemplo de *performance* en la novela muestra “el tiempo transitivo del cuerpo”, en constante movimiento y cambio de palabras.²⁷⁸

En general, esta *performance* parece subrayar la fragmentación del sujeto. Habla de la libertad del ser al poder asumir varias identidades, “you only live twice”.²⁷⁹ La movilidad y fluidez con las cuales la protagonista cambia las palabras también reflejan paralelamente el movimiento de una identidad cambiante y fragmentada. Después de la *performance* la protagonista dice “I think of myself as an actor and a singer”, sugiriendo otra fragmentación entre dos papeles, uno característica del drama/teatro (actor) y otro perteneciente a la poesía (cantante).²⁸⁰

3.5 La autobiografía, la autoficción y la metaficción

No se puede leer la novela de Braschi sin pensar en los elementos autobiográficos incluidos en ella. Aunque ya ha sido mencionado varias veces en este trabajo, lo más notable es el paralelo entre la protagonista y la autora. La segunda parte de la novela explora esta relación comparable a través del diálogo, la escritura, y el proceso de escribir de la protagonista. Nos damos cuenta que el libro que está escribiendo la protagonista es/puede ser la misma novela que estamos leyendo de Braschi. Además, varias características de la protagonista, como su poesía y su nacionalidad, son las mismas de Braschi. Para terminar,

²⁷⁶ Ibid., 297.

²⁷⁷ Braschi, *Yo-yo*, 146.

²⁷⁸ Homi K. Bhabha. “Introducción: Los lugares de la cultura”, introducción a su *El lugar de la cultura*, trad. César Aira. (Buenos Aires: Manantial, 2002), 24.

²⁷⁹ Braschi, *Yo-yo*, 148.

²⁸⁰ Ibid., 152.

la última parte de la novela utiliza el nombre de Braschi, Giannina, y la sitúa en las calles de Nueva York. Estos momentos pueden ser autobiográficos y/o metaficcionales. Todorov dice que “la autobiografía se define por dos identidades: la del autor y narrador, y la del narrador y personaje principal”.²⁸¹ Sin embargo, estas identidades se mezclan en la novela de Braschi. Por lo tanto puede ser más adecuado utilizar el término de la metaficción. Y quizás aún más apropiada es la autoficción. La descripción de Arfuch sobre la autoficción nos recuerda otra vez más del nomadismo, donde se traspasan las normas y los límites tradicionales:

autoficción como relato de sí que tiende trampas, juega con las huellas referenciales, difumina los límites – con la novela, por ejemplo -, y que, a diferencia de la identidad narrativa de Ricoeur, puede incluir también el trabajo del análisis, cuya función es justamente la de perturbar esa identidad, alterar la historia que el sujeto se cuenta a sí mismo y la serena conformidad de este autorreconocimiento.²⁸²

Pensando en el capítulo sobre la construcción de la identidad del sujeto en este trabajo, podemos argumentar que Braschi escribe esta “autoficción” para conocerse mejor a sí misma. El acto de escribir se transforma en un acto de (auto)construcción de la autora.

En la novela misma, un compañero le dice a la protagonista que está escribiendo una “biografía personal” pero ella responde, “Déjame escribir mi novela. Tengo que hacer un recuento de mis días y mis años para saber si han perdido sueños mis añoranzas o si todavía siguen soñando”.²⁸³ Más adelante, otro compañero le dice a la protagonista, “No hay prisa. Es una biografía. Y tu vida está comenzando”.²⁸⁴ Entre las otras citas incluidas en este capítulo, llama a su obra (a través de sí misma o a través de otros personajes) los varios géneros mencionados. La protagonista intenta clarificar la cuestión del género cuando dice, “Wouldn’t it be wonderful to write a book all your life—a book that’s about your life with all the elements of a biography—but it’s not an autobiography. Not a Dream Play. Not a novel. Not a poem”.²⁸⁵ En esta cita dice que *no* es una autobiografía, *no* es una obra de teatro, *no* es una novela, y *no* es un poema (se debe notar aquí que menciona y niega los tres géneros clásicos probablemente porque su obra no pertenece *completamente* a sólo uno de ellos). La protagonista, y por lo tanto Braschi, están desafiando las normas sobre los géneros clásicos. No sería necesario elegir un género literario sobre otro sino que es perfectamente aceptable una fragmentación del género literario, como la fragmentación del sujeto postmoderno.

Como la *performance* puede reflejar la sociedad dentro de la cual ocurre, la autobiografía también puede mostrar elementos de la comunidad. Arfuch dice que “Ningún autorretrato, entonces, podrá desprenderse del marco de una época, y en ese sentido, hablará también de una comunidad”.²⁸⁶ Aunque la autobiografía parece describir a un individuo, refleja el contexto y, por lo tanto, a la sociedad a la cual pertenece el sujeto.

²⁸¹ Todorov, *Los géneros*, 61.

²⁸² Leonor Arfuch, “La vida como narración”, en su *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 105.

²⁸³ Braschi, *Yo-yo*, 69.

²⁸⁴ *Ibid.*, 177.

²⁸⁵ *Ibid.*, 178.

²⁸⁶ Arfuch, “La vida”, 108.

3.6 El capitalismo y los medios masivos (*screen play*)

Como producción económica, la literatura (incluyendo el texto central de este trabajo) forma parte del capitalismo actual. Además, en los centros urbanos, como en Nueva York, el intercambio de bienes y servicios y el comercio aumentan cada vez más.²⁸⁷ Este movimiento económico constante entre personas y cosas se representa no solamente en la producción física del libro de Braschi sino también en el constante vaivén de la protagonista. El fenómeno más destacado del capitalismo actual y la globalización es la producción de los medios masivos.²⁸⁸ Considerada como característica de la postmodernidad, se observa la influencia de estos medios en la novela de Braschi. Pizarro dice que hay un cambio de perspectiva evidente en la escritura debido a la nueva relación con los medios. Como consecuencia de ella, la recepción y el marketing alcanzan nueva importancia.²⁸⁹ El mercado además influye en lo estético, “los valores simbólicos y la representación identitaria” implicando “redefiniciones de lo que se entiende por cultura y de su lugar en la sociedad”.²⁹⁰

En adición a los géneros literarios tradicionales, se encuentran huellas de los géneros postmodernos de la televisión y la computadora. La protagonista describe y admite en la novela su pertinencia a esta cultura postmoderna:

La cultura, qué sé yo, yo sé que yo nací del culto a la televisión. Yo no veo televisión ahora, pero de niña, I was hooked. Totally hooked. I know that the cartoons influenced the style that I have. People will write differently with computers... cómo hacer funcionar el espíritu poético—coordinarlo—con la computadora, sintonizarlo, que puedan tocar la misma música: la época de la poesía y las computadoras.²⁹¹

Los títulos de los capítulos de la novela reflejan la grabación de películas o de la televisión y también de la fotografía. Podría ser como un documental escrito, o una “novela cinematográfica”.²⁹² Admite que en esta época postmoderna, se escribirá distintamente.

Los medios masivos se manifiestan también en los guiones y diálogos de la novela. Cuando un compañero le dice a la protagonista que debe escribir obras de teatro (*plays*), la protagonista le corrige “Screenplays, a psychic told me my next work would be made into a film”, mostrando la influencia del cine.²⁹³ La protagonista dice que ha tratado de ser como “ellos” pero no sabe por qué, “drop myself at their feet—feel at ease. For what, for Hecuba, for fiction, for frivolity”.²⁹⁴ Su lugar, su espacio, está en el entremedio y no saca provecho al

²⁸⁷ Lefebvre, *La revolución*, 15.

²⁸⁸ “Con el auge de la cultura de masas, nuevos géneros comienzan a articularse al canon tradicional... El resultado del impacto del universo audiovisual y la comunicación masiva de tono ligero es un desprendimiento desde la novela en su perfilamiento ilustrado, que produce un nuevo tipo de textualidad” (Pizarro, *El sur*. 98).

²⁸⁹ Pizarro, *El sur*, 98-99.

²⁹⁰ García Canclini, *Diferentes*, 41.

²⁹¹ ***Braschi, Yo-yo, 141.***

²⁹² Braschi, *El imperio*, 212.

²⁹³ Braschi, *Yo-yo*, 152.

²⁹⁴ *Ibid.*, 152.

tratar de sentirse cómodo al conformar. Su incomodidad es parte de la (in)estabilidad del entremedio.

3.7 El espacio en los géneros literarios

El espacio del género literario es parte de lo que establece las normas para los géneros. Toda la obra de Braschi, su poemario y su novela, se centra en romper fronteras, trasladarse entre varios espacios y quizás crear su propio espacio. El poemario de Braschi es ejemplar en este movimiento constante entre espacios:

Crecí al lado de las olas del mar. De ellas aprendí que era verdad la mentira. De ellas aprendí también a nunca cansarme de volver y de partir. Como las olas del mar, o como los barcos, estoy continuamente moviéndome de un lugar a otro. No sé lo que es permanecer quieta ni un solo instante... Soy todo el tiempo, o la mayoría de las veces, una cosa distinta, que yo nunca lograré comprender ni descifrar.²⁹⁵

En la novela, la protagonista dice, “Space is what images are about, ordering borders, creating space so that you can breathe”.²⁹⁶ Arfuch también describe el espacio como una “configuración mayor que el género” que está “atenta a las modulaciones de una trama interdiscursiva que tiene un papel cada vez más preponderante en la construcción de la subjetividad contemporánea”.²⁹⁷ Y aquí encontramos otra huella del nomadismo porque “esa visión articuladora hace posible apreciar no solamente la eficacia simbólica de la producción/reproducción de los cánones sino también sus desvíos e infracciones, la novedad, lo ‘fuera de género’”.²⁹⁸ El espacio, por lo tanto, ayuda a notar las infracciones características del nomadismo porque, si lo pensamos bien, el concepto de nomadismo tiene mucho que ver con el movimiento entre diferentes espacios. Además de construir un nuevo espacio o su propio espacio, trata de construir su propia subjetividad. Es como lo presentamos antes; Braschi utiliza los géneros clásicos, especialmente notable en la estructura de los tres capítulos pero los utiliza para que notemos los desvíos de género.

Arfuch habla de una multiplicidad dentro del espacio. Según ella, en esta época postmoderna, el espacio está siempre abierto, nunca acabado. Está en una transformación constante, como el sujeto. Dada esta multiplicidad y pluralidad, no podemos pensar en una separación entre lo íntimo y lo público como antes. Se ve esto en la novela de Braschi, al moverse entre estos espacios anteriormente segregados. En su contemplación de la biografía, Arfuch dice que ambos espacios se intersectan y trastocan porque aunque la biografía presenta un “viaje con escalas hacia el corazón de la interioridad”, tal exhibición es una ilusión.²⁹⁹ Mientras pretende exponer lo más íntimo, “lo privado se transforma en acérrimo secreto, lo público se hace privado y viceversa”.³⁰⁰

²⁹⁵ Braschi, *El imperio*, 196.

²⁹⁶ Braschi, *Yo-yo*, 137.

²⁹⁷ Arfuch, “La vida”, 102.

²⁹⁸ *Ibid.*, 102

²⁹⁹ *Ibid.*, 102.

³⁰⁰ *Ibid.*, 103.

Además, en la postmodernidad, la ciudad es el lugar de la poética del espacio. En adición a estar repleta de otros (nombres de lugares, por ejemplo), la ciudad está llena de desplazamientos. Arfuch también subraya este estado de nunca estar fijo en el cine. Las fluctuaciones entre espacios muestran las fluctuaciones entre el otro y el yo. Y dentro de estos movimientos entre varios espacios está el desarrollo de la memoria, del tiempo. La ciudad por lo tanto se vuelve un lugar de desconstrucción y de reconstrucción, como Nueva York en la novela de Braschi.³⁰¹ En su poemario, Braschi ejemplifica esta idea del espacio de desconstrucción y reconstrucción también: “tuvimos que desconstruirnos y reconstruirnos”.³⁰² Después habla de la construcción y la creación y su falta de terminación: “No he acabado de construir el edificio... Soy todavía arquitecto de este mundo y no he acabado de construirlo. Pero me parece que todo arte es representación”.³⁰³ Utilizando la misma metáfora del edificio, la protagonista habla al lector:

Pero mire usted qué extraña es la arquitectura poética. Uno construye un edificio creyendo que ese edificio estará colocado en otro lugar. Y luego uno descubre que uno está equivocado. Quien nunca se equivoca es la lógica del poema. El edificio había escogido su terreno aunque yo hubiera pensado que el edificio iba a estar colocado en otro lugar... las cosas escogen su espacio. Las cosas son soberanas del mundo. Aunque uno crea que uno puede mandarlas son ellas las que en el fondo nos imponen su mandato.³⁰⁴

De este modo el poemario muestra que la reconstrucción del espacio es un proceso constante.

La hibridación de los géneros literarios acentúa la hibridación de culturas que Braschi intenta presentar en su obra. Además, la inhabilidad de definir su obra como una novela propiamente tal supone que Braschi tampoco sabe cómo llamar esta nueva sociedad y cultura que está naciendo a la vez con su escritura. Es un desplazamiento de personas, de géneros literarios, de lenguas, y de culturas. Por ende, la obra de Braschi está en un movimiento constante, fragmentando el idioma, la escritura y el sujeto. Es una desconstrucción sin duda, pero las posibilidades de reconstrucción quedan irresueltas.

³⁰¹ Leonor Arfuch, “La ciudad como autobiografía” (presentación parte del programa “Encuentros en torno a la estética”, Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, Campus Oriente, Santiago, Chile, 19 de noviembre de 2009).

³⁰² Braschi, *El imperio*, 224.

³⁰³ *Ibid.*, 225.

³⁰⁴ *Ibid.*, 224-225.

CAPÍTULO IV: EL SPANGLISH

El presente capítulo analizará el lugar del entremedio construido a través del *code-switching* entre castellano e inglés en la novela *Yo-yo Boing!*. El desplazamiento que sucede en el proceso de inmigración también ocurre en los dos idiomas en la novela. Cuando se utiliza el castellano se desplaza al inglés y viceversa. Pero también ocurre una tercera posibilidad: la hibridación de ambos idiomas, disfrutando del bilingüismo para crear una tercera lengua, *Spanglish*. Al analizar los desplazamientos lingüísticos, uno puede ver y entender mejor el propio desplazamiento del inmigrante. La cuestión fundamental en este trabajo es analizar cuándo se usa el inglés y cuándo se utiliza el castellano y por qué. ¿Qué se quiere decir con un idioma y no con el otro? ¿Qué se logra al desplazar un idioma y qué se logra al fusionarlos? Se considerarán las características del *Spanglish* y el bilingüismo, los elementos de la lengua materna, los juegos con el lenguaje, y los cambios de significado en el lenguaje del texto para examinar su relación con la idea postmoderna de la identidad del sujeto fragmentada y errante dentro del espacio del entremedio.

Dado que el idioma es una de las diferencias fundamentales entre los EEUU y Puerto Rico, se puede observar el problema político de la isla en las negociaciones y las provocaciones de los idiomas en la novela de Braschi. Aunque Puerto Rico es oficialmente parte de los EEUU, sin sus propios derechos como estado, la isla mantiene una independencia lingüística. Pero por otra parte, “El bilingüismo braschiano desafía la noción de armonía, acuerdo o concertación al utilizar el lenguaje como un instrumento para satirizar y dramatizar la identidad nacional y el debate sobre la estadidad y/o la independencia puertorriqueña”.³⁰⁵ Braschi presenta los dos lados del conflicto de estadidad, casi celebrando la contradicción, mientras una cierta posición acerca del problema político (y lingüístico) de Puerto Rico es crucial para escritoras de la isla como Rosario Ferré y Ana Lydia Vega. La opinión de Braschi subraya su uso de la contradicción entre dos posiciones (sea lingüística u otra) porque según ella, “lo más enriquecedor de todo es utilizar las dos lenguas. Es como un diálogo, y el diálogo entre dos personas se convierte en un diálogo de lengua sumamente enriquecedor para mí como persona”.³⁰⁶ En lugar de pensar en un diálogo entre idiomas estrictamente lingüísticos, queremos rescatar la idea bajtiniana acerca de la relación dialógica de las lenguas. Bajtín dice que los elementos estrictamente lingüísticos dentro del idioma o del texto no pueden tener relaciones dialógicas sino que “Su ‘conversación’ puede ser registrada únicamente mediante un enfoque translingüístico, sólo cuando se los vea como ‘visiones del mundo’..., ‘puntos de vista’, ‘voces sociales’, etcétera”.³⁰⁷ Entonces, cuando hablamos de un diálogo entre lenguas en este trabajo, no nos referimos a un diálogo lingüístico sino más bien entre diferentes puntos de vista y entre diferentes culturas.

En una entrevista con Cristina Garrigós, cuando avanza algo de su próxima obra, Braschi menciona a Segismundo y a Hamlet, presentes en la última parte de *Yo-Yo Boing!*. Cuando se le pregunta por qué elige a Segismundo y a Hamlet, la autora responde:

³⁰⁵ Loustau, “Nomadismos”, 441.

³⁰⁶ Braschi, “Chicken”, 157.

³⁰⁷ Bajtín, *Estética*, 310-311.

Porque si Segismundo piensa, Hamlet se inquieta. Hamlet y Segismundo son príncipes de Dinamarca y Polonia, pero sus lenguas nativas son inglés y español. Cuando los leo, los leo en el exilio, en exilio de las lenguas de sus tierras nativas, y esta distancia de lo nativo me hace amar más lo extranjero. Esta es la dicotomía que siente el latino viviendo en los Estados Unidos. Sócrates prefirió morir en su tierra nativa que vivir en exilio. Yo prefiero vivir y no sentirme cómoda en ninguna tierra ni en ninguna lengua. Me pregunto porqué fui elegida para integrar y desintegrar lenguas en exilio, pero también me pregunto por qué los elegidos no son nunca los más preparados – y por qué fueron elegidos cuando nunca pidieron ser elegidos.³⁰⁸

Esta respuesta de Braschi refleja su opinión sobre los dos idiomas que emplea y también su relación con sus “tierras”. Dice que nunca se siente cómoda, y se nota eso en su uso de lenguaje. A veces su uso del inglés es natural, tanto como su uso del castellano, pero, en otros momentos, la mezcla de ellos es más bien incómoda. El *Spanglish* que utiliza no es lo que se puede llamar natural para el típico hispanohablante que vive en los EEUU sino más bien artificial. Sin embargo, su manejo de ambos idiomas es impresionante, mostrando que es una intelectual, y los juegos de palabras también son notables, defendiendo las posibilidades del entremedio.

4.1 Los orígenes del *Spanglish*

El fenómeno lingüístico conocido como *Spanglish* resulta del choque entre dos idiomas: el castellano y el inglés. Su propio nombre refleja su característica híbrida al ser una mezcla de ambos (*Span* de *Spanish* y *glish* de *English*). Este idioma híbrido es “an emblem of a whole existential condition marked by constant bordercrossing” entre no solamente dos idiomas sino entre varias culturas, tierras, y puntos de vista.³⁰⁹ No es un fenómeno reciente porque los dos idiomas han tenido contacto desde los tiempos del colonialismo, más notable desde el siglo XIX durante el cual el gobierno estadounidense adquirió varias tierras mexicanas. Ilan Stavans, mexicano trasladado a los EEUU, ha investigado mucho sobre el fenómeno de *Spanglish* y en su libro con el mismo título, lo define como “an encounter between cultures that is also a record of abundant past transactions”.³¹⁰ Esta definición nos recuerda del pasado del *Spanglish*. Por ésta y otras razones, Stavans dice que el *Spanglish* viene de la conquista de las Américas porque era una conquista no solamente geográfica sino también lingüística, de “subyugación verbal”.³¹¹

Los hablantes del *Spanglish* se pueden comunicar en dos lenguas al mismo tiempo y también mantienen un “sentido de pertenencia a dos culturas”.³¹² El *Spanglish* empezó

³⁰⁸ Braschi, “*Chicken*”, 153. *Énfasis es nuestra*.

³⁰⁹ Rosario Martín Ruano, y Carmen África Vidal Claramonte. “Asymmetries in/of Translation: Translating Translated Hispanicism(s)”, *TTR: traduction, rédaction*, Vol. 17, No. 1 (2004), <http://id.erudit.org/iderudit/011974ar>, 85.

³¹⁰ Ilan Stavans, *Spanglish: The Making of a New American Language* (HarperCollins, New York: 2003), 22.

³¹¹ *Ibid.*, 24.

³¹² E. Angélica Guerra Avalos, “Surgimiento y características del *Spanglish*”, Universitat de Barcelona (2002), http://www.ub.es/filhis/culturele/spanglish_surg.html.

por la necesidad de comunicación en el idioma nuevamente adquirido y por eso su función es comunicadora, y por lo tanto es oral. También por este alto nivel de informalidad “se le considera una muestra de alto nivel de creatividad lingüística”.³¹³ Como dice Stavans acerca de la oralidad del *Spanglish* y su intento de escribir un diccionario del mismo, “Many of its words and phrases have never been written down before. This means that the spelling is evasive, and frequently the etymology is too”.³¹⁴ Esto subraya el pensamiento del *Spanglish* como creativo porque no tiene reglas específicas, dejando espacio al hablante para crear sus propias palabras y frases según sus necesidades y deseos de comunicación. Mientras el *Spanglish* es considerado como un modo de comunicación oral, se tiene que reconocer que también ha entrado en el circuito literario, dándole más “legitimación” de cierta manera. Quizás por su falta de normas y su habilidad de ser cambiado, jugado, y manipulado constantemente, algunos autores optan por utilizarlo, proveyendo más oportunidades para creación. Es como dice Castillo, “many of the new Latino/a writers find in the rhythms of the two languages rubbing against each other an exciting and vital potentiality for new poetic expression”.³¹⁵ Sin reglas, todo puede pasar.

Mientras el pensamiento común es que el *Spanglish* pertenece a un grupo económico particular, el bajo, esto no es necesariamente verdad. Hay muchas variedades del *Spanglish* porque los diferentes grupos de hispanohablantes particularmente en los EEUU no son homogéneos: “No todos hablan *spanglish*; es más, no todos hablan el mismo tipo de *spanglish*: hay un *spanglish* cubano que es distinto al *spanglish* puertorriqueño; y así etcétera. Además, hay varios *spanglish* dentro de cada subminoría, debido a su ubicación geográfica y a su clase social”.³¹⁶ Las variedades también dependen de otros factores como género y edad. Como resultado, la clase media habla *Spanglish*, considerándolo como “una manera moderna y divertida de hablar”.³¹⁷ Quizás sus razones para hablarlo son distintas, pero igualmente el *Spanglish* no tiene límites sino diferencias. Evidenciando esta nueva popularidad del *Spanglish*, “lo que en un momento fue una moda, una forma de expresión casi contracultural, ahora es, para muchos, una necesidad. En Nueva York, se ha convertido en la forma de comunicación oral más utilizada después del inglés y del español”.³¹⁸ En su artículo sobre el *Spanglish*, Laura Callahan atribuye este crecimiento de su uso al reconocimiento del aumento de población de hispanohablantes por los intereses comerciales y políticos. Mientras la importancia de esta población sube, también lo hace el idioma.³¹⁹ Es importante señalar aquí el papel de la ciudad de Nueva York y el espacio de la calle, porque Stavans también notó por primera vez el uso abundante del *Spanglish* caminando por las calles de Nueva York, donde toma lugar el texto de Braschi.³²⁰

Debido a todas las variaciones del *Spanglish*, resulta difícil concretar normas y reglas específicas para él. Sin embargo, se puede señalar diferentes usos del *Spanglish* y las

³¹³ Ibid.

³¹⁴ Stavans, *Spanglish*, 55.

³¹⁵ Castillo, *Redreaming*, 11.

³¹⁶ Stavans, “Entrevista”.

³¹⁷ Stavans, *Spanglish*, 20.

³¹⁸ Guerra Avalos, “Surgimiento”.

³¹⁹ Laura Callahan, “Metalinguistic References in a Spanish/English Corpus”, *Hispania*, Vol. 84, No. 3 (Septiembre, 2001): 423.

³²⁰ Recordamos lo ya presentado de Lefebvre acerca del espacio de la calle como lugar de encuentros y cómo en este caso

del idioma, es un lugar de encuentros no solamente entre sujetos sino entre lenguas también.

alteraciones de palabras características de este “código cambiante”.³²¹ Entre las razones para usar el *Spanglish*, la más común es porque la persona no sabe cómo expresarse en el idioma extranjero (que en este caso sería el inglés) y forma parte del aprendizaje de él. Otras razones son para diversión y para solidaridad; también está de moda para algunos hablantes.

Las palabras que se usan en el *Spanglish* vienen mayormente de *switching* (intercambio) y *borrowing* (préstamo). Por ejemplo, una oración puede ser compuesta por una combinación de las palabras correctas en español y en inglés para una especie de *code-switching*. Según Stavans, las diferentes palabras en *Spanglish* son palabras prestadas (*loanwords*), términos mal traducidos (*mistranslated terms*), y palabras adaptadas (*adapted words*). Las palabras en inglés que se toman prestadas (mayormente verbos y sustantivos) son adaptadas al sintaxis del castellano.³²² A veces una palabra en inglés se toma prestada por facilidad, porque el castellano es más multisilábico que el inglés.³²³ Para entender mejor estas categorías de palabras en *Spanglish*, mostraremos ejemplos de cada uno. La primera, de *loanwords*, incluye palabras como *fiesta* y *patio* en inglés, y *marketing* en castellano. Se reconoce que en este grupo se encuentran muchas palabras que tienen que ver con la tecnología y el deporte, áreas que son más bien globalizadas. La segunda categoría, de *mistranslated terms*, cuenta con palabras como *banco* en castellano para decir ribera (*river bank*). En la tercera categoría, *adapted words*, encontramos palabras transformadas a la sintaxis del otro idioma. Por ejemplo, *lonche* significa almuerzo (*lunch* en inglés).

Para entender mejor al *Spanglish*, Stavan lo compara con dos otros fenómenos lingüísticos: *ebonics* y *yiddish*.³²⁴ El primero, *ebonics*, conocido también como el inglés de los afro-americanos, es un lenguaje utilizado por los miembros de una minoría étnica para establecer su propia identidad, con raíces desde los tiempos de esclavitud. Este fenómeno también es marcado mayormente por la clase baja, especialmente en los centros urbanos. Del mismo modo, el *Spanglish* es utilizado como un “intra-ethnic vehicle of communication” en los EEUU.³²⁵ Sin embargo, existen claras diferencias en comparación con *ebonics*. Para empezar, el *Spanglish* resulta del encuentro entre dos idiomas distintos (el inglés y el castellano). En adición, no se define el *Spanglish* según la clase social del hablante. Stavans utiliza la música como un ejemplo del empoderamiento del *Spanglish* y de *ebonics* (ejemplos: rock, hip-hop, jazz). El segundo fenómeno, *yiddish*, es una mezcla de varios idiomas—hebreo, alemán, ruso, francés, etc. Es una lengua interna, utilizada por cierto grupo étnico para separarse e identificarse como distinto (en este caso, por los judíos). El *yiddish* empezó como una jerga, después volviéndose en un dialecto y finalmente apareciendo como un idioma. Su popularidad creció en los EEUU debido a la gran inmigración de europeos del este. De la misma manera, el *Spanglish* ha surgido como resultado de inmigración.

³²¹ Guerra Avalos, “Surgimiento”.

³²² Stavans, *Spanglish*, 58.

³²³ Lizette Alvarez, “It’s the Talk of Nueva York: The Hybrid Called Spanglish”, *Language Variety and Culture. Language: Readings in Language and Culture*, ed. Virginia Clark, Paul Eschholz, y Alfred Rosa, (New York: St. Martin’s Press, 1998), 486.

³²⁴ Stavans no sugiere que estos fenómenos son iguales al *Spanglish* sino que recomienda compararlos para entender mejor el desarrollo del *Spanglish*.

³²⁵ Stavans, *Spanglish*, 43.

Queremos presentar aquí dos términos relacionados con el *Spanglish* para aclarar algunas de sus características: el *code-switching* y el bilingüismo. El *code-switching* es una técnica empleada por hablantes de ambos idiomas donde alternan palabras de cada uno y es una “natural consequence of a situation of intense daily contact”.³²⁶ De este modo, muchos hablantes que cambian entre las dos lenguas no están concientes de cómo las utilizan, especialmente cuando sus interlocutores también hacen lo mismo.³²⁷ Por otra parte, algunos hablantes emplean el *code-switching* a propósito para señalar su pertinencia a cierto grupo étnico y “to probe for shared background knowledge”.³²⁸ Estos hablantes utilizan “emblematic or etiquette switching”, consistiendo en frases específicas (*frozen formulaic and tag phrases*) para que el hablante no tenga que dominar el idioma.³²⁹ El *code-switching* por lo tanto es parte del *Spanglish* porque utiliza palabras de ambos idiomas.

El *code-switching* puede formar parte del habla de las personas bilingües o no, porque como hemos visto, ciertas frases pre-formadas son usadas en el *code-switching*, sin el manejo completo del idioma. En un artículo sobre el *Spanglish* de Lizette Álvarez, dice que los hablantes de esta lengua híbrida son orgullosos de ser completamente bilingües. Creemos que existen ambos tipos de hablantes, bilingües y no, de *Spanglish* entonces sería una equivocación pensar que el empleo de este idioma significa que el hablante es bilingüe por muchas razones. Por ejemplo, ya hemos dicho que el *Spanglish* puede formar parte del proceso de adquirir el inglés porque todavía no lo ha dominado completamente. Stavans dice que muchos hablantes del *Spanglish* sí son bilingües, pero sin embargo “many are not fully active in either of them [English or Spanish], orally or in written form. The syntax and grammar of one spill all over the other and vice versa, and the degree of instantaneous self-translation is unequivocal”.³³⁰ Como consecuencia, concluye que la posibilidad de hablar *bien* los tres (inglés, castellano, y *Spanglish*), no es posible para muchos latinos, especialmente los latinos empobrecidos.³³¹ Pero esta negativa no debe prevenir nuestro análisis porque hay que considerar el lenguaje de la clase baja también. En lugar de insistir en que destruyen el idioma, se debería analizar el papel de la clase social en relación con él. En este trabajo, reconocemos que la autora del texto analizado viene de una clase privilegiada y cabe dentro del grupo de hablantes del *Spanglish* que son bilingües. Por ende, la clase social no es un enfoque de nuestro trabajo, pero es importante reconocer su papel fundamental en la formación del *Spanglish*. Además, cuando usamos el término “bilingüe” para clasificar a Braschi o su texto, lo encontramos apropiado dada su experiencia e historia personal, pero no estamos diciendo que el *Spanglish* es necesariamente una manifestación de tal característica.

Antes de presentar las críticas al *Spanglish*, queremos destacar la polémica acerca del uso del castellano en la vida cotidiana en los EEUU, especialmente en el trabajo u otras situaciones formales. Los hablantes de idiomas, salvo el inglés, típicamente tienen desventajas en el trabajo. Pueden sufrir despidos, menos oportunidades para promociones, y discriminación al no conseguir el empleo por su acento al hablar inglés. Pero más común

³²⁶ Callahan, “Metalinguistic”, 417.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Ibid., 422.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Stavans, “My Love Affair”, 135.

³³¹ Stavans, *Spanglish*, 50.

ahora en nuestro mundo globalizado, otros casos muestran que la habilidad de hablar otro idioma (más el inglés oficial por supuesto) es una ventaja y un beneficio. Mientras en la mayoría de los casos el uso del *code-switching* y más aún, de un idioma híbrido como *Spanglish*, es mal visto en situaciones más bien formales, se puede notar su uso en algunas. En su libro, Stavans relata una experiencia suya en Nueva York del uso cotidiano del *Spanglish*. En esta experiencia, Stavans estuvo en un taxi donde la coordinadora de taxi utilizó castellano, inglés y *Spanglish*. El taxista que estaba manejando el taxi de Stavans, era asiático pero entendió perfectamente bien lo que le decía la coordinadora de taxi. El mismo taxista después empezó a cantar con una canción de la radio que tenía palabras chicanas.³³² Así podemos concluir que en algunas situaciones es aceptable y quizás preferible que hablen *Spanglish* o que usen el *code-switching*. También nos gustaría presentar otro ejemplo personal del uso del *Spanglish* en un contexto más formal. Durante una entrevista en la Universidad de Carolina del Norte en los EEUU para el programa de doctorado de literatura y lengua hispana, un profesor peruano me habló empleando el *code-switching* y el *Spanglish* como si nada. Me quedé impresionada con la experiencia porque era una situación bien formal, siendo académica. Pero igualmente entendí su uso del inglés y empecé a hablar como él. Lo interpreté como una señal de relajarme un poco para poder expresarme sin preocupación de mis equivocaciones o carencias de vocabulario en castellano. En este caso, lo reconocí inconscientemente como una señal de un lugar común.

Surge acá la polémica acerca de la educación bilingüe y la necesidad de hablar ambos idiomas, inglés y castellano. No vamos a meternos en esta polémica porque no es pertinente a nuestro trabajo, pero queremos sugerir que es importante hablar bien el inglés y el castellano, y no queremos proponer que el *Spanglish* reemplace ninguno de los dos. Sin embargo, queremos reconocer el papel importante del *Spanglish* como modo de comunicación y herramienta artística. Al entender y analizar el *Spanglish* quizás podemos entender mejor los idiomas individuales y los diálogos entre sus culturas respectivas porque este idioma híbrido ocurre en el espacio complejo del entremedio. De este modo, comprenderemos mejor la relación entre los idiomas, los hablantes, las culturas, los espacios, y las historias de ambos.

Ahora queremos presentar las críticas de punto de vista de los lingüistas puristas. Primero, los puristas del castellano se preguntan si “ha perdido su pureza de una forma irremediable como resultado de este proceso” del *Spanglish*.³³³ Esta polémica no es nueva porque se ha criticado el uso del *code-switching* entre los dos idiomas como destrucción del castellano desde el siglo XIX.³³⁴ Stavans responde a esta crítica por parte de los puristas que consideran el *Spanglish* como un insulto a su idioma al decir “¿Pero cuál es el español puro y legítimo, el de Góngora y Quevedo? ¿Y quién lo habla en la actualidad?”.³³⁵ Para él, el *Spanglish* sirve a sus hablantes como modo de comunicación entonces no podemos despojarlos.

En segundo lugar, los puristas del inglés se preocupan de que el inglés “se hará menos inglés en la lengua de los latinos”.³³⁶ Otras críticas por parte de los angloparlantes tiene más que ver con asimilación que con imperialismo. El *Spanglish* para ellos representa la

³³² Ibid., 43.

³³³ Guerra Avalos, “Surgimiento”.

³³⁴ Callahan, “Metalinguistic”, 422.

³³⁵ Stavans, “Entrevista”.

³³⁶ Guerra Avalos, “Surgimiento”.

falla de la educación bilingüe cuando los profesores y los padres no saben u olvidan cómo separar los dos idiomas. El resultado es el caos del *Spanglish*. También algunas personas consideran que el *Spanglish* es la consecuencia de la pereza por parte de los inmigrantes al aprender el inglés.³³⁷

Además tenemos que recordar que el *Spanglish* también tiene manifestaciones, y por lo tanto, críticas en Latinoamérica. Allá como en España, muchas críticas piensan que el castellano es la última marca del orgullo cultural y que el *Spanglish* lo está arruinando como impacto del imperialismo yanqui. En Puerto Rico, el *code-switching* simboliza “an undesirable duality of value systems” para algunas personas, criticado como asimilacionista.³³⁸ Los puertorriqueños critican a Braschi por ocupar el inglés, por ejemplo. Como ya hemos mencionado en nuestro capítulo sobre Puerto Rico, mucha crítica viene de Puerto Rico hacia las personas que han vivido en Nueva York, diciendo que su pureza cultural es ahora contaminada aunque esos inmigrantes pueden mantener su sentimiento de pertinencia a la isla.

Por último, queremos destacar las opiniones de los inmigrantes latinoamericanos mismos en los EEUU. Las experiencias de los inmigrantes son bastante diferentes, y según ellas, las actitudes y el comportamiento hacia los vínculos culturales y lingüísticos que mantienen con sus países varían. Algunos latinos que quieren mantener sus raíces buscan la educación bilingüe como respuesta mientras otros adaptan a la cultura estadounidense sin aprender el castellano. Teniendo esto en cuenta, revisaremos las posibles reacciones acerca del *Spanglish* según un estudio que realizó Stavans. Él concluye que hay básicamente dos lados, divididos por clase e ideología. El primer lado cree que el *Spanglish* es un obstáculo para los latinos que quieren o están asimilando a la cultura estadounidense porque muchos de ellos no hablan ni castellano ni inglés bien. Para ellos, el *Spanglish* es una “involuntary middle ground” de la cual querrían salir.³³⁹ De acuerdo con esto, Guerra Avalos ha dicho que el *Spanglish* puede excluir a los hablantes que no tienen conocimiento del otro idioma, especialmente en el caso de los inmigrantes recién llegados a los EEUU y como consecuencia, se preocupan de que no aprendan ni castellano ni inglés adecuadamente. El otro lado ve el *Spanglish* como algo positivo. Para ellos, este idioma “roto” es una construcción del nuevo latino. En términos de clase social, consideran que es dentro de la clase baja donde se encuentran “the most spontaneous aspects of culture” y que después, los demás (de las clases media y alta) roban estos aspectos, volviéndolos “highbrow”.³⁴⁰

4.2 La errante lingüística del “entremedio”

El título, ya analizado aquí, muestra la estructura y el énfasis del diálogo en la novela. Como los dos yos del título se comunican en dos idiomas, el inglés y el castellano de la novela pueden dialogar, hasta mezclarse, pero también se pueden separar. Aquí es donde se encuentra la celebración de la diferencia y de la contradicción. Y, por supuesto, es a través del diálogo con el otro, con el salto hacia el espacio del otro, donde puede empezar

³³⁷ Stavans, *Spanglish*, 50.

³³⁸ Callahan, “Metalinguistic”, 422.

³³⁹ Stavans, *Spanglish*, 17.

³⁴⁰ Ibid.

a definirse uno mismo. El *Spanglish*, para Stavans, es la clave para entender al “nuevo Latino” de los EEUU y es “the in between of yo and I”.³⁴¹ Por lo tanto, este salto hacia el otro se desplaza del sujeto y como ya se ha planteado, el proceso del desplazamiento termina en el espacio del entremedio. El bilingüismo permite una fluidez y una movilidad entre dos espacios, repitiendo la acción del desplazado y el ser errante. En lugar de decir que estos seres no tienen un espacio propio, se encuentran en otro, el tercer espacio de Bhabha, del entremedio. Se encuentran en movimiento, en un tránsito constante entre las dos lenguas y es ahí en el entremedio donde la identidad tradicional como una unidad es contestada.

La misma estructura de la novela refleja el lugar del entremedio como híbrido. La novela está compuesta por tres secciones y la del medio (en el entremedio), “Blow-up”, es donde se encuentra “la coexistencia irreverente” de ambos idiomas castellano e inglés.³⁴² Esta cohabitación de los dos idiomas, analizada más adelante, es a veces armoniosa y a veces en pugna. Se nota esto en el uso de ellos, a veces cómodos y otras veces verdaderamente incómodos. Según Castillo, desde la perspectiva de los puristas (de ambos lados), “her Spanish is contaminated and her English often intentionally awkward”.³⁴³

La primera y tercera partes de la novela, que emplean el castellano, muestran que el idioma “is here to stay... And the novel ends in splendidly erudite Spanish, just in case readers forget that they can come back, in case they forget that choosing only one language is losing the other”.³⁴⁴ El monolingüismo de la tercera parte adquiere otro significado después de haber visto las posibilidades de una combinación de inglés con castellano, subrayando la habilidad de separarse y de diferenciarse. Después de ver la potencialidad del entremedio, e intentar ir hacia el otro, la vuelta al castellano es una vuelta hacia sí mismo, ahora con una definición más amplia y más profunda por haber visto cómo puede vivir otra cultura y otro idioma. Da la oportunidad de desafiar al pensamiento tradicional de la identidad, proponiendo una identidad fragmentada, contradictoria, errante, y sobre todo, postmoderna. Según otras críticas que serán exploradas en más detalle más adelante, la vuelta a castellano refleja la vuelta a la lengua materna. Doris Sommer y Alexandra Vega-Merino describen la decisión por un idioma u otro en la introducción:

Decisions make a single language, or genre, or self, into a prison-house for the counterpart that might have been a partner. Either/or decisions are targets of the book’s explosive irony and ire. And “Neither Nor” laments... about losing one cultural identity without finding another, don’t account for the pleasure in redoubled cultural virtuosity... Why decide between Spanish and English, between Borinquen and the Bronx, between the first person singular as subject or object of this text, between its genre being an extended poem or a truncated novel?.³⁴⁵

Braschi nunca se decide ciento por ciento por un idioma u otro lo que es evidente en su oscilación entre el castellano y el inglés. Stavans también dice que el uso del *Spanglish* ya no es una cuestión de “either/or”.³⁴⁶ No hay que elegir, como cuando Braschi no opta por un

³⁴¹ Stavans, “My love affair”, 130.

³⁴² Loustau, “Nomadismos”, 442.

³⁴³ Castillo, *Redreaming*, 184.

³⁴⁴ Sommer, “Introduction”, 18.

³⁴⁵ *Ibid.*, 12.

³⁴⁶ Stavans, “My love affair”, 136.

género u otro, ni decide por “yo” o “you”, ni elige una respuesta concreta frente a la cuestión política de Puerto Rico. Rechaza las decisiones que la limitan a una sola posibilidad. Como Braschi escribe en el texto, “the unification kills diversity of flavors, and languages”.³⁴⁷ De acuerdo con este pensamiento, Glissant dice que “O diverso são as diferenças que se encontram, se ajustam, se opõem, afinam-se e produzem o imprevisível”.³⁴⁸ Así, los idiomas en el texto de Braschi, con sus diferencias, discuten, luchan, dialogan, negocian y cohabitan sobrepuestos.

La vuelta hacia el castellano al final de la novela es una elección que toma Braschi sin sentir el imperativo para hacerlo.³⁴⁹ Para Castillo, el castellano sirve como “a clearing of the voice within a very specifically defined context”.³⁵⁰ Pensamos que Braschi lo utiliza para proveer un ejemplo del monolingüismo, para poder compararlo con el *Spanglish* y el *code-switching* de la segunda sección. Así el lector puede reflexionar sobre lo que significa utilizar un idioma u otro, o ambos.

En uno de los diálogos del texto, la protagonista dice, “Tenemos que empezar a romper las murallas entre nuestras dos Américas. Y nosotros—tú y yo—tenemos que ser los portavoces, somos bilingües”.³⁵¹ Esta declaración la incluye a ella claramente, y se puede interpretar como el propio manifiesto de Braschi. Según lo que dice, el bilingüismo (¿braschiano?) va a cambiar las relaciones entre los EEUU y Latinoamérica. O mejor, pensando en la cita de su entrevista citada arriba, el bilingüismo que propone es la respuesta para el futuro. Sugiere que las relaciones entre los latinoamericanos que viven en los EEUU y los propios estadounidenses tienen que cambiar, y propone como solución la habilidad de comunicar y entender el inglés y el castellano. Por lo tanto, Braschi escribe en *Spanglish* y emplea el *code-switching*, “exulting in the political and cultural possibilities of biculturalism”.³⁵²

Braschi presenta el problema del *language barrier* (barrera lingüística) en varios instantes en el texto.³⁵³ El siguiente diálogo de la novela muestra el problema de poder entender el idioma y no a la gente que lo maneja:

—I can understand Spanish but I can’t understand Puertorricans. —We have a similar problem. I can understand English, but I cannot understand Americans.³⁵⁴

Aquí es donde hay que empezar a “break down the barriers between the ‘two Americas’”.³⁵⁵ Requiere más que simplemente hablar o entender un idioma; solicita entender a la persona que está hablando y en eso, entrar en *diálogo*, el mayor medio de comunicación en el texto de Braschi. El diálogo es comunicación, compuesta de escuchar, hablar, y entender. El *code-switching* señala exactamente esta “complejidad de vivir simultáneamente en más de

³⁴⁷ Braschi, *Yo-Yo*, 120.

³⁴⁸ Glissant, “O caos-mundo”, 116.

³⁴⁹ Castillo, *Redreaming*, 158.

³⁵⁰ *Ibid.*, 152.

³⁵¹ Braschi, *Yo-Yo*, 167.

³⁵² Sommer, “Introduction”, 15.

³⁵³ Braschi, *Yo-Yo*, 151.

³⁵⁴ *Ibid.*, 143.

³⁵⁵ Sommer, “Introduction”, 15.

una cultura y una lengua”³⁵⁶ y también “la posibilidad de adoptar más de una lengua, una cultura y una identidad”.³⁵⁷ Entonces aunque existe un desafío al entender otra cultura u otro idioma, también existen posibilidades de ampliación y fragmentación de su propia identidad.

Según lo que hemos presentado, la definición clásica por una única identidad fija no funciona cuando empezamos a utilizar y entender otra lengua y otra cultura. Nos da oportunidades para poder extender y aumentar nuestra comprensión de nosotros mismos porque “languages are not only languages. They are also world views—and therefore, to a great extent, untranslatable... And in a way, if you have more than one worldview, in a sense you really *have none*”.³⁵⁸ De esta manera, también podemos entrar en conflicto con nosotros mismos, al trasladar y fracturarnos entre más de un idioma. Hay una contradicción inherente al aprender, utilizar, y entender otro idioma: adquirimos otro punto de vista, otro *worldview*, y como resultado tenemos que descartar la noción de que seamos seres completos y fijos. Del mismo modo, Shirley Geok-lin Lim dice que al narrar nuestras experiencias como bilingües, “stretching for a new aesthetics of modes of imagination and literacy that encompass two tongues, two language nations, two cultures”, podremos escribir sobre nuestras vidas fuera del discurso monolingüe, “moving away from the ideal of singular Latinate lives toward stories of fractured, bilingual, and dialogical relations”.³⁵⁹

En la novela, algunos personajes critican la *language barrier* por potencialmente restringir a su audiencia y no poder traducir la obra. Interesantemente, Braschi proclama escribir para las masas en su entrevista: “el bilingüismo es un fenómeno que nace de las masas y que es parte de las masas... Yo creo que es el idioma del futuro, que se está gestando. Así como se acaban las naciones, se acaban los idiomas”.³⁶⁰ Recordándonos del artículo de Fukuyama sobre el fin de la historia y del hombre, Braschi dice que también las lenguas se acaban. En la novela, alguien le dice a la protagonista, “you’re limiting your audience by writing in both languages. To know a language is to know a culture. You neither respect one nor the other”.³⁶¹ Esta crítica del *Spangli sh* confirma la conexión entre un idioma y una cultura, y la protagonista (y Braschi) conocen ambos (idiomas y culturas), evidente a través de la obra. La diferencia es que Braschi no elige entre “one nor the other” porque cree que la limitaría, como ya hemos planteado. Decide gozar de lo puertorriqueño y lo estadounidense, desafiando la comprensión de los monolingüistas y dejando afuera las personas que niegan colocarse en el entremedio. La protagonista responde a la crítica arriba con lo siguiente:

—If I respected languages like you do, I wouldn’t write at all. El muro de Berlin fue derribado. Why can’t I do the same. Desde la torre de Babel, las lenguas han sido siempre una forma de divorciarnos del resto de la humanidad... all languages are dialects that are made to break new grounds. I feel like Dante, Petrarca, and Boccaccio, and I even feel like Gracilaso forging a new language. Saludo al

³⁵⁶ Loustau, “Nomadismos”, 437.

³⁵⁷ Ibid., 438.

³⁵⁸ Nancy Huston, “The Mask and the Pen”, en *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, ed. Isabelle de Courtivron, (New York: Palgrave Macmillan, 2003), 66-67.

³⁵⁹ Shirley Geok-lin Lim, “The Im/Possibility of Life-Writing in Two Languages”, en *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, ed. Isabelle de Courtivron (New York: Palgrave Macmillan, 2003), 47.

³⁶⁰ Braschi, “Chicken”, 155-156.

³⁶¹ Braschi, Yo-Yo, 142.

nuevo siglo, el siglo del nuevo lenguaje de América, y le digo adiós a la retórica separatista y a los atavismos.³⁶²

En su propia respuesta a la crítica del uso de los dos idiomas, emplea la técnica del *code-switching*, un claro desafío a la crítica. El *code-switching* de este modo sirve para crear situaciones respecto del otro hablante, y así el *Spanglish* abre puertas en lugar de cerrarlas: crea una nueva audiencia, manteniendo unidos a los hispanohablantes y los anglohablantes a la vez. Algunas personas lo defienden, sosteniendo que este fenómeno lingüístico desafía las nociones tradicionales acerca de la identidad nacional (tanto en términos del individuo como de la literatura): “American-based authors of Latin American descent privilege the space of *in-betweenness* where languages mutually influence each other. The mixing of Spanish and English brings about a richer language reflecting the union, rather than safeguarding the separation, of cultures, which in the end flaunts the sacrosanct conception of *national literatures*”.³⁶³

De la misma manera, surge el problema de la traducción de una obra escrita en *Spanglish*, que no es inglés ni castellano. La definición dominante y tradicional de la traducción se concibe como “the transfer of a text from *one* language into *another*. For, paradoxically, contravening its intercultural nature, translation as an institution still entertains and consolidates the illusion of monolingualism, which represents more than a dream for language purity: it conceals a wish for unity and identity in sameness; the search for stability and the upholding of the *status quo*”.³⁶⁴ Si pensamos en la traducción como una búsqueda de mantener una identidad fija y uniforme, al escribir en un idioma que no pertenece a ninguna unidad homogénea, Braschi desafía las normas lingüísticas y sutilmente ofrece una resistencia al frente del colonialismo y la historia entre los EEUU y Puerto Rico. Acerca de la inhabilidad de traducir la novela, un personaje que dialoga con la protagonista le dice que “even the Spaniards want to translate it into Spanish” y la protagonista responde que la obra ya está escrita en castellano, y, por ende, no se puede traducir.³⁶⁵ Muchas personas probablemente dirían que la inhabilidad de traducir la obra limita la audiencia, pero la protagonista propone lo opuesto: que el bilingüismo va a abrir puertas a nuevas y más grandes audiencias. Y porque no se puede traducir la obra, significa que se va a tener que aprender ambos idiomas y, al final, la cultura que vive entre ambos. Como consecuencia, los lectores se tienen que colocar en el entremedio.

Defendiendo su obra, la protagonista dice que “Poetry must find ways of breaking distance. I’m not reducing my audience. On the contrary, I’m going to have a bigger market with the common markets”.³⁶⁶ Como ella va a tener una audiencia más amplia, ella también tiene un vocabulario y recursos lingüísticos muchos más amplios en su escritura, con la potencialidad de volverla más rica de lenguaje. El texto desafía la traducción porque la traducción misma de

such performative utterances into either Spanish or English would be to distort them into meaninglessness, to subject them to a kind of linguistic assimilation and erasure. Such translations could speak to the reader only in a very limited sense, since they would inextricably dislocate the doubleness of the language

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ Martín Ruano, “Assymetries”, 85.

³⁶⁴ *Ibid.*, 84.

³⁶⁵ Braschi, *Yo-Yo*, 179.

³⁶⁶ *Ibid.*, 142.

into an unacceptable version of the monolingualism against which these writers are defining their entire poetics.³⁶⁷

Al ocupar el *Spanglish* y/o el *code-switching*, Braschi desestructura la cultura monolingüe, en este caso especialmente la cultura estadounidense. Es un acto de resistencia contra el conformar a la identidad homogénea, establecida, y tradicional.

Al verse desplazada entre diferentes lenguas, la protagonista rechaza el pensamiento tradicional de la identidad y del sujeto, y simpatiza más con el nomadismo. Conforme a esto, Braidotti dice que el políglota situado entre dos idiomas está “en un punto ventajoso para desconstruir la identidad”.³⁶⁸ Dado que nunca se puede conformar con solamente un idioma y siempre está en tránsito entre dos, el bilingüe o el plurilingüe es escéptico de las identidades fijas y las lenguas nacionales o maternas.

La cuestión formulada en la introducción de este capítulo tiene que ver con el significado de cambiar los idiomas. En un diálogo en la novela, se le critica a la protagonista (que está en el proceso de escribir el texto) por sus cambios de idioma. Opina que la protagonista está usando los dos idiomas según sus estereotipos, haciendo las siguientes observaciones/críticas acerca del texto:

Este está lleno de inglés. Quiero más español. Claro, la mezcla de lenguas es un problema de tu clase social. Yo no tengo ese problema. Tú discutes en inglés la parte filosófica, y le dejas al español la expresión de tus sentimientos. Van a asociarlo con el estereotipo que tienen del hispano... ¡Qué insulto para la hispanidad!³⁶⁹

Las oscilaciones entre el inglés y el castellano nos obligan, como lectores, a intentar encontrar e identificar ciertos códigos de permanencia que “se traducen a oscilaciones entre el español y el inglés así como a oscilaciones entre ciertos códigos culturales y nacionales”.³⁷⁰ El comentario citado del texto de Braschi muestra no solamente una crítica hacia el texto y hacia el *code-switching* en general, sino también presenta la posición difícil del lector al tener que anclarse en estos códigos de permanencia en un texto que se basa en lo errante. Esta cita de la novela nos muestra también la crítica hacia el *Spanglish* de contaminar el castellano, y con eso “la hispanidad”. Además, los préstamos del inglés están mal vistos en este contexto más formal de la filosofía y lo académico.

En otra instancia en el texto, un diálogo rechaza la crítica de los estereotipos asociados con el uso de lenguaje:

—You feel colonized. —Totally colonized. —You don’t feel cosmopolitan. —Totally Cosmopolitan. —That’s a contradiction in terms. —My confusion is my statement of clarity. I live with plenty of identities within myself. And I want all of them to work.³⁷¹

Esta cita muestra cómo el texto no intenta tomar una posición clara acerca de los códigos culturales asociados con los idiomas. Dice que se siente colonizada y cosmopolita a la vez, declarando que las dos condiciones pueden describir al sujeto bilingüe, rechazando

³⁶⁷ Castillo, *Redreaming*, 12.

³⁶⁸ Braidotti, *Sujetos*, 43.

³⁶⁹ Braschi, *Yo-Yo*, 161.

³⁷⁰ Loustau, “Nomadismos”, 444.

³⁷¹ Braschi, *Yo-Yo*, 142.

la tendencia estereotipada de “asociar el inglés con la lengua culta y norteamericana y el español con la popular y latinoamericana”.³⁷² Además, admite una plurivalencia de identidades dentro de un sujeto, mostrando la fragmentación asociada con su movimiento constante entre tiempos y entre idiomas.

Se observa en este trabajo que, por una parte, es verdad que las emociones están presentadas (en la mayoría de los casos) en castellano. Por ejemplo, cuando la protagonista discute o pelea con otra persona, casi siempre habla en castellano. Pero esto no significa que Braschi está promulgando un estereotipo de que todos los hispanohablantes son emocionales sino que está mostrando una característica de manejar dos idiomas y el fenómeno del *code-switching*. El bilingüe suele volver a su idioma nativo en momentos de mucha emoción porque le cuesta traducir en esos momentos y el hablante quiere ser más preciso en lo que dice; si habla en el segundo idioma, existe más posibilidad de tener errores de comunicación. Además, el *code-switching* es una técnica de crear una situación social particular; entonces, según la otra persona que participa del diálogo, la protagonista puede elegir su idioma para sus propias metas, no porque se siente forzada al hacerlo.

Con respecto al inglés, el idioma adquirido no expresa necesariamente las partes filosóficas, sino que analiza y critica la escritura y la *performance*, lo cual tiene sentido dado que la autora/protagonista vive en los EEUU, donde el inglés es el idioma oficial y es el lugar de publicación del texto. Por lo tanto, la pregunta formulada en la introducción de la novela es muy pertinente: “What is the relation between the official language and the language that we speak and live?”.³⁷³ Según Sommer, Braschi no ofrece una respuesta concreta, y con su indefinición y extranjería, expone un espacio muy amplio para explorar esa relación y explotarla. La elección entre los dos idiomas es difícil, porque uno intenta hablar en el idioma del país de residencia pero en ciertos momentos simplemente no se puede. Es un proceso que pasa por descubrir la fluidez de los idiomas, de los cambios, de las riquezas que cada uno provee. Se sabe que hay cosas que se pueden expresar en inglés y no en castellano, mas hay cosas que se pueden expresar en ambos idiomas, que no se puede hacer según una decisión por uno u otro. Braschi simplemente toma esta idea y la desarrolla en su propia experiencia de vivir un desplazamiento entre dos culturas y dos idiomas.

4.3 La lengua materna

¿Se puede ligar el castellano utilizado en la novela con la madre, como expresa el término “lengua materna”? Ayudará examinar este punto en las secciones de la novela escritas en castellano (la primera y la tercera) y también en las partes de la sección bilingüe que se expresan en el primer idioma. La primera sección, por ejemplo, describe los procesos corporales de la protagonista, haciendo referencia a las etapas del desarrollo psicológico (según Freud). La protagonista disfruta del proceso de producir heces en la primera página:

Le da por abrirse las nalgas, como si fueran un bocadillo de jamón y queso, de abrirse todo su culo, de dejar que salga esa otra parte de su cuerpo, esas piedrecitas marrones, que a veces son plácidas, que a veces se prolongan, que

³⁷² Loustau, “Nomadismos”, 445.

³⁷³ Sommer, “Introduction”, 17.

casi se derriten por dentro y por fuera, que son largas y redondas y verdes, y son sus queridas, sus amantes pelotas, cacas, caquitas.³⁷⁴

Mientras esta cita muestra la etapa de desarrollo conectada con la “excitación infantil” al final de la primera sección, la protagonista juega con todas las vocales:

abre la boca pronunciando ciertas palabras mudas, y luego baja el tono, lo hunde en una efervescencia equilibrada que baja la voz hasta encontrarse hundida en el esófago, y luego mueve redonda por la comisura de los labios formando una O redonda, y luego una E semiabierta y vibrante.³⁷⁵

Sigue por una página completa, jugando con los sonidos de cada vocal y los movimientos de los labios que son necesarios para formarlos. Estos juegos infantiles “speak for the creative power associated with one’s first experiences with language”.³⁷⁶ Por lo tanto, el castellano crea la imagen de la infancia, íntimamente conectada con la madre. Esta relación con su idioma nativo será un obstáculo para la protagonista al tratar de comunicarse en otro idioma, de transgredir las normas de este sitio lingüístico original y también las reglas del idioma adquirido.

En la segunda sección de la novela, esta fascinación infantil con el lenguaje aparece en la forma de sonidos, claramente relacionados con español. Por ejemplo, la protagonista sueña con dar luz a un perro que es analizado como su escritura, y el sonido que hace es “Auuuu”.³⁷⁷ Otros sonidos de animales aparecen primero en castellano y después en inglés como el sonido de la vaca aparece escrito en castellano, “muuuuuu”, antes que “Moooooouuuu” en inglés.³⁷⁸ Asimismo, el sonido que produce el gato es “miau” mientras en inglés es “meow”.³⁷⁹ Esta atracción a los sonidos de los animales también es característica de la infancia y cómo la protagonista ha adquirido el inglés después del castellano, el sonido del animal aparece primero en castellano. Estos ejemplos también muestra la adición del segundo idioma después del primero; lo que aprendió primero aparece primero y lo que aprendió segundo aparece después.

En otra instancia en esta parte del texto, la protagonista expresa los sentimientos de un niño en castellano antes de hacer su *performance* en ambos idiomas, pero mayormente en inglés. Utiliza la metáfora “cruzar la calle” para expresar el dilema y los nervios que tiene antes de su *performance*. El cruce de la calle muestra la maduración y el proceso de dejar atrás la infancia. Más adelante dice que se siente “como el niño que en la noche de una fiesta, se siente entre el gentío, ¿dónde estoy? Miro de lado a lado. Soy un niño perdido entre el gentío de esta fiesta”.³⁸⁰ Julia Carroll critica que “The unsteady effect of the abrupt shifts from first to the third person—suggestive of the uneasy cohabitation of multiple linguistic identities clamoring for expression in Spanish—undermines the narrator’s capacities for articulate adult expression” pero este trabajo no

³⁷⁴ Braschi, *Yo-Yo*, 21.

³⁷⁵ *Ibid.*, 29-30.

³⁷⁶ Julia Carroll, “Spanish Affect and Its Effects: Bilingual Process in Giannina Braschi’s *Yo-Yo Boing!*”, en *Leading Ladies: Mujeres en la literatura hispana y en las artes*, ed. Yvonne Fuentes, y Margaret R. Parker (Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 2006), 98.

³⁷⁷ Braschi, *Yo-Yo*, 49, 79, 82.

³⁷⁸ *Ibid.*, 109.

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ *Ibid.*, 145.

encuentra que esta “cohabitación incómoda” debilite la capacidad de la protagonista para expresarse.³⁸¹ Más bien, se piensa que estas múltiples identidades lingüísticas nunca van a sentirse cómodas, pero igual se pueden comunicar a través de la confrontación entre los idiomas.

La protagonista, como se nota en otras partes del texto, duda de sus propias capacidades y se siente nerviosa en este ejemplo en particular, porque está confrontando una frontera de una manera diferente con una nueva estética y un nuevo mensaje a través del bilingüismo. De esta manera, la protagonista cambia desde la tercera persona a la primera porque se identifica con el niño. Además, según lo que se ha dicho sobre la lengua materna, se expresa esta identificación con el niño en castellano, el idioma de su infancia y de sus memorias. Por ejemplo, la “reluctance about reproduction” parece paralela a “the narrator’s seemingly fruitless literary pursuits”, lo que se interpreta como sus dudas acerca de su proyecto literario.³⁸²

La tercera sección vuelve a la lengua materna pero no en el mismo sentido que la primera sección; no juega con los sonidos como en las primeras dos secciones. A primera vista, se puede pensar que la novela, por su fragmentación, muestra una línea temporal desde la infancia hacia la madurez y que esta madurez es la apropiación del cuerpo, del lenguaje. En la primera sección utiliza el espacio cerrado y privado del baño mientras en la última sección, la protagonista camina por la calle, dándole “otra vuelta a la manzana del norte, a llegar por el oeste, a admirar la punta infinita de la orilla de las aguas, a quedar[se] embelesada contemplando un maniquí”.³⁸³ Al abrir el espacio de la narración en castellano, evoca la posibilidad de una comunicación fuera de la privacidad, de poder relacionarse y expresarse en castellano públicamente en una sociedad dominada por otro idioma, el inglés. Pero Sommer concluye que la novela “doesn’t ‘progress’ from Spanish intimacies to English public life, the way an assimilationist Bildungsroman might have done. Instead, it educates the environment by making spectacles of the bilateral movement”.³⁸⁴ Considerando el contexto de la novela, Nueva York, Braschi está proponiendo a través de volver al castellano en el final, que se puede hacer todo en castellano y que en una sociedad dominada por el inglés, el castellano no va a desaparecer.

En un momento, en la segunda parte de la novela, la protagonista dice que “Both waters must come to an end, I mean, to an understanding. They must run together, rest a while, establish a conversation and run along again”.³⁸⁵ Se puede considerar esta imagen de agua como una metáfora para los dos idiomas y cómo narran la obra. Ambos idiomas empiezan desde sus propios lugares, como el castellano que empieza la obra, y eventualmente se deberían “run together” y “establish a conversation”, como hacen en la segunda sección. Al final, ellos “run along again”, *solos*, encontrando a fin de cuentas un mutuo entendimiento.

Según Carroll, utilizando a Amati-Mehler como punto de referencia, “the process of acquiring, developing, and creating in a second language can be powerful, as it permits an individual to refashion her identity by overreaching the maternal body and mother tongue and the conflicts associated with these primary images”.³⁸⁶ Por lo tanto, se puede considerar

³⁸¹ Carroll, “Spanish Affect”, 100.

³⁸² Ibid., 102.

³⁸³ Braschi, *Yo-Yo*, 195.

³⁸⁴ Sommer, “Introduction”, 18.

³⁸⁵ Braschi, *Yo-Yo*, 59.

³⁸⁶ Carroll, “Spanish Affect”, 103.

el uso del inglés en la novela como catártico. El castellano utilizado con las asociaciones del lenguaje de la infancia no refleja el discurso equilibrado del bilingüe “típico”. La obra suele ocupar el castellano de la misma manera que las narrativas monolingües latinas en inglés (de los EEUU), asociando el castellano con los campos semánticos “based on terms of address, curses, emotional and private life, interjections, and food”.³⁸⁷ En conclusión, aunque *Yo-Yo Boing!* emplea un bilingüismo estéticamente radical, confirma su relación fuerte con la lengua materna.

4.4 Juegos con palabras

Es importante destacar la oralidad de la obra y cómo Braschi utiliza los sonidos de ambos idiomas, no solamente en los ejemplos ya mencionados, que se conectan con la infancia. Braschi emplea un juego complejo de sonidos, de palabras en ambos idiomas, de onomatopeya, de rima, de ritmo y de aliteración, defendiendo el lenguaje híbrido en una especie de *performance* escrita. Creemos que esta creatividad literaria está de acuerdo con lo que dice Nancy Huston acerca de su escritura en su segundo idioma: “it’s easier for me, as a foreigner, than for them, as native speakers, to transgress literary norms and expectations”.³⁸⁸ Porque Braschi se encuentra escribiendo en el contexto de los EEUU, en una cultura dominada por el inglés, es más fácil para ella como extranjera jugar y traspasar estas normas literarias y lingüísticas. Quizás esto explica por qué no se encuentran los norteamericanos hablando en castellano ni en *Spanglish* sino los latinos. Puede ser que exista algo implícito al hablar la lengua materna que nos es difícil transgredir sus normas y a lo mejor exista esta norma interna porque aún no hemos aceptado la condición de la identidad y del sujeto como fragmentario. Aunque vivimos con el discurso intelectual sobre la búsqueda de una identidad fija como algo más bien obsoleto, “the anxiety about fragmentation and the search for existential coherence remain primordial human responses”.³⁸⁹ Tal vez por eso, cuando Braschi escribe en castellano al principio y al final de la novela, no lo interrumpe (o no lo puede interrumpir) con otro idioma.

A pesar de esta tendencia de mantener el castellano sin rupturas, la mayoría de las onomatopeyas en inglés interrumpen las historias o cuentos narrados en castellano. Por ejemplo, en un relato contado en castellano, lo interrumpe para decir “Ouch”, que es el sonido de dolor en inglés.³⁹⁰ En otro relato, también en castellano, utiliza los sonidos de “zzwapt, rapt... Schawpt... gulp, gulp, sploosh... glup”.³⁹¹ Estos ejemplos de sonidos muestran una capacidad del inglés para expresar sonidos que no tienen una equivalencia exacta (especialmente según las reglas de escritura) en castellano. Además, ejemplifica cómo no hay concordancia entre lo escrito y lo oral en inglés como en castellano. Pero en otros instantes, la autora emplea palabras en castellano que también tienen un efecto al oído que no se puede lograr con la traducción correspondiente en inglés. Por ejemplo,

³⁸⁷ Ibid., 94.

³⁸⁸ Huston, “The Mask”, 64.

³⁸⁹ Isabelle de Courtivron, “Introduction”, introducción a su *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity* (New York: Palgrave Macmillan, 2003), 2.

³⁹⁰ Braschi, *Yo-Yo*, 51.

³⁹¹ Ibid., 97.

las palabras “manganzón” y “bribón” suenan como sus definiciones negativas implican.³⁹² Asimismo, la rima producida entre los dos términos llama la atención al oído. Aquí explota la habilidad del castellano de agrandar o achicar las palabras, una técnica imposible en el inglés. El lector monolingüe no puede apreciar este manejo de ambos idiomas como el lector bilingüe, subrayando el propósito de Braschi de crear una nueva audiencia.

Los juegos de palabras también muestran el manejo astuto del lenguaje por parte de la autora. Los juegos son en inglés, en castellano, o en ambos, algo que solamente se puede lograr conociendo y entendiéndolos bien a ambos. Por tal conocimiento, Braschi puede hacer “creative experimentation, multiple associations, expanded possibilities of wordplay, multilingual puns”.³⁹³ No todo el mundo puede entender su creatividad y los significados de los juegos si no manejan bien los dos idiomas, creando una necesidad de entenderlos y conocer el diálogo y las posibilidades que se generan entre los dos. Como dice Castillo, “the bilingual reader is empowered, and the monolingual reader of either language is asked to meditate on the effect of skipping and stuttering through a text that at best can only be half understood”.³⁹⁴

El siguiente ejemplo está en castellano y juega con las palabras revelando el humor e ironía característicos de Braschi. También es un ejemplo de la atención estricta que se demanda el texto del lector. Braschi juega con lo que ya se ha dicho en su texto, entonces siempre hay que recordar las páginas previas. En este ejemplo, la protagonista dialoga con su amante y le pregunta qué significa “un grillo verde”.³⁹⁵ Responde que significa “esperanza” y cuatro páginas más tarde, la misma protagonista, que acaba de aprender esta frase, dice “un hilo verde de la esperanza”, equivocándose con la explicación previa.³⁹⁶ Esta equivocación produce un efecto doble de humor en el lector, porque la protagonista ha tomado la frase de inglés, “*a thread of hope*”, y la tradujo como tal, “un hilo de esperanza” combinándola con el dicho en castellano, un grillo verde. Es importante que este juego de palabra implique y obligue a un conocimiento más profundo del idioma porque involucran expresiones idiomáticas específicas. Vuelve a reiterar lo que dice Huston en su reflexión acerca de la escritura de los autores bilingües: “Because if you know two languages, you also know two cultures—and the unsettling effects of going back and forth between them, and the relativization of each by the other”.³⁹⁷ Las expresiones idiomáticas pueden ser consideradas como parte de la cultura que típicamente son aprendidas solamente en el contexto de vivir esa cultura.

En otros instantes, Braschi juega con las palabras en inglés. En el diálogo de la segunda parte, relata una historia de un perro y su dueña. La dueña tenía un perro que se llamaba Xochi. Cuando se murió el perro, la dueña compró un segundo perro, nombrándolo Xochi Too.³⁹⁸ El chiste de la historia es que la dueña pensó que el segundo perro era de verdad exactamente igual al primero, o así lo esperaba. Es común en inglés nombrar a alguien o algo con el número II, al final, significando *the second*, el segundo. Pero acá el nombre

³⁹² Ibid., 36.

³⁹³ Castillo, *Redreaming*, 157.

³⁹⁴ Ibid., 152.

³⁹⁵ Braschi, *Yo-Yo*, 92.

³⁹⁶ Ibid., 96.

³⁹⁷ Huston, “The Mask”, 59.

³⁹⁸ Braschi, *Yo-Yo*, 72.

utiliza el adverbio “too”, que significa “también”. El nombre quiere decir literalmente, que el segundo perro era una especie de reencarnación del primero. Así, Braschi juega muy sutilmente con la palabra “two” y “too” que se pronuncian igual en el inglés.

Otro juego irónico en inglés toma el insulto “spick” hacia un latinoamericano en los EEUU y lo inserta donde debe decir “speak”. Alguien que atiende la *performance* de la protagonista se pregunta, “I have to ask myself what I am doing here, listening to a Rican who can’t spick English or Spanish”.³⁹⁹ El latinoamericano que habla inglés con un acento del castellano, pronunciaría “spick” como “speak”, dándole razón por el uso abundante de *code-switching*. El monolingüe no podrá entender al bilingüe que utiliza dos idiomas. Pero cuando la protagonista tiene que elegir por un idioma u otro muestra un conocimiento no solamente cotidiano sino también intelectual de ambos. Toma el término derogatorio “spick” y lo rechaza, mostrando que sí, puede “speak” en ambos idiomas con bastante astucia.

Otro ejemplo que se presenta de los juegos de palabras incluye a ambas lenguas, castellano e inglés. La protagonista empieza hablando en inglés y termina en castellano. Además los juegos de palabras, la oralidad y aliteración están íntimamente relacionadas con el juego. El diálogo es el siguiente:

—... I would have eaten the peach. I have eaten plenty. And why is it so difficult to part your hair in the middle. Scardy cat, pussy cat, pusilánime. —O Lord thou pluckest meeowt. —Meowt. O Lord thou pluckest meeowt. Oh Dios, me estás pluckeando del closet.⁴⁰⁰

Para empezar, las primeras cuatro oraciones del diálogo terminan con la palabra final en castellano. “Scardy cat” en inglés es una manera de decir “pusilánime” y para hacer esta conexión, Braschi impone “pussy cat” al medio porque incluye “cat” de “scardy cat” y “pussy” de “pusilánime”. “Pussy” también indica que alguien es un cobarde (como pusilánime) y es un sustantivo para decir gato, puesto solo o con la palabra “cat”. La respuesta sigue el juego, utilizando el sonido de la letra “p” en la palabra “pluckest”, que es una palabra completamente inventada de la palabra “pluck”, y termina en el sonido de un gato (o sea, un *pussy*): “meeowt” pero suena (y aquí está su oralidad) como las dos palabras “me out”. Es decir, la respuesta parece ser de un inglés viejo, utilizando el pronombre “thou” que nadie usa hoy en día. Y al final el hablante toma lo que acaba de decir y transforma la palabra “pluck” en castellano: pluckeando (*adapted word*). En este ejemplo, se puede interpretar que la protagonista termina admitiendo que tiene miedo, y que, en su escritura, lo está sacando a la luz. Sale del “closet”, en el sentido de que presenta sus ideas (que son nuevas para las dos culturas estudiadas) y que está allí para enfrentar las críticas y defender su posición.

4.5 Malentendidos y nuevos significados

Acompañando los juegos que se acaban de destacar están los cambios de significado dado el uso de dos idiomas distintos. Braschi presenta las equivocaciones comunes al aprender un segundo idioma, como la de usar una palabra en el idioma adquirido, pensando que significa lo mismo que su equivalente en el primer idioma. Al principio de la segunda parte, la protagonista dice “—I want my orange juice. Juicy red with its pepas” y su amante la corrige

³⁹⁹ Ibid., 143.

⁴⁰⁰ Ibid., 187.

diciendo “—Seeds”.⁴⁰¹ Al hacer eso, el amante parece rechazar este ejemplo de *code-switching*, aunque se entiende perfectamente bien que pepas son *seeds*. La protagonista procede, respondiendo “—And I want fresh squeezed. I don’t want chocolate. It gives me grains”.⁴⁰² Aquí se equivoca traduciendo el sonido de “granos” a inglés, resultando en la palabra “grains”, que no tiene nada que ver con la palabra correcta: “pimples”.⁴⁰³ Siguiendo el consejo de su amante de hablar solamente en castellano, se equivoca, aunque cuando habla con *code-switching*, esto no ocurre.

Además de intentar traducir según el sonido de una palabra, Braschi explora los significados distintos de palabras que suenan igual. En eso, presenta el problema del control sobre las palabras y el cambio de sus significados. Los idiomas igualmente se desarrollan y evolucionan.⁴⁰⁴ Braschi proclama en su entrevista con Garrigós que “todos los lenguajes son dialectos que están hechos para abrir nuevas fronteras” y saluda al “Nuevo siglo, el siglo del Nuevo lenguaje de América”.⁴⁰⁵

En el texto, “Spanish and English don’t settle down to join in domestic Spanglish harmonies” sino que las palabras “change meanings from one parent’s code to another’s”.⁴⁰⁶ Se explorarán aquí algunos de estos cambios que naturalmente ocurren entre castellano e inglés. Un relato irónico en el texto sobre el significado de “*son of a bitch*” utiliza el acento del hispanohablante cuando habla inglés:

I asked her what son of a bitch meant. Son of a beach—she explained—son las putas americanas who come to Puerto Rico and have sex on the beach, and sus bastardos are called: sons of a beach.⁴⁰⁷

El humor acá está en el acento del hispanohablante. Bitch se convierte en “*beach*”, cambiando completamente el significado de la frase según solamente su sonido, jugando de nuevo con la oralidad de la lengua. A través de este juego de palabras se puede ver la relación entre la isla actual e histórica y los EEUU. La isla es como el hijo bastardo de los EEUU, que creció abandonada, sin padre. La isla se queda en la condición de no ser un estado, o sea, no es formalmente reconocida como un hijo, como un estado oficial del país a lo cual “pertenece”. Además, los estadounidenses que llegan a Puerto Rico son “putas americanas”.

En un diálogo entre el editor y la protagonista, el editor le dice “—I was editing your repetition, your mispronunciation” y la protagonista responde “—You have no right to transform my words”.⁴⁰⁸ Aquí Braschi defiende el acento del hablante no nativo. En lugar de decir que está pronunciando las palabras mal, las acepta así y le pone de otra manera: que el editor está cambiando sus palabras de una manera negativa. Las diferencias en la pronunciación son una riqueza que se nota en sus juegos de sonidos y en el lenguaje de toda la obra. Como estas diferencias, la protagonista acepta las diferencias entre

401 Ibid., 39.

402 Ibid.

403 Ibid.

404 “[H]ay que recordar que las lenguas vivas siempre están en constante movimiento” (Stavans, “Entrevista”).

405 Braschi, “Chicken”, 157.

406 Sommer, “Introduction”, 11.

407 **Braschi, *Yo-Yo*, 187.**

408 Ibid., 111.

las culturas, los idiomas, y en ella misma. Así Braschi intenta ampliar las posibilidades lingüísticas de ambos idiomas, poniéndolos en diálogo.

Pensando en el acento que manipula Braschi en el ejemplo citado, se vuelve al tema de la evolución de las palabras. En un diálogo del texto, la protagonista dice que está reproduciendo el “noise” de una amiga, y la otra persona con quien está hablando responde que “It sounds different” cuando la protagonista lo reproduce y que ella está “stealing the language”.⁴⁰⁹ Esto es lo que pasa en todo el texto: manipulación de los idiomas y el lenguaje y producción de diferentes combinaciones, diferentes sonidos, que no existen habitualmente. Pero eso no significa que esté robando el lenguaje, simplemente lo está usando de una manera distinta, con un nuevo sentido.

4.6 El sujeto bilingüe y su identidad fragmentada

Existe una relación muy cercana entre la identidad y el lenguaje porque es allí donde nos enunciamos. Así, el lenguaje es un vehículo de poder y consecuentemente, nunca es neutral. Por eso hemos examinado cómo lo utiliza la novela, para entender el proceso de empoderamiento de la palabra. Volviendo al tema del sujeto fragmentado, queremos proponer que esta fragmentación en la novela es un producto del bilingüismo. En la novela, el lenguaje mismo es fragmentado. Quizás podemos ampliar esta fragmentación a las personas que conocen más de un idioma y potencialmente a todo el mundo, dada la época globalizada en la cual nos encontramos actualmente. A lo mejor a eso refiere Braschi cuando dice que se acaban los idiomas. Al conocer, entender, y vivir dos idiomas, dos culturas, y dos *worldviews*, uno no puede evitar la cuestión de la identidad: “Questions of home, of assimilation, of linguistic and cultural alienation, of triangulation and translation; the elusive search for one-ness, and the haunting quest for the self are perhaps foregrounded more acutely in texts by bilinguals because their authors face an ultimate disconnection”.⁴¹⁰ Esta fragmentación es aún más difícil cuando uno no puede encontrar las palabras exactas para expresarse. Es decir, la contradicción de ser un sujeto fragmentado es una experiencia vivida más nítidamente cuando uno habla más que un solo idioma, fragmentado a través de no solamente el espacio sino fragmentado a través de líneas lingüísticas e ideales. Huston expresa esta contradicción elocuentemente cuando pregunta “*Who are we, in other words, if we don’t have the same ideas, the same fantasies, the same existential outlooks or even the same opinions in one language as in another?*”.⁴¹¹ En este sentido, nuestra identidad entra en una “crisis” (según el pensamiento tradicional de la identidad fija y única), doblándose y fracturándose en (tre) dos lenguas y dos culturas. Los monolingües no sienten la ruptura tan cerca porque su identidad siempre se puede expresar y de la misma manera—en el mismo idioma. Pero para los bilingües, los pensamientos del sujeto empiezan a fragmentarse en diferentes idiomas, y por lo tanto, también el sujeto lo hace.

En sus reflexiones acerca de los escritores bilingües, Isabelle de Courtivron dice que “The life-long struggle to reconcile the different pieces of the identity puzzle (or at least to acknowledge that they cannot be reconciled) continues to be a painful and constantly

⁴⁰⁹ Ibid., 114.

⁴¹⁰ De Courtivron, “Introduction”, 4.

⁴¹¹ Huston, “The Mask”, 67.

renegotiated process. All the more so, perhaps, when the fragmentation exists in that most intimate of sites—language”.⁴¹² Si pensamos en esta cita en términos de la novela de Braschi, concluimos que la (re)negociación del entremedio que observamos es más consigo misma. Ella negocia con sus varios personajes/identidades y sus propias fragmentaciones, pero no con las divisiones y fragmentaciones que pasan fuera de ella. A lo mejor piensa que su propia experiencia puede servir como analogía para la experiencia de los demás que se encuentran en una situación semejante pero diríamos que no se puede pensar así sobre la colectividad. El entremedio braschiano, por lo tanto, es un lugar de negociaciones personales y provocaciones a las demás personas. Quizás para ella su provocación forma parte de esa negociación individual, pero en términos más grandes que ella (que no sabemos si existen), no forma parte de nada más.

⁴¹² De Courtivron, "Introduction", 2.

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES

“[I]t should not be forgotten that language, the raw material of texts, also serves as an identity card. The way we use language says much about ourselves. We say things by means of language, and we also say things by means of what we do not say through (a) language. Language is an instrument of power that is never neutral. Language exchanges are also an actualization of the relations of symbolic power at work between cultures, which ultimately means that there are no neutral or innocent words. Language symbolizes the authority of the person speaking, or the authority that the speaker wishes to attain” (Martín Ruano, “Asymmetries”, 82).

Terminamos este trabajo hablando del lenguaje híbrido de la novela de Braschi porque para nosotros es el punto culminante que incorpora a todos los elementos que hemos querido destacar. La relación entre el inglés y el castellano revelan características de la relación entre los EEUU y Puerto Rico, disfrutando del entremedio cultural para producir el *Spanglish* y utilizar el *code-switching*. Además, la relación entre estos idiomas nos muestra rasgos del sujeto nómada y también del nomadismo genérico y lingüístico porque “La persona se constituye como sujeto en y por el lenguaje”.⁴¹³ El uso de dos idiomas, por lo tanto, presenta nuevas posibilidades y tensiones en la constitución del sujeto.

5.1 Polémica acerca del bilingüismo en la novela

Las dos posiciones en la polémica acerca del “modelo híbrido” que promulga el bilingüismo para los puertorriqueños, requieren de una reevaluación. Ana Lydia Vega, por una parte, opina que este modelo “continúa el *statu quo* y excluye a la mayoría de los puertorriqueños que no son bilingües”.⁴¹⁴ Pero, por otra parte, su argumento deja de lado al gran número de puertorriqueños que han emigrado a los EEUU y tienen que aprender inglés y usar los dos idiomas. En contraste con Vega, Arcadio Díaz Quiñones dice que el monolingüismo promueve la exclusión.⁴¹⁵ Por nuestra parte, queremos proponer que la obra de Braschi reanaliza el bilingüismo de los puertorriqueños, celebrando las lenguas y sus posibles contradicciones y combinaciones. Su audiencia no es solamente de la isla sino los sujetos del entremedio, tan a menudo excluidos de las discusiones acerca de su propia realidad. El modelo braschiano no mantiene el *statu quo* ni excluye porque no pretende pertenecer al primero (el *statu quo*) ni pretende incluir el segundo (los monolingües).

Braschi subraya su propia fragmentación y desplazamiento entre estas dos posiciones a través de las elecciones de idioma en la novela. Es una elección consciente y necesaria de combinar dos idiomas o de utilizar solamente una lengua. Y aunque sea así, Braschi quiere proponer que no está obedeciendo a ningún idioma o cultura específica, sino a ella misma. En otras palabras, no quiere que la manden a establecerse según las normas tradicionales.

⁴¹³ Goolishian, “Narrativa”, 299.

⁴¹⁴ De Mojica, “Sujetos”, 202.

⁴¹⁵ Ibid.

Sin embargo, al no seguir las reglas establecidas, Braschi crea otras normas, como los movimientos vanguardistas.

Una solución es que el espacio del entremedio en *Yo-Yo Boing!* no significa una opción por un idioma u otro, como tampoco significa nada claramente salvo su “no decisión”. El castellano y el inglés que se utilizan en la novela dialogan, luchan y se acomodan coexistiendo en el mismo espacio. Braschi quiere presentar las posibilidades de esta comunicación entre y a través de ellos. Los mayores desplazamientos se producen entre el castellano del principio y el del final de la novela, vistos como una insistencia en las capacidades de otro idioma y el dominio del idioma oficial. Sommer dice que Braschi “wants to feel at home in her Spanish-language New York. She insists on it, by affirming her place, and by domesticating the Spanish language, a bit”.⁴¹⁶ Aunque nos frustra que Braschi no llega a proponer una respuesta definitiva a los problemas presentados en la novela, “al menos permite aprender a vivir de-significando cuidadosamente lo conocido” y lo establecido.⁴¹⁷

Como podemos encontrar los grandes temas de la novela en el bilingüismo y la hibridación de idiomas, también hallamos los problemas del texto en la traducción y traslación. El movimiento es constante en la novela, empezando con la protagonista misma desde su baño hasta la calle, cambiando de papel y de diálogo a través de la mayor parte de la novela. Braschi también parece querer trasladarse al propio texto, como personaje metaficcional. El mismo proceso de escribir, o narrar, depende de la traducción de sentimientos a lenguaje y de acciones a lenguaje. En este caso en particular, la autora intenta escribir el movimiento y la fragmentación de la protagonista y del mundo en un medio fijo—el texto. Después de publicarse, el texto no cambia más y es ahí mismo donde encontramos conflictos entre el propósito de Braschi y su obra. Lo que propone no puede ser representado fielmente en papel, y quizás por eso ella intenta trasladar la *performance* oral a lo escrito. Aunque uno puede escribir fonéticamente cómo se habla, no tiene la improvisación que la palabra oral y pierde el aspecto popular (donde suelen nacer los cambios culturales) del mismo lenguaje que intenta reproducir. Braschi ofrece un idioma artificial (el *Spanglish* intelectual) para producir un encuentro entre las dos lenguas y sus respectivas culturas.

5.2 El individuo y la comunidad

Aunque Braschi propone un espacio con sus propias técnicas de negociación y comunicación, es más bien un proyecto estético personal que un manifiesto para una comunidad. Como se ha mostrado a través de todo este trabajo, “Braschi’s crossovers and puns are not part of a common, shared, established, and ready-made Spanglish language”.⁴¹⁸ Este *Spanglish* que no refleja el *code-switching* natural del inmigrante o el bilingüe contribuye al “proyecto estético personal que conlleva rasgos más individuales que comunitarios, que se refieren a un bilingüismo braschiano propio y no a las experiencias de una cierta clase social o raza”.⁴¹⁹ Por lo tanto, aunque estéticamente innovadora, la obra tiene carencias en términos de un sentido revolucionario y comunitario, que se podría

⁴¹⁶ Sommer, “Introduction”, 16.

⁴¹⁷ De la Campa, “Norteamérica”, 883.

⁴¹⁸ Ibid.

⁴¹⁹ Loustau, “Nomadismos”, 440.

esperar en el clima actual de la polémica acerca de la inmigración a los EEUU y la situación de Puerto Rico.

Al mismo tiempo, se tiene que recordar que existen varias formas de *Spanglish* en los EEUU y es imposible pensar que todos los latinos, latinoamericanos y puertorriqueños que lo emplean lo usen de la misma manera o que compartan las mismas “experiencias culturales, sociales, raciales, económicas, y lingüísticas”.⁴²⁰ Por lo tanto, quizás es aceptable y comprensible sostener que el *Spanglish* de la novela sea propiamente braschiano dado que todos los latinoamericanos tienen experiencias distintas. Pero, por otro lado, si siempre se piensa en las diferencias, nunca van a tener un lenguaje en común y no se van a entender ignorando sus semejanzas. Sin encontrar estas similitudes de comunidad, los efectos del multiculturalismo sigue separando a la gente. Braschi ofrece un (tercer) espacio, el entremedio, para una comunidad que habla un idioma híbrido, pero su lenguaje intelectual termina excluyendo a miembros de esa comunidad. Es decir, al intentar incluir a algunas personas, excluye a otras.

Como consecuencia, se aprecia/se valora la negativa de Braschi a tomar una decisión y su celebración de la hibridez y el bilingüismo. Si bien las indecisiones y fragmentaciones de la novela subrayan las oscilaciones entre los dos idiomas, también surgen más preguntas que respuestas. El diálogo fructífero empieza siempre con una pregunta abierta, dejando espacio para nuevas oportunidades y respuestas. Braschi cumple con este objetivo al abrir un diálogo, dejándolo abierto para la transformación. La obra de Braschi ofrece una provocación en el entremedio para llamar atención a la condición fragmentada del sujeto postmoderno, utilizando este espacio y sus provocaciones para negociar consigo misma y su propia construcción identitaria como sujeto. La autora toma la esfera de la cultura como un lugar de batalla, y la pone en primer plano en el entremedio, paralela con su experiencia individual como inmigrante, bilingüe, artista, mujer, y escritora. Desafortunadamente, su construcción de una identidad personal del sujeto niega las posibilidades de formar una identidad colectiva. Le falta reconocer las posibles negociaciones y provocaciones del grupo. Creemos que las posibilidades fructíferas del entremedio no son como Braschi las presenta sino que pueden ser mucho más y llegar mucho más lejos.

El texto de Braschi intenta negar una lealtad a una nacionalidad sobre otra, pero contradice esta ambivalencia al usar un lenguaje propiamente puertorriqueño. El castellano (puertorriqueño) que ocupa es un ejemplo de adherir a cierta nacionalidad y cierta identidad. También puede ser el resultado problemático de trasladar su modo de hablar al texto escrito. Su contradicción no termina ahí: cómo hemos presentado, uno de los propósitos del *Spanglish* es encontrar lazos con otros hispanohablantes que viven en los EEUU, pero la protagonista de la novela no busca establecerse como parte de una comunidad en particular. Como resultado, el entremedio, al menos y quizás solamente para empezar en el texto, carece de un propósito comunitario. Además, encontramos un problema en la teoría postmoderna del sujeto que siempre cambia y se contradice siempre. Si llevamos esta teoría al extremo, *todo* es permisible en el mundo postmoderno, sin justificaciones ni explicaciones. Nos parece que la combinación de esta teoría en el espacio del entremedio es sumamente peligrosa. Aunque Braschi parece querer adherir a esta teoría, no escribe “cualquier cosa” sin razones concretas. Su producción literaria es bien pensada, y quizás demasiado formulada, haciéndola más coherente de lo que plantea. Por ejemplo, las fragmentaciones que permean el texto no vienen del azar y como consecuencia, el texto y el lenguaje pierden espontaneidad.

⁴²⁰ Ibid., 444.

A pesar del temor de “una única cultura homogénea”, las nuevas teorías postmodernas de fragmentación corren el riesgo, como vemos en la novela, de una “abundancia dispersa” mientras el multiculturalismo puede resultar en una “concentración asfixiante”.⁴²¹ La cuestión actual entonces es cómo resolver estas dos tendencias (extremas) para incluir a todos, sin fragmentarnos demasiado, y para defender sus derechos sin excluir o negar a otras culturas. El entremedio no resulta en un espacio de negociación sino es más bien un estado necesario de adaptación y a veces de elección, pero no pretende una política o un discurso que va más allá. A lo mejor, la novela de Braschi nos deja espacio para poder negociar después, al salir del entremedio.

5.3 Latinoamérica vs. EEUU

Es importante notar el papel potencial para esta novela, y otras del mismo estilo, en la literatura. Nos llama la atención la misma ambigüedad de la ubicación del texto en un canon (sea literatura latinoamericana, latina, o estadounidense). En lugar de tratar de encontrar el espacio adecuado para novelas híbridas, debemos incorporarlas a ambos lados, porque incluye a los dos. Esta cuestión además no se trata solamente de la novela híbrida o bilingüe sino de la literatura puertorriqueña. ¿Dónde cabe esta isla caribeña? ¿Pertenece al imperio de los EEUU o a Latinoamérica? Todavía no hay una respuesta clara.

Este problema también nos recuerda del gran mito de la identidad latinoamericana, que muchas veces excluye a lugares como Puerto Rico. Pero esta identidad común para los latinoamericanos es una invención sin poder ser realizada. García Canclini propone la idea de un “*espacio sociocultural latinoamericano*, en el que coexisten muchas identidades y culturas”, que es más realista considerando la imposibilidad de una realidad compacta y homogénea para todo el continente.⁴²² La latinidad consiste en varios idiomas, naciones y culturas—un *border crossing* constante. Por lo tanto, para abrir espacio a nuevos modos de pensar y nuevas conversaciones entre varias alternativas, la enseñanza de literatura y de historia (especialmente de los EEUU) tendrá que introducir literatura en otro idioma porque como hemos dicho, es a través del otro idioma donde uno aprecia y adquiere otros *worldviews*. Para concluir, el futuro del *Spanglish* puede abrir espacios a esta nueva comprensión. Aunque es una lengua informal, sus características revelan la importancia del entremedio como espacio de provocación y/o negociación y el proceso al cual están sometidos sus hablantes. Las diferencias dentro del idioma corresponden a estas mismas distinciones entre sus hablantes. Además, ofrece otro punto de vista que no se expresa a través de sólo inglés o sólo castellano. Como dice Stavans acerca de este idioma híbrido, “The question, thus, is no longer What it is, but Where is it going?”.⁴²³ Creemos que crea un nuevo espacio dentro de los lugares hispanohablantes y angloparlantes, que luce nuevas potencias para la interculturalidad y la comunidad, especialmente para el sujeto postmoderno que sigue soñando con ser completo, entre sus múltiples rupturas, fragmentaciones, y traslados. Aunque la novela de Braschi falta en muchos aspectos

⁴²¹ García Canclini, *Diferentes*, 23.

⁴²² *Ibid.*, 139. De acuerdo, Román de la Campa dice que “El cordón hemisférico de latinidad ha dejado de reconocer fronteras nacionales, lingüísticas, o culturales” (“Norteamérica”, 885).

⁴²³ Stavans, “My love affair”, 144-5.

ya considerados, encontramos huellas de esta potencialidad lingüística en el texto y esperamos que el futuro del *Spanglish* las explote de manera más efectiva.

Bibliografía

- Alvarez, Lizette. "It's the Talk of Nueva York: The Hybrid Called Spanglish". En *Language: Readings in Language and Culture*, editado por Virginia Clark, Paul Eschholz, y Alfred Rosa, 483-487. New York: St. Martin's Press, 1998.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- Arfuch, Leonor. "La vida como narración". En su *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*, 87-115. México: Fondo de cultura económica, 2002.
- . Conferencia "La ciudad como autobiografía". Presentación parte del programa "Encuentros en torno a la estética", Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, Campus Oriente, Santiago, Chile, 19 de noviembre de 2009.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. 6ª ed. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo veintiuno, 1995.
- . *Problemas literarios y estéticos*. Traducido por Alfredo Caballero. Habana: Editorial Arte y literatura, 1986.
- Bauman, Richard. "Verbal Art as Performance". *American Anthropologist*, New Series, Vol. 77, No. 2 (Junio, 1975): 290-311.
- Bhabha, Homi K. "Culture's In-Between". En *Questions of Cultural Identity*, editado por Stuart Hall, y Paul Du Gay, 53-60. London: SAGE Publications, 2007.
- . "Introducción: Los lugares de la cultura". Introducción a su *El lugar de la cultura*, 17-37. Traducido por César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- . "The Third Space: Interview with Homi Bhabha". Entrevista por Jonathan Rutherford. En su *Identity: Community, Culture, Difference*, 207-221. London: Lawrence and Wishart, 1990.
- Blouet, Brian W. y Olwyn M. Blouet, *Latin America and the Caribbean: A Systematic and Regional Survey*. 5a ed. New Jersey: John Wiley and Sons, 2006.
- Braidotti, Rosi. "Difference, Diversity and Nomadic Subjectivity". (17 de abril de 2002). <http://www.ministeriodejusticia.cl/pmg/documentos/Differencem%20diversity%20and%20nomadic%20subjectivity.pdf> (accedido el 8 de noviembre de 2009).
- . *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Traducido por Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Braschi, Giannina. "Chicken with the Head Off: Una conversación con Giannina Braschi". Entrevista por Cristina Garrigós. En *Voices of America/Voces de America*, editado por Laura Alonso Gallo, 147-164. Cádiz: Aduana Vieja, 2004.
- . *El imperio de los sueños*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1999.
- . "Pelos en la lengua". *Hopscotch: A Cultural Review*. Vol. 2, No. 2 (2001): 50.

- Braschi, Giannina. *Yo-yo Boing!* Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1999.
- Callahan, Laura. “Metalinguistic References in a Spanish/English Corpus”. *Hispania*. Vol. 84, No. 3 (Septiembre, 2001): 417-427.
- Carroll, Julia. “Spanish Affect and Its Effects: Bilingual Process in Giannina Braschi’s *Yo-Yo Boing!*”. En *Leading Ladies: Mujeres en la literatura hispana y en las artes*, editado por Yvonne Fuentes, y Margaret R. Parker, 93-106. Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 2006.
- Castillo, Debra A. *Redreaming America: Toward a Bilingual American Culture*. Albany: SUNY Press, 2005.
- De Courtivron, Isabelle. “Introduction”, introducción a su *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, 1-9. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- De la Campa, Román. “Norteamérica y sus mundos latinos: Ontologías, globalización, diásporas”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVIII, No. 200-201 (Julio-Diciembre 2002): 879-895.
- De Mojica, Sarah. “Sujetos híbridos en la literatura puertorriqueña: *Daniel Santos* y *Yo-Yo Boing*. Literaturas heterogéneas y créoles”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXVIII, No. 56 (Segundo semestre de 2002): 187-203.
- Dessús, Virginia. “Identidad(es) Postmoderna(s): *Yo-Yo Boing!* de Giannina Braschi.” *Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*. Vol. 6, No. 22 (Octubre-Diciembre 2001): 413-426.
- Dorfman, Ariel. “The Wandering Bigamists of Language.” En *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, editado por Isabelle de Courtivron, 29-37. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Figueiredo, Eurídice. “Construcciones identitarias: Aimé Césaire, Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau”. En *El archipiélago de fronteras externas: culturas del Caribe hoy*, editado por Ana Pizarro, 33-58. Santiago: Univ. de Santiago, 2002.
- García Canclini, Nestor. *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Geok-Lin Lim, Shirley. “The Im/Possibility of Life-Writing in Two Languages”. En *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, editado por Isabelle de Courtivron, 39-47. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Glissant, Édouard. “O caos-mundo: por uma estética da Relação”. En su *Introdução a uma poética de diversidade*, 97-127. Traducido por Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- Goolishian, Harold A. y Harlene Anderson. “Narrativa y self. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia”. En *Nuevos paradigmas: cultura y subjetividad*, editado por Dora Fried Schnitman, 293-306. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Guerra Avalos, E. Angélica. “Surgimiento y características del *Spanglish*”. Universitat de Barcelona: 2002. http://www.ub.es/filhis/culturele/spanglish_surg.html (accedido el 10 de noviembre de 2009).
- Gupta, Akhil y James Ferguson. “Beyond ‘Culture’: Space, Identity, and the Politics of Difference”. *Cultural Anthropology*. Vol. 7, No. 1 (Febrero, 1992): 6-23.

- Hall, Stuart. "Introduction: Who Needs 'Identity'?". En *Questions of Cultural Identity*, editado por Stuart Hall, y Paul Du Gay, 1-17. London: SAGE Publications, 2007.
- . "Notas sobre la desconstrucción de <<lo popular>>". En *Historia popular y teoría socialista*, editado por Raphael Samuel, 93-112. Traducido por Jordi Beltrán. Barcelona: Crítica, 1984.
- . "Stuart Hall: la formación de un intelectual de la diáspora". Entrevista por Kuan-Hsing Chen. Traducido por Alfredo Taberna. *Revista de Occidente*. No. 234 (Noviembre 2000): 95-119.
- Hollinger, David A. *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*. New York: Basic Books, 2000.
- Huston, Nancy. "The Mask and the Pen". En *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, editado por Isabelle de Courtivron, 55-68. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Huntington, Samuel P. *¿Quiénes Somos? Los desafíos a la identidad nacional estadounidense*. Traducido por Albino Santos Mosquera. España: Paidós Ibérica, 2004.
- Jiménez, José. "Sin patria: Los vínculos de pertenencia en el mundo de hoy: familia, país, nación". En *Nuevos paradigmas: cultura y subjetividad*, editado por Dora Fried Schnitman, 213-224. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Kokotovic, Misha. "Hibridez y desigualdad: García Canclini ante el neoliberalismo". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXVI, No. 52 (Segundo semestre de 2000): 289-300.
- Lacan, Jacques. "Algunas reflexiones sobre el yo". [Título original "Some reflections on the Ego". *International Journal of Psicoanálisis*, 1953, 11-17.] Traducido por Eduardo Masullo. *Con-versiones*. Mayo 2009. <http://www.con-versiones.com/nota0757.htm> (accedido el 13 de enero de 2009).
- . "El estadio del espejo". En su *Escritos I*, 86-93. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Lefebvre, Henri. "De la ciudad a la sociedad urbana". En su *La revolución urbana*. 3ª ed, 7-28. Traducido por Mario Nolla. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Lienhard, Martín. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. 3ª ed. Lima: Horizonte, 1992.
- Loustau, Laura R. *Cuerpos errantes: Literatura latina y latinoamericana en Estados Unidos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- . "Nomadismos lingüísticos y culturales en Yo-yo Boing de Giannina Braschi". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXI, No. 211 (Abril-Junio 2005): 437-448.
- Martínez, Delia. "Antropofagia: Hábito y ritual en América Latina". *Aisthesis*. No. 38 (2005): 251-265.
- Martín Ruano, Rosario y Carmen África Vidal Claramonte. "Asymmetries in/of Translation: Translating Translated Hispanicism(s)". En *TTR: traduction, rédaction*, Vol. 17, No. 1 (2004): 81-105, <http://id.erudit.org/iderudit/011974ar> . (accedido el 26 de julio de 2009).

- Morin, Edgar. “La noción de sujeto”. En *Nuevos paradigmas: cultura y subjetividad*, editado por Dora Fried Schnitman, 67-85. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Nash, Rosa. “Spanglish: Language Contact in Puerto Rico”. *American Speech*. Vol. 45, No. 3/4 (Otoño – Invierno, 1970): 223-233.
- Pizarro, Ana. *De ostras y caníbales: reflexiones sobre la cultura latinoamericana*. Santiago: Univ. de Santiago, 1994.
- . “El archipiélago de fronteras externas” en su *El archipiélago de fronteras externas: culturas del Caribe hoy*, 15-31. Santiago: Univ. de Santiago, 2002.
- . *El sur y los trópicos: ensayos de cultura latinoamericana*. Alicante: Univ. de Alicante, 2004.
- . *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage, 1996.
- Silva Gruesz, Kristen. *Ambassadors of Culture: The Transamerican Origins of Latino Writing*. Princeton: Princeton Univ., 2002.
- Skidmore, Thomas E., y Peter H. Smith. *Modern Latin America*. 6a. Ed. New York: Oxford Univ. Press, 2005.
- Sommer, Doris, y Alexandra Vega-Merino. “Introduction: Either And.” Introducción a *Yo-Yo Boing!*, de Giannina Braschi, 11-18. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1999.
- Stavans, Ilan. “My Love Affair with Spanglish”. En *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, editado por Isabelle de Courtivron, 129-145. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- . *Spanglish: The Making of a New American Language*. HarperCollins, New York: 2003.
- . “Entrevista con Ilán Stavans, profesor de español en EEUU”. Ediciones Luis Revenga Cuadernos Cervantes de la lengua española. Año XII 2008. www.cuadernoscervantes.com/entrevistanstavans.html (accedido el 13 de octubre de 2009).
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America: The Question of the Other*. Traducido por Richard Howard. New York: HarperPerennial, 1992.
- . *Los géneros del discurso*. Traducido por Jorge Romero León. Caracas: Monte Avila, 1996.
- Velasco, Juan Carlos. “El multiculturalismo, ¿una nueva ideología?: Alcance y límites de la lucha por las identidades culturales”. En *Hacia una ideología para el siglo XXI*, editado por José Alcina, y María Calés, 146-163. Madrid: Akal, 2000.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Traducido por Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- . *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.
- . *Sociología de la cultura*. Traducido por Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós, 1994.
- Young, Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1995.