

LOS MECANISMOS DE “*BLURRING BORDERS/BOUNDARIES*” EN *CARAMELO* DE SANDRA CISNEROS

SOLIP OH

Universidad Nacional de Seúl

She wants to write stories that ignore borders
between genres, between written and spoken,
between highbrow literature and children's nursery rhyme
between New York and the imaginary village of Macondo,
between the U.S. and Mexico.
- Sandra Cisneros, “A House of My Own”,
The House on Mango Street, 25th Anniversary Edition.

1. Introducción

La relación entre la literatura chicana y el concepto de ‘fronteras’ es inseparable, y las causas son innumerables. Una de las razones más evidentes es que la literatura chicana nació en medio de la frontera mexicano-estadounidense, además muchos estudios que han analizado la literatura chicana están centrados en la teoría ‘Fronterismo/Borderism’. Este flujo comenzó por la obra canónica de la literatura chicana, *Borderlands/La Frontera*, *The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa. A través de este ensayo, Anzaldúa nos presenta el concepto de ‘Atravesando fronteras/*Crossing Borders*’ que constituye el punto de partida de una exploración de los más diversos territorios y fronteras que se cruzan: fronteras tanto físicas como mentales, disciplinarias como discursivas (Gewecke: 2001a, 206).¹ El presente análisis trata de hacer una nueva interpretación de las fronteras: “hacer las fronteras borrosas”, es decir, “*Blurring borders/boundaries*”.² En este trabajo, se aplicará el concepto de ‘fronteras’ a las técnicas literarias que aparecen en *Caramelo o Puro cuento* (2002), la novela más reciente de Sandra Cisneros (1953), ya que así se revela un modo estilístico de escritura que nos presenta una perspectiva abierta, sin límites.

Cisneros ha escrito obras que han descrito varios aspectos de la vida chicana que se enganchó entre Estados Unidos y México. Como su vida no está fija - ni aquí, ni allá, su mundo literario se ha podido caracterizar en el nombre de “*Blurring borders*”, y se había notado en dos técnicas elementales de escritura: géneros literarios y idiomas. Por la manera en que la autora escribe viajando por todos los géneros literarios, la mezcla de estilo de géneros en su obra constituye un

1 Gewecke anota que “*Crossing borders*” se ha explorado por una multitud de monografías y ensayos junto al trabajo de Anzaldúa y llegó a causar una sintoma de otro *border crossing*, “transnacional”. (Cf. Gewecke: 2001a, 206-208)

2 En inglés, las palabras ‘border’ y ‘boundary’ son sinónimos cuando se indican a la línea o el límite de una área específica. Sin embargo, ‘border’ generalmente significa una línea existente y ‘boundary’ señala la línea imaginaria, la que no se ve. En este texto, uso las dos palabras al lado porque pongo énfasis en las dos significaciones anexas: uno es ‘presente’ y otro es ‘ficticio’. Después de entonces sólo declaro “*Blurring borders*”(quito *boundaries*) para ahorrar el espacio.

elemento distintivo. Robin Ganz dijo que los críticos nunca estarán de acuerdo definitivamente si el estilo literario de Cisneros es la prosa poética o si se trata de la poesía prosaicas (Ganz: 1994, 28, la traducción es mía). Aun sus lenguas son nómadas, la escritora establece una bella escritura bilingüe moviéndose del español al inglés o al revés. Sin embargo, los caracteres de “*Blurring borders*” se localizan de manera más concreta en *Caramelo o Puro cuento*.

Según la autora, ella quiere escribir historias que ignoran las fronteras, pero para los lectores es difícil ignorar lo que existe a través de los trozos de la sociedad contemporánea. Por eso, Cisneros eligió el término “*blur*” para las fronteras en vez de eliminarlas y lo realizó con gran acierto en *Caramelo o Puro cuento*. En esta novela, parecida a ‘un rebozo’ en el que se ha tejido con tantos caracteres y episodios diacrónicos, la autora aprovecha la técnica literaria “*Blurring borders*” de los elementos abstractos de la obra en diversos mecanismos: 1. La expansión física y simbólica del espacio, 2. La mezcla de narración y diálogo en parte, 3. El cruce de la realidad y la ficción, 4. La cultura híbrida. Así se clasificará en cuatro partes de análisis el estudio del texto en cuestión. De este modo, se podría reconocer al mundo literario de Cisneros que se establece firmemente mediante los “*Blurring borders*” y entender el punto de vista de la escritora chicana hacia la sociedad multicultural.

2. La expansión física y simbólica del espacio: hacia México

El espacio ha sido el tema principal en el mundo literario de Cisneros desde cuando era estudiante del seminario sobre *La poética del espacio* de Gaston Bachelard (Cf. Rivera: 2009, 22). En *La casa en Mango Street* (1984) aparece el anhelo de tener ‘su propia casa’ por parte de la protagonista, y varias metáforas sobre ‘la casa’ en esta novela se han analizado.³ En una colección de cuentos, *El arroyo de la Llorona* (Woman Hollering Creek and Other Stories, 1991) la autora describió diferentes vidas de varias chicanas de toda una generación, y las voces de ellas se juntan en un lugar, el ‘barrio’.⁴ Últimamente, en *Caramelo* la autora alcanza a tomar a ‘México’ como un escenario principal de la obra. Por el proceso crónico, el tema fundamental de la escritora, ‘los espacios’ se han ampliado físicamente desde los lugares pequeños hasta los enormes, o sea, desde los del ámbito individual hasta los del colectivo.

Entre los cuentos de *El arroyo de la Llorona*, “Mericans” y “Tepeyac” son episodios que sucedieron en México.⁵ Aunque el espacio de México se había usado en su obra anterior, las connotaciones eran superficiales porque el género del cuento tiene límites de abordar mucho contexto. Sin embargo, México en *Caramelo* emergió ante los lectores con mucha implicación. La novela consta de tres partes y cada parte trata de la época de una generación de la familia chicana. “Primera parte: Recuerdo de Acapulco” está localizado en México (y las zonas fronterizas) y se narra basándose en la memoria de la protagonista, Celaya Reyes que es una chicana de alrededor de

3 *The House on Mango Street* [que es la primera novela de Cisneros], única obra chicana que llegó a venderse en más de un millón de ejemplares, encierra un inventario de temas y motivos relacionados con la vida de las chicanas en el marco urbano del barrio. (Gewecke: 2001b, 190)

4 ‘El barrio’ en español significa las partes en que se dividen los pueblos grandes o sus distritos, pero en inglés, la palabra tiene otro sentido que implica las áreas en que habita mucha población hispanohablante en las ciudades estadounidenses.

5 On one level *Caramelo* is an expansion of Cisneros’ earlier stories “Mericans” and “Tepeyac” about her paternal grandparents in Mexico City in *Woman Hollering Creek*. (McCracken: 2000)

‘catorce años’ (Cisneros: 2002, 335). “Segunda parte: Cuando era mugre” es sobre ‘la Historia’ de la familia Reyes en el tiempo en que los abuelos de Celaya eran jóvenes y casi ‘todas las historias’ ocurrieron en México. “Tercera parte: El águila y la serpiente, o Mi madre y mi padre” contiene las anécdotas de convivencia de tres generaciones en los Estados Unidos, después de la muerte del ‘abuelito’, Narciso Reyes.

La saga empieza con un viaje de la familia chicana “los Reyes” hacia el sur, hasta la casa de los abuelos en la ciudad de México. La protagonista, Celaya que es de la segunda generación de emigrantes mexicanos, narra que “cada año que cruzo la frontera, es lo mismo: mi mente olvida. Pero mi cuerpo siempre recuerda.” (19). Ella no reconoce el camino hacia México, sino que se da cuenta de que está cerca de la tierra mexicana con los olores exóticos. Como la narradora, los chicanos que nacieron en los Estados Unidos no tienen cierto sentido nostálgico de México, sino están medio ignorantes sobre esa nación tanto como los extranjeros. Y la narradora aun llama a México “nuestro *vecino* más cercano al sur” (20, las cursivas son mías). Celaya sigue fingiendo que es ‘la otra’ en México como los demás en los Estados Unidos piensan que los chicanos son ‘otros’. Tal actitud de concebir México como un país ajeno propone una vuelta, por la que los lectores derriban la concepción estereotipada y tienen una visión diferente a la anterior hacia los chicanos.

En la segunda parte de la novela, Celaya cuenta una historia “que sucedió cuando era mugre”, (93) antes de que naciera. Siendo el fondo geográfico de la obra que contiene los eventos históricos, México representa un rol de *cronotopo*.⁶ Según el término literario de Bajtín, en la literatura ‘el cronotopo’ tiene una importancia esencial para los *géneros* (Bajtín: 1989, 238). Bajtín puso énfasis en el cronotopo en el género de la novela donde se muestra el crecimiento del carácter (Cf. Morson y Emerson: 1990) porque está impregnado de *valores cronotópicos* de diversa magnitud y nivel (Bajtín: 1989, 394). La segunda parte de *Caramelo* tiene un objetivo explícito de buscar las piezas de la identidad incompleta de la protagonista repasando las historias fragmentadas de su familia: el primer encuentro de los abuelos en sus tiempos (119), el abuelito participa en la guerra (142-150), el nacimiento de Inocencio Reyes que es padre de Celaya (203), el viaje de Inocencio por los Estados Unidos hasta la emigración (213-219). Cuando se lee separadamente la segunda parte del contexto se puede concebir una novela que revela el crecimiento de una familia, que representa un grupo de caracteres. La obra no muestra directamente una transformación notable del carácter principal, sin embargo, las señas históricas de su familia pertenecen a Celaya. Al final de *Caramelo*, Cisneros nos confiesa su idea sobre México:

Y no sé cómo es para los demás, pero para mí *estas cosas, esa nación, esa época, ese lugar, se encuentran todas ligadas a un país que extraño, que no existe ya. Que nunca existió. Un país que yo inventé.* Como todos los emigrantes atrapada entre aquí y allá. (452, las cursivas son mías)

Dicha confesión reveló que México ha sido la tierra que extrañan los chicanas y esa nación une toda la historia del pasado y presente junto en un cronotopo. El terreno mexicano no señala

6 [Bajtín] llama cronotopo (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] Y lo trasladó a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo). (Bajtín: 1989, 237)

un espacio en tiempo inquieto, sino que indica a un país con las huellas históricas que traspasa a espectro tiempo-espacio. De esta manera, México no puede ser sólo un lugar geográfico para los chicanos y simboliza una variedad de metáforas socio-culturales. Según el cronotopo en esta novela, México de los chicanos existe en el mundo ficticio y nunca será intangible en la realidad.

3. Mezcla parcial de narración y diálogo

La protagonista de *Caramelo* narra la historia con su propia voz a través de toda la segunda parte de la novela, pero la voz de su ‘abuela enojona’, Soledad interrumpe en parte. Cisneros marcó las frases dichas por la abuela en negritas para que los lectores entiendan mejor. Al empezar a narrar la historia del tiempo de antes, Celaya pide disculpas declarando “así comienza mi historia para tu buen entender y mi mal decir” (95) y nos cuenta sobre la historia de su familia:

¿Hay algún vivo que recuerde a la abuela enojona cuando era niña? ¿Queda alguien en este mundo que alguna vez la haya escuchado decir «mamá»? Fue hace tanto, tanto tiempo.

¡Qué exagerada eres! ¡No fue hace tanto tiempo!

Tengo que exagerar. Es por el bien de esta historia. Necesito detalles. Tú nunca me dices nada.

Y si te lo dijera todo, ¿qué te quedaría a ti, eh? No te digo ni muy poco...

Ni tanto, tanto. Bueno, déjame seguir con la historia, entonces. (95-96)

Por la interrupción repetida de abuela, el monólogo de Celaya se convierte en el diálogo, pero la epopeya corre con naturaleza mientras pasan todas las páginas de segunda parte. Cuando carece de la información pertinente, la abuela ayuda a su nieta y la novela se elabora con elocuencia. En el capítulo 25, la relación del poder narrar cambia al revés por poco tiempo y Soledad domina las palabras para testimoniar su propia vida:

[...] Ah, pero no creas que todo en mi vida han sido tristezas. Después de que me casé con tu abuelo, qué felices éramos.

Te estás adelantando a la historia, Abuela. (125)

Sigue la tensión entre abuela y nieta para tomar la iniciativa y vuelve a Celaya en el capítulo 26, con actitud presumida dice que “ahora soy yo la que se está adelantando a la historia” (131, las cursivas son del texto), detallando una historia entre los Estados Unidos y México. Llegando al final de la segunda parte (casi terminando las historias de los abuelos y comenzando la crónica del padre), Soledad se enoja porque su nieta devela el acontecimiento de que ‘el abuelito’ engañó a ‘la abuela enojona’:

Es lo que pasa cuando alguien se cría en los Estados Unidos. Sin memoria y sin vergüenza.

Te equivocas. Sí tengo vergüenza. Así es como sé dónde están las historias.

¿No tienes ninguna dignidad? Nunca te voy a volver a contar nada. De aquí en adelante, te las arreglarás tu [sic] sola. (213)

Y el resto de la novela deja de ser narrado por la voz de la protagonista sola.

La literatura de *las chicanas* tradicionalmente ha dibujado un camino de búsqueda en la raíz de su identidad a través de sentir la semejanza y la intimidad en la relación con la abuela. Este aspecto aparece en *Caramelo* en un modo opuesto: sentir la diferencia y la desconfianza. La protagonista charla mucho con su abuela y nunca se había fortalecido tanto la relación profunda con ninguno de los miembros de familia, sin embargo, todo fue conversación imaginaria. Después de la muerte de Soledad (en el capítulo 71, “El último viaje o este lado y aquél” de la tercera parte), Celaya fue raptada por el fantasma de abuela mientras decía: “La abuela viene y me agarra [...] y desde entonces la abuela enojona sigue apareciéndose.” (377). Ella gritó que la dejara en paz, pero no la dejó. Y admitió que iba a vivir “con” ella, aún “como” ella, aunque nunca habrían podido ser íntimas. Al igual que la identidad de los chicanos nunca podría quedar completa sin llenar los agujeros de su historia, no podría ser perfecta la voz de la protagonista en la novela sin ayuda de su abuela que representa el origen de sí misma.

4. El cruce de la realidad y la ficción

Ante todo el contexto de *Caramelo* o “Puro cuento” -el entrecomillado es mío-, Cisneros anota, “*Cuéntame algo, aunque sea una mentira*”, como epígrafe. La novela se sostiene al cruzar los dos tipos de cuentos: los que sucedieron de hecho y otros que fueron memorizados o imaginados por la protagonista. Con esta tentativa sucesiva, llega a *inventar* una nueva historia de la familia chicana. Al empezar la primera parte donde la mayoría del contexto ocurre en México durante las vacaciones de verano, Celaya implica la inexactitud de la memoria mostrando una foto de toda la familia Reyes menos ella misma:

No estoy aquí. Se han olvidado de mí cuando un fotógrafo pasa por la playa ofreciendo un retrato, un recuerdo. [...] En ese momento todos se darán cuenta de que el retrato está *incompleto*. (4, las cursivas son mías)

Por lo tanto, se justifica que lo que va a contar en seguida deberá ser parcial porque está fragmentado apoyándose en la memoria imperfecta. Las frases en la connotación similar aparecen al principio de la segunda parte también. La narradora revela: “Así es como las escuché o no las escuché. Así es como *me imagino* que sucedieron estas historias, en ese entonces.” (93, las cursivas son mías). En el capítulo 28, titulado idéntico con una parte del nombre de la obra “Puro cuento”, Celaya confiesa: “Me gustaría poder hablar sobre este episodio de la historia de mi familia, pero nadie habla de ello y me niego a *inventar* lo que no sé.” (139, las cursivas son mías) Sin embargo, los lectores nunca podrán reconocer cuál parte de las historias son realidad o ficción. Para destacar el sentido mixto de lo verdadero y lo ficticio en el texto, en la tercera parte de *Caramelo*, la escritora aprovecha la ambivalencia de dos palabras en español: el cuento y la historia.⁷ Durante el camino al Chicago de México, Celaya le pide al padre que cuente sus recuerdos:

7 Según el *DRAE*, ‘cuento’ significa: “1. Relato, generalmente indiscreto, de un suceso, 2. Relación, de palabras o por escrito, de un suceso falso o de pura invención, 3. Narración breve de ficción.”, y sobre ‘historia’ dice: “1. Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados, 3. Obra histórica compuesta por un escritor, 4. Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o de una nación, 7. Narración inventada, 8. Mentira o pretexto.”

- [...] Cuéntanos más *cuentos* de tu vida, papá, ándale.
- Pero te estoy diciendo, *no son cuentos*, Lala, *son la verdad. Son historias.*
- ¡Cuál es la diferencia entre un *cuento* y una *historia*.
- ¡Ah! ... bueno, ése es otro tipo de *mentira*. (256, las cursivas son mías)

Al declarar que *el cuento* y *la historia*, los ambos vocabularios significan ‘mentira’ con poca diferencia de sentido, los que han leído la obra se confunden entre la verdad y la mentira en *Caramelo*.

A través de las tres partes de la obra, la palabra ‘telenovela’ se repite y simboliza *un cuento o una historia* que asimila la realidad aunque fuera inventada por un escritor. Entre los episodios, una chica mexicana a quien conoció Celaya en la casa de abuela en México, Candelaria, se ubica en el centro del término de ‘la telenovela’. A primera vista, la chica “con la piel del color de un caramelo” (35), se ve hermosa para la protagonista, pero nunca pudieron ser amigas porque la mamá de Candelaria trabajaba para la abuela enojona. Más adelante en el texto, frente a la crisis de la vida del padre de Celaya en el capítulo 83, “Una escena en un hospital que parece una telenovela cuando en realidad son las telenovelas las que se parecen a esta escena”, la madre de Celaya confiesa el secreto de la chica con su piel de caramelo: “No me acuerdo su nombre. Ella. Esa niña fue la primera hija de tu papá.” (423). La protagonista nunca había dudado que era la única hija del padre, pero en realidad no lo es. A veces la verdad parece una mentira, y algunas veces al contrario. Cisneros ha colocado bien las verdades ficticias con las mentiras verosímiles, en consecuencia, crea *Caramelo o “Puro cuento”*.

5. La cultura híbrida

Según McCracken, ‘etnicidad híbrida’ es un factor clave para entender *Caramelo*.⁸ Tal como la identidad étnica de los chicanos posee un carácter mestizo, la cultura de ellos que está atrapada entre los Estados Unidos y México está híbrida también. Cisneros usa ‘el rebozo’ que se ha heredado a través de tres generaciones de las mujeres Reyes como una metáfora que representa todo el contexto de la novela. En la nota, una breve historia del rebozo, se añade:⁹

El rebozo nació en México, pero como todos los mestizos, vino de todas partes. Evolucionó de las telas que usaban las indias para cargar a sus bebés, pasó prestado su fleco anudado de las mantillas españolas, y recibió la influencia de los bordados de seda de la corte imperial de la China exportados a Manila y de allí a Acapulco a bordo de los galeones españoles. [...] empezaron a tejer en los telares prehispánicos un chal largo y angosto que poco a poco recibió influencias extranjeras. (101, las cursivas son del texto y las subrayadas son mías)

8 Spectacles of ethnicity abound in the novel, hybrid images that both define the self and display a distinct identity for heterogeneous mainstream audiences. (McCracken, 2000)

9 Cisneros añadió las notas a pie de página en *Caramelo*, y fue un experimento. Muchos críticos evalúan mal las notas porque obstaculizan la fluidez del contexto. Sin embargo, en una entrevista declaró por qué adjuntaba tanta información: “One of the reason why I included so much history in the footnotes is because I feel that we are living in a very imperialistic society, and South Texas, tejanos, are not going to get their history because it would empower them.” (Mermann-Jozwiak, E. y Sullivan, N.: 2009, 68)

La leyenda del rebozo es muy parecida a la crónica de los chicanos que ‘nacieron en México’ (la geografía natal no es México, pero los demás como los antepasados, el idioma y la cultura son de México), pero ‘vinieron de todas partes’. Además ‘poco a poco recibieron influencias extranjeras’ viviendo en las circunstancias sociales de los Estados Unidos.

Caramelo o Puro cuento inicia y termina con dos ocasiones especiales con el matiz de la cultura híbrida: ‘la odisea de una familia mexicanounidense’ (Sastre: 2003) y la fiesta para “celebrar treinta años de matrimonio” (436) de Zoila e Inocencio, los padres de Celaya.

El Cadillac blanco usado nuevecito de tío Chato, el Impala verde de tío Baby, la camioneta Chevrolet roja de papá comprada en abonos ese verano se encarreran hacia la casa del abuelito y la abuela enojona en la Ciudad de México. (5)

En esa descripción llena de color, Cisneros yuxtapone dos aspectos distintos de los Estados Unidos y México. Todas las marcas de los vehículos son estadounidenses y los dueños que las manejan son originalmente de México, sin embargo, ese desfile manifiesta el color de la bandera mexicana, ‘tricolor’. Como el título del capítulo “Verde, blanco y colorado” indica explícitamente al símbolo mexicano. Esta escena muestra la cultura heterogénea de los chicanos que siempre contiene algún símbolo en ciertos modos de la vida cotidiana.

La gente ha venido de todas partes a la fiesta. De todo Chicago y los suburbios del norte, de Wilmette y Winnetka, hasta de Aurora al poniente y de Gary, Indiana, al occidente, de los maizales de Joliet, en avión y en carro desde México, California, Kansas, Filadelfia, Arizona y Texas. Los Reyes y los Reyna desperdigados, y los amigos de los Reyes y los Reyna, se han reunido aquí esta noche para festejar a mamá y papá. (437)

La fiesta amalgama toda la gente a la que conocen los padres de Celaya desde todos puntos cardinales de los Estados Unidos hasta México. Menos el hogar de los invitados, las lenguas que se conversan son variadas: el inglés, el español, y el Spanglish. Más el programa de música que se toca durante el tiempo de baile es dinámico: “Los mariachis empiezan con la canción de los toreros”, “después los mariachis empiezan una canción lenta, «Solamente una vez».” “Finalmente, el disc-jockey que contratamos se hace cargo después de que los mariachis se van. Es muy bueno, toca todo tipo de música, desde Pérez Prado hasta Stevie Wonder.” (442). Mezclando todo esto en un lugar festivo, *hybridity* de la cultura chicana brinda su lucidez y nos acerca sin fronteras.

6. Conclusión

Elena Poniatowska¹⁰ dio una charla sobre el tema de “mexicanas y chicanas” y afirmó la importancia de conocer la literatura de ‘las homólogas’, es decir, la de las chicanas. La charla concluye enfocando en que la tierra fronteriza, ‘borderland’ que es fértil y creativa, está extendiéndose rápidamente y que conocer la literatura de esa zona les daría buenas enseñanzas a las escritoras mexicanas de cómo podrían ser más grandes que sus cuerpos, irse más lejos de los límites y rebasarse a sí misma (Cf. Poniatowska: 1996, 50-51, la traducción es mía). Por lo tanto, se

10 Poniatowska tradujo la primera novela de Sandra Cisneros, *The House on Mango Street* (1984) al español en el año de 1994, y era la primera vez que una novela chicana se publicaba en México.

observa que entre la literatura de las chicanas y la de las mexicanas no existe una frontera sólida, ni un criterio estricto que las divida.

Una vez, Cisneros dijo que “el destino me llevó a la frontera” (Sastre, 2003), y sigue viviendo alrededor de la frontera luchando para eliminar los límites que mantengan su comportamiento literario. Esa autora chicana nos introduce a “un mundo posmoderno” mediante los ‘*borders*’, pero sin ‘*boundaries*’, a través de “*Blur*” las fronteras de los elementos en *Caramelo o Puro cuento*. Y su universo literario pudo realizar “*Blurring borders*” del modo estético y político cabalmente.

Bibliografía

- Bajtín, M. (1989), *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, (Traducido por Kriúkova y Cazcarra), Madrid, Taurus.
- Cisneros, S. (2009), *The House on Mango Street* (25th Anniversary Edition), New York, Vintage Books.
- _____. (2002), *Caramelo, o, Puro cuento*, (Traducido en español) New York, Knopf.
- _____. (1991), *Woman Hollering Creek, and Other Stories*, New York, Random House.
- Ganz, R. (1994), “Sandra Cisneros: Border Crossings and beyond”, *MELUS* N°19(1), 19-29.
- Gewecke, F. (2001a), “De identidades, territorios y fronteras que se cruzan: la(s) literatura(s) de los Hispanics o Latinos en Estados Unidos (1)” *Iberoamericana* N°3, 205-227.
- _____. (2001b), “De identidades, territorios y fronteras que se cruzan: la(s) literatura(s) de los Hispanics o Latinos en Estados Unidos (2)” *Iberoamericana* N°4, 179-202.
- McCracken, E. (2000), “Postmodern Ethnicity in Sandra Cisneros’ *Caramelo*: Hybridity, Spectacle, and Memory in the Nomadic Text”, *JAST* Fall N°12.
- <http://www.bilkent.edu.tr/~jast/Number12/McCracken.htm> [citado en 9 de Octubre, 2009]
- Mermann-Jozwiak, E. y Sullivan, N. (2009), *Conversations with Mexican American Writers: Languages and Literatures in the Borderlands*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Morson, G. S. and Emerson C. (1990), *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaic*, Stanford, Calif., Stanford University Press.
- Poniatowska, E. (1996), “Mexicanas and Chicanas”, *MELUS* N°21(3), 35-51.
- Rivera, C. H. (2009), *Border Crossings and Beyond: The Life and Works of Sandra Cisneros*, Santa Barbara, Calif., Praeger.
- Sastre, N. (2003), “Sandra Cisneros escribe para tender puentes”, *El Universal Letras+Artes*, México, El Universal Compañía Periodística Nacional.
- http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=31956&tabla=cultura htm [citado en 18 de mayo, 2010]