

Sandra Cisneros y su nueva definición de los estereotipos chicanos de género en *Woman Hollering Creek*

Gerardo Rodríguez Salas

Universidad de Granada

1. Sandra Cisneros en un contexto feminista

Algunos críticos como María Herrera-Sobek (1995: 23) afirman que el trabajo de Sandra Cisneros está escrito «with strong doses of feminist ideology and social protest». En mi análisis del segundo experimento narrativo de Cisneros, *Woman Hollering Creek and Other Stories*, me centraré en la exposición del lado feminista que siempre va a estar presente en la narrativa de esta autora. Sin embargo, incluso cuando mi perspectiva teórica será el feminismo de Cisneros, en ningún momento denegaré su posición ecléctica y su dimensión sociológica de mayor alcance, de la cual mi perspectiva feminista es una parte constituyente.

Elizabeth J. Ordóñez (1995: 180) enumera cuatro estrategias postmodernistas que están presentes en la obra de Cisneros y que han sido apropiadas por modelos feministas: 1) la tendencia a redefinir la postura del sujeto y a 2) poner en tela de juicio el discurso patriarcal dominante con una revaloración del conocimiento transmitido de generación en generación; 3) la apropiación de un espacio alternativo para la mujer; 4) la crítica de la narrativa dominante. Éstas son las estrategias de las que partiré para corroborar mi aproximación feminista a Cisneros.

Igualmente criticaré la concepción de Katherine Rios, que afirma que Cisneros defiende «a raced gender» (1995: 213) y, por lo tanto, «a raced feminism», es decir, un feminismo que se aleja del feminismo canónico de occidente para centrarse en las características propias de la cultura chicana, en la cual el concepto de raza juega un papel fundamental. Refiriéndose a Cisneros y a las escritoras chicanas en general, Rios asegura que «in speaking with the white woman (dominant feminist) we (women of color) will choose our moment to speak, as well as

our mode of speech» (1995: 213). Es verdad que Cisneros muestra un feminismo «racial», pero en el transcurso de mi ponencia demostraré la influencia ineludible que el feminismo dominante ejerce en esta escritora.

2. Reversión de los estereotipos de género

La escritura de Cisneros se caracteriza por un toque revolucionario e innovador. Esto explica por qué adopta un «transgressive 'me'» («yo transgresor») «[who] cross[es] over, who supposedly betray[s] her people by interpreting myths and icons and telling stories» (Ríos, 1995: 202). En línea con este «yo transgresor», Cisneros analizará los tres estereotipos tradicionales que han venido definiendo la identidad de la mujer chicana: La Malinche, La Guadalupe y La Llorona, «the three icons that supposedly structure the psychic and material basis of Chicana identity» (Ríos, 1995: 204). La estrategia de Cisneros consiste en tomar estos estereotipos patriarcales e invertirlos para probar así la artificialidad de su construcción. El hecho de que Cisneros se restrinja en sus historias al análisis de estos tres clichés típicamente chicanos refleja su defensa de un feminismo «racial» frente al feminismo dominante. Su implicación parece ser que no todas las feministas, por el hecho de serlo, son idénticas. Todas ellas comparten un motivo ulterior pero se organizan en distintos grupos, cada uno de ellos con rasgos idiosincráticos.

Esta separación del feminismo dominante en Cisneros aparece reflejada simbólicamente en algunas historias. En la mayoría de ellas nos cruzamos con personajes femeninos entre los que no existe ningún sentimiento de hermandad, sino todo lo contrario. En «Eleven», la protagonista de once años, Rachel, es acusada injustamente por una de sus compañeras de clase de poseer un jersey rojo que no le pertenece. A su vez, los adjetivos que Rachel emplea para describir a sus compañeras indican la barrera existente entre las chicas: «stupid Phyllis Lopez»; «even dumber ... Sylvia Saldívar» (Cisneros, 1993: 9). Esta carencia de conexión femenina también la observamos en «Barbie-Q»: «... and my Barbie's boyfriend comes over and your Barbie steals him, okay? Kiss, kiss, kiss. Then the two Barbies fight» (Cisneros, 1993: 14). En «Never Marry a Mexican» la separación femenina se expresa más abiertamente al exponer el status superior de la mujer blanca: «If he had married a white woman from *el otro lado*, that would've been different. That would've been marrying up, even if the white girl was poor» (Cisneros, 1993: 69). A su vez, podríamos interpretar la separación de Cisneros del feminismo canónico a través de las siguientes palabras: «If she was a brown woman like me, I might've had a harder time living with myself, but since she's not, I don't care... She's not *my* sister» (Cisneros, 1993: 76).

Sin embargo, incluso cuando Cisneros trata de clarificar su separación del feminismo dominante, el legado que este feminismo deja en ella es indudable. Los tres estereotipos que según Rios son inherentes a la literatura chicana, en realidad no son más que una de las múltiples manifestaciones de los tres arquetipos femeninos distinguidos por feministas canónicas como Simone de Beauvoir o Julia Kristeva. De Beauvoir, el primer hito en el resurgir del feminismo moderno, ya teorizó sobre el mito de la mujer fatal, «around which has crystallized the myth of devouring femininity» (1997: 50). Este mito se corresponde con el chicano de la Malinche. Aunque éste presenta características inherentes a la cultura chicana, en último término se puede reducir al descrito por de Beauvoir. El segundo mito chicano es el de la Virgen de Guadalupe, que conecta con la imagen pura y virginal de la mujer según principios patriarcales. Las mujeres han de permanecer vírgenes hasta el matrimonio e ignorar su propio deseo sexual para satisfacer el del varón, al que se someten cuando se casan en nombre de la procreación. Este fin patriarcal, el de procrear, nos conduce al tercer estereotipo, el de la Llorona, la madre que ahogó a sus hijos, más tarde arrepintiéndose para divagar eternamente con lágrimas en los ojos. Este estereotipo se corresponde con el de la *mater dolorosa* del feminismo occidental, sobre la que Kristeva teoriza en su ensayo «Stabat Mater». Aunque la Llorona aparentemente se rebela contra el papel materno, finalmente lo acepta cuando se arrepiente de su acción liberadora pero criminal. Como La Llorona es un mito, podríamos interpretar el asesinato de los hijos como el asesinato simbólico del papel materno. Sin embargo, su arrepentimiento finalmente indica su regreso a la figura de la madre, de ahí el lazo que establezco entre los dos mitos, chicano y canónico.

Cisneros no sólo utiliza estereotipos femeninos canónicos que reviste de una vestimenta chicana, también lucha por una nueva definición de los mismos para delatarlos como construcciones artificiales elaboradas por un entorno dominado por el hombre, una estrategia de subversión ya promulgada por de Beauvoir:

«The myth is one of those snares of false objectivity into which the man who depends on ready-made valuations rushes headlong. Here again we have to do with the substitution of a set idol for actual experience and the free judgements it requires» (1997: 290).

El primero de los tres estereotipos de la mujer chicana es el de la Malinche, que Rios define como «the native woman who assisted Cortés by translating for him, enabling his victory over the Aztecs and thereby mobilizing Spain's colonization of Mexico» (1995: 203). Mientras que algunos autores como Paz presentan a una Malinche pasiva, «the raped one, *La Chingada*» (1995: 208), Cisneros invierte esta imagen y nos presenta a una mujer agresiva, similar a la concepción

que Paz tiene del *Chingón* o agente masculino. Así, Cisneros convierte el mito pasivo chicano en el activo del feminismo canónico. Sin embargo, su acción es más estratégica de lo que parece: mientras que en el feminismo occidental la mujer fatal presenta una connotación negativa al no cumplir las expectativas de pasividad y sumisión atribuidas a la mujer, Cisneros cambia este mito negativo por uno de reafirmación femenina. Tanto es así que su mito reciclado de la Malinche se convierte en un icono de la identidad de la mujer chicana (1995: 203).

En dos historias, «Never Marry a Mexican» y «*Bien Pretty*», este mito aparece rodeado de un halo positivo. La Malinche ya no es la traidora de su raza, sino la figura de la mujer rebelde y decidida que supera las limitaciones patriarcales para alcanzar su realización como individuo. En su concepción de la Malinche, Cisneros rompe con la visión masculina y modernista del artista como hombre (una imagen transmitida por autores canónicos como Joyce en *The Portrait of the Artist as a Young Man*) y en su ficción es la mujer la que adopta el papel de artista. Como tal, desempeña el papel de agente de la acción, tradicionalmente atribuido al hombre. Cisneros, pues, invierte lo que Laura Mulvey denomina «scopophilic economy», un tipo de economía que «arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight» (1993: 18). Mulvey considera que la mujer siempre ha sido el objeto de deseo en este tipo de economía, mientras que el varón siempre ha sido el *voyeur* o sujeto: «pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly» (Ibid: 19). Las mujeres en Cisneros, sin embargo, retan este oculo-centrismo masculino. Ahora la mujer es la *voyeur* y el hombre se convierte en el objeto del deseo. En «Never Marry a Mexican» la posición agente de la pintora protagonista es obvia: «I paint and repaint you [Drew, un hombre] the way I see fit, even now ... Making the world look at you from my eyes. And if that's not power, what is?» (Cisneros 1993: 75).

El segundo estereotipo chicano es el de la Virgen de Guadalupe que, a pesar de sus múltiples manifestaciones, se puede reducir al prototipo de la mujer pasiva y sacrificada. En «My *Tocaya*», Cisneros plasma la presencia ineludible del mito de la virgen en la sociedad chicana contemporánea: «'The Blessed Virgin: Role Model for Today's Young Woman.' ... Shit like that» (WHC: 38). Sin embargo, la palabra «shit» es bastante significativa de la opinión que este mito merece a la autora. En su historia «One Holy Night» encontramos la inversión que Cisneros hace de este cliché. El propio título es irónico e incluso blasfemo. En esta historia Cisneros se muestra muy atrevida. Mientras que el estereotipo de la virgen implica la negación del deseo de la mujer para satisfacer al hombre y la pérdida de la virginidad sólo se concibe cuando ésta conduce a la procreación y la familia, Cisneros, con su título, hace referencia no a la virginidad de la

protagonista sino a su primer contacto sexual, sin fines procreadores, cuyo único fin es satisfacer su propio deseo sexual frente al del hombre. Cisneros critica a la iglesia y al modelo falocéntrico: mientras que en la sociedad patriarcal perder la virginidad se considera una vergüenza, la protagonista es revolucionaria y no se siente avergonzada, sino al contrario, orgullosa de su acción: «I know I was supposed to feel ashamed, but I wasn't ashamed. I wanted to stand on top of the highest building, the top-top floor and yell, *I know*» (WHC: 30). El adjetivo «holy» gana pues un nuevo significado, ya que Cisneros redefine conceptos patriarcales. Al romper con los tabúes sexuales, la protagonista descubre su propio deseo y lo que en términos patriarcales hubiera sido una noche de condena espiritual, para ella se convierte en una «noche sagrada». La revisión del mito de la virgen en Cisneros alcanza niveles realmente revolucionarios cuando acuña un nuevo término, «hombrieriega», para criticar el prejuicio hacia la mujer que busca su propia realización sexual:

«*Mujeriego*. I dislike the word. Why not *hombrieriega*? Why not? The word loses its luster. *Hombrieriega*. Is that what I am? My mother? But in the mouth of men, the word is flint-edged and heavy, makes a drum of the body, something to maim and bruise, and sometimes kill» (Cisneros 1993: 105).

El tercer y último estereotipo es el de la Llorona, ya explicado previamente. En «*Woman Hollering Creek*» Cisneros trata de liberar la figura materna de su connotación negativa. Así, del estereotipo de La Llorona pasa al de La Gritona: «... no one could say whether the woman had hollered from anger or pain» (WHC: 46). El apelativo en inglés «*Woman Hollering*» permite dos posibles traducciones al español, «La Llorona» y «La Gritona», lo que indica cómo estos dos estereotipos están ligados después de todo. Partiendo de la figura arrepentida de la madre que al final acepta su papel materno en dolor (La Llorona), Cisneros reivindica la figura rebelde de la mujer que, en su enfado, rechaza el papel limitante de la madre que la sociedad ha configurado para ella (La Gritona). En «*Little Miracles, Kept Promises*» una de las figuras femeninas rechaza el papel materno para poder dedicarse a ser artista y expresar así su propio deseo:

«I wouldn't mind being a father. At least a father could still be artist, could love *something* instead of *someone*, and no one would call that selfish ... I wasn't going to be my mother or my grandma. All that self-sacrifice, all that silent suffering. Hell no. Not here. Not me... Heretic. Atheist. *Malinchista. Hocicona*» (Cisneros, 1993: 127).

3. Cuestionando los roles de feminidad y masculinidad

Cisneros no sólo cuestiona el trío de estereotipos femeninos chicanos. También desmistifica cualquier otra concepción de la feminidad e incluso masculinidad. Esta autora presenta el carácter artificial de la feminidad en su dicotomía realidad/ficción. En «Woman Hollering Creek» la ficción (telenovelas, libros de romance como el de Corín Tellado, etc.) genera y transmite imágenes construidas de la feminidad que el patriarcado elabora a escondidas para mantener a sus mujeres bajo control, como seres inofensivos. En esta historia la protagonista copia estos roles femeninos: «She would get to wear outfits like the women on the *tele*, like Lucía Méndez» (Cisneros 1993: 45).

Sin embargo, a esta imagen ficticia de la feminidad, Cisneros opone la de las «mujeres reales»:

«[r]eal women. The ones I've loved all my life. *If you don't like it* lárgate, honey. Those women. The ones I've known everywhere except on TV, in books and magazines. Las girlfriends. Las comadres. Our mamas and tías. Passionate and powerful, tender and volatile, brave. And, above all, fierce» (Cisneros 1993: 161).

Estas «mujeres reales» superan los falso estereotipos creados por el patriarcado y, como dice Gloria Azaldúa, presentan «identities in borderlands» (cit. en Rios, 1995: 201). Se trata de mujeres que pueden mostrar algunos rasgos atribuidos a la feminidad, pero también otros considerados masculinos por ideales patriarcales, pero que igualmente son constitutivos de su personalidad. De este modo, Cisneros reproduce mujeres de carne y hueso, como Inés en «The Eyes of Zapata», que se define a sí misma de la siguiente manera:

«But I'm not afraid of hard work or of being alone in the hills. I'm not afraid of dying or jail. I'm not afraid of the night like other women who run to the sacristy at the first call of *el gobierno*. I'm not other women» (Cisneros 1993: 86).

Con esta descripción la protagonista derrumba los poderosos muros del estereotipo femenino. Ya no nos encontramos con la típica mujer narcisista, de complejión delicada. Inés es una mujer real que, para sobrevivir, ha de ir más allá de los roles femeninos.

Sin embargo, la ficción es tan poderosa que acaba convirtiendo la realidad en otra ficción al increpar a la mujeres para que copien una feminidad creada para ellas. En «Woman Hollering Creek», la vida de Cleófilas, la protagonista, se funde con la ficción:

«Cleófilas thought her life would have to be like that, like a *telenovela*, only now the episodes got sadder and sadder ... But somehow she would have to change her name to Topazio, or Yesenia, Cristal, Adriana, Stefania, Andrea, something more poetic than Cleófilas» (Cisneros 1993: 52-3).

El poder de los medios de comunicación al servicio del patriarcado se puede inferir de estas líneas, ya que vemos cómo la protagonista es capaz de cambiar su nombre real por uno artificial para encajar en el modelo de feminidad impuesto por la sociedad.

Su reacción más obvia contra la feminidad aparece en su historia «Barbie-Q». El título es totalmente irónico. La muñeca Barbie aparece como un icono de la delicada apariencia femenina, llena de luminosidad y glamour, y convertida en algo deseable y atractivo ante los ojos de la mujer. Sin embargo, la crítica de Cisneros subyace a esta apariencia luminosa cuando descubre el lado podrido de la feminidad. Todas estas Barbies son víctimas de un fuego (de ahí el título «barba-coa»), de tal forma que detrás de una apariencia de lentejuelas se esconde un lado oscuro de la feminidad, que restringirá la libertad de la mujer:

«So what if our Barbies smell like smoke when you hold them up to your nose even after you wash and wash and wash them. And if the prettiest doll ... has a left foot that's melted a little -so? If you dress her in her new 'Prom Pinks' outfit, satin splendor with matching coat, gold belt, clutch, and hair bow included, so long as you don't lift her dress, right? -who's to know» (Cisneros 1993: 16).

Aunque la crítica principal de Cisneros se centra en la noción de feminidad, también levanta dudas sobre el concepto igualmente artificial de la masculinidad. En «The Marlboro Man» pone en tela de juicio uno de los iconos centrales de la masculinidad. El hombre Marlboro del anuncio de televisión, presentado como un semental, como la figura del macho, en esta historia aparece desmitificado y su masculinidad se pone en duda cuando un interlocutor afirma: «For real? But I thought the Marlboro Man was gay» (Cisneros 1993: 57). Además, su originalidad se pone igualmente en duda: «The original, huh? ... Well, maybe the one I'm talking about who lived with Romelia wasn't the *real* Marlboro Man ... But he *was* old» (WHC: 60). En esta historia se anticipa una crisis de la masculinidad. Los interlocutores no se ponen de acuerdo acerca de quién es el verdadero hombre Marlboro. Éste parece ser un estereotipo más que una persona real, que poco a poco va perdiendo su credibilidad, como el adjetivo «old» indica.

En la historia «Little Miracles, Kept Promises», Cisneros vuelve a definir un término patriarcal para poner en tela de juicio la noción de masculinidad: «Can you send me a man man. I mean someone who's not ashamed to be seen cooking or cleaning or looking after himself. In other words, a man who acts like an adult»

(Cisneros 1993: 117). Según el patriarcado, «a man man» representa al macho con su masculinidad llevada al extremo; según Cisneros, «a man man» es un hombre «real» que ocupa una posición ambigua donde los valores masculinos y femeninos se funden en una misma identidad. Implícitamente presenta al patriarcado como un modelo inmaduro que con su intolerancia castra la vida de las personas.

Para concluir, podríamos decir que Sandra Cisneros es una de las nuevas escritoras chicanas más representativas que entra en el panorama de esta literatura con una indescriptible fuerza para renovar y redefinir estereotipos restrictivos aplicando, como hemos visto, conceptos del feminismo canónico a la realidad más inmediata de su entorno social y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- CISNEROS, S. (1993), *Woman Hollering Creek and Other Stories*. (1991). Londres: Bloomsbury Publishing Ltd.
- DE BEAUVOIR, S. (1997), *The Second Sex*. (1949). Parshley, H.M. (ed. y trad.). Londres: Vintage.
- HERRERA-SOBEK, M. (1995), «Introduction» en: *Herrera-Sobek, María y Viramontes*, Helena MARÍA (eds.). *Chicana (W)rites on Word and Film*. Berkeley: Third Woman Press: 15-31.
- KRISTEVA, J. (1986), «Stabat Mater» en: Moi, Toril (ed.); Hand, Seán (trad.) *The Kristeva Reader*. (1977) Oxford: Basil Blackwell: 160-86.
- MULVEY, L. (1993), «Visual Pleasure and Narrative Cinema» en: *Visual and Other Pleasures*. (1989). Londres: The MacMillan Press: 14-26.
- ORDÓÑEZ, E.J. (1995), «Webs and Interrogations: Postmodernism, Gender, and Ethnicity in the Poetry of Cervantes and Cisneros» en: *Herrera-Sobek, María y Viramontes*, Helena María (eds.): 171-84.
- RIOS, K. (1995), «'And you Know what I have to say isn't always pleasant': Translating the Unspoken Word in Cisneros' *Woman Hollering Creek*» en: *Herrera-Sobek, María y Viramontes*, Helena María (eds.): 201-24.