

# El imaginario del “barrio”, enclave de las minorías hispánicas en los Estados Unidos

Crystel Pinçonat,  
Paris 7, Université Denis Diderot,

Traducción de Guiomar Hautcœur

## El “barrio” un espacio específico pero no monolítico

Es preciso, antes de seguir adelante, proceder a una primera puntualización: el término “barrio” no posee el mismo grado de visibilidad según sea empleado en un texto escrito en inglés, francés o español. Adquiere, de entrada, tanto en inglés como en francés, el valor de un indicio de identidad<sup>1</sup>, valor que sólo aparece en español de manera contextualizada. De hecho es necesario definir el “barrio”, esa enclave hispanoamericana situada en el corazón del mundo urbano norteamericano. En el prefacio de *Chicano Literature*, Charles Tatum lo define así:

En el sentido literal, “barrio” señala el entorno urbano, pero, así como el término Aztlán<sup>2</sup>, acarrea una connotación emocional mas profunda y evoca por lo general recuerdos agradables e imágenes. El barrio, conjunto de espectáculos, olores y sonidos reconfortantes, es fuente de

---

<sup>1</sup> Es significativo que en Francia la asociación “Réveil latino-américain” haya titulado *Barrio latino*, su revista cultural de información bilingüe francés español.

<sup>2</sup> “AZTLÁN - término empleado por los náhuatl de México, y reutilizado por los chicanos para designar un lugar o un territorio mítico. De manera general, se refiere al suroeste de los Estados Unidos, en particular a California, Arizona, Nevada, Nuevo-México, Colorado y Texas. Para los náhuatl, esta región representaba a la tierra ancestral, y los chicanos la consideran como el territorio espiritual de sus antepasados. De esta manera, Aztlán se convirtió en una señal de reunión fundamental cuando alcanzó el climax el movimiento chicano. Para los chicanos era un lugar simbólico en el mapa que indicaba el camino de los orígenes.” (Francisco Lomelí y Julio Martínez, *Chicano Literature: A Reference Guide*, Greenwood Press, Conn., 1985).

continuidad cultural y lingüística para el chicano que puede encontrar, volviendo a sus calles, un cobijo frente al mundo anglo-americano, tan ajeno a él.<sup>3</sup>

Al usar este tipo de caleidoscopio imaginario para recomponer el “barrio”, Charles Tatum hace del “barrio” un término con connotaciones positivas, dimensión ésta que se ve fortalecida por los argumentos de Jesús Rosales sacados de su obra *La narrativa de Alejandro Morales*:

En el momento de necesidad, la gente del barrio ofrece su apoyo incondicionalmente al que sufre de hambre física o espiritual. Más que otra cosa, el barrio ofrece a su gente el reconocimiento de una existencia concreta. En este espacio urbano los marginados son valorados y gozan de una dignidad humana.<sup>4</sup>

Claro está que Charles Tatum y Jesús Rosales comentan el significado de la palabra “barrio” en relación con la comunidad chicana; pero se podría aplicar fácilmente la misma definición a los barrios poblados de inmigrantes hispánicos de otros orígenes nacionales: dominicanos, cubanos y portorriqueños, por citar los grupos más importantes. Aunque, como se puede ver con respecto al término Aztlán, nombre que designa la tierra mítica de los antepasados para los chicanos, el barrio está asociado de entrada a una dimensión mas o menos nacionalista en función de su población.

El tema del barrio, estrechamente relacionado en los textos con los términos casa y lucha, ocupa un lugar central en la literatura chicana desde los años setenta: “a partir del movimiento de nacionalismo cultural la sensibilidad de *los de abajo* domina la temática de los escritores comprometidos con la lucha social del pueblo chicano”<sup>5</sup>. Sería sin embargo un error intentar comprender esta noción desde una representación uniforme. Si el imaginario del barrio conserva ciertos componentes que alimentan la crítica social (insularidad del barrio, miseria e insalubridad del lugar y de su hábitat, y amargura de una población relegada en los márgenes de la sociedad norteamericana), su

---

<sup>3</sup> Charles M. Tatum, Prefacio de *Chicano Literature*, Boston, Twayne Publishers, 1982, sp.

<sup>4</sup> Jesús Rosales, *La narrativa de Alejandro Morales: encuentro, historia y compromiso social*, Nueva York, Peter Lang, 1999, p. 41.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 42.

representación sufre variaciones de una época a otra y de una comunidad a otra, tal y como vamos a tratar de mostrarlo a través de un buen número de textos.

Aunque el mundo del barrio esté relacionado con “la sensibilidad de *los de abajo*”, su población no es homogénea ni mucho menos. Así como lo recuerda Michael Jones-Correa en su libro *Between Two Nations*: “la identidad hispánica es una construcción del Estado. [...] la misma palabra ‘hispánico’ fué creada por la Oficina del Censo del gobierno norteamericano [United States Census Bureau]. [...] la mayoría de los componentes de los tres grupos, mejicano, portorriqueño y cubano, prefieren ser identificados con términos que evoquen su origen nacional”<sup>6</sup>. Las principales minorías hispánicas de los Estados Unidos, a las que habría que sumar la población dominicana que constituye la comunidad inmigrante más importante de Nueva York desde 1965, componen, tal y como se puede ver, una inmensa nebulosa de lo más diversa. El mismo apelativo “chicano”, que se utiliza hoy en día para designar la minoría norteamericana de origen mejicano, no cubre ninguna realidad monolítica tanto desde el punto de vista histórico como desde el punto de vista geográfico. Se emplea tanto para nombrar a las poblaciones que viven en los territorios conquistados por los Estados Unidos en 1848 tras la guerra contra Méjico, como para nombrar a los grupos nacidos del flujo migratorio contemporáneo. Situados en la parte mas baja de la escala social, estos grupos comparten una experiencia común. Se les ha aplicado un “marcaje distintivo de tipo ‘racial’”<sup>7</sup> (“la mancha”, signo que estigmatiza al mojado, *the wetback*): expulsados de su país por la miseria o vencidos por las armas, los miembros de las minorías hispánicas fueron considerados durante largo tiempo como ciudadanos de segunda clase en una sociedad que tiende à confundir diferencias nacionales con niveles de estratificación socio-económica.

A causa de esta percepción sociocultural, la identidad de estas poblaciones ha sufrido una amenaza de naufragio. Así pues, los primeros escritores representantes de estas minorías tuvieron que

---

<sup>6</sup> Michael Jones-Correa, *Between Two Nations: The Political Predicament of Latinos in New York City*, Ithaca / Londres, Cornell U. P., pp. 111-117.

<sup>7</sup> Cfr. Yves-Charles Grandjeat, *Ecritures hispaniques aux Etats-Unis: mémoire et mutations*, Elyette Andouard-Labarthe, Christian Lerat, Serge Ricard, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990, pp.11-21. p.13.

responder primero a imperativos de orden ideológico: “recuperación de las tradiciones nacionales y étnicas, identificación con la clase obrera, lucha contra la asimilación y denuncia de las terribles consecuencias que implicaría cualquier renuncia a la lucha”<sup>8</sup>. Aunque las obras más recientes hayan difuminado esta dimensión ideológica, las huellas de una voz rebelde siguen manifestándose en la perturbación de los géneros canónicos y en la práctica de un cierto mestizaje verbal. El poema de Alurista, escritor chicano, titulado “nuestro barrio” (1947) es un buen ejemplo de este fenómeno:

nuestro barrio  
en las tardes de paredes grabadas  
los amores de pedro con virginia  
en las tardes  
barriendo  
dust about  
swept away in the wind of our breath  
el suspiro de dios por nuestras calles  
gravel side streets of solitude [...]  
en el barrio sopla la vejez de chon  
y la juventud de juan madura  
en la tarde de polvo...<sup>9</sup>

Hoy en día, dentro de estos grupos, el americano (o el “spanglish” en los medios más desfavorecidos) se ha convertido en lengua de comunicación en la gran mayoría de los casos. Casi todos estos textos están redactados en inglés. La inserción de palabras o expresiones españolas aparece sin embargo como la garantía de cierta supervivencia cultural de manera que el texto conserva una dimensión de “espacio de resistencia”<sup>10</sup>.

El lugar, el espacio geográfico son una cuestión crucial para estas literaturas marcadas por un importante grado de atopía<sup>11</sup> directamente ligado a la expropiación o a los numerosos flujos migratorios que caracterizan la historia de estos grupos. Es de señalar que numerosos escritores procedentes de la

---

<sup>8</sup> Juan Bruce-Novoa, “Canonical and Non-Canonical Texts”, *Retrospace*, Houston, Arte Público Press, 1990, p. 134.

<sup>9</sup> Alurista, “Nuestro barrio”, *Aztlán*, 1947, p. 87 ; poema citado en *The Identification and Analysis of Chicano Literature*, Francisco Jiménez (ed.), Nueva York, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1979.

<sup>10</sup> Yves-Charles Grandjeat, *op. cit.*, p.16.

<sup>11</sup> Reutilizo la expresión de Michel De Certeau, cfr. *L'Absent de l'histoire*, Paris, Maison Mane, 1973, p.177.

inmigración conservan en el título de sus obras la mención de un lugar específico: *Barrio Boy* de Ernesto Galarza (1971), *El Bronx Remembered* de Nicholasa Mohr (1975), *El condado de Belken: Klail City* de Rolando Hinojosa (1976), *La Casa en Mango Street* de Sandra Cisneros (1984) o, en otras tradiciones, *Le Gone du Chaâba* de Azouz Begag (1986) y *The Buddha of Suburbia* de Hanif Kuriishi (1990). En muchos casos el nombre se conserva en la lengua original: Ernesto Galarza titula su novela redactada en inglés *Barrio Boy* mientras que Azouz Begag introduce en el título de la suya la palabra árabe “chaâba” que designa un barrio de chabolas donde reside una pequeña comunidad argelina. El uso de términos procedentes de la lengua del país de origen y conservados tal cual, tanto por los escritores como por la crítica, señala la especificidad de los espacios contemplados por las obras. Si el barrio traduce por un lado el aislamiento de un cuerpo extranjero en los márgenes de la ciudad norteamericana, también es un espacio comunitario donde el hecho de compartir valores comunes y cierto grado de solidaridad étnica tienden a afirmar la identidad del grupo.

Se puede, por esta misma razón, comparar la escritura del barrio con “la novela ecológica”<sup>12</sup>, categoría que aparece nombrada por Blanche Gelfant en el marco de la tipología urbana desarrollada en su libro *The American City Novel*. Esta forma se caracteriza por la concentración (de la acción novelística) en un pequeña unidad espacial (el barrio, la calle) y por la exploración detallada tanto de una manera de vivir identificada con el lugar en cuestión como de la percepción que el personaje tiene de su relación (una relación casi orgánica) con este medio. Este subgénero refleja de alguna manera la realidad urbana: la metrópolis norteamericana no es un “melting-pot” sino mas bien “un mosaico de pequeños mundos que se rozan sin penetrar los unos en los otros”<sup>13</sup>. Sin embargo, no les basta a los escritores con la denuncia de un barrio concebido como un islote miserable puesto que otro elemento esencial del imaginario del barrio aparece constantemente recalado: la calidad de las relaciones interpersonales. En pleno medio urbano, el barrio es a veces representado como un pueblo en el que

---

<sup>12</sup> Cfr. Blanche H. Gelfant, *The American City Novel*, Norman, U. of Oklahoma P., 1954.

<sup>13</sup> Cfr. Robert E. Park, *The City, Suggestions for Investigations of Human Behavior in the Urban Environment*, Chicago, Midway Reprint, 1984, p. 4 y ss.

todos se conocen. La escritura se desarrolla típicamente como la de una novela-marquetería cercana al libro de cuentos. Muchos críticos comparan este tipo de obra con los textos que constituyen las dos referencias más importantes para esta literatura: *El llano en llamas* (1953) del mejicano Juan Rulfo y *...y no se lo tragó la tierra* (1970) del escritor chicano Tomás Rivera, crónica de la vida itinerante de los jornaleros mejicanos en los Estados Unidos.

## **El barrio, un espacio tratado de diferentes formas**

Desde que el barrio se introdujo en la novela, las perspectivas desde las cuales se ha representado han cambiado considerablemente. En los primeros textos se insistía frecuentemente en la descripción de un espacio miserable, hostil y repulsivo. El título de la novela corta de Mario Suárez publicada en 1974 es totalmente explícito: “El Hoyo” describe un barrio chicano de Tucson en Arizona. En esta obra, la escritura sigue siendo realista, semejante a la escritura de un reportaje. El barrio dista de ser un paraíso pues abundan casas construidas de “adobe desenrajado, madera, placas de automóviles y piezas de coches abandonados”<sup>14</sup>. El portorriqueño Pedro Juan Soto introduce también en su obra *Spiks* (1956) breves descripciones que dan cuenta de la pobreza del barrio, un entorno que conduce al personaje de Nena a desear abandonar “la perrera de Harlem”:

Nuevamente odiaba la ciudad [...] en otoño : no [le gustaba] en este encierro gris y frío y oloroso a agua sucia. [...] Nena subió las escalinatas del primer edificio que halló a su paso y empujó la puerta de cristal astillado para irrumpir en el corredor de paredes descascaradas y garabateadas con tiza : corazones y flechas, autógrafos y malas palabras en letra inexperta, círculos deformes que con rayas y puntos servían de caras a muñecos incompletos. Detrás de las escaleras estrechas y mal alumbradas se amontonaban los abollados latones de basura con su barniz de grasa y su residuo de huesos y papeles.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Mario Suárez, “El Hoyo”, *Voices of Aztlán*, Dorothy E. Harth y Lewis M. Baldwin (eds.), Nueva York, Menton, 1974, pp. 13-15, p. 13.

<sup>15</sup> Pedro Juan Soto, *Spiks*, México, J. Pablos, 1956, pp. 85-87.

El tono cambia en los años setenta. Autores, como Rolando Hinojosa en *El condado de Belken: Klail City* se interesan más por los habitantes del barrio que por el mismo barrio. Todos los libros de la serie reunida bajo el título común *Klail City Death Trip Series*, giran en torno a la sociedad que puebla el condado de Belken en el sur de Texas, cuyo centro vital es Klail City. La crítica ha usado rápidamente la palabra “cronicón” para calificar la empresa de Hinojosa. Tal y como lo escribe Manuel Martín Rodríguez:

Aunque nunca se convierte en un título oficial de una obra, con frecuencia se habla del “cronicón” [...] dando la idea de que es algo compuesto de elementos diferentes y complementarios, durante un periodo de tiempo largo. [...] lo que caracteriza a la serie [...] es una pluralidad de afán totalizador que intenta recoger la experiencia de los chicanos del Valle del Río Grande en toda su complejidad histórica y social...<sup>16</sup>

Hinojosa recrea la historia del Valle con sus personajes (patriarcas, borrachos, putas, curas, curanderas, gente “decente” y gente común). “Su memoria rescata la historia oral de su pueblo, historia que oyó en boca de familiares, vecinos y viejos del pueblo”<sup>17</sup>. El cuento (estos pequeños textos también han sido llamados “viñetas”) de “Aurelio Mora” es una perfecta ilustración de esta voluntad. Aparece en su seno una violenta crítica social, como en cada una de sus narraciones:

Don Aurelio es (o fue) el padre de Ambrosio Mora, veterano de la Segunda Guerra Mundial, a quien Van Meers (diputado del sheriff de Belken) balareó en frente de la J. C. Penney [una cadena de tiendas norteamericana famosa] en el centro de Flora un domingo de palmas. [...]

La muerte de Ambrosio resultó en mucha gritería por parte de la raza vieja y aun más reflexión entre los veteranos que se juntaron para organizar algo; no sabían qué precisamente pero *algo* para que “ya no nos trataran como bestias de carga” [...]

mataron a Ambrosio Mora (¿quién le llora?)

Don Aurelio Mora se pasa los días que le quedan sentado en una banca del parque pensando [...]. Don Aurelio tiene que morir, bien lo sabe, pero dice que ha pactado con Dios y con el diablo y que ninguno se le llevará hasta que Van Meers también muera. Le lleva más de cuarto de siglo en edad pero tiene toda la paciencia del mundo y tal vez él mismo asista al entierro del matador de su hijo.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Manuel M. Martín Rodríguez, *Rolando Hinojosa y su “cronicón” chicano : Una novela del lector*, Universidad de Sevilla, “Filosofía y letras”, 1993, p. 21.

<sup>17</sup> Rolando Hinojosa, Introducción, *Estampas del valle*, Tempe, Arizona, Bilingual Press, Editorial Bilingüe, 1993, p. 18.

<sup>18</sup> Rolando Hinojosa, *El condado de Belken : Klail City*, Tempe, Arizona, Clásicos chicanos / Chicanos Classics 8, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1994, pp. 128-131.

Con *The House on Mango Street* (*La casa en Mango Street*) Sandra Cisneros renueva a su vez en 1987 el imaginario del barrio imponiendo la mirada de una niña. La lengua es extremadamente sobria. Consigue imitar, en su neutralidad y a pesar de su carácter monocorde, una lengua hablada que va adquiriendo un ritmo y cierta dimensión poética. La primera viñeta empieza así:

No siempre hemos vivido en Mango Street. Antes vivimos en el tercer piso de Loomis, y antes de allí vivimos en Keeler. [...] de más antes ni me acuerdo, pero de lo que sí me acuerdo es de un montón de mudanzas. [...]

Una vez, cuando vivíamos en Loomis, pasó una monja de mi escuela y me vio jugando enfrente. [...]

¿Dónde vives? preguntó.

Allí, dije señalando arriba, el tercer piso.

¿Vives allí?

Allí. Tuve que mirar a donde ella señalaba. El tercer piso, la pintura descarapelada, los barrotes que Papá clavó en las ventanas para que no nos cayéramos. ¿Vives allí? El modito en que lo dijo me hizo sentirme una nada. Allí. Yo vivo allí. Moví la cabeza asintiendo.<sup>19</sup>

La mirada infantil apacigua la violencia de la denuncia de manera que ésta se hace más sugestiva. La aspereza de la realidad está puesta a distancia gracias a la ingenuidad de la joven narradora. Como se puede ver en la última cita, la mirada del otro es lo que provoca la toma de conciencia. La visión del edificio destartalado muestra hasta qué punto el barrio sigue siendo “una llaga abierta en el costado de [la sociedad norteamericana que] representa la otra cara, inconfesable, del prestigioso sistema que la regenta”<sup>20</sup>. En *La casa en Mango Street*, el rechazo de la escritura de la pobreza desde el mismo *incipit* permite sin embargo el despliegue de una nueva visión. La fórmula: “Tuve que mirar a donde ella señalaba” es señal de ello: esa mirada que sólo se para a contemplar la superficie de las cosas no es la de Esperanza, la narradora. Sandra Cisneros se atiene al otro aspecto del barrio: aquel que es visto desde dentro por los que viven en él, en situación de insularidad.

Como Rolando Hinojosa, Sandra Cisneros pone en escena personajes que nunca ocuparon ningún lugar en el campo literario. Esta exclusión puede explicarse en relación con una realidad lingüística: el

---

<sup>19</sup> Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, 1984, pp. 3-5 ; traducción de Elena Poniatowska : *La casa en Mango Street*, Nueva York, Vintage Books, 1994, pp. 3-5.

<sup>20</sup> Marcienne Rocard, *Les Fils du soleil, La Minorité mexicaine à travers la littérature des Etats-Unis*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1980, p. 350.



inmigrante reciente no domina el inglés. Mamacita, personaje principal de “No Speak English”, que llega esplendorosa de su país saliendo de un taxi vestida de rosa, resulta que “luego ya no la vimos”<sup>21</sup>:

Cualesquiera sean sus razones, si porque es gorda, o no puede subir las escaleras, o tiene miedo al idioma, ella no baja. Todo el día se sienta junto de la ventana y sintoniza la radio en un programa en español y canta todas las canciones nostálgicas de su tierra con voz que suena a gaviota.<sup>22</sup>

A esta forma de invisibilidad se suma el enclave del barrio. Sandra Cisneros dedica una viñeta humorística a “Los que no” (“Those who don’t”), al fenómeno de la frontera intraurbana ligado a cierta forma de discriminación:

Los que no saben llegan a nuestro barrio asustados. Creen que somos peligrosos. Piensan que los vamos a asaltar con navajas brilladoras. [...] Pero no tenemos miedo. Conocemos al muchacho con el ojo chueco; es el hermano de Davey the Baby, y el altote junto a él con sombrero panameño es el Eddie V. de Rosa...<sup>23</sup>

Al escoger a una niña rebelde como narradora, Sandra Cisneros, al revés de Rolando Hinojosa, pone de relieve una figura específica del barrio: la mujer chicana. En vez de atenerse a los “vatos<sup>24</sup> locos”, personajes de drogadictos o delincuentes que pueblan tradicionalmente la escritura del barrio en los años sesenta, la mirada de la narradora insiste sobre el encerramiento femenino. La población femenina de la calle Mango se ve representada a través de un conjunto de viñetas que repiten sin cesar el encerramiento de las “comadres”. Están primero encerradas en el barrio. Para ellas, el centro de la metrópolis angloamericana es totalmente inaccesible. Es la ciudad del “otro” por antonomasia. Raramente mencionada, nunca aparece representada en *La casa en Mango Street*:

Yo pude haber sido alguien, ¿sabes?, dice mi madre y suspira. Toda su vida ha vivido en esta ciudad. Sabe dos idiomas. Puede cantar una ópera. Sabe reparar la tele. Pero no sabe qué metro tomar para ir al centro. La tomo muy fuerte de la mano mientras esperamos a que llegue el tren.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Sandra Cisneros, *La casa en Mango Street*, op. cit., p. 79 ; texto original: op. cit., p. 77.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 28 ; texto original: op. cit., p. 28.

<sup>24</sup> “Vatos” es una expresión que utilizan los chicanos, que equivale a “muchachos”, o a otro chicanismo como “cuates”.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 92 ; texto original: op. cit., p. 90.

Si la insularidad aisla a la mujer chicana, este fenómeno se ve agravado por el machismo característico de la vida familiar. La clausura está concienzudamente organizada por el padre o el marido celoso:

Sally se casó como sabíamos que lo haría [...] Dice que está enamorada, pero yo creo que lo hizo para escapar. [...] Excepto que [su marido] no la deja hablar por teléfono. Y tampoco la deja asomarse a la ventana. [...] Se queda sentada en casa por miedo a salir sin permiso. [...] Le gusta mirar las paredes [...], las rosas en el linóleo del piso, el techo lisito como pastel de novia.

26

## Una manera nueva de ver el barrio

Quizá como reacción frente al éxito de *La casa en Mango Street*, la mayor parte de los novelistas pertenecientes a la nueva generación rechazan la visión del barrio a la vez nostálgica y apaciguada que ofrece Sandra Cisneros. Incluso antes de que este fenómeno se manifestara claramente en 1989 con *The Line of the Sun (La línea del sol)*, la novelista Judith Ortiz Cofer, de origen portorriqueño, atacó la representación del barrio considerado “como una especie de ‘pequeño país’ recompuesto en Estados Unidos como prolongación del ‘gran país’ natal”<sup>27</sup>. Marisol, la joven narradora, se rebela contra la esquizofrenia cultural que caracteriza el comportamiento de los adultos en la “colmena étnica, microcosmos de la vida insular”<sup>28</sup> que es en definitiva *El Building*, un “pueblo vertical”<sup>29</sup> llamado a reproducir el entorno originario:

Me puse el abrigo y salí del piso. El olor a frijoles hirviendo en una docena de cocinas alrededor me atacó el olfato. Arroz y frijoles eran la comida principal, sin el mas mínimo toque de imaginación, de aquella gente que recreaba cotidianamente la antigua rutina, la de la casa de su mamá, hacía tanto tiempo. Salvo que aquí, en Paterson, en las habitaciones frías que se amontonaban en cada piso sobre el suelo helado, los olores y los sonidos de una manera de vivir perdida de por siempre, no eran más que una parodia.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 103-104 ; texto original: *op. cit.*, pp. 101-102.

<sup>27</sup> Abdelmalek Sayad, *La Double absence, Des Illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999, p. 64.

<sup>28</sup> Judith Ortiz Cofer, *The Line of the Sun*, Athens / Londres, U. of Georgia P., 1989, p. 170.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 223.

Se siente todavía una especie de rabia en *Drown (Negocios, 1996)*, del escritor de origen dominicano Junot Díaz, así como en *Barrio on the Edge (Caras viejas y vino nuevo, 1997)* del chicano Alejandro Morales. *Negocios* es un conjunto de cuentos. Las novelitas, que están yuxtapuestas de manera aparentemente azarosa, se desarrollan tanto en Santo Domingo como en Nueva York, de donde van emergiendo unos personajes y donde se cuenta, bajo la mirada de un narrador a veces niño a veces adolescente, la historia de una familia que la emigración (la del padre y la de los otros miembros de la casa) ha convertido en algo caótico. En este conjunto de cuentos Junot Díaz caricaturiza a su vez al nacionalismo de pacotilla característico de Washington Heights, el barrio de Nueva York que cuenta la mayor concentración de inmigrantes de origen dominicano.

En Washington Heights todo es dominicano. No se puede caminar una cuadra sin pasar por delante de una Repostería Quisqueya o de un Supermercado Quisqueya o de un Hotel Quisqueya. Si tuviera que aparcar el camión nadie me tomaría por un repartidor; podría ser el tipo que está en la esquina vendiendo banderas dominicanas.<sup>31</sup>

De la misma manera que Sandra Cisneros, Díaz denuncia el extremo aislamiento del personaje de la madre, abandonada y casi paralizada, en un mundo que siempre le resultará extraño:

Mi madre es tan silenciosa que casi siempre que me tropiezo con ella en el apartamento me llevo un susto. A veces entro en un cuarto y veo que algo se mueve, y es ella que se despega de una pared a la que se le está cayendo la cal o de la puerta de un clóset lleno de manchas, y siento un escalofrío de miedo como si me atravesara una corriente eléctrica. Mi madre ha descubierto el secreto del silencio [...] va de cuarto en cuarto como si se deslizara sobre cojines de terciopelo [...] Tú has viajado al Oriente [...]. Eres una especie de guerrera de las tinieblas.<sup>32</sup>

Así como el personaje de *La casa en Mango Street*, no se desplaza si no es acompañada por su hijo, temerosa y prisionera de un sentimiento constante de inseguridad:

Los sábados me pide que la lleve al centro comercial. Como hijo siento que es algo que le debo, aunque ninguno de los dos tenemos carro y eso significa caminar dos millas por territorio de trabajadores blancos hasta llegar a la parada del M-15.

Antes de salir me arrastra tras ella por el apartamento para comprobar que las ventanas tienen el cerrojo echado. No alcanza hasta los pestillos, de modo que soy yo quien tiene que comprobarlos. [...] No basta con que ponga la mano encima del pestillo; quiere oír cómo lo

---

<sup>31</sup> Junot Díaz, *Drown*, Nueva York, Faber & Faber, 1996, p. 107 ; traducción de Eduardo Lago : *Negocios*, Nueva York, Vintage Book, 1997, p. 119.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 82-83 ; texto original : *ibid.*, p. 74.

corro. Esta casa no es segura, me dice. A Lorena le dio flojera y mira lo que hicieron. Le pegaron y la dejaron encerrada en el apartamento. Unos morenos acabaron con toda la comida que tenía e hicieron llamadas telefónicas. ¡Nada menos que llamadas telefónicas, imagínate!<sup>33</sup>

Francisco Lomelí, el traductor de *Barrio on the Edge (Caras viejas y vino nuevo)* del americano al español, emplea el concepto de “*hard-core* barrio”<sup>34</sup> para definir el mundo representado por Alejandro Morales. Así como en *Last Exit to Brooklyn* de Hubert Selby Jr., la violencia, el sexo y la droga reinan en aquel lugar, verdadero campo de batalla en el que sobrevive, como en un reducto tercermundista del tejido urbano, una población de chicanos, ciudadanos de segunda clase condenados a la marginación y a la alienación. El barrio aparece representado mediante una estética a menudo llamada “tremendista” o “esperpéntica” a causa de la violencia, de lo grotesco y de los efectos de distorsión y desproporción que sufre la realidad. Pero, por muy duras y destructivas que sean, las leyes del barrio no hacen sino reflejar el mundo exterior gracias a una imaginación visionaria y casi halucinada. Tal y como lo expresa Francisco Lomelí: “el barrio se presenta como una excrecencia cruel de la sociedad dominante que lo ha producido y lo ha rechazado, abandonado, como un montón de basura que no se pudiera reciclar. [...] El barrio se convierte en un *ground zero*. Muestra ínfima de un urbanismo perdido en un *no man’s land*, está llamado a convertirse en una salida de autopista o en un parking de una cadena de hipermercados”<sup>35</sup>. Como Louis-Ferdinand Céline, Alejandro Morales desarrolla una poética de la fealdad propia de los suburbios para describir este lugar:

El barrio no cambia ; parece que jamás cambiará. Las casas en fila con sus cercos blancos así caminan por la calle. Ahora los cercos están salpicados de lodo. Había llovido por tres días; el lugar parecía una region del sur, un pantano. La gente vivía y no se quejaba. El agua subió hasta la orilla del pedazo pequeño de césped que bordeaba la casa. Las nubes corrían, tal vez querían escarpase de los reflejos en los charcos de agua.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 84 ; texto original : *ibid.*, p. 75.

<sup>34</sup> Francisco A. Lomelí, “Hard-Core Barrio Revisited : Violence, Sex, Drugs, and Videotape Through a Chicano Darky Glass”, en *Barrio on the Edge, Caras viejas y vino nuevo*, Alejandro Morales, Clásicos Chicanos / Chicano Classics 10, Tempe, Arizona, 1997, pp. 7-8.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>36</sup> Alejandro Morales, *Barrio on the Edge, Caras viejas y vino nuevo, ibid.*, p. 65.

Sin embargo también Morales se interesa ante todo por la población del barrio. Con este fin “usa varias características de la nueva narrativa hispanoamericana para presentar una realidad chicana que refleja un ambiente caótico lleno de violencia, desorientación y desorden”<sup>37</sup> :

Viene rodando por los siglos silenciosos de quieto sufrimiento. El hombre de aquí, allá, de allí con filo común lo siente en el corazón. Sólo ellos pueden sentir el filo mezclado. [...] Muchos sueños han cubierto los ojos con deseos místicos y una salvaje melancolía brutal. El calendario, los triángulos de trompa cortada y los corazones chingados son todos el pasado y están en él ahora ; los caballos fornicaron con ganas ; eso es el filo que rodea en la sangre, en la mente y en el alma. <sup>38</sup>

## Conclusión

No he querido, a pesar del planteamiento cronológico que he adoptado en gran parte, exponer una visión evolucionista del barrio. La escritura del barrio y su imaginario se van desarrollando en función de las reacciones que los textos van suscitando uno tras otro. Tras el éxito de *La casa en Mango Street*, surgen varias novelas que se elevan contra la tendencia a hacer del barrio no sólo un reducto urbano aislado sino una reserva de figuras más o menos folklóricas, algo parecido a los cuadros de los pintores “naïfs” que convierten a Harlem en un barrio animado y poblado de todo tipo de personajes estereotipados. En un país rico, el barrio es un tema sensible que cristaliza el malestar social de ciertas poblaciones emigrantes y que revela sus sufrimientos. En contra de la visión infantil escogida por Sandra Cisneros, otros novelistas toman la palabra para reafirmar la violencia esencial del barrio que hace de este espacio un lugar de perdición, el absoluto revés del sueño americano.

---

<sup>37</sup> Jesús Rosales, *La narrativa de Alejandro Morales: encuentro, historia y compromiso social, op. cit.*, p. 114.

<sup>38</sup> Alejandro Morales, *Barrio on the Edge, Caras viejas y vino nuevo, op. cit.*, p. 51.