

EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD EN CINCO *LATINO WRITERS*

JUAN RAMÓN RODRÍGUEZ DE LERA

Departamento de Filología Moderna. Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Vegazana. Universidad de León. 24007 León.

En este trabajo nos proponemos analizar el tema de la identidad en cinco obras de otros tantos *latino writers*, escritores de ascendencia latina que residen en Norteamérica y que escriben en Inglés. Para ello nos ocuparemos de una serie de aspectos relacionados de un modo directo con la identidad: la nación, la etnia, la lengua, el género y la sexualidad.

Palabras clave: etnia, género, identidad, *latino writers*.

This article deals with the problem of identity in the works of five *latino writers*, that is to say writers of a Spanish origin who live in the U.S.A. and write in English. In it we analyse several aspects related to the aforementioned problem, namely: the nation, ethnic traditions, language, gender and sexuality.

Key-words: ethnic traditions, gender, identity, *latino writers*

El tema de la identidad es una constante en la literatura postcolonial, ya que las culturas indígenas se vieron durante la época colonial sometidas y silenciadas en un intento de asimilación por parte de los colonizadores y, una vez terminada esa etapa, se produjo una reacción indigenista con el fin de recuperar la identidad robada, la «otra cultura posible que es, a la vez memoria de una larga herencia acumulada y profecía de una realidad diferente» (Galeano, 1989: 269).

El problema de la identidad se plantea también en los individuos que, cualquiera que sea la causa, se han visto obligados a vivir en una cultura diferente a la suya. En este caso nos encontramos con una identidad dividida, al hallarse estos escritores entre dos culturas, sin terminar de pertenecer plenamente a ninguna de ellas.

Contextos XVI/31-32, 1998 (pp. 213-234)

El propósito del presente trabajo es analizar el tema de la identidad en cinco obras de otros tantos autores latinos afincados en Estados Unidos y que escriben en inglés. Nos ocuparemos de una serie de aspectos en los que dicho tema se manifiesta, a saber: la nación como espacio, la etnia, la lengua, el género y la sexualidad. Las obras que constituirán el objeto de nuestro análisis son *How The García Girls Lost Their Accents* de Julia Álvarez, *The Mixquiahuala Letters* de Ana Castillo, *When I was Puerto Rican* de Esmeralda Santiago, *Dreaming In Cuban* de Cristina García y *Drown* de Junot Díaz.

En *How The García Girls Lost Their Accents* la isla de Santo Domingo se presenta como un espacio idealizado tras una larga ausencia, pues, pese a las relativamente frecuentes visitas de las cuatro hermanas, la mayor parte de su vida ha transcurrido en Norteamérica. La obra comienza con la llegada de Yolanda a la República Dominicana. Ella piensa que nunca se ha sentido verdaderamente integrada en los Estados Unidos—aunque en el pasado, al poco de haber abandonado su país, las cuatro hermanas habían comenzado a adaptarse y a ver su isla natal como «the hair-and nails crowd, chaperones, and icky boys with all their macho strutting and unbuttoned shirts and hairy chests with gold chains and teensy gold crucifixes» (Álvarez, 1992: 108-109). De hecho, esta vez no está segura de que vaya a regresar, pues alberga el deseo y la esperanza de que la República Dominicana se convierta su hogar:

There have been too many stops on the road of the last twenty-nine years since her family left this island behind. She and her sisters have led such turbulent lives—so many husbands, homes, jobs, wrong turns among them. But look at her cousins, women with households and authority in their voices. Let this turn out to be my home, Yolanda wishes. (Álvarez, 1992: 11)

En *The Mixquiahuala Letters* la nación de origen aparece también idealizada, pero en este caso hasta el punto de ser presentada como un espacio utópico, como un deseo inalcanzable e imposible. Así, cuando Teresa alude al fin de semana en Mixquiahuala, de aquel primer verano en Méjico, escribe: «The experience, in short, took us back at least to the time of colonial repression of peons and women who hid behind shutters to catch a glimpse of the street with its brusque men» (Castillo, 1992: 25). Ese

Méjico irreal que persigue porque «Above else, there was our intense devotion to the culture that had preceded European influence» (Castillo, 1992: 55) no es más que la búsqueda de un lugar al que «you'll want to go back to and call home» (Castillo, 1992: 125), un hogar que como su identidad, no parece encontrar, pero en cuya búsqueda se empeña.

En *When I Was Puerto Rican*, como ya el mismo título nos indica, el país de origen aparece como el recuerdo de un pasado que, como la infancia, es un *paraíso perdido*, un tiempo irrecuperable que se evoca con la nostalgia de lo que se ha ido para siempre. Cuando la escritora relata el momento de la emigración a Estados Unidos, de la partida definitiva de Puerto Rico, afirma que «The Puerto Rican *jíbara* who longed for the green quiet of a tropical afternoon was to become a hybrid who would never forgive the uprooting» (Santiago, 1994: 209). La mayor parte de esta autobiografía la constituye el recuerdo de la infancia en Puerto Rico, doscientas nueve páginas de las doscientas setenta de las que consta la obra. Además, el hecho de que Esmeralda se convierta en *señorita* en los Estados Unidos contribuye a acentuar la identificación de Puerto Rico con la infancia.

Aparecen también alusiones al carácter colonial del Estado Libre Asociado. Quizá el momento en el que éstas son más explícitas es cuando su padre le explica a Esmeralda qué quiere decir *imperialista*: «In 1898, *los Estados Unidos* invaded Puerto Rico, and we became their colony. A lot of Puerto Ricans don't think that's right. They call *Americanos* imperialists, which means they want to change our country and our culture to be like theirs» (Santiago, 1994: 73).

En *Dreaming In Cuban*, el país de origen es para Celia un espacio al que uno pertenece y que tiene que ser defendido porque ahí están sus raíces y su historia, unas raíces y una historia que no se pueden perder: «'We have no loyalty to our origins (...) Families used to stay in one village reliving the same disillusion. They buried their dead side by side'» (García, 1992: 240). De ahí que, tras su compromiso con la revolución, vea la Isla como un espacio permanente amenazado y desde su casa junto al mar escrute el horizonte con sus prismáticos en ese estado de alerta en el que parece vivir todo el país: «No sign of *gusano* traitors. Celia is honoured. The neighborhood committee has voted her little brick-and-cement house by the sea as the primary lookout for Santa Teresa del Mar» (García, 1992: 3).

Para Pilar, en cambio, Cuba no es más que un recuerdo, un lugar sobre el que siente curiosidad y al que, pese a la oposición de sus padres, quiere regresar en busca de sus raíces: «Most days Cuba is kind of dead to me. But every once in a while a wave of longing will hit me and it's all I can do not to hijack a plane to Havana or something» (García, 1992: 138). En Pilar se encarnan el deseo y la esperanza de Celia de la continuidad de la memoria y del conocimiento, de su transmisión de una generación a otra: «Women who outlive their daughters are orphans, Abuela tells me. Only their granddaughters can save them, guard their knowledge like the first fire» (García, 1992: 222). La mágica proximidad entre Celia y Pilar, apuntada a lo largo de toda la obra, alcanza su punto culminante cuando Pilar dice: «As I listen, I feel my grandmother's life passing through her hands. It's a steady electricity, humming and true» (García, 1992: 222). De esta manera, el deseo de Celia se hace realidad y la obra se cierra con la carta que le escribió a Gustavo cuando nació Pilar y que termina con las palabras «I will no longer write to you, *mi amor*. She will remember everything» (García, 1992: 245).

Para los cubanos exiliados en los Estados Unidos, la Isla es el recuerdo de la Cuba prerrevolucionaria, de algo que perdieron y que añoran, como es el caso, por ejemplo, de Rufino: «Dad only looks alive when he talks about the past, about Cuba» (García, 1992: 138).

En los diversos relatos que integran *Drown*, la nación de origen aparece como el recuerdo de un pasado de pobreza y miseria. Veamos algunos ejemplos: «Later, while we were in bed listening to the rats on the zinc roof he might tell me what he'd done» (Díaz, 1996a: 3), «Since our zinc roof leaked almost everything we owned was water stained» (Díaz, 1996a: 53), «Almost everything on our plates was boiled (...) On the best days the cheese and the platanos were fried (...) When me and Rafa caught our annual case of worms it was only by skimping on our dinners that Mami could afford to purchase the Verminox» (Díaz, 1996a: 54). Es un lugar que muchos quieren abandonar; ya que, por dura que sea la vida en Norteamérica, nada tienen que perder. A lo largo de los relatos vemos cómo, a medida que se va consolidando la posición de los emigrantes, se va produciendo el traslado de parientes que se habían quedado en la Isla: Yunior, sus hermanos y su madre; posteriormente sus tíos Yrma y Miguel

(Díaz, 1996a: 17), o todos aquellos parientes a los que Jo-Jo paga el viaje y va a recoger al aeropuerto (Díaz, 1996a: 150).

En *How The García Girls Lost Their Accents* encontramos una identidad dividida, que se refleja en el bilingüismo de Yolanda:

When she reverts to English, she is scolded, “¡En español!” The more she practices, the sooner she’ll be back into her native tongue, the aunts insist. Yes, and when she returns to the States, she’ll find herself suddenly going blank over some word in English... (Álvarez, 1992: 7)

Y también en el hecho de que sea tomada por americana (Álvarez, 1992: 20), o de que su forma de actuar no sea la de una dominicana: «‘The *guardia* hit me. He said I was telling stories. No *dominicana* with a car would be out at this hour getting *guayabas*’» (Álvarez, 1992: 22).

Pese a que su padre, al darles la bienvenida les diga «in his broken English: ‘This is your home, and never you should forget it’» (Álvarez, 1992: 25), en el proceso de adaptación que les lleva a, como dice el título, perder su acento también van dejando atrás su identidad dominicana. Como hemos visto antes, pese a sus deseos de volver a su país, Yolanda descubre que muy poco tiene ya en común con sus habitantes (Álvarez, 1992: 3-23).

Lo étnico se nos muestra principalmente en las sirvientas, sobre todo en el caso de Chucha, la Haitiana, y su relación con el *voodoo* (Álvarez, 1992: 219, 279). También se refleja en la obra ese enfrentamiento entre Haitianos y Dominicanos que, sobre todo en tiempos del dictador Trujillo, regó la isla con sangre (Álvarez, 1992: 218).

Otro momento en que aparece lo étnico es en el episodio de la cena en el restaurante flamenco en Estados Unidos, en la conciencia de Sandi de pertenecer a la etnia hispana: «Sandi’s heart soared. This wild and beautiful dance came from people like her, Spanish people» (Álvarez, 1992: 185).

En *The Mixquiahuala Letters* más que una identidad dividida, encontramos una falta de identidad, que queda patente, por ejemplo, en el hecho de que Teresa, que busca de una manera casi desesperada su identidad en Méjico, es para los mejicanos tan *gringa* como la *Nuyorquina* Alicia. Lo étnico se presenta imbricado con el problema de la identidad de la protagonista, principalmente en la oposición constante a lo largo de toda

la obra de los dos mundos entre los que se encuentra Teresa, el mejicano y el de los gringos: «Our Acapulco was of Mexicans (...) people who watched us slyly with unsympathetic notions of our vagabonding, and Adáns who wondered what it would be like to make love to the infamous North American white women» (Castillo, 1992: 33).

El personaje de Alicia también presenta una identidad en cierto modo problemática, pues tiene ascendencia hispana, ya que su abuela paterna era Andaluza y medio gitana, aunque sus padres «had never wanted anything to do with that mongrel race, the lost tribe, and fought in America for American ideals and the American way of life» (Castillo, 1992: 31).

En *When I was Puerto Rican* Esmeralda nos dice que, tras su desarraigo de Puerto Rico y su afincamiento en Norteamérica, se ha convertido en un «hybrid who would never forgive the uprooting» (Santiago, 1994: 207). Aunque su educación y su vida sean estadounidenses, se encontrará, como la mayoría de los inmigrantes, entre dos culturas sin verdaderamente pertenecer a ninguna. Esa división de la identidad se traduce al principio en una cierta confusión: «When I was very young, I wanted to be a *jíbara*. When I was older, I wanted to be a cartographer, then a topographer. But since we'd come to Brooklyn, I'd not thought about the future much» (Santiago, 1994: 258). Confusión a la que sucede una lucha por la integración, que vemos reflejada en la última parte de la novela en ese afán de superación de la joven Esmeralda en la escuela, en su esfuerzo por aprender el idioma y en el triunfo final que supone la consecución de unos objetivos que parecían imposibles (Santiago, 1994: 213-270). Pero, pese a ese final feliz, no deja de percibirse un cierto tono amargo o nostálgico por el hecho de que el precio pagado haya sido el de la pérdida de la identidad, pues en el epílogo Esmeralda confiesa que «I had forgotten the skinny brown girl with the curled hair, wool jumper, and lively hands» (Santiago, 1994: 270), palabras que junto con las del prólogo del libro,

I had my last guava the day we left Puerto Rico (...)

Today, I stand before a stack of dark green guavas, each perfectly round and hard, each \$1.59. The one in my hand is tempting. It smells faintly of late summer afternoons and hopscotch under the mango tree. But this is autumn in New York, and I'm no longer a child.

The guava joins its sisters under the harsh fluorescent lights of the exotic fruit display. I push my cart away, toward the apples and pears of my adulthood... (Santiago, 1994: 4)

parecen sugerir que, junto con la infancia y el pasado en Puerto Rico, algo más se ha ido irremediabilmente para siempre¹.

El tema de lo étnico está presente tanto en la parte que se desarrolla en Puerto Rico como en la que transcurre en Estados Unidos. En la primera parte se centra principalmente en los *jíbaros*, que es la denominación que se da a los habitantes de las zonas rurales de la isla. En la obra se nos dice que, aunque oficialmente se presta atención a su folklore y tradiciones, que se celebran como algo típicamente puertorriqueño, en la práctica son despreciados. A través de la radio, Esmeralda entra en contacto con sus canciones y sus poemas, que hablan de «a life of struggle and hardship», pero que transmiten el mensaje de que los *jíbaros* serán recompensados con «a life of independence and contemplation, a closeness to nature coupled with a respect for its intractability, and a deeply rooted and proud nationalism» (Santiago, 1994: 12). Seducida por este mensaje Esmeralda quiere ser una *jíbara* más que cualquier cosa en el mundo, pero «Mami said I couldn't because I was born in the city, where *jíbaros* were mocked for their unsophisticated customs and peculiar dialect» (Santiago, 1994: 12). Esmeralda, confundida por el hecho de que ellos viven como *jíbaros* y porque sus mismos vecinos y abuelos «were said to be *jíbaros*», termina diciendo: «I was puzzled by the hypocrisy of celebrating a people everyone looked down on» (Santiago, 1994: 13). En el resto de ocasiones en las que vuelve a aparecer el término en la obra es con un sentido peyorativo.

En la parte que transcurre en Nueva York, lo étnico aparece como un elemento de desunión y enfrentamiento entre las diferentes comunidades de la ciudad, así se nos dice que a los judíos no les gustan los puertorriqueños (Santiago, 1994: 224), ni tampoco a los *Morenos* (Santiago, 1994: 225). Otro ejemplo es lo que sucede en la escuela: «The Italians all sat together

¹ Bastante significativo parece también el que se utilice el término inglés “guava” en lugar del de “guayaba”.

on one side of the cafeteria, the blacks on another. The two groups hated each other more than they hated Puerto Ricans» (Santiago, 1994: 229).

En *Dreaming In Cuban* el personaje en el que el tema de la identidad se presenta con mayor complejidad es el de Pilar, pues es el único que verdaderamente se encuentra entre dos mundos. Dejó la Isla cuando tenía dos años y ha crecido y se ha educado en los Estados Unidos. Durante toda la obra duda sobre cuál es su identidad: «Even though I've been living in Brooklyn all my life, it doesn't feel like home to me. I'm not sure Cuba is, but I want to find out. If I could only see Abuela Celia again, I'd know where I belonged» (García, 1992: 58). Duda que efectivamente se resuelve al final de la novela tras su viaje a Cuba: «sooner or later I'd have to return to New York. I know now it's where I belong—not *instead* of here, but *more* than here» (García, 1992: 236). Así este encuentro con su doble identidad se convierte en puente hacia el futuro, hacia la reconciliación que para la generación anterior parece imposible: cuando Lourdes les habla a los isleños sobre las ventajas de Norteamérica, Pilar dice: «I pull my mother from the growing crowd. The language she speaks is lost to them. It's another idiom entirely» (García, 1992: 221).

Lo étnico se refleja principalmente en la aparición en la obra de la santería, presente muchas de las páginas de la novela. Podemos señalar como ejemplos el relato que Herminia Delgado hace de la muerte de Felicia (García, 1992: 183-190), o cuando Pilar entra en la tienda y tiene su primer contacto directo con esta *religión* (197-203). En mayor o menor medida, todos los personajes, estén o no en la Isla y sean más o menos religiosos, tienen alguna relación con estas prácticas religiosas caribeñas, arraigadas en estas islas desde que los esclavos africanos las llevaron con ellos.

En los diferentes relatos de *Drown* asistimos a la paulatina pérdida de la identidad hispana de Yunior, sobre todo a través de la lengua. Ya casi desde su llegada recurren él y su hermano al inglés cuando no quieren que sus padres entiendan lo que están hablando (Díaz, 1996a: 24). En «Edison: New Jersey» vemos que cuando habla con la criada dominicana incluso tiene problemas para traducir al castellano expresiones en inglés: «A habit of money, I say but I can't translate it right » (Díaz, 1996a: 105). Somos testigos de la progresiva integración del personaje en la sociedad norteamericana, integración que podemos observar, por ejemplo, en el hecho de que en el trabajo no le suceda como a su padre, a quien sus

compañeros recordaban constantemente que no era uno de ellos y sólo mantenía una relación de amistad con otro hispano, Chuito (Díaz, 1996a: 152).

Yunior parece darse cuenta en ocasiones del proceso de disolución que está sufriendo su identidad hispana a través de la lengua, por ejemplo cuando en «Boyfriend» dice:

People like these were Untouchables to me, raised on some other planet and then transplanted into my general vicinity to remind me how bad I was living. What was worse was how much Spanish they shared. None of my girlfriends ever spoke Spanish, even Loretta of the Puerto Rican attitudes. The closest thing for me was this black chick who spent three years in Italy. (Díaz, 1996a: 88)

Existe un momento en particular en el que vemos cómo el personaje se encuentra entre las dos culturas: el viaje con la criada dominicana en «Edison, New Jersey» a Washington Heights, donde Yunior se (re)encuentra con su identidad dominicana y donde el uso del subjuntivo es especialmente significativo de esa identidad que se está alejando de él, lo mismo que esa muchacha hacia su casa, hacia ese mundo al que él podría pertenecer, pero del que está saliendo:

Everything in Washington Heights is Dominican. You can't go a block without passing a Quisqueya Bakery or a Quisqueya Supermercado or a Hotel Quisqueya. If I were to park the truck and get out nobody would take me for a delivery man; I could be the guy who's on the street corner selling Dominican flags. I could be on my way home to my girl. Everybody's on the streets and the merengue's falling out of windows like TVs. When we reach her block I ask a kid with the sag for the building and he points out the stoop with his pinkie. She gets out of the truck and straightens the front of her sweatshirt before following the line that the kid's finger has cut across the street. Cuídate, I say. (Díaz, 1996a: 107)

Lo étnico se manifiesta tanto en Santo Domingo como en los Estados Unidos. En Santo Domingo aparece inevitablemente el reflejo del odio entre haitianos y dominicanos. Así, en «Ysrael» vemos como Rafa insulta a Yunior llamándole haitiano (Díaz, 1996a: 2); en «No face» aparece una mujer a la que la gente ignora porque su marido la abandonó por una

haitiana (Díaz, 1996a: 120); y en «Aguantando» Yunior dice: «We were poor. The only way we could have been poorer was to have lived in the campo or to have been Haitian immigrants» (Díaz, 1996a: 54).

En Norteamérica lo encontramos en el enfrentamiento entre las diferentes etnias, como ejemplifica el incidente de la lavandería en «Negocios»: «Hey, Papi said. The kids threw him the finger and ran outside. Fuck all spiks! they shrieked» (Díaz, 1996a: 142).

Otro aspecto de lo étnico es la huella de las prácticas religiosas caribeñas que aparece en la madre del protagonista, por ejemplo en «Fiesta 1980»: «Mami handed me four mentas. She had thrown three out of the window at the beginning of our trip, an offering to Eshú » (Díaz, 1996a: 21). También en «Aguantando»: «In one corner Mami kept an altar with candles and a cigar in a stone mortar and a glass of water and two soldiers we could not touch ever» (Díaz, 1996a: 63).

Las cuatro hermanas de la novela de Julia Álvarez viven más de acuerdo con el modo americano que con el dominicano, pues a fin de cuentas han crecido en los Estados Unidos. Ello hace que entren en conflicto con los principios de la *cultura patriarcal-machista* latina. Una cultura que vemos reflejada en varios momentos de la obra, por ejemplo cuando se nos dice que uno de los primos le había dicho a Yolanda que «this pre-dinner hour should be called Whore Hour. He was not reluctant to explain to Yolanda that this is the hour during which a Dominican male of a certain class stops on his mistress on his way home to his wife» (Álvarez, 1992: 7). Así, vemos que algunos de los personajes son un claro exponente de estas pautas de comportamiento: Fifi se enfrenta con su padre a causa de su relación con Otto: «‘Has he deflowered you? That’s what I want to know. Have you gone behind the palm trees? Are you dragging my good name through the dirt, that is what I want to know!’» (Álvarez, 1992: 30).

Otro momento en el que se produce un choque es cuando las hermanas perciben la verdadera personalidad de Manuel, el novio dominicano de Fifi:

From this new distance, we begin to get the long view, and it's not so pretty. Lovable Manuel is quite the tyrant, a mini Papi and Mami rolled into one. Fifi can't wear pants in public. Fifi can't talk to another man. Fifi can't leave the house without his permission. And what's most disturbing is that Fifi, feisty, lively Fifi, is letting this man tell her what she can and cannot do. (Álvarez, 1992: 120)

Significativa es también la actitud de Mundín: «When he's in the States (...) he's one of us, our buddy. But back on the Island, he struts and turns macho» (Álvarez, 1992: 127). Pero no sólo los hombres son exponente de este tipo de mentalidad, Tía Flor afirma: «I'm a queen (...) My husband has to go to work every day. I can sleep until noon, If I want. I'm going to protest for my *rights*?» (Álvarez, 1992: 121).

El carácter rebelde de las hermanas, y su educación norteamericana, se refleja en la manera en que viven su sexualidad, de una manera libre de prejuicios, sin compartir las ideas de su madre que «did not believe in sex for girls» (Álvarez, 1992: 46). Yolanda nos dice:

We took turns being the wildest (...) Baby Sister Fifi held that title the longest, though Sandi, with her good looks and many opportunities, gave her some competition. Several times Carla, the responsible eldest, did something crazy. But she always claimed she had done whatever it was she'd done to gain ground for us all (...)

For a brief giddy years, I was the one with the reputation among my sisters of being the wild one. (Álvarez, 1992: 87)

De todas formas, la actitud de Yolanda hacia su propia sexualidad durante sus años universitarios es diferente a la de sus compañeros:

I wouldn't sleep with them. By the time I went to college, it was the late sixties, and everyone was sleeping around as a matter of principle. By then, I was a lapsed Catholic; my sisters and I had been pretty well Americanized since our arrival in this country a decade before, so really, I didn't have a good excuse. (Álvarez, 1992: 87)

De hecho, es aún relativamente inocente y desconocedora de su sexualidad, como ella misma confiesa: «If I'd known what sexy feelings felt like I would have identified the shiver going down my spine and into my legs» (Álvarez, 1992: 90). O un poco más adelante: «I was a virgin; I wasn't one hundred per cent sure how sex worked» (Álvarez, 1992: 93).

En la obra de Ana Castillo las protagonistas también entran en conflicto con esa sociedad machista característica de los países latinos. Un reflejo de

este tipo de sociedad lo vemos en la *costumbre* de la familia de Teresa de que cuando una mujer se unía a un hombre «she left the companions of her sex without looking back. Her needs had to be sustained by him. If not, she was to keep her emptiness to herself» (Castillo, 1992: 35). No se amoldan a las normas de comportamiento dominantes en semejante discurso, son mujeres totalmente distintas a las nativas y eso atraerá a los hombres, pero no les granjeará su respeto:

We would have hoped for respect as human beings, but the only respect granted a woman is that which a gentleman bestows upon the lady. Clearly we were no ladies. What was our greatest transgression? We traveled alone. (Castillo, 1992: 65)

Nos encontramos ante dos mujeres fuertes e independientes, con las ideas muy claras: «Love? In the classic sense, it describes in one syllable all the humiliation that one is born to and pressed upon to surrender to a man» (Castillo, 1992: 117), que contrastan con los hombres débiles como Libra, a quien sus socios engañan (Castillo, 1992: 38-41) o Abdel, que se suicida (Castillo, 1992: 138).

Estas dos mujeres viven su sexualidad de una manera libre, aunque a veces sean utilizadas por los hombres: «‘Men like that (...) use women like you for playthings!’» (Castillo, 1992: 100). Son mujeres que toman un papel activo en el sexo y que exploran su sexualidad: «My first night with Alexis taught me that i was a virgin. i was a virgin and i had never given myself to a man before, nor had any man given himself to me» (Castillo, 1992: 105)².

Aparecen en *When I Was Puerto Rican* también reflejadas las pautas de la *cultura machista* latina: «children and food were woman’s work» (Santiago, 1994: 64),

...men could look at women any way they liked but women could never look at men directly, only in sidelong glances, unless they were *putas*, in which case they could do what they pleased since people would talk about them anyway.

² En cuanto a la propia identidad, nos parece que puede considerarse bastante significativo el uso en la obra de la minúscula para el pronombre personal de primera persona *I*.

...men could say things to women as they walked down the street, but women couldn't say anything to men, not even to tell them to go jump in the harbor and leave them alone (Santiago, 1994: 30).

Esmeralda, a través del sufrimiento de su madre, va aprendiendo que los hombres «were *sinvergüenzas*, which meant they had no shame and indulged in behavior that never failed to surprise women but caused them much suffering» (Santiago, 1994: 29). No es, pues, de extrañar que la niña llegue a la conclusión de que «I would just as soon remain *jamona* than shed that many tears over a man» (Santiago, 1994: 104).

La madre de Esmeralda es una mujer fuerte que lucha por sacar a sus hijos adelante y que no se resigna a las infidelidades de Pablo, al que abandona definitivamente para irse con sus hijos a Nueva York, donde seguirá luchando contra las adversidades y todas las dificultades añadidas que entraña el hacerlo en un país extranjero. El carácter fuerte y en cierta manera rebelde de esta mujer puede verse claramente cuando se pone a trabajar en Puerto Rico:

Mami was one of the first mothers in Macún to have a job outside the house (...)

The *barrio* looked at us with new eyes. Gone was the bland acceptance of people minding their own business, replaced by a visible, angry resentment that became gossip, and taunts and name-calling in the school yard.

I got the message that my mother was breaking a taboo I'd never heard about (Santiago, 1994: 122).

El descubrimiento de su propia sexualidad se produce cuando Esmeralda empieza a imaginar que es una de las heroínas de culebrón radiofónico o novela rosa amada por un galán,

I rushed home from school every day to sit by the radio for hours listening to the romantic tales of women with names like Mariana and Sofía, and men such as Armando and Ricardo. The more convoluted the story lines, the more I liked them, and I imagined that all the long-suffering heroines looked like me, or rather, that I looked like them. At night I played out the fantasies, seeing myself race across a flower-strewn field, hair blowing wild, arms outstretched toward the waiting arms of a tall, dark Armando or Ricardo who kissed me passionately in a frenzy of violins. I always fell asleep just as Armando or Ricardo touched my lips, and mornings, I

woke to the same embrace, and a warm feeling between my legs that I savored until it faded like morning mist. (Santiago, 1994: 194)

Esmeralda personificará esos galanes en un hombre que se parece a Jorge Negrete y que ve salir de la casa vecina donde su madre le había dicho que vivía «una gente rica» y con el que intenta coquetear cuando es sorprendida por su madre (Santiago, 1994: 202-204).

Finalmente, tendrá lo que ella considera su primera experiencia sexual en los Estados Unidos, cuando un camionero se masturba mirándola mientras está asomada a la ventana (Santiago, 1994: 239-240).

En *Dreaming In Cuban* los aspectos de la *cultura machista* latina están presentes en el comportamiento de los hombres, como por ejemplo en el hecho de que Rufino tenga una amante, un elemento recurrente en todas estas obras es precisamente el de los padres que tienen una amante: «My father looks like a kid, laughing and animated and whispering in this woman's ear» (García, 1992: 25), dice Pilar cuando descubre a su padre con otra mujer. El padre de Celia «had maintained two families, each with nine children» (García, 1992: 92). Igualmente, Hugo Villaverde, el primer marido de Felicia es otro exponente de este tipo de mentalidad: «It was 1966, a hot August day, and she was pregnant with Ivanito. The nausea had persisted for weeks. Her sex, too, was infected with syphilis and the diseases Hugo brought back from Morocco and other women» (García, 1992: 82). Como dice Luz Villaverde, su padre era un hombre «who could not turn down an adventure» (García, 1992: 120). Este tipo de comportamiento machista está igualmente presente entre los latinos que viven en Norteamérica, así cuando Pilar quiere dar una sorpresa a su novio Rubén y va a su habitación antes de que éste regrese de su última clase «I find him fucking the Dutch exchange student he introduced me last week» (García, 1992: 180).

Las mujeres de la obra son todas, cada una a su manera, luchadoras, fuertes y, principalmente, en el caso de Celia y Pilar, rebeldes. El enfrentamiento por cuestiones políticas de Celia con gran parte de su familia³, lo mismo que su relación con Gustavo, transgresión de unos

³ Aquí no podemos obviar el hecho de que esa familia dividida hasta el enfrentamiento, pero con diferentes grados de hostilidad, simboliza la situación política de Cuba, el enfrentamiento real

determinados valores morales, es producto de su fuerte personalidad y de ese carácter rebelde que la llevan a rechazar estereotipos y a rebelarse contra todo aquello en lo que no cree. Lourdes, por el contrario, tiene otra concepción del sexo y la virginidad: «The thought of her daughter in bed with these men drives Lourdes to despair, to utter repugnance.

Lourdes was a virgin when she married, and very proud of it» (García, 1992: 168). Concepción que vemos igualmente reflejada en su reacción tras leer el diario de su hija y averiguar que se masturba en el baño:

When Mom first found out about me in the tub, she beat me in the face and pulled my hair out in big clumps. She called me a *desgraciada* and ground her knuckles into my temples. Then she forced me to work in her bakery every day after school for twenty-five cents an hour. She leaves me nasty notes on the kitchen table reminding me to show up, or else. She thinks working with her will teach me responsibility, clear my head of filthy thoughts. Like I'll get pure pushing her donuts around (García, 1992: 27).

Desde luego no puede olvidarse que su sexualidad está marcada por la violación a manos de un soldado de la que fue víctima en Cuba (García, 1992: 71-72). Y también por la estrecha relación que mantuvo con su padre:

She remembers how after her father arrived in New York her appetite for sex and baked goods increased dramatically. The more she took her father to the hospital for cobalt treatments, the more she reached for the pecan sticky buns, and for Rufino.

.....
Rufino's body ached from the exertions (...) He begged his wife for a few nights' peace but Lourdes's peals only became more urgent, her glossy black eyes more importunate. Lourdes was reaching through Rufino for something he could not give her, she wasn't sure what (García, 1992: 20-21).

entre los revolucionarios y los llamados *gusanos*, residentes en Miami (Celia/Jorge, Lourdes), entre los revolucionarios y la disidencia interna, que no cree en la revolución (Celia/Felicia). Así como la existencia también de sectores más moderados que abogan por conseguir un entendimiento que pueda dar una salida pacífica a la situación cubana (Pilar).

She hasn't had relations with Rufino since her father died. It's as if another woman had possessed her in those days, a whore, a life-craving whore who fed on her husband's nauseating clots of yellowish milk (García, 1992: 169).

Para Celia y Pilar el sexo es algo natural y unido al amor. Y, desde luego, no comparten las ideas tradicionales y conservadoras de Lourdes acerca del mismo y sobre la importancia de llegar virgen al matrimonio. Celia mantuvo relaciones sexuales con Gustavo, del que estuvo tan profundamente enamorada que aún permanece en ella vivo y con gran intensidad el recuerdo de aquella pasión. Todavía en su vejez imagina: «She is waiting in a flowered shawl by the fountain for her lover, her Spanish lover, the lover before Jorge (...) They retreat to the mossy riverbank and make love under the watchful poplars. The air is fragrant with Jasmine and myrth and citrus» (García, 1992: 8). Esta ensoñación poética, que evoca la huella indeleble de aquel amor apasionado y profundo contrasta con los encuentros amorosos con su marido: «When he was home they made love tensely and soundlessly while his mother slept» (García, 1992: 40). Celia llegará a querer a Jorge, pero sobre la relación de ambos siempre planeará la sombra del recuerdo de aquel primer y gran amor.

Pilar, como hemos dicho, lo mismo que su abuela, mantiene hacia el sexo una actitud libre de prejuicios. Descubre su sexualidad a través de la masturbación: «I like to lie on my back and let the shower rain down on me full force. If I move my hips to just the right position, it feels great, like little explosions on a string» (García, 1992: 26-27). Y ya en la universidad el sexo será parte de su relación afectiva con su novio Rubén:

I like being with him. We don't show off like other couples on campus, always pawing at each other or exchanging hungry looks. We take our deep satisfaction for granted. I like it in the early evenings best, when I'm just tired enough from the day to appreciate Ruben's slow mouth and hands. We speak in Spanish when we make love. English seems an impossible language for intimacy (García, 1992: 179-180).

Más problemática es la sexualidad de Felicia, que tras la desilusión y el fracaso de su matrimonio, ya que después de entregarse a Hugo antes de su matrimonio éste le dice «You're my bitch» y en la noche de bodas, cuando ella, embarazada de siete meses, se le ofrece, él le responde «If you come

near me, I'll Kill you. Do you understand?» , se acuesta en el sofá y se embarca al día siguiente (García, 1992: 81). Después del divorcio, Felicia entra en una espiral de locura y confusión y en una desorientación que la llevan a casarse dos veces más, primero con Ernesto Brito, que muere en un incendio cuatro días después de la boda (García, 1992: 148-149). Y luego, ya en plena enajenación, con Otto, que también muere, poco después de que Felicia *despierte*, al caerse de la montaña rusa mientras mantienen una relación de sexo oral (García, 1992: 155). Si la sexualidad de Lourdes estaba marcada por su relación con su padre, la de Felicia lo está por la que mantiene con su hijo, así una noche mientras hace el amor con Otto «Felicia remembers her son's gangly body, his first stilted dancing steps, and begins to cry. Otto, mistaking her wife's sobs for pleasure, pushes his muscled hips against hers and shudders with relief» (García, 1992: 154).

En *Drown* está presente a lo largo de toda la obra el estereotipo del *macho* latino, duro y violento, cuya indiferencia ante la violencia y concepción de las mujeres como meros objetos sexuales se refleja tanto en su comportamiento como en la crudeza del lenguaje que utiliza.

Así, producto de esta *cultura machista* y de la dureza del ambiente en el que crecen, la sexualidad de los personajes se desarrolla precozmente y de manera independientemente del amor, pues prácticamente en ningún momento van las relaciones sexuales unidas a este sentimiento, y, como hemos dicho, se concibe a la mujer, o al menos se habla de ella en esos términos, como un mero objeto de disfrute sexual.

Podemos citar como ejemplo las palabras de Rafa durante el verano que pasan en Ocoa, sin olvidar que dichas palabras salen de la boca de un niño de doce años: «and when I get home, I'm going to go crazy—chinga all mi girls and then chinga everyone else's» (Díaz, 1996a: 2). O un poco más adelante:

The summer I was nine, Rafa shot whole afternoons talking about whatever chica he was getting with—not that the campo girls gave up ass like the girls back in the Capital but kissing them, he told me, was pretty much the same. He'd take the campo girls down to the dams to swim and if he was lucky they let him put in their mouth or in their asses. He'd done La Muda that way for almost a month before her parents had heard about it and barred her from leaving the house forever. (Díaz, 1996a: 3)

Toda esta crudeza, todo este sexo descarnado, vacío de cualquier tipo de afectividad dejará su impronta en Yunior. Efectivamente, veamos cómo son los encuentros amorosos de Yunior en América—de ese Yunior traficante de drogas a pequeña escala—con Aurora, la joven drogadicta con la que únicamente comparte la desesperación y la miseria, la falta de horizontes:

She meets me at the door of the utility room (...) Concrete with splotches of oil. A drain hole in the corner where we throw our cigs and condoms(...)

.....
I put my ass down on the old mattress, which stinks of pussy (...)

She's got the shakes—even in this light I can see that. Hard to kiss anyone like that, hard even to touch them—the flesh moves like it's on rollers...

.....
I push her back on that mattress and grab at her clothes. Go easy, she says.

I can't help myself with her and being blunted makes it worse(...)

When Cut puts his salsa on the next morning, I wake up alone (...) I see that she's searched my pockets, left them hanging out of my pants like tongues. She didn't even bother to push the fuckers back in. (Díaz, 1996a: 38-40)

La sordidez del lugar está perfectamente acorde con la sordidez de la relación. Una relación en la que son tan frecuentes las discusiones violentas y las peleas que, como en el caso de sus padres y de los vecinos—son una constante en el libro las voces y los gritos de los pisos vecinos—se convierten en algo normal en la relación: «We hurt each other too well to let it drop. She breaks everything I own, yells at me like it might change something, tries to slam doors on my fingers. When she wants to promise her a love that's never been seen anywhere I think about the other girls»(Díaz, 1996a: 41), «She once tried to jam a pen in my thigh, but that was the night I punched her chest black and blue so I don't think it counts» (Díaz, 1996a: 42).

Pese a todo existe una cierta añoranza de ternura, un cierto deseo de normalidad que coloca a Yunior en conflicto con esta realidad que ha vivido desde niño y que será determinante en la evolución del personaje. Así, aparece disfrazada bajo cierta ironía machista, de tipo duro, al

principio, «We were tighter before she got sent to juvie, much tighter (...) On some nights—especially when Cut’s fucking his girl in the next bed—I want us to be like that again. I think I’m one of thoseguys who lives too much in the past»(Díaz, 1996a: 43). Pero ya aparece tratada de manera algo diferente unas pocas páginas más adelante: «A week from them she would be asking me again, begging actually, telling me all the good things we’d do and after a while I hit her and made the blood come out of her ear like a worm but right then, in that apartment, we seemed like we were normal folks. Like maybe everything was better» (Díaz, 1996a: 52).

También aspectos de esta *cultura macho* son el odio visceral hacia la homosexualidad y el culto masculino al propio cuerpo. El primer aspecto lo vemos reflejado de una manera clara en el relato «Drown»:

At the Old Bridge Turnpike we pass the fag bar, which never seems to close. Patos are all over the parking lot, drinking and talking.

Sometimes Alex will stop by the side of the road and say, Excuse me. When somebody comes over from the bar he will point his plastic pistol at them, just to see if they’ll run or shit their pants. Tonight he just puts his head out the window. Fuck you! he shouts and then settles back in his seat, laughing.

That’s original, I say.

He puts his head out the window again. Eat me, then!

Yeah, Danny mumbles from the back, Eat me (Díaz, 1996a: 82).

Será precisamente este rechazo hacia la homosexualidad lo que llevará a Yunior a romper su amistad con Beto (Díaz, 1996a: 82-84).

En cuanto al culto al propio cuerpo, tenemos el caso del padre de Yunior, que siempre hacía ejercicio y «liked to show Nilda how his triceps and biceps could gather in prominent knots with a twist of his arm. He bought his shirts in size medium so he could fill them out» (Díaz, 1996a: 145).

Hemos visto, pues, que en todas estas obras, aunque de manera distinta y desde perspectivas diferentes, están presentes estos temas que se han convertido en característicos de la literatura latina en inglés. Como característico es también su alto componente autobiográfico. De hecho, la obra de Esmeralda Santiago es una verdadera autobiografía y en las otras no es nada difícil rastrear elementos de la propia biografía del autor o autora. Efectivamente, en *Dreaming in Cuban* no resulta difícil ver un cierto paralelismo entre la vida de Cristina García y la del personaje de

Pilar, que habla en primera persona; o en *How the García Girls Lost Their Accents* entre la de Julia Álvarez y su personaje Yolanda. Y lo mismo nos sucede con Yunió y Junot Díaz, que de hecho da el nombre real de muchos de sus familiares a los personajes de sus cuentos.

Lo que los temas que hemos analizado y este componente autobiográfico reflejan no sólo es el intento de estos autores por encontrar su propia identidad personal—pues no debemos olvidar que a través de la escritura en primera persona se consigue la fijación y (re)creación del *yo* en un universo externo y problemático, en una realidad que tiende a anularlo y borrar sus límites—sino también su propuesta de reflexión sobre un hecho que afecta a millones de personas y que resume de manera perfecta la cita de Gustavo Pérez Firmat que precede a los relatos en la edición en castellano del libro de Junot Díaz:

El hecho de que te escriba
en inglés
ya falsea lo que quería
contarte.
Mi cometido:
cómo explicarte
que el inglés no es mi sitio
aunque tampoco tengo ningún otro.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, J. (1992): *How The García Girls Lost Their Accents*, Plume, New York.
- ANZALDÚA, G. (1987): *Borderlands. La Frontera*, Aunt Lute Books, San Francisco.
- CASTILLO, A. (1992) *The Mixquiahuala Letters*, Anchor Books, New York.
- DÍAZ, J. (1996a): *Drown*, Riverhead Books, New York.
- (1996b): *Los Boys*, Mondadori, Barcelona.
- DUANY, J. «Imagining the Puerto Rican Nation», *Latin American Research Review*, pp. 248-267.
- GALEANO, E. (1989): *Nosotros decimos no, crónicas (1963/1988)*, Siglo veintiuno, Madrid.
- GARCÍA, C. (1992): *Dreaming In Cuban*, Ballantine Books, New York.
- REBOLLEDO, T. D. (1995): *Women Singing in the Snow*, The University of Arizona Press, Tucson / London.
- SANTIAGO, E. (1994): *When I was Puerto Rican*, Vintage Books, New York.
- VVAA (1997): *La página (Feminismo y Literatura. Discursos y diferencias)*, nº 29, Santa Cruz de Tenerife.