

Variaciones en clave de identidad: la mujer latinoamericana en la narra- tiva de Julia Álvarez, Cristina García y Sandra Cisneros

Laura P. ALONSO GALLO. Universidad de Huelva

Las escritoras Julia Álvarez, Cristina García y Sandra Cisneros, integradas con todo derecho en la literatura estadounidense contemporánea, ofrecen en su narrativa una galería de personajes femeninos que pone de manifiesto la amplia variedad de subculturas dentro de las minorías hispanas en EE.UU. El origen geográfico y el desarrollo histórico de cada nación, la clase social, el exilio y las diferencias raciales determinan la idiosincrasia de cada grupo. Mi investigación se centra particularmente en los grupos dominicano, cubano y chicano, representados por dichas escritoras de un modo único, que altera y llega a ridiculizar o a romper los estereotipos de la mujer hispana. En la narrativa de Álvarez, García y Cisneros la mujer tiene un papel esencial, fascinante cuando observamos las variaciones que trae consigo la multiplicidad de perspectivas: la perspectiva de aquellas que nacieron en la República Dominicana, Cuba y México, y que permanecen en su tierra, la perspectiva de la primera generación de exiliadas o emigrantes, y la de aquellas que han nacido ya en tierra estadounidense. El papel femenino en el ámbito social, en las relaciones familiares, en el matrimonio tradicional y en la maternidad adquiere tintes nuevos y frescos que, por un lado, desafían la imagen estereotipada de la mujer latinoamericana que hasta ahora hemos hallado en la literatura de ambos hemisferios del continente americano, y por otro, enriquecen el nuevo concepto de mujer que brindan las escritoras hispanas contemporáneas que escriben en español.

La identidad es un concepto crítico clave para comprender las manifestaciones literarias de las comunidades étnicas de Estados Unidos. En el caso del colectivo hispánico —o latino, como prefiere llamarse a fin de subsanar imprecisiones políticas y antropológicas—, se pueden detectar obvias semejanzas y diferencias en el ámbito de la identidad. Así, los grupos que hoy nos ocupan, a saber, dominicano, cubano y chicano, hubieron de enfrentarse a una misma discriminación sociocultural al entrar en contacto con el estilo de vida estadounidense. Durante los años cuarenta y cincuenta de nuestro siglo se vieron forzados a sacrificar su propia herencia cultural a fin de integrarse en la nueva sociedad que les amparaba. La escritora puertorriqueña Nicholasa Mohr lo explica con estas palabras:

The only way to achieve acceptance and a chance to be in the mainstream of this society was to not only embrace the Anglo American culture, but also to reject one's own Hispanic culture. Participation in the greater society at large meant abandoning the *barrio*. This attempt at assimilation . . . this frustrating struggle to fit in, was encouraged. It was reinforced in the schools by social workers and most authority figures outside our community... Anglo-American values demanded that we had to reject our parent's language, and change our way of thinking. Even our clothes and food were seen as foreign. Going as far as changing one's name from Rivera to Rivers wasn't such a bad idea either... Assimilation, as defined by an Anglo society, was the primary focus, the aspiration, and the ultimate goal of the Hispanic child who expected to make it into the dominant society. (1990, 81)

La política de asimilación e integración significó para el colectivo hispanico renuncia de su cultura y su lengua, discriminación, injustos estereotipos, ridículo y complejo de inferioridad. Esta escritora puertorriqueña se queja, por ejemplo, de haber crecido en una sociedad que no brindaba modelos de comportamiento latinos, sino gringos, y de haber vivido con la etiqueta de "lazy Mexican," signo del estereotipo común.

Cuando irrumpió la revolución social negra en los años sesenta, los grupos hispanicos y otras minorías étnicas comenzaron a manifestar públicamente sus problemas políticos y raciales. La organización Chicano Rights Movement se erigió con fuerza en la defensa de justicia social, igualdad y reformas educativas, así como en el empeño de cambiar las condiciones políticas y económicas de la comunidad chicana. Tras largos años de presión externa para conseguir la completa asimilación en la sociedad Angloamericana, sacrificando así su cultura y su lengua, este grupo se vio en la necesidad de definir la identidad chicana. Al igual que el colectivo chicano, el resto de los grupos latinoamericanos asentados en suelo estadounidense ha querido encontrar y afianzar sus señas identidad dentro de una sociedad que negaba su patrimonio histórico y cultural.

Las diferencias entre los tres grupos de que tratamos aquí en lo relativo a la identidad son históricas. Es evidente que la nacionalidad imprime ya un carácter distinto en cada grupo: los dominicanos tienen su propia historia, y así también los cubanos y los mexicanos. Pero la llegada a Estados Unidos marca, además, una importante diferencia. De los tres grupos surgen, en varios periodos históricos, corrientes migratorias hacia el norte del continente, casi siempre fundadas en la supervivencia económica. Sin embargo, a partir de la institución de la dictadura de Rafael Trujillo en la República Dominicana y de la dictadura de Fidel Castro en Cuba, se crean comunidades de exiliados: dominicanos y cubanos de clase media acomodada que abandonan sus respectivos países por causas meramente políticas. Algo parecido al exilio, aunque en tierra propia, hubieron de sufrir antes los chicanos, ya que México tuvo que ceder a Estados Unidos una gran porción de su territorio en 1848, después de la guerra. Las familias mexicanas que habían ocupado

desde tiempo ancestral California, Nevada, Texas, Arizona, Nuevo México, Utah, y partes de Colorado no se trasladan, sino que reciben la invasión cultural angloamericana en su propia casa dadas las circunstancias políticas.

Así pues, las similares condiciones socioculturales y las diferentes circunstancias históricas y políticas de estos tres grupos latinoamericanos en Estados Unidos van a incidir de manera decisiva en el arte literario de sus miembros. Los parámetros con que debemos interpretar sus obras son, como consecuencia, la identidad de raza, clase social y género. No obstante, debemos señalar que la identidad étnica presentada en la literatura del grupo hispánico no excluye el mundo angloamericano, es decir, rechaza la asimilación porque niega su propia cultura, pero aboga por una convivencia, una coexistencia de culturas. Su concepción de lo étnico, según el crítico cubano-americano Pérez-Firmat:

consists of the non-conflictive cohabitation of dissimilar cultures. Notice that I say cohabitation rather than synthesis, for it is not clear to me that this cohabitation necessarily engenders a synthetic third term. . . . The ethnic accepts that his *patria* is not, nor can ever be, his *país*. And what is more, he is not disturbed by this split. Since identity does not interest him, he does not suffer identity crises. Instead, like the amphibian, he revels in his doubleness. (1987, 5).

Si la forja de la identidad étnica supone ya un reto en sí misma, la identidad femenina representa un segundo reto, un complejo esfuerzo de las escritoras latinas, quienes se atreven a expresar en sus obras una intimidad callada hasta ahora y una transgresión de las reglas sociales y familiares asumidas por generaciones de mujeres latinoamericanas. Sometida por tradición a rígidos papeles en el entorno de la comunidad y de la familia, a la mujer latina que vive en suelo estadounidense se le han sumado dos faltas: ser mujer y pertenecer a otra raza. La escritora latina, consciente de ello, exhibe hoy una clara desviación del canon literario masculino y monocultural que afecta tanto a la forma como al contenido de sus producciones.

Si nos detenemos en el aspecto formal de sus textos, podemos unir a Julia Álvarez, Cristina García y Sandra Cisneros en su tendencia a la escritura fragmentada, la alteración de la linealidad temporal, la mezcla de géneros literarios, al empleo de múltiples narradores, perspectivas y voces, así como a la influencia de la lengua española bien con la inserción directa de palabras o giros, bien a través de juegos sintácticos o semánticos en el discurso inglés. Tales coincidencias formales en las tres escritoras demuestran que la identidad femenina se ha de articular de otro modo, quebrantando los tradicionales paradigmas masculinos de la linealidad y la coherencia en el discurso y la narración. Por otra parte, éste es también un modo de anunciar que la mujer latinoamericana se reconoce como un crisol de culturas, dueña de dos lenguas y varias culturas, heredera también de la historia de su pueblo. Por ello presenta sus relatos de una forma plural, sin restringirse a una línea de tiempo, a un discurso único, a un lenguaje exclusivo o a una sola cultura.

Las novelas de Álvarez, García y Cisneros no son un ejercicio de búsqueda de identidad femenina, sino manifestación y expresión de tal identidad. Su producción narrativa, que transcurre desde 1984 hasta 1997, no es una literatura testimonial, sino elaborada, donde los personajes pueden llegar a sufrir crisis de identidad debido al desafío que supone romper con lo que consideran negativo de su herencia y vivir de acuerdo con sus juicios. Ya desde el año 1989 la crítica señala que la literatura de latinas no busca identidad: "rather than this supposed search for identity... [they] specify a paradigm of self-affirmation in the Latina writer, a self-perception and a self-definition that stems from her rootedness in her heritage and in her historical circumstances. (Ortega y Sternbach 1989, 3). La intención de las escritoras es presentar la problemática de una existencia compleja, no sólo doble, sino de múltiples coordenadas, donde lo étnico y lo femenino se revisa y se redefine.

No se trata de hacer una síntesis de culturas y lenguas para elaborar una identidad que reconcilie ambas partes: se trata de examinar lo viejo y lo nuevo, lo propio y lo ajeno, pasarlo por una criba individual y forjar una riquísima identidad. Gloria Anzaldúa lo explica así:

I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived beliefs of indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet. *Soy un amasamiento*. I am an act of kneading, of uniting and joining that not only has produced both a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings. (1987, 80-1).

Aunque Anzaldúa habla desde una radicalidad feminista, su pensamiento se aviene de manera justa a la expresión artística de Álvarez, García y Cisneros. Las tres escritoras desafían el orden y la versión de la historia establecidos por el poder masculino, deconstruyen conceptos, imágenes, mitos y creencias, y llegan a construir otros nuevos a partir de su propia experiencia y reflexión.

Los temas que hallamos en las obras de Álvarez, García y Cisneros giran en torno a la familia, el matrimonio, los antepasados, la sexualidad femenina, la maternidad y las pequeñas historias del individuo, que son importantes por sí solas y a la vez sirven para rendir tributo a la Historia escrita con mayúsculas, dando así una perspectiva distinta a la oficial. Aparece también en estas novelas el afán de algunos personajes femeninos por equilibrar las distintas culturas con su propio desarrollo individual, de manera que ofrecen una variedad de mujeres latinoamericanas que no se acomodan en ningún estereotipo. Hallamos, además, una honda preocupación por la perpetuidad del clan familiar que trasciende en ocasiones al colectivo étnico. Ello se explica por la experiencia migratoria, ese triste éxodo que crea en aquellos que

abandonan su tierra los sentimientos de desarraigo y pérdida, de extirpación y muerte. Las tres escritoras escogen a la mujer —la abuela, la hija o la nieta— como sujeto conductor de la estirpe de la familia o del pueblo. Las novelas de Álvarez, García y Cisneros son apasionadas, pero en ellas lo trágico no se instala ni imprime parálisis. Son novelas que presentan la alegría y el dolor en un continuo ritmo que imita el curso natural de la vida: siempre el movimiento de seguir, de no estancarse, de vivir.

Julia Álvarez publica *How the Garcia Girls Lost Their Accents* en 1991, y seis años más tarde, *¡Yo!*. Ambas novelas están conectadas por el personaje de Yolanda, una de las hermanas García. *How the Garcia Girls Lost Their Accents* narra, partiendo del presente y retrocediendo hasta el pasado, la adaptación a la vida norteamericana de los miembros de una familia dominicana de clase alta en el exilio y en la isla. Somos testigos del contraste cultural y generacional en el marco de la familia y de la sociedad. Aquí Álvarez emplea perspectivas múltiples para presentar la situación. Con un finísimo oído para el diálogo y un singular talento para infundir carácter hispánico en el texto inglés, la autora caracteriza a sus personajes de modo realista. El tono es desenfadado y lo trágico queda disuelto en el optimismo y el buen humor. Aunque la segunda novela, *¡Yo!*, tiene por protagonista a Yolanda, son diversos personajes —latinos y norteamericanos— los que nos narran acontecimientos de sus vidas que tienen a Yolanda como centro. Parientes, amigos, conocidos y amantes dan su versión de los hechos, excepto la propia Yolanda, a quien sólo oímos en los diálogos de las historias que cuentan esos personajes.

En estas novelas el parámetro de raza, entendida aquí como grupo étnico puro o "hyphenated," y el parámetro de clase, alta o humilde, establecen de hecho las diferencias entre las mujeres latinoamericanas. Es el grado de pureza dominicano, la exclusiva pertenencia a la cultura de la isla lo que aleja a las hermanas García de la Torre de las demás. Las hermanas no muestran grandes diferencias entre sí, aunque cada una de las cuatro se caracteriza por un temperamento propio que va desde la osadía y el apasionamiento a la compostura y la vulnerabilidad; pero todas sufren el impacto de la transplantación, la aprehensión de la cultura norteamericana de los años sesenta, de modo que ponen en tela de juicio la educación dominicana tradicional y de clase alta que reciben de sus padres y que observan en sus familiares de la isla. Así, la mujer dominicana —representada en la madre, y en las primas y tías que aún viven en la isla— aparece en su papel de esposa y madre, cuyo lugar es la casa familiar; una mujer chapada a la antigua, respetuosa con el cónyuge e indulgente con las infidelidades de éste, infidelidades sabidas pero jamás reconocidas. "saw the women in their designer pantsuits loaded with gold, the little rounds of teas and parties. I saw the older tías with their daily masses and novenas, praying to ensure the family a good place in the next life while their husbands went off on business trips with pretty mistresses they pretended were wives" (*¡Yo!* 36). No dejan de ser personajes encantadores, sin embargo. Álvarez no desprecia ni es condescendiente con la mujer de clase acomodada de la isla: la pinta atractiva, alegre, satisfecha de su vida, práctica y resuelta.

Un retrato significativo, por el punto medio que representa entre ambas culturas, es el de Lucinda, una de las 'hair-and-nail cousins,' "Latin American Barbie dolls" (*¡Yo!* 36) según la terminología de Yolanda. Nacida en la República Dominicana con una infancia puramente isleña, pero educada en una internado de Estados Unidos porque "[her parents] wanted to ensure that Lucinda María Victoria de la Torre was not going to go behind the palm trees and ruin her chances of a good marriage" (*¡Yo!* 38). Más tarde se ve forzada a regresar a su país sin completar los estudios universitarios por el miedo de sus padres a la peligrosa influencia de la revolución sexual de los sesenta: "Of course I was a virgin. The whole point of sending me to Miss Wood's was to keep me pure for some Dominican macho, who had probably been doing it with the maid since he was twelve. In virgin terms, my parents had been successful" (*¡Yo!* 44-5). Lucinda se nos presenta resentida con su prima Yolanda por las traiciones de ésta durante la adolescencia y por su ostentosa actitud de superioridad, fruto de la asimilación de culturas que experimentan las primas gringas:

They'd talked and talked about the unfairness of poverty, about the bad schools, the terrible treatment of the maids. . . . The big question that kept spinning inside me . . . was this one: how could I live in a country where everyone wasn't guaranteed life, liberty, and the pursuit of happiness? . . . Yo would be hammering away about some book she'd read about the third world. "What do you mean, third world?" my brother Mundín would answer back. "Third world to whom?" (*¡Yo!* 36-7).

La dominicana Lucinda admite sus insatisfacciones y aparece caracterizada como una mujer reflexiva, madura y consciente de su situación. Su vida de clase social alta en la isla le ha dado un trabajo de pequeña empresaria, varios matrimonios e hijos; siente que su vida podría haber sido distinta de haber continuado sus estudios en Norteamérica, pero cree que ha salido mejor parada que sus primas:

To tell the truth, at that point I *was* miserable. I had been ready to spread my wings and fly, and it was sort of like being an evolution mutation, all set to be a bird only to find out I was going to have to be an earth creature. Don't get me wrong, I turned out to be a happy woman after all. I've got beautiful kids. . . . I've got a string of boutiques selling my designs faster than my factories can make them. Wife, mother, career girl—I've managed them all—and that's not easy in our *third world* country. Meanwhile the García girls struggle with their either-or's in the land of milk and money. (*¡Yo!* 52).

La híbrida Yolanda, mientras tanto, da una patética imagen —con más de treinta años es una mujer inestable e inmadura, divorciada dos veces, sin raíces, vagabunda y perdida. Así la ve su prima Lucinda: "And looking at her, in her late thirties knocking around the world without a husband, house, or children, I think, you are the haunted one who ended up living your life mostly on paper" (*¡Yo!* 53). Es revelador, no obstante, el hecho de que Álvarez eleve a Yolanda a la categoría de heroína a pesar

de que nuestro sistema de valores occidental la clasifique como una perdedora. Del contraste entre estas dos mujeres se deduce la idea de desarraigo que Álvarez infunde en sus personajes biculturales. Sin maniqueísmos, sin dogmas, la escritora deja que el lector conozca a la mujer dominicana y a la dominicana-americana, revelando el mundo interior de una y de otra y las circunstancias socioculturales en que viven. Por un lado, con el personaje de Lucinda se demuestra que el conocimiento de una cultura ajena, en este caso la estadounidense, desestabiliza a la persona y contribuye al desmoronamiento del sistema de valores latinoamericano tradicional; y por otro, a través de Yolanda llegamos a comprender que vivir en el 'hyphen' es doloroso por la esquizofrenia que provoca la disparidad de valores morales y sociales, así como el sentimiento de no pertenecer ni a un extremo ni al otro de ese guión que acuña la identidad. Con todo, Álvarez presenta también las ventajas de esgrimir ese guión, que en sus personajes femeninos no son otras que la posibilidad de crecer, encontrar el equilibrio personal, y pertenecer no ya a un país o a una cultura concretos, sino a sí mismas. Por lo tanto, es en la propia forja de la identidad étnica donde los personajes híbridos de Julia Álvarez llegan a confrontar su identidad femenina. El lector advierte los falsos valores que la mujer se ve obligada a obedecer en ambas partes del continente: "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" (HGGLA 11). La escritora brinda la doble perspectiva para invertir el sistema de valores, de manera que tanto el estereotipo de esposa y madre como el de mujer liberada y sin ataduras familiares quedan ridiculizados mientras la mujer atiende a las normas establecidas y no siga su libre criterio personal.

En la novela *In the Time of the Butterflies*, de 1994, Álvarez pone la mirada exclusivamente en la República Dominicana para narrar la historia de las hermanas Mirabal, conocidas en el movimiento clandestino contra Rafael Trujillo como las Mariposas. La escritora crea ficción a partir de un hecho histórico real para poner de manifiesto la valentía de la mujer y al mismo tiempo relatar su versión de una historia que sólo se conoce por pluma masculina y como leyenda popular. Cada una con su propio carácter y un discurso alegre y vivo muy similar al de las hermanas García de la Torre, las Mariposas no necesitan de la revolución de los sesenta para comprender que tenían un papel fundamental en la lucha política y en el cambio social durante la dictadura de Trujillo. Son personajes muy humanos, mujeres a quienes les viene dado el temperamento y el coraje por naturaleza, no por ideología. Su participación en el movimiento clandestino no tiene fundamento feminista, sino humano. Como la escritora se basa en personajes verdaderos, da a las hermanas Mirabal papeles propios de la sociedad dominicana desde los años treinta a 1960, cuando tiene lugar el asesinato de tres de ellas. El lector sigue la vida de las hermanas desde edad escolar, así que las conocemos como hijas, niñas y adolescentes, y luego como esposas, madres y amigas. Son compañeras fieles, fuertes, defensoras de la dignidad humana, mujeres que se rebelan por proteger a la familia. En un principio, las Mariposas toman parte en la escena política por lealtad a sus maridos, que han sido presos. Sin embargo, esta experiencia de injusticia les hace sensibilizarse

con el pueblo que sufre, llegando a participar en el almacenamiento de armas y documentos para llevar a cabo un ataque organizado por otros a mayor escala. Acusadas de conspiración y víctimas de la tortura militar, encarceladas y luego objeto de la manipulación del sistema, sin cometer otra falta que ser fuertes y resistir a la tiranía ideológica y física de Trujillo, son asesinadas a sangre fría en lo que pretendía ser un accidente de carretera. Con las hermanas Mirabal, Julia Álvarez lleva a la ficción una vez más el protagonismo de la mujer; esta vez lo hace en el terreno de la historia, desvelando su interior femenino y su capacidad para luchar por una causa, sea algo tan concreto como la familia, o tan abstracto y subjetivo como la patria y la libertad. Aunque algunos personajes masculinos aparecen como seres valientes y cabales, queda en el lector el adulterio del padre de las protagonistas y la debilidad de dos de los maridos, que vuelven a casarse renunciando a sus hijos para poder vivir en paz. Toda la narración deja entrever que el hombre se halla más necesitado de la mujer, de la compañera, de lo que realmente reconoce.

Como la dominicana, Cristina García nos presenta personajes femeninos sensibles y luchadores. La diferencia está en el equilibrio: la cubana construye mujeres tremendas, hembras cuya fuerte pasión interfiere en el desarrollo de sus papeles sociales y familiares, de modo que transgreden las normas elementales asignadas a la mujer, a la madre, a la esposa y a la hija. En *Dreaming in Cuban* (1992) se narra la historia de tres generaciones de una familia de clase media que aparece dividida por ideología política. Algunos miembros de la familia del Pino viven en Estados Unidos como exiliados, mientras el resto permanece en Cuba. En tanto tratan de superar su pasado, la abuela Celia, su hija Felicia y la nieta Pilar, de temperamento salvaje y excéntrico, doblegándose a su propia pasión y no a instituciones morales, familiares o sociales, arriesgan su seguridad y su futuro. Por otro lado, la hija mayor de Celia, Lourdes, intenta también superar el pasado con su actividad empresaria en Nueva York, rechazando Cuba y a su propia madre; Lourdes muestra también una forma de locura en su exagerada devoción por el capitalismo y en las conversaciones que tiene con su padre difunto. Tal actitud puede interpretarse como una manera de resistir la locura que produce la vida bajo el régimen político de Fidel Castro: "The novel avoids representing a univocal view of both madness and revolution: politically conservative characters view communism as a kind of madness in itself; pro-Castro characters, however, see revolutionary activity as a positive means of resisting madness" (López 1996, 33). Así, la abuela Celia, indiscutible matriarca de la familia, muestra un claro rechazo por su hija Lourdes desde su alumbramiento, entregándosela a su marido Jorge; por las numerosas cartas que escribe durante toda su vida de casada, sin llegar a enviarlas, a su novio español Gustavo, sabemos de su frustrada pasión amorosa y, como consecuencia, de su fracasado matrimonio. El repudio por Lourdes parece explicarse por su propia experiencia como hija, ya que su madre la entrega siendo niña a una tía soltera de La Habana, de quien aprende el valor de la independencia; y también se explica por la concepción no deseada, cuando Jorge la envía a casa de su madre, donde la maltratan psicológicamente. Jorge se lo cuenta a Lourdes en estos términos:

"After we were married, I left her with my mother and my sister. I knew what it would do to her. A part of me wanted to punish her. For the Spaniard. I tried to kill her, Lourdes. I wanted to kill her. I left on a long trip after you were born. I wanted to break her, may God forgive me. When I returned, it was done. She held you out to me by one leg and told me she would not remember your name." (DC 195).

Tal venganza contra su marido cristaliza en el repudio de la primogénita, vendiendo así la pasión sobre el biológico instinto de maternidad. Aparte de la maternidad, Celia viola también los principios del matrimonio y de la domesticidad tradicional. Con su profesión de amor al abogado español y el insólito enamoramiento que muestra por Fidel Castro, a quien ni siquiera conoce personalmente, Celia se mantiene siempre en el adulterio, aun cuando éste se base en la imaginación y en el deseo. Logrará superar su parálisis psicológica y se entregará al régimen, realizando trabajos de vigía y otros servicios. Descubrimos en Celia muchos rasgos masculinos, no sólo en las actividades de soldado que lleva a cabo para la revolución, sino también en su complexión física. Sin embargo, la pasión, como se ha de ver en las fascinantes mujeres de Cristina García, es atributo femenino, y Celia lo lleva hasta el extremo, desbandando el orden masculino de la disciplina, la norma y la razón.

Los hombres de la novela tienen su papel en la familia, pero son más una presencia que centros de poder; está empujados, no sólo porque la autora da el protagonismo a la mujer, sino además porque la pasión se esgrime vencedora y arrebatada al hombre cualquier poder que pretenda ostentar. Lourdes es la única mujer que aparece ligada al hombre, a su padre, lo que incluso llega a obstaculizar sus relaciones conyugales y hace pensar en el incesto. Y curiosamente, pese a su éxito profesional en Nueva York, aparece ridiculizada por ser religiosamente capitalista y víctima de la alienación norteamericana. Lourdes desprecia todo lo cubano y se hace una persona nueva en Estados Unidos: "Mom says 'communist' the way some people say 'cancer,' low and fierce" (DC 26). Con su actividad laboral, Lourdes pretende olvidar su triste pasado en la isla, y su fracaso se extiende también a los papeles de esposa y de madre.

Felicia, la otra hija de Celia, sí se halla ligada a su madre. Como ella, es una mujer fuertemente apasionada; pero al contrario que aquélla, no logra emplear su pasión para dar sentido a su existencia. También representa el polo opuesto de su hermana Lourdes, quien sobrevive gracias a la disciplina que pone en su vida. Felicia representa la desorientación, la pasividad y el desequilibrio. Sus intentos de subsistir son un matrimonio que termina en divorcio, otras relaciones amorosas que acaban en tragedia, la caótica dedicación a sus hijos y a la casa, un corto servicio a la revolución, en la que no cree, y por último, la magia afro-cubana, la santería. La trastornada Felicia es otro ejemplo de transgresión de los papeles femeninos. Si la pasión es el motor, la fuerza centrífuga que impulsa a su madre, Celia, a ejercer el control sobre su vida y asumir unos papeles no convencionales, para Felicia es la fuerza centrípeta que la trastorna y la anula por completo.

Pilar, hija de Lourdes, es el personaje que sirve de contacto entre la primera y la segunda generación. Pilar detesta a su madre y mantiene una peculiar comunicación espiritual con su abuela Celia, pese a la distancia geográfica. Rebelde y creativa, apasionada y sensible, desdeña el sistema de valores de su madre y se siente traicionada por su padre, a quien sorprende con su amante —“the family is hostile to the individual” (DC 134), arguye con la comicidad que le caracteriza. Pilar es el personaje híbrido de esta novela, la mujer desafortunada que trata de establecer su identidad dentro de los parámetros étnicos e individuales. Una prueba es que Pilar desconfía del lenguaje de la palabra, debatiéndose a menudo entre el inglés y el español, y prefiriendo a la postre la expresión abstracta de la pintura y la música. De manera paralela, se debate entre Estados Unidos y Cuba, y presiente que el contacto con la isla y con su abuela le dará la clave de 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 belong” (DC 58). La respuesta viene primero como un oráculo, cuando Celia escribe la última carta a su amante español y le explica: “The revolution is eleven years old. My granddaughter Pilar Puente del Pino, was born today. It is also my birthday. I am fifty years old. I will no longer write to you, mi amor. She will remember everything” (DC 245). La coincidencia de fechas no es casual, como tampoco el nombre de la nieta, que revela que la joven es el pilar de apoyo de la estirpe y el puente de unión de la rota familia del Pino. Más tarde, será la propia Pilar en su viaje a Cuba, quien hallará la clave de su identidad:

I’ve started dreaming in Spanish, which has never happened before. I wake up feeling different, like something inside me is changing, something chemical and irreversible. There’s a magic here working its way through my veins... And I love Havana, its noise and decay and painted ladyness... I’m afraid to lose all this, to lose Abuela Celia again. But sooner or later I’d have to return to New York. I know it’s where I belong—not instead of here, but more than here. (DC 235-6).

García cierra su novela poniendo en Pilar la identidad Cubano-Americana del exiliado, la que le hace pertenecer a una nueva genealogía “that makes us something *other* than Cuban and *other* than American—which is what I have called ethnic. For us, the hyphen is not a minus sign but a plus, a sign of life, a vital sign. For us, hyphenation is oxygenation—a breath of fresh air into a dusty and musty *casa*” (Pérez-Firmat 1987, 7).

La segunda novela de García, *The Agüero Sisters* (1997), se centra en otra familia cubana repartida entre ambos países. A través de la vida de las dos hermanas, Reina y Constancia, García nos conduce de nuevo al mundo de la pasión femenina. Reina permanece en la isla y, como Celia en la primera novela, es fuerte, seductora en muchos aspectos, viril. Sin embargo, Reina, bautizada por sus compatriotas “Compañera Amazona,” es una mujer feliz que cumple por vocación su papel de

madre, su trabajo como electricista y disfruta de su sexualidad sin remilgos. Es el personaje más equilibrado de la cubana: sabe gozar la vida y abraza la libertad en toda su extensión. El esquema de vínculos se repite en esta novela y así, Reina se halla ligada a la madre y Constanca solamente al padre. Coincide, pues, la caracterización de Constanca con la de Lourdes en cuanto que trata de olvidar su pasado y se entrega al capitalismo de Estados Unidos con un negocio propio; también aquí la obsesiva mentalidad consumista aparece ridiculizada. Su hermana sigue los dictados de la pasión que marca la línea femenina, pero al contrario que Felicia en *Dreaming in Cuban*, Reina vive en un completo equilibrio. Reina viaja a Miami para visitar a su hermana después de largos años de separación física y familiar. Este reencuentro sirve para que Constanca llegue a enfrentarse a ese pasado que quiere olvidar —un amor frustrado, una madre que abandona el hogar y regresa con la hija ilegítima Reina, la misteriosa muerte de la madre, el suicidio del padre. Pero aprende a emplear la fuerza de su interior y no la que le proporcionaba su matrimonio, su riguroso orden y su obsesiva actividad laboral. Asimismo, comprende que tanto Cuba como su hermana y su madre, a quienes siempre ha rechazado, son partes integrales de su identidad. García vuelve a colocar el instinto, la pasión por encima de la obligación moral heredada, un instinto que transcurre por línea femenina. En esta novela desmitifica la familia, demostrando que, aun cuando puede tener repercusiones fatales y dolorosas sobre sus miembros, es parte inevitable y necesaria de nuestra existencia: "What we pass on is often as much a burden as a gift" (AS 206) afirma Reina. Sin comprender la naturaleza de la familia, la identidad femenina no puede definirse con justicia. Es por ello que la hija de Reina, Dulce, aparece entre la Habana y Madrid perdida y sin identidad: "... how close we are to forgetting everything, how close we are to not existing at all" (AS 288). La razón es que a Dulce se le ha privado de su herencia, ya que ignora las pasiones de la abuela, la verdad sobre su muerte y sobre la relación que tenía con su marido —su madre sólo le ha transmitido la herencia del abuelo. La aceptación de la familia, ya sea hogar, ya maldición, es una pieza clave para la forja de identidad.

La clase social es un factor importante en el juego de identidades que brinda Sandra Cisneros. *The House on Mango Street* (1984) presenta un barrio hispano de Chicago marginal y pobre donde, a través de la mirada y del discurso de una adolescente, observamos la humillante y desesperada situación de las mujeres. Mientras el hombre se caracteriza como un ser violento, guardián de los suyos en el sentido más primitivo, machista y cruel, la mujer aparece doblegada al poder de éste, sumisa, entregada a sus labores domésticas y desplazada:

Sally says she likes being married because now she gets to buy her own things when her husband gives her money. She is happy, except sometimes her husband gets angry and once he broke the door . . . though most days he is okay. Except he won't let her talk on the phone. And he doesn't let her look out the window. And he doesn't like her friends, so nobody gets to visit her unless he is working. She sits at home because she is afraid to go outside without his permission. (HMS 101-2)

La mayoría de los personajes femeninos que hallamos en *The House on Mango Street* se ajusta a la perfección al estereotipo de esposa maltratada, abandonada o cautiva en su propia casa. Las hijas se ven sometidas al poder paterno, y si la madre falta, se ven forzadas a las labores domésticas. La única salida para estas jóvenes está en el matrimonio, que no es sino repetir la situación con un marido en lugar de un padre. La protagonista, Esperanza Cordero, llega a tomar la decisión de no repetir la historia de las mujeres que la rodean: "[My great-grandmother] looked out the window her whole life, the way so many women sit their sadness on an elbow... I have inherited her name, but I don't want to inherit her place by the window" (HMS 11). Esperanza descubre en su capacidad para contar historias una forma de romper el estereotipo, de modo que resuelve salir del barrio sin casarse, tener su propio espacio femenino, y hacerse escritora:

Not a man's house. Not a daddy's. A house all my own. With my porch and my pillow, my pretty purple petunias. My books and my stories. My two shoes waiting beside the bed. Nobody to shake a stick at. Nobody's garbage to pick up after. Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem. (HMS 108).

En *Woman Hollering Creek* (1991) la galería cisneriana de personajes femeninos es mucho más variada que en la novela anterior. Esta colección de relatos recoge historias desde la infancia a la madurez. Encontramos, por ejemplo, a las niñas que aprenden pronto los peligros de la prostitución, de la sumisión al hombre y de convertirse en objeto sexual.

Vemos a la joven esposa que recibe palizas de su marido incluso encinta, y cuya total dependencia del varón la convierte en un ser patético y desolado: "He had thrown a book. Hers. From across the room. A hot welt across the cheek. She could forgive that. But what stung more was the fact it was *her* book, a love story by Corín Tellado, what she loved most now that she lived in the U.S., without a television set, without the *telenovelas*" (WHC 52). Esta mujer, Cleófilas, cuya heredada creencia es que el amor es como en las telenovelas—"Tú o nadie. . . . You or no one. Because to suffer for love is good. The pain all sweet somehow. In the end" (WHC 45)—, decide huir a fin de proteger al hijo que espera. Le ayuda a escapar Felice, una conductora de camiones que al pasar por el arroyo de nombre La llorona, lanza un grito incomprensible para ella. Y Felice grita porque el arroyo se llama La llorona, o La gritona. Por Felice comprende Cleófilas que hay otra manera de ser mujer: "Did you ever notice . . . how nothing around here is named after a woman? Really, unless she's the Virgin. I guess you're only famous if you're a virgin. . . . That's why I like the name of that *arroyo*. Makes you want to holler like Tarzan, right?" (WHC 55). Felice está rompiendo el mito de La Llorona, uno de los arquetipos femeninos del folklore popular Mexicano, que retrata a una mujer llorando por sus hijos perdidos. A las dos únicas reacciones que conoce Cleófilas ante la desventura, "pain or rage" (WHC 56), Felice añade una nueva, el grito salvaje de

Tarzán, que tiene el valor de ser salvaje, aparte de masculino, proporcionando así la alternativa a la sumisión de la mujer en el mundo civilizado.

Al mismo tiempo, soslayadamente, Cisneros critica también en el relato de Cleófilas el mito de la Virgen de Guadalupe, otro arquetipo bien arraigado en la cultura Mexicana. La escritora pone en entredicho la manera chicana de asumir este papel de la Virgen de Guadalupe, la mujer sufrida que lo sacrifica todo, incluso su propia voluntad, por amor y no por entendimiento. Al decir, por boca de Felice, que nada tiene nombre de mujer en la frontera a menos que se trate de la Virgen, Cisneros está jugando con el concepto del mito: ahí está Cleófilas, una mujer común que sin ser virgen, posee esas mismas cualidades atribuidas a la Virgen de Guadalupe, y sin embargo no tiene reconocimiento social.

En otro relato, Cisneros retoma este mito y le da una nueva interpretación. En "Little Miracles, Kept Promises," donde se llevan a la ficción ex-votos a la Virgen de Guadalupe de diversos individuos, el testimonio de una mujer joven nos confirma el proceso de deconstrucción y construcción del mito. La joven Rosario da una razonada explicación de porqué ha negado el poder de la Señora durante mucho tiempo, reprochándole la impasible actitud ante el dolor de su familia: "I couldn't look at your folded hands without seeing my abuela mumbling, 'My son, my son, my son...'. Couldn't look at you without blaming you for all the pain my mother and her mother and all our mothers' mothers have put up with in the name of God" (WHC 7). Rosario muestra su repulsa por el modelo de resignación y consentimiento que la mujer chicana ha de seguir según su cultura, y explica que desobedecer tal pauta produce el ataque de la comunidad: "Don't think it was easy going without you. . . . Heretic. Atheist. Malinchista. Hocicon. . . . Acting like a *bolilla*, a white girl. *Malinche*. Don't think it didn't hurt being called a traitor. Trying to explain to my ma, to my *abuela*, why I didn't want to be like them" (WHC 127-8). Así deconstruye el mito Cisneros, y a continuación lo construye otorgando a la Virgen de Guadalupe su parte india, Tonantzin, de modo que la sitúa en una dimensión bicultural acorde con la realidad chicana. Sólo de esta forma es aceptable el modelo de la Virgen para la mujer: María la apacible y Tonantzin la fiera. Sólo de esta forma comprende Rosario que puede ser madre sin sentirse humillada, que la paciencia y la aceptación del dolor es, en la mujer chicana, una forma de poder, "Because those who suffer have a special power, right? The power of understanding someone else's pain" (WHC 128). Y finalmente, Cisneros lleva ese biculturalismo a una dimensión universal que abarca todas las culturas y ambos sexos, cruzando así la frontera de lo chicano y sublimando el poder femenino:

. . . I wasn't ashamed, then, to be my mother's daughter, my grandmother's granddaughter, my ancestor's child. When I could see you in all your facets, all at once the Buddha, the tao, the true Messiah, Yahweh, Allah, the Heart of the Sky, the Heart of the Earth, the Lord of the Near and Far, the Spirit, the Light, the Universe, I could love you, and, finally, learn to love me. (WHC 128).

Un tercer mito examina Cisneros en su colección de relatos. Es el mito de La Malinche, la india traidora que vende a su pueblo y se convierte en la amante de Hernán Cortés, la vendida, la *Chingada*. El mito tiene una clara delimitación racial, pero la escritora explora también su aspecto sexual. En "Never Marry a Mexican" Clemencia se retrata como una mujer resentida quien, atrapada en su propia cólera, se aísla de su colectivo chicano por influencia de su madre y, a la vez, del angloamericano por su desengaño amoroso con un hombre blanco. Confundiendo los valores de su cultura, Clemencia invierte voluntariamente el concepto sexual de *Chingada*, que implica pasividad en el acto sexual, y decide ser la *Chingona*, papel asignado al hombre, *chingón*, por ser el sujeto activo. Clemencia explica cómo toma el lugar del hombre en la relación sexual, cómo es ella la que abre las entrañas del varón y cómo éste se avergüenza igual que la mujer sumisa:

I leapt inside you and split you like an apple. Opened for the other to look and not give back. Something wrenched itself loose. . . . You were ashamed to be so naked. Pulled back. But I saw you for what you are, when you opened yourself for me. When you were careless and let yourself through. I caught that catch of the breath. I'm not crazy. (WHC 78).

Asume este papel tradicional masculino sin desvincularse de su supuesta identidad cultural, sin darse cuenta de que está negando su femineidad y su raza. Clemencia necesita amar, pero ella misma se lo prohíbe; asimismo, desea ser madre, pero acalla su deseo seduciendo al hijo de su amante y con un extraño acto de venganza: "And it's not the last time I've slept with a man the night his wife is birthing a baby. Why do I do that, I wonder? . . . It's always given me a bit of crazy joy to be able to kill those women like that, without their knowing it. To know I've had their husbands when they were anchored in blue hospital rooms . . ." (WHC 76-7). Siente que tiene control y poder sobre sí misma y sobre los hombres, cuando en realidad su discurso desvela angustia y soledad. Cisneros deja este mito sin resolver, aunque el lector comprende el error en el que cae la protagonista al intentar reconstruirlo sin fundamento racional, sólo movida por la rabia y el desencanto.

Hemos visto, pues, cómo Álvarez, García y Cisneros, presentan a la mujer latinoamericana de una forma nueva, poniendo en tela de juicio los estereotipos tradicionales. Las tres redefinen sus papeles sociales dentro del sistema cultural en que se hallan, bien reconstruyendo los mitos de su cultura o bien creando nuevas señas de identidad. La escritora latina, tal como predica Anzaldúa, "learns to transform the small 'I' into the total Self. *Se hace moldeadora de su alma. Según la concepción que tiene de sí misma, así será.*" (1987, 83)

Álvarez, Julia. 1992. *How the García Girls Lost Their Accents*. Nueva York: Plume.

— 1995. *In the Time of the Butterflies*. Nueva York: Plume.

— 1997. *¡Yo!*. Chapel Hill, N.C.: Algonquin Books.

Cisneros, Sandra. 1991. *The House on Mango Street*. Nueva York: Vintage.

— 1992. *Woman Hollering Creek and Other Stories*. Nueva York: Vintage.

García, Cristina. 1993. *Dreaming in Cuban*. Nueva York: Ballantine Books.

— 1997. *The Agüero Sisters*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands: The New Mestiza/La Frontera*. San Francisco, Aunt Lute.

López, Kimberle S. 1996. "Women on the Verge of a Revolution: Madness and Resistance in Cristina García's *Dreaming in Cuban*." *Letras Femeninas*, v. 22, n. 1-2, 33-49.

Mohr, Nicholasa. 1990. "The Journey Toward a Common Ground: Struggle and Identity of Hispanics in the U.S.A." *The Americas Review* 18.1: 81-85.

Ortega, Eliana y Nancy Saporta Sternbach. 1989. "At the Threshold of the Unnamed: Latina Literary Discourse in the Eighties." En *Breaking Boundaries. Latina Writing and Critical Readings*. Eds., Asunción Horno-Delgado, Eliana Ortega, Nina M. Scott y Nancy Saporta Sternbach. Amherst: The University of Massachusetts Press, 3-23.

Pérez-Firmat, Gustavo. 1987. "Transcending Exile: Cuban-American Literatura Today." *Occasional Paper Series Dialogues*. Ed., Richard Tardanico. Miami: Florida International University, Latin American and Caribbean Center, 1-13.

Stefanko, Jacqueline. 1996. "New Ways of Telling: Latinas' Narratives of Exile and Return." *Frontiers*, v. 7, n. 2, 50-69.