

# “El *rebozo caramelo*: Bordados de la memoria infantil en *Caramelo o Puro cuento* de Sandra Cisneros”

CYNTHIA CARGGIOLIS ABARZA

(Chile)

Universidad Ruhr De Bochum

Recibido: 23/08/2017

Aceptado: 25/09/2017

**Resumen.** Este ensayo tiene como objeto central explorar la representación de la infancia en relación a la escritura en *Caramelo o Puro cuento* (2002) de Sandra Cisneros<sup>1</sup>. Desde una perspectiva subalterna Ceyala Reyes narra la historia de tres generaciones intercaladas, lúdica e intertextualmente con paratextos y fragmentos de canciones populares a través de un inconcluso rebozo caramelo familiar. Esta tela funciona como un artefacto textil de escritura, memoria y se articula de forma metafórica y metonímica como la tela tejida por una voz fronteriza descentrada por los saberes de la otredad: en y desde lo popular, entre ambos mundos híbridos, entre el aquí y el allá, entre el mundo adulto, el femenino y el del infante-adolescente.

**Palabras claves:** Bordado, Rebozo, Infancia, Sandra Cisneros.

**Abstract.** The central objective of this essay is to explore the representation of childhood in *Caramelo or Puro Cuento* (2002) by Sandra Cisneros. From a subaltern perspective Ceyala Reyes tells the story of three generations, which is intertextually and lucidly interspersed with paratexts and fragments of popular songs by means of an unfinished and familiar *rebozo caramelo*. This

---

<sup>1</sup> Este ensayo surgió en la Universidad Complutense de Madrid en el II. Coloquio Internacional de Jóvenes Investigadores de Literatura Hispanoamericana, “Escribir la Frontera. Itinerancias y Sujetos Migrantes en la Literatura Hispanoamericana.” Agradezco al equipo organizador por integrarme en el encuentro.

fabric functions as a textile artefact of writing, memories and expresses itself in a metaphorical and metonymical manner just as a fabric woven by a bordering voice decentralized by the knowledge of otherness: in and from the popular, between both hybrid worlds, between here and there, between the adult, the feminine and the infant-adolescent word.

**Keywords:** Embroidery, *Rebozo*, Childhood, Sandra Cisneros.

## De agujas y escritura

*Es tentador, aunque ocioso, establecer, en puro ejercicio especulativo, la analogía entre bordar y escribir; poder realizar, mediante argumentaciones, la metáfora: la escritura es como un bordado, la labor es como texto.*

Canon de alcoba, Tununa Mercado

El epígrafe de Tununa Mercado se centra en la tarea de precisar algunas perspectivas relacionadas con las labores de aguja, costura, bordado y la escritura, en especial, la poética. La escritora argentina convierte la práctica escritural en una labor doméstica a partir de un delicado trazado imaginario entre el texto poético y el acto rítmico de pasar el hilo por la tela, de combinar sus colores, anudarlos y diseñar en ella una constelación de puntadas, en otras palabras, de crear un universo de bastidores, hebras, hilvanes y alfileres. Con estas ideas, Mercado nos invita a reflexionar sobre cartografías bordadas con hilos imaginarios que se tensan en el territorio poético; hilos que juegan con el tiempo y el ritmo de la puntada y que traslucen en sus texturas espacios culturales y simbólicos. De igual modo, Margo Glanz en su ensayo titulado “La modernidad empieza con la aguja” subraya que: “Si la historia la hiciesen las mujeres se registraría el descubrimiento de la aguja y del hilo como el inicio de la época moderna” (s/p)<sup>2</sup>. Cabe destacar que ambas

---

<sup>2</sup> El campo de investigación de las labores domésticas textiles forman parte de mi proyecto doctoral en curso: “Imaginación textil y la trama del género en el texto latinoamericano” (Carggiolis, 2017).

escritoras indagan por los dédalos de saberes descentrados y periféricos, por lo tanto, pertenecientes a los bordes de la ciudad letrada. Estas prácticas populares femeninas, de madres y abuelas, están estrechamente vinculadas con el contexto simbólico de la escritura de textos y su textualidad siguiendo la lógica de las puntadas, de los cruces y de los anudados de hilos (Carggiolis, 2012; Kamenszain, 1983). Por lo tanto, hablamos de trazados, o bien, de: “redes de imágenes que surgen de “los tiempos del hilo”; “la táctica de la puntada”, la estructura de la tela, la labor de la agua, convertidos en redes conceptuales y metafóricas que especializan el texto poético” (Perilli, s/p).

Ahora bien, dentro de estas prácticas escriturales textiles se ordena también *La letra de lo mínimo* de Tununa Mercado donde se subraya el nexo entre del arte textil y el de lo pequeño. Con la idea de lo mínimo, Mercado traza la correspondencia de las labores manuales con el ojo infantil, en otros términos, la escritora argentina nos plantea que para divisar el mundo de “la escritura de lo mínimo” (Mercado, 2003: 15) se debe adquirir la perspectiva de un niño, en otras palabras, una visión “a la altura del suelo” (*Ibid.*). Por consiguiente, la niña desde su mirada subalterna indaga el mundo desde una postura vertical en una doble dirección, de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba en el universo de lo pequeño<sup>3</sup>. Este punto de vista se refiere al orden subordinado, descentrado, periférico y marginalizado del ojo infante-escritor, por lo tanto, al espacio según Mercado en el que se sitúa toda escritura. Desde esta postura, tanto el infante como el escritor desarrollarán un sentido estético con materias residuales o con aquellos restos de la tecnología de los saberes y de los discursos institucionalizados, por ello, es que se acentúa la práctica desde lo mínimo con la mirada infantil pues de este modo se destaca la rugocidad e irregularidad del mundo. El ejercicio de escribir sobre la infancia significa apropiarse del plegado del universo escribiéndolo desde los bordes, puesto que el acto de construir una infancia “se construye a partir de la ruina, de lo que la modernidad destruye y bota” (Guerrero, 2011:5).

Mercado reflexiona sobre el ojo-infante-escritor en su aventura por descubrir el

---

<sup>3</sup> Véase: “Recoge la hoja, el pedrusco o la conchilla antes de aventurarse a mirar los grandes abiertos, y que después hará refugio para el ensueño debajo de una mesa y su sitio de observación nunca sobrepasará las ramas más bajas de un árbol” (Mercado, 2003: 15).

mundo con objeto de entrelazar sus planteamientos en “El arte de lo mínimo en México”, es así cuando nos habla metafóricamente de una “motricidad mínima” (Mercado, 2003: 16) para denominar las miniaturas mexicanas como artefactos-textos creados por mujeres. Por lo tanto, el artefacto-texto se entiende en su dimensión semiótica (in)finita considerándose como una construcción lingüística, social, política, genérica e igualmente estética que determinaría: “the miniature is a cultural product, the product of an eye performing certain operations, manipulating, and attending in certain ways to, the physical world” (Stewart, 1984: 55)<sup>4</sup>. La escritora argentina diseña a partir de estos “universitos” su modelo para escribir, es decir, un universo de profundas galaxias barrocas tejidas y bordadas por manos femeninas “perfectamente concatenadas y unidas por hilos a la escritura misma” (Mercado, 2003: 17).

Considerando estos aspectos vale la pena preguntarnos qué supone hablar de estas relaciones textiles simbólicas y la infancia en el contexto de las escrituras fronterizas en relación a la novela de Cisneros. En primer lugar, las observaciones tanto de Tununa Mercado como las de Margo Glantz, contextualizan una materialidad bordada y tejida tematizada en la novela *Caramelo o Puro cuento* (2002) de la escritora chicana Sandra Cisneros, “el rebozo caramelo”. Segundo, los “universitos” y la “motoricidad mínima” como modelos de escritura de Mercado, sirven de figuras con las que se escriben las relaciones fronterizas en la novela cisneriana, no sólo por la implícita metáfora del rebozo tejido, sino por introducir un laboratorio doméstico al acto de la escritura. En el caso particular de *Caramelo*, debemos considerar que el artefacto con el cual se teje el rebozo es el mundillo, este instrumento textil ayuda a tejer con diferentes hilos puntos atados a unos bolillos. Los puntos se van diseñando sobre un patrón y sostenidos con alfileres se fijan en una almohadilla cilíndrica hasta conformar un fino y delicado encaje de mundillo, en otras palabras, un universo de puntos entrelazados. Por lo tanto, la escritura-texto-rebozo cisneriana se trenza a través de esta imagen: el relato de la niña-adolescente, Ceyala Reyes, está sujeto con alfileres a la recreación del pasado familiar mexicano con

---

<sup>4</sup> La propuesta de Stewart define la miniatura como producto y/o artefacto cultural y objeto de estudio del ojo al realizar ciertas operaciones en/con el mundo. Agradezco al equipo editorial de la *Revista Telar* por la referencia bibliográfica de Susan Stewart (1984).

objeto de diseñar su propia historia. En particular, Ceyala anuda el relato de su abuela mexicana, Soledad, con su mirada separada y alienada de niña chicana, por lo tanto, plantea de modo fragmentario también su posición de la tela-historia mexicana, americana y familiar. De igual modo, hay que acentuar que precisamente este fino encaje permite intercalar de manera intertextual una serie de anudados históricos, familiares y también de carácter autobiográfico tratados en la obra de Cisneros.

## El anverso del rebozo y trenzados fronterizos en *Caramelo*

Las tecnologías de la memoria están sujetas a procesos circulares, el recuerdo y el olvido, y están anudados a los ciclos vitales de la vida y la muerte (Guerrero, 2011: 4). Por lo tanto estos parecen servir de dispositivos para conformar el viaje metaficticio y ahistórico del yo-niño-adulto, en otras palabras, de un narrador con ojos de niño, que permite indagar desde la mirilla los secretos culturales, sociales y familiares para “escribir desde un trazo, desde un borrador” (Carggiolis, 2013: 272) aquella imagen difusa y fantasmal de la niñez y de su entorno. En *Caramelo* se dará el caso de que el arte y la literatura están enramadas una con la otra, dado que el rebozo-texto servirá de metáfora y de metonimia a través del cual el sujeto infante cisneriano narra/entreteje la historia familiar con voces excluidas/ cortadas de la historia oficial. Celaya relata la vida de su abuela mexicana, Soledad<sup>5</sup>, durante el periodo posrevolucionario, señala la historia sobre el matrimonio con su abuelo, un exsoldado de la clase media; relata el casamiento de sus padres y de sus tíos, así como su vida en Estados Unidos. A partir de este nexo se puede articular su condición de cruzada y se acentúa “la recuperación y la inserción de la chicana dentro de la historia de la cual ha sido marginada o borrada” (Quintana, 2011:129).

En lo que respecta al derecho del rebozo-texto, observaremos que constituye una proyección o espejismo del mundo familiar. Por una parte, a través de epígra-

---

<sup>5</sup> Es la voz de la disidencia que ajusta su historia a través de cantos, como se verá más abajo, que trenzan el discurso sonoro con la memoria, la tradición mexicana y su historia para diferir en las estructuras de la frontera y sus metanarraciones.

fes bilingües que surgen del proceso de traducción del texto original<sup>6</sup> (Spoturno, 2011: 159). Por otro lado, se observa todo esto en las notas que abren el texto y ayudan a sostener la reescritura de la historia. Estas relaciones de los epígrafes y las notas se vinculan con una de las formas de decir la frontera en la novela, tanto por los cruces intertextuales como por los paratextuales dado que constituyen “una malla intertextual dinámica a la que se incorporan también los títulos y las notas” (Spoturno, 2011:154). La malla dinámica cisneriana, en tanto un texto tejido (Carggiolis, 2015), sugiere juegos lúdicos e incluso humorísticos con los contextos culturales e históricos tanto mexicanos como americanos, en especial, con onomatopeyas, términos interlingüísticos, traducciones, entre otros aspectos. Los juegos lingüísticos de un español tejido del inglés: “Ceiling” y “cielo” (Cisneros, 2002: 83), los hilos interlingüísticos intercalados con canciones de tildadas de “cur-si” e interpretadas por la familia al cruzar la frontera a Chicago a “grito pelado” (Cisneros, 2002: 289-302) caracterizan la frontera como permeable.

Cisneros expone varios estereotipos para diseñar lo típicamente mexicano para digerirlo y al mismo tiempo distanciarse irónicamente de estas imágenes prototípicas. Por otra parte, emplea materialidades sonoras no sólo como marca fronteriza entre el *aquí* y el *allá*, sino también como una señal de territorialidad corporal cortada, en tanto desterritorializada, esto se puede observar cuando Lala pierde sus trenzas llegando a Querétaro después de cruzar la frontera.

La frontera se marca sonoramente con las tijeras que dividen el territorio como cortan las “trenzas gemelas (...) tan largas (...) están ahora como víboras muertas en el piso. Papá las envuelve en su pañuelo y las mete en su bolsillo” (Cisneros, 2002: 38). Al efecto, la familia abandona México tras semejante tragedia para Ceyala, Querétaro es un “escalofrío” (2002: 40) y tijeras susurrando la melodía y la lengua del corte: “*Chas, chas, chas*. Las tijeras susurran cosas malas en mis oídos” (2002: 38).

---

<sup>6</sup> La tensión cultural de mundos opuestos se muestra también en el capítulo “Espec español?” (Cisneros, 2002: 255). El binomio español/inglés representa la perspectiva del migrante, de una voz marginada: “El Viejo proverbio tenía razón. El español era el idioma para hablar con Dios y el inglés el idioma para hablar con los perros. Pero papá trabaja para los perros, mandó a pedir el curso de *Inglés SinStress* para estudiar en casa” (2002: 255).

El habla del *chas, chas*, corta la sintaxis y segmenta las frases, representa del mismo modo el corte con lo que viene después de todos esos “kilómetros a la Ciudad de México”. Por lo tanto, se sostiene aquí también que el acto de narrar se ata con el canto, el rebozo-escritura de Ceyala está anudado de igual modo con lo visual puesto que se cuelga de los títulos las citas de canciones populares (“María Bonita” de Agustín Lara, “La Zandunga” o “Cielito lindo”, entre otras). Éstas se hilan con el cuerpo del texto y se trenzan con los paratextos que constituyen el revés melódicamente sobrehilado. De esta forma se acentúa el hecho de que la novela *Caramelo* se hace “escuchar” y también se hace sonora la obra artística de México (Spoturno, 2011: 160).

Por ello, el rebozo conforma un paisaje-texto que une el arte con la literatura, las enlaza con el pasado y con las aspiraciones de los cantares ancestrales, pues éstos “se conciben metros y ritmos que adornarán a la flor y al canto, al arte y a la poesía” (Carggiolis, 2014: 21). El paisaje entrettejido del rebozo se relaciona con una imagen heterogénea que pone en escena el arte popular como territorio híbrido y desplazado, puesto que lo popular es “la historia de lo excluido” (García Canclini, 1989: 191). De igual modo, las artes domésticas del rebozo familiar cisneriano, a pesar de la mirada un tanto folclórica, son una de estas manifestaciones excluidas en las que se recurre a temporalidades que actualizan lo histórico con lo ficcional, no sólo porque la propuesta implícita de Cisneros tematiza una reivindicación del pasado, sino también porque propone una relectura de mitos y un juego con ellos a través de la exageración, lo cursi, lo *kitsch* y lo melodramático.

Ahora bien, al hablar sobre el revés de la novela de Cisneros, cabe destacar algunos aspectos que menciona Luisa Valenzuela quien indica en el epílogo: “la traducción al español es otra versión de este bordado” (Valenzuela, 2002: 539). De esta manera afirma que esta tarea se asemeja a un tejido y a una labor doméstica, por eso en el epílogo se considera que sus formas se parecen a una tela bordada: “El propósito de este epílogo es mostrar las opciones que elegí como si fueran las costuras al reverso del bordado, no aparentes a primera vista, pero que se encuentran ahí de todos modos, con sus nudos y retazos en hilos de colores” (Valenzuela, 2002: 539-538). Si se consideran estos comentarios, se remarcan y amplían con ello los nexos textiles que abarcan tanto el trasvase lingüístico como la traslación cultural. Por lo tanto, podemos observar que este acto entraría a enlistarse al arte

celestinesco de una tejedora/ trenzadora de embustes, una fabuladora del otro-puro-cuento en español.

Por otro lado, cabe destacar que en *Caramelo* nos encontramos con una frontera múltiple y la transición de la misma, en especial, por las vivencias de Ceyala. La posición marginal de la protagonista/narradora marca el corte con el territorio familiar por ser “la hija predilecta de un hijo predilecto” (2002: 282). Esto dificulta sentirse parte de la familia, sobre todo por sus seis hermanos y el constante rechazo de su abuela que la obliga a cantar canciones de su juventud que en ceremonias familiares: “¡Párate derecha! –ordena la abuela–. Echa los hombros para atrás, Ceyala. Traga. Respira hondo. Eso es, ahora, canta.” (Cisneros, 2002: 81).

Ceyala en su alienación familiar, “–me escondo en la planta alta y veo la fiesta desde el balcón techado donde nadie me puede ver mirando” (2002: 81), es la voz de la memoria de su abuela. Esta soledad determina también la frontera interior que siente en ese mundo adulto y mexicano dirigido por la abuela enojona, una frontera que por lo visto caracteriza las escrituras de la infancia y de la que ella se liberará al relatar la historia de la abuela Soledad. Por otro lado, el fantasma de la abuela se le aparece a Lala para relatarle su historia, en este caso, la abuela también cruza la frontera, pero es “entre el limbo y el cielo, [lo que] simboliza paradójicamente, el cruce geográfico que los mexicanos realizan al pasar “al otro lado”” (Quintana, 2011: 147). La frontera se vive entre-mundos y el pasado existe de manera fantasmal, como una huella pasado-presente que retoma los discursos de la memoria para transformarse en un entre-espacio, un ser y no ser, estar y no estar. También implica un margen o a un límite territorial, impuesto por estructuras coloniales, en tanto actos violentos de habla y espacios, de prácticas ancestrales tanto textuales como textiles (Mignolo, 1989:355-390). Aquí es donde existen modos de hacer memoria y se mantienen a través de símbolos culturales, como reclama en 1987 Gloria Anzaldúa en su fracturado y polifónico libro *Borderland/ La frontera. The new mestiza* (1999).

La misma idea de la herida punzante de Anzaldúa, la revive Lala dado que la describe como una experiencia corporal: “Cada año que cruzo la frontera, es lo mismo: mi mente olvida. Pero mi cuerpo siempre recuerda” (2002: 34). Podemos así observar que la frontera parece también un texto-cuerpo, por lo tanto, asociado



con la idea del texto-rebozo, significa hablar de una membrana porosa e irregularmente tejida con hilos sueltos, que se tejen multidireccionalmente, una línea llena de intersticios que permea varias territorialidades simbólicas y textuales. El rebozo-paisaje cisneriano se imbrica en estas imágenes que plantean precisamente una multiplicidad de territorios imaginarios, sobre todo, porque el textil mexicano de la familia Reyes, el rebozo caramelo, pasa por la frontera para ser fuente de ingresos de la familia: una tapicería que idea Soledad para su hijo Inocencio, el padre de Lala, en donde las tijeras sonarán de otra manera, con un “*crkkk, crkkk, crkkk* de las tijeras cortando tela, las máquinas de coser con su vibración de «erres» españolas” (2002: 262).

Cisneros traza ya en su primera novela *La casa de Mango Street* (1984) varios de los alineamientos temáticos que tratan temas sobre el género, la etnicidad y la clase social con objeto de señalar historias fragmentadas de memorias infantiles provenientes de jóvenes latinos residentes en Estados Unidos. Cisneros se sirve de varias experiencias fronterizas que reaparecen en sus obras, como en *El arroyo de la llorona y otros cuentos* (1996), y en *Caramelo* (2002) se conjuga la separación del mundo a través de dicotomías de niños y niñas, rasgos étnicos vinculados con el color de la piel, también tópicos como la violencia, la limpieza o la menstruación, que se relacionan con el conflicto de mundos e identidad que sufren los protagonistas (Bellver, 2001: 260-261).

## Bordados de la memoria infantil y el rebozo caramelo

La novela se inicia con el motivo de una fotografía durante unas vacaciones en tierras mexicanas en la que aparece toda la familia, menos la protagonista, por lo tanto, Ceyala acentúa que desde ese momento nadie se da cuenta de que ella no aparece en el retrato y es una fotografía incompleta<sup>7</sup>. Esta imagen inicia la primera parte de la novela, cuyo título reza: “Recuerdo de Acapulco” y está vinculado

---

<sup>7</sup> Véase: “No estoy aquí. Se han olvidado de mí cuando un fotógrafo pasa por la playa ofreciendo un retrato, un recuerdo. Nadie se da cuenta de que estoy sola, haciendo casas en la arena. No se darán cuenta de que hago falta sino hasta que el fotógrafo entregue el retrato en casa de Catita, y yo lo vea por primera vez y pregunte: “¿Cuándo la tomaron? ¿Dónde?”” (Cisneros, 2002: 16)

intertextualmente con la canción “María bonita” de Agustín Lara. En esta primera parte se relatan el viaje de Estados Unidos hacia México, las vacaciones que hacen con la familia a la playa y, en particular, la época durante la cual Ceyala es una niña. La fotografía es un objeto de infancia con la que se enlaza la historia familiar con el tiempo histórico, el de su niñez, por ende, se puede entender como una tecnología de la memoria, dado que: “Los objetos de infancia que permanecen vivos en la mente, son los que proporcionan ayuda para la conformación de una memoria colectiva y un significado de la infancia, incluso cuando no forman parte de una conexión personal” (Guerrero, 2011: 5).

De la misma manera, las canciones van estructurando espacios precognitivos que determinan la identidad de la protagonista-niña cruzada/ alienada, en especial, porque son el medio por el cual ella accede a la cultura bífida a la cual pertenece, a pesar de que: “al cruzar la frontera nadie tiene ganas de cantar” (2002: 32).

En la segunda parte, titulada “Cuando era mugre”, se narra desdoblidamente la protohistoria familiar a través de la vida de la abuela Soledad y su abuelo Inocencio en su juventud y con ello se desarrolla una narración doble, con dos voces intercaladas con marcas cursivas en el texto: “¿Dónde comienza la historia? *En mis tiempos, los cuentistas siempre empezaban una historia con «Así comienza mi historia»*” (Cisneros, 2002: 497). De igual modo, la negrita marca en el texto la voz de Soledad, y, de esa forma, se encarna en el papel para desarrollar un diálogo autoreferencial, de narradoras arañas, Ceyala y Soledad, un revés y un derecho de una textualidad tejida que se autoconstruye, se afirma, complementa a dos voces, pero también, se contradice e hiperboliza<sup>8</sup>. Estas características gráficas acentúan formas de visualización melódica, es decir, relaciones intermediales (texto, imagen y canto).

Asimismo, se entregan en el texto datos de la privados de la familia Reyes con los históricos dándole un carácter metatextual. Soledad, por lo tanto, da la pauta a Ceyala de cómo debe iniciar su relato y entonces su nieta comienza con la protohistoria familiar (2002: 117). En consecuencia, se anudan generacionalmente la una con la otra, el relato se simboliza como una espiral, un laberinto de serpien-

---

<sup>8</sup> Por ejemplo la grafía en negrita en el capítulo 25 tanto en el texto como en las notas al pie. Lo que daría paso a una textualidad diseñada también a través de estas marcas en el texto.

te: “un rebozo de bolita, cuyo diseño de motas imita la piel de una víbora” (2002: 124)<sup>9</sup>. Sin embargo, Ceyala diseña su tela-narración a partir del modelo de su abuela, y relata su historia para liberarse de la sombra que provoca la abuela en su vida (Cisneros, 2002: 118). Por lo tanto, los nudos narrativos diseñados por Celaya parten del modelo de Soledad dado que se articulan de modo centrífugo y centrípeta en torno a la vida de los Reyes. No obstante, Lala, en su tarea emancipadora de narrar, intercala las textualidades que provienen de la cultura norteamericana, por ejemplo, a través de canciones en inglés<sup>10</sup>. De ese modo, transgrede la historia familiar y hace uso de su lengua bífida y su historia, en otras palabras, desterritorializa el paisaje-texto de Soledad para insertar su propio rebozo (Cisneros, 2002: 251).

Ceyala descompone el mito fundacional de su abuela, transformándola en una figura de cuentos con características monstruosas textiles: “La abuela enojona tiene la misma piel blanca que papá pero en dobleces de elefante, está embutida en un traje de baño del color de un paraguas viejo de mango de ámbar” (2002: 16)<sup>11</sup>. Durante el transcurso del relato va componiendo una imagen deformada de Soledad, la inventa como una mujer llorona y melodramática, un personaje más de las telenovelas. Al principio sabemos que la abuela es hija de buena familia, de afamados reboceros de Santa María del Río, San Luis Potosí, “de donde vienen los rebozos más finos de toda la república, rebozos tan ligeros y delgados que se pueden meter y sacar por un anillo de boda” (2002: 128). Sin embargo, su crueldad se basa en el abandono paterno tras haber muerto su madre, en la pobreza vivida durante

---

<sup>9</sup> En el texto se observan elementos que fluyen circularmente, canciones que se retoman, así como imágenes o motivos que serpentean por él, por ejemplo, las trenzas cortadas en Querétaro de la cita anterior, Ceyala recibe una caja con sus trenzas para la fiesta de los treinta años de matrimonio de sus padres: “Adentro, envueltas en papel de china azul, mis trenzas, las de Querétaro. Las han tejido en una cola de caballo en lugar de las dos trenzas que la señorita había recortado. –Las mandé a que lo hicieran un postizo– dice papá con orgullo. El cabello es de un extraño color castaño claro que ya no se parece a mi cabello ahora. Lo han peinado de manera que se riza un poco espiral, o quizá ése fue una vez mi ondulado natural, ¿quién sabe?” (2002: 517).

<sup>10</sup> Véase el capítulo 82: “El rey de las fundas de plástico” con la canción “Think About Your Troubles” (Cisneros, 2002: 482-483).

<sup>11</sup> Véase la deformación hiperbólica: “como la bruja en ese cuento de Hansel y Gretel. Le gusta comer a niños y a niñas. Nos tragaría enteros, si la dejaran. Papá ha dejado que se trague a Rafa” (Cisneros, 2002: 39).

su niñez y adolescencia en la Ciudad de México un par de años antes de la Revolución Mexicana. Soledad trabaja después de sirvienta en la casa de la familia de los Reyes. Tras soportar el maltrato de Regina, su suegra, logra casarse con Narciso Reyes, quien posteriormente la engaña con Exaltación Henestrosa. “Esa tal por cual” (Cisneros, 2002: 209), como se titulará el ilidio amoroso con Exaltación, se construye como una mujer telúrica, el revés de Soledad, de una gran belleza con aspectos acuáticos: “la diosa pez Nohuichana”, “ojos oscuros y vivos como el ombligo del tempestuoso mar, ojos marinos ligeramente ladeados en forma de pez”. Exaltación lleva un “[c]inturón tejido. Pies morenos descalzos. Grandes pechos marinos desnudos” y que posee una “voz ronca como el mar” (Cisneros, 2002: 209). Además, enrolla la pasión de Narciso, en tanto sirena de mar, que vuelve loco al marido de Soledad, para EN-rollarlo/EN-lazarlo EN/CON sus cantos.

Ceyala en su función de narradora, se transforma en uno de esos “coyotes” (2002: 496), cruza el relato de su abuela para que Soledad pase al más allá y con ello marca su emancipación, la transformación de la Lala-niña a una Ceyla-adolescente. En “El águila y la serpiente o mi madre y mi padre” (2002: 285-544) se relata la vida de la familia después de la muerte del abuelo Narciso. En esta parte la cruzada no será Ceyala sino que Soledad, la marca de Caín de la transgresión de la ley de Dios (español), la señal heredará a la familia por ser uno de esos cruzados, de ‘esos’ que viven del ‘otro’ lado, en los Estados Unidos (en el mundo de la lengua de los perros). Es esta la tensión que se narra principalmente con la vida de Lala en el mundo angloamericano, con su vida de adolescente en un conflicto cultural arraigado en su familia y también con la reconciliación que lleva a entender que los antepasados son parte de ella, como ella lo es de ellos (Cisneros, 2002: 516).

A la saga familiar se suman una serie de historias entretrejidas, en tanto una metatextualidad de “cajas chinas”, “muñecas rusas” e “hilos trenzados de un rebozo”, historias familiares: Regina y Eleuterio Reyes, los bisabuelos paternos; el abuelo Narciso Reyes, el padre Inocencio Reyes, la madre Zoyla Reyna, entre otros. Todos ellos están enlazados con el hablar de la casa de los Reyes, Ceyala toma consciencia de su condición bífida: “me doy cuenta entonces de que ésta es mi vida, con su arabesco de voces y vidas cruzadas” (2002: 515). Se reconoce no sólo de la estirpe Reyes, sino que cubre su cuerpo, sus hombros con el intocable rebozo caramelo de su niñez, el tesoro familiar escondido en el viejo ropero de nogal, el

espacio sagrado donde la abuela almacenaba sus recuerdos y que Ceyala descubre con su abuelo, el rebozo caramelo, una “tela de franjas de color caramelo, orozuz y vainilla” (Cisneros, 2002: 80).

Por lo tanto, el rebozo adquiere diversas funciones: el misterio de la infancia de la abuela narrada a través de la trama de la novela; es un espacio femenino casi sagrado al cual la protagonista en su condición de “niña-cruzada” no pertenece, por ello, el rebozo establece una frontera interna en la cartografía familiar del “otro lado”. Cuando Soledad cruza a los Estados Unidos, muere y su espíritu cruza más allá del limbo. Ceyala podrá adquirir la pieza. Debido a que Lala no puede poseer este atuendo, ironiza y se burla, por lo que describe el rebozo como un artefacto del poder de la estirpe femenina de los Reyes: “En el ombligo de la casa, la abuela enojona se pone el rebozo de bolita entrecruzado por el pecho, como las cananas de una soldadera. La gran “X” negra al final del mapa” (2002: 42). Así, el rebozo la cubre como lo hace el manto con el cuerpo de la Virgen de Guadalupe, es decir, el cuerpo femenino-Madre del linaje de los Reyes.

A lo largo de la novela notamos los diversos lenguajes del habla-rebozo, cada color, cada forma de su tejido y diseño poseerá un significado (2002: 118-123). Una de las cosas que resulta interesante de destacar es que el rebozo de Soledad heredado de su madre Guillermina, es un rebozo inconcluso, por lo tanto la abuela de Ceyala nunca aprende la lengua de rebozo: “Su madre murió y la dejó sin lenguaje de los nudos y los rosetones, de la seda y la artisela, del algodón y de los secretos teñidos de mengikat. No había una madre que tomara sus manos y las pasara por una piel de víbora seca para que sus dedos recordaran el diseño de diamantes” (2002: 121). La lengua-rebozo de Soledad estará truncada, la acompañará en las distintas etapas de su vida, en los amores con Narciso (2002: 134)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Véase: “Juega a trenzar y destrenzar las hebras inacabadas, estirándolas en línea recta con los dedos y luego alisándolas hasta quedar lisas. Esto la calma, sobre todo cuando está nerviosa, como algunas personas que trenzan y destrenzan el propio cabello son darse cuenta de que lo que están haciendo. Con un cepillo de dientes viejo, cepilla el fleco. La abuela tararea pedacitos de canciones que no se da cuenta que está tarareando mientras trabaja, desbaratando con cuidado las imperfecciones y nudos, finalmente toma un peine y unas tijeras de uñas para recortar las puntas irregulares, sujeta a la guirnalda de la tela entre sus brazos y aspira su fragancia” (Cisneros, 2002: 309-310).

El rebozo acompaña los ciclos de la vida y la muerte de sus tejedoras y anudadoras, acuna a los bebés en el momento del nacimiento y con el mismo rebozo teñido de negro se envuelve el cuerpo muerto como una mortaja (Lechuga, 1991:165-169). Los hilos sueltos de este inconcluso rebozo caramelo acercan a la protagonista a la escritura, a narrar polifónicamente con hilachas, con flecos y nudo a nudo la historia de cuatro generaciones de la familia Reyes, de sus fronteras y de las formas textiles de escribir tejiendo<sup>13</sup>. En *Caramelo* se practican las escrituras domésticas a través de una “motricidad mínima” para diseñar de ese modo un tejido familiar que contextualiza las reflexiones holísticas en un tejido de la vida.

## Diseños finales: “Cuéntame algo, aunque sea una mentira”

La verdad es que estas historias son puro cuento, pedazos de hilo, retazos hallados aquí y allá, bordados y entrelazados para crear algo nuevo. He inventado lo que no sé y exagerado lo que sé, para continuar con la tradición familiar de decir mentiras sanas. Si, en el curso de mis inventos he tropezado son querer con la verdad, perdónenme (2002: 11).

En *Caramelo* observamos las diversas vivencias familiares desde la perspectiva de Ceyala, quien narra su experiencia con la multiplicidad de fronteras que recorre su familia. Sin embargo, este mismo intersticio es en primer término una herida o cicatriz que lleva a la protagonista a la escritura, a narrar historias que son puro cuento, a contar sólo por el gusto de narrar. Cisneros combina los varios “pedazos

---

<sup>13</sup> Véase: “Es cierto. La Divina Providencia es la escritora más imaginativa. Las tramas se enrollan y forman espirales, las vidas se entrecruzan, las coincidencias se estrellan, sucesos aparentemente azarosos están entretejidos en nudos, figuras de ochos y lanzadas dobles, diseños más intrincados que el fleco de un rebozo de seda. No, no podría inventar esto. Nadie podría inventar nuestras vidas” (Cisneros, 2002: 521).

de hilos, retazos” de aquí y de allá para configurar un rebozo-texto fragmentado de recuerdos que formarán una laberíntica construcción en la que la memoria queda abierta para seguir trenzando las historias familiares. Los artefactos de memoria que encontramos en esta novela se pueden definir como restos de los saberes hegemónicos. Por lo tanto, reivindican una memoria perdida, un lenguaje cortado e inconcluso que conforman la subjetividad de Ceyala como nómada, itinerante y/o fronteriza.

## Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria (1999): *Borderlands. La frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Bellver Sáez, Pilar (2001): “La infancia como pretexto: autobiografía, etnografía y autoetnografía” en *Hoyt Street de Mary Helen Ponce, Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, Núm. 9, pp. 253-271.
- Carggiolis Abarza, Cynthia (2017): “Imaginación textil y la trama del género en el texto latinoamericano”. Tesis doctoral en curso.
- (2015): “El texto tejido en *La amortajada* de María Luisa Bombal” en: Areco, Macarena; Lizama, Patricio: *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Santiago: Ediciones UC, pp. 117-138.
- (2014): “Trenzados de la memoria: Prácticas texto-textiles en el testimonio de Rigoberta Menchú Tum” en *Hispanorama. Revista de la Asociación Alemana de Profesores de Español*, pp. 20-23.
- (2013): “(Re)cortes de infancia: Inventiones del recuerdo de Silvina Ocampo” en *Aisthesis*, Núm. 54, pp. 267-286.
- (2012): “Tejidos y anudados poéticos en la obra de Cecilia Vicuña” en Darío Henao Restrepo (ed.), *Memorias JALLA 2012*. Cali: Universidad del Valle, pp. 614-628.
- Cisneros, Sandra (1994): *La casa en Mango Street*. Nueva York: Vintage español.
- (1996): *El arroyo de la llorona y otros cuentos*. Nueva York: Vintage español.
- (2002): *Caramelo o Puro cuento*. Barcelona: Seix Barral.
- García Canclini, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Glanz, Margo (1984): “La modernidad empieza con la aguja”, en *Erosiones*, México: UAEM, pp. 63-65.
- Guerrero Valenzuela, Claudio (2011): “La infancia, ¿un lugar posible?” en *Grifo 23*. Disponible en línea: [http://issuu.com/pixelpoema/docs/grifo\\_23\\_\\_infancia\\_y\\_literatura](http://issuu.com/pixelpoema/docs/grifo_23__infancia_y_literatura), 4-8 Fecha de consulta: 29/03/2013.
- Kamenszain, Tamara (1983): *El texto silencioso: Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lechuga, Ruth (1991): *El traje de los indígenas de México. Su evolución, desde la época prehispánica hasta la actualidad*. México: Panorama.
- Mercado, Tununa (1989): *El canon de alcoba*. Caracas: Monte Ávila.
- (2003): *Narrar después*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Mignolo, Walter D (2003): *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.



- Perilli, Carmen (2004): “Los trabajos de la araña: Mujeres, teorías y literatura” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Núm. 28. Disponible en línea: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/trabaran.html> Fecha de consulta: 01/03/2014.
- Quintana, María Esther (2011): “Los hilos sueltos de la historia: *Caramelo, or, Puro cuento*” en *Camino real*, Núm. 5, pp. 127-149.
- Stewart, Susan (1984): *Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. London: John Hopkins Press.
- Spoturno, María Laura (2011): “En la frontera del decir: los epígrafes en la narrativa de Sandra Cisneros” en *Estudios Filológicos*, Núm. 47, pp. 149-167.
- Valenzuela, Luisa (2002): “Nota a la traducción: El revés del bordado” en Cisneros, Sandra: *Caramelo o puro cuento*. Barcelona: Seix Barral, pp. 539-544.