

Iconografía de la literatura étnica americana: trasvase de la novela chicana *The House on Mango Street* a la serie de televisión

Iconography of american ethnic literature: transfer from the
chicano novel *The house on mango street* to the television series

Ignacio Vázquez Diéguez* y Dory Merino Arribas**

RESUMEN

The House on Mango Street, el icónico libro de la literatura chicana, se trasvase a la televisión en un formato de miniserie, después de que la escritora mexicanoamericana Sandra Cisneros dio su consentimiento al ver la elevada audiencia de las plataformas de *streaming* y su impacto para el diálogo sobre la inmigración en Estados Unidos. El trasvase de la novela a la pequeña pantalla está en manos de la productora francesa Gaumont, conocida por la serie *Narcos* (Netflix). La novela es un reflejo de la vida de la autora, quien nació en Chicago en 1954 y es hija de padres mexicanos. El objetivo general de esta investigación es analizar la iconografía de la novela *The House on Mango Street* para determinar su problemática o facilidad al adaptarla al simbolismo visual de la televisión. Se emplea una metodología de análisis crítico del discurso, junto con el análisis narrativo-simbólico de los elementos clave en la novela: la figura de la mujer ventanera, historias de domesticación y servidumbre, y las barreras raciales, culturales o de clase. Entre las conclusiones, destaca la presencia de mujeres aprisionadas en su hogar, en viviendas desprovistas de una habitación propia, por lo que no cuentan con espacios para la reflexión, ni para la emancipación. Por lo tanto, el rechazo que siente la protagonista por su propio hogar es una metáfora de la hostilidad hacia la identidad que se le ha impuesto.

Palabras clave:
cultura chicana,
literatura étnica,
análisis crítico
del discurso, *The
House on Mango
Street*, serie de
televisión.

* Español. Doctor en Filología Hispánica. Académico de la Universidade da Beira Interior (UBI, Portugal). ORCID: 0000-0002-7938-5446, jivd@ubi.pt.

** Española. Doctora en Ciencias de la Comunicación. Académica de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR, España). ORCID: 0000-0002-3294-9996, dory.merino@unir.es.

ABSTRACT

The House on Mango Street, the iconic book of Chicano literature, is transferred to television in a miniseries format, after Mexican-American writer Sandra Cisneros gave her consent after seeing the high audience of streaming platforms and their impact for dialogue on immigration in the United States. The transfer of the novel to the small screen is in the hands of the French production company Gaumont, known for the series *Narcos* (Netflix). The novel is a reflection of the life of the author, who was born in Chicago in 1954 and is the daughter of Mexican parents. The general objective of this research is to analyse the iconography of the novel *The House on Mango Street* to determine its problems or ease when adapting it to the visual symbolism of television. A methodology of critical discourse analysis is used, together with the narrative-symbolic analysis of the key elements in the novel: the figure of the window woman, stories of domestication and servitude, and racial, cultural or class barriers. Among the conclusions, the presence of imprisoned women in their homes stands out, in homes without their own room, so they do not have spaces for reflection or for emancipation. Therefore, the rejection that the protagonist feels for her own home is a metaphor for the hostility towards the identity that has been imposed on her.

Keywords:
Chicano culture,
ethnic literature,
critical discourse
analysis, *The House
on Mango Street*,
television series.

Introducción

A la hora de realizar un análisis del trasvase de la novela *The House on Mango Street* a una serie de televisión americana, es necesario adentrarse en lo que ocurre cuando se pretende llevar una obra literaria al lenguaje audiovisual de un *mass media*, como es la pequeña pantalla. En este sentido, la investigación que se presenta está en línea con (Makowski 317), quien entiende por transposición la interpretación crítica de un texto sobre otro, lo que genera una metamorfosis, como un campo de batalla hermenéutico, y el resultado final es muy diferente a lo que se entiende por una adaptación fiel del texto (Ricoeur 37).

Es en el lenguaje audiovisual en el que se pone de manifiesto la potencia transformadora del acto de interpretación como herramienta crítica (Sontag 24,200), y así se observa en el producto final que es precisamente la interpretación, el medio o herramienta para la propia transformación. Para (Grüner 102), la interpretación es el instrumento de crítica para realzar la crisis de las estructuras simbólicas de una sociedad, develación de estereotipos o del sentido oculto, en lucha o polémica con otras interpretaciones que desean reflejar el simbolismo simple de lo que parece. Es más, la interpretación puede sacar a la luz una verdad que pasa desapercibida, como sucede en el caso que se analiza en este trabajo, en el que, entre otras facetas, las mujeres son víctimas de las tradiciones machistas, y la novela refleja multitud de estereotipos y metáforas.

El trasvase de una novela al cine o a una serie de televisión se ha tratado en estudios académicos (Gómez y González 5-18), porque es habitual que la literatura suministre tramas y argumentos al ámbito audiovisual. Por lo tanto, la adaptación ya es un fenómeno intermedítico que debe seguir estudiándose, por ser un concepto abierto, que no se limita al trasvase de lo literario al lenguaje audiovisual, sino que es una tensión latente entre el texto escrito y el resultado final en formato audiovisual. En este sentido, para De Felipe y Gómez, “la buena adaptación mezcla en un mismo relato la fuerte presencia del autor fílmico y la (significativa) ausencia del escritor que hay detrás” (46). Así, se destierra el pensamiento de que la adaptación es el viaje de la literatura al cine con un fuerte parecido entre textos, como un *remake*. Precisamente, sobre *remakes* sigue habiendo poca literatura académi-

ca en español e incluso no es el territorio más transitado por los autores anglosajones (Gómez y González 12).

A la hora de estudiar el trasvase de una novela al ámbito audiovisual es preciso resaltar que, dentro del código cinematográfico o de las series televisivas, destaca la teatralidad, que sale a la luz al examinar el texto original de la novela mediante una metodología que analice la intertextualidad para realizar el trasvase al lenguaje audiovisual.

(Raya 190) afirma que el nuevo milenio se caracteriza por un incremento significativo de la producción de series televisivas en el contexto estadounidense, en línea con lo que (Tous-Rovirosa et al. 9) denomina “la Era del Drama”. Esto se debe a la necesidad de responder a una enorme demanda de producción, donde triunfan las adaptaciones de novelas, porque, desde un punto de vista comercial, aseguran su éxito, debido a que la audiencia acepta historias conocidas, al estar publicadas anteriormente en novelas.

En este sentido, la serie en televisión juega con ventaja respecto a la película en la gran pantalla, puesto que la historia se detalla mejor, en capítulos que rondan los 60 minutos, lo que permite un mayor detenimiento en algún aspecto que se quiera resaltar. Sin embargo, tal y como también sucede con el cine, suele haber críticas o polémica en los trasvases de las novelas al lenguaje audiovisual, a veces porque el resultado se distancia del texto original, y en otras ocasiones porque, debido a las peculiaridades del ámbito televisivo, se suprimen o añaden detalles con los que no está de acuerdo el autor del texto original.

Comenzamos el estudio a partir de trabajos académicos que analizan la novela *The House on Mango Street*, de Sandra Cisneros, como (Rubio y García Conesa “Sandra Cisneros”, 55-66), quienes concluyen que la escritora chicana reivindica su origen, mientras pone de manifiesto el sufrimiento de la mujer chicana en la actualidad, dentro de su propia idiosincrasia. Es más, la autora se hace eco del mestizaje de discursos para centrarse en la situación de las mujeres mexicanas que se superponen con coraje a las condiciones en las que viven. Aunque la autora ha nacido en Estados Unidos, presenta una ficción basada en la realidad, con una complejidad patente, por el bilingüismo y por el biculturalismo, para reivindicar su origen familiar y la vida de las mujeres en el país que la acoge, hasta tal punto que esta obra ha contribuido

a construir una identidad cultural y lingüística chicana en la voz de una mujer (Rubio y García Conesa “Ana Castillo”, 98-112).

Los relatos que abordan la realidad de las mujeres chicanas en Estados Unidos reflejan prioritariamente los roles de género y el concepto de identidad, además de reivindicar la voz de este colectivo femenino, que ha sido silenciada a lo largo de la historia (Cuevas 77). Incluso se refleja en estos relatos el machismo de la sociedad patriarcal (De Souza 154), que denosta los valores de las mujeres chicanas, tal y como también exhibe Sandra Cisneros en la novela que se analiza en este trabajo.

Para (Anzaldúa 416), ser chicano significa ser a la vez mexicano y norteamericano, es decir, ser visto como de un no lugar, cuyo símbolo principal es la frontera, sin ser un lugar físico, sino el espacio donde dos mundos se encuentran y sangran. Algo que también se refleja en el campo lingüístico, puesto que incluye elementos del español, del inglés y de las lenguas de los pueblos originarios, como el náhuatl, por lo que estos hablantes no se identifican con una nación que reconoce a sus ciudadanos por un único idioma.

Otras publicaciones escritas en inglés por jóvenes mujeres de origen mexicano (Fajardo-Anstine 55) presentan una relación intensa entre la lengua y la identidad chicana, además de narrar la experiencia de una población minoritaria en Estados Unidos, desde una perspectiva femenina.

En definitiva, género y lenguaje van de la mano en las obras que tienen sus orígenes en una relación tan estrecha como la realidad chicana, en esa frontera imaginaria entre México y Estados Unidos, donde la lengua asume un rol importante en la literatura chicana escrita por mujeres (Espejo et al. 12-16).

El objetivo principal de este trabajo es analizar la iconografía de la literatura chicana en la novela *The House on Mango Street*, para determinar su problemática o facilidad al adaptarla al simbolismo visual de la televisión. Como objetivos específicos se señalan los siguientes:

- A) Determinar los personajes (masculinos y femeninos) principales y secundarios que deben aparecer en la serie de televisión
- B) Precisar los problemas de teatralidad del texto que pudieran influir en su puesta en escena en el ámbito audiovisual

- C) Detectar las escenas clave sobre el bilingüismo y el biculturalismo
- D) Enumerar los estereotipos de la cultura chicana que aparecen en *The House on Mango Street*.

Como se ha referido, el trasvase de la novela de la escritora mexicanoamericana Sandra Cisneros a la pequeña pantalla está en manos de la productora francesa Gaumont, conocida por la serie *Narcos* (Netflix). Este trabajo pretende determinar los principales problemas que se presentan a la hora de interpretar, por ejemplo, la problemática del emigrado mexicano en la sociedad estadounidense, con la característica de que se desenvuelve en su barrio, sin salir de allí. Además, la obra escrita es un reflejo de la vida de la autora, que nació en Chicago en 1954 y es hija de padres mexicanos. El interés de este trabajo se debe a que el libro se utiliza en los colegios norteamericanos como iniciación a la lectura.

Se ha elegido este estudio de caso al ser adecuado para investigar los modelos de identidad en la narrativa de Sandra Cisneros, porque se mueve en una cultura de masas, es decir, una cultura popular muy apropiada para el ámbito televisivo. En este sentido, se analizan las vivencias narradas o los personajes puestos en escena con la proyección de cómo puede ser la transposición televisiva de esa realidad: una múltiple red de conflictos y dinámicas de poder de una comunidad compleja, como es la chicana.

Metodología

Se emplea una metodología de análisis crítico del discurso, siguiendo otros trabajos académicos (Merino 455; Pardo Abril 43; Aldrete 156; Berlanga et al. 241; De la Fuente 409; Núñez 507), junto con el análisis narrativo-simbólico (Valles 735; Gordillo et al. 77) de los elementos clave en la novela: la figura de la mujer ventanera, historias de domesticación y servidumbre, y las barreras raciales, culturales o de clase, entre otros.

En este trabajo se adapta la ficha metodológica de Carrión Domínguez (196), que puede usarse para analizar la ficción seriada, puesto que la temalogía (una rama de la literatura comparada) es una disciplina con aplicación tanto en la literatura como en el formato audiovisual. Anteriormente, (Ferrera 32) abordó las ficciones

seriadas como éxito del público y como narraciones importantes de la cultura mediática contemporánea. A esto se añaden los estudios de género (Cristósomo 144).

Tabla 1.

Ficha de análisis para el trasvase de The House on Mango Street a la serie de televisión, desde una perspectiva tematólogica

Personajes
1. Principal
2. Secundario
Imágenes sensoriales
1. Metáforas y comparaciones
2. Imágenes descriptivas
Argumentos
1. Simbólicos
2. Alegóricos
Realidad compleja
1. Bilingüismo
2. Biculturalismo
Estereotipos sociales
1. Concepto de identidad de las mujeres chicanas
2. Mujer ventanera
3. Historias de domesticación de la mujer
4. Barreras raciales, culturales y de clase
5. Mundo machista como herencia cultural
6. Drama de la emigración

Fuente: Elaboración propia a partir de la ficha de análisis de Domínguez (2021), donde propone elementos clave para determinar la *inventio* narrativa como propuesta metodológica para el análisis tematólogico de las ficciones audiovisuales.

Resultados

En este trabajo se ha analizado la versión española de la novela de Sandra Cisneros *The House on Mango Street*, traducida por Elena Poniatowska y publicada en 1994 por Seix Barral en Barcelona¹. El libro está dedicado *A las mujeres*, y el escenario es la calle Mango Street, en los arrabales de Chicago (Estados Unidos). Relata la vida de la familia Cordeiro (de origen mexicano) y la hija Esperanza es la protagonista. Am-

¹ La edición original en inglés fue publicada en 1984 en Nueva York por Vintage Contemporaries. Hemos consultado la reedición de 2009, a la que recurriremos puntualmente.

bas versiones (inglés y español) presentan una sintaxis sencilla, con una buena coordinación sin abusar de la subordinación, por lo que es un texto de fácil lectura y comprensión. Además, recuerda al Modernismo por sus sinestesias.

Resalta el hecho de que el texto está lleno de imágenes sensoriales (visuales, táctiles y olfativas), que puede ser muy enriquecedor a la hora de llevar el texto a la pequeña pantalla. En concreto, la propia descripción narrativa se presenta como una fotografía o una película para el lector. Para ello, la autora se sirve de una adjetivación poderosa y frecuentemente con la comparación / metáfora como el elemento estilístico principal para describir a los personajes, las acciones y sus sensaciones.

Personajes

La protagonista absoluta de la novela es Esperanza Cordero. El resto de los personajes se sitúa alrededor de sus vivencias y pensamientos. No obstante, por la importancia que muestran, se podría catalogar como principales a su hermana Nenny (en realidad, Magdalena) y a las hermanas Lucy y Rachel.

La novela es coral, lo que permite que aparezcan muchos otros protagonistas que tildaremos de secundarios; algunos son más importantes, otros aparecen fugazmente, sin embargo, todos ayudan a conformar el universo de Esperanza. En esta lista está: la familia Cordero (Elvira, la madre de Esperanza; el padre y los hermanos Carlos y Kiki), una monja del colegio, el tío Nacho, la tía Lala, la tía Lupe y la prima Totchy. Otros vecinos del barrio (casi todos chicanos y puertorriqueños), Cathy, Joe el Mañoso, Edna, Ruthie (hija de Edna), Tito, Gil, Meme Ortiz, la familia Louie, su prima Marin (cuyo novio vive en Puerto Rico) y el primo de Louie con su Cadillac amarillo. Otros emigrantes: Davey the Baby, Eddie, Rosa Vargas y sus hijos, Alicia, Darius, la familia de pies menuditos, Mr. Benny y su mujer Blanca, Gloria, Elenita, Geraldo, Earl, Sire, Lois (novia de Sire), Mamacita y el nene-niño, Rafaela y su marido, Sally y, por fin, Minerva, sus dos hijos y el marido.

A través de todas estas figuras esenciales, la vida de la adolescente Esperanza se llenará de experiencias; mediante las miserias de sus vecinos irá configurando un mundo que, a pesar de ser el suyo, está lleno de contradicciones y le provocan el deseo de prosperar en la vida. Todo

está expuesto en el libro a través de la mirada inteligente de Esperanza, que utiliza comparaciones, metáforas e imágenes sensoriales que permiten al lector entender justamente lo que nos quiere transmitir, como se apreciará en la sección siguiente con algunos ejemplos. Cabe decir que la breve descripción de cada personaje con su historia particular está al servicio (en la pluma de Sandra Cisneros) de la configuración de un estereotipo determinado.

Imágenes sensoriales

(metáforas y comparaciones; imágenes descriptivas y otras figuras de estilo)

En esa idea referida de procurar una situación mejor en la vida, en la corta existencia de Esperanza, el mayor deseo es tener una casa con las comodidades necesarias. Su familia siempre ha vivido en casas pequeñas, sin confort y con vecinos ruidosos y con los que tenían que compartir el baño. En el momento en que la familia llega a Mango Street, Esperanza dice: “[...] de lo que sí me acuerdo es de un montón de mudanzas. Y de que en cada una éramos uno más” (Cisneros 8)².

En ese sueño de su casa ideal, leemos “una casa de verdad (8)”, con escaleras interiores propias “como las casas de la tele” (8), porque, la casa de Mango Street es “pequeña y roja, con escalones apretados al frente y unas ventanitas tan chicas que parecen guardar su respiración” (9). La última cita contiene una metáfora muy efectiva, en la que se personifica la casa y que demuestra una evidente confrontación entre el ideal de casa y la realidad de Mango Street. Como se verá en el apartado “Estereotipos sociales”, esta cuestión volverá a aparecer reiteradamente. Aún en relación con la casa, Esperanza siente vergüenza, como se puede apreciar en la escena del sándwich de arroz en el colegio. En ella, la madre superiora pide a Esperanza que le indique, desde la ventana, dónde vive: “¿Es esa?, dice señalando una fila de edificios feos de tres pisos, a los que hasta a los pordioseros les da pena entrar” (38).

2 De aquí en adelante, todos los ejemplos están extraídos de la edición en español de Cisneros (1994), a excepción de algunas notas al pie con citas de la versión en inglés (Cisneros, 2009) que se mencionó anteriormente.

Continuando con el sentimiento de vergüenza, se observa una imagen recurrente referida a sus zapatos, que representa su conflicto interno. En la comunión de su primo, ella baila con su tío Nacho, pero piensa que sus pies son feos por los zapatos viejos. Se presenta otra comparación, pero en este caso más positiva. Su tío le dice: “tú eres la más bonita de todas aquí” (41). Le da confianza. Bailan y toda la gente dice: “¿quiénes son esos que bailan como en la tele?” (41).

Una metáfora llamativa se observa en el pelo de su mamá, Elvira Cordero, es “fragante para meter en él la nariz cuando ella está abrazándote y te sientes segura, es el olor cálido del pan antes de hornearlo” (10). También lo aplica al pelo de su papá: “El de mi papá se para en el aire como escoba” (10). Otra imagen destacable: a través del padre, Esperanza experimenta la vivencia de la muerte por primera vez, cuando muere el abuelo paterno. Dice de él que “se aparrucha como abrigo, y llora, y no sé qué hacer” (48). Esperanza piensa en cómo se sentiría si muriese: “Y yo pienso qué haría si mi propio papá muriera. Rodeo a mi papá con mis brazos, y lo abrazo, lo abrazo, abrazo” (48).

Esperanza describe a su hermana con una metáfora: “Nenny es del color de un pan de jabón para ropa, como la tejita café que sobra después del lavado, el huesito duro, mi hermanita” (44). En relación con la tía Lupe, sabemos que es una mujer nadadora, pero cae enferma y su apariencia es la de una mujer en la cama, con los huesos reblandecidos y la cabeza “echada atrás como dama sedienta” (49). Para describir el acto de nadar, Esperanza nos dice que “Era difícil imaginar sus piernas alguna vez fuertes, los huesos duros dividiendo el agua” (49).

Siguen las imágenes visuales del texto cuando Esperanza intenta justificar la enfermedad a través de personificaciones: “Tal vez el cielo no vio el día en que ella cayó. Quizá Dios estaba ocupado. Quizá un día se echó un mal clavado y se lastimó la columna” (49). Según la madre de Esperanza, la tía Guadalupe nació ‘malnacida’, marcada por la tragedia. En relación con ese mal de ojo, Esperanza reflexiona y dice “Pero yo digo que los males no tienen ojos. Señalan con su dedo loco a cualquiera, nomás a cualquiera” (50). En cambio, reflexiona sobre la enfermedad así: “A veces uno se acostumbra a los enfermos y a veces

3 “is the warm smell of bread before you bake it” (25) en la versión original en inglés.

4 “thrown back like a thirsty lady” (61) en el original.

la enfermedad, si se queda demasiado tiempo, se vuelve natural. Así le pasó a ella” (50).

También se observa una comparación muy visual: en la tienda (que representa el pasado y fascina a las niñas), al poner un antiguo gramófono, “empiezan a suceder muchas cosas, como si de repente soltara un millón de polillas sobre los muebles polvosos y en las sombras como de cuello de cisne. [...] Es como gotas de agua [...] como si recorrieras tus dedos sobre los dientes de un peine metálico” (18-19).

Argumentos

(simbólicos y alegóricos)

De entre los que existen, se destacan por su fuerza visual los siguientes: Esperanza habla de sus caderas y afirma que “Un día te despiertas y allí están. Listas y esperando como un Buick nuevo con las llaves con el motor prendido. [...] Florecen como rosas” (42). Representa esta escena el paso a la pubertad.

En cierto momento, las hermanas Lucy y Rachel pierden a su hermana bebé. En el funeral se hace una referencia a la Parca y aparecen tres personajes (las tías, viejas) que auguran un futuro especial a Esperanza; además, le dicen que se irá de Mango Street, pero le advierten:

Quando te vayas tienes que acordarte de regresar por los demás⁵. Un círculo, ¿comprendes? Tú siempre serás Esperanza. Tú siempre serás Mango Street. No puedes borrar lo que sabes. No puedes olvidar quién eres. [...] Debes acordarte de regresar. Por los que no pueden irse tan fácilmente como tú. ¿Te acordarás?, preguntó como si me lo estuviera ordenando. Sí, sí, dije yo un poco confusa. (83)

Otro caso, el del primo de Louie, que tiene un Cadillac amarillo. Aquí vemos una imagen típica de ostentación masculina al mostrar su coche: “El primo de Louie traía el brazo afuera de la ventanilla. Pitó un par de veces” (22). Representa al ladronzuelo de barrio; la policía lo persigue por haber robado el coche. En esta persecución vemos otra imagen: “Entonces despegó, convirtiendo aquel auto en un borrón amarillo” (23); la velocidad, la fuga. Al ser detenido por la policía, la

5 “When you leave you must remember to come back for the others” (93) en el original.

imagen de la sirena está descrita así por Esperanza: “la sirena de la policía hacía girar un mareo azul⁶” (23); el mareo lo sufre ella, no la sirena.

Por último, aparece Darius, otro de los niños de la calle. Esperanza dice que es estúpido y bufón; persigue a las niñas. Para evadirse del mundo infeliz, mira al cielo, le da paz: “Nunca acabas de llenarte de cielo” (30). Esperanza dice que aquel día “el mundo estaba lleno de nubes, de las que parecen almohadas” (30).

No podía faltar en el ámbito mexicano la idea de Dios: “¿Ven todos esa nube, la gorda esa?, dijo Darius, ¿ven eso? ¿Dónde? La que está al lado de la que parece palomita de maíz. Esa mera. Mírenla. Es Dios, dijo Darius. ¿Dios?, preguntó alguien chiquito. Dios, dijo él, y lo hizo fácil” (30).

Realidad compleja

(bilingüismo, biculturalismo)

Esperanza apunta en relación con su nombre que: “En inglés mi nombre quiere decir esperanza. En español tiene demasiadas letras. Quiere decir tristeza, decir espera. Es como el número nueve, como un color lodoso. Es los discos mexicanos que toca mi padre los domingos en la mañana cuando se rasura, canciones como sollozos” (12). En otro momento dice que “En la escuela pronuncian raro mi nombre, como si las sílabas estuvieran hechas de hojalata y lastimaran el techo de la boca” (12).

Otras consideraciones a propósito de esta realidad compleja en la que vive Esperanza se reservan para las conclusiones.

Estereotipos sociales

(concepto de identidad de las mujeres chicanas; mujer ventanera; historias de domesticación de la mujer; barreras sociales, culturales y de clase; mundo machista como herencia cultural; drama de la emigración)

En esta etiqueta se agrupan, como se observa, un amplio abanico de tópicos.

6 “the cop car’s siren spun a dizzy blue” (36) en el original.

Identidad chicana

Esperanza, a medida que crece y ve el mundo, decide no seguir algunas convenciones y, así, manifiesta su inteligencia y rebeldía en el siguiente párrafo (final del libro), en el capítulo titulado *Beautiful & Cruel* (Bella y cruel). Allí, se ve fea: “soy la que nadie viene a buscar (72)”. Afirma que:

he decidido no crecer mansita como las otras, que ponen su cuello en la tabla de picar en espera de la cuchilla. En las películas siempre hay una de labios rojos que es bella y cruel. Es la que vuelve locos a los hombres y los espanta con sus risas. Su poder le pertenece. Ella no lo suelta. He comenzado mi propia guerra silenciosa. Sencilla. Segura. Soy la que se levanta de la mesa como los hombres, sin volver la silla a su lugar ni recoger el plato. (72)

En esa construcción de su identidad, la tía Lupe representa la libertad creadora, incita a Esperanza a la escritura; la tía es el elemento, parece, que hará de Esperanza una escritora en el futuro (en realidad, Sandra Cisneros). Durante la enfermedad, le lee cuentos y también poemas que escribe ella misma. La tía le dice un día:

Eso está bonito. Es muy bueno, dijo ella con su voz cansada. Acuérdate de seguir escribiendo, Esperanza. Debes continuar escribiendo. Te hará libre⁷, y yo dije sí, pero en ese momento no sabía lo que quería decirme. [...] Y entonces murió, mi tía que escuchaba mis poemas. Y entonces comenzamos a soñar los sueños. (51)

Marin, una de las vecinas del barrio, representa la continuidad de la costumbre de las mujeres que esperan que un hombre les dé un futuro. Lleva un montón de maquillaje que le dan gratis porque trabaja en Avon. Representa las ilusiones puestas en la emigración: ganar dinero para poder casarse con su novio. Mira mucho las formas porque puede encontrar a alguien que le ofrezca una vida mejor. Dice a las chicas: “Lo que importa [...] es que los muchachos nos vean y nosotras los veamos” (24), así, “Espera a que un carro se detenga, una estrella caiga, alguno que cambie su vida” (25).

7 “You must keep writing. It will keep you free” (63) en el original.

De forma complementaria, Elenita, brujahechicera, representa el elemento de la cultura tradicional paralela a la religión católica. La hechicera de la tribu que adivina el futuro. Echa las cartas (el tarot) y los naipes tienen “copas de oro, mujeres tristes con vestidos muy antiguos, y rosas que lloran (53)”. Ante la tirada, Esperanza dice: “Mi vida entera en esta mesa de cocina: pasado, presente, futuro⁸” (53).

La mujer ventanera

Esperanza quiere cortar la tradición machista y muestra su rebeldía manifestando que no quiere seguir los pasos de su bisabuela, sino que ella quiere ser dueña de sus decisiones:

Mi bisabuela. Me habría gustado conocerla, un caballo salvaje de mujer, tan salvaje que no se casó sino hasta que mi bisabuelo la echó de cabeza a un costal y así se la llevó nomás, como si fuera un candelabro elegante, así lo hizo.

Dice la historia que ella jamás lo perdonó. Toda su vida miró por la ventana hacia afuera, del mismo modo en que muchas mujeres apoyan su tristeza en su codo⁹. Yo me pregunto si ella hizo lo mejor que pudo con lo que le tocó, o si estaba arrepentida porque no fue todas las cosas que quiso ser. Esperanza. Heredé su nombre, pero no quiero heredar su lugar junto a la ventana. (12)

Aquí apreciamos, incluso, una seña de identidad, claramente diferenciada de aquella que poseen sus antecesoras.

Otro ejemplo de este estereotipo se observa en la figura de Rafaela. Ante esta imagen de la mujer en la ventana, cuyo marido es dominante y celoso, Esperanza decide no ser así:

Los martes, el marido de Rafaela regresa tarde a casa porque es la noche que juega dominó. Entonces Rafaela, que todavía es joven, pero está envejeciendo de tanto asomarse a la ventana¹⁰, se queda encerrada bajo llave porque su marido tiene miedo de que Rafaela se escape porque es demasiado bonita para que la vean. (66)

8 “My whole life on that kitchen table: past, present, future” (65) en el original.

9 “She looked out the window her whole life, the way so many women sit their sadness on an elbow” (27) en el original.

10 “who is still young but getting old from leaning out the window so much” (78) en el original.

Domesticación de la mujer

Vemos una actitud contra el intento de domesticación en el siguiente párrafo:

Esperanza. Era el nombre de mi bisabuela y ahora es mío. Una mujer caballo nacida como yo en el año chino del caballo —que se supone es de mala suerte si naces mujer— pero creo que ésa es una mentira china porque a los chinos, como a los mexicanos, no les gusta que sus mujeres sean fuertes. (12)

El sometimiento y los malos tratos destacan en este tópico como unos de los principales. Esperanza nos presenta a su amiga Alicia, huérfana y bajo la tutela de su padre. Estudia en la universidad; la primera de su familia. Trabaja mucho y se desplaza por la ciudad para poder estudiar y trabajar (idea del progreso personal). Pero se asusta cuando ve ratones, tiene miedo de ellos y de los padres:

Alicia, huérfana de madre, lamenta que no haya alguien mayor que se levante a hacer las tortillas para el lonche. Alicia, que de su madre heredó el rodillo de amasar y lo dormilona, es joven y lista y estudia por primera vez en la universidad. Dos trenes y un autobús, porque no quiere pasar su vida en una fábrica o tras un rodillo de amasar. Es una buena chica, mi amiga, estudia toda la noche y ve ratones, los que su padre dice que no existen. No le tiene miedo a nada, excepto a esas pielecitas de cuatro patas. Y a los papás. (29)

Sally, otra vecina, sufre los golpes de su padre y siempre intenta ocultar la situación que la atormenta. La descripción es sobrecogedora:

No me pega fuerte nunca. Dice que su mamá le unta manteca en todas las partes que le duelen. Y luego en la escuela dice que se cayó. De allí vienen todos sus moretones. Por eso su piel está llena de cicatrices siempre. Pero quién va a creerle. Una muchacha así de grande que llega con su cara bonita toda golpeada y moreteada no puede estarse cayendo de las escaleras. Él nunca me pega fuerte (74). // Sally no cuenta de la vez que él le dio con la mano como a un perro, dijo ella, como si yo fuera un animal (74). // Un día el papá de Sally la sorprendió hablando con un muchacho y al día siguiente no vino a la escuela. Ni el siguiente. Hasta que, tal como lo cuenta Sally, entre la hebilla y el cinturón simplemente se le olvidó que era

su padre. No eres mi hija, tú no eres mi hija. Y entonces se perdió entre sus manos. (74)

Barreras sociales, culturales y de clase

La madre de Esperanza, en el capítulo *A Smart Cookie* (Bien Águila [inteligente]), se muestra desilusionada, porque esperaba otras cosas de la vida: “Yo pude haber sido alguien, ¿sabes?, dice mi madre y suspira (73)”. Cantaba ópera “con pulmones aterciopelados y poderosos como glorias azules¹¹” (73).

Un comportamiento que llamaría la atención en el país de acogida de sus padres es la tradición del entierro: “Yo sé que tendrá que irse, que tomará un avión a México, allá estarán todos los tíos y tías y se tomarán una foto en blanco y negro frente a la tumba con flores en forma de lanzas en un florero blanco porque así despiden a los muertos en ese país” (48).

Quizá el estereotipo más señalado es la emigración de México a Estados Unidos y la vida de los emigrantes en su nuevo lugar de residencia. La obra de Cisneros habla de los emigrantes Davey the Baby y Eddie V. de Rosa, aprovechando para hacer una disquisición sobre los emigrantes recién llegados: “Los que no saben llegan a nuestro barrio asustados. Creen que somos peligrosos. Piensan que los vamos a asaltar con navajas brilladoras. Son tontos que se han perdido y caen aquí por equivocación” (26).

La diferencia social (y racial) se nota en este párrafo: “Pero en un barrio de otro color nuestras rodillas comienzan a temblar traca-traca y subimos las ventanillas de nuestros carros hasta arriba y nuestros ojos miran al frente. Sí. Así es” (26).

Mundo machista como herencia cultural

Aunque pueda parecer cruel, en uno de los hogares del barrio, la madre está postrada en cama, enferma. La tradición pide que ella debe encargarse de la casa, pero en este caso Esperanza se da cuenta de lo que sucede en la mente de los hijos y el marido, ya que los niños

11 “with velvety lungs powerful as morning glories” (84) en el original.

“querían ser niños en lugar de lavar platos y planchar las camisas de su papá”, y el marido “deseaba de nuevo tener una esposa” (51).

Es idea generalizada que “los niños y las niñas viven en mundos separados” (11). En esa convención social, los niños no pueden hablar con las niñas fuera de casa “pero afuera nadie debe verlos hablar a las niñas” (11). Hablando de su hermana Nenny dice: “Ella no puede jugar con esos chamaquitos Vargas o va a acabar como ellos” (11).

Drama de la emigración

Retomando el tópico de la casa, Esperanza explica que, cuando vivían en Loomis, una monja la hizo avergonzarse de su casa:

Pasó una monja de mi escuela y me vio jugando enfrente. [...] ¿Dónde vives?, preguntó.

Allí, dije señalando arriba, al tercer piso.

¿Vives allí?

Allí. Tuve que mirar a donde ella señalaba. El tercer piso, la pintura descapelada, 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.

Desde ese momento supe que debía tener una casa. Una que pudiera señalar. Pero no esta casa. La casa de Mango Street no. Por mientras, dice Mamá. Es temporario, dice Papá. Pero yo sé cómo son esas cosas. (9)

Otro ejemplo lo vemos en Cathy, una vecina que representa a los moradores tradicionales del barrio que se desplazan conforme llegan los emigrantes: “tienen que mudarse un poquito más al norte de Mango Street, más lejos cada vez que gente como nosotros siga llegando” (14). Es decir, hay emigrantes y emigrantes.

Las imágenes descriptivas se observan en Tito, otro emigrante; se aprovecha su figura para continuar ejemplificando prejuicios. Tito vende una bicicleta y unos niños del barrio buscan dinero, piden a Esperanza y Cathy, y esta dice: “No hables con ellos [...], ¿no te das cuenta de que huelen a escoba?” (15).

El machismo está latente también en el capítulo de Minerva y sus dos hijos. Ella escribe poemas para evadirse. Su marido la abandonó, le pega, pero regresa y ella lo acepta; se vuelve a ir y se repite la historia:

Minerva es apenas un poco mayor que yo y ya tiene dos hijos y un marido que se fue. Su madre sacó adelante a sus hijos solita y, por lo que se ve, sus hijas también van por ese camino. Minerva llora porque su suerte es mala suerte. Cada noche y cada día. (70)

La misma Esperanza sufre en primera persona el machismo. Junto a un circo, en la época del Carnaval, se ve asaltada por un chico que la violenta sexualmente. Se ve su desespero y la desconfianza hacia Sally y hacia el mundo:

Sally Sally cien veces. ¿Por qué no me oíste cuando te llamé? ¿Por qué no les dijiste que me soltaran? El que me agarró del brazo no me dejaba ir. Me dijo I love you, Spanish girl, I love you, y apretó su boca agria contra la mía.

Haz que se detenga, Sally. No pude correrlos. No podía hacer otra cosa que llorar. No recuerdo. Estaba oscuro. No recuerdo. No recuerdo. Por favor no me hagas contarlo todo. (79)

Conclusiones

Tras analizar la iconografía de la literatura chicana, en la novela *The House on Mango Street*, para determinar su problemática o facilidad al adaptarla al simbolismo visual de la televisión, respecto a los objetivos señalados para esta investigación, se concluye que es fácil llevar la novela a una serie televisiva, porque está cargada de imágenes visuales que facilitan el guion audiovisual y también la puesta en escena, según lo que (Makowski 318) considera transposición. Esto se complementa con la idea de (Grüner 104), para quien la interpretación es el instrumento de crítica que devela estereotipos y realza las estructuras simbólicas de una sociedad. Algo que se observa en las series televisivas (Cascajosa 45), que exponen el realismo de la sociedad.

Sin embargo, detectamos que podría resultar costoso para la serie representar con originalidad cómo las mujeres chicanas son víctimas de las tradiciones machistas, para que no sean imágenes manidas y recurrentes. Los capítulos más complejos para llevar al lenguaje audiovi-

sual serían los que abordan los pensamientos de Esperanza. Ponemos por caso el último capítulo (“A veces Mango dice adiós”). Aquí vemos el futuro de escritor de Esperanza en ciernes. Contará —ya lo ha hecho— la historia de su vida durante un año en Mango Street, los valores allí aprendidos, los odiados, las tradiciones y las ilusiones, las esperanzas, como su nombre.

En cambio, las comparaciones son tan expresivas que se pueden llevar a imágenes de la pequeña pantalla sin problema y aportamos el siguiente ejemplo, cuando habla de los escalones de la casa, que son “salientes como dientes chuecos” (20). Se describe el edificio donde vive y en el tejado hay muchas pelotas “que jamás regresaron a la tierra” (20), imagen de gran efecto poético. Desde este edificio, Esperanza ve, al otro lado de la calle, su casa “sentada sobre patas dobladas como un gato” (20).

Siguiendo con el orden de los objetivos específicos, los resultados han determinado quiénes son los personajes principales y los secundarios de la novela, y lo lógico es que se lleve el mismo hilo conductor en la serie de televisión. Asimismo, los resultados describen las características de todos y cada uno de los personajes de la novela de Sandra Cisneros.

Están muy claras las escenas clave sobre el bilingüismo y el biculturalismo; por ejemplo, Juan. Primero se mudó a la casa de Cathy, luego se fue a otro edificio construido por el padre de Cathy. Tiene un perro de ojos grises con dos nombres, uno en español y otro en inglés; la cuestión de la lengua, bilingüismo; elemento identitario. O la vecina que no habla inglés: “¡Ay, caray! Estamos en casa. Ésta es la casa. Aquí estoy y aquí me quedo. ¡Habla inglés!, speak English, ¡por Dios!” (65).

Uno de los estereotipos más fuertes en la novela es el problema de la emigración mexicana a Estados Unidos, con historias como la siguiente: “El hombre ahorró su dinero para traerla. Ahorró y ahorró porque ella estaba sola con el nene-niño en aquel país. Él trabajó en dos trabajos. Llegó noche a casa y salió tempranito. Todos los días” (64).

Otro estereotipo es la añoranza del país de origen: “El hombre pinta de color de rosa las paredes de su departamento, pero no es lo mismo, sabes. Todavía suspira por su casa color de rosa y entonces, creo, se pone a chillar. Yo también lloraría (65).

Por lo general, los relatos sobre la realidad de las mujeres chicanas en Estados Unidos reflejan los roles de género, el concepto de identidad, el machismo de la sociedad patriarcal, y reivindican la voz de las mujeres, como Sally, la chica con ojos de Egipto que se los pinta como Cleopatra. Es soñadora y sufre maltrato por parte de su padre.

Como prospectiva y futuras líneas de investigación señalamos que este trabajo se puede complementar con otras investigaciones. Una vez que se estrene la serie en la televisión estadounidense se podría realizar una investigación para verificar cómo se ha llevado a la pequeña pantalla el trasvase de la novela, con especial énfasis en los siguientes estereotipos: concepto de identidad de las mujeres chicanas y las barreras raciales, culturales y de clase. En este sentido, el presente trabajo se presenta como guía para verificar la problemática real del trasvase de la novela al simbolismo visual de la televisión.

Referencias bibliográficas

- Aldrete Gutiérrez, Mariana. "Análisis crítico del discurso con perspectiva feminista para analizar los discursos sobre feminicidio. Una propuesta metodológica de Latinoamérica". *Empiria: Revista de metodología de ciencias sociales*, no. 56, 2022, pp. 153-176.
- Anzaldúa, Gloria. *Light in the Dark*. Durham, Duke University Press, 2015.
- Berlanga, Inmaculada, et al. "Semiótica Digital en la serie de ficción El Ministerio del Tiempo". *Signa*, no. 27, 2018, pp. 233-262.
- Carrión Domínguez, Ángel. "La configuración de la inventio narrativa: una propuesta metodológica para el análisis temático de las ficciones audiovisuales". *ZER: Revista de Estudios de Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, vol. 50, no. 26, 2021, pp. 185-206.
- Casajosa, Concepción. *La cultura de las series*. Barcelona, Laertes, 2016.
- Cisneros, Sandra. *La casa en Mango Street*. Traducido por Elena Poniatowska, Barcelona, Seix Barral, 1994.
- . *The House on Mango Street*. 1984. New York, Vintage Contemporaries, 2009.
- Crisóstomo, Raquel. "Capítulo 7. Los ecos del caníbal: homenajes estilísticos y pilares cinematográficos de Hannibal". *Espejo de*

- Monografías de Comunicación Social*, 2020, no 1, pp. 139-155.
- Cuevas, T. Jackie. *Post-Borderlandia: Chicana Literature and Gender Variant Critique*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2018.
- De Felipe, Fernando, e Iván Gómez. *Adaptación*. Barcelona, Extensiones, 2008.
- De la Fuente, Mario. "El análisis crítico del discurso: una nueva perspectiva". *Contextos*, no. 37, 2001, pp. 407-414.
- De Souza, Livia Santos. "Género, identidad y multilingüismo en la escritura chicana reciente de autoría femenina". *Revista Letral*, no. 28, 2022, pp. 152-167.
- Espejo, Ramón, et al., editores. *Critical Essays on Chicano Studies*. Peter Lang, 2007.
- Fajardo-Anstine, Kali. *Sabrina y Corina*. Barcelona, Editorial minúscula, 2021.
- Ferrera, Daniel. "Construcción del personaje adolescente en la ficción seriada europea. Las series originales de Netflix como caso de estudio". *Fonseca, Journal of Communication*, no. 21, 2020, pp. 15-15.
- Gómez, Iván, y José Manuel González. "La adaptación en la era intermedia: textos, pantallas e industria". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, no. 14, 2017, pp. 5-18, www.revistafotocinema.com/.
- Gordillo, Inmaculada, et al. "Otriedad y marginación: personajes del otro lado en el cine español (1999-2012)". *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, no. 23, 2021, pp. 75-96.
- Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias*. Barcelona, Marge Books, 2021.
- Makowski, Lucía. "Zama y la identidad fragmentada, lectura de una transposición". *Trasvases entre la Literatura y el Cine*, no. 2, 2020, pp. 315-324.
- Merino, María Eugenia. "Propuesta metodológica de Análisis Crítico del Discurso de la discriminación percibida: A methodology proposal". *Revista signos*, vol. 39, no. 62, 2006, pp. 453-469.
- Núñez, Javier. "Análisis crítico del discurso como metodología de comprensión de las ideologías". *Revista Innova Educación*, vol. 1, no. 4, 2019, pp. 505-521.

- Pardo Abril, Neyla Graciela. *Cómo hacer análisis crítico del discurso. Una perspectiva latinoamericana*. Santiago de Chile, Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO), 2007.
- Raya, Irene. "Adaptando el terror cinematográfico a la serialidad televisiva. El caso de *Scream*". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, no. 14, 2017, pp. 183-204, www.revistafotocinema.com/.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI, 1995.
- Rubio, Antonio Daniel, e Isabel García Conesa. "La figura de Ana Castillo como representante de la literatura chicana femenina". *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, no. 21, 2018, pp. 98-112.
- Rubio, Antonio Daniel, e Isabel García Conesa. "Sandra Cisneros: la creación artística fronteriza". *Dossiers feministes*, no. 18, 2014, pp. 55-66.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Debolsillo, 2011.
- Tous-Rovirosa, Anna, Hidalgo-Marí, Tatiana, & Morales-Morante, Luis Fernando. "Serialización de la ficción televisiva: el género policiaco español y la narrativa compleja. Cadenas generalistas (1990-2010)". *Palabra clave*, no. 23(4), 2020, pp. 9-34.
- Valles, José R. "Hacia una teoría del funcionamiento semiótico del personaje en el texto narrativo. Papeles y facetas de los personajes en tirano Banderas, de Valle-Inclán". *Signa*, no. 30, 2021, pp. 731-759.