



**MÁSTER UNIVERSITARIO
GÉNERO Y DIVERSIDAD**

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Ni Guadalupe ni Malinches: la
búsqueda de un espacio propio
en las novelas de formación de
escritoras chicanas

TESIS DE MÁSTER

Desirée Fernández Rodríguez

Directora: Esther Álvarez López

Oviedo, junio de 2019

TESIS DE MÁSTER

D^a./D. Desirée Fernández Rodríguez

D.N.I.:

TÍTULO: Ni Guadalupe ni Malinches: la búsqueda de un espacio propio en las novelas de formación de escritoras chicanas

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE: literatura chicana, perspectiva de género, teoría de la espacialidad, adolescencia.

DIRECTOR/A: Esther Álvarez López

1. Resumen en español

La presente tesis de fin de máster utiliza la teoría de la espacialidad para analizar tres novelas de formación escritas por autoras chicanas en la última década. Partiendo de la clasificación espacial realizada por Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera* (1987), se ahondará en el modo en el que el espacio privado, el espacio público y un tercer espacio dedicado a la creatividad influyen en la construcción de la identidad étnica y de género de las protagonistas.

2. Resumen en inglés

This M.A. thesis takes the theory of space to analyse three coming-of-age novels written by Chicana women writers in the last decade. Considering Gloria Anzaldúa's spacial division in *Borderlands/La Frontera* (1987) as the basis, it will focus on the way in which the private space, the public space and a third space related to the expression of creativity have an influence on the construction of the protagonists' ethnic and gender identity.

VºBº

LA DIRECTORA DE LA TESIS
DE MÁSTER

LA AUTORA

Fdo.: Desirée Fernández Rodríguez

AUTORIZACIÓN PARA CONSULTA DE TESIS DE
MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL CON
FINES DE INVESTIGACIÓN

Dña. Desirée Fernández Rodríguez, con D.N.I. [redacted], como autora de la Tesis de máster titulada “Ni Guadalupe ni Malinches: la búsqueda de un espacio propio en las novelas de formación de escritoras chicanas”, por medio de este documento expresa su autorización para que dicha obra sea utilizada con carácter no lucrativo y con fines exclusivos de investigación. Deberán respetarse, en todo caso, los derechos que le asisten, establecidos en el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y en particular, conforme a su artículo 14.3º, el de que sea siempre reconocida su condición de autora del trabajo, con inclusión del nombre y la referencia completa de la fuente, cuando se proceda a la reproducción directa o indirecta del contenido o de las ideas que aparecen en él.

Lo que declara a los efectos oportunos.

En Oviedo, a 3 de junio de 2019

Fdo.: Desirée Fernández Rodríguez



Máster Universitario Género y Diversidad



DECLARACIÓN CONTRA EL PLAGIO

Dña. Desirée Fernández Rodríguez, con DNI _____, estudiante del Programa Oficial de Postgrado *Máster Universitario Género y Diversidad*, por la presente declaro que el trabajo adjunto es una creación original propia, en la que las ideas de obras ajenas me han servido de inspiración o apoyo se encuentran debidamente referenciadas, con cita expresa de la fuente y autoría de que procedan.

Asimismo, declaro que los fragmentos de obras ajenas de cualquier naturaleza (escrita, sonora o audiovisual) o las obras aisladas de carácter plástico o fotográfico que he incluido en mi trabajo se encuentran debidamente identificadas como cita literal (entre comillas si se trata de textos) y con referencia a la fuente y autoría de la obra copiada.

Entiendo que de no haber actuado así habría incurrido en plagio, lo que supone un incumplimiento de las leyes, un atentado a los principios éticos del trabajo universitario y una falta de observancia de las instrucciones para la prevención del plagio aprobadas por la Comisión de Docencia del Máster y puestas a disposición del alumnado. Tal hecho habilitará a las personas encargadas de la evaluación y calificación de mi trabajo a no autorizar su defensa o a valorarlo desfavorablemente, según las circunstancias del caso.

En Oviedo, a 3 de junio de 2019

Fdo.: Desirée Fernández Rodríguez

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Esther Álvarez por transmitirme su entusiasmo por la literatura chicana, por la paciencia con las correcciones formales y el exceso de citas, por las valiosas sugerencias y aportaciones y por la flexibilidad y la disponibilidad. Gracias también por una implicación y una preocupación que van más allá de la mera redacción de un trabajo.

A la Dra. Carmen Alfonso por su ayuda y por resaltar la importancia de una buena gestión del tiempo.

Al profesorado del máster, por ofrecernos una visión de la perspectiva de género más amplia y variada de la que conocía hasta ahora.

A Raquel, por el auxilio académico-personal (trans)nacional, por el préstamo interbibliotecario, por animarme a cursar este máster y por los *waffles*.

A mi comadre Begoña, por estar aquí a pesar de estar de Despeñaperros pa' abajo, por la terapia y por la ración diaria de *memes*.

A mis padres, por facilitarme el estar “a lo mío” cuando la situación no era para nada fácil.

También, a la 9C del HUCA, donde leí buena parte de los materiales para este trabajo, por demostrarme que la Medicina también es cosa de mujeres.

A mis padres

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. MARCO TEÓRICO.....	4
3. EL ESPACIO PRIVADO: LAS BUENAS HIJAS PERMANECEN EN EL HOGAR	15
4. EL ESPACIO PÚBLICO: LAS MALAS HIJAS VAGAN POR LA CALLE.....	29
5. EL ESPACIO PROPIO: LA CREATIVIDAD Y LA ESCRITURA COMO VÍAS DE ESCAPE.....	45
6. CONCLUSIONES	64
BIBLIOGRAFÍA	66

1. INTRODUCCIÓN

*Yo soy un puente tendido
del mundo gabacho al del mojado,
lo pasado me estira pa' 'tras
y lo presente pa' 'delante,
Que la Virgen de Guadalupe me cuide
Ay ay ay, soy mexicana de este lado
(Anzaldúa 1999/1987, 25; énfasis en el
original)*

Este trabajo pretende ahondar en la realidad de esas personas que, como describe Gloria Anzaldúa en estos versos, se hallan en una incómoda sensación de fluidez entre dos culturas. En concreto, me centraré en la forma en la que esta idea que transmite el puente aparece reflejada en la literatura chicana. En lo que respecta al contexto histórico que rodea a este grupo de población chicana, sus raíces culturales se basan en la conquista española de México por Hernán Cortés en el siglo XVI. Sin embargo, su historia como mexicano-americanos, o chicanos, comenzó el 2 de febrero de 1848 con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo: la guerra entre México y Estados Unidos (1846-1848) llegaba a su fin con la cesión de buena parte del territorio mexicano a Estados Unidos, conformando el sudoeste que hoy se refleja en el mapa de este país (Eysturoy y Gurpegui 1990, 48). Como consecuencia, estas personas se ven relegadas a una ciudadanía de segunda clase y a una serie de discriminaciones que aún perduran. Es bien sabido que el Presidente Donald Trump, haciendo gala de su hispanofobia, pretende llevar a cabo un triplete de políticas que sumirían a México en una profunda recesión económica: la construcción y financiación del muro en la frontera, la deportación de millones de migrantes y el fin del tratado de libre comercio.

Teniendo en cuenta este contexto sociocultural, el objeto de análisis de este trabajo son las novelas de formación escritas y protagonizadas por chicanas. En cuanto a la selección de obras, me he decantado por las que están destinadas a un público juvenil o adolescente. Me he centrado en tres obras merecedoras del *Tomás Rivera Book Award*, uno de los premios más prestigiosos de la literatura infantil mexicano-americana: *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter* (2017), de Erika L. Sánchez y

ganadora en 2018; *Gabi: A Girl in Pieces* (2014), de Isabel Quintero y premiada en 2015; y *Under the Mesquite* (2011), de Guadalupe García McCall y galardonada en 2013. Las tres comparten un aspecto común: están protagonizadas por una adolescente chicana que lucha por encajar en su vida en Estados Unidos, tratando de compaginar ambos aspectos de su identidad: sus raíces mexicanas y sus aspiraciones vitales en Estados Unidos. Siendo obras de reciente publicación, se les presupone una visión *a priori* más actual y acorde con la realidad de este sector más joven que aquella descrita en obras ya clásicas como *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros.

La razón para centrarse en este sector del conjunto de la literatura chicana reside en una justificación demográfica: si se consultan los datos estadísticos más recientes de la página web del United States Census Bureau, en 2016 se registraron un total de 35.757.000 de chicanos/as en el país, suponiendo un 62.87% de toda la población hispana (United States Census Bureau 2016). Al ser el grupo hispano mayoritario, cabe preguntarse acerca de su representación en las obras literarias elegidas como lecturas obligatorias en los institutos estadounidenses. De gran interés es el artículo escrito por la bibliotecaria Marie Stewart Frankson, que incluye una selección de decenas de obras chicanas clasificadas por géneros literarios. A pesar de enumerar títulos ya considerados como clásicos, Stewart Frankson (1990: 30) denuncia que los/las adolescentes chicanos/as preferían no leer esas obras, ya que gozaban de una mala reputación, lo que se traducía en una carencia de historias con las que identificarse. Esto no hace sino reforzar la importancia de haber elegido obras premiadas, puesto que llegan a un público más amplio y se les da un reconocimiento y una proyección fundamentales.

La motivación para desarrollar este trabajo surge de la necesidad de comprobar si, tal y como sostiene González Ramos (2016, 135), esta literatura infantojuvenil más actual logra su función principal, la de transmitir una serie de valores, y la más subversiva, la de transgredir los patrones tradicionales delimitados por el patriarcado. De este modo, a través de este trabajo, trataré de despejar la hipótesis sobre si esta literatura para adolescentes actual se abre a nuevos horizontes o si, por el contrario, aún continua anclada en los elementos más clásicos. Para llevar a cabo dicho análisis y averiguar de qué manera se construyen como mujeres las tres protagonistas, emplearé las teorías de la espacialidad y de la interseccionalidad como base. Así, tras un marco teórico que presenta los conceptos más relevantes, se da paso al análisis de la dicotomía espacial más clásica, la de la división de las esferas privada y pública. El tercer espacio que analizo está reservado a la originalidad de estas tres obras, al lugar donde confluyen

las influencias que reciben las protagonistas y donde su personalidad tendrá un mayor desarrollo. Por tanto, los ejemplos incluidos en este trabajo permitirán comprobar qué asemeja a estas chicanas del siglo XXI y qué las aleja de las mujeres de las generaciones que las preceden. No se aventura una tarea fácil para estas tres chicanas intentar encontrar un lugar en el que sentirse libres de la asimilación, los estereotipos coloniales y el patriarcado a que son sometidas diariamente.

2. MARCO TEÓRICO

Because I, a *mestiza*,
continually walk out of one culture
and into another,
because I am in all cultures at the same time,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteadada por todas las voces que me hablan
simultáneamente. (Anzaldúa 1999, 99; énfasis en
el original)

El propósito de este segundo apartado consiste en sentar las bases del armazón teórico sobre el que se sustentará este trabajo. Teniendo en cuenta que el objeto de análisis se corresponde con las llamadas novelas de formación, será necesario conocer aquellos aspectos que intervienen en la construcción de la identidad de las personas. Al contrario de lo que podría parecer, definir la identidad de un sujeto no es algo simple. En este caso, pretendo ahondar en la formación de la identidad de género de las protagonistas de las tres novelas elegidas analizando los espacios en los que se encuentran. Una de las grandes teóricas sobre la construcción de la identidad de género es Judith Butler, quien explica en *Gender Trouble* que no existe una única categoría para definir a una mujer: “If one ‘is’ a woman, that is surely not all one is; . . . because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender *intersects* with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities. As a result, it becomes impossible to separate out ‘gender’ from the political and cultural *intersections* in which it is invariably produced and maintained” (1990, 3; énfasis añadido). Así, Butler afirma que la categoría de mujer es el resultado de sumar distintos factores interrelacionados.

Para realizar el análisis de este trabajo, emplearé la corriente teórica de la interseccionalidad, definida por Viveros Vigoya (2016, 2) como una perspectiva que resalta la conexión existente entre las relaciones de poder. A su vez, me acerco a mi foco de análisis mediante el argumento de Viveros Vigoya, ya que proporciona un aspecto fundamental acerca de los elementos indispensables que constituyen la identidad de género: “toda dominación es, por definición, una dominación de clase, de sexo y de raza, y en este sentido es en sí misma interseccional, ya que el género no puede disociarse coherentemente de la raza y de la clase” (2016, 7). En otras palabras,

no puede entenderse el concepto de mujer sin tener en cuenta su raza y su clase, y viceversa.

En lo que respecta a las tres protagonistas de las novelas que he seleccionado, los ejes del género y la raza serán los más importantes, ya que se trata de adolescentes chicanas. La cuestión de la raza procede de la época de la dominación colonial y es Aníbal Quijano quien más ha disertado acerca de la colonialidad del poder. El concepto de colonialidad hace referencia a todas las formas de ejercer ese poder empleadas por las fuerzas coloniales, que han permanecido en nuestra cultura desde entonces (Maldonado-Torres 2007, 243). Quijano sostiene que el éxito del colonialismo reside en la implantación de un etnocentrismo eurocéntrico en las áreas conquistadas, con el consecuente sometimiento de todas las razas que no se correspondiesen con los parámetros occidentales (2000, 541-542). Esta implantación de la colonialidad del poder, de acuerdo con Quijano, se basa en el control de cuatro esferas que influyen en la vida cotidiana: la economía, la autoridad, el género y la sexualidad a nivel de familia y educación, así como la producción de conocimiento (Quijano, 2000). Por lo tanto, no debe considerarse la colonialidad como un mero hecho político sin más trascendencia que la ocupación de un territorio, sino como un fenómeno que afecta a más áreas.

Para comprender el modo en el que se va construyendo la identidad de género en contextos (post)coloniales, María Lugones debate acerca de la relación entre colonialidad y género en un artículo homónimo. Lugones explica su percepción partiendo de la hipótesis de Quijano acerca del empleo de la raza como unidad de clasificación universal (2008a, 79). Tal y como mencioné más arriba, los elementos interseccionales que definen la identidad no deben ser vistos de manera aislada, pues “la interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otras” (2008a, 81). Esto es, ya desde los feminismos de mujeres del Tercer Mundo se viene denunciando la ausencia de mujeres que no son blancas en las protestas del colectivo feminista hegemónico, y es precisamente en esa ausencia donde encajan las protagonistas de las novelas de este trabajo. Estas últimas, mujeres de otra raza en proceso de formación, no pueden ser definidas sólo como mujeres o como chicanas, al igual que sucedía con las mujeres negras. Son, necesariamente, una combinación de ambas categorías junto con otras como la clase o la religión.

Retomando la línea de la colonialidad del poder, Lugones manifiesta cómo las sociedades precoloniales eran ajenas a la cuestión de la opresión de género y explica

que su implantación trajo como consecuencia la subordinación de la mujer en todos los ámbitos posibles (2008a, 86). Sin embargo, lo que pretendo demostrar es que las mujeres no son sólo víctimas de la opresión del patriarcado por una cuestión de género, sino que se ven sometidas a más factores. De hecho, Yuval-Davis (1997, 7) denuncia la falta de consciencia por parte del patriarcado de esos otros aspectos a los que son expuestas, tales como la estratificación social. Existen, entonces, más condicionantes que el género para subyugar a las mujeres, tal y como analizaré a lo largo de este trabajo.

Es en este entramado interseccional donde sitúo a las protagonistas y, más concretamente, en la perspectiva chicana. Lo que define a esta perspectiva es que ha de combinar dos corrientes que tradicionalmente no han colaborado la una con la otra hasta la aparición de la interseccionalidad: el movimiento chicano, que no contempla el género, y el movimiento feminista más temprano que no incorpora ni raza ni clase (González Ramos 2001, 28). Con el objeto de clarificarlo aún más, recojo lo expuesto por Yarbrow-Bejarano acerca de la llamada experiencia de las chicanas: estas mujeres están marcadas por su pertenencia a una raza oprimida y a una cultura que no es la dominante en el lugar donde residen (en González Ramos 2001, 28). Estos argumentos hacen referencia a lo que comúnmente se ha denominado doble opresión, en tanto que las chicanas sufren discriminación como mujeres que forman parte de una minoría étnica.

Indudablemente, el hecho de pertenecer a una minoría étnica será de suma relevancia para estas protagonistas. De hecho, algunas autoras abogan por un tercer género correspondiente a las mujeres de dichas minorías. Chela Sandoval (1991, 4) sostiene que esta idea ya se ha promovido desde el feminismo del Tercer Mundo producido en Estados Unidos. A lo que se refieren las teóricas feministas con ese otro género es a una nueva categoría que aúne el triángulo raza, género y clase: la categoría social de las 'mestizas' (1991, 5). Las protagonistas son mestizas en el sentido que defendía Gloria Anzaldúa en *Borderlands* en la cita que abre este apartado: “*la mestiza* is a product of the transfer of the cultural and spiritual values of one group to another” (1999, 100; énfasis en el original). Al contrario de lo que podría parecer, ese estado de la *mestiza* que lucha al no pertenecer al imperialismo cultural no es algo negativo, sino

enriquecedor e inclusivo (1999, 101).¹ A pesar de esa visión optimista de Anzaldúa, lo cierto es que no es una tarea sencilla abrirse paso en la sociedad para ese tercer género.

Esta idea está directamente relacionada con el concepto de nacionalismo que, según sostiene Greenfeld, corresponde a un sentimiento que engloba a todos aquellos que compartan un territorio y una lengua común, además de una serie de tradiciones, historias y una raza (en Yuval-Davis 1997, 19). Ese sentimiento es la base de la identidad nacional, ya que el conocimiento de los mitos fundacionales permite a un grupo definirse de acuerdo a un origen étnico común (Smith 1991, 22). En el caso de este trabajo, resultará fundamental el contraste entre el nacionalismo mexicano y el estadounidense, totalmente opuestos y en constante conflicto. Así pues, el nacionalismo supeditará de manera transversal todos aquellos aspectos que se analicen en este trabajo, debido a que es el núcleo del que emergen las diferencias que constituyen una identidad.

Una vez que he detallado cómo la construcción de la identidad de género no es algo que resida únicamente en el patriarcado, sino en un conjunto de categorías, me centraré en la teoría espacial. Los espacios como foco de análisis ofrecen un contexto idóneo en el que observar la evolución y crecimiento de las protagonistas. Retomando a Judith Butler, se comprenderá que la identidad de género no es algo innato, como ya había apuntado previamente Simone de Beauvoir, sino que se corresponde con “*a stylized repetition of acts*” (1988, 519; énfasis en el original). Asimismo, añade que esa repetición de actos ha de producirse en un contexto sociotemporal (1988, 520). En el caso de las obras objeto de análisis en este trabajo, dispongo del eje del tiempo, ya que se trata de novelas contemporáneas, pero deben examinarse los lugares de socialización de cada una de ellas. Puede aventurarse, pues, que los espacios determinarán la construcción de la identidad de género de las tres mestizas.

Una de las autoras que profundiza en este aspecto de la importancia de los espacios en la formación de la identidad es Mary Pat Brady al exponer que la identidad se conforma en relación con el espacio y el tiempo en el que se halle una determinada persona (2006, 152). Por lo tanto, si la identidad de género está estrechamente ligada a la espacialidad, ha de suponerse que esos espacios posean algún tipo de característica definitoria. Siguiendo a la geógrafa feminista Doreen Massey, definir un espacio es un

¹ Iris Marion Young ofrece una definición del imperialismo cultural del siguiente modo: “[It] consists in a group’s being invisible at the same time it is marked out and stereotyped. Culturally imperialist groups project their own values, experience, and perspective as normative and universal. Victims of cultural imperialism are . . . marked as Other, deviant in relation to the dominant norm” (en McDowell 1997, 219).

proceso doble, de causa-efecto: un espacio se nutre de las relaciones sociales que en él se desarrollan y, a su vez, esas relaciones generan una serie de efectos a escala social (1994, 168). Parece evidente que los intercambios sociales son determinantes en lo que a los espacios se refiere y así se analizará en los siguientes apartados de este trabajo.

Dada la naturaleza cambiante de esas relaciones sociales, cabe destacar que los espacios no pueden entenderse como algo estático e invariable, sino como lugares que se adaptan según las situaciones o, en palabras de Massey, “The identities of places are always unfixed, contested and multiple. And the particularity of any place is, in these terms, constructed not by placing boundaries around it and defining its identity through counterposition to the other which lies beyond, but precisely (in part) through the specificity of the mix of links and interconnections *to* that ‘beyond’. Places viewed in this way are open and porous” (1994, 5; énfasis en el original). Este es un argumento fundamental para este trabajo, ya que proporciona uno de sus pilares: el contexto en el que se desarrollan las protagonistas está abierto al diálogo entre espacios, no se trata de lugares herméticos.

Esos espacios han sido presentados de manera dicotómica a lo largo de la historia, dejando patente la influencia del patriarcado. Así, se ha entendido que las mujeres se asocian con lo local y con la Naturaleza porque llevan vidas más próximas a los niveles locales, mientras que los hombres son quienes salen al exterior, reforzando la conocida teoría de las esferas privadas y públicas, respectivamente (Massey 1994, 9). La consecuencia de esta separación dicotómica radica en la socialización que reciben hombres y mujeres, especialmente desde la Revolución Industrial y el inicio del capitalismo. La geógrafa británica Linda McDowell explica cómo la sociedad capitalista dividió los espacios del siguiente modo: por un lado, las mujeres desempeñaban tareas domésticas en el hogar y aseguraban la reproducción y cuidado de los niños; por otro lado, los hombres eran los obreros asalariados que debían trabajar en el exterior (1997, 4). Por consiguiente, McDowell apunta a las inevitables desigualdades que se generaron en los roles de género, de tal modo que la socialización preconditiona a hombres y a mujeres a ocupar sólo esos lugares y, si no se respeta, se considera como algo contra natura: “Women who are ‘out of place’ —in the streets, in the workplace, in public— are seen . . . as unnatural or unsexed” (1997, 263). No parece existir, por tanto, justificación posible para que las mujeres abandonen lo privado.

Sin embargo, tal y como desarrollé unas líneas más arriba, los espacios establecen conexiones entre sí y, consecuentemente, eso afectará a la construcción de la

identidad. Del mismo modo que los espacios no son estáticos e inmóviles, los sujetos son fluidos. Dicha idea fue expuesta igualmente por McDowell, en un intento por desenterrar la falsa creencia de que los sujetos se formaban tan sólo en un único espacio (1997, 6). Esta matización refuerza la idea de que son diversos los factores que intervienen en la formación de la identidad. Estos argumentos encajan con el concepto expuesto por Gloria Anzaldúa de la frontera. Esta autora chicana es consciente de la fluidez e interconexión de espacios y sujetos y define esas fronteras o ‘borderlands’ con estas palabras: “the Borderlands are physically present wherever two or more *cultures* edge each other, where people of different *races* occupy the same territory, where under, lower, middle and upper *classes* touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy” (1999, 19; énfasis añadido). Claramente, esta cita se relaciona con la teoría interseccional y evidencia la complejidad de estos espacios fronterizos, contradictorios a ojos de Anzaldúa (1999, 19). Como sugieren los versos que dan inicio a este trabajo, la frontera es un lugar que resalta la tensión entre las culturas mexicana y estadounidense y la dificultad para posicionarse en un solo lado.

Dado que este trabajo trata novelas de literatura chicana, es evidente que la identidad de los personajes se formará en espacios fronterizos. Para realizar mi análisis, tomaré como referencia una cita de Gloria Anzaldúa con el objetivo de determinar la clasificación a seguir. Según esta autora, la tiranía cultural chicana, de marcado carácter masculino, impone tan sólo tres vías para las chicanas: el convento o la iglesia para las monjas; la calle para las prostitutas, o el hogar para las madres y esposas, suponiendo estos los únicos espacios reservados a las mujeres (Anzaldúa 1999, 39). En cambio, la autora propone una cuarta vía de escape: el acceso a unos estudios y a una carrera profesional que garanticen la autonomía de las mujeres (1999, 39). Esta división de Anzaldúa me permitirá delimitar los espacios que se pueden analizar en las novelas seleccionadas. Para adaptarme a la extensión de este trabajo, agruparé las propuestas de Anzaldúa del siguiente modo: primero, el espacio privado, con el hogar y la iglesia; segundo, el espacio público, con la calle; y un tercer lugar para la carrera, la creatividad y el desarrollo personal.

La esfera privada es, por definición, la más próxima a las protagonistas, puesto que se corresponde con el lugar en el que nacen y se crían. En términos generales, el espacio privado se identifica con el hogar, y la crítica ofrece algunos argumentos al respecto. Massey explica cómo el hogar y la mujer parecen estar unidos por un mismo vínculo natural y emocional que invita a asociar rasgos femeninos y maternales a lo

doméstico (1994, 10). Igualmente, comenta la consecuencia de esa asociación: el confinamiento de las mujeres al área doméstica significa que se ejerce un control social sobre sus identidades, es decir, una especie de impedimento para que se desarrollen en otros espacios (1994, 179-180). Corresponderá al siguiente apartado determinar si ese ambiente doméstico es, como explica David Sibley (2002/1995, 93) un refugio o, por el contrario, un lugar que atrapa a las protagonistas bajo las estructuras de poder familiares.

Dichas estructuras de poder están delimitadas por los discursos patriarcales que caracterizan a la sociedad chicana. Existe un término teórico para comprender la manera en la que se transmiten esos valores patriarcales a las chicanas: el familismo. Segura y Pierce (1993, 73) recogen en su artículo “Chicana/o Family Structure and Gender Personality: Chodorow, Familism, and Psychoanalytic Sociology Revisited” las características que lo definen: familismo demográfico (familias muy amplias); familismo estructural (varias generaciones conviviendo en el mismo hogar); familismo normativo (importancia de la unidad familiar); y familismo conductual (relación de las familias con otros círculos próximos, como el compadrazgo). No cabe duda de que estos valores proceden de las enseñanzas religiosas y, además, se otorgan tres papeles que pueden desempeñar las mujeres derivados de estereotipos culturales. Históricamente, se ha creído que los chicanos tienen tres madres, y así lo explica Anzaldúa: Guadalupe es la figura virginal que debe lealtad al pueblo mexicano; la Malinche o la Chingada es una traidora a la raza; y la Llorona es la que mata a sus hijos por venganza (1999, 52). Esta clasificación va acompañada de otras tres construcciones ideológicas que pautan las relaciones de los chicanos: el marianismo, mediante el cual las mujeres han de seguir el ejemplo de la Virgen María; el machismo, que promulga la dominación masculina; y el malinchismo como ejemplo de traición a la patria por parte de las mujeres (Fernández García 2017, 16-19). A lo largo de este trabajo, abordaré la cuestión de la permanencia de estos tres prototipos femeninos.

Por lo tanto, desde el hogar se crean unas expectativas y obligaciones que han de seguir las chicanas. Norma Alarcón, una de las teóricas que han disertado acerca de la familia chicana, explica, que por el mero hecho de ser mujeres, las chicanas deben cumplir unos patrones dictados por la Iglesia y vigilados por las figuras masculinas (1996, 222). La única opción que se plantea para las chicanas es la de convertirse en madres y proseguir con los estereotipos. Nancy Chodorow encuentra una explicación psicoanalítica para ello, en tanto que las hijas son una extensión de sus madres, con

quienes se sienten identificadas, al contrario de lo que sucede con los hijos (1974, 47-48). Mientras que las madres se distancian de sus hijos, intentan inculcar sus conocimientos a sus hijas. Tal es su compromiso que, de acuerdo con Adrienne Rich (2019/1976, 295), si se produce algún error en la educación de las jóvenes, las primeras en ser señaladas como culpables son las madres.

Esta transmisión de valores tiene una consecuencia a escala global, no sólo a nivel del hogar, ya que aquello que es promovido en la esfera doméstica afecta al nacionalismo chicano. Nira Yuval-Davis diserta acerca del género y la nación y elabora la teoría de la madre como una doble reproductora de la nación: “As the biological ‘producers’ of children/people, women are also, therefore, ‘bearers of the collective’ within these boundaries” (1997, 26). Lo que conlleva ese cargo al que se ven sometidas las mujeres chicanas trasciende lo meramente doméstico, ya que implica un conocimiento profundo sobre la propia etnicidad y costumbres del origen común que han de inculcar a su descendencia (1997, 28). Otra consecuencia de este rol es la lealtad a la *raza* en el sentido de no sucumbir al malinchismo, siendo éste, según Moraga (1983, 105) el más importante cometido de toda chicana. A lo largo del apartado tercero analizaré las posturas encontradas con respecto al espacio doméstico y a las relaciones entre el país de origen y el de acogida.

En lo que respecta al segundo de los espacios, el de la esfera pública, es bien sabido a partir de las teorías de Bronfenbrenner, que los factores contextuales y del macrosistema influyen de manera muy activa en el desarrollo de los/las adolescentes (Behnke *et al.* 2011, 1191). Por ello, se debe prestar especial atención a los espacios de socialización por los que transitarán las tres protagonistas además de sus hogares, fundamentalmente el instituto. Será necesario adoptar una postura fluida con respecto a la conexión entre espacios públicos y privados, ya que permitirá establecer diálogos entre ellos para negociar la construcción de la identidad (Fernández García 2017, 165). Como se mencionaba unas líneas más arriba, Massey señalaba que los espacios también pueden ser moldeados por las relaciones sociales que se dan en ellos.

En lo que concierne a mi objeto de análisis, el lugar que ocupa la chicana es el ámbito doméstico y privado. Esa férrea convicción tan arraigada en la sociedad chicana viene reforzada por el colonialismo y la imposición de un Estado colonial patriarcal que expone a las mujeres a la racialización y a la subordinación de género (Lugones 2008a, 88). Esa interiorización de su papel en la sociedad chicana, añade Lugones, también excluyó a las mujeres de los roles de liderazgo y de su presencia en ámbitos

económicos, políticos y cognitivos, aspectos directamente relacionados con la esfera pública (2008a, 89), consolidando la idea de que es el hombre el único que sale al exterior.

De este modo, todo aquello que implique una ruptura con el sistema patriarcal y una permeabilidad de las mujeres hacia otros espacios supondrá un riesgo. Elizabeth Wilson afirma que la presencia de las mujeres en las calles se ha puesto siempre en entredicho, obligando a extremar las medidas de vigilancia al suponer un peligro para el patriarcado (en Massey 1994, 167). Ese peligro se traduce en dos problemas: por un lado, las mujeres que gozan de movilidad pueden perder su rol doméstico; y, por otro lado, si entran en contacto con el exterior, pierden los referentes de una vida dedicada a la familia (1994, 180). El peor de los escenarios desembocaría en un caos de tipo sexual al que solo se pondría freno mediante el control de las mujeres en las zonas urbanas (1994, 258). Lo que parece no haber advertido Massey es el peligro adicional que supone para la chicana el contacto con la esfera pública: la americanización, pero eso será algo con lo que las protagonistas habrán de lidiar en ambos espacios para llegar a una negociación en el tercero de ellos. De hecho, McDowell parece ofrecer una perspectiva más optimista acerca de la presencia de las mujeres en los espacios públicos, ya que lo considera como una oportunidad para ellas de alcanzar la liberación (1997, 281). No obstante, las sociedades patriarcales no aceptan de buen grado que las mujeres ocupen espacios públicos para liberarse aún a día de hoy.

Precisamente esa es la idea sobre la que se sustenta el tercer espacio: la búsqueda de la libertad de las adolescentes chicanas. El concepto de tercer espacio procede de la teoría postcolonial de Homi Bhabha, mediante la cual se considera ese lugar como un espacio de negociación donde se produce una hibridez (1994, 217). En este caso, consideraré que el tercer espacio tendrá un soporte textual creativo tanto en las propias novelas de formación en sí mismas como en los textos que escriben las protagonistas. Se trata de (auto)biografías que muestran un potencial subversivo no sólo a nivel lingüístico, con la mezcla de idiomas, sino también en su propósito: negociar una identidad múltiple que aúne etnicidad, clase, género, sexualidad y lengua (Torres 1991, 272). De hecho, Rienda (2012, 163-167) explica que las mujeres han conseguido llegar a ser escritoras al alejarse del espacio privado y tratar de proyectarse hacia el exterior, a pesar de haberse dedicado inicialmente a temáticas domésticas e intimistas en sus textos. Por lo tanto, el tercer espacio que analizaré en este trabajo no será tanto un

lugar físico como lo que Fernández García (2017, 33) denomina un concepto discursivo que se caracterice por su base decolonial.

Así, al igual que al inicio de este apartado traté el poder del colonialismo, también es necesario conocer el movimiento que lo contesta: el decolonialismo. De acuerdo con Fanon, el decolonialismo debe crear una situación en la que los sujetos racializados, en el caso del objeto de este trabajo, las chicanas, puedan interactuar ajenos a cortapisas de género, entre otros (en Maldonado-Torres 2007, 260). Lo que se busca con la decolonización, por consiguiente, es una invitación al diálogo entre partes que habían sido invisibilizadas por distintos motivos durante la dominación europea (2007, 261). Además, esa decolonización crea una actitud crítica mediante la cual quienes han sido invisibilizados reflexionan acerca de los motivos que les han condicionado para ello (2007, 262). Esta perspectiva queda justificada para el ámbito de la latinidad por parte de José Saldívar (en Mignolo 2007, 158-159) al reconocer que es necesaria para desmontar la creencia de una única forma de pensar hegemónica, dando lugar a otras opciones. A lo largo del análisis de este trabajo me encontraré ante diversas situaciones fronterizas de este tipo.

Consecuentemente, debo establecer una relación entre esa actitud decolonial y el llamado “double consciousness” y la conciencia mestiza (Mignolo 2007, 165). En el ámbito chicano, Gloria Anzaldúa explica qué es lo que define a esa conciencia negociadora de la mestiza: la adopción de una actitud tolerante ante las contradicciones culturales entre México y Estados Unidos con el fin producir algo nuevo (1999, 101). De hecho, Anzaldúa va un paso más allá de lo expuesto por Bhabha, ya que promueve que esos sujetos híbridos lleven a cabo el pensamiento decolonial como agentes activos y que exploren las posibilidades de enriquecimiento de su situación (Yuval-Davis 1997, 59-60). Anzaldúa deja recaer esa labor en las mestizas, de las que se espera una actitud cosmopolita que, para Ulrich Beck (en Bonß 2004, 38), se traduce en una armonía transcultural y transnacional.

Aunque sea algo complejo y las protagonistas deban ponderar las expectativas de las dos fuerzas que ejercen poder sobre ellas, será el papel que deban desempeñar en los espacios discursivos que tienen a su disposición. Incluso una de las autoras de las novelas, Erika L. Sánchez, declaró en una entrevista que buscaba que las chicanas jóvenes fuesen capaces de trascender los conceptos (hetero)normativos de raza, nacionalidad y etnicidad (YouTube 35’ 27”). Así, en el apartado quinto se podrá comprobar el modo en el que las protagonistas buscan su lugar para liberarse e iniciar lo

que Yuval-Davis denomina “the (re)construction of . . . women’s roles in the processes of resistance and liberation” (1997, 67). A pesar de tratarse de chicas aún jóvenes, sus experiencias demostrarán las luchas internas que deben afrontar para alcanzar sus objetivos.

3. EL ESPACIO PRIVADO: LAS BUENAS HIJAS PERMANECEN EN EL HOGAR

I abhor some of my culture's ways, how it cripples its women, *como burras*, our strengths used against us, lowly *burras* bearing humility with dignity. The ability to serve, claim the males, is our highest virtue. (Anzaldúa 1999, 43; énfasis en el original)

Este tercer apartado está dedicado al análisis del espacio privado en las tres novelas que he seleccionado. Tomando como referencia el marco teórico, parto de la idea preconcebida del espacio privado como un lugar que alberga únicamente a las mujeres y, más específicamente, a las buenas hijas mexicanas. Sin embargo, comprobaré a lo largo de estas páginas la validez de este argumento. Previo al análisis en sí mismo, es necesario conocer las localizaciones de las novelas, además de la relación que guardan con dichos enclaves las tres protagonistas. Si bien las tres obras tienen lugar en los Estados Unidos, cada una se desarrolla en una ciudad diferente. Lupita, la protagonista de *Under the Mesquite*, vive en Eagle Pass, Texas, muy próxima a la frontera. En un poema titulado “thorns”, Lupita narra con una mezcla de sentimientos su cartografía personal:

I was born at home,
in our little blue house
on Avenida López Mateos,
in Piedras Negras, Coahuila, Mexico / . . .
When I was six years old
our family left our beloved Mexico
and moved to *los Estados Unidos* / . . .
It's been more than eight years
since my parents transplanted us, / . . .
We've been pretty happy,
living the American Dream
in Eagle Pass,
this bilingual border town
most of us call El Águila (García McCall 2011, 9-11; énfasis en el original)

A pesar de residir en esa ciudad fronteriza, la numerosa familia de Lupita no está indocumentada, pues todos poseen sus *Green Cards*, las tarjetas que les permiten la residencia en Estados Unidos (2011, 34). En cuanto a sus sentimientos hacia el nuevo país, la protagonista no parece estar completamente de acuerdo con el entusiasmo de sus padres: “my parents had uprooted me / . . . / But mami said we were / the luckiest children because / we had two homes” (2011, 37-39). No es casualidad que Lupita emplee con severidad los términos del trasplante y el desenraizamiento, ya que aluden a la situación en la que se halla: reubicada, de manera involuntaria, en un lugar que no le pertenece; obligada por sus padres a mudarse a otro país muy diferente a México, como si la arrancasen de su propia tierra natal.

En el caso de *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter*, Julia Reyes vive en Chicago, al norte del país. Julia nace en Estados Unidos y puede viajar a México, pero no así sus padres: “Our parents used to send us [to Mexico] every summer, but it’s been years since we’ve been there. Amá and Apá haven’t been able to go back because they’re still illegal” (Sánchez 2017, 19). Para Julia, México supone un lugar *a priori* hostil ya que su madre la amenaza con devolverla al país como si fuese un paquete (2017, 18). Es muy interesante matizar que la hermana de Julia, Olga, podría calificarse como una chica puramente de la frontera, ya que su madre fue violada por un coyote cuando cruzaban al otro lado, dejándola embarazada de ella. Por último, Gabi, la protagonista de *Gabi: A Girl in Pieces*, reside en un barrio de California llamado Santa María de los Rosales y parece no sentirse demasiado fuera de lugar allí: “Santa María is known for smog and overcrowded highways . . . But still... I love my city . . . There’s no scaping my roots, and I guess it’s better to embrace them than cut them” (Quintero 2014, 85). Una primera observación es que cuanto más cerca de la frontera vivan, menos hostilidad sentirán hacia México, mientras que Julia, mucho más al norte, parece haber perdido la conexión con el país de procedencia de sus padres. Más adelante argumentaré acerca del nivel de asimilación a la cultura americana de cada una de ellas.

Al igual que es importante conocer los lugares de residencia, también es necesario aproximarse a lo que sucede en el interior de sus hogares. Los discursos patriarcales, como el chicano, contemplan la idea de que las niñas aprenden su papel en la sociedad al imitar las tareas que desempeñan tanto sus madres como el resto de mujeres de la familia y círculos más cercanos, al crearse así una identificación femenina que resultará determinante para construir su identidad de género (Chodorow 1974, 51-54). Asimismo, tal y como mencioné en el marco teórico, las familias chicanas se

enmarcan, principalmente, en el término sociológico del familismo. Segura y Pierce recopilan algunas de las características del mismo, incluyendo las familias grandes, con varias generaciones conviviendo en el mismo hogar o en las proximidades; los altos índices de fertilidad; la unión familiar; la lealtad a la lengua española; la solidaridad entre pares y la confianza con los compadres y las comadres (1993, 72-74). De este modo, emplearé algunas de estas características para elaborar un análisis más detallado de las familias chicanas que dan vida a las tres novelas.

El primer aspecto que será objeto de análisis es la relación que se crea entre las madres y las hijas chicanas puesto que resulta concluyente en las tres obras. Cherríe Moraga argumenta críticamente que son las hijas quienes han de guardar total lealtad y servilismo ante sus madres dado que, de lo contrario, serán castigadas por la sociedad (1983, 4). Una imagen simbólica que representa ese lazo de unión es la del cordón umbilical que ya empleara Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera* (1999, 58) para referirse a la obligación de las hijas de permanecer siempre cerca del hogar familiar y de sus madres.² Varias décadas después, será García McCall quien recuperará la metáfora del cordón umbilical para describir la conexión entre Lupita y su Mami: “It’s your umbilical cord, / Lupita, a treasure I keep / to remind me of the tie / that binds us together. / You were my first baby, / my first love” (2011, 7). En esta novela, ambos personajes mantienen una buena relación marcada por la grave enfermedad de la madre. De hecho, será la propia Lupita quien acabe encarnando el papel de madre a lo largo de la historia. Otro aspecto que merece destacarse es la elección del nombre de la hija: se llama Lupita porque nació el 12 de diciembre, día de Nuestra Señora de Guadalupe, algo que determinará su condición de buena hija para siempre.

Por el contrario, las otras dos novelas muestran una relación madre-hija palpablemente más tormentosa y problemática. En *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter*, la existencia de Julia viene oscurecida por la reciente muerte de su hermana Olga en un accidente de tráfico. Muy al inicio de la novela, Sánchez emplea la voz narrativa de Julia para sentenciar el tipo de (des)unión que posee con su madre: “Amá and I haven’t had that kind of [loving] relationship since I was little. We don’t hug and say, ‘I love you’, like on TV shows about boring white families . . . She and Olga were

² Tey Diana Rebolledo y Eliana Rivero recogen en su antología de literatura chicana un poema de Pat Mora titulado “Aztec Princess” que también muestra la metáfora del cordón umbilical como nexo entre madres e hijas: “Here. See here. We buried your umbilical / cord here, in the house, a sign that you, / our girl-child, would nest inside” (1993, 195-196).

practically best friends, and I was *the odd daughter out*. We've been bickering, drifting away from each other for years. I've spent so much of my life trying to avoid Amá because we always end up arguing over stupid, petty things" (2017, 4; énfasis añadido). Además de no sentirse respaldada emocionalmente por su madre, Julia también se lamenta por la excesiva supervisión que ejerce sobre ella: "I hate the way she hovers over me and criticizes my every move" (2017, 12-13). No sólo la controla, sino que también la critica. Tal es el daño que le causan a Julia estos comentarios que la llevarán a un intento de suicidio tras ser culpabilizada por la muerte de su hermana y tras increparla su madre al descubrirse que mantiene relaciones sexuales con su novio fuera de un matrimonio. Resulta evidente que Julia busca deshacerse del lazo de unión maternofilial que la ata, o incluso amordaza, dado que no consigue cumplir con todos los parámetros de perfección y decencia que su hermana respetaba. Podría, entonces, apuntarse incluso hacia el concepto de la matrofobia, definido por Adrienne Rich (2019, 309-310) como el temor de una hija a verse totalmente representada en su madre.

En la historia de Gabi, la relación con su madre tampoco es especialmente satisfactoria. Su vínculo viene marcado por la manera pecaminosa en la que esta chica fue concebida: "My mother named me Gabriela after my grandmother who — coincidentally— didn't want to meet me when I was born because my mother was not married and was therefore living in sin" (Quintero 2014, 6). Este hecho conlleva a asociar a Gabi con el pecado y, en cierto modo, el trascurso de la novela así lo confirmará. Las líneas anteriores se corresponden con el inicio de la obra y crean una expectativa en torno al vínculo entre estos dos personajes. Gabi se muestra decepcionada ocasionalmente con su madre: "But my mom doesn't understand this [Gabi's lifestyle]. She never does. I don't get it. I guess it's because we have a lightswitch relationship. Sometimes she's wonderful. Sometimes not so much. . . . On and off. Like light itself —bright and dark. Mother and daughter. That's us. I wish it were different. I wish she would be more understanding, but that's not who she is, I guess" (2014, 25-26). Si bien no es una relación tan consolidada como la de Lupita, Gabi no alcanza el rechazo que Julia ejerce hacia su madre, sino que es en cierto modo positiva y leal.

Otra figura crucial en el familismo es, precisamente, la de esas abuelas que se unen al rompecabezas y completan la triada abuela-madre-hija de la transmisión de los valores chicanos (Segura y Pierce 1993, 75). Las abuelas son los modelos de los que las jóvenes chicanas aprenden palabras españolas, recetas mexicanas o celebraciones

típicas, es decir, los valores de la cultura chicana (1993, 76). Un claro ejemplo es el de Mamá Jacinta, la abuela de Julia, que la acoge tras intentar quitarse la vida, con el consiguiente escepticismo de la joven: “Some people think that shipping their children back to the motherland when they get out of control will solve everything. . . . Maybe parents think their kids have lost their values, that they’ve become too Americanized. So is Mexico supposed to teach me not to have sex? Is it supposed to teach me not to kill myself?” (Sánchez 2017, 228). Por lo tanto, Mamá Jacinta simboliza los valores mexicanos más puros que han de reingulcársele a Julia para corregir su conducta equivocada.

Las tías representan otro grupo de mujeres de la familia que influyen en las adolescentes chicanas. Concretamente, Tía Bertha, la tía de Gabi, es un ejemplo del arquetipo de la ‘tía solterona’, esa mujer que goza de mala reputación al llegar a la madurez sin casarse ni haber tenido hijos, que acude asiduamente a la iglesia y que no cumple con los requisitos patriarcales (Fernández García 2017, 106). Lo interesante de Tía Bertha es que Gabi la presenta como a una especie de curandera:

She always has something to say about everything. . . . To top it off, tía Bertha is super religious. She’s not even Catholic . . . , but some other religion that says that women can’t wear pants or lipstick or listen to wordly music . . . But my tía Bertha wants to save us all . . . Calls herself a healer (we call her crazy), a salvationist, (says) she speaks in tongues but mostly those tongues just criticize our wicked Catholic ways, our worshipping idols like la Virgen and los santos. She likens us to pagans . . . She says that with one touch of her hand anyone is cured! . . . But I heard rumors. Family stories. The “truths” behind the myth. And I don’t know how a *bruja*, a witch, like her can save our souls (Quintero 2014, 42-43; énfasis añadido)

En lo que respecta a la relación directa de Gabi con su tía, no se aprecia un especial afecto entre ambas, ya que la tía la critica y trata de imponerle patrones de conducta de género: “She said that what I should be doing is losing weight and learning how to cook and clean so I can catch a good husband” (2014, 132). Esta reflexión sigue a una discusión entre tía y sobrina acerca del deseo de la joven de ir a la universidad y de escribir poesía, algo que resulta intolerable para Tía Bertha.

Un personaje femenino que empatiza más con las protagonistas es el de la madrina. Para la sociedad chicana, el compadrazgo responde a una doble función: por

un lado, los padrinos transmiten la religión católica a sus ahijados y, por otra parte, amplían el círculo de la familia al convertirse en miembros de la misma (Segura y Pierce 1993, 73). Sin embargo, el caso del comadrazgo es más sutil, ya que implica una fuerte unión entre mujeres en la que todas están al mismo nivel, sin jerarquías, y forjan una relación de solidaridad para ayudarse ante las exigencias del patriarcado (Fernández García 2017, 105-106). Dicha unión aparece reflejada al inicio de la historia de Lupita cuando su Mami y sus comadres se reúnen en la cocina para “talk deep”, una estrategia definida como curativa, en el sentido de que las aísla del discurso patriarcal y las reconforta (King *et al.* en Fernández García 2017, 191-192):

While Mami sits at the kitchen table
with her two closest *comadres*,
Lucía and Serafina,
we sit on the floor with their kids
playing *lotería*,
our *tablas* set up like bingo cards.
By the doorway, we are
just far enough away not to hear
what they are whispering about.
Still, I can't help but notice
the anxious, sympathetic glances
Mami's friends are giving her (García McCall 2011, 14-15; énfasis en el original)

Lupita ya es consciente de la trascendencia de lo que estas mujeres están hablando en la cocina y desearía formar parte de la conversación, pero no se lo permiten porque se trata de un espacio incluso más privado que el propio hogar. Tan solo podrá conseguir un puesto en esas reuniones cuando alcance la edad adulta, algo que desea para sentirse mujer. La faceta de la empatía pura la representa la madrina de Gabi al acompañarla a comprar su vestido para el baile de graduación. Gabi no lograba ponerse de acuerdo con su madre para elegir la prenda, por lo que es Sylvia quien se ofrece a llevarla a Tijuana a una modista, a pesar de que el resultado no fuera el esperado. Las madrinas no dejan de ser perpetuadoras de las tradiciones de la cultura chicana, aunque siempre con una dosis menor de exigencia que las madres.

Una vez presentados estos personajes femeninos que nutren los cuatro tipos de familismo mencionados en el marco teórico, se observa cómo se teje una red femenina por la que han de transitar las chicanas más jóvenes de la familia. Esas mujeres ocupan los hogares, ya sea en México o en Estados Unidos, y simbolizan el ejemplo que deben seguir las nuevas integrantes de la familia. Sin embargo, en el espacio privado de las mujeres irrumpe también la presencia masculina. En este análisis me centraré en los hermanos de las protagonistas, ya que los padres serán de mayor relevancia en los siguientes apartados. Tanto padres como hermanos residen en los hogares, pero las dinámicas de los roles de género resultan más interesantes para comparar en el caso de los segundos. No debe olvidarse que la sociedad chicana se sustenta en una base machista mediante la cual los hombres discriminan a las mujeres para, de acuerdo con Anzaldúa (1999, 105), demostrar su fuerza y poder ante los estadounidenses o gringos.

Moraga elaboró asimismo un argumento en torno a la posición que ocupan los hijos en las familias chicanas, lo que denominó “*putting the male first*” (1983, 101; énfasis en el original). Esta práctica implica que las mujeres deben total obediencia a los hombres, incluidos sus hijos, o, de lo contrario, se las considera unas traidoras (1983, 102-105). Es esta la idea del servilismo que transmite Anzaldúa en la cita que abre este apartado. Dos de las novelas muestran este argumento de manera clara y enlazan a su vez con lo expuesto por Chodorow acerca de la distancia entre madres e hijos. Lupita es la hermana mayor y decide hacerse cargo de todos sus hermanos y hermanas, pero es consciente de la diferencia de tareas con su hermano Paco: “Most days Paco was smart enough / to play alone or with his own friends” (García McCall 2011, 43). El caso de Gabi con su hermano Beto es similar, y su madre refuerza reiteradamente la teoría de Moraga: “Beto gets arrested, and my mom blames me. . . . ‘Is this what you teach him? ¿Ese es el ejemplo que le das?’ I want to scream, *I am not his mother! You are!* But I cannot remind her of this, or it is to the chancla I go, no matter how old I am” (Quintero 2014, 79-80; énfasis en el original). Gabi es consciente de estas diferencias y adopta una posición feminista ante temas tales como las violaciones y los embarazos no deseados de los que se culpabiliza a las mujeres (2014, 204). Estas desigualdades causan numerosas discusiones entre Gabi y su madre:

This is part of the ‘boys will be boys’ mantra that we live by. Like my brother doesn’t have the same rules I do even though I’m older and obviously more responsible (and mature). . . .But my brother is going out with some girl . . . and

all she says is, “Make sure you take a condom with you?” Really, Mom, what the hell is all about? . . . She was only going to say, “It’s different. Beto is a boy, and they can’t help it. Besides, you have more to lose than him” (2014, 235-236)

Esto prueba cómo los niños y las niñas chicanas son educados de manera muy diferente y se crean expectativas opuestas para sus vidas.

Un rasgo particular de *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter* es que presenta la historia de dos hermanas aparentemente diferentes. La hermana de Julia, Olga, es recordada por toda la familia como una chica ejemplar y respetable: “Olga was the perfect daughter —cooked, cleaned, and never stayed out late . . . I know Amá loves me and always has, but Olga has always been her favourite. Ever since I was a little kid, I’ve questioned everything, which drove both my parents insane” (Sánchez 2017, 20-21). Sin embargo, el gran potencial de esta novela es la subversión del personaje de Olga al descubrirse su verdad: “This is a side of Olga I never saw: desperate, clingy, and delusional. Here I thought she was virginal, passive, and complacent, letting the world pass her by, when, in fact, she was letting the world pass her by while having sex with an old married dude, hoping he would one day leave his wife . . . My dead sister was going to have a baby” (2017, 290-291). La narradora demuestra, con este cambio en la percepción de su hermana, que incluso la más correcta de las jóvenes chicanas escondía un pasado vergonzante para el modo de pensar de su sociedad.

El último eslabón del familismo recae sobre otras figuras masculinas como son los tíos, siempre críticos con sus sobrinas. Un buen ejemplo es el Tío Bigotes, tío de Julia, quien le reprocha por leer durante una celebración familiar: ““You know, without family, you won’t make it in this life. And now that you’re older, you have to learn how to be a nice señorita just like your sister, may she rest in peace”” (Sánchez 2017, 83). Hoy en día podría clasificarse la intervención de Tío Bigotes como un caso de *mansplaining* y, en efecto, encaja con una reflexión de Moraga (1983, 110-111): la importancia que dan los chicanos varones a mantener los roles de género, controlando la vida de sus mujeres (esposas, hijas o madres), especialmente en el ámbito sexual, no responde sólo a una pretensión nacionalista de la defensa de lo mexicano, sino que refleja el hondo calado del patriarcado en el mundo.

Moraga también sostiene que un gran pilar para perpetuar ese patriarcado es, precisamente, el de la Iglesia Católica. Junto con el familismo, la institución religiosa es el aliado del machismo chicano que constriñe a las mujeres. Desde la época de la

conquista por Hernán Cortés, es la doctrina de la Iglesia Católica sobre la que se sustentan los tres modelos de referencia para las mujeres (marianismo, malinchismo y machismo). Norma Alarcón (1996, 222) explica que uno de los requisitos que han de cumplir las chicanas es el de simbolizar los valores de su tradición con su presencia y, añade, se toman los preceptos de la Iglesia como la voz autoritaria a respetar. Dada la trascendencia de esta institución para la vida de las chicanas, aportaré algunos ejemplos de los hábitos religiosos de las protagonistas y de sus fiestas de quinceañera.

Cabe destacar que tan solo una de las protagonistas manifiesta explícitamente su religiosidad. Se trata de Lupita, la que podría decirse que es más conservadora de las tres. Ella misma explica que acude a catequesis para prepararse para su Confirmación y que cada miércoles se celebra una misa en su instituto. En un momento dado decide rezar y pedirle a Dios que salve a su madre:

Up to this point in my life
faith has always strengthened me,
stilled my fears, soothed my pain.
Now I am filled with doubts—
and hungry for a sign of mercy,
knowing that only God
can keep Mami from dying.
“Anything,” I whisper.
“I’ll dedicate my life to you.
Just ... please ... don’t let her die” (García McCall 2011, 24-25)

Queda manifiesta la fe que profesa Lupita, que, más adelante, acompañará a su abuela a una misa en México para rezar por el mismo motivo. En cambio, las otras dos protagonistas no parecen sentirse tan próximas a la religión. Julia critica con gran lucidez la sumisión a la que somete la Iglesia a las mujeres: “Amá and I also argue about religion all the time. I told her that the Catholic church hates women because it wants us to be weak and ignorant. It was right after the time our priest said . . . that women should obey their husbands. He literally used the word *obey* . . . Amá said I was a disrespectful huerca, that how could the church hate women when we worship La Virgen de Guadalupe?” (Sánchez 2017, 21-22; énfasis en el original). Por lo tanto, Julia se posiciona del lado del feminismo y se cuestiona uno de los grandes pilares de la religión chicana. En el caso de Gabi, si bien no muestra un rechazo tan marcado hacia la

Iglesia, tampoco confía en el poder de la religión: “The second step . . . was taking me to the church youth group (which I quickly ceased attending and wish to forget ever happened because all it did was fill me with questions and guilt)” (Quintero 2014, 105). El primer paso para introducir a Gabi en la esfera religiosa fue la celebración de su Comunción para contentar a su abuelo, pero no parecen haber calado hondo ni en su personalidad ni identidad, ya que no asiste a misa ni tampoco alude a rezos en su diario.

El alcance de la institución religiosa llega incluso a la fiesta de la quinceañera que, según Davalos (1996, 108), puede aproximarse desde tres ópticas no excluyentes: puede ser una extensión de los Sacramentos, un rito de paso o la continuidad de una tradición chicana. Se trata, por lo tanto, de un evento que aúna familia, tradición y religión. Davalos (1996, 109-114) también enumera lo que implica la celebración de esta tradición para festejar el decimoquinto aniversario de las chicanas: una misa para reforzar el vínculo entre familia y Dios a la que también asisten los padrinos, la elección de un vestido y un baile con un tío o primo, nunca con un hombre ajeno a la familia. El significado implícito de la celebración de la quinceañera es convertir a la chica en “conocida”, es decir, en una mujer mexicana (1996, 114). Como tal, significa una nueva etapa en la vida de estas jóvenes que evolucionan hasta ser consideradas como candidatas a iniciar un cortejo con algún chico, suponiendo un paso previo al del matrimonio (Cantú en Fernández García 2017, 113). De este modo, es preciso comprobar hasta qué punto las protagonistas aceptan mantener la tradición de la quinceañera o si, por el contrario, prefieren otro tipo de celebraciones.

A pesar de que Lupita sería *a priori* la protagonista más favorable a ilusionarse con una fiesta de quinceañera, lo cierto es que su familia no dispone del dinero necesario para ello, puesto que han de invertirlo en el tratamiento médico para su madre. Esta situación muestra cómo la problemática de la clase social interfiere en un momento trascendental para la vida de una joven chicana: la falta de recursos para garantizar la cobertura sanitaria para la madre hace que Lupita deba verse privada de esta celebración. En el caso de Julia, el evento llega a tener lugar, con la desaprobación de la joven: “It’s a waste of money. I bet Olga would’ve wanted you to help me with college instead” (Sánchez 2017, 16). Julia ironiza sobre la trascendencia que ha de tener para ella este momento: “According to this tradition, I’m a woman now. I’m available to men. I can wear makeup and high heels. I can dance! But if this is what it means to be a woman, maybe I don’t want to be one” (2017, 155). La fiesta queda empañada por un enfrentamiento entre Julia y su tía Milagros, motivo por el que su padre la califica de

cabrona y su madre de irrespetuosa. Tal es el enfado que ocasiona Julia al romper con sus raíces que su madre le reprocha como causante de la muerte de su hermana. Por último, Gabi no cuenta con una quinceañera dado que ya está en su año senior, el anterior a la universidad, y su rito de paso será la graduación, de la que me ocuparé en la próxima sección.

Al recopilar las aportaciones de los ejemplos del familismo y de la religión, se observan una serie de valores que se perpetúan de forma inconsciente. Sendas instituciones generan las expectativas vitales que regirán el desarrollo de las tres protagonistas. Esas expectativas giran en torno a la maternidad y al saber estar de las señoritas, fundamentalmente. Como se ha explicado más arriba, las niñas aprenden su papel al entrar en contacto con las mujeres de sus familias, creándose una unión que, a ojos de Chodorow (1974, 59), es muy difícil de romper. En las próximas líneas comprobaré las imposiciones que recaen sobre las tres protagonistas para desarrollarse como buenas chicanas. En lo relacionado con la maternidad, Alarcón recopila el sentimiento de otras autoras chicanas para señalar que las chicanas, al ser mujeres, sólo pueden posicionarse como esposas y madres; de lo contrario, se generaría una crisis de identidad al no respetarse los roles reservados para ellas (1996, 220-221). En este sentido, Alarcón utiliza una expresión muy interesante, la de “would-be mother” (1996, 229), para aplicar a las tres jóvenes como única opción para sus trayectorias vitales.

Cada una de las novelas ofrece ejemplos de las expectativas que se crean en las protagonistas, dándose por sentado que van a convertirse en esposas, madres y mujeres de su hogar. A pesar de que Lupita es la más pacífica de las protagonistas, no desaprovecha la ocasión para quejarse de la obligación de cuidar a sus hermanos, en lugar de jugar con sus amigas: “Mami, I’m good for more than / changing diapers and putting little ones / to sleep. I can bear up when things / go wrong. You’re the one / who raised me to be that way” (García McCall 2011, 17). Lupita se lamenta de que su madre no le permita incorporarse a las conversaciones de comadres y le señala que está capacitada para tareas más complejas que las de los cuidados. De manera significativa, esta queja le conlleva un castigo consistente en limpiar la casa. Sin embargo, cuando Lupita se enfrenta a la realidad de ser responsable de todos sus hermanos, acaba perdiendo el control, aludiendo al estereotipo de mala madre chicana por antonomasia: “I pray every day for a miracle, / or for the legendary la Llorona, / that horrifying ghost / of a mother, to carry off / my troublemaking siblings / when she collects the souls / of other misbehaving children” (2011, 119). Lupita se frustra terriblemente al verse

incapaz de igualar a su Mami: no sabe cocinar tortillas como ella, ni preparar las meriendas ni tampoco conservar la sonrisa al final del día. Adrienne Rich (2019, 318) argumenta sobre la ansiedad de las figuras maternas por transmitir a sus hijas una serie de enseñanzas, que creen valiosas, delimitadas por el patriarcado. Como resultado, el problema de crear expectativas en las más jóvenes no es otro que su decepción al no lograr alcanzarlas.

Las otras dos novelas también muestran esta problemática. Julia es increpada reiteradamente con frases que comienzan con un “what kind of woman...?”: “What kind of girl doesn’t know when a tortilla is done? . . . What kind of woman are you going to be if you can’t even make a tortilla?” (Sánchez 2017, 32-33). Siempre se trata de críticas que cuestionan la valía de Julia como mujer y como chicana. Su madre le repite que todo lo que debe buscar es formar su propia familia, pero Julia está completamente dispuesta a contradecirla: “I’d rather live in the streets than be a submissive Mexican wife who spends all day cooking and cleaning” (2017, 13). Este es otro ejemplo de la conciencia feminista del personaje de Julia. No es hasta el final de la novela cuando su madre parece reaccionar y entender a su hija: “I was so scared you’d end up like your cousin Vanessa, alone and with a baby. I don’t want you to have that kind of life. I want you to have a good job and get married” (2017, 284). Al menos, la madre comprende que Julia desea salir del hogar para trabajar, aunque le pida que forme una familia, tal y como habría hecho su hermana Olga.

Gabi también recibe lecciones moralizantes de parte de su madre sobre lo que significa ser una buena hija chicana. Cuando la protagonista se entera de que va a tener un hermano pequeño reflexiona sobre su propio futuro en estos términos: “Does that mean I’ll have to get a job? Will I still be able to go away to college? My mom is always going on about how good Mexican girls stay home and help their families when they are in need and how that differentiates us from other people. Kind of wishing I was other people right now if that is what is going to determine my Mexicanness at the moment” (Quintero 2014, 83). A pesar de este sentimiento de rechazo hacia su etnicidad, Gabi parece no conseguir deshacerse de la consigna de convertirse en una buena hija: “Good Mexican girls never turn away their parents, no matter how awful they’ve been. My mother taught me that” (2014, 88). Como puede observarse, las protagonistas navegan constantemente en la dicotomía entre las buenas y las malas hijas, entre su vertiente mexicana y su vida en Estados Unidos.

Todos los valores que transmiten estas madres a sus hijas están respaldados por un cierto temor al poder subversivo que entrañan en su interior las más jóvenes y así lo manifestaba Moraga cuando decidió no seguir los cánones heterosexuales (1983, 117). Las madres, como dobles reproductoras, deben cerciorarse de que protegen a sus hijas de los valores poco recomendables de las americanas. Así, la madre de Gabi se horroriza al conocer los hábitos de su hija: “[Mom] always says that we don’t want to be faciles [sic] —easy, sluts, hoes or ofrecidas . . . that I can’t go from one boy to another. ‘Oh, que te crees? Americana? We don’t do things like that’ . . . She said that girls are never free. They always have to comportarse bien” (Quintero 2014, 107). La madre de Julia, quien no comprende el modo de vida de las americanas que su hija quiere copiar, tiene una opinión muy próxima y por ello la considera como “the weird one” (Sánchez 2017, 103). De hecho, alude a las enseñanzas que ella ha recibido y cómo chocan con lo que sucede en Estados Unidos en materia de relaciones: ““Where I grew up, women were supposed to stay at home and take care of their families. The way women live in this country, having relations with cualquier fulano and living on their own, I just don’t understand it. Maybe my morals are too different for this place. I don’t know”” (2017, 289). Esto es un ejemplo evidente del problema de la asimilación, ya que Julia se ha adaptado a la manera americana, pero su madre continúa aferrándose a sus raíces mexicanas y se crea un conflicto acerca de qué opción es la correcta.

Del mismo modo, también se inculca a las jóvenes que atraviesan la adolescencia que deben convertirse en señoritas. En *Under the Mesquite* se incluye un poema brillante acerca de lo que se entiende por señorita y lo cierto es que no hay una sola interpretación. Dependiendo de si lo interpretan las amigas, las tías, la madre, el padre o las hermanas, se centrarán en la vestimenta, en el maquillaje, en los buenos modales o en poder calzar zapatos de tacón. Sin embargo, lo realmente interesante es la percepción de Lupita de lo que le supone convertirse en una señorita: “I’m trying my best / to be a good daughter and accept / the clipping of my wings, / the taming of my heart. / Being a *señorita* / is not as much fun / as I’d expected it to be. / It means composure and dignity. / *Señorita* is a *niña*, / the girl I used to be, / who has lost her voice” (García McCall 2011, 77; énfasis en el original). Tal parece que Lupita no está satisfecha con su nuevo estado de quinceañera, que no es más que una forma de presionarla bajo los roles de género, pero también de someterla a las expectativas de su raza. Según se mencionaba en el marco teórico, la opresión de las mujeres nunca es algo singular, sino que combina diversos aspectos o ejes interseccionales.

La imagen de las alas cortadas y la pérdida de la voz sirven para recapitular lo que he expuesto en este apartado acerca del espacio privado. Este es el lugar donde las tres protagonistas adquieren los cimientos de su identidad como futuras madres y esposas chicanas. No parece existir otra alternativa para ellas que someterse a esos dos roles e interiorizar todos y cada uno de los rasgos que definen a una buena hija mexicana: lealtad a la familia, permanencia en el hogar, cocina y limpieza, crianza de varios hijos y sumisión a las órdenes de un marido. Estos rasgos que rozan la perfección suponen una cortapisa para el futuro de las jóvenes y están claramente asociados con el marianismo. Las familias de estas novelas y, por extensión, las familias chicanas contemporáneas, pretenden que sus hijas sean sucesoras de Guadalupe y que simbolicen todo lo mexicano. La realidad es diferente y el espacio privado, como puede observarse, es un lugar en el que el discurso patriarcal perfila a las buenas hijas y acaba privándolas de libertad. Es por eso que las protagonistas precisarán de un tercer espacio en el que plasmar su creatividad y sus inquietudes. Previo a ello, será necesario conocer cómo se comportan estas supuestas buenas hijas mexicanas en el espacio público y los conflictos que genera en el ámbito familiar.

4. EL ESPACIO PÚBLICO: LAS MALAS HIJAS VAGAN POR LA CALLE

Survival may signify that “you must live *sin fronteras* (without borders)” and “be a crossroads” but to do so requires activism and not simply being born a racialized, gendered *mestiza* in the borderlands. (Anzaldúa 1999, 13; énfasis en el original)

En el cuarto capítulo realizo un análisis del espacio público por el que transitan con frecuencia las tres jóvenes de las novelas. Tal y como mencionaba en el marco teórico, a las mujeres no se les ha permitido ocupar el espacio público a lo largo de la historia ni tampoco ejercer su poder en él (Lugones 2008a; Massey 1994; McDowell 1997). De hecho, han permanecido unidas al hogar a través de ese cordón umbilical al que aludían Anzaldúa (1999, 58) y García McCall (2011, 7) hasta muy recientemente. En cambio, en este apartado, trataré de demostrar de qué manera les influyen los círculos externos en un momento tan comprometido para las protagonistas como es la adolescencia. En este ámbito, siguiendo lo defendido por el psicólogo Bronfenbrenner, los grupos de iguales suponen una referencia crucial para los más jóvenes. No debe olvidarse que este espacio público se corresponde con la llamada zona de contacto, un lugar que Mary Louise Pratt (1992, 7) definía como un punto de confluencia de distintos focos de poder desiguales. Es por esto que los espacios públicos de estas novelas se pueden considerar como más heterogéneos que el privado: se combinarán distintas razas, culturas y clases sociales.

De acuerdo con estudios psicológicos sobre la adaptación de los/las adolescentes latinos/as a su vida en Estados Unidos, se argumenta que los/las más jóvenes logran adaptarse más rápido que sus padres inmigrantes, generándose así conflictos propios de esa etapa de la vida y también otros de carácter cultural (Behnke *et al.* 2011, 1182). Son estos últimos los causantes de una notable vulnerabilidad para las niñas, quienes presentan mayores porcentajes de estados depresivos y baja autoestima al estar inmersas en discriminaciones tanto en el hogar como en el espacio público (2011, 1183). Esa vulnerabilidad, se ve aún más acrecentada en los espacios de socialización. Fundamentalmente, tendré en cuenta dos espacios relacionados entre sí: la escuela y el círculo de amistades más próximo. Asimismo, también me centraré en aspectos como el amor adolescente y la vida en el barrio, tan característico de las primeras obras de la literatura chicana.

En función de cada novela, será interesante determinar si conciben el hogar y el ámbito escolar como complementarios uno de otro o como lugares totalmente opuestos e incapaces de establecer una negociación (Fernández García 2017, 165). Del mismo modo, será de gran relevancia conocer la manera en la que las protagonistas se comportan en el exterior, para establecer una comparativa con su vida en casa. A pesar de que puede adelantarse que en el espacio público llevarán unas vidas más libres y en consonancia con sus personalidades, lo cierto es que siempre aparecerá algún agente opresor que penalice sus acciones y las limite. Cabe recordar que, como señalaba Norma Alarcón (1996, 220-221), aquellas mujeres que no sigan los mandatos para ellas establecidos se hallarán en una crisis de identidad y, en cierto modo, las protagonistas presenciarán los choques culturales de lo mexicano y lo estadounidense en los ámbitos públicos, provocándoles dudas. En definitiva, este apartado presentará casos de los llamados “inter-group othering” e “intra-ethnic othering” (Fernández Rodríguez 2017, 132): por un lado, las protagonistas serán vistas como el Otro en relación con sus compañeros puramente estadounidenses; por otro lado, dentro de su propio círculo social chicano, también serán consideradas como el Otro al no representar ninguno de los papeles esperados para ellas. De este modo, se confirmará su rol de malas chicas, de malos ejemplos de lo que supone el chicanismo.

En cualquier sistema educativo se señalan medidas de acogida para facilitar la inserción del alumnado que procede de otros países con normativas educativas diferentes. En el caso de las protagonistas de estas tres novelas, todas están inscritas en el sistema educativo estadounidense y, tal vez para sorpresa de muchos, son estudiantes brillantes con aspiraciones para una vida académica en el futuro, pudiendo establecerse un paralelismo con lo que sucede hoy en día con los *dreamers*. Por consiguiente, no cabe duda de que el instituto será un lugar fundamental en el que desarrollarán sus habilidades sociales. A pesar de su excelencia, estas chicas se encuentran con situaciones comprometidas que reforzarán las tensiones entre grupos. El primer grupo que analizaré es el de aquellos que proporcionan esa educación reglada a estas jóvenes: habrá profesores poco respetuosos, por lo general hombres, y otros más entregados, casi siempre mujeres.

Julia sufrirá los desmanes de su profesor de matemáticas Mr. Simmons, de quien ella sospecha un marcado carácter conservador y patriótico: “I suspect my teacher Mr. Simmons is a racist Republican. He has a handlebar mustache, and his desk is covered with American flags. He even has a tiny Confederate one he probably thinks we don’t

notice. . . . He also has a dumb Ronald Reagan quote about jelly beans taped to the wall, which is another obvious clue” (Sánchez 2017, 35). Julia entiende el significado subliminal de esa simbología y sabe que no sólo el Presidente Trump quiere cerrar la frontera, sino que Reagan también lo había hecho debido a conflictos con la droga en el pasado (Pamuk y Layne 2019). Se crea, pues, un espacio poco acogedor para alguien como Julia, de origen mexicano, que puede percibir la pervivencia del colonialismo y del racismo. En lo que respecta al colonialismo, ha de considerarse lo expuesto por Quijano acerca de la jerarquización de razas con los blancos siendo siempre superiores al resto. El racismo, por otra parte, hace recordar la época de la segregación con la bandera de los estados confederados que apoyaban la esclavitud. Sostiene Fernández García (2017, 37) que son estos dos fenómenos, colonialismo y racismo, los que fundamentan la creciente hispanofobia en Estados Unidos al entrar a formar parte del pensamiento de los americanos los estereotipos acerca de los/las latinos/as.

A pesar de contar con algunos ejemplos de otros profesores que apoyan a las chicas en su interés por la escritura creativa y por llegar a la universidad, me centraré en ellos en el tercer espacio. Otro caso similar al de Julia le sucede a Lupita con su profesor de teatro, Mr. Cortez, paradójicamente también chicano. Este le recomienda tomar unas lecciones para mejorar su dicción utilizando unas piruletas con el siguiente fin: “If you are serious about acting— / and I think you are— then you need to / lose your accent” (García McCall 2014, 67). Gloria Anzaldúa ya había aludido a esta cuestión de la crítica a la posesión de un acento marcado al hablar en inglés y lo considera como discriminatorio legalmente: “Attacks on one’s form of expression with the intent to censor are a violation of the First Amendment” (1999, 76). La pérdida del acento español no es único del personaje de Lupita ya que será uno de los pilares sobre los que se sustentarán las relaciones de las protagonistas con el otro grupo a analizar del ambiente escolar: el de los compañeros de clase.

Continuando con Lupita, su historia comienza con un gran temor a no ser entendida por los demás al hablar en inglés y reflexiona sobre ello con rigor lingüístico: “And I doubted *los girasoles* / would understand me anymore, / because now I was speaking / a different language. / I swallowed consonants / and burdened vowels with a sound / so dense, the words fell straight / out of my mouth and hit the ground / before they could reach the river’s edge” (García McCall 2014, 36; énfasis en el original). Los peores presagios de Lupita se verán confirmados en una gran discusión en el comedor del instituto. Varias compañeras se burlan de su forma de hablar y la imitan

pronunciando palabras tales como “enchi-lady” para “enchilada” o “tay-co” para “taco” con su acento inglés. A la discusión se unen incluso sus amigas Sarita y Mireya, quienes la criticarán por no respetar su etnia mexicana, reflejando lo que se conoce como “intra-othering”:

‘You talk like you’re one of *them*.’ . . .
‘One of *them*?’ I ask.
‘Let me translate for you,’
Sarita sneers. ‘You talk like
you wanna be white.’ . . .
‘What,’ Sarita asks, ‘you think you’re
Anglo now ‘cause you’re in Drama?
You think you’re better than us?’
‘No—’
‘Then stop trying to act like
them,’ Mireya says accusingly.
‘You’re Mexican, just like the rest of us.
Look around you. Ninety-nine percent
of this school is Mexican.
Stop trying to be something you’re not!’ (2014, 80-81; énfasis en el original)

Lupita es despreciada por sus compañeras por intentar asemejarse a la forma de hablar de los estadounidenses, algo que consideran como una especie de traición a sus raíces mexicanas. A pesar de todo, será capaz de tomar una determinación y demostrarle a su amiga Mireya que puede emplear tanto el inglés como el español: “‘Changing how I talk / doesn’t change who I am. / I know where I came from,’ I tell her” (2014, 95). Esta declaración permite aludir a una cita de Anzaldúa muy relevante para esta situación: “Ethnic identity is twin skin to linguistic identity —I am my language” (1999, 81). Lupita demuestra, así, que su identidad lingüística coincide con su etnicidad: ambas son mexicanas. Sin embargo, esa unión no le supone un impedimento para poder comunicarse también en inglés, ya que lo considera una habilidad más.

La novela *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter* es la que aporta el punto disonante acerca de la lengua, y en esto parece ir en consonancia con el personaje subversivo de Julia. Lejos quedan aquellas obras de literatura chicana en las que se solapaban palabras en inglés y en español de manera fluida, representando la forma de

hablar natural. En el caso de Julia, la novela muestra lo que Ashcroft y otros estudiosos postcolonialistas reflejaron como el uso del inglés como una lengua colonial que marca lo normativo, relegando otras lenguas y/o acentos, en este caso el español, a un lugar secundario (Ashcroft *et al.* 1989, 7). El mejor ejemplo para ello es el de una explicación para Julia y sus compañeros de clase sobre la importancia del inglés:

I expect you to learn hundreds of new words. See, I'm teaching you standard English, which is the language of power. What does that mean? . . . It means that you will learn to speak and write in a way that will give you authority. Does that mean that the way you speak in your neighbourhood is wrong? That slang is bad? . . . Absolutely not. That form of speaking is often fun, inventive, and creative, but would it be helpful to speak that way in a job interview? Unfortunately not . . . I want you to leave this class with the tools to compete with kids in the suburbs, because you're just as capable, just as smart (Sánchez 2017, 30-31)

Este mensaje lo emite Mr. Ingman, profesor de Inglés, y muestra el espíritu estadounidense de la supervivencia ligada al éxito laboral. Para ello resulta crucial manejar la lengua inglesa e incluso la propia autora Erika Sánchez aludió a esta cuestión en un coloquio sobre su libro: el inglés es una herramienta que permite a las latinas escalar puestos en el escalafón social de la competitiva sociedad norteamericana (YouTube 2017, 20' 15"). Indudablemente, el colonialismo supone un impedimento para el uso del español, lo cual hace recordar el célebre artículo de Gayatri Spivak (1988) sobre la imposibilidad de que los subalternos posean una voz. Finalmente, Julia acaba dejándose llevar por esta tendencia favorable al inglés y apenas muestra rasgos de ese *patois* al que hacía referencia Anzaldúa (1999, 77) para la combinación de palabras en las dos lenguas con fines comunicativos. Sin embargo, sabe adaptarse a lo que la situación requiere y llegará incluso a imitar el acento español frente a la dueña de una mansión en la que trabaja su madre: "I just play along and pretend *me no espeak* [sic] *English*" (Sánchez 2017, 99; énfasis añadido). De este modo, Julia decide asociarse con el idioma que se habla en su ámbito público, con la consiguiente desaprobación de algunos miembros de su familia. Julia se ve oprimida por dos fuerzas opuestas: el ámbito privado español contra el ámbito público anglosajón.

El idioma no es el único aspecto generador de desagradables conflictos hacia las protagonistas. El racismo también se percibe por medio de las críticas hacia el color de

su piel, ya que continúa imponiéndose el modelo blanco como hegemónico. El ejemplo más claro se encuentra en la historia de Gabi que, coincidiendo con el Día de la Independencia Mexicana, reflexiona acerca del cuestionamiento de sus raíces:

Being Mexican-American is tough sometimes. Your allegiance is always questioned. . . . The . . . problem with being me —and my Mexican ancestry— is that people don't believe that I am any kind of Mexican. They always think I'm White, and it bugs the shit out of me. Not because I hate White people, but because I have to go into a history lesson every time someone questions my Mexicanness. . . . I have the kind of skin that is not allowed in the sun for more than fifteen minutes before turning into an overcooked lobster. . . . My skin is there for all the world to see and point at and judge. Guerra [Güera]. Casper. Ghost. Freckle Face. Ugly. Whitey. White girl. Gringa. I've been called all of those names. Skin that doesn't make me Mexican enough. Skin that always makes people say, "You're not what a Mexican's supposed to look like." To which I respond, "Well, what is a Mexican supposed to look like? Am I supposed to be brown and short? . . . Should I have dark hair and dark eyes, like my mother and grandmother?" (García McCall 2014, 34-36)

Gabi se da cuenta del modo de operar de los estereotipos tanto dentro de su propio círculo familiar como en el ámbito de la esfera pública. Observaba Yuval-Davis que del mismo modo que existen cuatro niveles de racismo, también puede responderse a ello mediante fenómenos como la asimilación, el multiculturalismo o la hibridez (1997, 53). En el caso de Gabi entran en juego dos aspectos. Por un lado, se cuestionan sus raíces mexicanas por parte de los estadounidenses, ya que la tonalidad de su piel no encaja con el estereotipo de la tez morena. Esto demuestra un racismo basado en una cierta ignorancia histórica. Erika Sánchez también opinó sobre ello en una entrevista: el legado de la colonización hace ver a aquellos con la piel más oscura como inferiores, sin darse cuenta de que la realidad de Latinoamérica pasa por gentes con tonalidades de piel muy distintas (YouTube 2017, 38' 02"). Por otro lado, se da el fenómeno opuesto desde su comunidad, ya que es denigrada con términos despectivos por la claridad de su piel. Así queda patente la situación contradictoria en la que está inmersa Gabi, quien no encaja ni en el ámbito privado ni en el público. A pesar de todo, será capaz de hacer frente a esa hibridez, pues, como argumenta Moraga (1983, 96), el tono de piel no debe reducir las oportunidades de ninguna persona.

El ambiente escolar hace aflorar no sólo el racismo más punitivo con el acento y el color de la piel, sino que también da lugar a una serie de eventos que van más allá de las aulas. Por ejemplo, las excursiones para conocer las instalaciones de algunos campus no cuentan con el beneplácito de la madre de Julia, quien piensa que dormirá en la calle como una vagabunda (Sánchez 2017, 89-90). Una vez más, la figura materna interfiere en los deseos de Julia, que quiere ser parte del viaje junto a sus compañeros para poder elegir la universidad que más le guste. Esto concuerda con lo que exponía Chodorow (1974, 54-55) acerca de lo complejo de aunar educación académica con una educación para convertir a las niñas en mujeres perfectas: la madre de Julia considera más relevante su reputación que su formación. No obstante, habrá otro tipo de eventos académicos que suponen un rito de paso en la vida de cualquier adolescente como son el baile o la graduación. Dichos eventos culminan toda la etapa educativa y son un símbolo más de la imposición cultural estadounidense en las tradiciones chicanas. De hecho, hace ya más de tres décadas, Anzaldúa (1999, 32) denunciaba cómo la imposición de los valores de los blancos y la consiguiente explotación estaban mermando la idiosincrasia mexicana.

De hecho, a pesar de ser la más mexicana de las tres protagonistas, Lupita también disfrutará de su baile y su graduación:

But we did go to my prom—
Analiza and Victoria had dates
who were seniors, and even I
decided to dress up for once
and go with a date,
so all of us went together.
Mami would have loved
our frilly dresses.
I graduated last month,
and the world around me
is blooming brightly.
I know there will be
many more milestones
to celebrate (García McCall 2011, 181)

No pudiendo celebrar una quinceañera, Lupita se contenta con formar parte de estas fiestas tan señaladas con sus amigas y con otros chicos, suponiendo una liberación para ella de las presiones familiares. En cuanto a Gabi, también se muestra muy entusiasmada con esta ocasión: “Prom! Prom! Prom! That is all everyone is talking about. . . . Obviously I am going . . . I am a senior, I have a boyfriend, and I am an American. It is my patriotic duty. I’ve seen the movies. Also, . . . many of us are thinking, ‘Will tonight be the night I get lucky in the back of my boyfriend’s/girlfriend’s mom’s minivan?’” (Quintero 2014, 188-189). Gabi apunta a su patriotismo estadounidense con cierto sarcasmo, pero sin ocultar su ilusión por asistir a esta fiesta y por lo que ello puede suponer para su relación con su novio.

No obstante, Gabi será penalizada sin poder participar en la graduación tras haber abofeteado al chico que había violado a su mejor amiga, lo que le causa un gran desasosiego: “The very very very bad news: I won’t be able to walk during graduation. I felt a huge pain in my chest and even got a little dizzy. . . . That last rite of passage. That last step of being an American teenager —knocked out from under me . . . This was going to be awful —one more reason my mom would have for calling me a bad girl” (Quintero 2014, 268). Lo que demuestran estas palabras es que las adolescentes asocian su transición a la edad adulta no tanto con las quinceañeras mexicanas, sino más bien con las fiestas de Estados Unidos. Se reitera su papel de traidoras a su raza y se deja entrever una cierta decepción hacia ellas al aproximarse a la cultura americana y a los valores que ello conlleva.

En cierto modo, las protagonistas ansían ser parte de esos eventos para acompañar a su círculo de amistades. El ámbito escolar no sólo se centra en las etapas que marcan los niveles académicos, sino que también es el lugar donde surgen y se forjan esas amistades. En cada novela elegiré a aquellos amigos más próximos, puesto que son los que cobran un mayor protagonismo en la vida de las tres chicas. Será este uno de los puntos de mayores disputas entre la frontera del ámbito doméstico, dominado por las madres, y del público, representado por unas amistades, a ojos de las madres, poco recomendables. El caso tal vez menos problemático es el de Lupita, ya que apenas goza de tiempo libre para estar con sus amigas. La enfermedad de su madre y la ausencia de su padre para cuidarla le obligan a hacerse cargo de todos sus hermanos, lo que le permite ver a sus amigas gemelas Mireya y Sarita tan sólo en el instituto. A pesar de su carácter más pausado, le manifestará su enfado a su madre:

“You want *amiguitas*?” she asked.

“I made you lots of them.

There they are,” she declared,

Pointing to my five sisters.

“*Cinco hermanitas* for you

to play house with. . . .

I’m tired of playing *mama*,” I complained (García McCall 2011, 43; énfasis en el original)

Desafortunadamente, estas quejas no surtirán efecto alguno para Lupita. En cambio, los personajes de Julia y Gabi cuentan con un par de amigos muy interesantes para el análisis de este trabajo.

La mejor amiga de Julia es Lorena, una chica atrevida que, ya desde el inicio de la novela, viene presentada como promiscua en cierto modo. La madre de Julia no dejará escapar este detalle: “Amá doesn’t like Lorena because she thinks she’s wild and slutty, which isn’t untrue, but she has been my friend since I was eight and is more loyal than anyone I’ve ever known” (Sánchez 2017, 9-10). Al final de la novela, parece que las sospechas de Amá se confirman al dudar Lorena sobre un posible embarazo no deseado. Julia acompañará a Lorena a una clínica para, si fuese necesario, someterse a un aborto (2017, 303). Cabe destacar que la supuesta perfección de Olga alcanza incluso a la amistad, ya que su mejor amiga Angie también representa los mejores aspectos de las buenas hijas mexicanas (2017, 50-55). El caso de Gabi es bastante similar al de Julia. Su mejor amiga es Cindy, a la que podría establecerse como análoga de Lorena para Julia. Cindy es violada por su novio German y se queda embarazada, desatando una oleada de críticas por parte de la madre de Gabi:

“You can’t hang out with her anymore. She is a bad influence. She’s a bad, bad girl. I knew that she would come to this. Always so desperate and siempre de ofrecida, no se daba a respetar. No respect for herself at all. . . . I don’t want you to talk to her anymore. She’ll give you bad advice and convince you to do the same thing she did, and then you’ll go and open your legs for everybody. You know who I feel sorry for? Her mom. How is Linda going to show her face at parties and church now? . . . I’ll have to call her and tell her I’m sorry to hear about what happened. Pobrecita Linda, I wonder what she did to deserve such a bad girl? Thank God, you’re not like that” (Quintero 2014, 20)

La madre de Gabi no aprueba su amistad con Cindy al considerar que le ofrece un ejemplo muy diferente y distante al de la corrección mexicana. Es por esto que la madre aparece como un personaje tan controlador: al escaparse de su campo de influencia al salir al espacio público, teme que su dominación sobre Gabi no sea efectiva. Lo mismo sucede con la madre de Julia, ya que ambas progenitoras esperan de sus hijas que no copien las malas acciones de sus amigas.

Al mismo tiempo, estas novelas aportan también un aspecto novedoso: además de mejores amigas, estas chicas también tienen amigos homosexuales. Indudablemente, es una incorporación muy enriquecedora y que refleja la realidad de la sociedad actual. En una cultura que, como sostenía Anzaldúa, era estrictamente heterosexual y machista, el hecho de que aparezcan dos chicos homosexuales es algo que se debe valorar positivamente. Juanga es amigo de Lorena y Julia acabará entablando una estrecha amistad con él. Tan próxima es su relación que acudirán a una mascarada donde se unirán a otros trans y queers: “a man in a *Phanton of the Opera* mask pulls me out to the dance floor. I have no idea who he is, but I don’t have to worry because everyone here is queer or trans. It’s nice not to have to deal with creepy-ass dudes for once” (Sánchez 2017, 94; énfasis en el original). Julia se sentirá cómoda con su amigo Juanga, ya que no supondrá una amenaza para ella. Por su parte, Gabi también cuenta con Sebastian como mejor amigo, un chico gay que no es aceptado en su propio hogar. Gabi es su defensora e incluso su madre acepta que se quede en su casa, aludiendo al rol maternal: “She said that even though she hoped that her own son wouldn’t be gay, if he was she would still love him. And that only bad mothers abandon their children” (Quintero 2014, 21). Se demuestra, pues, que estas novelas más recientes vienen imbuidas por las oleadas a favor de la tolerancia de los colectivos LGTBQI+ para apoyar la inclusión de los miembros de esta comunidad.

Una extensión de estas relaciones sociales más abiertas me lleva a analizar las relaciones afectivas de las protagonistas. Un grado de mayor intimidad es el de las primeras parejas y el despertar de su sexualidad. Lupita es la única protagonista que no tiene un novio y la más cauta en sus relaciones amorosas. Tan sólo se encuentran ligeros atisbos de timidez al estar en presencia de otros chicos, por ejemplo, al sonrojarse al jugar a voleibol con ellos en una visita a México. El polo opuesto a Lupita lo representarán, nuevamente, Julia y Gabi, quienes contarán con una vida sentimental mucho más dinámica. Esta actitud será penalizada por sus familias, educadas en una tradición patriarcal que, como declara Yuval-Davis (1997, 67), posiciona al hombre en

un lugar hegemónico con el poder de controlar la sexualidad de las mujeres. Moraga relaciona ese sexismo opresor a la historia de la Malinche (1983, 91), al resentimiento contra esta mujer que traicionó a su patria con Hernán Cortés. Esta argumentación es la base de partida de la educación sexual de las chicanas que será subvertida en las historias de Julia y Gabi.

Ambas protagonistas recibirán una serie de lecciones por parte de las figuras femeninas de su familia que les intentarán indicar el camino a seguir para convertirse en chicanas respetables. Cuando Julia obtiene permiso para acudir a una fiesta con baile, su madre le ofrece unas directrices muy relevantes: “Amá lets me go to the dance, which I think might qualify as a miracle, though she tells me I better not act volada, which means ‘flirtatious.’ Every time she says stuff like this, I feel ashamed, and I don’t know why because I haven’t done anything” (Sánchez 2017, 105). No es casualidad que Amá se muestre temerosa ante el precedente de lo sucedido con Lorena. De hecho, también le ofrecerá indicaciones de cómo relacionarse con otros chicos: “Amá always says that women should never approach men, that we should be the ones pursued and courted” (2017, 113). Amá incurre en estereotipos del amor romántico que relegan a la mujer a un rol pasivo, intentando prevenir a su hija de actitudes poco decorosas a su juicio.

En el caso de la historia de Gabi, su propia existencia viene marcada por el rechazo de su abuela al enterarse de que su madre se había quedado embarazada sin estar casada. De este modo, su madre también le dará lecciones: “Every time I go out with a guy, my mom says, ‘Ojos abiertos, piernas cerradas.’ Eyes open, legs closed. . . I don’t necessarily agree with that whole wait-until-you’re-married crap though. I mean, this is America and the twenty-first century, not Mexico one hundred years ago. But, of course, I can’t tell my mom that because she’ll think I’m bad. Or worse: trying to be White” (Quintero 2014, 7). Gabi no comparte la ideología chicana y se inclina hacia la forma de actuar de sus compatriotas en Estados Unidos. En ambas historias se refleja una falta de confianza por parte de las madres hacia sus hijas.

En cuanto a las parejas de estas dos chicas, Julia y Gabi tienen un novio con un papel importante a lo largo del trascurso de la acción. Connor es el primer novio de Julia, un chico estadounidense que vive en una mansión en un suburbio. A pesar de proceder de ambientes muy diferentes, Connor será un elemento que permitirá un enriquecimiento cultural para ambos. Lo que les sucede es lo que Fernández García (2017, 75) resume como una negociación entre el Yo y el Otro y su correspondiente negociación dialógica: Connor representa a la parte hegemónica blanca y tratará de

eliminar las barreras racistas al reconocer y admitir sus propios estereotipos. La primera vez que Connor y Julia se ven mantienen esta conversación:

“‘But where are you *from* from?’

‘I’m from Chicago. I just told you.’

‘No, what I mean is ... Forget it.’ Connor looks embarrassed.

‘You mean you want to know my ethnicity. What kind of brown I am.’

‘Yeah, I guess.’ Connor smiles apologetically.

‘I’m Mexican. You could’ve just asked, you know?’ . . .

‘Yeah, I see your point. Sorry.’ (Sánchez 2017, 174; énfasis en el original)

Connor se da cuenta de su atrevimiento y, lejos de adoptar una posición de superioridad, le pide disculpas a Julia. Este es un ejemplo de decolonización, siguiendo a Martinot (2004), en la que Connor se ha visto reflejado como portador del discurso hegemónico en la reacción de Julia acerca de su etnicidad y decide cambiar su forma de pensar.

En cuanto a Gabi, se verá en la disyuntiva de elegir entre dos chicos: Eric y Martin. Teniendo en cuenta su bagaje en cuanto a formas de comportarse las mujeres, esta diatriba la llevará a reflexionar sobre su propia valía: “Martin told me he liked the poem. I think I might have a crush on him. Oh my God! I just realized that. I can’t have a crush on him though because I’m going out with Eric. Or can I? Would that be wrong? Does that make me a slut?” (Quintero 2014, 72). Esta situación demuestra que Gabi no sigue las órdenes que le han dado en su hogar. De hecho, harta de las presiones por no haberse besado nunca, se saltará las normas y será ella la que le dará el primer beso a Eric. Incluso su amiga Cindy la reprende aludiendo a la tradición: “‘Well, it’s not like I planned it. It just happened. It was spur of the moment.’ I felt like I had to defend myself. ‘And where is it written that girls have to wait for boys to kiss them?’ None of us knew how to answer that question because it wasn’t really written anywhere, but we know it’s part of the unspoken set of girl/boy rules” (2014, 57). Gabi reincidirá en este error con Martin, retando a su raza una vez más y reflejando ese carácter pecaminoso que define a su personaje desde el inicio.

Como cabe esperar, el siguiente paso es el de la pérdida de la virginidad. La cultura chicana, irradiada por la religión católica, proclama que las chicas deben esperar al matrimonio para mantener relaciones sexuales. De lo contrario, se las condena al ostracismo al considerarlo una deshonra para la familia y por aproximarse al papel de la Malinche. Luce Irigaray debate acerca de la virginidad como si se tratase de una

mercancía con la que los hombres puedan negociar o intercambiar por otra cosa (1985/1977, 186). Tal vez para zafarse de esa preocupación por la negociación con la virginidad, tanto Julia como Gabi anhelan deshacerse de esa carga. Esta cuestión sale a relucir cuando las protagonistas hablan sobre sexo con sus mejores amigas, más avanzadas en esta materia. Lorena y Juanga se burlan de Julia, por lo que ella reflexiona lo siguiente con cierta decepción y sorpresa: “I had no idea that a fifteen-year-old virgin would be such an oddity” (Sánchez 2017, 128). Gabi sentirá la misma presión por igualar a sus amigos una vez que Cindy y Sebastian han compartido sus experiencias: “Sometimes I hate being a virgin. I hate not being able to share things” (Quintero 2014, 143). Ambas pretenden encajar en su círculo de amistades, pero se encuentran con esta limitación. Sin embargo, tratarán de remediarlo y deshacerse de esa carga que exponía Irigaray y decidirán mantener relaciones con sus novios. Previamente, las dos recurrirán a sus mejores amigas para pedirles ayuda, a pesar de que ya Anzaldúa recogiese irónicamente que las buenas chicanas no debían hablar de “cochinadas” (1999, 132). Lorena le dará una serie de consejos, pero no servirán para tranquilizarla y se acrecentarán sus dudas. Sus padres también le darán una charla con el objetivo de advertirla: ““We just want you to be careful and protect yourself. Boys are only after one thing, you know?”” (Sánchez 2017, 332). Por su parte, Gabi también recurrirá a Cindy para tratar de resolver sus dudas acerca de algunos detalles, pero no surtirá efecto. Su madre le da una lección acerca de su valía como mujer: ““eso’ (which is code for ‘sex’) is all that men want from you. And once they get it, then you are worthless to them . . . That was hard to hear —my mom really thinks that all of our worth is between our legs” (Quintero 2014, 146). A esta conversación le siguen un listado de preguntas que Gabi habría querido hacerle a su madre, pero lo evita para que no la considere una mala chica americanizada: la edad de la primera relación, el miedo al dolor o la timidez ante la desnudez (2014, 147-148). Por consiguiente, se puede observar cómo ambas chicas se encuentran a medio camino entre los consejos detallados de sus amigas y las cautelosas advertencias de sus madres.

Finalmente, Julia y Gabi tomarán una decisión que las llevará por caminos parejos. Connor se queda solo en su casa e invita a Julia a pasar la tarde juntos y tienen sexo por primera vez. Julia, presa de las presiones de amigos y familiares, muestra una mezcla de sentimientos al respecto: “Once Connor is finished, he kisses my forehead and sighs. I rush to put on my clothes. I’m suddenly so embarrassed, I can’t even look at him. I know that sex isn’t evil, that it’s a normal part of being a functioning mammal, so

why do I feel like I've done something wrong?" (Sánchez 2017, 200). Julia toma la decisión por sí misma, no siendo suficiente para despojarla de un sentimiento de culpa. En cuanto a Gabi, se hace coincidir la fiesta del baile de la graduación con su primera vez. Gabi acude a comprar preservativos y se encuentra con su tía Bertha, quien la critica por ser una "easy gabacha" (Quintero 2014, 245) y le advierte de que Dios observará todos sus pecados. Por suerte para Gabi, todo se mantendrá en secreto, ya que su madre seguirá creyendo que esperará hasta el matrimonio. De este modo, la historia de Gabi supone igualar el significado de la quinceañera al del baile de graduación: al final la chica se convierte en una mujer. Lo que se demuestra es que Gabi, y también Julia, se decantan por las tendencias de las americanas, rompiendo con uno de los lazos más fuertes que las ata al chicanismo. Sostenía Lourdes Torres (1991, 279) que la sexualidad estaba cobrando cada vez más importancia en las políticas de género a nivel internacional y así ha resultado para Julia y Gabi, a pesar de conocer que no respetaban los dictámenes de la cultura chicana al respecto.

Por último, no debe olvidarse el contexto geográfico que envuelve la vida pública de estas tres chicas: el del barrio. Si bien es cierto que las novelas no proporcionan detalladas descripciones de los respectivos barrios como acostumbraban los autores y autoras antaño, sí se encuentran algunas referencias interesantes. El motivo por el que se transmite una imagen negativa de los barrios es que, siguiendo a Ibarra Bigalondo (2013, 47), son lugares que se alejan de las especificidades del género femenino en el interior del hogar y dejan a las chicas fuera del control familiar. La novela que más referencias a ese barrio masculinizado muestra es *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter* con esta descripción del Chicago de Julia: "The sky is clear. . . . The birds are carrying on, and the streets smell like frying chorizo. Cars are honking. Men and women are selling fruit and corn from carts. Mexican music is blaring from every direction. Most of the time I hate walking through my neighborhood because of the gangbangers and guys whistling from their cars, but today nobody even looks at me" (Sánchez 2014, 37). Julia vive en el barrio mexicano, pero no es un símbolo de protección, ya que se siente amenazada por las figuras masculinas de los pandilleros y, de hecho, será acosada reiteradamente mientras transita por la calle. Lamentablemente, Erika Sánchez no especifica si esos grupos de chicos son blancos, lo que daría lugar a una doble discriminación en las calles: como mujer y como chicana.

Esta hostilidad contrasta con las zonas más adineradas a las afueras de Chicago. La madre de Julia es una de esas trabajadoras invisibles que la socióloga Saskia Sassen

(2003, 76) asocia a las ciudades globales que generan empleos precarios en las distintas zonas de las ciudades. Esta mujer se encarga de las tareas domésticas de varias mansiones de personas acaudaladas y Julia la acompaña en algunas ocasiones, haciéndola comparar las distintas partes de la ciudad y anhelar abandonar su modesto apartamento. Además, el barrio de Connor, Evaston, también es una zona más rica. La consecuencia no es otra que una tripe discriminación para Julia como hija de inmigrantes: la de género, la de etnia y la de clase social (Holgado Fernández 2006, 183). Así lo demuestra ella misma: “When Connor asks to visit me, I make up some dumb excuse and hope he never brings it up again. He says he’s curious about the south side of the city, and I tell him there’s not much to see. It’s not that I’m ashamed of where I’m from, but we have such different lives. How do you explain to someone that you’re poor? I think he knows, but it’s different if he sees it for himself” (Sánchez 2017, 188). A pesar de que el espacio público es, en general, favorable para la libertad de estas chicas, aún persisten aspectos negativos como esta reiteración de la diferencia entre clases y zonas.

Al aunar los datos analizados acerca de la vida de las tres protagonistas en el espacio público, se percibe un balance negativo sobre la percepción que de ellas se tiene. Al contrario de lo que se pretendía conseguir de ellas, fundamentalmente Julia y Gabi son malas chicas a ojos del chicanismo. Algunos de los argumentos para ello es que prefieren irse de casa, pasar tiempo fuera o su asociación con una serie de descalificativos como “chismosas”, “malcriadas”, “huercas”, “bocazas” u “hociconas”, “cabronas”, “tercas” y “putas”. Esta interminable lista de adjetivos no hace sino vincular a estas chicas con el papel de la Malinche: son unas vendidas que traicionan a su cultura una y otra vez, rompiendo con todos los estereotipos de buenas hijas. Por consiguiente, la imagen que de ellas se proyecta proviene de la óptica del malinchismo: no parece ser lo correcto dejarse aconsejar por las amigas, ni tampoco disfrutar de las fiestas a lo largo del año académico, al igual que es pecaminoso perder la virginidad antes del matrimonio. En definitiva, es el espacio público el que aproxima a las jóvenes hacia los Estados Unidos y, como recoge este análisis, son numerosos los ejemplos que evidencian su americanización.

Sin embargo, la libertad que alcanzan las protagonistas en los distintos ámbitos de la esfera pública se ve enturbiada por su vulnerabilidad. Tal y como declara Anzaldúa en la cita que abre este cuarto apartado, las jóvenes intentan vivir sin las ataduras de las fronteras, en este caso doble: la de sus hogares frente al exterior y la

geográfica de la raza que interfiere notablemente en los espacios. A pesar de ello, no es tarea fácil vivir en un espacio marcado por el patriarcado y el familismo. Las tres chicanas coinciden al afirmar la dificultad de conciliar su vida familiar y su vida social. Reciben la influencia de dos fuerzas opuestas: la presión de la figura materna anclada en la tradición y la presión de los amigos con una mentalidad más abierta. En general, suelen decantarse por las directrices de sus amistades, no sin sentirse confusas con su legado cultural. Advertía la madre de Gabi (Quintero 2014, 275) de la dificultad de criar a una hija mexicano-americana a inicios del siglo XXI, con expectativas encontradas. El siguiente apartado condensará los verdaderos deseos de estas chicas y cómo los manifiestan a través de sus escritos.

5. EL ESPACIO PROPIO: LA CREATIVIDAD Y LA ESCRITURA COMO VÍAS DE ESCAPE

Me entra una rabia cuando alguien —sea mi mamá, la Iglesia, la cultura de los anglos— me dice haz esto, haz eso sin considerar mis deseos (Anzaldúa 1999, 37)

Teniendo en cuenta las presiones que reciben los tres personajes principales tanto del espacio privado que las retrae como del espacio público que las fuerza a asimilarse por completo, habrá de hallarse un tercer espacio en el que puedan sentirse reconocidas y en consonancia consigo mismas. Este tercer espacio que definió Bhabha (1994, 217) como centro de negociación, se corresponde, a su vez, con la cuarta opción que había propuesto Anzaldúa para la vida de las chicanas: la de la carrera. La carrera profesional de estas jóvenes va ligada a la escritura y a su deseo de plasmar en sus producciones su creatividad, o lo que Moraga (1997, 47) acuñó como “hunger for writing”. Estas tres novelas de formación permiten el desarrollo creativo por medio de los múltiples textos que plasman la personalidad fragmentada de las adolescentes. Se trata de ejemplos que muestran un hibridismo textual en tanto que combinan diferentes géneros, registros y lenguas (Flores en González Ramos 2001, 29). Dedicarse a la escritura responde a una estrategia potencialmente subversiva: estas tres chicas encuentran en sus textos el espacio donde transgredir aquello que las relega al espacio doméstico y, además, se zafan de la perspectiva colonial que las proyecta como inferiores al resto (Quintana Millamoto en Fernández García 2017, 28-29). Al final de este quinto apartado, será posible comprender la verdadera personalidad de estas tres jóvenes y sus propias expectativas para el futuro.

Hasta el momento, las tres protagonistas siempre han sido definidas por figuras en una posición superior a la suya, las cuales ofrecen tan sólo dos alternativas contrapuestas en esa descripción: la de la buena y la mala hija. En este apartado pretendo analizar cómo se definen a sí mismas, tanto física como mentalmente. Ese proceso de autodefinition depende, sin duda, del grado de asimilación a la cultura estadounidense. De hecho, siguiendo a Yuval-Davis (1997, 28), ser conocedoras de sus raíces mexicanas afecta a su identificación con las tradiciones de su etnicidad. Este no es el único factor que interviene en la percepción que las chicas tienen de sí mismas, sino que se distinguen tres más: la edad y, más concretamente, la adolescencia aporta

una perspectiva particular; el bagaje cultural que manejan en su día a día, fluctuando en lo mexicano-americano, genera expectativas opuestas; y la visión en relación con el Otro, tanto en el ámbito privado como en el público, otorga una autoimagen distorsionada (Alarcón 1996, 232).

La más anclada a la tradición mexicana es Lupita y, por consiguiente, su autodefinición es la que muestra una menor asimilación a la vida estadounidense. El momento de presentarse a los lectores se corresponde con una comida familiar en la que se reparten elotes en función de los gustos de cada uno. Lupita quiere asemejarse a su padre y a su hermano Paco:

I'm tough, sturdy, and strong.

I want mine like my *papi's*,

big and firm. Like Paco,

I want to work hard

at that first bite, want my teeth

to press against my gums

as I conquer it:

so good and so spicy,

muy rico y picoso (García McCall 2011, 59; énfasis en el original)

Lupita se presenta a sí misma como un personaje fuerte, apropiándose de unas características que la acercan a los hombres de su familia. En cuanto a su apariencia física, se parece a su madre, salvo en la tonalidad de la piel, ya que la segunda la tiene más oscura (2011, 61). En el ámbito sentimental, ambas disfrutaban viendo telenovelas juntas, emocionándose hasta ser apodadas por el padre como “las lloronas”.

Del mismo modo, Lupita es consciente de los cánones de belleza occidentales y se lamenta de sus “chubby cheeks / and puffy brown eyes” (2011, 60) en comparación con las actrices modélicas de la televisión. Esta chica no puede verse representada en esas corporeidades irreales que proyecta la industria televisiva como el patrón a seguir. De manera similar, Julia Reyes se define a sí misma al inicio de la novela como una chica “chubby, short, and dark, like Apá” (Sánchez 2017, 22). Asimismo, manifiesta no preocuparse por parecer atractiva, eligiendo vestirse con camisetas de grupos de música tales como Sigur Rós o Foo Fighters. Ese desapego de los referentes nacionales mexicanos se percibe también en sus costumbres, ya que prefiere la privacidad frente a las aglomeraciones, lo que le otorgará numerosas críticas por su americanización,

haciéndole sentir un “alien” en su hogar (2017, 26). No obstante, el calado intelectual de este personaje es lo suficientemente profundo para llevar a cabo una decolonización de lo que Martinot (2004) denomina “hegemonic mind”. Julia es consciente de las contradicciones entre ambos países, pero no sucumbe a ninguno de los dos discursos imperantes y lo enfrenta desde el humor (Sánchez 2017, 260): “It’s funny how in the United States I’m too fat, and in Mexico I’m too skinny”.

Su honestidad la lleva a definirse con total sinceridad: “I don’t want everyone to think I’m a spoiled American princess . . . I’m just a broke-ass Mexican girl from a crappy neighbourhood in Chicago” (Sánchez 2017, 260; 329). Así es Julia, ni estadounidense ni mexicana, sino una combinación de ambos aspectos. No se presenta a sí misma como una triunfadora que haya logrado el éxito persiguiendo el sueño americano, sino como alguien que todavía está luchando para abrirse un hueco en la sociedad estadounidense. De hecho, Erika Sánchez (YouTube 2017, 50’ 30”) se refirió a esa situación en una entrevista extendiéndola a lo que realmente sucede en Estados Unidos con los mestizos como Julia, que se siente cómoda con sus amigos del instituto, siendo al mismo tiempo “más mexicana que los frijoles”.

Este aspecto del mestizaje también lo explora Gabi Hernández en su vida. Profundamente orgullosa de sus raíces mexicanas, se identifica involuntariamente con la “güera” que, según Moraga (1983, 51), es *a priori* algo beneficioso para la asimilación. Gabi hereda la tez clara de su padre americano y la estructura corporal de su madre mexicana. Sin embargo, no comparte la afirmación de Moraga, puesto que el tono de su piel le ha supuesto el cuestionamiento de sus raíces mexicanas. Una de las situaciones más claras para comprobar el mestizaje de Gabi se relaciona con la comida. La portada de la novela muestra dos palabras tachadas que podrían haber formado parte del título: “a gordita” y “a fatgirl”. Gabi adora comer y esconde algunos alimentos en su habitación, provocando el enfado de su madre: “My mom found the Cheez-its. I don’t get it. It’s not like she’s a supermodel. Why does she always have to be telling me to lose weight?” (Quintero 2014, 78). En otras ocasiones, Gabi refiere en las entradas de su diario que calma sus nervios por medio de comida: “Why does this fat girl have such bad luck with boys? Ugh. Time for a churro” (2014, 130). A pesar de que la madre pretenda inculcarle unos buenos hábitos, no debe obviarse que Gabi podría padecer algún tipo de desorden alimenticio desencadenado por esas críticas, un fenómeno habitual en las adolescentes (Cullen *et al.* 2000; Haines *et al.* 2006). Lo que pretendo mostrar es que incluso la gastronomía es un elemento que permea la situación fronteriza

de Gabi: le encantan platos mexicanos como los tacos, pero también otros productos americanos como las Oreo, las Pringles o los Doritos. En términos teóricos, Anzaldúa (1999, 85) argumenta acerca de la escala para determinar la asimilación: “We are a synergy of two cultures with various degrees of Mexicanness or Angloness”. Gabi está en un punto intermedio de esa sinergia, navegando entre ambas fuerzas constantemente.

Una vez analizadas las tres autodefiniciones de las protagonistas, resultan ser más positivas desde sus propias representaciones que aquellas que proporcionaban sus familiares. Evidentemente, su mentalidad no está tan influida por los sesgos sexistas que marcan el patrón de vida de sus familias. Es por esto que el gran potencial subversivo de Lupita, Julia y Gabi reside en su poder para enfrentarse al sistema patriarcal de la construcción de la identidad de género. Este proceso de decolonización se sustenta en la defensa de sus expectativas propias, no las que se habían generado automáticamente para ellas como mujeres y como chicanas. Pese a todos los esfuerzos por parte de sus familias para que formen la suya propia, estas chicas rehúsan este planteamiento. Las tres eligen el camino universitario para continuar formándose. Dada su excelencia académica, cabe pensar que el siguiente paso sea el de los estudios, no el de dedicarse a su rol maternal.

Sin embargo, no será un proceso fácil para estas chicas, que se ven tan atrapadas como sugiere Anzaldúa en la cita que encabeza este quinto apartado: ninguno de los agentes que las rodean tienen en consideración sus preferencias. Es Julia la protagonista en la que se encuentra un pensamiento paralelo al de Anzaldúa: “I’m tired of people telling me how I should act and how I should look. Only a year and a half left until I leave home. Then no one will be allowed to tell me what to wear or what to do. Ever” (Sánchez 2017, 109). Además de soñar con independizarse, Julia también está segura de no querer una vida aburrida de esposa y madre como la de su prima Vanessa: “I watch my cousin Vanessa feeding her daughter mashed-up beans. Only sixteen and she already has a baby. That would be the worst thing that’s ever happened to me . . . I wonder if she’ll ever finish high school. What kind of life can you have when you live with your parents and have a baby to take care of?” (2017, 79). En cambio, Julia siente admiración por sus primos Freddie y Alicia, ambos universitarios y con vidas interesantes, y aspira a parecerse a ellos. La propia escritora Erika Sánchez (YouTube 2017, 15’ 27”) aludió a la vida futura de Julia y explicó que es un personaje feminista con la independencia para trazar su trayecto vital, que no seguirá las expectativas creadas para ella. Este deseo de independencia también lo comparte Lupita en una

conversación con su amiga de la infancia, Ofelia, sobre su futuro: “I just know / I’m not ready to get married / and start having kids of my own. / There are so many more things / I want to do before I settle down / to raise a family” (García McCall 2011, 189) Lupita atraviesa un *impasse* tras el fallecimiento de su madre y debe recomponer los planes sobre su futuro. Finalmente, se decantará por los estudios y su cambio de actitud se plasmará análogamente en sus poemas: “poems filled with memories / and hope, because that’s / what Mami would’ve wanted” (2011, 196). En cuanto a Gabi, también está convencida de que no quiere seguir el ejemplo de su amiga Cindy: “And that is not anywhere near where I want to be at this moment in my life. I want to go to college. I want to be free. I want to move out of this one-horse town. *Gabi*, I said to myself, *you do not need a baby in your life*” (Quintero 2014, 243; énfasis en el original). Por lo tanto, el deseo de abandonar el hogar familiar para ir a la universidad es una máxima que se repite en las tres novelas de formación que analizo en este trabajo. Asimismo, las tres pretenden desvincularse de ese patriarcado con propuestas subversivas para sus vidas.

La toma de esa decisión no es recibida con agrado en ninguna de las familias que, sorprendentemente, aún conservan la mentalidad del círculo más cercano a Gloria Anzaldúa, quien en la década de los sesenta se mudó para continuar estudiando: “*Gané mi camino y me largué. Muy andariega mi hija. Because I left of my own accord me dicen, ‘¿Cómo te gusta la mala vida?’*” (1999, 38; énfasis en el original). En ese mismo sentido, el padre de Lupita no le permite irse a estudiar fuera del estado de California, a pesar de haberle prometido a su esposa que velaría por la felicidad de su hija. No le da permiso por considerar un *community college* cercano a su casa como más seguro: ““There’s a reason girls / shouldn’t go away to college. / Predators lurk on those campuses!”” (García McCall 2011, 199). El temor de este padre no es otro que el de ver el honor de su familia mancillado por algún joven que seduzca a su hija. No obstante, Lupita persiste en su empeño y le explica que, al igual que él había hecho al inmigrar a Estados Unidos, ella también quiere probar suerte: ““But I want to go places / where I can see new things / and meet new people,” I argue. / ‘I want a chance to explore / the rest of *los Estados Unidos* . . . / Now it’s my turn to go out / and do something on my own.”” (2011, 200-201; énfasis en el original). Finalmente, Lupita vencerá esta batalla y se irá a estudiar fuera, traicionando a su estirpe, desobedeciendo las órdenes del cabeza de familia y sintiéndose por ello avergonzada, comparándose a sí misma con la Malinche cuando huyó de Tenochtitlán. A pesar de no contar con demasiados recursos

económicos, Lupita se enfrenta a esta nueva etapa con positivismo y decididamente satisfecha de haber tomado las riendas de su vida: “This is a welcomed *uprooting* / for me. I am *transplanting* myself / to a whole new place, / with a new kind of language to learn . . . / I don’t know where I’ll go from here, / but I want to make my own way” (2011, 206-207; énfasis añadido). La joven se posiciona en el proceso inverso al del inicio de su autobiografía, cuando describía con tristeza su llegada a los Estados Unidos. En este momento es ella la que voluntariamente elige mudarse a un nuevo lugar y sentirse libre.

El caso de los Reyes es similar, ya que cuentan con el precedente de Olga, quien había acudido a un *community college* y trabajaba en el centro de la ciudad como recepcionista. Esperan lo mismo para Julia, pero la joven se horroriza al pensar en convertirse en una oficinista que trabaja a las órdenes de un hombre. En un ambiente familiar en el que se considera la lectura como algo irrespetuoso, Julia también deberá enfrentarse a sus padres para obtener el permiso para ir a la universidad. Son varias las ocasiones en el transcurso de la novela en las que Julia manifiesta su intención de mudarse a Nueva York para estudiar y poder vivir en Manhattan. Finalmente, logra ser aceptada por una universidad de Nueva York y, además, podrá cursar sus estudios con una beca destinada a las primeras generaciones de hijos de inmigrantes que deciden formarse académicamente. Sus padres se alegran por esta noticia, aunque no son capaces de ocultar su preocupación, con una madre destrozada y un padre aun manteniendo la esperanza del *community college*. Se sienten orgullosos de lo que ha logrado su hija, pero no comprenden su preferencia. Sin embargo, Julia conserva un motivo para irse a Nueva York que demuestra su respeto hacia su familia:

I think that part of what I’m trying to accomplish . . . is to live for [Amá], Apá, and Olga. It’s not that I’m living life *for* them, exactly, but I have so many choices they’ve never had, and I feel like I can do so much with what I’ve been given. What a waste their journey would be if I just settled for a dull, mediocre life. Maybe one day they’ll realize that (2017, 339; énfasis en el original)

Julia pretende aprovechar la oportunidad que sus padres le han brindado al haberla criado en Estados Unidos para convertirse en una escritora famosa.

Gabi Hernández es otra chica que desea estudiar en la universidad y especializarse en poesía. Su sueño es ser admitida en Berkeley y se apoya en su profesora: “Ms. Abernard said a lot of famous poets have made their home there, and

that it has a poet-friendly community. I pray every night for the college gods to admit me into Berkeley” (Quintero 2014, 84). Su madre no aprueba su decisión por una razón muy concreta: “one of her biggest fears is that I will become less Mexican, she has said that the only way I am leaving this house will be if I get married” (2014, 185). Teme que Gabi adopte costumbres poco apropiadas de las chicas americanas o lo que Tía Bertha denomina “libertinaje” (2014, 187). Por suerte para Gabi, estudiará en Berkeley con la ayuda de la financiación estatal. La madre no facilitará su mudanza, haciéndole sentir culpable al repetirle que sólo las malas hijas abandonan a sus familias para llevar vidas desordenadas llenas de tentaciones. Esta madre teme el poder de su primogénita, como ya había sostenido Moraga, pero comprenderá que es un rito de paso más en su vida.

A pesar de que la colonialidad de género presupone la inferioridad cognitiva de las mujeres (Lugones 2008b, 9) y de que estas tres chicas no cuentan con modelos que seguir en sus propias madres (González Ramos 2001, 100), todo parece indicar que serán las pioneras en sus familias en alcanzar el éxito académico. Buscando convertirse en escritoras reconocidas, estas jóvenes poseen esa agencia que Anzaldúa defendía como imprescindible en las mestizas. Representan, asimismo, lo que Yuval-Davis (1997, 59-61) denomina “empowered hybridization”, esto es, la capacidad de trascender su papel de meras portadoras de la tradición chicana e ir más allá. En definitiva, son el tipo de mujer que Sandra Cisneros describe en su historia “Bien Pretty”: “I want them to be women who make things happen, not women who things happen to . . . Passionate *and* powerful, tender and volatile, brave. And, above all, fierce” (1991, 161; énfasis en el original). Estas tres adolescentes gozan de la suficiente valentía para independizarse y empezar una nueva vida alejadas de las presiones, en un ambiente más favorable al desarrollo de su creatividad.

El hecho de decantarse por la escritura como posible forma de vida no ha de entenderse como una ruptura radical con su pasado, sino como un camino donde negociar las distintas influencias que reciben. Como recoge González Ramos (2001, 80-81), Moraga proponía una solución para las chicanas que consistía en mantener los valores de sus familias, pero no por ello someterse a las restricciones patriarcales. Esa es la perspectiva que adoptan las tres protagonistas: conservan el respeto hacia sus padres, pero trascienden su papel opresor de madre y esposa al elegir desarrollar una línea propia de escritura. Por ello, es necesario analizar sus producciones, de las que se distinguen dos grandes grupos: la escritura académica y la escritura más personal o

creativa. El primer grupo literario engloba a las *college applications* y a los *essays* que deben redactar en el instituto. Tratándose de producciones de un carácter más institucionalizado, son las que se asemejan a la literatura chicana más temprana, que, según Lomelí (1995, 11-12), era la que combinaba originalmente la cultura americana y la mexicana, y la que reflejaba la crítica con la situación de desventaja de las mujeres.

El ejemplo más interesante es el del *college essay* que redacta Julia con el objetivo de ser admitida en una universidad de Nueva York: su profesor Mr. Ingman le propone que plasme por escrito ese sentimiento de responsabilidad que siente de aprovechar el viaje que habían iniciado sus padres años antes (Sánchez 2017, 339-340). En cierto modo, *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter* puede considerarse como una versión más extensa de ese ensayo, ya que se corresponde con la autobiografía de Julia. Para la joven no fue una tarea fácil redactarlo, pero supuso un punto de inflexión para tratar de comprender la idiosincrasia de su familia y lidiar con el dolor por la pérdida de su hermana. En el caso de Lupita, su talento viene respaldado por su madre cuando dos monjas le piden permiso para llevarse a la chica a un convento: “‘We’ve made other plans. / Lupita’s a gifted writer. She’s going / to community college’” (García McCall 2011, 25-26). Ese don también será exaltado por los triunfos en las competiciones académicas: “I still can’t believe it: I won / top place in Poetry Interpretation / for my dramatic performance / of the poem ‘The Highwayman.’ / In Ready Writing, my essay / earned fifth place” (García McCall 2011, 93). Su madre también se enorgullece enormemente de los trofeos que ha ganado Lupita. Esto demuestra que la escritura no es para ellas tan sólo un mero pasatiempo, sino que es una actividad en la que destacan.

En cuanto al segundo grupo literario, el de la escritura creativa, de un marcado carácter personal, es el espacio en el que mejor se definen estas tres protagonistas. Sostiene Ibarra Bigalondo (2011, 151) que las escritoras chicanas contemporáneas se alejan de los inicios demasiado teóricos y conceptuales y se inclinan hacia aspectos socioculturales de relevancia (género, etnicidad, clase). Esto es lo que sucede con las producciones que aparecen en las tres novelas: las segundas generaciones muestran sus vivencias desde el intimismo sin girar en torno a conceptos teóricos. En otras palabras, las jóvenes se refieren a fenómenos como el trasplante o el bilingüismo, presentándolo siempre por medio de su lado más creativo y, aunque intimista, no dependiente de una base teórica. No obstante, esta menor presencia teórica no significa que las jóvenes no cuenten con una serie de referentes. Uno de los ejemplos más emotivos es el de los

inicios en la escritura de Lupita, ya que tienen lugar en el ámbito doméstico, cuando aún vivían en México:

It was Papi who first told me
I had the gift of words . . .
Papi's hand guided mine
as I clutched the pencil,
holding it sideways against my fingertips.
'The S is a *serpiente*, sitting up
on its tail.' he told me.
Then we made the letter C,
curled up like a tiny bug, a *cochinilla*.
'You have a talent for letters,'
Papi said, speaking softly in my ear . . .
My pencil whispered the letters
onto the paper like magic (García McCall 2011, 32-33; énfasis en el original)

Su padre, un buen dibujante, le transmite su amor por el arte escrito con el objetivo de facilitarle su adaptación a la vida en Estados Unidos: "Words, Papi said, would make me / successful when we went to live / en *los Estados Unidos* / and I went to school there. / He and I practiced our English— / 'Hello,' / 'Good-bye,' / 'Thank you'— / words that tasted like lemon drops, / tart and sweet at the same time" (2011, 34; énfasis en el original). Casi de manera providencial, este hombre vaticinó el futuro de Lupita ligado a la escritura. Así, el acercamiento de aquella niña a su nueva lengua estuvo unido al momento de aprender a escribir. Tal vez sea este el motivo por el que Lupita comentara que aunque pueda manejar el inglés perfectamente, no olvida que sus orígenes están vinculados al español.

En el caso de Julia y Gabi no se detalla cómo comenzaron a escribir, pero sí se enumeran una serie de autores y autoras que les sirven de inspiración. Julia toma a la cantante argentina Mercedes Sosa como modelo a seguir. No es casualidad que mencione a esta cantautora pues fue considerada por muchos como la voz de América Latina y, en cierto modo, Julia aspira a ser la portavoz de esas hijas mexicanas imperfectas del siglo XXI. En las últimas páginas de la novela, Julia hace referencia a los versos de la canción que más le gusta de Sosa, "Todo Cambia": "*Cambia el rumbo el caminante / Aunque esto le cause daño / Y así como todo cambia / Que yo cambie no*

es extraño” (Sánchez 2017, 336-337; énfasis en el original). Estos versos son una perfecta descripción del personaje de Julia, quien trata de justificar que la evolución y el cambio están en la naturaleza de las cosas. Así, da paso a su nueva etapa universitaria, donde espera seguir desarrollando su personalidad con la libertad de una vida independiente.

La historia de Gabi es la que ofrece más ejemplos de referentes puramente literarios. Coincidiendo con unas jornadas sobre poesía, su profesora Ms. Abernard les pide que compongan sus propios poemas para leerlos en clase. Gabi y su novio Martin se refieren a un gran hallazgo con respecto al uso de dos idiomas para escribir: “Martin did great. His poem had some words in Spanish and so does mine. We have been practicing using two languages in writing since after we read some poems by two superpoets: Michele Serros (who is still alive AND from California!) and Sandra Cisneros . . . Before we read their poetry, I didn’t even know you could use two languages in a poem. I thought they either had to be in English or Spanish. Turns out I was wrong” (Quintero 2014, 67).³ Este hallazgo viene ligado a dos grandes exponentes de la literatura chicana como Michele Serros y Sandra Cisneros, dos de las figuras más rompedoras en cuanto a la inclusión de la cuestión de género en literatura. Para Gabi, Cisneros es su autora favorita, como demuestra cuando cumple la mayoría de edad: “Then I opened Martin’s gift. It was an autographed book by Sandra Cisneros. SandraFREAKINGCisneros. It was signed to me! It was her collection, *Loose Woman*, and it said, ‘To La Gabi, on the loose!’ I just about wet myself” (2014, 144; énfasis en el original). A falta de referentes en sus propios hogares con sus madres y mujeres más próximas, tanto Gabi como Julia toman a estas autoras como modelos. Asimismo, Gabi menciona a otro poeta de la tradición hispanoamericana como Pablo Neruda y su “Puedo escribir los versos más tristes esta noche” y también otros escritores como Edgar Allan Poe, Charlotte Perkins Gilman, Robert Burns o Sylvia Plath, entre otros. Es decir, ambas son más inclusivas de lo que parece ser Lupita, bebiendo de distintas fuentes y tradiciones literarias sin adoptar una posición reduccionista.

Esa diversidad también se traduce en los formatos que emplean las tres chicas para plasmar sus obras. Es preciso recordar que, como sostenía Fernández García, las novelas de formación de autoras latinas pueden ser concebidas en sí mismas como un espacio discursivo en el que buscar una decolonización. Las tres novelas de formación

³ *Gabi: A Girl in Pieces* fue publicado en 2014, aún en vida de Michele Serros.

que analizo en este trabajo se presentan de manera diferente: *Under the Mesquite* es una colección de poemas narrativos; *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter* se corresponde prácticamente en su totalidad con el género narrativo; y *Gabi: A Girl in Pieces* adopta la forma de un diario en el que se insertan otras tipologías textuales como las cartas, los poemas o los collage. Cada tipo de texto se emplea para mostrar distintas intenciones por parte de quien lo escribe. No debe pasar desapercibido el hecho de que se trata de autobiografías que plasman el yo de las adolescentes. Sin embargo, no emplean la autobiografía pura, ya que, como sostiene Torras Francés (1998, 14-15), las mujeres que se decantan por este formato prefieren adoptar otros “géneros vecinos” como las cartas o los diarios. Torras Francés (1998, 27-31) prosigue explicando que esta elección responde a una tradición literaria femenina marcada por el escaso, o nulo, acceso a la publicación para las mujeres: su única opción para la escritura pasaba por esos géneros feminizados que les permitían expresar sus sentimientos y frustraciones, siempre considerados como menos originales y relevantes que lo escrito por los hombres. Teniendo esto en cuenta, es de sumo interés dedicar unas líneas a los distintos formatos presentes en estas tres novelas.

Tradicionalmente, y a través de la industria fílmica, se ha proyectado la idea del secretismo que rodea a los diarios personales que escriben las adolescentes, casi siempre llenando páginas sobre sus romances. En el caso de Gabi, su diario equivale a su autobiografía y se extiende durante casi un año, el último de instituto. Este diario es un espacio multiforme y no está sólo dedicado a sus relaciones amorosas, ya que también incluye sus preocupaciones familiares, como el suicidio de su padre drogadicto, la llegada de su nuevo hermano, la ausencia de sus abuelitos o las discrepancias con su madre. Es, al mismo tiempo, un conjunto de textos cargados de humor, sarcasmo e historias anecdóticas del día a día de Gabi. En cambio, el diario de Julia no puede leerse como tal, sino que existe como un documento al que se hace referencia a lo largo de la novela. Este diario recoge los secretos más íntimos de Julia, de su relación con Connor y de los descubrimientos sobre la doble vida de Olga. Su madre destroza el diario, dejando intacta tan sólo una docena de páginas con poemas: “she tried reading my journals, even though she doesn’t understand English. Unfortunately, she does recognize bad words, so she ripped out all the pages that contained *fuck, bitch, shit*, and even *sex* . . . I screamed and begged for her to leave my journals alone . . . Life without writing doesn’t feel worth living to me . . . Some of the poems Amá destroyed I had worked on for years, and now they’re gone . . . The one thing I loved most in life has

been taken away from me” (Sánchez 2017, 207-208; énfasis en el original). Una vez más, esa privacidad que tanto desea Julia no es respetada. Este momento será uno de los detonantes que la llevarán a intentar quitarse la vida, además de las presiones por ser culpabilizada por la muerte de Olga. El que parecía ser el único resquicio de privacidad de Julia queda también expuesto al juicio de su familia.

Las otras dos protagonistas gozan de mejor suerte y sus obras son respetadas, si bien ambas también aluden al poder de la escritura en sus vidas. Tal y como se mencionó más arriba, Lupita decide dar un giro a la temática de sus poemas, representando una transición hacia su nueva vida: “I sit on the grass, / reach for my journal, / and start to tear out pages. / I rip out all the sad, tortured / poems I’ve written / since Mami’s funeral / and pile them on the ground / in front of me” (García McCall 2011, 194-195). La escritura es, por tanto, para ella una forma de expresar su estado de ánimo y una herramienta para gestionar sus emociones. Gabi describe la misma sensación al escribir poemas: “I’m finding out that I really like poetry. It’s therapeutic. It’s like I can write something painful on paper and part of it . . . disappears. It goes away somewhere, and the sadness I feel dissolves a little bit. I’ve always liked poetry, but I didn’t realize how powerful it could be” (Quintero 2014, 83-84). Lo que les sucede a las tres protagonistas es que encuentran en la poesía otro género intimista, una gran aliada para manifestar sus opiniones sin temor a las presiones de sus círculos familiar y de amigos. Se trata de un espacio neutro, libre de estereotipos y expectativas.

En cuanto a los poemas que escriben estas tres chicas, señalo a continuación algunos de los más interesantes. Lupita escribe una especie de epitafio o poema honorario a su madre:

Mi madre
was faceted
like a diamond.
Sometimes
she was a *sirena* . . .
Sometimes
she was as comfortable
as a blanket . . .
Other times
she was *peligrosa*

as a scorpion . . .

One time

when I was ten years old,

she was *loca* . . .

But this morning,

at the viewing,

mi madre was as silent

as a statue (García McCall 2011, 172-174; énfasis en el original)

Estas palabras recogen todas y cada una de las cualidades que hacían de la madre de Lupita una auténtica chicana. Los poemas dedicados a familiares también aparecen reiteradamente en *Gabi: A Girl in Pieces*. Gabi no escribe un poema para su madre, sino que opta por una recomendación muy especial: “I think my mom needs to read Sandra Cisneros’ poetry. Especially her poem ‘Loose Woman’. That’s the kind of woman I want to be when I grow up. That’s the kind of poem I wish my mom saw herself as” (Quintero 2014, 149). Este pensamiento supone una autodefinición indirecta de lo que Gabi aspira a convertirse, lo que Cisneros expresó del siguiente modo: “By all accounts I am / a danger to society. / I’m Pancha Villa” (1995, 113). Gabi quiere que su madre comprenda lo poderosas que son esas mujeres que no están sujetas a ninguna atadura y que llevan una vida totalmente independiente. No es casualidad que Gabi se refiera a ese poema, puesto que representa la tradición literaria femenina del chicanismo que, según Vázquez (2004), se sustenta en la lucha contra el machismo castrante.

El resto de la familia de Gabi también aparece en distintas producciones suyas, nuevamente ligadas a los géneros literarios más privados y feminizados. Escribe sendos poemas a sus abuelos, ya fallecidos, dejando patente su dolor ante la ausencia de su abuelo (Quintero 2014, 69-71) y ante la demencia de su abuela (2014, 86-88). Siguiendo esta vertiente melancólica, Gabi también se decanta por el género epistolar, ya que le escribe una serie de cartas a su padre. Nunca llega a entregárselas, sino que suponen su forma de relacionarse con él, de tratar de comprender su situación y de expresar sus sentimientos hacia esta figura mayoritariamente ausente: “I know it’s the meth talking and not you . . . Papi, I want you to come back. I don’t want the dad who wanders the streets and sleeps in parking lots. I don’t want the dad who grows long beards [,] who gives away everything— even his family for a fix” (2014, 31). En definitiva, se demuestra que estas chicas sí se preocupan por sus familias, no las dejan

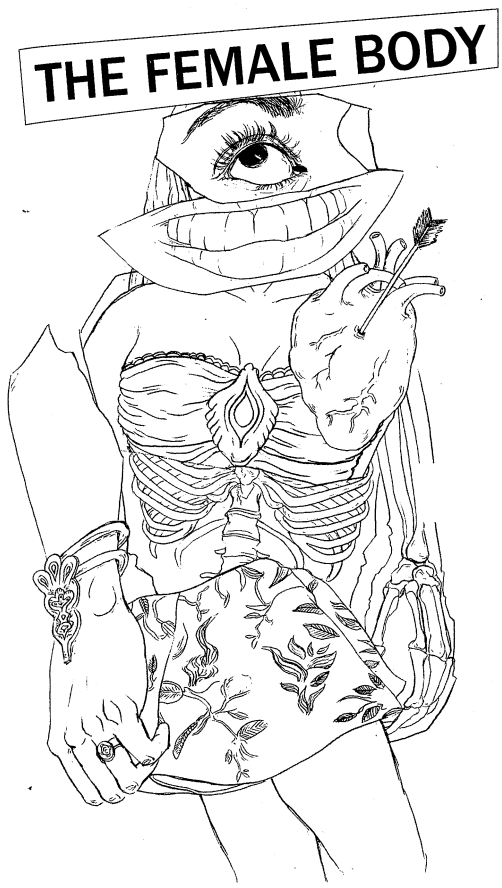
de lado como les hacen creer. Adoptan la postura que defendía Moraga: respetan a sus familias, pero no se adhieren al servilismo ni a las presiones.

Estas producciones contrastan con otros ejemplos más atrevidos donde dan rienda suelta a su creatividad. Durante la terapia con la Doctora Cooke tras intentar quitarse la vida, Julia halla un lugar en el que poder expresar todo lo que siente, especialmente su frustración por su difícil relación con su madre y por el secreto que guarda sobre la verdad de Olga. Julia le había explicado a la doctora su intención de convertirse en una escritora y, en una ocasión, le lee un poema titulado “Pandora”:
“*She opened the vault, the box in which she kept / herself— old filmstrips of her life, her truth . . . / She digs and digs in that scarlet box on the day of her / unraveling, the day she comes undone*” (Sánchez 2017, 330-331; énfasis en el original). Julia emplea esta referencia mítica para comparar su liberación con el caos sembrado por Pandora al abrir la caja que contenía los males del mundo: Julia es la primera mujer que decide no seguir las normas del chicanismo, pero no se arrepiente de ello. Como mantiene Rich (2019, 180), esta figura de la mitología griega, la primera mujer, se empleó para tentar a los hombres como sucediera con Eva e, igualmente, Julia representa un desasosiego para la estructura patriarcal de los Reyes.

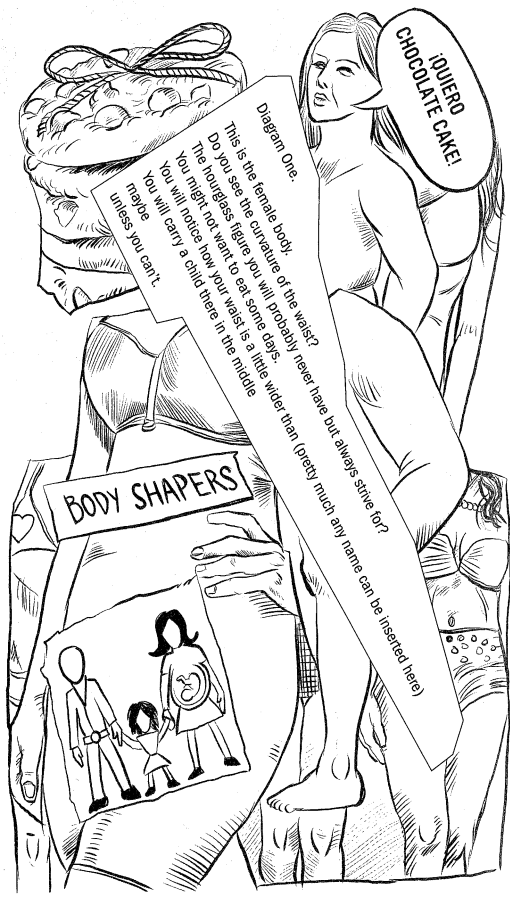
Gabi es la más original de las tres adolescentes, la que experimenta con más géneros literarios y la que más arriesga en sus producciones. Al inicio de la novela, añade una entrada a su diario con una lista de sus propósitos para el nuevo curso académico, de los que destaco por su trascendencia, los siguientes. “I SWEAR to lose weight”, “to get a kiss”, “to get straight A’s”, “to learn how to put eyeliner on”, “to be happy in my skin”, “to read more” o “to write a lot of poems” (Quintero 2014, 47-48). Las promesas de Gabi giran en torno a dos grandes temas que le preocupan especialmente: su vida social y su futuro académico. Tras leer la novela, se sabe que logra cumplirlos satisfactoriamente. Otro ejemplo similar al de los propósitos es el de una serie de preguntas que Gabi desearía hacerle a su madre, pero no se atreve, ya que todas tienen que ver con temas tabú entre ellas: “Do I have to get married to be happy?”, “Why do you tell me that sex is bad, but you tell my brother to use a condom?”, “Why do you teach me to be independent but tell me that I need a man?” o “If I do not like makeup or dresses, does that make me less of a woman?” (2014, 147-148). Ambos listados reflejan las inquietudes y los anhelos de una chica como Gabi que navega entre dos mundos opuestos.

Esa originalidad que mencionaba de las producciones de Gabi también incluye ejemplos de escritura colaborativa. Su mayor cómplice en esta tarea es su novio Martin, con quien comparte la afición por la literatura y la escritura. Gabi elogia con frecuencia el talento de Martin y también su poema favorito sobre la Llorona. Por este motivo, se muestra realmente entusiasmada cuando Martin le pide una cita para escribir juntos. Tras intercambiarse sus poemas sobre asuntos familiares, ambos acuerdan participar en un *spoken word*: “Martin said it was an ‘awesome’ poem, and that I should definitely read it at The Grind Effect. I told him we should go together, and he should read ‘La Llorona’” (Quintero 2014, 115-116). Además de escribir juntos, Gabi también le dedica un poema de amor incluyendo las sugerencias que él le había aportado y que titula “Love Poem Inspired by Martin (And Robert Burns)”. Este poema está basado en la intertextualidad con el poema de Burns “A Red, Red Rose” que Gabi cuestiona: “Love is like a white geranium. / . . . / Yes, Mr. Burns, I think love is like a stubborn geranium” (2014, 237-238). Gabi contradice el ideal romántico que describía Burns sobre la devoción eterna hacia la amada, esa rosa roja. Es probable que esta chica conozca los peligros del amor romántico en la adolescencia, fundamentalmente la creación del estereotipo de la mujer como desinteresada, dispuesta a amar al hombre y sometida a los dictámenes del patriarcado (Pascual Fernández 2016, 68-69). Cambia la rosa por un geranio que florece y se marchita con rapidez para demostrar que el amor no es un sentimiento infinito como Burns creía.

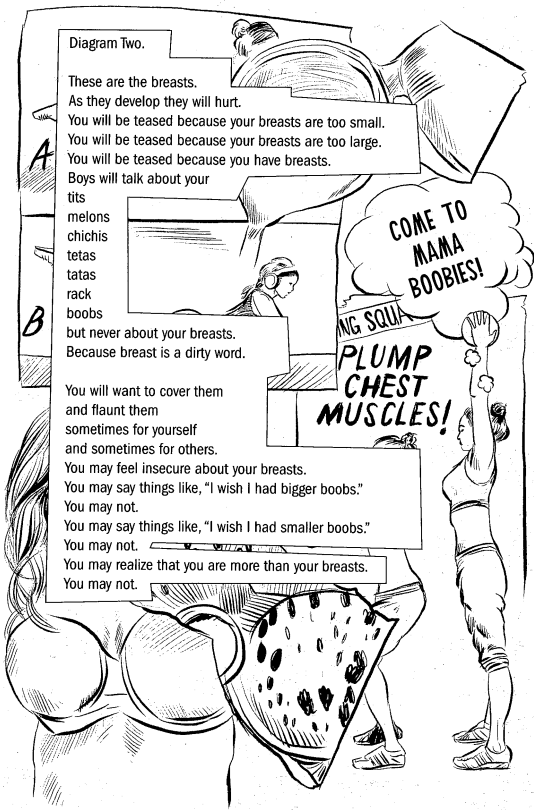
Por último, otro elemento que merece ser destacado es un conjunto de siete dibujos que componen el fanzine que Gabi debe presentar en un taller de escritura organizado por Ms. Abernard con estudiantes universitarios. La joven recuerda el libro que le había regalado su madre sobre el cuerpo de las mujeres coincidiendo con su primera menstruación y se plantea lo siguiente: “I decided that my zine would have all the information that that book left out— the truth about the female body from a female point of view” (Quintero 2014, 191-192). Cada dibujo ocupa una página y contiene una serie de figuras y un texto que se recogen bajo el título “The Female Body”. El “Diagram One” describe las caderas anchas de las mujeres tan alejadas de las de los modelos. “Diagram Two” se centra en el tamaño de los pechos y critica a los chicos por fijarse tan sólo en esa parte del cuerpo de las chicas. El “Diagram Three” se dedica a la vagina y a la consiguiente enseñanza aleccionadora: “You will be taught that this part of your body is more private and more dirty than any other part of your body”.



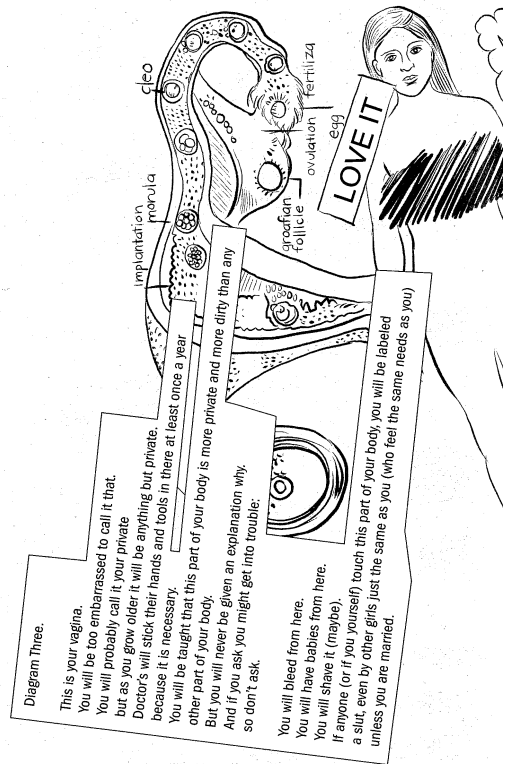
Portada del fanzine



"Diagram One"

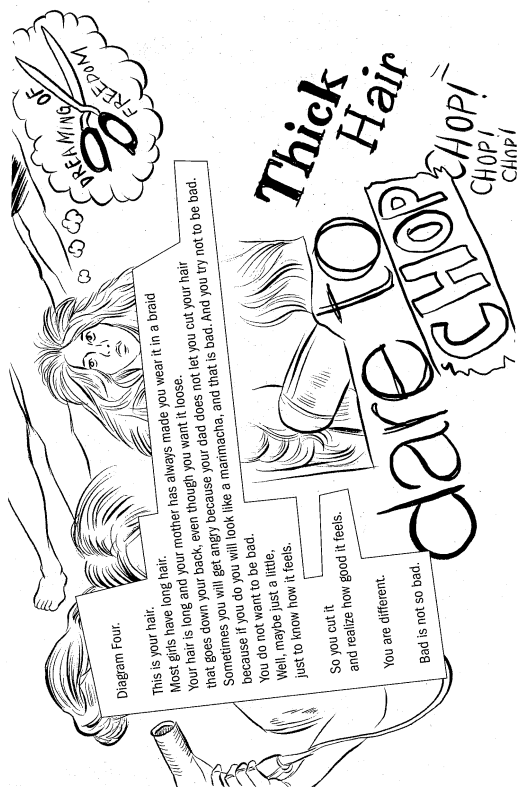


"Diagram Two"

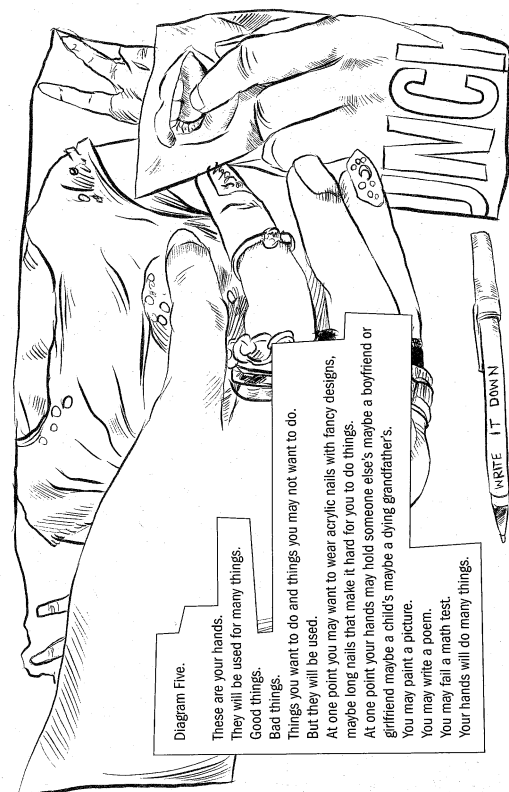


"Diagram Three"

“Diagram Four” anima a las chicas a dejarse el pelo suelto o a cortárselo, a pesar de suponer un enfrentamiento con el padre: “Sometimes you will get angry because your dad does not let you cut your hair because if you do you will look like a marimacha”. El quinto, “Diagram Five”, trata del hecho de emplear las manos voluntaria e involuntariamente para hacer distintas actividades.

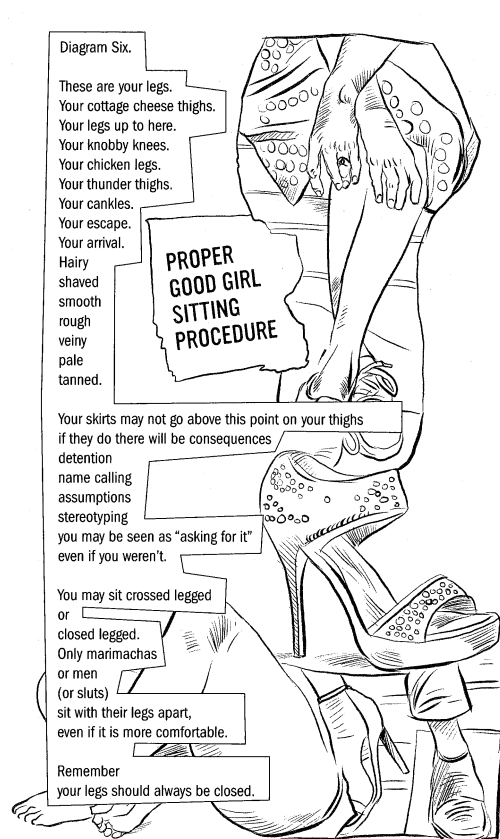


“Diagram Four”

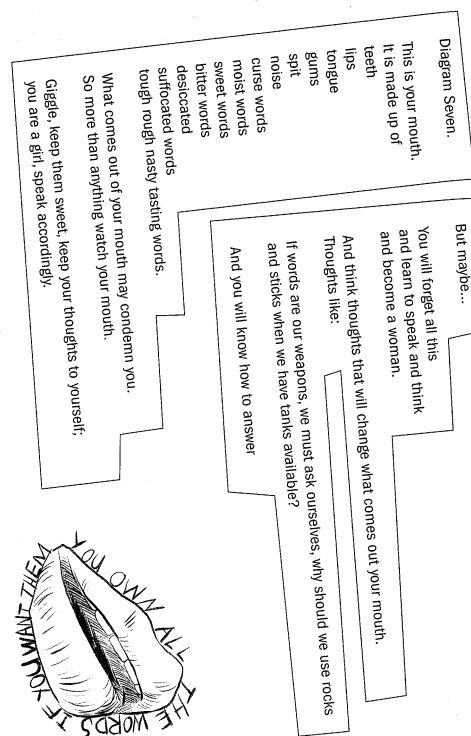


“Diagram Five”

“Diagram Six” recupera las enseñanzas de la abuela de Gabi al centrarse en las piernas: “You may sit crossed legged or closed legged. Only marimachas or men (or sluts) sit with their legs apart, even if it is more comfortable. Remember your legs should always be closed”. El último dibujo, “Diagram Seven” supone un llamamiento al poder de las chicas con su boca: “If words are our weapons, we must ask ourselves, why should we use rocks and sticks when we have tanks available? And you will know how to answer” (2014, 196-202).



“Diagram Six”



Created by Gabi Hernandez

“Diagram Seven”

No cabe duda de que estos dibujos son el mejor espacio discursivo a disposición de Gabi y de su carácter transgresor: no son textos inocentes, sino que transmiten un rechazo total al patriarcado que define a las familias chicanas e invitan al empoderamiento de las más jóvenes. Igualmente, se resalta la importancia del cuerpo femenino al presentarlo de manera fragmentada en cada uno de los siete poemas. Precisamente, esa fragmentación es la que ocasiona la cosificación del cuerpo de las mujeres, pero en esta ocasión Gabi consigue darle un nuevo significado. Asimismo, este fanzine también se relaciona con parte del título de la novela: “A Girl in Pieces”. No es ni “a gordita” ni “a fatgirl”, esta chicana está formada de todos esos fragmentos ligados a la cultura mexicano-americana.

Aludiendo de nuevo al último dibujo, el poder de estas mestizas está en la palabra, tanto oral como escrita. Este tercer espacio es el lugar en el que confluyen las influencias que han venido recibiendo tanto de sus familias como de sus amistades y donde ellas lo gestionan. Se trata de un espacio libre de prejuicios: estas tres chicas no son ni Guadalupe ni la Malinche con sus producciones escritas. Simplemente son

adolescentes que están alcanzando la edad adulta con el objetivo de desarrollar su vida más allá del hogar, del convento o de la calle. Su forma de negociar esa confluencia es la literatura, un espacio en el que queda patente su actitud tolerante, semejante a lo que Moraga (1983, 58) describiera como una necesidad de diálogo entre las dos partes, la mexicana y la estadounidense, evitando la escisión y respetando sus raíces. El tercer espacio les ha permitido expresarse con total libertad y subvertir los mandatos del colonialismo y del patriarcado: han demostrado ser lo suficientemente inteligentes para posicionarse ante sus vidas futuras con determinación e independencia de las expectativas que se habían generado para ellas. Erika Sánchez (YouTube 2017, 30' 40'') aconsejó a los padres mexicanos que permitiesen a sus hijas florecer y otorgarles la libertad para que persiguiesen sus sueños, ya que no eran algo de su propiedad. Cabe la esperanza de que las protagonistas de estas tres novelas se hallen en esa situación teniendo en cuenta sus producciones escritas y que estas, a su vez, sirvan de precedente para miles de adolescentes chicanas en la misma situación.

6. CONCLUSIONES

El análisis detallado de estas tres obras ha permitido corroborar la hipótesis inicial: el hecho de haber sido escritas en la última década deja patente una visión actualizada de lo que supone ser una mujer chicana hoy en día. Las tres protagonistas ofrecen una perspectiva acorde con el momento en el que viven. Esto no significa que se realice un menosprecio a la tradición del chicanismo, sino que las obras aportan un fiel reflejo de la problemática real de la asimilación de estas jóvenes a una sociedad y a una cultura cada vez más distante de la de sus familiares. Por ello, el uso de la teoría de la espacialidad me ha servido para evaluar el modo en el que encajan los distintos fragmentos interseccionales que conforman la identidad de género de Lupita, Gabi y Julia. Coincidiendo con una etapa vital complicada como es el paso de la adolescencia a la edad adulta, indagar acerca de los lugares que perfilan la personalidad de estas chicas cuando ha de fraguarse aporta una serie de conclusiones.

Si bien no ha sido posible aislar cada espacio para analizarlo y obtener una serie de características únicas e intransferibles, es la prueba de que los espacios son fluidos e interfieren unos con otros. De hecho, lo que se produce es una negociación entre ellos que las protagonistas han tenido que sortear para captar aquellos elementos que sí les son beneficiosos. Desde el espacio privado se percibe la continuidad y el hondo calado de los valores del familismo chicano. Siendo el espacio más conservador y más aferrado a la tradición del hogar y la religión, hace proyectar una imagen de las tres protagonistas muy alejada del ideal de la buena hija, de una Guadalupe. Tal es el desagrado que causa a estos personajes la presión doméstica para convertirlas en mujeres perfectas que anhelan una vida en el espacio público, un lugar donde creen que podrán ser completamente libres. Para su desgracia, el ámbito escolar supone un foco de racismo, mostrando la durabilidad del colonialismo en cuestiones tales como el acento o el tono de piel. Fuera de sus hogares, hallan su único refugio en sus amistades y en sus parejas. No es casualidad que haya sido este el aspecto generador de mayores conflictos con la interferencia del hogar: su vida social las aleja del chicanismo, las americaniza y, en definitiva, las hace convertirse en malas hijas, en Malinches.

Para evitar caer en este esencialismo de Guadalupe/Malinche, las tres protagonistas optan por elegir un tercer espacio neutro, libre de todo tipo de estereotipo y (o)presión. Este tercer espacio, marcadamente creativo, es el lugar donde desembocan las influencias que han recibido a lo largo de sus vidas y en el cual se les permite

seleccionar aquellos aspectos que las representan de ambas culturas. Su vía de escape va ligada a la escritura, una faceta en la que destacan notablemente. A través de sus textos, se aprecia esa lucha incesante entre mantener su lealtad a sus familias y su deseo de apostar por una nueva vida. En definitiva, este tercer espacio de la creatividad muestra la importancia de no encasillar a las jóvenes en los prototipos clásicos de la cultura chicana, ya que la realidad demuestra que sus identidades se forman combinando aspectos de los distintos espacios: ninguna de las protagonistas deja de lado a sus familias, sino que son capaces de delimitar el grado de influencia que pueden ostentar sobre ellas.

Por consiguiente, tal vez la lectura de este tipo de novelas de formación permita a las lectoras a las que van destinadas comprender que no existe una única opción correcta o incorrecta para sus vidas. La alternativa por la que decantarse no es otra que la que les permita fluctuar entre sus dos culturas, en este caso, expresándolo por medio de su creatividad al escribir. Sostenía Erika L. Sánchez al final de su novela, en alusión a las pretensiones del Presidente Trump, que lo que volverá a hacer grande a Estados Unidos son los hijos de los inmigrantes y, para ello, se necesitan referentes como lo son Julia, Gabi y Lupita. Estas tres chicas consiguen cumplir sus sueños, apostando por sus propias expectativas, no por ello rompiendo con sus valores, sino seleccionando sólo aquello que no las reprima. Se trata, pues, de lograr abrirse paso hacia esos nuevos horizontes que describe esta literatura chicana más reciente y de zafarse de las ataduras que las anclan en creencias ya pasadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Norma. 1996. "Making Familia from Scratch: Split Subjectivities in the Work of Helena María Viramontes and Cherríe Moraga". En *Chicana Creativity and Criticism: New Frontiers in American Literature*, editado por María Herrera-Sobek y Helena María Viramontes, 220-232, Nuevo México: University of New Mexico Press.
- Anzaldúa, Gloria E. (1987). 1999. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Nueva York: Routledge.
- Behnke, Andrew O., Scott W. Plunkett, Tovah Sands y Mayra Y. Bámaca-Colbert. 2011. "The Relationship Between Latino Adolescents' Perceptions of Discrimination, Neighborhood Risk, and Parenting on Self-Esteem and Depressive Symptoms". *Journal of Cross-Cultural Psychology* 42 (7): 1179-1197.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Bonß, Wolfgang. 2004. *Mobility and the Cosmopolitan Perspective*. https://www.researchgate.net/publication/317871947_Mobility_and_the_Cosmopolitan_Perspective Consultada el 10 de febrero de 2019.
- Brady, Mary Pat. 2006. "Double-Crossing the Border." En *The Chicana/o Cultural Studies Reader*, editado por Angie Chabram-Dernersesian, 150-160. Nueva York y Londres: Routledge.
- Butler, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal* 40 (4): 519-531.
- _____. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Chodorow, Nancy. 1974. "Family Structure and Feminine Personality". En *Woman, Culture, and Society*, editado por Michele Rosaldo y Louise Lamphere, 43-66, California: Stanford University Press.
- Cisneros, Sandra. 1991. *Woman Hollering Creek and Other Stories*. Nueva York: Vintage Contemporaries.
- _____. 1995. *Loose Woman*. Nueva York: Vintage Contemporaries.
- Cullen, Karen Weber, Tom Baranowski, Latroy Rittenberry y Norma Olvera. 2000. "Social-environmental influences on children's diets: results from focus groups

- with African-, Euro- and Mexican-American children and their parents”. *Health Education Research. Theory & Practice* 15 (5): 581-590.
- Davalos, Karen Mary. 1996. “*La Quinceañera: Making Gender and Ethnic Identities*”. *Frontiers: A Journal of Women Studies* 16 (2/3): 101-127.
- “Erika L. Sánchez: I am not your perfect Mexican daughter”. 2017. YouTube, 51’58”. Registrado por Chicago Humanities Festival, 15 de noviembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=XrwdkNmaHAo>
- Eysturoy, Annie O. y José Antonio Gurpegui. 1990. “Chicano Literature: Introduction and Bibliography”. *American Studies International* 28 (1): 48-82.
- Fernández García, Andrea. 2017. “Geographies of Girlhood in Coming-of-Age Narratives by U.S. Latina Writers”. Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo.
- Fernández Rodríguez, Carolina. 2017. “*She A Rican or Something? Making a (Literary) Case for Danzy Senna’s Afro Latinidad*”. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*. 74: 125-144.
- García McCall, Guadalupe. 2011. *Under the Mesquite*. Nueva York: Lee & Low Books.
- González Ramos, Carmen. 2001. *Revisión de la familia y la mujer chicanas en el teatro de Cherríe Moraga*. Trabajo de Investigación. Universidad de Oviedo.
- _____. 2016. “No More Viejas Brujas: The Healing Powers of Wise Women in the Children’s Fiction of Gloria Anzaldúa and Pat Mora”. En *Geographies of identity: mapping, crossing, and transgressing urban and human boundaries*. Ed. Esther Álvarez López. Madrid: Instituto Universitario de Investigación de Estudios Norteamericanos Benjamin Franklin.
- Haines, Jess, Dlanne Neumark-Sztalner, Maria E. Elsenberg y Peter J. Hannan. 2006. “Weight Teasing and Disordered Eating Behaviours in Adolescents: Longitudinal Findings From Project EAT (Eating Among Teenagers)”. *Pediatrics* 117 (2): 209-215.
- Holgado Fernández, Isabel. 2006. *Mujeres en la Periferia. Algunos debates sobre género y exclusión social*. Adelina Calvo Salvador, Marta García Lastra y Teresa Susinos Rada (eds.). Barcelona: Icaria.
- Ibarraran Bigalondo, Amaia. 2011. “Sandra Cisneros, Yxta Maya Murray, Michelle Serros: Three Decades, Three Ways. Some examples of the ‘Chicana Youth Experience’ in Literature”. *Revista de Filología Inglesa* 32: 147-160.
- _____. 2013. “Chicano Gangs/Chicana Girls: Surviving the ‘Wild Barrio’”. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*. 48: 45-59.

- Irigaray, Luce. 1977. 1985. *This Sex Which Is Not One*. Traducido por Catherine Porter. Nueva York. Cornell University Press.
- Lomelí, Francisco A. 1995. "Artes y letras chicanas en la actualidad: más allá del barrio y las fronteras". *Revista Española de Estudios Norteamericanos* 9: 9-15.
- Lugones, María. 2008a. "Colonialidad y Género". *Tabula Rasa* 9: 73-101.
- _____. 2008b. "The Coloniality of Gender". *Worlds and Knowledges Otherwise* 2 Primavera 2008: 1-17.
- Maldonado-Torres, Nelson. 2007. "On the Coloniality of Being". *Cultural Studies* 21 (2-3): 240-270.
- Martinot, Steve. 2004. "The Coloniality of Power: Notes Toward De-Colonization". *Global Justice Center*. <https://www.globaljusticecenter.org/papers/coloniality-power-notes-toward-de-colonization> Visitado el 4 de abril.
- Massey, Doreen. 1994. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- McDowell, Linda, y Joanne P. Sharp, eds. 1997. *Space, Gender, and Knowledge: Feminist Readings*. Londres: Arnold.
- Mignolo, Walter. 2007. "Introduction. Coloniality of Power and De-colonial Thinking". *Cultural Studies* 21 (2-3): 155-167.
- Moraga, Cherríe. 1983. *Loving in the War Years/Lo que nunca pasó por sus labios*. Boston: South End.
- _____. 1997. *Waiting in the Wings: Portrait of a Queer Motherhood*. Nueva York: Firebrand.
- Pamuk, Humeyra y Nathan Layne. 2019. "Trump aides repeat threat to shut down U.S.-Mexico border over migrant issue". *reuters.com*, 31 de marzo de 2019.
- Pascual Fernández, Alicia. 2016. "Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación". *DEDiCa. Revista de Educação e Humanidades* 10 (marzo): 63-78.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Quijano, Aníbal. 2000. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America". *Neplanta: Views from South* 1 (3): 533-580.
- Quintero, Isabel. 2014. *Gabi: A Girl in Pieces*. Texas: Cinco Puntos Press.
- Rebolledo, Tey D. y Eliana S. Rivero, eds. 1993. *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Tucson: The University of Arizona Press.

- Rich, Adrienne. (1976). 2019. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traducido por Anna Becciu y Gabriela Adelstein. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rienda, José. 2012. "Un atajo iniciático a la literatura escrita por mujeres." *EPOS* XXVII: 161-176.
- Sánchez, Erika L. 2017. *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Sandoval, Chela. 1991. "U.S. Third-World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World". *Genders* 10 (Spring): 1-24.
- Sassen, Saskia, 2003. *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Segura, Denise A., y Jennifer L. Pierce. 1993. "Chicana/o Family Structure and Gender Personality: Chodorow, Familism, and Psychoanalytic Sociology Revisited". *Signs* 19 (1): 62-91.
- Sibley, David. (1995). 2002. *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Smith, Anthony. 1991. *National Identities*. Reno: University of Nevada Press.
- Spivak, Gayatri C. 1988. "Can the Subaltern Speak?". En *Marxism and the Interpretation of Culture*, editado por Cary Nelson y Lawrence Grossberg, 271-313, Illinois: University of Illinois Press.
- Stewart Frankson, Marie. 1990. "Chicano Literature for Young Adults: An Annotated Bibliography". *The English Journal*, 79 (1): 30-38.
- Torras Francés, Meri. 1998. *La epístola privada como género: estrategias de construcción*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Torres, Lourdes. 1991. "The Construction of the Self in U.S. Latina Autobiographies". En *Third World Women and The Politics of Feminism*, editado por Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo y Lourdes Torres, 271-287, Indianápolis: Indiana University Press.
- United States Census Bureau. 2016. "[Table 2. Population by Sex, Age, and Hispanic Origin Type: 2016](https://www.census.gov/data/tables/2016/demo/hispanic-origin/2016-cps.html)". *The Hispanic Population in the United States: 2016*. <https://www.census.gov/data/tables/2016/demo/hispanic-origin/2016-cps.html>
Consultada el 18 de mayo de 2019.

- Vázquez, M. Ángeles. 2004. "La Literatura Chicana Femenina". *Rinconete*. Centro Virtual Cervantes (CVC).
https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_04/21092004_01.htm
Visitada el 18 de abril de 2019.
- Viveros Vigoya, Mara. 2016. "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación". *Debate Feminista* 52: 1-17.
- Yuval-Davis, Nira. 1997. *Gender & Nation*. Londres: SAGE.