



INSTITUTIONEN FÖR  
SPRÅK OCH LITTERATURER

Voz diaspórica e identidad femenina en  
*De cómo las Muchachas García perdieron el acento*  
de Julia Alvarez



**Carina Blombäck**

---

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	SP 1340 Kandidatuppsats i spanska
Nivå:	Grundnivå
Termin/år:	Ht/2016
Handledare:	Andrea Castro
Examinator:	Oscar García
Rapport nr:	xx

# Abstract

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	SP 1304 Kandidatuppsats i spanska
Nivå:	Grundnivå
Termin/år:	Ht/2016
Handledare:	Andrea Castro
Examinator:	Oscar García
Rapport nr:	xx
Nyckelord:	Español, Julia Alvarez, voz narrativa, identidad diaspórica femenina, literatura ficcional dominicana

---

The purpose of this essay is to study the multitude of narrative voices and how they are used describing the evolution in the diasporic feminine identity in *How the García Girls Lost Their Accents* by Julia Alvarez. The study aims to determine the difficulties in developing and emerging into the North American society with a Dominican culture, including a fusion of cults and a different linguistic background. The first objective has been to identify the different constellations of the feminine voices and then to see how they are developed along the plot. Theories about the narrative discourse in line with Genette and Calatrava have been used as well as the conception about identity according to Hall. Although the purpose has been reached, by the fulfilling and identifying of the main feminine narrative voices in the novel, a possible and satisfying investigation for the future would be including the missing masculine narrative voices.

## Key words:

Spanish, Julia Alvarez, narrative voice, diasporic feminine identity, Dominican fictional literature

# Índice

1. Introducción y presentación del tema.....	4
1.1 Objetivo.....	4
1.2 El objeto de estudio .....	5
1.3 Estado de la cuestión .....	6
1.4 Relevancia del estudio.....	7
2. Teoría y metodología.....	8
3. Análisis del corpus .....	10
3.1 `La doble diáspora´ y culturas híbridas, y la polifonía .....	10
3.2 La multivoz `Nosotras´, la comunidad femenina .....	13
3.3 La periferia masculina .....	14
3.4 `El síndrome de Ulises´ en el sujeto de Sandra .....	16
3.5 Los múltiples `yo/Yo´ de Yolanda, la identidad volátil .....	18
3.6 La voz autorial y el uso de la primera persona singular .....	21
4. Conclusiones .....	23
Bibliografía.....	25

# 1. Introducción y presentación del tema

La identidad de los grupos humanos hispanos que migran de América Latina y Centroamérica a los Estados Unidos ha sido reflexionada y pensada en la literatura, autobiográfica o bien autoficcional, en las últimas décadas, escrita tanto en inglés como en español. Algunas obras conocidas de ese género son, por ejemplo *Down Those Mean Streets* de Piri Thomas y *Always Running: La Vida Loca, Gang Life in L.A* de Luis J. Rodríguez, según comenta Ilan Stavans en *La condición hispánica* (219).

El libro elegido como fuente primaria para nuestro estudio *De cómo las muchachas García perdieron el acento* de Julia Alvarez<sup>1</sup>, trata la cuestión de la integración migratoria femenina y su identidad desde un punto de partida no habitual. El corpus presenta una reflexión sobre el efecto que tiene en la identidad de los integrantes de una familia la emigración desde la República Dominicana. La familia huye de allí por motivos políticos, pero conservando recursos económicos suficientes como para poder ofrecer una educación y enseñanza privada al estilo americano a las cuatro hijas. Completan así su bagaje cultural con las influencias de la cultura dominicana recibida en su infancia y de la cultura haitiana transmitida por sus criadas. No por ser de una familia adinerada se minimiza la complejidad de la evolución de la identidad migratoria femenina, y en este caso hispana, en los Estados Unidos.

En este trabajo se estudia el efecto de la migración en la identidad femenina según la presenta la novela. Dicho efecto se analiza estudiando los cambios de la voz narrativa a lo largo del libro. La hipótesis del trabajo es que a medida que los personajes femeninos van creciendo y alejándose de su tierra natal, sus identidades cambian y queremos ver cómo eso se refleja en la variación de la voz.

Como se verá en el apartado sobre el estado de la cuestión, varios trabajos y artículos que hemos encontrado sobre *De cómo las muchachas García perdieron el acento* de Alvarez, analizan la obra desde distintas perspectivas. No obstante, ninguno de estos trabajos estudia la voz narrativa como parámetro para medir los cambios de identidad de los personajes.

## 1.1 Objetivo

El objetivo de este trabajo es analizar el uso de las variaciones de la voz narrativa y cómo se representa la identidad femenina y migratoria en la novela. Hay varios motivos por los cuales se ha elegido este corpus de estudio. Uno es entender cómo la literatura representa a un grupo de personajes femeninos, dentro de la unidad familiar sumida en la diáspora.

Otro motivo es estudiar cómo el texto literario visualiza los cambios de la identidad femenina durante el proceso. ¿Se fusiona? ¿Se reafirma? ¿Hay fracasos? ¿Qué obstáculos hay y se pueden superar? ¿Hay una única respuesta a todo eso? Seguramente no, y sería muy difícil abarcarlo todo por muy

---

<sup>1</sup> Alvarez se escribe sin tilde según la portada de la novela.

interesante que sea. Por eso el actual trabajo se ha limitado a la pregunta: ¿Cómo se representa el cambio de la identidad de los personajes femeninos en la obra de Alvarez *De cómo las muchachas García perdieron el acento*? Esta tesina pretende, extrapolando la identidad individual tanto del personaje principal Yolanda, como de los demás personajes femeninos, analizar el cambio de la identidad femenina a través de las voces narrativas utilizadas.

## 1.2 El objeto de estudio

El objeto de este estudio es la novela *De cómo las muchachas García perdieron el acento* de Alvarez, fuente primaria de esta tesina, que de ahora en adelante se abreviará como *mGa*. La novela fue originalmente escrita en inglés en 1991 con el título *How the García Girls Lost Their Accents* y por lo tanto se utilizará los siglos *GGA* en cuanto se refiera a la obra original. Su primera edición fue traducida por Mercedes Guhl y salió en 2007. Esta novela trata sobre la integración en los Estados Unidos de cuatro hermanas y la relación con sus padres, emigrados por motivos políticos desde Santo Domingo al Bronx, Nueva York.

La complejidad del discurso en *mGa* se debe a la estructura narrativa y a su cronología inversa. La narración se inicia *in medias res*<sup>2</sup> y en presente. La forma de presentar el discurso nos recuerda mucho al clásico cuento cubano *Viaje a la semilla*, de Alejo Carpentier, en él se inicia y termina la narrativa por el final. La diégesis narra retrospectivamente los acontecimientos regresando desde la edad adulta hasta la infancia para, de pronto, terminar otra vez en la vida adulta intercalando anticipativas o regresivas.

La contraportada especifica claramente que por mucho que la novela de Alvarez pueda parecer un reflejo de memoria retrospectiva, es totalmente ficticia. En la biblioteca está catalogada bajo el término de ficción de hermanas, de mujer joven, de dominicanos americanos y de Bronx.<sup>3</sup>

Aparte del índice, la novela tiene incorporado un árbol genealógico de la familia García Torres, desde los tiempos de los conquistadores. La diégesis está dividida anacronológicamente en tres partes temporales señalizadas de la siguiente forma; primera parte 1989-1972, segunda parte 1970-1960 y tercera parte 1960-1956.

Los personajes principales son las cuatro hermanas, Carla, Yolanda, Sandra y Sofía. Los apodos abreviados infantiles, Sandi, Yo/Yoyo y Fifi están reservados para los títulos de los capítulos de la

---

<sup>2</sup> Del latín: la narrativa se inicia en el medio de los hechos para luego desarrollarse en escenas retrospectivas.

<sup>3</sup> En *In the time of the Butterflies* de la misma autora, se describe el fenómeno dominicano llamado los Dom-Yorks, es decir los que se desplazan entre el país natal y Nueva York, estando continuamente en contacto con las dos culturas, según Foley and Jermyn en *Dominican Republic* (99) Esta novela se adaptó al cine con el mismo nombre en 2001 y fue interpretada por Salma Hayek, Marc Anthony y Edward James Olmos.

parte final de la novela. La historia es narrada desde puntos de vista muy diferentes. Los personajes principales en *mGa* se presentan individualmente o en grupo y cada capítulo trata de uno o varios personajes y describe los pactos entre ellos. Además bajo el título de cada capítulo, los nombres o los apodos de los personajes aparecen en la esquina superior derecha de cada página. Si dicho capítulo habla de uno o varios personajes, aparecen en él una especie de subcapítulos, que ayudan a visualizar mejor la polifonía y los saltos temporales creados por las diferentes voces narrativas.

### 1.3 Estado de la cuestión

Se han podido encontrar otros análisis de *mGa* que tratan la obra desde otras perspectivas interesantes, Por ejemplo *A search for Identity in Julia Alvarez's: How the García Girls Lost their Accents* de William Luis, que analiza la identidad en la versión original de la obra, en inglés. Luis comenta sobretodo la tensión política existente entre los países caribeños regidos por dictadores y los Estados Unidos. La primera ola de migración dominicana fue por razones políticas, y más tarde también por razones económicas. Con el paso del tiempo, los dominicanos intentaron recuperar su origen cultural a través de la literatura.

Otra perspectiva y lectura de *mGa* es la realizada por Guillermo Irizarry. Su libro, titulado *Travelling Textualities and Phantasmagoric Originals*, estudia los efectos, la importancia y los resultados de la traducción de tres obras hispano-caribeñas y su esquema narrativo, pero sin entrar en el uso de las voces narrativas. Se da la circunstancia de que nuestra primera aproximación a la obra fue a la versión en español, sin caer en la cuenta de que la lengua en la que había sido originalmente escrita era el inglés.

Hay una aproximación al estudio de la narrativa en muchos de los análisis de voces multinarradoras en otros trabajos, pero sin embargo se ha encontrado que poco se ha analizado sobre la evolución de la voz narrativa, el alejamiento y cambio de identidad que sufren algunos de los personajes. En el capítulo 3.5 aparte de encontrarnos con una crisis de identidad de este personaje transcendente en la obra, la identidad volátil de Yolanda se acentúa aún más a través de los múltiples apodos infantiles bilingües y sus respectivos diminutivos que ella recibe. Esta particularidad si está comentada pero poco desarrollada en los estudios anteriores, también notamos una falta de estudios sobre la polifonía de los personajes secundarios, que representan el trasfondo de la cultura dominicana en la novela. Las voces narrativas de todos ellos toman formas diferentes según los espacios temporales y geográficos presentados. Es decir se sobrentiende el alejamiento por la diáspora impuesta pero no se ha discutido cómo ese alejamiento se refleja detalladamente a lo largo de la obra a través de la voz narrativa y algunos cambios interpretativos al ser traducido al español.

## 1.4 Relevancia del estudio

Abundan las obras y estudios sobre la literatura escrita por mujeres desde multitud de perspectivas, cultura hispana o sudamericana, el exilio político, las dictaduras, el postcolonialismo, y el carácter hegemónico patriarcal de la sociedad, entre otras. Nuestro interés por la historia y en particular la cultura dominicana y su representación en la literatura, se ha despertado al leer *De cómo las muchachas García perdieron el acento*. Al ser descrita desde una perspectiva, principalmente, de sujetos femeninos, nos hemos dado cuenta de muchas de las peculiaridades dominicanas ajenas a las demás culturas hispanas y caribeñas que migran a los Estados Unidos.

Ha merecido la pena hacer un seguimiento de cómo se discute y se entiende la situación de los personajes femeninos, en concreto dominicanos, por la escasez de conocimiento de la literatura dominicana que tuvimos antes de proponernos abordar este corpus. Como consecuencia hemos querido profundizar en el conocimiento de los respectivos cambios externos e internos que han influido en los sujetos femeninos en su migración e integración en un nuevo país, ya que siguen estando de actualidad y ocupando un lugar en la literatura contemporánea escrita por autores hispanos y de otras nacionalidades.

Hemos encontrado que la voz narrativa y femenina, dentro de la diáspora descrita a lo largo de la novela, cambia de representación según el sujeto, el tiempo y el espacio geográfico. Algunos acontecimientos influyen más que otros y están descritos con más intensidad. Queremos por ello alcanzar una mayor comprensión de cómo y cuándo se han empleado las variantes de la voz narrativa.

No profundizaremos mucho en los sujetos masculinos ya que no han sido el objetivo de este estudio. Tampoco hemos profundizado del todo en el análisis del ambiente político descrito a través de los personajes masculinos secundarios, aunque sí representan una parte de la periferia masculina, digamos el marco exterior que limita el comportamiento de las mujeres, ya que influye directamente en el cómo pueden maniobrar los sujetos femeninos, tanto principales como secundarios.

## 2. Teoría y metodología

Utilizaremos una serie de conceptos narratológicos que nos serán de utilidad para estudiar los cambios de la voz narrativa, basándonos entre otros en el *Discours de récit* de Gérard Genette y la *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática* de José R. Valles Calatrava. Si un personaje actúa dentro de la diégesis y a la vez como narrador en el discurso, ocupa varias funciones, “Todo narrador homodiegético es intradiegético, como personaje y extradiegético como narrador”<sup>4</sup>. La diégesis es el discurso o la historia que incluye acontecimientos, actores, tiempo y espacio<sup>5</sup>.

Por lo tanto entendemos que el narrador homodiegético es el personaje en primera persona como personaje principal o testigo dentro de la diégesis, es decir intradiegético. El narrador extradiegético se encuentra fuera de la diégesis y como tal, puede servir tanto de voz omnisciente en tercera persona que cuenta los sucesos y los pensamientos de los personajes, como de personaje testigo no protagonista, involucrado parcialmente en la diégesis dando una visión reducida de los acontecimientos. En nuestro corpus la voz narrativa, dada su compleja polifonía, pasa de narrador omnisciente a testigo, o de protagonista a narrador autodiegético, o sea, narra autobiográficamente buscando la involucración del lector dirigiéndose a él con términos como ‘tú’ o ‘ustedes’.

Otros términos adecuados utilizados al analizar nuestro corpus en la anacronía de la diégesis, son los anticipativos o prolepsis y los regresivos o analepsis. La anacronía no sigue el curso normal de los hechos como la cronología y altera las secuencias temporales lógicas. Anticipativos son hechos que anticipan aspectos del futuro que linealmente tendrían que venir después, flash-forward, y regresivos interrumpen la línea temporal para incluir hechos del pasado, flash-back<sup>6</sup>.

También estudiamos en la obra focalizaciones diferentes, como la actoral que es la focalización interna, la aural que corresponde a la focalización omnisciente, y la focalización neutra que es la focalización externa independientemente de si es un personaje del relato o no (homodiegética/heterodiegética)<sup>7</sup>.

Nuestra concepción de la identidad se basa en las ideas de Stuart Hall y Gayatri Spivak ya que interpretamos de forma parecida a la suya el sujeto de estudio en este trabajo. El primero sugiere que la identidad es cambiante y que es una mezcla entre la historia, el poder y la cultura. De la misma forma se entiende que la identidad no es fija porque está relacionada con el pasado, lo contemporáneo

---

<sup>4</sup> Nuestra traducción, (Genette 399, 401)

<sup>5</sup> (Valles Calatrava 66, 203)

<sup>6</sup> (Valles Calatrava 204)

<sup>7</sup> (Genette según Valles Calatrava 218)



y lo que será el futuro. La voz narrativa puede ser un `yo´colectivo con los mismos parámetros o una variopinta de `yos´en evolución Hall <sup>8</sup>También confirma Spivak<sup>9</sup> que la identidad es difícil de fijar.

---

<sup>8</sup> Compilación ( Castro y Forné 82-83)

<sup>9</sup> Confluencer for Creative Inquiry (*Gayatri Spivak lecture, «A Borderless World» at The University of Arizona.*)

### 3. Análisis del corpus

Estructuraremos nuestro análisis empezando por la doble diáspora, seguido por los contrastes entre culturas híbridas y sus costumbres. Luego trataremos el uso en la narrativa de la multivoz 'Nosotras' dentro de la comunidad femenina. A continuación hablaremos de la periferia masculina que rodea a las protagonistas femeninas. Además utilizaremos el término llamado 'El Síndrome de Ulises' para platicar sobre las ambigüedades culturales que influyen en la crisis psicológica del personaje Sandra. Después analizaremos los múltiples 'yo/Yo' de Yolanda, y los diferentes códigos lingüísticos. Al final examinaremos el uso de la voz autorial y como puede ser representada teniendo un pasado en una lengua materna diferente, siendo expresada en la lengua adaptada dentro de la narrativa ficcional en primera persona singular.

#### 3.1 'La doble diáspora' y culturas híbridas, y la polifonía

Hablar de una doble diáspora nos parece adecuado porque la narrativa de *mGa* expresa claramente el efecto que produce en la familia García Torres su herencia colonial y cultural española, 'la primera diáspora'. Nos referimos aquí a un desplazamiento desde Europa al continente americano, de la cultura reinante en aquella época, con parámetros culturales hispanos, católicos y patriarcales. Dichos parámetros se impusieron por la fuerza a las culturas autóctonas previamente establecidas en los territorios caribeños, e incluso a la influencia de las etnias africanas llegadas con posterioridad a causa de la esclavitud. Este crisol cultural genera el trasfondo previo a la segunda diáspora hacia los Estados Unidos.

Según nuestra interpretación, la diferencia básica entre las dos diásporas es que en la primera, la posición social de los migrantes queda por encima de la de las culturas indígenas, africanas y otras etnias, mientras que en la segunda, queda por debajo de la media en comparación con las clases sociales ya asentadas en los Estados Unidos.

Resaltaremos algunos contrastes culturales particulares de la República Dominicana, sobre todo en la tercera y última parte de *mGa*, la que corresponde a la infancia de los personajes principales. Es en esta última parte del corpus donde se aprecia mejor el uso de la polifonía.

En la novela se recurre a diferentes aspectos para definir la identidad dominicana. Estas particularidades se reconocen en personajes secundarios como parte del trasfondo cultural. La blancura de la piel es primordial y se da la importancia de expresar la etnia y el color de la piel con abundantes adjetivos para describir el tono correcto de cada sujeto en concreto. Vemos en el ejemplo aquí abajo, la necesidad de la voz de niña de Fifi, la menor de las hermanas, de aclarar esta diferencia entre los dominicanos y los haitianos, de forma redundante.

Estaba esta vieja señora, Chucha, que había trabajado para la familia de Mamí desde siempre y que tenía una cara como si alguien la hubiera retorcido luego de lavarla para tratar de sacarle un poco de su negrura. Lo que quiero decir es que Chucha era superarrugada y de color negro azulado como los haitianos, y no negro café con leche, como los dominicanos. (*mGa* 226)

Según Foley and Jermyn en *Dominican Republic* (57), aunque dos terceras partes de los dominicanos son mulatos, tienden a negar sus antepasados africanos y se autoidentifican como blancos o indígenas por la contrapropaganda que de esta etnia hizo el dictador Trujillo, a pesar de ser él mismo mulato. También en la narrativa, el término `negro azulado´ se reserva para los haitianos, y los dominicanos prefieren autodefinirse como `café con leche´.

A la vez que en *mGa* se confirma esta definición del color de la piel, la voz en este apartado no es la de la omnisciencia sino la de la memoria recordada en primera persona por el personaje de Fifi, al recordar el último día en la isla, antes del exilio familiar. Esta forma de ver las etnias concuerda totalmente con la política que existía en el periodo histórico que refleja la narrativa.

A ninguna de las muchachas del servicio le gustaba Chucha porque pensaban que era un ser inferior a ellas, por ser tan negra y haitiana y demás. [...] Chucha empezó a deshacer su bulto, y todas supusimos que iba a hacernos una ceremonia vudú de despedida. Chucha siempre tenía algún trabajo de vudú en marcha, algún hechizo que estaba haciendo o un espíritu al que trataba de atraer o un castigo para un enemigo. (*mGa* 227)

En esta cita de Fifi, se nos muestra otro aspecto interesante en la narrativa, no del todo atípico en la cultura caribeña, como es la consciencia de las jerarquías existentes entre etnias y rangos, tanto dominicanos como haitianos, definidas por el color de la piel y por sus respectivas creencias religiosas, incluido el animismo o vudú, traído de África, como se ve en el ejemplo anterior. Este bagaje cultural tan complejo, que define el núcleo familiar durante la infancia de los personajes en *mGa*, es el que se llevan consigo a los Estados Unidos. En los ejemplos de este apartado vemos como la cambiante voz narrativa de Fifi, hace uso tanto de la primera persona singular como de la voz colectiva de nosotros, y a la vez interactúa la voz autoral para recordar el pasado.

En el siguiente ejemplo la voz narrativa es llevada por Carla, la hermana mayor, relatando en primera persona singular, la que más recuerdos de la isla trae al nuevo destino. Además de las descripciones de este ejemplo, los personajes secundarios intervienen en discursos verbales. Vemos también cómo la sirvienta dominicana tiene muy presente la religión católica, herencia de los colonizadores, en esta última parte de la novela, que corresponde a la infancia de las niñas.

“Hablando de Nueva York”, empezó Nivea. Se persignó rápidamente y besó el crucifijo de su rosario. Nivea, la más reciente de las sirvientas que se hacían cargo de lavar y planchar la ropa, era “negra retinta”: mi madre siempre hacía el énfasis para así darle la intensidad suficiente al color. Le habían puesto el apodo de Nivea por el nombre de la crema traída de los Estados Unidos que su madre solía untarle para que esa blancura lechosa aclarara su negra

piel cuando era bebé. El blanco de los ojos que ahora clavaba en mí era el único lugar donde la magia de la crema parecía haber funcionado. (*mGa* 271)

La ironía del nombre Nivea, que significa de nieve o semejante a ella, y la alusión al blanco de los ojos, recalca en la narrativa la importancia de la blancura versus las variantes de la negrura. Aquí vemos otro adjetivo que clasifica a Nivea dentro de la negrura como “negro retinta”.

Siendo los personajes principales de origen europeo, descendientes de los antiguos colonizadores, sus posesiones dominicanas les permiten disfrutar de una vida acomodada. Entonces no se cuestiona la identidad. En cambio, el punto de vista inverso se plantea cuando su estatus queda cuestionado al ser considerados inmigrantes hispanos-latinos, a veces despreciados y otras como sujetos extraños, en su nuevo destino en América del Norte. Eso también parece influir en cómo se presenta la voz narrativa en los otros apartados de la novela, cuando hay duda de su identidad o necesidad del apoyo de las experiencias comúnmente vividas.

De hecho, la voz narrativa pasa de voz autoral a testigo y a primera persona singular en varios sujetos, no solo en Yolanda y las hermanas, sino también en la haitiana Chucha, uno de los personajes más importante de la infancia, con sus mágicos murmullos de vudú. “Del color de los zombis, un país de zombis. Me preocupan las niñas, doña Laura, entre hombres del color de los muertos vivientes [...] Les he rezado a todos los santos, a los loas, y al Gran Poder de Dios, [...]” (*mGa* 230-231). La fiel sirvienta da su versión de los hechos desde su perspectiva haitiana, hablando incluso de sus creencias mezcladas, tanto en los santos como en los loas: los espíritus que sirven de intermediarios entre los hombres y el regente del mundo sobrenatural.

Se entiende que la cultura haitiana, aunque es considerada estereotipadamente en la narrativa, tiene una influencia en la vida diaria de los sujetos principales y en su cultura dominicana y por eso también se le concede a Chucha una voz narrativa propia, en primera persona singular y como narrador testigo. Es un ejemplo de un personaje intradiegetico. En ese apartado del corpus hemos visto como el ‘yo’ en singular es utilizado para, a través de personajes individuales, representar a las diferentes comunidades y estratos sociales en la narrativa, independientemente de si el discurso es directo o indirecto.

De acuerdo con Hall también el estereotipado en la narrativa de *mGa*, sirve para comunicar algo reconocible para muchos y por lo tanto “se reduce, se esencializa y se fija en la diferencia”<sup>10</sup>. Asimismo sirve para dividir y crear una “Otridad”<sup>11</sup> que tanto incluye como excluye mutuamente a los sujetos que se encuentran en posiciones opuestas, tanto en las diferentes clases sociales como en la jerarquía y el poder.

---

<sup>10</sup> Nuestra traducción, (258)

<sup>11</sup> Idem

### 3.2 La multivoz 'Nosotras', la comunidad femenina

Queremos usar el concepto 'multivoz' para el término 'Nosotras' en la narrativa de *mGa*. Dicha multivoz no solamente representa a un grupo de hermanas en edad infantil, sino que también sirve de apoyo para mantener el trasfondo cultural femenino dejado atrás<sup>12</sup>. Cuando los sujetos femeninos actúan juntos, pactan contra el resto del mundo, padres, familia dominicana, sociedad estadounidense, colegios, universidades y experimentos amorosos en sus diferentes ámbitos culturales y geográficos.

La multivoz también sirve de refuerzo para la emancipación femenina, ya en la adolescencia, como un reflejo de la sociedad estadounidense en la que viven y en la que se quieren integrar, más que al mundo dominicano que les rodea por su proveniencia y a cuyas reglas se tienen que someter.

En el siguiente pasaje, los personajes de las hermanas, jóvenes adolescentes de vacaciones veraniegas en la República Dominicana, acaban de ser pilladas en una travesura de drogas. Mientras se encuentran de viaje, una bolsa de marihuana es encontrada en el cuarto de las hermanas por la sirvienta dominicana, en el domicilio neoyorquino donde se habían quedado los padres. La voz narrativa representa la comunidad femenina.

**Pasamos** el resto de la noche confesándoles a **nuestras primas**, tan vigiladas por todos, las travesuras que **habíamos hecho** allá en la patria de los valientes y la tierra de la libertad. (*mGa* 118 ;mis negritas)

La voz narrativa en tercera persona plural se usa en los contextos omniscientes y orales. También se usa en el discurso de la tercera persona singular describiendo el trasfondo y los acontecimientos circunstanciales o bien en los diálogos verbales representando cada postura individual de los personajes actantes. El narrador marcador, deja la voz al personaje o los personajes a un nivel subordinado, es decir da pie a que los otros personajes interactúen con su permiso. De esta manera la voz narrativa, independientemente de que sea en tercera persona o en singular o plural de la primera persona 'Nosotras', según las circunstancias, invita a que el pacto entre los personajes sea fuerte e irrompible, y se puedan apoyar el uno en los otros en esta comunidad colectiva femenina y salirse con la suya según su conveniencia.

La preocupación del personaje de la madre no se hace esperar. Es la que tiene que velar por la buena educación de las niñas en, según su criterio, el absurdo mundo de los estadounidenses. La voz narrativa omnisciente dejando entrever la opinión de la madre mezclada con la multivoz de las hijas.

**Mami estaba** segura. Y allí **se vio, preocupada** hasta el colapso por cuidar **nuestra** virginidad desde que **llegamos** a la pubertad en la tierra de esos americanos salvajes y disolutos y el vicio había llegado por otro orificio, en el otro extremo del cuerpo, sobre el cual no **había** vigilancia. (*mGa* 119;mis negritas)

---

<sup>12</sup> Ver el trabajo de Olsson sobre el sujeto colectivo (154)

En concreto, en esa fase de preadolescencia en la narrativa, hay un diálogo en tres niveles: Primero la voz omnisciente, segundo, la primera persona plural y tercero, los diálogos verbales de cada personaje. Así interactúa la voz narrativa, interpolando las diferentes focalizaciones desde varias perspectivas. De esta manera se refuerza, se profundiza y da vida a la diégesis en la narrativa y se invita al lector a ser el cómplice de los acontecimientos en el pacto entre el autor y lector.

**La mirada de mami** [...] “¿Todas ustedes?”, **preguntó** con voz grave y molesta. **Fifi dio** un paso adelante. “**Fui yo** la que la puso ahí. **Y ellas**”, **nos** señaló, “**ellas no tuvieron** nada que ver” [...] Sin embargo, había algo adverso en el hecho de que Fifi asumiera toda la culpa, porque **nuestra** costumbre había sido siempre compartir lo bueno y lo malo que **nos** tocara. (*mGa* 120; mis negritas.)

En este último ejemplo, el personaje de la hermana menor, Sofía, aquí con el apodo de la adolescencia, Fifi, la que llegó con menos edad a los Estados Unidos y que menos conoce su país de origen, opta por asumir la culpa de la travesura y las consecuencias de quedarse en la República Dominicana.

Dado su fuerte carácter independiente, rompe el pacto de la comunidad femenina de las hermanas y se queda una temporada bajo el cuidado de la familia isleña. Cuando las hermanas descubren que Fifi se acomoda allí y que ha iniciado una relación con un dominicano que no la deja llevar una vida igual a la que lleva en los Estados Unidos, organizan un complot para, para conseguir la emancipación de Fifi de su opresivo noviazgo y su vuelta al ‘país de la libertad’.

### 3.3 La periferia masculina

En ningún momento se asigna la voz narrativa en primera persona singular, aparte de en los diálogos verbales directos, a un sujeto masculino, aunque sí marcan la periferia en la que los sujetos femeninos se pueden mover. Es decir ejercen sobre ellas una presión hegemónica. Los sujetos masculinos son necesarios para dar forma completa a la voz narrativa a pesar de que no tienen un papel preponderante en el cuerpo del estudio. El contraste cultural, caracterizado por la mezcla particular entre el catolicismo hispano y a la vez el agnosticismo de la joven generación, apoyado por el patriarcalismo oligárquico dominicano, influencia de forma subalterna a los sujetos femeninos y todas sus actuaciones en la narrativa.

Como veremos a continuación, en una de las escenas se confirma este contraste cultural, cuando el personaje de la segunda hermana, Sandra, queda ingresada en un hospital psiquiátrico, se produce una conversación entre los personajes masculinos, uno el padre y el otro el médico de Sandra, con frases intercaladas por parte de la madre, opinan sobre el estado mental de Sandra. No solamente se contrastan las dos culturas desde varios puntos de vista sino que además hablan de Sandra como si de un objeto se tratara y no de una persona.

Por parte del padre los temas de conversación principales son la falta de herederos masculinos, tema implícitamente reiterado a lo largo de la novela, la incapacidad de las hijas de encontrar maridos dignos y hasta las obras literarias hispanas de los siglos anteriores. Por otro lado el médico se refiere a los posibles tratamientos de una crisis nerviosa, enumerando obras más recientes que las que utiliza el padre en sus discusiones con él, con intención de neutralizar el estado patológico de la hija. Paradójicamente los personajes masculinos y el de la madre, representan una sociedad patriarcal en ambas culturas con sutiles diferencias.

“¿Quiere decir que...”, el doctor Tandlemann comenzó pero se detuvo para confirmar el nombre en el fólter, “quiere decir que Sandra no es psicótica ni esquizofrénica, sino que tuvo una pequeña crisis nerviosa”.

“Una pequeña crisis nerviosa”, murmuró el padre para sí. (*mGa* 52-53)

“¿Quiere decir que las demás hijas también han sufrido crisis nerviosas?”

“Malos hombres, ¡eso es lo que han tenido!”, le reprochó la madre, como si el doctor fuera uno de sus ex yernos. “En el fondo eso tiene sentido: un corazón roto y una crisis nerviosa. Pero esto es diferente, es un caso de locura”. (*mGa* 53-54)

“Freud”, dijo el doctor, enumerando nombres que tenía en su libreta. “Darwin, Nietzsche, Erikson.”

“Dante”, reflexionó el padre. “Homero, Cervantes, Calderón de la Barca.” (*mGa* 56)

La voz omnisciente y la voz directa verbal de los tres sujetos discuten el estado de Sandra. Las perspectivas para entender el mundo por conceptos culturales-literarios más antiguos o arcaicos, donde los valores y los conceptos del comportamiento femenino pasan por la lente masculina, patriarcal y generacional, contrastan aquí con los conceptos más modernos de otras culturas-literaturas postmodernas. Estas culturas-literaturas más recientes donde rigen quizás conceptos menos pronunciados o inclinados a hacer diferencia entre el género femenino y masculino, son uno de los conceptos más que tenemos en cuenta a la hora de valorar la identidad femenina de un inmigrante, en este caso, de raíces dominicanas dentro de la cultura norteamericana.

La emancipación que sí viven las hermanas es indirecta y ambiguamente apoyada por la madre que a la vez tiene que servir de cómplice al padre por el honor de la familia dominicana. El carácter de ella también marca la periferia exterior en la que obran las hijas, pero por el mero hecho de ser ella también mujer en los Estados Unidos, la emancipación nortea también la influye en cuanto a la educación de las hijas. La madre sirve de personaje secundario y como tal es un testigo homodiegético.

Ella había ideado el código de color para hacerse la vida más fácil. Con cuatro niñas tan seguidas, no podía darse el lujo de respetar su identidad y conseguir una camisa roja de vaquero para la tercera en etapa de marimacho, o una blusa de campesina mexicana cuando la mayor descubrió sus raíces hispanas. (*mGa* 42)

También en esta fase de la novela, recién llegados a los Estados Unidos, la madre sirve para describir el nuevo entorno cultural. Con una voz omnisciente describe a cada niña y sus particularidades personales, y guía el lector en el descubrimiento del mundo de las mujeres García.

Sofía es la que abiertamente se opone al patriarcado dominicano de la familia. Cuando el padre, furioso por cuestiones de honor de la familia, encuentra unas cartas de amor de su novio alemán donde se cuestiona su posible embarazo, ella opta por escaparse de casa y dejar a la familia para pedir la mano del alemán.

Paradójicamente Sofía, aún siendo la más revolucionaria de las hermanas, es quien consigue dar a la familia 'un varón y buena sangre', aunque no por ella o su primera hija, si no por medio de su segundo hijo, parecido físicamente a su padre, rubio y con ojos azules. De ese modo consigue la aprobación de su propio progenitor, según los parámetros patriarcales dominicanos.

Todos los sueños caribeños del abuelo por tener un heredero varón y por la rubia apariencia nórdica habían aflorado. Ahora había buena sangre en la familia, para contrarrestar un posible error de escogencia de pareja por parte de una de las mujeres. ( *mGa* 27)

La voz narrativa de Sofía tampoco se deja obrar en primera persona singular en esa primera parte de la novela. La voz narrativa cuenta en modo omnisciente o a través de personajes secundarios, las fases conflictivas por las cuales pasan los sujetos femeninos. También hay que notar que el color de la piel, discurso reservado a la descripción de los isleños pertenecientes a los estratos sociales más bajos, se sustituye aquí por la buena sangre en el discurso de la propia familia García Torres.

### 3.4 'El síndrome de Ulises' en el sujeto de Sandra

Los personajes femeninos en la narrativa recurren a diferentes vías para hibridar identidades y culturas, el arcaico patriarcalismo de sus padres, el marco machista de su origen dominicano y la influencia católica, y simultáneamente integrarse en la cultura estadounidense de la época.

Todas, incluso la madre, reivindican su identificación personal y su derecho a ser ellas mismas. Se ve afectado el bienestar, y cada una de las hermanas, a lo largo de la narrativa, busca, encuentra o falla a la hora de superar esta búsqueda de identidad. Alguna de una forma pacífica, como Carla, y otras de forma más patológica, como Sandra y Yolanda, y también de forma más revolucionaria, como Sofía.

El psiquiatra Joseba Achótegui fue quien acuñó el término 'el síndrome de Ulises', una patología psicológica que afecta a los emigrantes que tienen que preocuparse para sobrevivir en su nuevo lugar, muchas veces en situaciones precarias echando en falta su tierra patria. Hace alusión al desequilibrio sentimental sufrido por el protagonista, descrito por Homero en *La Odisea*. Ese mal del emigrante, con sus pros y sus contras, no difiere, se sea hombre o mujer, joven o mayor, es lo mismo, poco importa, es universal y sempiterno.



Esa patología puede tomar muchos giros, aún no encontrándose en circunstancias precarias, económicamente hablando, como se ve con los sujetos femeninos en la narrativa de *mGa*, que buscan liberarse, identificarse, pero aun así quedan atrapadas entre estos dos mundos, estas dos culturas y entre dos generaciones. Echan de menos su país y su cultura, siendo niñas, para luego ignorarlos de adolescentes a la vez que no se pueden liberar de ellos, y al final, se sienten extraños y aculturados al volver a su país, siendo adultas.

En el personaje de Sandra encontramos el caos y la confusión y un fracaso de asimilar una identidad sólida en su nuevo lugar. Por ello interpretamos que sufre del mal del migrante. Pasa por una crisis de auto identificación importante que requiere tratamiento hospitalario. Ella es la que más se diferencia de sus hermanas físicamente, al tener la piel más blanca, como vemos en el ejemplo de abajo, aunque hubiera preferido parecerse más a sus hermanas.

Esa potencial ventaja física es, a su vez, uno de los condicionantes de la crisis personal de identidad por la que pasa Sandra, contradictoriamente, dado que la importancia que dan a la blancura de la piel los dominicanos hubiera podido hacer pasar a Sandra desapercibida en la sociedad estadounidense al no ser reconocida como migrante hispana del Caribe.

Al mirarse en el espejo le sorprendió ver a una niña bonita que le devolvía la mirada. Era una niña que habría podido pasar por americana, con sus ojos azules y piel blanca, rasgos que en todas las reuniones familiares decían que se debía a una tatarabuela sueca. [...] Y de repente se dio cuenta, de manera impersonal, como si alguien americano e importante, alguien como el doctor Fannigan, lo afirmara: era bonita. [...] Al ser bonita, no tendría que volver al lugar de donde venía. La belleza hablaba las dos lenguas. La belleza pertenecía a este nuevo país, así le pesara a la Bruja (*mGa* 190)

En ningún momento la narrativa habla de cómo los norteamericanos hacen referencia al color de la piel de los personajes. No obstante el discurso de la blancura es un tema de mucha importancia para los dominicanos de la novela. La dualidad entre ser un ser exótico, sexualmente llamativo o ser un 'spic'<sup>13</sup>, y no pertenecer a la alta sociedad estadounidense, es algo que toda la familia tiene que afrontar en su nuevo destino.

La conciencia de estas vivencias se despierta en el personaje de Sandi en una cena de promoción en la carrera de su padre ejerciendo de médico, a la cual asiste toda la familia. Por una parte, ella es testigo de la humillación que sufre su padre al ser acosado por la mujer de su promotor, y por otra parte se da cuenta de su apariencia física, ajena a la de su familia.

Esa noche se sentía por encima de sus padres: se daba cuenta con claridad de que eran gente insignificante comparada con los Fanning. (*mGa* 192)

---

<sup>13</sup>Spic` uso informal y ofensivo para referirse a un hispano hablante del Caribe o Sudamérica.

En el primer ejemplo vemos cómo ella se da cuenta de su aspecto físico, que es lo que prevalece en las dos culturas ser mujer, bonita y parecer blanca, y en el segundo ejemplo, la poca importancia que tiene su familia en la sociedad americana, al contrario de lo que ocurre en su país natal donde son terratenientes y económicamente bien situados. Este hecho influye en su desequilibrio de identidad. La voz narrativa es omnisciente y reparte los diálogos orales en presente entre los personajes, que interactúan entre sí.

Sin embargo no deja al personaje de Sandi hacerlo por sí misma, sino sólo a través del testimonio de la voz omnipresente ya que en la narrativa no consigue un consenso claro de su autoidentificación. El personaje de Sandra actúa con confusión, no asimilando la mezcla entre los valores de la sociedad americana y la dominicana, lo que le impide obrar de forma consciente y madura.

Al contrario del personaje de Yolanda, que también pasa por una fase de confusión de identidad, se ve que las experiencias infantiles de Sandra le agravan mucho más su crisis. Se vuelve a recalcar la importancia de la sangre, esta vez en lugar de referirse a la calidad se refiere a su color blanco. Aquí vemos un ejemplo de la crisis en plena evolución.

“Mi bisabuelo se casó con una muchacha sueca, ¿ve? Así que la familia tiene sangre blanca, y a Sandi le tocó todo. Pero imagínese lo que son las cosas de la vida, quería ser más morena, como sus hermanas” [...] “. En todo caso, esa dieta se apoderó de ella. [...]” (*mGa* 54)

“[...] Tenía que leer todas las grandes obras de la humanidad porque pronto”, la madre reunió todo su valor para decirlo, “pronto iba a dejar de ser humana”. [...] “Nos dijo que sería expulsada de la raza humana, que se convertiría en un mono.” (*mGa* 55)

Tampoco aquí la voz narrativa deja maniobrar libremente al personaje de Sandra y cuenta las anécdotas en una voz omnipresente. En las obras universales que frenéticamente está estudiando, no parece que pueda encontrar una identidad reconciliadora en su confuso entender. La oposición cultural entre, por un lado, su entorno estadounidense con educación más liberal, aunque también machista, y por otro lado, la educación católica y patriarcal dominicana, arrastra una reconciliación difícil. La literatura de los grandes maestros masculinos, tanto clásicos como modernos, estadounidenses o europeos, consumida por ella, no la ayuda en su situación de mujer y migrante, si acaso la empeora.

La complejidad de los criterios básicos y fundamentales de las múltiples culturas, a las que ella está sometida, no da lugar a un equilibrio en su búsqueda y necesita ayuda para salir de su crisis de identidad. Queremos con ello, constatar que los códigos sociales y culturales aprendidos a base de rechazos o aprobaciones de ambos países, perjudican arbitrariamente a Sandra.

### 3.5 Los múltiples `yo/Yo´ de Yolanda, la identidad volátil

En este apartado estudiaremos, con ejemplos, el papel que tendrá el aspecto psicosocial en la conformación del personaje de Yolanda. Para esto también necesitamos entender, cuáles son las

normas institucionales culturales que rigen en el momento crucial de conciencia donde la “autopercepción no tiene dimensionalidad fija y conocida” (Escobar 51) en el personaje de Yolanda. Con aspecto psicosocial nos referimos al hecho de tener una conducta no estructurada (Escobar 32).

En la traducción del libro al español hay un fenómeno que puede llevar a confusión a los lectores hispanos. Concretamente, hay un capítulo de la novela en el que dicho fenómeno es muy exagerado, y a la vez decisivo para entender la evolución de la identidad del personaje de Yolanda. Se describen varios diminutivos del nombre de Yolanda según si el interlocutor o los interlocutores dentro de la novela hablen español o inglés y según donde se encuentren geográficamente. A veces se usa Yo, Yoyo o bien Yolandita como diminutivos de Yolanda, cuando los sujetos hablan en español. Por otra parte, cuando cambia el código lingüístico al inglés se usa Joe o Joey (*mGa* 69).

La similitud en la versión española de la novela entre el apodo `Yo´, y el pronombre `yo´, tampoco debe suponer problema porque no se suele usar el pronombre personal en español más que en ocasiones puntuales. Aún así crea momentos de confusión y algunas relecturas, porque la narrativa sí juega con esta puntuación expresa, al menos así aparece en la traducción. Alternativamente, el `Yo´ se presenta en tercera persona singular o en primera persona singular. Ese fenómeno de confusión no influye tanto en la lectura de la versión original inglesa (*GGA* 68) El lector de la traducción española, que constituye el foco de nuestro trabajo, encuentra aquí unas curiosas perspectivas añadidas.

En el ejemplo que se verá a continuación, `Yo´ aparece en tercera persona singular en el primer anunciado en ambas lenguas. En el segundo anunciado, el pronombre en español se reconfirma con el apodo `Yo´ mientras que en la versión inglesa simplemente usa el pronombre femenino, ya que por sí en español la forma gramatical es diferente.

Ambos son millonarios, **plantea Yo. (tercera persona singular)** Papá Rico es el acaudalado dueño de una fábrica de ropa interior. El elástico de los pantis **le** aprieta suavemente **a Yo. (pronombre independiente y pronombre tónico)** (*mGa* 70; mis negritas)

Both of them are tycoons, **Yo posits. (third person singular)** Daddy Coon is a Fruit of the Loom tycoon. The band on **her** underwear squeezes gently. **(personal pronoun feminine)** (*GGA* 69; mis negritas)

Sin embargo en el siguiente monólogo interior, en la traducción al español, se plantea fácilmente la confusión porque coincide el pronombre `yo´ con el apodo `Yo` a la vez que se juega con el tiempo, el pasado y el presente. Las continuas anacronías entre las escenas anticipativas y regresivas y el presente hacen que la lectura tenga que ser hecha con más detenimiento y concentración. El discurso se presenta como si se tratara de un inicio de un borrador de un poema.

Al principio estábamos enamorados. **Yo sonrío. (tercera persona singular, presente de indicativo)** Ése es un buen inicio. Él llegó a mi puerta. **Yo le abrí. (primera persona**

**singular, pretérito perfecto simple**) Mi mirada le preguntó “¿Quieres entrar y dejar atrás el resto del mundo?” (*mGa 71*; mis negrita.)

In the beginning, we were in love. **Yo smiles. (tercera persona singular, presente)** That was a good beginning. He came to my door. **I opened it. (first person singular, past perfect)** My eyes asked. *Would you like to come in out of the rest of the world?* (*GGA 70*; mis negritas)

En el ejemplo anterior, los recuerdos y los autodiscursos verbalizados interiormente, y el discurso en presente del indicativo, también dan juego al espejo en el cuál el personaje de Yolanda se deja entrever y reflexiona sobre sí misma, experimentando así su identidad en evolución, la del pasado, la del presente y la del futuro. En la versión inglesa se recalca el discurso interior verbalizado en cursiva. Este capítulo de la novela inicia al lector en un dialogo más profundo e íntimo del sujeto de Yolanda y narra los sucesos de su despertar identitario, coincidiendo con el enamoramiento y desenamoramiento, al ver que el objeto de su amor no quiere seguirle en ese viaje de evolución.

El nombre oficial Yolanda se usa cuando la voz narrativa narra los discursos de descripción omniscientes, y el apodo Yo, para los diálogos internos que hemos visto en los ejemplos anteriores.

Pero **Yolanda** estaba asustada. Una vez que entraban en el terreno de las palabras, era imposible saber lo que podrían llegar a decir. (*mGa 71*; mis negritas)

But **Yolanda** was afraid. Once they got started on words, there was no telling what they could say. (*GGA 70*; mis negritas)

El uso intercalado del Yo/Joe se usa en los discursos verbales cuando en el mismo capítulo interactúa con el sujeto masculino, en ese caso su pretendiente estadounidense, con quien dialoga en inglés, y por lo tanto se usa el apodo Joe. Su identidad estadounidense está marcada por el apodo Joe a través de la alianza amorosa reforzada por el código de amor en inglés.

“¿Tú también me amas, **Joe**? ¿Me amas?”, preguntó él, suplicante. (*mGa 72*; mis negritas)

“Do you love me **Joe**? Do you?” he pleaded. (*GGA 70*; mis negritas)

Es preciso mencionar esas diferencias de cambio de código lingüístico para mejor entender la fase de transición en la que se encuentra Yolanda, ya adulta, queriendo dejar atrás a su marido americano y la incompreensión que sufre por parte de éste. Está experimentando y verbalizando su identidad, utilizando el pronombre, los apodos de la infancia, el nombre legal-oficial y los cariñosos apodos ingleses de su marido ‘yo/Yo-Joe/Yolanda’.

Al contrario que Sofía, Yolanda toma el actoral de la focalización interna, al parecer, ella experimenta más conscientemente la confusión de identidad por la que también atraviesa. Se encuentra en pleno tránsito entre una personalidad y otra, intentando llegar a un compromiso entre la multitud de formas de ser llamada y su ambivalente uso, aunque en la narrativa de la obra prevalezcan tres.

CUANDO ABANDONÓ A SU MARIDO<sup>14</sup>, **Yo** dejó una nota: “Me voy adonde mis papás hasta que se me aclare la mente/el corazón.” Revisó lo que había escrito: “Necesito algo de espacio, algo de tiempo, para que mi mente/corazón, mente/corazón/alma...” No, no, no, no **quería dividirse más, tres personas y una sola Yo.** (*mGa* 80; mis negritas)

When she left her husband, **Yo** wrote a note, *I’m going to my folks till my head-slash-heart clear.* She revised the note: *I’m needing some space, some time, until my head-slash-heart-slash-soul*—No, no, no, **she didn’t want to divide herself anymore, three persons in one Yo.** (*GGA* 78; mis negritas)

El nuevo punto de partida para el personaje de Yolanda en este último ejemplo de abajo, marca claramente el proceso por el cual ha pasado y el cambio de su conciencia, la mismidad que ella ha experimentado en el desarrollo de su identidad. Su nombre oficial no le corresponde en esa fase de su evolución porque ya no quiere continuar con una relación donde no es comprendida por su marido. El apodo que éste le otorgó y su propio nombre, se entrelazan continuamente.

Pensó en firmar **Yolanda**, pero **su verdadero nombre ya no sonaba como si fuera suyo.** En lugar de eso garabateó el nombre que él le había dado: “**Joe.**” (*mGa* 80; mis negritas)

She thought of signing it, **Yolanda**, but **her real name no longer sounded like her own**, so instead she scribbled his name for her, “**Joe.**” (*GGA* 79; mis negritas)

El nombre oficial del sujeto de Yolanda es el nombre que encontramos en los títulos de los capítulos de las dos primeras partes de la novela, al igual que los nombres de sus hermanas Carla, Sandra y Sofía. Supuestamente estas dos partes corresponden a la vida adulta de los personajes, tratada al inicio de la novela, mientras que la de la adolescencia universitaria es descrita en la parte central de la misma como vimos en los capítulos 3.2. y 3.3.

### 3.6 La voz autorial y el uso de la primera persona singular

Hemos encontrado otra forma de interpretar la voz autorial en primera persona singular, en la última parte de la narrativa, en un artículo de Bocchino<sup>15</sup> sobre *La casa de los conejos*<sup>16</sup> de Laura Alcoba. La obra se presenta como una recopilación de retazos de recuerdos, llevada a cabo cuando la autora es adulta y, conscientemente, hace una reconstrucción semificticia de todos ellos, utilizando la voz narrativa en primera persona del singular. Precisamente el mismo recurso que observamos en la narrativa de *mGa*, aunque la novela pretende ser una ficción, no se puede evitar hacer un paralelismo con la vida real de la autora Julia Alvarez.

El hecho de que ambas autoras dejaran sus países natales con tan poca edad parece congelar la identidad, y al ser narrada se libera toda esta intimidad. Además las lenguas en las que están escritas las novelas son lenguas adoptadas y aprendidas, inglés y francés respectivamente, no la lengua

---

<sup>14</sup> [sic]

<sup>15</sup> (Castro, Forné 65, 68-69)

<sup>16</sup>*Manège* La versión original francesa

materna de ellas, el español. Al usar esa lengua vehicular quizá es más fácil tratar sobre algo traumático con más sentido objetivo. Ese recuerdo infantil en el idioma materno queda incrustado en el interior de la identidad como si de una cebolla se tratará, con sus capas protectoras que se desprenden salpicando aún más el nudo interior al ser recortadas. En ese caso, lo más íntimo, el dolor oculto y el secreto revelado, se expresan a través de la literatura.

Vemos en la última parte de la novela de Alvarez, que los recuerdos nostálgicos de la infancia quedan muy alejados de los temas tratados en el inicio de la novela. Da la impresión de que se fusionan el personaje de Yolanda y la voz autorial.

Después nos fuimos a vivir a los Estados Unidos. [...] Conocí la nieve” [...] Me fui al internado. Leí muchos libros. ¿Entienden que ahora vivo en un colapso permanente y que eso encaja a la perfección en lo que queda del hueco de mi historia? Empecé a escribir [...] Crecí, y me convertí en una mujer curiosa, una mujer de fantasmas y demonios de cuentos, [...] (*mGa* 299-300)

De repente y sin previo aviso, entre los relatos finales intra- y extradiéuticos, aparece una voz de mujer adulta resumiendo toda una vida, se expresa más claramente y conscientemente mediante la voz en primera persona de forma autodiegética. Queremos aquí argüir que la protagonista toma las riendas de Yoyo, el apodo infantil de Yolanda, dirigiéndose directamente al lector o bien a los lectores en el presente más inminente de toda la novela.

## 4. Conclusiones

En este trabajo hemos podido constatar que la narrativa ha conseguido a través de la polifonía de la voz y, según las circunstancias, crear un interesante pacto con el lector. Se ha contemplado la complejidad de la diáspora dentro de la diáspora y la periferia masculina. Estos contrastes forman también parte de la complejidad del discurso narrativo y lingüístico de la obra ya que las culturas híbridas también influyen en el análisis del proceso de la identidad y el proceso del discurso oral femenino que se ha intentado demostrar.

La respuesta a nuestra hipótesis inicial de trabajo es que el cambio de la identidad se ve reflejado en una variación de la voz narrativa desde la tercera persona singular, a la primera persona singular y hasta a la segunda persona plural, pasando por fases en las que se mezclan todas. Resumiendo, la voz narrativa extradiegética, al inicio de la novela, desenvuelve la diégesis en sus más íntimos detalles, como si de una entrevista en el tiempo se tratara. La voz narrativa atraviesa por diferentes fases, la omnipresencia, el testigo, el `yo`, `Nosotras`, `ellos`, siendo utilizada alternativamente por todos los sujetos para definir mejor su personalidad y construyendo el final de la novela con un relato autodiegético dirigiéndose a ustedes, es decir directamente a nosotros, como lectores.

El drama pasa de al principio ser panorámico a ser escénico y vice versa. La diegésis además avanza, pero sin repetirse, mediante la totalidad de los sujetos, independientemente de su protagonismo y su subjetividad. La focalización entonces nos da la imagen de seguir un camino al oscurecer, iluminado por focos a diferentes alturas y ángulos, con sus sombras más o menos pronunciadas según la importancia en la diegésis. El lector puede interpretar la lectura según sus propias experiencias vitales.

Hemos resaltado las crisis de identidad de los sujetos Yolanda y Sandi. La voz narrativa de la primera opera independientemente, de forma intradiegética mientras que la narrativa de la última toma la posición extradiegética. Para su curación evolutiva ambos sujetos recurren a la literatura, aproximándose a formas distintas. La protagonista evoluciona y exterioriza su crisis mediante la escritura, y el personaje de Sandi lo interioriza y no consigue la herramienta clave para abrir la válvula de escape de superación personal y queda algo trastornada.

No obstante, a pesar de que la novela muestra las dificultades que puede conllevar el patrimonio cultural en el nuevo hogar, también nos recuerda que sirve como escudo para sobrevivir en él, porque con esa herramienta puente, se facilita el aporte a la nueva cultura de lo que no hay en ella y se enriquece la nueva identidad multicultural, absorbida de forma consciente y holística.

La agilidad autorial desde una focalización femenina, no solamente abarca una crítica sociopolítica de la cultura dominicana sino también una crítica femenina indirecta al mundo patriarcal de ambas

culturas, que rodean las hermanas desde la infancia hasta vida adulta. Como consecuencia, esa periferia masculina dificulta el libre albedrío de los sujetos femeninos y retrasa la consecución de una identidad libre de prejuicios hegemónicos ancestrales y religiosos.

Podría ser interesante para un proyecto futuro, estudiar la voz narrativa y la representación en su totalidad de los sujetos masculinos, desde una perspectiva de los sujetos femeninos, en *De cómo las muchachas García perdieron el acento*.



## Bibliografía

- Alvarez, Julia. *How the Garcia Girls Lost Their Accents*. Algonquin Books of Chapel Hill, 2010.
- . *In the time of the butterflies*. Plume, 1995.
- Alvarez, Julia, y Mercedes Guhl. *De cómo las muchachas García perdieron el acento*. Vintage Español, 2007.
- Carpentier, Alejo. *Viaje a la semilla - Alejo Carpentier - Ciudad Seva - Luis López Nieves*. Cuba de 1944, <http://ciudadseva.com/texto/viaje-a-la-semilla/>.
- Castro, Andrea, y Anna Forné, editores. *De nómades y migrantes: desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*. 1. ed, Beatriz Viterbo Editora, 2015.
- Confluentcenter for Creative Inquiry. *Gayatri Spivak lecture, «A Borderless World» at The University of Arizona*. 2012. *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=E3LYRYR\\_-XA](https://www.youtube.com/watch?v=E3LYRYR_-XA).
- Escobar, Modesto. «La autoidentidad Problemas metodológicos del “Twenty Statements Test”». *Reis*, n.º 23, 1983, pp. 31-51.
- Foley, Erin, y Leslie Jermyn. *Dominican Republic*. Marshall Cavendish, 2005.
- Genette, Gérard. *Discours du récit*. Points, 2007.
- Hall, Stuart, editor. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage, 1997.
- Homer, et al. *Iliaden : Odysséen*. Gleerup, 1963.
- Irizarry, Guillermo B. «Travelling Textualities and Phantasmagoric Originals: A Reading of Translation in Three Recent Spanish-Caribbean Narratives». *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria Y de Cultura*, n.º 4, 2001, p. 13.
- Luis, William. «A Search for Identity in Julia Alvarez's: How the García Girls Lost Their Accents». *Callaloo*, vol. 23, n.º 3, 2000, pp. 839-849.

Olsson, Fredrik. «*Me voy pal Norte*». *La configuración del sujeto migrante indocumentado en ocho novelas hispanoamericanas actuales (1992-2009)*. 2015. [gupea.ub.gu.se](http://gupea.ub.gu.se),  
<https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/38638>.

País, Ediciones El. «Síndrome de Ulises, la enfermedad del emigrante». *EL PAÍS*, 26 de noviembre de 2002, [http://elpais.com/diario/2002/11/26/salud/1038265201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/11/26/salud/1038265201_850215.html).

Stavans, Ian. *La condición Hispánica : reflexiones sobre cultura e identidad en los Estados Unidos*. Fondo de cultura económica, 1999.

Valles Calatrava, José R. *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Iberoamericana ; Vervuert, 2008.