

Mariola Pietrak

Una lectura feminista de Soñar en cubano, de Cristina García

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 20, 125-138

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mariola Pietrak

UNA LECTURA FEMINISTA DE SOÑAR EN CUBANO, DE CRISTINA GARCÍA

Resumen: El objeto de estudio de este trabajo es el tema de la identidad en la novela de Cristina García intitulada *Soñar en cubano* (1992). Su relevancia, sugerida ya en el mismo título, se explica fácilmente con la pertenencia de la novela en cuestión al amplio conjunto de la literatura hispana de los Estados Unidos (N. Kanellos, Y. Flores, Gustavo Pérez Firmat) o con la crisis de la identidad del yo de la era posmoderna. Sin embargo, el lugar privilegiado de los lazos matrilineales o de la naturaleza (los constantes flujos y reflujos del mar) en la conformación de la identidad de los personajes invita a una lectura de esta obra en clave feminista. Teniendo en cuenta las muchas convergencias que se divisan entre la novela en cuestión y las teorías del feminismo francés, especialmente las propuestas por Luce Irigaray, serán sus ideas sobre las que se arme el marco metodológico del presente trabajo.

Palabras clave: identidad, literatura cubano-estadounidense, generación del uno y medio, Irigaray, teoría feminista

Title: A Feminist Reading of *Dreaming in Cuban* by Cristina Garcia

Abstract: The purpose of this paper is the issue of identity in Cristina Garcia's novel entitled *Dreaming in Cuban* (1992). Its importance, already suggested in the title itself, is easily explained by the fact that the novel in question belongs to the wide array of Hispanic Literature of the United States (N. Kanellos, Y. Flores, Gustavo Pérez Firmat) or by the crisis of the identity of the postmodern era. However, the privileged place of matrilineal ties or nature (constant flow and ebb of the sea) in shaping the identity of the characters invites to interpret this work in the feminist key. Considering the many convergences that can be seen between the novel in question and the theories of French feminism, especially those proposed by Luce Irigaray, it's her ideas that will constitute the foundation of the methodological framework of this study.

Key words: identity, cuban-american literature, *one-and-a-half*, Irigaray, feminist theory

¿Qué es un espejo? Es el único objeto inventado que es natural.

Clarice Lispector, "Los espejos"

Soñar en cubano (1992)¹, de Cristina García, podría formar un díptico con dos, al menos, novelas hispanoamericanas. Por un lado, con *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez, en su vertiente de saga familiar, que indaga en la condición humana e hispanoamericana, y su estética de realismo mágico. Por el otro, con *Te di la vida entera* (1996), de Zoé Valdés, en su estructura matrilineal que se afana en establecer una genealogía femenina al tiempo que evalúa la Revolución cubana y a aquellos que la apoyaron desde fuera. Lo que la distancia de ambas novelas mencionadas es su singular preocupación por la conformación de la identidad del yo (solo) de los personajes femeninos desde su más tierna infancia (fase de lactancia), lo cual podría sugerir el interés de la autora por las teorías psicoanalíticas del estadio del espejo (Freud, Lacan) y las respuestas feministas a las mismas (Irigaray, entre otras).

Lo que se pretenderá explorar en este ensayo serán, precisamente, los mecanismos o procesos de la constitución del yo femenino en esta obra de García en el marco de las teorías identitarias del feminismo francés.

IDENTIDADES EN LA FRONTERA

La importancia de la identidad en *Soñar en cubano*, señalada ya en el título, no sorprende nada teniendo en cuenta que el libro pertenece al amplio conjunto de la literatura hispana en los Estados Unidos². Su autora, Cristina García, es una de las más reconocidas de este elenco, especialmente tras la aparición del libro en cuestión, considerado "la mejor novela cubana de los últimos años [...] escrita en inglés" (Fuentes, *apud* García 1994: cubierta).

Nacida en Cuba, se fue del país a la muy temprana edad de dos años, cuando sus padres, desencantados con el rumbo que tomaba la política insular, decidieron marcharse a Nueva York. Se crió, rememora en la entrevista para *La Gaceta de Cuba*, "bajo los efectos del exilio y la desilusión" de sus padres, ansiosos por regresar y frustrados por no poder hacerlo, lo cual, obviamente, "marcó profundamente [sus] sensibilidades" (Prieto 2010: 37). Forma parte, pues, de la llamada Generación del uno y medio (1'5 o los *one-and-a-halfers* del inglés), emigrados cubanos expuestos a la redefinición obligada de la identidad cultural en los difíciles procesos de asimilación a la sociedad receptora³. Conocido como

¹ La novela apareció en 1992 en inglés con el título *Dreaming in Cuban*. La primera traducción al español se realizó en Madrid en 1993 y, después de varias quejas, al castellano del Caribe (Queirós 2007: en línea). Todas las referencias de este trabajo pertenecen a la reimpresión de la traducción española para Espasa Calpe en Argentina de 1994. Para la nota biográfica de la autora, véase Hartford Library (2007, en línea).

² La identidad es, además, un atributo posmoderno por excelencia. Aludimos a las teorías de Z. Bauman, A. Giddens o U. Beck que ponen de manifiesto la plena crisis de la identidad del yo que la obliga a una constante definición y redefinición volviéndola líquida, heterogénea, inestable.

³ El primero en describir la Generación "1'5" –o, en inglés, *one-and-a-halfers*–, fue el sociólogo Rubén G. Rumbau quien en su "The Agony of Exile: A Study of the Migration and Adaptation of Indochinese Refugee Adults and Children" observa que la generación de los nacidos en la isla pero criados en los EE.UU.,

el “*cross-over*”, el fenómeno encontró su primera expresión literaria orgánica en la antología de la mano de Carolina Hospital, *Los atrevidos* (1988). En este sentido, Eliana Rivero observa que en los escritos de estas autoras cubano-estadounidenses “se marca la transición de una identidad de inmigrante exiliada a la de una minoría étnica de los Estados Unidos; por lo que sus obras literarias tratan la vivencia en el contexto norteamericano”, en contraposición al grupo coexistente de escritoras exiliadas que simplemente recrean con nostalgia la vida que dejaron atrás (*apud* Flores 2005: 763).

En esta clave de identidades híbridas –identidades de “*hyphen*”⁴– ha sido analizada *Soñar en cubano* la mayor parte de las veces (Prieto 2010; Rivero 2003) con algún espacio para el tema femenino (García 2005). La misma autora marcó tal dirección de la crítica al establecer la experiencia cubana en la base de sus tres primeras novelas: la que aquí se analiza, *Las hermanas Agüero* de 1997 y *El cazador de monos* de 2003 (Queirós 2007). Tampoco oculta la importancia que para su debut como escritora había tenido el viaje a Cuba en 1984. Lo calificó de crucial para reencontrar el eslabón perdido de su propia identidad cubana que “no se expresó hasta empezar a escribir ficción” (Hartford Library 2007: 9). De modo que se podría aventurar la idea de que el resurgimiento de la identidad cubana de la autora (su nuevo nacimiento) coincide, en el orden de lo ficticio, con el nacimiento de Pilar, personificación de este sincretismo de culturas y el *alter ego* de García (y, en el orden de lo real, con el nacimiento de su hija, del mismo nombre, en 1992).

¿Dónde caben, entonces, en este discurso identitario las teorías feministas que postulamos como marco teórico del análisis?

MECANISMOS DE LA CONSTITUCIÓN DEL YO FEMENINO. DECONSTRUCCIÓN

Esta exploración del sincretismo cultural en la base de la identidad cubano-estadounidense va acompañada de la exploración, simultánea, de la identidad femenina. No caeremos en ningún error, creo, si decimos que los procesos de la construcción de los personajes en esta primera novela de García parten de una previa deconstrucción en todos los planos –el de cultura/etnia/nación y el de género–. En el primer caso, el resurgimiento

a diferencia de la primera generación de exiliados, se enfrenta necesariamente a una doble transición: la de la crisis de la identidad y luego de la identificación de la identidad: “(1) adolescence and the task of managing the transition from childhood to adulthood, and (2) acculturation and the task of managing the transition from one sociocultural environment to another”, en consecuencia “in many way they are marginal to both the old and the new worlds, and are fully part of neither of them”. Artículo contenido en *Refugee Children: Theory, Research, and Services*, eds. Frederick L. Ahearn, Jr. y Jean L. Athey Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991: 53-91, 61 (*apud* Alonso Gallo 2002: 52).

⁴ Idea prestada de la obra ensayística de Gustavo Pérez Firmat, sobre todo de su *Vidas en Vilo: La Cultura Cubanoamericana* (Colibri, Editorial, Temas Cubanos, 2000) que constituye una versión o traducción revisada al español del volumen de 1994, *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way* (U of Texas P, 1994). En el prefacio a la versión española, el autor afirma: “Un cubanoamericano, en Norteamérica, es un Cuban-American; la rayita que une (y separa) los dos gentilicios, ese puente que también es pantano, marca el lugar de contacto y contagio entre las dos culturas. Invisible en español, la rayita no pierde su potencia hibridizante; *Vidas en vilo* está escrito desde, hacia y sobre esa rayita” (Pérez Firmat 2000: 14).

de la cubanidad arrinconada altera profundamente la identidad del yo que se creía monolítica (estadounidense o –nunca y– cubana). El cuestionamiento de la segunda categoría, como efecto colateral de la primera, abre espacio para armar una refinada retícula de vías para conformar nuevas subjetividades femeninas libres de la marca sexual del orden simbólico. Sustenta este procedimiento también la estética de saga familiar, elegida a propósito por la autora, que permite hacer el seguimiento de varios procesos constitutivos en función de factores que intervengan en la formación del yo desde el mismo nacimiento del individuo.

De alguna manera García consigue crear, en el seno de esta familia cubana dividida, una experiencia prediscursiva, tan ansiada por Luce Irigaray⁵.

La Abuela Celia, la matriarca de la familia, carece de modelos femeninos tradicionales: “Cuando los padres de Celia se divorciaron, repartieron a sus hijos por toda la isla, entre sus parientes”. “De mi madre no recuerdo casi nada”, confiesa ella, solo que “cuando me subió al primer tren de la mañana que salía hacia la Habana la llamé desde la ventanilla, pero ella no se dio la vuelta. [...] En el camino hacia la Habana, la olvidé. Sólo el nacimiento de mi hijo me hace recordarla” (García 1994: 131, 140-141). Se cría con su tía abuela, Tía Alicia, una mujer nada convencional, prófuga de esquemas tradicionales al elegir vida de soltera, educación y canales de expresión artísticos (música, principalmente). En este vacío de modelos, busca sus propias formas de expresión siguiendo la voz de su cuerpo (amor, locura, pasión revolucionaria, el mar). Será ella, ante la ausencia del patriarca, el origen y el modelo, esta imagen especular lacaniana respecto a la cual se tendrán que definir los demás miembros de la familia.

Tal planteamiento de la formación del yo, que va del útero al desarrollo emocional y subjetivo de una mujer sin referentes masculinos, ya en sí supone la subversión del orden falocéntrico.

IRIGARAY

Todo el esfuerzo teórico-crítico de Irigaray⁶ se rige por el imperativo de la superación de la lógica binaria del orden simbólico, consagrada en la noción freudiana de la “envidia del pene”. Habiendo observado, en su trayectoria de psicoanalista y filósofa, la do-

⁵ Habiendo sido discípula de Lacan e, indirectamente, de Freud, las teorías de ambos pensadores constituyen el marco teórico de todas sus reflexiones. Así también su deseo de la experiencia prediscursiva alude a las carencias de las teorías de Freud que el mismo había revelado: “Freud mismo lo dice cuando reconoce, por ejemplo, que, en lo que atañe a la histeria, ha ignorado el vínculo, preedípico, entre la hija y la madre. Pero afirma que esa *relación de la hija con su madre está tan encanecida por los años, tan censurada-reprimida*, que sería preciso algo así como regresar al periodo anterior a la civilización griega para encontrar las huellas de otra civilización que permitieran descifrar lo que corresponde a ese deseo arcaico entre la mujer y la madre” (Irigaray 2009: 103, subrayado mío).

⁶ Las consideraciones acometidas aquí acerca del pensamiento de Irigaray, una de las voces de mayor repercusión del siglo XX, no pueden ser exhaustivas ni aspiran a serlo. Para un estudio más pormenorizado de su obra, remito especialmente, entre la abundante bibliografía que existe, al excelente trabajo de Luisa Posada Kubissa “Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray” de 2006.

minación del logos filosófico y que esta provenía de su poder de la reducción de *todo otro* a la economía de *lo Mismo*, abogó por la *deconstrucción* del discurso con esperanzas de recuperar los significados primigenios y devolvérselos a lo femenino (1992: 8, 2009: 55). En este cuestionamiento o la “reapertura” de las relaciones de significante-significado entre las figuras del discurso filosófico ve la posibilidad de “volver a un momento de experiencia prediscursiva, volver a aprehender todo, retomar de nuevo todas las categorías de la aprehensión de los objetos, del mundo, de la división sujeto-objeto” (Irigaray 2010, *apud* Posada 2006: 186).

Este cometido se efectúa en dos direcciones generales que, para asegurar su consecución, han de actuar recíprocamente: el *funcionamiento del lenguaje* desde el punto de vista de la (re)presentación de los sexos y las relaciones entre ellos, con una consecuente *relectura interpretativa* en clave psicoanalista. Ello remite de inmediato al funcionamiento del inconsciente y su análisis orientado a dislocar la articulación, y también lo no articulado, de lo femenino en el discurso teniendo siempre presente el *espejo*, “casi siempre oculto”, advierte Irigaray (2009: 56), “que permite al logos, al sujeto, repetirse, reflejarse a sí mismo”⁷. Si bien no permite abstraer, por el momento, un inconsciente femenino de la economía existente de lo inconsciente, ajeno e impuesto, tal proceder permita, quizás, encontrar un lugar de *exterritorialidad* del falogocentrismo, un lugar-otro, un lugar incontaminado por la razón del sujeto masculino. La propia Irigaray señala como el lugar de irreductible “exterioridad” la corporalidad y el goce femenino (la *jouissance*), experiencias que escapan a todas las dicotomías del pensamiento falogocéntrico o la lógica especular (Oliva 2009, en Posada 2006: 190). Entre la particularidad de sus mucosidades, su *ek-tasis* y su histeria, se despliega una posibilidad casi prediscursiva de conceptualizar lo auténticamente femenino (o por lo menos alterar la conceptualización existente) y fundar una genealogía femenina.

Quizás más importancia, sobre todo por su alcance inmediato, le dé Irigaray a la misma desestabilización del mecanismo discursivo a la cual se podría llegar por medio de la mimesis, tanto *utópica* –que se manifiesta productivamente– como *histórica*, que reproduce para deconstruir (Sotomayor 2000: 299)⁸. Es, de hecho, lo que hace ella cuando

⁷ Su metáfora se asemeja a la de Virginia Woolf, cuando decía en su *Una habitación propia* “Durante todos estos siglos, las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble del natural” (Woolf 2008: 28).

⁸ En el ensayo “El poder del discurso”, contenido en *Ese sexo que no es uno*, Irigaray señala: “Jugar con la mimesis es para una mujer tratar de recuperar el lugar de la explotación de lo femenino por el discurso sin ella permitirse ser reducida a éste. Significa re-exponerse ella misma –en la medida en que esté del lado de lo perceptible, de la materia– a las ideas, en particular, a las ideas que sobre ella ha elaborado una lógica masculina, como para hacer visible mediante el efecto de una repetición juguetona lo que debía permanecer invisibilizado; el encubrimiento de una posible operación de lo femenino en el lenguaje” (*apud* Sotomayor 2000: 300).

En su intento de explicar las dos posibilidades miméticas, Sotomayor constata: “Según la mimesis productiva [–la utópica–], la mujer crearía un espacio colectivo y creativo dentro de la comunidad patriarcal sin necesitar un interlocutor masculino, realizando así la posibilidad del hablar mujer o «parler-femme»; mientras que según la mimesis histórica o reproductiva se imita el discurso masculino descubriendo la cultura hom(m)osexual que veda el habla mujer”. “[...] la parodia, la cita, la ironía y el exceso [constituirían] una vertiente agresiva de lo que sería esa mimesis histórica” (2000: 301).

introduce su propia voz crítica dentro de los supuestos aprendidos en la Escuela freudiana de Lacan. Especialmente la noción lacaniana del estadio del espejo le sirve de sostén a sus propios planteamientos; pero también de punto de divergencia. Si, según esta teoría, el niño reconoce su propia imagen especular con ayuda de y en relación a otro semejante, es decir, en des-identificación o diferencia con él, entonces, pregunta Irigaray, ¿qué sucede con un organismo al que –como en caso de una niña– el espejo no devuelve imagen alguna? O, a lo mejor, habría que plantearlo de otro manera y preguntar, tras Cixous y de Lauretis: ¿y si tratamos la corporalidad femenina como *lo otro*, qué sucederá? (de Lauretis 1992: 17).

MECANISMOS DE LA CONSTITUCIÓN DEL YO FEMENINO. CONSTRUCCIÓN

Estas y muchas otras preguntas guían el discurso narrativo del libro de García. Su preocupación fundamental parece enfocarse en crear un espacio posible para el imaginario femenino, un espacio mítico, abierto al deseo femenino, la histeria de la santería, y, ante todo, un espacio libre de palabras. Los *mecanismos discursivos* parecen ser el primer blanco de la autora. Toda la comunicación interhumana y la expresión personal se efectúan fuera de los canales tradicionales del lenguaje. De hecho, el diálogo ocupa una posición minoritaria y marginal con respecto al *monólogo interior*, y, en la mayor parte de los casos, exhibe un carácter coercitivo y estereotipado. He aquí algunos ejemplos seleccionados al azar:

–Fue mi propia hija quien me denunció, insistiendo en que en casa rezábamos al sentarnos a la mesa –se queja Silvia Lores–. Eso es lo que le enseñan en la escuela, a traicionar a sus padres (García 1994: 149).

–Cálmate, chico, cálmate. Te puede oír –le advierte Paco, señalando hacia la tienda de la teniente Rojas (García 1994: 150).

–Créeme, Mamá, Miguel Ángel no estaría pintando pastelerías. –No estés tan segura. La mayoría de los artistas son unos muertos del hambre. No tienen las ventajas que tienes tú. Se meten heroína para olvidar. –¡Dios mío! (García 1994: 189)

Para *burlar la sistematicidad discursiva* se recurre a varias vías alternativas. Por razones técnicas y por ser la más accesible, la principal opción la constituyen las formas de expresión artística históricamente asignadas a las mujeres, de las que ahora ellas se apropian con un gesto histriónico (mimesis utópica). Las cartas de amor que Celia escribe, pero nunca envía, a su antiguo amante español, o el diario íntimo de Pilar, ambos géneros al margen del dominio filosófico, registran lo genuino de la experiencia femenina. Obviamente presentan para la autora un considerable potencial para convertirse en el referente de la subjetivización femenina, aun cuando no consigan escapar a la dictadura del lenguaje –la instancia ejecutora y omnipresente del Logos, recuerda Irigaray–.

El hecho de que, hacia el desenlace de la narración, Celia entregue toda la correspondencia a su nieta confirma esta tesis y anuncia la posibilidad de una genealogía femenina.

Sin duda, más viables, para el rescate de los significados primigenios de lo femenino, parecen ser las *vías no verbales*, como el arte, el cuerpo, la magia de la comunicación telepática e intuitiva. Ello remite de inmediato a la ideología de la música que permite a Rodríguez y Salvador (2005: 107-108) sembrar conexiones entre la ideología burguesa (criolla) y las construcciones teóricas del Romanticismo referentes a la música y las demás expresiones artísticas, la literatura incluida⁹.

Siguiendo a Enrico Fubini (1970), estos dos pensadores granadinos, examinan la evolución de la concepción romántica de la música desde Kant y Rousseau hasta los ideólogos posteriores (Wagner, Nietzsche), para señalar cómo la música fue cargándose de fuertes contenidos ideológicos. Su carácter asemántico, vacío de contenidos (intelectual, moral) en el sentido ordinario del lenguaje, proclamado por los ya mencionados Kant y Rousseau, fue ganando en trascendencia al afirmarse a partir de Wackenroder y Hegel que la música es “el sentimiento mismo”, pura expresión de la interioridad y la espiritualidad. De ahí solo hay un paso para catalogar la música como el lenguaje de la naturaleza (Schopenhauer) y vincularla, en la visión dual del mundo, con lo demoníaco, sensual, erótico frente a lo racional y reflexivo de la palabra (Kierkegaard). “Wagner y Nietzsche llevarán a su punto culminante esta construcción teórica en la que la música aparece como la traducción directa del lenguaje de la naturaleza y, por tanto, de la verdad íntima del hombre” (Rodríguez y Salvador 2005: 108)¹⁰ o, dirá un personaje del otro libro de García, “del acto medular de acercarse a la esencia misma de las cosas” (García 1997: 11).

Dicho esto, enseguida se evidencia que, más que de una reverencia hacia los grandes del romanticismo europeo, hay que sospechar de otro gesto histriónico: la autora se apropia de ciertas construcciones teórico-ideológicas para sus propios fines. Y lo hace totalmente consciente de las posibilidades infinitamente superiores de la música (y otras artes)

⁹ En el caso de la literatura latinoamericana, y en particular la argentina, a la que aplican este concepto, la ideología de la música sirve para identificar y definir el ser nacional de una nación en vías de constitución, expresar su carácter, fundar una ideología criolla.

Ello contiene una cierta paradoja: por una parte, la ideología de la música hace vincular esta expresión artística con la subjetividad y el mundo animal (de la naturaleza) y, por ende, en la disposición binaria de la realidad burguesa, a lo femenino; por el otro lado, sin embargo, constituye la música el canal de la búsqueda de la esencia nacional (los himnos nacionales, *Martín Fierro* de Hernández como la epopeya nacional de Argentina) delimitándose, pues, nada más al ámbito de lo masculino. De hecho, y en referencia a la pintura, Pilar observará “La gente aún sigue preguntándose dónde están las grandes pintoras en lugar de echar un vistazo a sus obras y tratar de entender sus circunstancias. Hasta los más entendidos y sensibles reaccionan ante el arte realizado por mujeres como si se tratase de algo anómalo, como si fuese el producto de una rareza o el resultado directo de su relación con algún pintor o con algún mentor” (García 1994: 189). Marita Fornaro Bordolli hace una observación semejante en su ponencia “María Eugenia, la hermana: poesía, música y trauma en la construcción de una identidad múltiple”, dictada en el congreso “¿La voz dormida? Memoria, identidad y género en las literaturas hispánicas”, Varsovia, 25.04.2014.

¹⁰ Esta teoría remite a las siguientes obras de los filósofos mencionados: *Lecciones de estética*, de Hegel, *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical*, de Kierkegaard. Estudio apoyado en “El Romanticismo”, contenido en *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, de Enrico Fubini (1971: 75-137).

frente a los límites del logos. Su estrategia se instaura, pues, en estos pequeños intersticios que la lógica burguesa deja entre el absoluto de la música y su liberación de los amarres de la palabra y la red discursiva del lenguaje.

Una vez descubiertos los límites del *logos* para expresar las inefables realidades metafísicas, el arte y, en particular, la música pasan a ocupar el lugar de auténtico *organon* de la filosofía. En el romanticismo, en efecto, la música es un arte asemántico [...] pero precisamente por ello se sitúa incomparablemente más arriba que cualquier otro lenguaje. El “lenguaje” musical trasciende la capacidad de *representar* del lenguaje común: la música puede penetrar la esencia del mundo y la realidad; es capaz de alcanzar el espíritu, la idea, el infinito. Más todavía, la música tiene esta capacidad cuanto más se aleja de cualquier tipo de “semanticidad”. Es por ello que será sobre todo la música instrumental pura –antes que el melodrama o la música con texto– la que más se acercará a este ideal de *música absoluta*. (Cataldo 2012: 594)

Pilar encuentra su medio de expresión en la pintura. Ella no necesita de palabras porque ¿quién necesita de ellas “cuando los colores y líneas pueden construir un lenguaje propio? Eso es –dice delatando también las intenciones de García– lo que quiero hacer con mis pinturas, encontrar un *lenguaje único*, acabar con los clichés” (García 1994: 189-90, cursiva mía). También Celia renuncia a la palabra, pero en su caso es a favor de la música. En este sentido, resulta significativo que el cambio de instrumento de expresión se diera después de su matrimonio con Jorge del Pino, lo cual equivale aquí claramente a la destrucción de su individualidad: “Después de casarnos –confiesa su marido–, la dejé con mi madre y mi hermana. Sabía lo que pasaría. Una parte de mi quería castigarla. Por lo de [su amante] español. [...] Quería destrozarla” (García 1994: 260). Y lo consiguió. Tras una temporada de internamiento en el hospital psiquiátrico, Celia apenas habla, deseando siempre que su marido se fuera de viaje de negocios para poder dedicarse a la música de Debussy (García 1994: 57).

La expresión en el arte no es lo único que les une a Pilar y a la Abuela Celia. La comunicación entre estas dos mujeres niega cualquier Ley –física, divina, lógica– al remontarse años antes del nacimiento de Pilar y mantenerse por encima de la tapia de las fronteras políticas de los 60 y 70. Le cuenta la abuela:

Tu abuelo me internó en un asilo después de nacer tu madre. Le conté todo lo que sabía sobre ti. Me dijo que era imposible que yo recordara el futuro. Sufrí cuando tu madre te llevó con ella [a los Estados Unidos]. Le rogué que te dejara conmigo. (García 1994: 293)

Abuela Celia y yo nos escribimos de vez en cuando, pero la mayoría de veces la escucho hablarme por las noches, justo antes de dormirme. (García 1994: 49)

No solo Celia domina este lenguaje mítico. Pilar también lo domina, si bien no se da cuenta o no se acuerda de ello hasta que se dan en su vida una serie de circunstancias: el engaño de su pareja, el descubrimiento de la música (el bajo, en su caso), la vio-

lación de su cuerpo. Sobre todo a raíz de lo último, descubre que es capaz de “escuchar fragmentos de los pensamientos de otra gente, de entrever pequeños trozos del futuro” (García 1994: 285). Influyen en la activación de esta capacidad intuitiva también los rituales de la santería cubana, una simbólica (re)admisión en el mundo del mítico dios del fuego y del rayo, Changó. Si bien todas las mujeres de la estirpe de Celia pertenecen a esta hermandad de las “hijas de Changó” (Felicía se consagra a la santería, Lourdes habla con su padre difunto), es sobre Pilar sobre quien recae preservar este conocimiento. Cuando consigue por fin volver a ver a la Abuela Celia, esta le dice:

Estoy contenta de que hayas recordado, Pilar. Siempre supe que lo harías. (García 1994: 288)

–Las mujeres que duran más que sus hijas son huérfanas [...]. Solo sus nietas pueden salvarlas, solo ellas *pueden preservar su conocimiento como si fuera el fuego primigenio*. (García 1994: 294, cursiva mía)

Celia es huérfana de sus dos hijas, si bien es solo Felicia la que muere. La muerte de Lourdes, su hija primogénita y la madre de Pilar, es una muerte simbólica que se consume cuando, ansioso de vengarse, Jorge del Pino la aparta de su madre. “Quería tenerte para mí. Y tú, hija, has sido siempre mía”. “Quería destrozarla [y lo hice]. Sujetándote por una pierna, te entregó a mí y me dijo que nunca recordaría tu nombre” (García 1994: 261 y 260). Desde el mismo momento de nacer, el saber femenino le es vedado a Lourdes y solo resurge de vez en cuando como un deseo reprimido (su extraña tendencia de ganar y perder muchos kilos en poco tiempo sincronizada con exceso o falta de la libido) o como irrefrenables ganas de bailar. Al ritmo de congas, su cuerpo masculinizado consigue recordar por un momento lo que la mente había olvidado, pero no con suficiente fuerza para cristalizarse: “–Ella [su madre, Celia] es para mí una extraña –piensa Lourdes–. Papá estaba equivocado. Hay cosas que no cambian nunca” (García 1994: 295).

La salvación tampoco es posible para Felicia. La coerción sistémica, representada aquí en forma de enfermedades venéreas que le contagia su marido (sífilis), termina por destruirla física y psíquicamente. Ni la histeria –este gesto paralizado, imposibilidad encarnada de expresarse en un idioma que no le pertenece–, ni la venganza –el deseo expresado en idioma masculino de violencia (le quema con aceite hirviendo)– pueden abrirle caminos hacia su liberación. De acuerdo con Irigaray, “el problema de hablar-mujer (*parler-femme*) reside precisamente en buscar una manera de conectar estos gestos, este lenguaje del deseo –que actualmente solo se expresa mediante síntomas y trastornos patológicos– con el lenguaje, incluido el lenguaje verbal” (Irigaray 2010: 115, traducción mía).

Sin embargo, incluso esta expresión reprimida del cuerpo está cargada de significado en cuanto que niega la imagen estereotipada que el discurso patriarcal ha otorgado a las mujeres como su identidad. No solo disloca los significados atentando así contra la coherencia del logos, sino que, siendo el reverso de lo silenciado, habla y dice lo no-dicho, en particular lo no-dicho de las relaciones entre una mujer y su madre, entre una mujer y las otras mujeres (Irigaray 2010: 115). Entonces, siguiendo la lógica de Irigaray, el *espéculo* de la otra mujer es posible a condición de que este proceso de especulariza-

ción se efectúe de modo consciente. Por ello se entiende una des-identificación de aquellas mujeres que de alguna manera renuncian a la subjetividad femenina aceptando indiscriminadamente el mundo cultural intermasculino y la identificación con toda expresión de lo femenino primigenio, incluido el conflicto subyacente de la histeria.

Ahora bien, si volvemos a la lectura de *Soñar en cubano*, observamos que el conflicto está en la base de las relaciones entre las tres generaciones de mujeres que abarca la narración. En este caso, como se ha visto, todo desencuentro en la línea madre-hija tiene sus raíces en la apropiación de Lourdes por el mundo masculino de la mano de su padre, Jorge del Pino¹¹. Aquella experiencia de neonata, interpretada como rechazo materno, suscita un profundo rechazo hacia la madre impidiendo alguna identificación con ella.

Lourdes podía oler la brisa antes de haberla respirado, la brisa cercana del océano de su madre. Se imaginó a sí misma sola y encogida en el útero materno, imaginó sus primeros días entre los brazos inquebrantables de su madre. [...] Su madre la miraba con ojos de esperanzas frustradas. Si es cierto que los bebés aprenden el amor en las voces de sus madres, lo que Lourdes entendió fue esto: “Nunca recordaré su nombre” (García 1994: 107)

Tampoco le dejará establecer conexión con Pilar, pese a todo el tiempo compartido con ella advertida por el doctor de la familia de que su hija “estaba pidiendo a gritos un primate femenino” (García 1994: 87-88). “-Papi, no sé qué más puedo hacer”, se queja Lourdes a su padre, llorando. “No importa lo que yo haga, Pilar me odia. -Pilar no te odia, hija. Es que todavía no ha aprendido a quererte” (García 1994: 107).

Ese eslabón fallido, que rompe la continuidad de un mundo y produce conflicto, mina el discurso identitario en la novela catapultando a todos los personajes a la necesidad de definirse en relación a los demás. Ante la ineficiencia de Lourdes como espejo tanto de Pilar, como de Celia, se establece una conexión entre las dos últimas que, en cierta forma, sustituye la relación entre madre e hija. La misma Pilar afirma sentirse más cercana a la abuela Celia que a su madre, pese a más de diecisiete años de separación física (García 1994: 236). De esta manera, la figura de la abuela Celia se eleva a la posición de una madre mítica, espejo primigenio de todas las mujeres.

También Ochoa Fernández (2012) postula una cierta sacralización de la figura de la abuela, si bien lo hace desde una perspectiva distinta, porque enfocada en la identidad étnica. En su discurso, la relación abuela-nieta sobrepasa el límite de una mera suplencia para adquirir dimensión de un remedio que ha de sanar las heridas que para la generación del 1'5 supone el desgarramiento entre las dos culturas. Asume el rol del cordón umbilical, puente de conexión que permite a sus integrantes evolucionar combinando el pasado cubano con el presente norteamericano. Sus reflexiones nos resultan especialmente útiles ya que insisten en la presencia de tres fases de la constitución del yo que se plantean al principio: la deconstrucción (herida), el referente identitario (espejo) y la reconstrucción en base a la naturaleza originaria. Señalan, también, hacia las mu-

¹¹ De acuerdo con Irigaray, “históricamente, en la familia el hombre-padre aliena como bien suyo el cuerpo, el deseo y el trabajo de la mujer y de los hijos” (Irigaray 2009: 106).

jeros como esas identidades que están en el guión, en constante cuestionamiento y fluctuación, para las que toda alteración crea posibilidad de cambio.

También Pilar eleva a su abuela a esta posición de la madre mítica cuando confiesa: “Yo había vivido toda mi vida en Brooklyn, y no sentía que aquello fuera mi patria. Tampoco estoy muy segura de que Cuba lo sea, pero quisiera averiguarlo. Si pudiera volver a ver a Abuela Celia, sabría adónde pertenezco” (García 1994: 87). Es de hecho una convicción que pronto encuentra fundamento. Tras tan solo una semana de estancia en la isla, ella empieza a soñar en español. Dice:

He comenzado a soñar en español, cosa que no me había pasado nunca. Me despierto sintiéndome distinta, como si algo dentro de mí estuviese cambiando, algo químico e irreversible. Hay algo mágico aquí que va abriéndose camino por mis venas. [...] Ahora sé que es a [Nueva York] adonde pertenezco (y no *en vez* de a Cuba, sino *más* que a Cuba). (García 1994: 311)

CONCLUSIÓN

Son las mujeres las identidades de *hyphen*, construidas en el guión que separa dos identidades sincréticas. Pero hay que rescatar esta identidad perdida, estos lenguajes perdidos, para realmente ver la unicidad de su ser, pasar por el estadio del espejo. Esta magia de un mundo perdido pero jamás olvidado. En el caso de Pilar, esta parte originaria, genuina de su yo está en Cuba, y de entre muchos espejos el único que le sirve es la Abuela Celia: la fundadora de la estirpe, la mítica mujer-madre.

Es una lectura posible de *Soñar en cubano* de García. Los demás libros de la trilogía, muy en particular el segundo en orden cronológico –*Las hermanas Agüero* (1997)–, solo vienen a confirmar la legitimidad de tal planteamiento. En él, el tema de la identidad del yo femenino se apodera de toda la narración, por encima de la identidad étnica o cualquier otra. Llama la atención también la selección de las estrategias y procedimientos elegidos para la buena consecución del objetivo, estrategias que entroncan con las primeras autoras del llamado “boom femenino” hispanoamericano, como Isabel Allende o Marcela Serrano. ¿Da eso pie para hablar de tradiciones literarias femeninas? ¿Cierta genealogía? Sin duda, constituye un acto deliberado de establecer referencias femeninas en las anteriores generaciones de escritoras y la continuación lógica de sus procedimientos magistrales.

El mimetismo bífido, como la estrategia rectora en este segundo libro de García, ya no presenta intenciones encubiertas de socavar el vasallaje lingüístico y literario. Al contrario, pone al lector de frente ante realidades alternativas, a veces invertidas como en un reflejo especular. Al igual que antaño las “hijas y ahijadas de García Márquez” (Araujo), ella reescribe la Historia, pero en el centro de este Gran Relato hispanoamericano pone a las mujeres. Reina Agüero presenta muchas similitudes físicas y conductuales con José Arcadio hijo: más alta que la mayor parte de los hombres, de cuerpo escultural, segrega erotismo y seguridad en estado puro. Su hermana, Constanca, racional como José

Arcadio padre, vive de pomadas embellecedoras al tiempo que mantiene contacto estrecho con la santería de la región. Será ella quien emprenderá el viaje a los orígenes para desenterrar los manuscritos del padre.

Sin embargo, el lugar que albergue los secretos de la familia no será el de la fundación de la stirpe, sino Camagüey, el origen del linaje femenino¹². Macondo garciano, Camagüey esconde los asesinatos más crueles de las madres de la stirpe. Afectado por la misteriosa muerte de la matriarca bajo una piara de puercos, hace tiempo había entrado en el camino hacia la decadencia. La sinécdoque de Cuba en el plano macrocósmico, antaño “paraíso ideal”, en el presente de la narración se encuentra en ruinas. Cuando Constancia llega a la casa de su madre solo encuentra un nubarrón de abejas sobrevolando un montículo de polvo y escombros.

Como se ha intentado probar a lo largo de estas páginas, muchas de las propuestas del feminismo francés referentes a la constitución del yo femenino encuentran cabida en la narrativa de Cristina García. El interés de la escritora por las construcciones identitarias tiene raíces tanto literarias como extraliterarias, sin duda. Originado en su propia circunstancia de identidad necesariamente rizomática, busca poner en movimiento las identidades genéricas inmutables, en un principio, en su tradicional constelación de oposiciones binarias. Además de perturbar el orden establecido, se esfuerza por generar nuevas realidades y significaciones más allá del mundo de las rigideces identitarias de lo cubano y lo estadounidense, lo femenino y lo masculino. Ambas prácticas se complementan y coadyuvan la inspiración de prácticas discursivas innovadoras. Sin embargo, también plantean preguntas acerca del efecto real de las mismas sobre el logos, las estructuras cognitivas y sociales de los sujetos. La perpetuación de ciertas conductas en el orden del mundo (la paradoja de la doxa bourdieuana, 2000) parece ensombrecer un poco su fe en la efectividad del método. Quizás por ello en ambos libros mencionados se percibe un denodado interés por suscitar una reflexión, por no decir polémica, en torno a las nuevas realidades experimentadas por los personajes, a la que va encaminada la constante voluntad de rompimiento con las normas vigentes. En este sentido, no deja de llamar la atención el hecho de que Celia haya elegido como su canal de expresión la música de Debussy, músico revolucionario e incomprendido por sus coetáneos, como se sabe. Igualmente significativa es la expresión artística de Pilar, rebelde y controvertida, condenada al rechazo del gran auditorio, como en el caso del mural pintado en la pastelería de su madre: la estatua de la “Libertad, toda una belleza *punk*” (García 1994: 196).

¹² Recordemos que Camagüey ocupa un lugar importante en el corazón de los cubanos ya que constituye la cuna de los movimientos anticolonialistas, la cuna de la cubanidad, pues. Se asocia con los principales héroes de la causa libertaria, como, por ejemplo, Ignacio Agramonte y Loynáz, Joaquín de Agüero y Agüero o el mismo José Martí, cuyo hijo primogénito vivió allí largos años. Sobre los vínculos de El Apóstol con Camagüey consúltese de Luis Álvarez Álvarez y Gustavo Sed Nieves (1997) *El Camagüey en Martí*. La Habana: Editorial José Martí. No obstante, no se puede olvidar, más teniendo en cuenta el enfoque del presente trabajo, que tanto Gertrudis Gómez de Avellaneda, como Carmen Zayas Bazán, la madre del único hijo de Martí, fueron originarias de esa ciudad cubana. En este sentido, consúltese Zayas-Bazán (2006) “Carmen Zayas-Bazán, una vida trágica” [en línea], http://www.camagueyanos.com/quienes/camagueyanos/carmen_zayas.html [7.09.2014].

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO GALLO, Laura P. (2002) “Un largo archipiélago de otras incubaciones: La condición cubana del exilio en la obra de Gustavo Pérez Firmat”. *Revista Hispano-Cubana* (Fundación Hispano Cubana, Madrid). 13: 51-62.
- CATALDO SANGUINETTI, Gustavo (2012) “Música y subjetividad. Hegel y las concepciones románticas de la música”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* (Universidad Complutense de Madrid). 29 (2): 593-608. [En línea]: <http://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/viewFile/40701/39022> [7.04.2014].
- CODINA, Norberto (2002) “El (otro) discurso de la identidad y la Gaceta de Cuba en los noventa”. *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*. 49 (abril 2002). [En línea] http://www.lajiribilla.co.cu/paraimprimir/nro49/1333_49_imp.html#_ftnref9 [7.04.2013].
- FLORES, Yolanda (2005) “Memory Mambo: Un paso hacia adelante, dos pasos hacia atrás”. *Revista Iberoamericana* (University of Pittsburg). LXXI (212): 763-774.
- FUBINI, Enrico (1971) *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona, Barral Editores.
- GARCÍA, Cristina (1994) *Soñar en cubano*. Buenos Aires, Espasa Calpe.
- (1997) *Las Hermanas Agüero*. Madrid, Espasa Calpe.
- GARCÍA, Emma R. (2005) *Reading Latinas: a cultural analysis of beauty, gender, and empowering models for and by Latinas*. Tesis de doctorado (Ph. D.). University of Michigan.
- HARTFORD LIBRARY (2007) *Soñar en cubano de Cristina García. One Book for Greater Hartford. Guía de recursos de lectura para el programa* (entrevista del 26 de octubre 2007). [En línea] <http://www.onebookforgreaterhartford.org/2007/rrgspan.pdf> [8.07.2013].
- HOSPITAL, Carolina (1988) *The Cuban Writers: Los atrevidos*. Nueva Jersey, Princeton.
- IRIGARAY, Luce (1992 [1990]) *Yo, tú, nosotras*. Madrid, Cátedra.
- (2009 [1977]) *Ese sexo que no es uno*. Madrid, AKAL.
- (2010 [1977]) *Ta płeć (jedną) płcią niebędaca*. Kraków, Eidos – Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- LAURETIS de, Teresa (1992) *Alicia ya no. Feminismo. Semiótica. Cine*. Madrid, Cátedra.
- OCHOA FERNÁNDEZ, María L. (2012) “La figura de la abuela como puente cultural en la diáspora cubana”. [En línea] <http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actas-sevilla/comunicaciones/OCHOA.pdf> [8.07.2013].
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (2000) *Vidas en Vilo: La Cultura Cubanoamericana*. Madrid, Colibri Editorial.
- POSADA KUBISSA, Luissa (2006) “Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray”. *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica* (Universidad Complutense de Madrid). 39: 181-201.
- PRIETO, Alfredo (2010) “La condición cubano-americana (a tres voces: Cristina García, Ana López y Ana Menéndez). Entrevista”. *La Gaceta de Cuba* (Ediciones Unión, Unión de Escritores y Artistas de Cuba): 34-40.

- QUEIRÓS, Carlos J. (2007) "Cristina García, escritora de raíces cubanas" (entrevista). *AARP VIVA* (02.2007). [En línea] http://www.aarp.org/espanol/entretenimiento/literatura/info-04-2010/cristina_garcia.html [7.04.2013].
- RIVERO, Eliana (1989) "From Immigrants to Ethnic: Cuban Women Writers in the U.S.". En: Asunción Horno-Delgado, Eliana Ortega y otros (eds.) *Breaking Boundaries: Latino Writing and Critical Readings*. Amherst, University of Massachusetts Press: 189-200.
- RIVERO, Eliana (2003) "La literatura cubanoamericana: Cristina García y su trilogía novelesca". En: Laura P. Alonso Gallo y Fabio Murrieta (eds.) *Guayaba Sweet: Literatura Cubana en Estados Unidos*. Cádiz, España, Aduana Vieja: 133-151.
- RODRÍGUEZ, Juan C. y SALVADOR, Álvaro (2005 [1987]) *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Akal.
- SOTOMAYOR, Áurea María (2000) "Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray en la narrativa de Diamela Eltit". *MLN* (The Johns Hopkins University Press). 115 (2): 299-322.
- WOOLF, Virginia (2008 [1929]) *Una habitación propia*. Barcelona, Seix Barral.