



Edición Completa



Interdisciplinary Mexico / México Interdisciplinario

MITOS Y GÉNERO

Año III

Nº5

Editorial

YASMIN TEMELLI

Mitos y género.....4

Artículos

CLAUDIA LEITNER

Size Matters. Walton Ford's Promiscuous New World Grammatology in *Chingado* (1998).....14

SILJA HELBER

Ni chingadas, ni vendidas, ni traidoras – Las (nuevas) Malinches chicanas.....33

LIANE STRÖBEL

Todo crimen es un acto de posesión: Buñuel y sus heroínas.....53

JOACHIM MICHAEL

Asesinas en series: violencia femenina en la televisión mexicana.....68

MARION RÖWEKAMP

Myth of Equality? Professional Life of Spanish Republican Women in Exile in Mexico.....85

DORIS WIESER / MARTHA GRIZEL DELGADO RODRÍGUEZ

Mitificación de Pancho Villa: Un recorrido cultural y literario.....108

UTA FELTEN

Juegos subversivos. Re-codificaciones de mitos cristianos en Frida Kahlo.....126

URSULA HENNIGFELD

El mito del agua en la literatura mexicana y 2666 de Roberto Bolaño.....136

Reseña

CHARLOTTE NORA STEINWEG

Tanius Karam Cárdenas (ed.) (2012): *Recuentos, ciudades y heterodoxias: ensayos y testimonios sobre Carlos Monsiváis*.....150

Editorial: Mitos y género

Yasmin Temelli

(Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)

Qu'est-ce qu'un mythe aujourd'hui? Je donnerai tout de suite une première réponse très simple [...]: le mythe est une parole. [...] Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles. Tout peut donc être mythe ? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif.

Roland Barthes (1957: 181)

Preámbulo

En el imaginario mexicano se entrelazan las mitologías precolombina, cristiana y popular que como parte de la memoria colectiva narran el pasado para influir en el presente, respecto al cual los mitos, de hecho, se adaptan de manera flexible y al que dotan de sentido desarrollando sus efectos integrantes. O como lo explica Jan Assmann: "Toda sociedad posee su mitomotricidad, es decir, un conjunto de símbolos narrativos, de historia que funda y moviliza, los cuales tienen efectos que apuntan al presente y trascienden en el futuro." (Assmann 1992: 40; trad. Y.T.)¹ Lejos de remitir estas narraciones a un lugar más allá del logos, es sobre todo Lévi-Strauss quien señala que el enfrentamiento de origen antiguo entre mito y logos carece de fundamento: "La logique de la pensée mythique nous a semblé aussi exigeante que celle sur quoi repose la pensée positive, et, dans le fond, peu différente." (Lévi-Strauss 1958: 254 s.) En consecuencia, el mito se caracteriza por una omnipresencia latente, sea en culturas míticas o postmíticas.²

En el caso de México podemos identificar una multitud notable de figuras míticas y figuras históricas mitificadas al servicio de determinadas narraciones que aspiran a otorgar evidencia a la historia de la comunidad y que afirman ciertos valores, ideas y normas de conducta o también marcos discursivos y sus posibles resistencias. Entre ellos existen diversas figuras vinculadas con cuestiones de género: pensamos por ejemplo en los casos de la

¹ "Jede Gesellschaft hat ihre Mythomotorik, d.h. einen Komplex narrativer Symbole, fundierender und mobilisierender Geschichte, die gegenwartsdeutend und zukunftsweisend wirken." Véase para una discusión más detallada del enfoque teórico de Assmann el artículo de Wieser y Delgado en este dossier.

² Véase zur Nieden 1993: 7.

Malinche³, de la Virgen de Guadalupe, de Cuauhtémoc o de Emiliano Zapata y Pancho Villa en su función de figuras míticas fundacionales para la comunidad imaginada.⁴ Se trata de una temática sumamente merecedora de ser analizada ya que no en última instancia los mitos y *mythèmes*⁵ que se entrelazan alrededor de ellos dan, por una parte, testimonio de una ontologización de lo femenino y de lo masculino y esencializan y naturalizan las estructuras socioculturales.⁶ En este sentido, y llevadas por el deseo de reducir pluralidades complejas, las narraciones contribuyen al esbozo y al afianzamiento de modelos dicotómicos. Así, la Malinche posee diversas connotaciones como: madre mítica, descendiente de la Eva bíblica, traidora y Chingada. Un peso significativo adquiere aquí el famoso capítulo "Los Hijos de la Malinche" publicado en *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz en el cual el Premio Nobel presenta a los mexicanos como fruto de una violación.

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. (Paz 1972 [1950]: 77 s.)

La relación entre el conquistador español Hernán Cortés y su traductora mexicana Malinche sirve como referencia mitificada, la cual se inscribe a su vez en el discurso de identidad mítico de la así llamada 'mexicanidad' del mestizo definida por la negación del pasado y, en consecuencia, por un modo conflictivo de verse a sí mismo, el cual le condena a la soledad. Lo que se resuelve fácilmente en este panorama es la cuestión de la culpa: la Malinche debe asumir la responsabilidad como traidora. La eficacia de este mito fundacional no se ve para nada afectada por el hecho de que el concepto de nación –que representa el marco de esta acusación– no pueda ser aplicado acertadamente a la situación histórica mexicana del siglo XVI, ni mucho menos al caso de la Malinche en especial.⁷

Cabe destacar que el mito de la Malinche / Chingada se basa en una lógica tan biológística como fuertemente misógina: "Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside [...] en su sexo." (Paz 1972 [1950]: 77) Más adelante recurriremos a este laberinto machista supuestamente sin salida; aquí es de señalar que la tradición misógina que marca la

³ Optamos por usar el nombre de la Malinche que parece prevalecer hoy en día, en vez de las denominaciones indígenas Malinalli y Malintzin o del nombre cristiano Marina.

⁴ Véase para el concepto de las comunidades imaginadas Anderson 2006 [1983].

⁵ Véase Lévi-Strauss 1958: 233-236.

⁶ Véase Barthes 1957.

⁷ Véase para un análisis de las representaciones de la Malinche Dröscher / Rincón 2001 y Wurm 1996.

historia mexicana ya desde los tiempos precolombinos⁸ encuentra en este mito de identidad nacional un punto culminante. Las implicaciones y consecuencias en cuanto a las construcciones de género no podrían ser más desventajosas para el 'ser femenino'.

Existe un modelo mítico opuesto a la Eva mexicana –siempre de índole pasiva, pero al contrario del caso de la Malinche se trata, en palabras de Paz, de una "receptividad pura" (Paz 1972 [1950]: 77)– que representa la Virgen de Guadalupe, aparecida al indígena Juan Diego en 1531, venerada con fervor en México⁹ En la Virgen Morenita se sincretizan las creencias cristianas y precolombinas de un modo mucho más favorable con respecto a la imagen de la mujer mexicana, ya que el carácter fundacional de la Guadalupeana no va acompañado por una condenación de lo femenino. Sin embargo, sí que contribuye igualmente a la ontologización de lo femenino puesto que sirve de inspiración para los roles de la mujer mexicana como madre abnegada y ángel del hogar. Como consecuencia del imaginario mítico los caminos de la vida femenina se bifurcan: o se lleva una existencia como *mater dolorosa* o como mala mujer.

Mas, por otra parte y en contraposición a todo lo expuesto hasta ahora, eso no quiere decir que las figuras míticas y las figuras históricas mitificadas deban eternizarse en una narración inalterable. En este sentido, Blumenberg afirma lo siguiente:

Los mitos no significan >desde siempre< aquello como lo que son interpretados ni en lo que son transformados, sino que se enriquecen desde aquellas configuraciones en las que profundizan o en las que son incluidos. [...] Cuanto más ambiguos ya son, más contribuyen al aprovechamiento de lo que 'aún' podrían significar, y tanto más significan todavía más. (Blumenberg 1971: 66; trad. Y.T.)¹⁰

Los respectivos núcleos míticos muchas veces suelen experimentar transformaciones significativas a lo largo de sus viajes por el tiempo y espacio. Recordamos por ejemplo a Jesús Malverde de Sinaloa quien supuestamente –su existencia real está discutida– era un bandido que vivió durante el Porfiriato y actuó a la manera de Robin Hood robando a la gente acomodada para repartir el botín entre los que sufrían de hambre. Menos de un siglo después, el auge del narcotráfico en México llevó a una resemantización de la figura del santo popular: el 'Ángel de los Pobres' se convirtió en 'El Narcosanto' al cual los devotos –que no se encuentran solamente en el norte del país, sino también por ejemplo en Colombia– suelen

⁸ Véase al respecto por ejemplo Ramos Temelli 2009 Tuñón 1989 y Escandón 1987.

⁹ Véase para un análisis de la historia del culto guadalupano y de la narración de las apariciones Brading 2002.

¹⁰ "Mythen bedeuten nicht >immer schon<, als was sie ausgelegt und wozu sie verarbeitet werden, sondern reichern dies an aus den Konfigurationen, in die sie eingehen oder in die sie einbezogen werden. [...] Je vieldeutiger sie schon sind, umso mehr provozieren sie zur Ausschöpfung dessen, was sie >noch< bedeuten können, und umso sicherer bedeuten sie noch mehr."

rezar sobre todo para implorar su protección en lo que a la producción o el tráfico de drogas se refiere.¹¹

En este contexto, cabe tener en cuenta la mitopoiesis, es decir la energía imaginaria del *Trabajo sobre el mito* (Blumenberg 2003 [1979]) como logro cultural. Como consecuencia de su transposición en textos literarios o en artes visuales, los mitos experimentan transformaciones estéticas y no pocas veces, como lo expone Vittoria Borsò, se presentan como discurso con el cual se juega tan lúdica como críticamente.¹² Los mitos experimentan interrupciones,¹³ liberan energías, movilizan y crean potencialidades como lo muestran, por ejemplo y claramente en el caso de las 'hijas de la Malinche', las superaciones literarias de autoras como Margo Glantz, Elena Poniatowska, Carmen Boullosa o Sara Sefchovich. Sobre todo Glantz efectúa una lectura que transforma el laberinto de Paz en un espacio intermedio: partiendo del doble sentido de la lengua como órgano del cuerpo y sistema abstracto lingüístico, la autora subraya la posición emblemática de la Malinche que encarna la corporeidad conquistada y que, a la vez, actúa como faraute reconquistando de esta manera un espacio dentro de la lengua española y afirmando un cuerpo que vive y opone resistencia.¹⁴

[E]n su papel de intermediaria, de faraute, la Malinche ha logrado atravesar esa lengua extraña apretada, la de los invasores, aunque para lograrlo se sitúe entre varios sistemas de transmisión, los de una tradición oral vinculada con un saber codificado, inseparable del cuerpo e ininteligible para quienes prefieren la escritura de la palabra, para quienes han trasferido la lengua a la mano. (Glantz 2001: 113)

Las narraciones tejidas alrededor de la Malinche demuestran, por tanto, de una manera paradigmática la ambivalencia, apertura y capacidad de variar que caracterizan los mitos.

Contarlos para analizarlos: mitos y género

Partiendo de estos ejes, en la presente edición de *iMex* se encuentran acercamientos interdisciplinarios a mitos y figuras míticas o mitificadas que 'habitan' en el imaginario mexicano. Significativamente, algunos análisis les conceden una atención particular a mitos y figuras fundacionales –como la Malinche– que son de suma importancia en cuanto a la mitomotricidad mexicana; otras contribuciones nos llevan hacia terrenos muy diversos indicando así la infinita multiplicidad de narraciones míticas.

Entre los planteamientos centrales destaca un interés por averiguar en qué medida los mitos (precolombinos, de la Conquista, de la Revolución etc.) se entretajan en otros tiempos y

¹¹ También se le pide protección en el caso de proyectos de inmigración ilegal en los EE UU. Véase para un análisis detallada de la figura de Jesús Malverde Esquivel / Garrido (2009).

¹² Véase Borsò 1997: 252.

¹³ Véase Nancy 1999 [1986]: 153.

¹⁴ Véase aquí también el análisis de Borsò 2007: 64 s.

contextos, así como por indagar en las actualizaciones que experimentan aquellos y las figuras míticas. En cuanto a las narraciones vinculadas con cuestiones de género se ponen en tela de juicio las consecuencias de las respectivas construcciones. ¿En qué medida sobreviven los mitos de género tradicionales como el del hombre fuerte que hace la historia frente a la mujer-víctima sufrida (o frente a la *femme fatale* como objeto del deseo masculino) y en cuáles momentos históricos o actuales podemos identificar modificaciones de las narraciones arquetípicas así como emergencias de 'otras' energías? ¿Se puede vislumbrar fenómenos de índole subversiva que transparentan la estructura de los discursos míticos?

La edición abre con una contribución de **Claudia Leitner** titulada "**Size Matters. Walton Ford's Promiscuous New World Grammatology in Chingado (1998)**" en la cual la autora se dedica a analizar la acuarela del artista estadounidense quien retoma y reformula el mito fundacional que narra el encuentro entre los dos mundos como acto de violación. La pintura muestra un cebú copulando de forma violenta con un jaguar que por su parte lo agarra por la garganta. Debido a la representación como alegoría animal, los criterios de género y etnicidad –fundamentales para Octavio Paz y el *Laberinto de la soledad*– pierden su vigor. Además, Leitner pone de relieve la extensa variedad de información textual y de citas heterogéneas, en parte ilegibles, que se encuentran en la pintura y que remiten a formas de cosmovisión más allá del universo paziano. Así, Ford subraya ambivalencias marcando el cebú con un jeroglífico maya, incluye por ejemplo citas del *Popul Vuh* como reminiscencia de la posición central del jaguar en la cosmología mesoamericana y abre un horizonte de referencia más bien reciente por recordar a la rebelión zapatista y al 'Tratado de Libre Comercio'. Según la autora, Ford pretende concienciar al espectador de que la colisión cultural significa también la competencia de gramatologías, de sistemas de escritura diversos – con sus respectivas formas de dotar al mundo de sentido.

Silja Helber discute en "**Ni chingadas, ni vendidas, ni traidoras – Las (nuevas) Malinches chicanas**" las transformaciones que la figura de la Malinche experimentó a lo largo de los siglos, poniendo énfasis en la autoapropiación y resignificación de la denominación originariamente difamatoria 'malinchista' por parte de mujeres chicanas. Primero, la autora evoca los hechos y cifras conocidos de la Malinche histórica y recuerda las atribuciones diversas que le fueron asignadas desde los tiempos de la conquista hasta el México posrevolucionario, para después repasar críticamente el mito de la Malinche representada como Chingada, tal como Octavio Paz lo había planteado en *El laberinto de la soledad*. En un

siguiente paso, Helber focaliza la imagen de las mujeres mexicano-estadounidenses como traidoras (malinchistas) desmontada por parte de feministas chicanas. La autora destaca el caso de Cherríe Moraga, la *Lesbian of Color*, y analiza su texto autobiográfico *A Long Line of Vendidas* (1983) en el cual Moraga le atribuye al término 'malinchista' connotaciones positivas. En el acto de apropiación, la autora chicana establece una relación positiva en cuanto a su herencia cultural y, a la vez, subraya su identidad de género que diverge de la heteronormatividad. La figura de la Malinche le sirve por lo tanto a Moraga como símbolo de su visión de una futura comunidad chicana integrativa y tolerante.

En "**Todo crimen es un acto de posesión: Buñuel y sus heroínas**" nos espera un análisis de la película *Ensayo de un crimen* (1955) filmada en México por Luis Buñuel, quien se basó en la novela homónima de Rodolfo Usigli (1944). **Liane Ströbel** entra en el laberinto surrealista con el fin de indagar en las relaciones entre el protagonista burgués Archibaldo de la Cruz y diversas figuras femeninas que se escapan a la clasificación dicotómica de la Virgen de Guadalupe y la Malinche. Buñuel nos presenta con Archibaldo un 'villano' obsesionado con la idea de cometer el crimen perfecto, cuyo deseo no llega a cumplirse debido a otros rumbos que toma el destino. Ströbel reconoce en su afán una búsqueda del placer que se encuentra en el sentimiento de tener poder sobre las mujeres a su alrededor. Pero fracasa ya que, según subraya la autora, en toda la película mucho no es lo que aparente ser. Las protagonistas no cumplen con los roles que supuestamente encarnan: su prometida Carlota es una falsa virgen cuya pureza es fingida; su amante Patricia así como su posiblemente futura amante Lavinia tampoco pueden ser caracterizadas por el modelo unidimensional de la *femme fatale*. Según Ströbel, Buñuel no se contenta por ende con la referencia a la dicotomía mitológica de la Virgen y la Malinche, sino que la reinterpreta de una manera que las fronteras entre ambas figuras se confunden.

El título de la siguiente contribución "**Asesinas en series: violencia femenina en la televisión mexicana**" ya indica que aquí nos encontramos aún más lejos de los mitos de género archisabidos, como lo es el del hombre fuerte quien hace la historia frente a la mujer pasiva y sumisa. Basándose en un análisis de la serie *Mujeres asesinas* y de la telenovela *La reina del sur*, **Joachim Michael** aclara que los poderosos mitos cinematográficos del ser femenino (víctima virtuosa versus tirana fascinante) que construyó la 'época de oro', se han derrumbado en el México del nuevo milenio. En las adaptaciones televisivas de los libros *Mujeres asesinas* (Marisa Grinstein) y *La reina del sur* (Arturo Pérez-Reverte), las

protagonistas –hartas de sufrir la violencia patriarcal– se toman la libertad de actuar según las circunstancias, lo cual significa que se inscriben en el mundo violento transformándose en homicidas. Michael subraya por ello el hecho de que la imagen misma de la mujer está en juego, puesto que no se define en función de los deseos varoniles (abnegación o seducción), sino que se hace notar una decidida autodeterminación femenina. Incluso presenciamos en un género tan tradicional como el de la telenovela los actos mortales de la 'reina' Teresa, jefa de un cártel, cuyo ejemplo testimonia que por lo menos en el crimen organizado relacionado con el narcotráfico –así lo resume el autor– el patriarcado se reduce a polvo.

También el repaso histórico realizado por **Marion Röwekamp** focaliza la cuestión femenina. En "**Myth of Equality? Professional Life of Spanish Republican Women in Exile in Mexico**", la autora plantea la pregunta de en qué medida la promesa de igualdad de género –garantizada por lo menos teóricamente en la constitución de la Segunda República– se cumplió en tierras mexicanas o hasta qué punto se trataba más bien de un mito que contribuyó por su parte a consolidar las narraciones republicanas. Röwekamp analiza como indicador principal la situación laboral de las mujeres exiliadas y constata que en cuanto a las mujeres intelectuales –al contrario que del exilio de los varones– se sabe muy poco y parece que, salvo los puestos de profesora, no estaba previsto concederles espacio alguno (en el ámbito laboral). La autora subraya el hecho de que las organizaciones españolas del JARE, SERE o CATARE prefirieron otorgar créditos a los negocios conformes con las ideas tradicionales de trabajos considerados 'femeninos'. Después de los primeros años de dificultad económica que tuvieron que afrontar por regla general los españoles requiriéndose de la incorporación de las mujeres en el mercado laboral, la situación cambió por medio de una mejor remuneración para los hombres: la mayoría de las españolas ya no se iba a trabajar fuera de casa, sino que cumplía con el rol de transmitir los ideales democráticos a la generación siguiente –sin vivirlos en carne propia.

Doris Wieser y **Martha Grizel Delgado Rodríguez** se dedican en su contribución "**Mitificación de Pancho Villa: Un recorrido cultural y literario**" a uno de los actores destacados de la Revolución Mexicana quien experimentó, como otros héroes revolucionarios, una mitificación al servicio del Estado priista –así como en contra de éste. Basándose en el concepto teórico sobre el mito de Assmann y la terminología respectiva, las autoras plantean la pregunta de si el recuerdo de la Revolución en general y de Pancho Villa en particular es de índole 'fría' o 'caliente'. El empeño que mostró el PRI por otorgarle al

caudillo una función oficialmente 'fundacional' fue secundado por su representación en las novelas clásicas de la Revolución Mexicana (*Los de abajo*; *El águila y la serpiente* entre otras): la imagen del líder como figura de identificación positiva, depurada de hechos históricos no favorables, sirvió a crear un mito institucionalizado. Por el contrario, en dos novelas de los años noventa –elegidas por ser publicadas en la época de crisis que anunciaba el declive del gobierno priista–, Wieser y Delgado detectan su transformación en un mito con función 'contra-presencial'. Tanto en *Escuadrón Guillotina* (1991) de Guillermo Arriaga como en *Columbus* (1996) escrito por Ignacio Solares, el mito de Villa experimenta resignificaciones –sobre todo por medio de una desmitificación carnealesca– y así el discurso del PRI queda desmantelado.

En "**Juegos subversivos. Re-codificaciones de mitos cristianos en Frida Kahlo**" nuestra mirada está dirigida por **Uta Felten** al entrelazamiento de mitologías de origen cristiano, precolombino y popular que caracteriza la pintura de la artista mexicana. Felten se interesa por la red de reenvíos culturales en la que se inserta el procedimiento de la reescritura de mitemas cristianos, y por la función de la mitología azteca y de la mitología popular como elementos claves en el juego palimpséstico de la reescritura de la mitología cristiana –así como por las rupturas y los intersticios provocados por ello. La autora se concentra sobre todo en la serie de cuadros *Las emociones. Un grupo de trece dibujos* y en varios autorretratos de Kahlo, y reconoce en todos ellos una reescritura en clave lúdica y provocativa de la tradición iconográfica cristiana. Así, en la serie de autorretratos con el mono, éste se encuentra en el lugar que ocupa el niño Jesús en gran parte de la iconografía cristiana lo cual produce irritación en el espectador. En el autorretrato *Pensando en la muerte* descubre, además de huellas de discursos barrocos del *Vanitas*, discursos mortuorios aztecas de un 'culto a la muerte', los cuales producen un verdadero contra-discurso. La autora reconoce por lo tanto en la pintura de Kahlo un libre juego del centro en el que las huellas de la cultura mexicana y de la mitología cristiana se desplazan y superponen continuamente.

Ursula Hennigfeld ahonda en su artículo "**El mito del agua en la literatura mexicana y 2666 de Roberto Bolaño**" en el núcleo mítico del agua y sus múltiples significaciones para el análisis de la novela 2666 (2004) de Roberto Bolaño, basándose en los enfoques teóricos de Gaston Bachelard (*L'eau et les rêves*; 1942), de Michel Foucault ('L'eau et la folie'; 1963) y de Roberto Esposito (*Communitas* et al.; 1998) que tratan el mito del agua. La autora realza la gran variedad de metáforas acuáticas en poemas y novelas mexicanas del siglo XX: motivos

mítico-literarios como la lluvia entendida como indicio de melancolía (Amado Nervo), como precursora de sucesos catastróficos (Agustín Yañez), como mensaje y penas divinas (José Gorostiza, José Revueltas) y el mar como lugar de anhelo y a la vez como depositario de la memoria colectiva e individual (Revueltas) dan testimonio de su importancia para la historia y cultura mexicanas. Esta abundancia de alusiones al agua se concentra en 2666. Los frecuentes sueños e imágenes acerca del agua que se extienden por la novela representan citas de los discursos mítico-literarios, los cuales están utilizados sin sugerir una interpretación homogénea. Más bien –así lo resume Hennigfeld– prevalece una pluralidad semántica no reducible a estereotipos conocidos que revela un significante abierto y muy fructífero. En este sentido, nos encontramos frente a una novela que crea su propio mito.

La edición concluye con una **reseña** de **Charlotte Nora Steinweg** quien efectuó la lectura del tomo *Recuentos, ciudades y heterodoxias: ensayos y testimonios sobre Carlos Monsiváis*, editado por Tanius Karam Cárdenas en 2012.

En su conjunto, los artículos muestran una conformidad con el postulado de Roland Barthes citado al principio: se hace presente el mito como un 'modo de significar' no determinado por el objeto de su mensaje, dando testimonio de un universo (mexicano) infinitamente sugestivo. Agradecemos a nuestros autores por contribuir al estudio del panorama tan amplio de las manifestaciones míticas.

Un profundo agradecimiento ameritan Sarah Barrow por la revisión nativa de la parte inglesa, así como Hans Bouchard y Javier Montalvo Melguizo quienes se dedicaron con ímpetu y diligencia extraordinarios a la realización de esta edición de *iMex*.

Düsseldorf, enero de 2014

Bibliografía

ANDERSON, Benedict (2006 [1983]): *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London et al.: Verso.

ASSMANN, Jan (1992): 'Frühe Formen politischer Mythomotorik. Fundierende, kontrapräsentische und revolutionäre Mythen'. En: Dietrich Harth / Jan Assmann (eds.): *Revolution und Mythos*. Frankfurt am Main: Fischer, pp. 39-61.

BARTHES, Roland (1957): *Mythologies*. Paris: Édition du Seuil.

BLUMENBERG, Hans (2003 [1979]): *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.

BLUMENBERG, Hans (1971): 'Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos'. En: Manfred Fuhrmann (ed.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Wilhelm Fink, pp. 11-66.

BRADING, David Anthony (2002): *La Virgen de Guadalupe: imagen y tradición*. México: Taurus.

BORSÒ, Vittoria (2007): 'Topografías híbridas: propuestas para una epistemología del barroco colonial (Sor Juana Ines de la Cruz) y del siglo XX (Jorge Luis Borges)'. En: Alfonso de Toro et al. (eds.): *Estrategias de la hibridez en América Latina. Del descubrimiento al siglo XXI*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, pp. 53-80.

BORSÒ, Vittoria (1997): 'Der Mythos und die Ethik des Anderen. Überlegungen zum Verhältnis von Mythos und Geschichte im hispanoamerikanischen Roman'. En: Karl Hölz (ed.): *Sinn und Sinnverständnis*. Berlin: Erich Schmidt, pp. 252-267.

DRÖSCHER, Barbara / Carlos Rincón (eds.) (2001): *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: tranvía / Walter Frey.

ESQUIVEL, Miguel Ángel / Iñaki Garrido (2009): *Jesús Malverde: el santo popular de Sinaloa*. México: Jus.

GLANTZ, Margo (2001): 'La Malinche: la lengua en la mano'. En: ídem (ed.): *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus, pp. 91-113.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1958): *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.

NANCY, Jean-Luc (1999 [1986]): *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.

ZUR NIEDEN, Birgit (1993): *Mythos und Literaturkritik. Zur literaturwissenschaftlichen Mythendeutung der Moderne*. Münster / New York: Waxmann.

PAZ, Octavio (1972 [1950]): *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

RAMOS ESCANDÓN, Carmen (ed.) (1987): *Presencia y Transparencia. La mujer en la historia de México*. México: El Colegio de México.

TEMELLI, Yasmin (2009): *Schreiben statt Schweigen – Weibliche Stimmen im Porfiriat. Eine Analyse sechs mexikanischer Frauenzeitschriften (1883-1910)*. München: Meidenbauer.

TUÑÓN, Julia (1998): *Mujeres en México. Recordando una historia*. México: Conaculta.

WURM, Carmen (1996): *Doña Marina, la Malinche. Eine historische Figur und ihre literarische Rezeption*. Frankfurt am Main: Vervuert.

Size Matters. Walton Ford's Promiscuous New World Grammatology in *Chingado* (1998)

Claudia Leitner

(Universität Wien)



Fig. 1: Walton Ford, *Chingado*, 1998
Watercolor, gouache, pencil, and ink on paper. 152.4 x 302.3 cm
© VBK, Vienna 2013

Walton Ford's watercolor painting *Chingado* (1998) elicited a most memorable reader response when presented in the online edition of Germany's respectable weekly newspaper *Die Zeit*. In a rather minimalist account for the painting's strange subject matter and title, the anonymous author of the 2010 article explained: "An American jaguar driving its teeth into the throat of the Indian zebu cattle. 'Chingado' is Spanish and means as much as *fucker*."¹ Quick to sense a basic deficit in this introduction, the first online commentary pointed out the "strange coitus" named –and 'depicted'– in *Chingado*: "Whoever may be presenting the pictures here has not had a close look at them".² More unsettling than the jaguar's virtually lethal grasp of the zebu bull is indeed the dominant position of the latter, violently copulating

¹ Italics in the original: N.N. (2010): 'Malerei von Walton Ford: Bill Gates ist ein Eisvogel'. In: *Die Zeit*, February 2010. <http://www.zeit.de/kultur/2010-02/walton-ford-2010-2> [07.11.13]. 'Ein amerikanischer Jaguar beißt sich fest in der Kehle des indischen Buckelrinds. 'Chingado' ist spanisch und heißt so viel wie *Fucker*'. All translations into English were made by the author of the article.

² creatur (2010): 'Seltsamer Coitus'. In: *Die Zeit*, February 2010. <http://www.zeit.de/kultur/2010-02/walton-ford-2010-2> [11.07.13]: 'Wer immer die Bilder hier vorstellt, er hat sie sich nicht genau angesehen. ;-)'.

with the jaguar: a strange coitus that is visually –and not just metaphorically, as the introductory lines in *Die Zeit* might lead us to believe– taking center stage in the painting.

Another commentator continued this line of argument to take issue with the newspaper's faulty linguistic rendering of 'chingado':

That's to begin with; what is more, he doesn't know the correct and appropriate translation of 'chingado'. It's an adjective, designating the victim, not the perpetrator, meaning 'f***ed' in colloquial (Mexican) Spanish.³

This is a fairly adequate explanation of the foreign title. What neither German nor English renderings accomplish, however, is to account for the genderedness of the Spanish swearword, 'chingado' being the masculine form of a passive participle that has, in its feminine mode, a most splendid literary pedigree in the realm of Mexican letters.

Measuring enormous 152.4 by 302.3 cm in the original, *Chingado* figures among Ford's big, narrative watercolor paintings that aspire to life-size yet, with a notorious penchant for the 'unnatural', expose their derivation from the history of ideas, from books and museums, from wide and specific literary readings. Closer inspections, especially of the margins, reveal a whole array of archaically stylized scripts referring to diverse sources, offering further clues to interpret the painting. Ten years later, the artist himself remembered the "bull fucking a jaguar" as exemplary for the sort of disturbing paintings "where I'm in the head of a delirious Audubon, or a delirious Akeley" (Ford, quoted in Hirsch 2008: 203). The reference to famous natural history artists such as painter and hunter J. J. Audubon (1785-1851), author of the bestselling volume *The Birds of America* (1838), and taxidermist Carl Akeley (1864-1926) highlights one of Ford's trademarks: his appropriation of historical artistic styles and modes of production.

Writing and literature are, as I will try to show, crucial to *Chingado*, which has recently acquired even more visibility as cover picture for Marina Perezagua's short story collection *Leche* (2013): Scaled down, reoriented, and adapted to other paratexts, most notably deprived of its original marginalia, Ford's bull-jaguar allegory dominates both the front and the back jacket of the young Spanish writer's book. In what follows, I will especially focus on Ford's original scriptural marginalia in order to address *Chingado* as a comment on violence on at least three levels. Firstly, it works as a very particular postcolonial reformulation of one of Mexico's most persistent foundational myths, straining the trope of the Spanish conquest

³ khmx (2010): "chingado". In: *Die Zeit*, February 2010. [11.07.2013]: <http://www.zeit.de/kultur/2010-02/walton-ford-2010-2>: "Erstens das und zweitens kennt er die richtige und passende Übersetzung von 'chingado' nicht. Es ist ein Adjektiv und bezeichnet das Opfer, nicht den Täter, also 'f***ed' im umgangssprachlichen (mexikanischen) Spanisch". Note the omissions as well as the adherence to English to get to the point.

conceived of as a rape. Secondly, it appears to hyperbolically revisit –indeed, to ruminate on– Claude Lévi-Strauss’ famous dictum that animals are good to think with.⁴ These two lines of thought converge toward a third hypothesis: *Chingado* invites us to ponder on forms of knowledge and scriptural systems beyond the lettered center court. Rather than a mere de-gendering or re-gendering of colonial victimization, and more than just another comment on the surrogate function of animals for human theorizing about the world, it can be regarded as a salute to the persistence of the New –or rather, Fourth⁵– World’s jaguar script.

Blowing up the conquest-as-rape trope (with gender storylines adjusted)

I had one kid ask, Why do you paint so many
boy animals? And I said, Well I actually paint a
lot of girl animals too but you can’t tell, like
with a bird, unless you know the plumage.
(Ford, quoted in Hirsch 2008: 203)

With its title inscribed in anachronistically stylized handwriting along the upper right of the picture, Ford’s *Chingado* doesn’t just mimic the classificatory zeal of earlier natural history artists. "Almost all of these paintings owe their conception to a piece of text", contends Bill Buford (2009: 8), who senses beyond the "obvious comparisons to the wildlife work of John James Audubon" a specific writerly imagination at work in Ford’s bestiary –'Bruegel by way of Borges', for instance. Correspondingly, the Taschen edition of Ford’s book *Pancha Tantra* (2009) includes an extensive appendix with citations from "Walton Ford’s library" (2009: 296-316), helping to elucidate the contexts and referential frames of a good number of paintings that appear in the book. Yet *Chingado*, which occupies pages 92-93 in the book, does not belong to the paintings backed up by literary references. And despite the popularity of this specific painting, virtually no critic has taken pains to comment on the amount, and heterogeneity, of textual hints on the painting itself. The first of these hints is its title, which appears to engage directly with a landmark essay in Mexican literary history, Octavio Paz’s *El laberinto de la soledad* (1950; *The Labyrinth of Solitude*) –or with notions that have become common coinage since the publication of Paz’s analysis of contemporary Mexican sensibilities.

Turning his attention toward a word considered taboo in Mexican society, while forming part of a particular patriotic outcry –"¡Viva México, hijos de la Chingada!"–, Paz

⁴ Typically, Lévi-Strauss’s phrase figures as a conceptual springboard for scholarly inquiries into the entanglement of human and nonhuman worlds; see for instance Weil 2012: xvi-xvii.

⁵ For the implications of adopting the notion of 'Fourth World' for America, especially with regard to its long-term native cultural heritage and its wealth of literary media, see the prologue to Brotherston 1992.

dedicated a good deal of "The Sons of Malinche", chapter 4 in *The Labyrinth of Solitude*, to an elaborate discussion about the potential meanings of the Spanish American verb 'chingar'. Starting from the general idea of failure transmitted by the word and its derivations, Paz focused on the notion of violence: "*Chingar*, then, is to do violence to another. The verb is masculine, active, cruel: it stings, wounds, gashes, stains."⁶ As indicated by the usages of the verb, a rigid dichotomy 'active vs. passive', replicated in the binary 'closed vs. open', appears to dictate modern Mexican behavior: "To the Mexican there are only two possibilities in life: either he inflicts the actions implied by *chingar* on others, or else he suffers them himself at the hands of others".⁷ This free play of aggressive, brutal forces, indifferent to ideas and accomplishments, to social institutions and regulations, is intensified via the animalization of the verb—"malign and agile and playful, like a beast of prey"—, held to create

many expressions that turn our world into a jungle: there are tigers in business, eagles in the schools and the army, lions among our friends. A bribe is called a 'bite'. The bureaucrats gnaw their 'bones' (public employment).⁸

This beastly asocial reality is, according to Paz, nothing less than the re-enactment of Mexico's colonial past, with the Spanish conquest marking the foundational moment of modern Mexico.

In an argument that was soon to become canonical, Paz revisited the foundational myth of post-revolutionary Mexico—the birth of the modern, essentially 'mestizo' nation through the violent clash of Spanish and indigenous cultures in the 16th century—in order to interpret present-day aberrations. A peculiarly 'machista' gender agenda among them: "The *chingón* is the *macho*, the male; he rips open the *chingada*, the female, who is pure passivity, defenseless against the exterior world".⁹ From this point of view, the verb 'chingar' epitomizes the violence implied in the Spanish conquest conceived of, metaphorically as well as literally, as a rape. As "hijos de la chingada", 'descendants of Indian women violated', deceived, and dominated by the Spanish conquistadors, Paz posited present-day Mexicans as still haunted by the fundamental aggression of the conquest:

⁶ "En suma, chingar es hacer violencia sobre otro. Es un verbo masculino, activo, cruel: pica, hiere, desgarr, mancha" (Paz 1995: 214). For the English version, I have consulted the numerous excerpts from the *The Labyrinth of Solitude* to be found on the WWW, which mostly rely on the standard translation into English by Lysander Kemp (New York: Grove Press, 1985).

⁷ "Para el mexicano la vida es una posibilidad de chingar o de ser chingado" (Paz 1995: 215-216).

⁸ "El verbo chingar—maligno, ágil y juguetón como un animal de presa— engendra muchas expresiones que hacen de nuestro mundo una selva: hay tigres en los negocios, águilas en las escuelas o en los presidios, leones con los amigos. El soborno se llama 'morder'. Los burócratas roen sus huesos (los empleos públicos)" (Paz 1995: 216).

⁹ "El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior" (Paz 1995: 214).

If the Chingada is a representation of the violated Mother, it is appropriate to associate her with the Conquest, which was also a violation, not only in the historical sense but also in the very flesh of Indian women. The symbol of this violation is doña Malinche, the mistress of Cortés. [...] She embodies the open, the *chingado*, [as opposed] to our closed, stoic, impassive Indians.¹⁰

Finished in the year of Paz' death, Walton Ford's *Chingado* appears to reenact at least three persuasive argumentative strategies central to *The Labyrinth of Solitude*. First of all, it provides a comment on current Mexican affairs precisely through the rehearsal of a word – 'the word' – that should remain unspoken. And with the historical dates "1521-1998 después de Cristo" visibly inscribed in the upper left-hand corner of the painting, Ford not only casts present-day problems against the historical backdrop of the Conquest (August 1521 marking the date of the defeat of Mexico-Tenochtitlan), but in transferring protagonism to nonhuman actors, he also mimics and ironizes Paz' preference for metaphor and myth over fact *vis-à-vis* the historical past.¹¹

Ford's critics have been quick to identify the multi-layered political comment on Mexican history offered in *Chingado*. "This provocative image", writes Meg Linton as early as 1999,

speaks loudly about the ongoing revolution begun in 1994 in Chiapas, Mexico. The bull represents the Spanish, beginning with Cortez, and the jaguar symbolizes the powerful spirit of the Maya. The two beasts are pictured simultaneously fighting and copulating (Linton 1999).

Various scribbled and half-effaced text fragments surrounding the animal protagonists indeed refer to the Zapatista rebellion that ignited in Chiapas, calling public attention worldwide to the plights of the impoverished peasant population, mainly descendants of the ancient Maya, in Mexico's southernmost state. Visibly, the word "Zapata" emerging from an almost illegible text passage next to the dates annotated in Spanish at the top left relates to the legendary agrarian reformer and leader of the Liberation Army of the South in the Mexican Revolution early in the 20th century, whom the Chiapas rebels would choose as their patron in dubbing

¹⁰ "Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés. [...] Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados" (Paz 1995: 224). In this quotation from the Cátedra edition of Paz' *Laberinto*, the inaccurate "doña Malinche" from earlier editions is discretely corrected. It is, however, still patent in the English translation of this emblematic and oft-quoted passage. Camilla Townsend (2006: 4) is among the few scholars to note the problematic shift of point of view in the current English translation, which imputes the nationalist rhetoric of 'chingar' rather improbably to (male) Indians. The Spanish version quite clearly posits both Malinche-as-Chingada and 'our' Indians as enduring objects of scrutinizing, logocentric discourse.

¹¹ For substantial critique of Paz' preference for myth over history, see Borsò 1999, Borsò 1994 (especially 137-139) and Aguilar Mora 1978. Carlos Monsiváis' famous definition of *El laberinto de la soledad* as "hermoso tratado de mitificación" ('beautiful treatise of mythologizing') dates back to as early as 1977, as Vittoria Borsò points out.

their movement "Ejército Zapatista de Liberación Nacional" (EZLN). An equally important reference is another Spanish term that escorts, much like a shadow, the title word "Chingado" on the upper right: "Tratado de Libre Comercio", respectively "TLC". Ford thus gives preference to the Spanish version of what is globally known as "North Atlantic Free Trade Agreement" (NAFTA), the controversial trade bloc between the USA, Canada, and Mexico that entered into vigor on January 1, 1994 –the same day the Zapatista revolt went public.

So what does "Chingado", cast within this new referential horizon, mean? Obviously, the figure most ostensibly suffering the act of 'chingar', the jaguar, is not as completely devoid of power as the figure charged with representing "lo chingado in Paz'" canonical model, the historical-mythical female figure of La Malinche. Ford does not appear to bother much about Paz' blatant inaccuracy in silencing the powerful indigenous 'lengua' (translator)¹² of the Conquest and converting her into the dumb and passive womb of Mexican nationality:

To refer to La Malinche as La Chingada restores the violence of the conquest [...] whilst at the same time reaffirming the identification of woman with territory, or with passive victimization. By transforming her into La Chingada, Paz hides the fact that she collaborated (Franco 1999: 77).

Neither does Ford appear to object to the demeaning sexual symbolism in Paz' essay that has met with legions of mostly feminist contestations and deconstructions for more than four decades now.¹³ Mistaken female agency in history just does not appear to be an issue here. We cannot even be sure if the jaguar is a 'jaguaress' at all –or just one of the "many boy animals" that populate Ford's work: after all, the painting's title comes in the masculine form. The idea of failure, suffering and destruction implicit in 'chingado' could finally just as well refer to the zebu bull –a scribbled comment on "beef" on the bottom right margin seems to support this reading. And yet Ford insists upon telling something about creation and procreation: "They're coupling to create Mexico" (Ford, quoted in Tomkins 2009).

¹² According to Juan Bruce-Novoa, La Malinche can also be regarded as "a powerful figure of a person who, to an extent, can control her situation through her central role as interpreter" (1986: 82). Frances Karttunen emphasizes the extent to which Malintzin / Doña Marina was subject to instant myth-building –precisely because of her exceptional language skills: "In book 12 of the *Florentine Codex* she is represented as haranguing the citizens of Tenochtitlan from a rooftop. Throughout his account, Bernal Díaz praises her cleverness and ability to manipulate people through her talk. [...] Doña Marina's invaluable multilingualism distinguished her from the other women who fell into the hands of Cortés and his men. She was not branded on the forehead, gambled for, fought over" (Karttunen 1997: 311-312).

¹³ See for instance Rita Cano Alcalá's comment on Paz' appeal to the essentializing idea of an Eternal Feminine: "The treachery of the sister spurned is quite distinct from the breach of faith Paz would attribute to La Malinche's inherent penetrability and thus corruptibility, to an essential feminine unreliability, to *lo eterno femenino*" (2001: 52). The title of Cano Alcalá's essay testifies to the vital and much-reiterated importance of not figuring as 'chingada' in Mexican as well as Mexican-American (Chicana/o) communal imagery.

Rather than rejecting Paz's version of a "national psychodrama"¹⁴ in terms of a traumatically violent sexual encounter at the origin of a 'mestizo' society, Ford visually blows up the conquest-as-rape trope. Yet as Ford addresses the issue as haunted by *bêtise*, he also conjures up the beastly metaphorical substrate of the verb 'chingar'. With big animals, a bovine and a feline, taking over as *dramatis personae*, gender ceases to work as a received notion, disturbingly biological –in fact, zoological– aspects force their way back into the concepts of subject and society, and familiar thinking patterns regarding our distinction of nature and culture tend to go astray. What appears as a matter of hauntology in Paz' essay –modern-day Mexico still haunted by the specter of La Malinche and Cortés– is converted into pluri-directional huntology via the exposure of a bluntly predatory aspect.

Is gender still an issue at all in Walton Ford's *Chingado*? – Probably yes, but in a most unconventional, radical, impure, and anachronistic sense, a sense we have been trained to forget about: "The root of the English, French, and Spanish words is the Latin verb, 'generare', to beget, and the Latin stem 'gener'-, race or kind. An obsolete English meaning of 'to gender' is 'to copulate'" (Haraway 1991: 130). If the "conceptual wildness" (Tomkins 2009) of Ford's paintings indeed serves to bring up "the *epistemological unconscious*" (Traisnel 2012: 8), this holds true for what we have been trained to think about as gender. Ford's *Chingado* disentangles gender from the ideals of human exceptionalism and teleology. It is worth taking a closer look at the cosmopolitics¹⁵ implied in Ford's interspecies queering of modern Mexico's creation myth.

Alephs and other animals good to think with

There is an intriguing tension between the highly dramatic postures in which the two animal protagonists of *Chingado* are displayed, and the wry zoological information that is given about them: "1. Jaguar or el tigre Americano (*Felis onca*)" and "2. Zebu or Brahmin cattle (*Bos indicus*)". The careful numbering of the beasts, as well as their minute denomination in English, Spanish and Latin via inscriptions in the lower margin of the painting, clearly mock the classificatory drive of earlier natural history artists. Clearly also, Walton Ford mimics and satirizes the allegorical mode in which 19th century French-American naturalist J. J. Audubon depicted his animal objects. In creating "fake Audubons" (Art21 2003), Ford adopts Audubon's quest to document and scientifically value animals for their zoological uniqueness

¹⁴ Jean Franco characterizes this psychodrama as one of "masculine aggression and the victimization not only of woman but of the feminine in all of us" (Franco 1999: 77).

¹⁵ See philosopher of science Isabelle Stenger's concept of *cosmopolitiques* to account for the presence of multiple, diverse entities in a non-ideal world, which thoroughly informs Bruno Latour's notion of *écologie politique* in *Politiques de la nature* (2004).

'and' to ascribe an allegorical dimension to them. Yet he also comes up with the 'backstory', addressing the violence implicit to historical forms of natural art practice: In early 19th century America, for instance, Audubon's art was inextricably linked to his activity as an explorer and a hunter. This was also a time of expansion and settlement, "when the United States was eager to define and promulgate its intellectual identity as an emergent nation" (Traisnel 2012: 8). Correspondingly, the backstory to the historical natural art targeted in Ford's work has been identified as a "tale of conquest and colonization and accumulated injuries against nature" (Cook 2007).

It is especially this latter aspect –Ford's attentiveness to extinction, destruction of habitat, and above all to the roles of nature and of nonhuman animals in cultural imagination– that has led quite a few critics to approach his paintings from the theoretical stances of ecocriticism or animal studies.¹⁶ And it is worth taking into account the intrusion of environmental issues in *Chingado*, where the topic of conquest and colonization is addressed head-on. Bio- and indeed cosmopolitical comments related to the impact of the colonial clash of cultures enter the stage via travesty. Adopting the historical form of 'field notes' that abounded in the paintings by 19th century explorer-artists,¹⁷ Ford inserts a wide variety of textual information and quotations. Alongside references to the recent Chiapas crisis (the already mentioned Tratado Libre de Comercio and Zapata, and even a direct quote from Mexican president Ernesto Zedillo Ponce de León announcing harsher government action against the rebels¹⁸), there is a passage dedicated to the invasion of European cattle in the so-called New World.

Scribbled in tiny letters along the lower right-hand margin, the passage comments upon a dramatic rise in cattle breeding in the aftermath of the conquest of Mexico-Tenochtitlan. The wry concluding sentence, "[The] price of beef in Mexico City dropped 75 percent between 1532 and 1538", also to be found in Alfred Crosby's book *The Columbian Exchange. Biological and Cultural Consequences of 1492* (2003: 87)¹⁹, seems to reverberate with the apocalyptic Spanish phrase on the upper margin, "Se aproxima el fin del mundo. ¡Las Profecías Se Cumplen! Temblores, Erupciones, Guerras, Pestes, Hambres e Incendios" ('The

¹⁶ See for instance Hobohm 2011 and Ford's cover image for the magazine *Antennae* 25, an issue dedicated to investigate "how medium specificity can aid, address, envision or suggest new human-animal relations" (Aloi 2013: 3).

¹⁷ See Bendrick 2006.

¹⁸ Zedillo Ponce de León's quote can be traced back to a 1998 article on the Chiapas crisis in *The New York Times*: "'I must admit,' he said, 'that to favor the negotiations, for some time I decided that the Government should not have a strong presence in the region. Now I regret that. I think we have at some points been too soft'" (Preston 1998).

¹⁹ In a passage preceding this sentence, Crosby explains: "Cattle were first brought to Mexico in 1521. So few were they at first that their slaughter was forbidden, but within a decade there were scores of cattle ranches" (2003: 87).

end of the world is approaching. The Prophecies are to be Fulfilled! Earthquakes, Eruptions, Wars, Plagues, Famines, and Fires'). Finally, the comment on the imperial rise of beef seriously destabilizes the dominant, *chingón* position the white zebu bull has on a pictorial level over the native jaguar.

Representing the subaltern subject of colonialism, the jaguar is nevertheless invested pictorially with a considerable capacity to fight and bite back. This investment with power is reinforced on the scriptural level, through the inclusion of two passages from the *Popol vuh*, the famous Maya-Quiché text that emerged, in the form of (post-conquest) alphabetic writing, in the 16th century as a statement on the vigor of Native American notions of cosmology, time, space, and belonging. Like a host of other 16th century Mesoamerican texts, the *Popol vuh* corresponds to the genre of *título* ('title'), insofar as it was written in order to defend local community interests *vis-à-vis* Spanish colonial rule.²⁰ The *Popol vuh* can be seen as heralding a series of native American classic texts that in their creation stories

set up principles that diverge categorically from what became genesis in the Western tradition, especially with regard to all that concerns the plurality, time spans and agencies of creation, the place of humans among the other species, and the significance of agriculture (Brotherston / Sá 2002: 3).

This 'categorical diversion' as regards cosmovision is patent also in the two passages of the *Popol vuh* included as field notes in Walton Ford's *Chingado*. To draw upon the *Popol vuh* means to give space to a text that belongs to "the common patrimony of the various Maya-speaking peoples of Guatemala and Mexico" (Balderston 1993: 70).²¹ More specifically, it is a tribute to the jaguar –the beast commonly known as *balam* or, in Nahuatl, *ocelotl*– as a symbol of cosmic and worldly power for the peoples of Mesoamerica. "In Mesoamerica, the Jaguar heritage of *Adugo biri* in *tlacuiloalli* texts [...] is complemented by statements in the Maya tradition. Lowland and highland Maya alike acknowledge the Jaguar Balam as progenitor" (Brotherston 2006: 164).²² Three of the four resourceful heroes from the *Popol vuh* quoted in Ford's *Chingado* bear names that are indicative of this heritage:

²⁰ See Brotherston (1992: 216): "The text opens and closes by clearly acknowledging the current power of Christendom and of the invaders who were led into Quiché by Cortés's lieutenant Pedro de Alvarado in 1524. Contained by these two moments, the narrative starts at the very beginning of time, gives an account of the four world ages, and then concentrates on Quiché history as such and the particular events on which the Kavek based their legal claim".

²¹ Given the "primary role" of Nahuatl in the *Popol vuh* (Brotherston 1992: 218), the common patrimony mentioned by Balderston may also be seen to comprise that of the Nahuatl-speaking peoples of Mesoamerica.

²² *Adugo biri* refers to jaguar skins bearing painted designs in red and black in the inside. Addressing the ritual inscriptions of *Adugo biri* as an enabling concept as regards Native American understanding of astronomy, mathematics, and cosmology, Brotherston explicitly links this Amazonian tradition with other instances of Jaguar script legacy that are to be found in Mesoamerica, "the land of calendar systems and screenfold books" (2006: 162). *Tlacuiloalli* is the Nahuatl term for the widespread (iconic, pictographic) script tradition in

in unity there: Jaguar Quitze, Jaguar Night, Mahucutah, and True Jaguar. There was no sleep, no rest for them. They cried their hearts and their guts out, there at the dawning and clearing, and so they looked terrible. Great sorrow, great anguish came over them; they were marked by their pain. They just stayed that way. Popol Vuh²³

And then Jaguar Quitze, Jaguar Night, Mahucutah, and True Jaguar had a plan. They made a fence at the edge of their citadel. They made a palisade of planks and stakes around their citadel.²⁴

There is indeed more to the zebu bull and jaguar than their easily identifiable allegorical function as animal stand-ins for white intruder and autochthonous, subaltern subject. The fact that Walton Ford steers clear of the pervasive modern myth of La Malinche stylized, with obvious reference to Christian genesis and to psychoanalysis, as pathological Mexican Eve does not mean we have to miss the serious issues of epistemic violence this figure raises in terms of the confrontation of historically and culturally different forms of communication and thought.²⁵ There is a further point to be made on the epistemic models implied through the fact that both bull and jaguar are beasts that can be associated with scripture.

Apart from its reminiscences on the Mesoamerican Jaguar script tradition, Ford's *Chingado* may also serve to stir up the pictorial forgetting in lettered Western societies. The picture of a bull's head is at the origin of our letter A, the first and –following the acrocratic principle of the hierarchy of signs– most important character of the alphabet.²⁶ In the Semitic languages around the Mediterranean, the word 'aleph' means 'bull' or 'ox'. In the same way as the Greek 'alpha' and the Hebrew 'aleph', the Latin 'A' derives from a glyph depicting the head of a bull or ox. As the peculiarity of the alphabet today arises from its reliance on signs that have been reduced and abstracted to the extent of representing sounds, not things or ideas, the pictographic origins of our letters tend to be effaced. By turning the 'A' upside down,

Mesoamerica, complemented as it was by the "phonetically specific glyphs of eastern Olmec, lowland Maya or Zapotec" (2006: 161).

²³ The passage reads as follows in the Recinos / Goetz/Morley edition: "There they were together, then, Balam-Quitze, Balam-Acab, Mahucutah, and Iqui-Balam. They did not sleep; they remained standing and great was the anxiety of their hearts and their stomachs for the coming of dawn and the day. There, too, they felt shame; they were overcome with great sorrow, great suffering, and they were oppressed with pain. They had come that far" (Recinos 1951: 185).

²⁴ The corresponding passage in the Recinos / Goetz/ Morley edition is: "And Balam-Quitze, Balam-Acab, Mahucutah, and Iqui-Balam having talked together, they built a wall at the edge of the town and enclosed it with boards and thorns" (1951: 201).

²⁵ Margo Glantz's essay from the early 1990s, "La Malinche: La lengua en la mano" ('La Malinche: Tongue in Hand'), a careful re-reading of the roles ascribed to La Malinche as interpreter in the old writings on the Conquest, was pivotal in positing these issues for academic inquiry. "And in her role as intermediary, as herald", concludes Glantz, "la Malinche managed to penetrate ('atravesar') that strange and difficult ('apretada') language, the language of the conquistadors, even if to do so meant to situate herself between different systems of transmission, those of an oral tradition linked to highly codified knowledge, inseparable from the body, and unintelligible for those who prefer the writing of the word [...]" (2001: 111).

²⁶ Drawing attention to the sacrificial logic at the heart of such hierarchy, Christina von Braun emphasizes its astonishing validity and continuity, the leading role attributed to the *alpha* observable also in the typographic sign @, the logo of digital communication, or in the much-desired triple-A ratings of the contemporary financial world (2012: 60).

however, it is still possible to recognize the theriomorphic contours of a bull's head, the horns pointing up toward the sky.

In Ford's painting, the bull/aleph, though in a dominant position, is severely affected by the apparently subjugated jaguar/balam. Ambivalence enters the scene not only through the fangs of the jaguar in the bull's throat, but also through the detail of the bull bearing a branding in the form of a Maya hieroglyph. The latter detail cedes cultural power back to the indigenous insofar as it recalls, and neatly reverses, an infamous practice from the Conquest recorded, for instance, in the accounts by Sahagún's native informants and in Bernal Díaz del Castillo's *Historia verdadera*. Taking slaves among the natives meant marking their faces "con fuego",²⁷ 'with fire'. As Díaz del Castillo rather bluntly comments, the sign of the branding took the form of a stylized 'G': 'G' as in "Guerra" ('war').²⁸ At this point the full scope of Ford's formal engagement with Mesoamerican script tradition becomes discernible, and the pun on field notes conventions of 19th-century naturalists acquires a further dimension.

One of the more extensive field notes in fact comprises an elaborate chart of a certain number of Maya-style hieroglyphs, presented in vertical order (see Figure 2). The apparently corresponding terms in English are listed in a second column to their left.

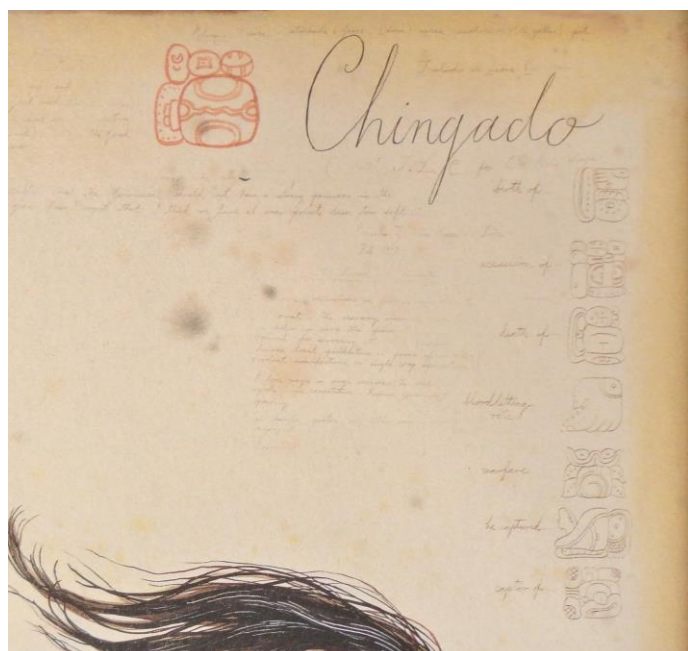


Fig. 2: Walton Ford, *Chingado*, 1998
(detail)
Watercolor, gouache, pencil, and ink on
paper. 152.4 x 302.3 cm
© VBK, Vienna 2013

²⁷ "A algunos desde luego les marcaron con fuego junto a la boca. A unos en la mejilla, a otros junto a los labios" (de Sahagún 1975: Lib. XII, XL, 807).

²⁸ See Díaz del Castillo 1989: CXXX, 288 and CXXXV, 297. For a more detailed discussion of this aspect in the context of the Conquest, see Leitner 2009: 49-51.

With the bull's tail mischievously about to wipe over the chart, we are left with a glimpse of knowledge heralded by precariousness –most of us lacking the means to check the authenticity of the Maya glyphs and thus the accuracy of the English 'translations'. To grasp the general meaning of the endeavor, however, is not so difficult: "birth of" – "accession of" – "death of" – "bloodletting rite" – "warfare" – "he captured..." – "captor of" can be understood as a tribute to a long line of native intelligence, the capacity to observe, assess, and record important events accurately. Working our way through the columns of the Maya chart, comparing glyphs and lettered explanations, we are finally able to identify the hieroglyph branded into the zebu bull's skin: it matches, not surprisingly, the sign for 'warfare'.

Yet there is one hieroglyph left without decoding. Placed immediately to the left of the title word "Chingado", it is on the same scale as the alphabetic title in Spanish, and almost the same size as the large branding on the bull's flank. It is the only inscription in 'red' ink, its color somehow corresponding to the rosiness of the bull's tongue, ears, branding, testicles, and phallus, as well as to the color of the flames that, in the background of the painted scene, threaten the forests surrounding a splendid Maya town reminiscent of Palenque. More importantly, its red contrasting with the black ink of the alphabetic title in Spanish may be interpreted as a visual pun on a scriptural convention deeply rooted in Mesoamerica, "the binary play between black and red: in Nahuatl this pair of terms (*tlilli tlapalli*) of itself may denote script" (Brotherston 2006: 162).

By way of Borges? Knowledge not to be pronounced

On closer inspection, secondary creatures or activities also claim our attention, with a hint of dark narrative. (Larson 2013: 27)

There is a lot to be said and indeed to be enjoyed about *Chingado* without making a fuss over a decorative Maya-style glyph in red ink escorting its title word. Recognizing something beyond a purely ornamental function, however, leaves us to wonder whether, and to what extent, the glyph serves as a transcription of the Spanish title word in alphabetic writing –a word in itself difficult enough to make sense of, at least for a spectatorship not familiar with Mexican cultural and idiomatic specifics. Viewed from this perspective, and recognized as script, the non-decoded Maya glyph in red can be regarded as the culmination of a whole series of confrontations with eccentric knowledge.

Placed side by side with scribbled notes reporting much plainer messages, these bits and pieces of past, encrypted, or apocryphal erudition may account for a good portion of the 'wildness' and irony recognizable in Ford's paintings –in the specific case of *Chingado*,

cultural collisions being not only a formal device, but also the thematic focus. Right beside the Maya glyph chart recording ancient knowledge, for instance, there are notes on economy-based "structural adjustment" measures, which creates a sense of continuity between the destructive forces of colonialism and the invasive forces unleashed by today's globalized economy:

Structural adjustment

- Remove restrictions on foreign investments.
- Reorient the economy toward exports in order to earn the foreign exchange required for servicing the... (reduce diverse local production in favor of single-product manufacture or single crop agriculture).
- Reduce wages or wage increases to make exports more competitive.
- Reduce government spending.
- Cut tariffs, quotas, and other restrictions on imports.
- Privatize state enterprise.²⁹

Related to the other scriptural rehearsals on NAFTA/TLC and the Zapatista revolt, this passage contributes to the more easily recognizable, immediate political overtones of *Chingado*.

Part of this essay has been dedicated to examining to what extent *Chingado* can be regarded as engaging with the authoritative voice of Octavio Paz, whose *Labyrinth of Solitude* ascended to the position of a 'Bible of Mexicanidad', laying out a quasi-catechetic status for the taboo word 'chingar'.³⁰ It seems remarkable that Walton Ford, notorious for taking "testosterone to nature painting" (Bendrick 2006), adopts the phallic version of the conquest-as-rape trope yet drops the concomitant Malinche-as-Chingada specter: The gender storylines of modern Mexico's programmatic origin story undergo a definite change when the passive participle of 'chingar' comes in the masculine form. Picturing a violent foundational scene 'in the wild', with beastly protagonists involved in a monstrous coupling, has the additional effect of perturbing the conceptual premises involved: those of 'gender', and finally 'nature',³¹ among them.

It is worth considering Paz' role as Mexico's most prominent public intellectual also in the context of the Chiapas crisis, the more recent cultural collision referenced by *Chingado*. Spelling out the 'lessons from Chiapas' to a domestic as well as international public, the Nobel

²⁹ I have relied on a transcription of the passage to be found on the following site: <http://www.artseensoho.com/Art/KASMIN/ford98/ford3.html> [21.08.2013].

³⁰ Not to forget Carlos Fuentes' role in further conjugating and disseminating the catechetic swearword; see the lengthy inflections in Fuentes' bestselling novel from 1962, *La muerte de Artemio Cruz* (1986: 143-145).

³¹ See Donna Haraway's critical genealogy (ironically rendered as "sexual politics") of the category 'gender', pointing out the –ultimately untenable– nature/culture division underwriting the conceptual distinction between 'sex' and 'gender' (1991). For an earlier, non-feminist problematizing of the status of 'nature' in Western societies see Horkheimer / Adorno: "Natur wird dadurch, daß der gesellschaftliche Herrschaftsmechanismus sie als heilsamen Gegensatz zur Gesellschaft erfaßt, in die unheilbare gerade hineingezogen und verschachert" (2006: 157).

Prize winner of 1990 aligned with those who lamented the disruptive interference of the 'backward' from rural and remote Chiapas at a moment the Mexican nation was aspiring to gain recognition as a First World player. More importantly still, Paz pointed out the 'urbanity' and communicative skills of the rebels from the Lacandon jungle, precisely in order to delegitimize the revolt. With 'peasants' ('Indians') unable to speak for themselves, the messages and actions from Chiapas could in the end only be due to the alienating indoctrination and intervention by non-indigenous extremists –themselves not up to modern standards:

[...] it is evident that they are neither indigenous nor peasants. One only has to see and hear them to be sure: They are city people. They come from extremist organizations that have survived the successive crises of Latin America's revolutionary parties. Their ideology is archaic, the simplistic ideas of people who lived in a time that was much different from our own (Paz 1994).³²

Paz's unwillingness to account for indigenous agency and intelligence, so patent in the context of the Zapatista uprising, is already evident in the *Labyrinth of Solitude*, with its untenable opposition between a mute and 'open' indigenous 'lengua' and 'our closed, stoic, impassive Indians'. It is by means of hyperbole, through a further turn of the allegorizing screw, that Walton Ford helps us to conceive the hairy side of the conquest-as-rape trope and its feminized *Chingada* specter –the tendency to render in terms of sex or gender a multitude of differences and (cosmo)political interests at stake. Ford does not only create a remarkable co-presence for the remote and archaic– he develops a more creaturely approach, laying stress on vulnerable living bodies.

Size matters in Ford's *Chingado*, as the great variety of scribbled marginalia maneuvers attention toward apparently secondary, apparently random messages; requiring the audience to step closer, to zoom in, to change from the position of onlookers to that of readers and decipherers. While the allegorical status of the white zebu bull is deflated by a commentary on the economic and ecological impact of early colonialist, proto-industrial cattle breeding, that of the jaguar is enhanced and reinforced through quotes from the *Popol vuh* reminiscent of this creature's special place in native Mesoamerican cosmology. Ford's pictorial styling of these written messages is such that at one point or another we are confronted with illegibility, having reached the limits of the visibly discernible –or those of our linguistic, cultural horizon. This approach heightens our awareness that the cultural collisions at stake here are very much an issue of competing grammatologies, of competing script systems with their concomitant forms of making sense of the world.

³² The double denial of coevalness is a salient feature of Paz' approach.

In terms of cultural authority and epistemic power, Ford's conjugation of aleph, balam, and coloniality makes a point about forms of knowledge and communication that do not necessarily rely on being spelled out. Viewed from this angle, the 'writerly imagination' (Buford) that has been identified as a characteristic feature in Ford's paintings acquires a meta-reflexive touch. This is not to deny its possible literary affinities; indeed, the use of apocryphal, eccentric knowledge as well as the reliance on living bodies as vehicles to get an encrypted message through can be regarded as a theme characteristic of Jorge Luis Borges. As for its grammatological outlook, Ford's *Chingado* is closer to a particular, subtly Americanist story by Borges than to the literary landmark essay by Paz it appears to reverberate with.

In his short story from 1949, 'La escritura del dios' ('The Writing of the God'), Borges rather atypically posits a Mesoamerican historical setting linked to a powerful image of creaturely companionship: a hemispheric stone prison shared by a Maya priest and, on the other side of a wall dividing the cell, a jaguar ("tigre"). While the priest called Tzinacán has "lost count of the years" he has spent in the cell's darkness after having been tortured by Spanish conquistadors, he nevertheless remains aware of the meaningful co-presence of the jaguar, "which with secret, unvarying paces measures the time and space of its captivity" (Borges 2004: 89). Short moments of light that enter each day when food is supplied help Tzinacán to gradually recognize and decipher a message by his god inscribed in the jaguar's skin. The priest is explicit about its relationship with the creation story in the *Popol vuh*, about its specific design and, most importantly, about its far-reaching consequences:

It is a formula of fourteen random (apparently random) words, and all I would have to do to become omnipotent is speak it aloud. Speaking it would make this stone prison disappear, allow the day to enter my night, make me young, make me immortal, make the jaguar destroy Alvarado, bury the sacred blade in Spanish breasts, rebuild the Pyramid, rebuild the empire (Borges 2004: 93).

In a most pathetic *dénouement*, however, Tzinacán decides not to pronounce the divine message encoded in the living flesh of the jaguar/tiger, revealed to him in an all-empowering vision.

Apart from acknowledging the presence of the *Popol vuh* in Borges's story, the majority of critics have related the salient features of 'The Writing of the God' to the more 'universal' Borgesian obsessions with the Kabbalah and with tigers in general ('non'-American tigers, candidly presented as a childhood fancy, or related, in terms of literary predilections, with

Blake, Kipling, etc.).³³ What has been woefully ignored in these readings is the specificity of the Mesoamerican jaguar palimpsest informing 'The Writing of the God' –"When Tzinacán says that the magic formula was a sentence of fourteen words, he confirms his status as Jaguar Priest and the wholeness of his understanding of the physical universe, because fourteen was the number sacred to the jaguar god [...]" (Balderston 1993: 77)– and perhaps the final irony of having this peculiar and precise rewriting of ancestral American grammatology, centered around the sign of the jaguar/balam, ensconced in a book bearing the title of *The Aleph*.

This is to suggest that Walton Ford's allegory of "1. Jaguar or el tigre Americano (Felis onca)" and "2. Zebu or Brahmin cattle (Bos indicus)" employs similar strategies of insinuation. *Chingado* does much more than transport us into the 'head of a delirious Audubon'; it grants us glimpses at the pictorial origins and the violent colonial genealogy of the aleph, and it takes us to the core of today's literary catechism of Mexican genesis, biased not only in terms of gender but also in other ways of conceptualizing the human.

Bibliography

AGUILAR MORA, Jorge (1978): *La divina pareja: Historia y mito. Valoración e interpretación de la obra ensayística de Octavio Paz*. México: Era.

ALOI, Giovanni (2013): 'Editorial'. In: *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture* 25, p. 3
<http://www.antennae.org.uk/ANTENNAE%20ISSUE%2025.pdf> [15.11.2013].

ART21 (2003): 'Walton Ford: Printmaking and Natural History Artists' (Interview). In: *Art in the Twenty-First Century*
<http://www.art21.org/texts/walton-ford/interview-walton-ford-printmaking-and-natural-history-artists> [13.09.2013].

AUDUBON, John James (2013 [1838]): *The birds of America*. London: Natural History Museum.

BALDERSTON, Daniel (1993): 'Cryptogram and Scripture: Losing Count in 'La escritura del dios''. In: idem.: *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke University Press, pp. 69-80.

BENDRICK, Lou (2006): 'Walton Ford brings testosterone to nature painting'. In: *Grist Environmental News*, September 18
<http://grist.org/article/bendrick2> [12.07.2013].

BORGES, Jorge Luis (2004): 'The Writing of the God'. In: Andrew Hurley (ed.): *The Aleph and Other Stories*. London: Penguin, pp 89-94.

BORSÒ, Vittoria (1999): 'Mexiko jenseits der Einsamkeit. Perspektiven vor und nach Tlatelolco (II. Teil)'. In: *Matices. Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal*, 22
<http://www.matices.de/22/22kmexi.htm> [04.02.2014].

³³ There are two notable exceptions from this general (universalizing, decontextualizing) tendency: Brotherston (2006) and Balderston (1993) independently address Borges's story from within the framework of native Mesoamerican traditions and research on them available to Borges.

- BORSÒ, Vittoria (1994): *Mexiko jenseits der Einsamkeit – Versuch einer interkulturellen Analyse. Kritischer Rückblick auf die Diskurse des Magischen Realismus*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- BRAUN, Christina von (2012): *Der Preis des Geldes: Eine Kulturgeschichte*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- BROTHERSTON, Gordon (2006): 'The Legible Jaguar'. In: *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia* 15, 2, pp. 159-169.
- BROTHERSTON, Gordon (1992): *Book of the Fourth World. Reading the Native Americas through their Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BROTHERSTON, Gordon / Lúcia de Sá (2002): 'First Peoples of the Americas and Their Literature'. In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 4, 2
<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol4/iss2/3> [04.02.2014].
- BUFORD, Bill (2009): 'Field Studies: Walton Ford's Bestiary. Introduction to Ford', Walton: *Pancha Tantra*. Köln: Taschen, pp. 8-11.
- CANO ALCALÁ, Rita (2001): 'From Chingada to Chingona: La Malinche Redefined Or, A Long Line of Hermanas'. In: *Aztlán* 26, 2, pp. 33-61.
- COOK, Greg (2007): 'Review of art exhibition, Walton Ford, "Tigers of Wrath". Brooklyn Museum, November 3, 2006-January 28. In: *The New England Journal of Aesthetic Research* (blog)
http://aesthetic.gregcookland.com/2007/01/walton-ford_116994251314210711.html [15.08.2013].
- CROSBY, Alfred W. (2003): *The Columbian Exchange. Biological and Cultural Consequences of 1492*. Westport: Praeger.
- CYPESS, Sandra Messinger (1991): *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. Austin: University of Texas Press.
- DERRIDA, Jacques (2008): *The Animal That Therefore I Am*. Edited by Marie-Louis Mallet, translated by David Wills. New York: Fordham University Press.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1989): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- FORD, Walton (2009): *Pancha Tantra*. Köln: Taschen.
- FRANCO, Jean (1999): 'La Malinche: From Gift to Sexual Contract'. In: idem.: *Critical Passions. Selected Essays*. Durham: Duke University Press, pp. 66-82.
- FUENTES, Carlos (1986): *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GLANTZ, Margo (2001): 'La Malinche: la lengua en la mano'. In: idem. (ed.): *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus, pp. 91-113.
- HAARMANN, Harald (2002): *Geschichte der Schrift*. München: Beck.
- HARAWAY, Donna (1991): 'Gender' for a Marxist Dictionary: The Sexual Politics of a Word'. In: idem.: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Associations Books, pp. 127-48.
- HIRSCH, Faye (2008): 'King of the Beasts. Interview'. In: *Art in America* 96, 9, pp. 132-203.
- HOBOHM, Sophia (2011): 'Ecocriticism and Art Practice: Narrative, Representation, Realism and the Art of Walton Ford'. Wien: University of Applied Arts (diploma thesis).

HORKHEIMER, Max / Theodor W. Adorno (2006): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer.

JACOBSON, Mark (2002): 'Nature Boy'. In: *New York Magazine*, October 21
http://nymag.com/nymetro/arts/art/n_7839/index2.html [12.07.2013].

KARTTUNEN, Frances (1997): 'Rethinking Malinche'. In: Susan Schroeder / Stephanie Wood / Robert Haskett (eds.): *Indian Women of Early Mexico*. Norman: University of Oklahoma Press, pp. 291-312.

LARSON, Barbara (2013): 'Ornithology and Allegory: Walton Ford'. In: *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, 25, pp. 27-32
<http://www.antennae.org.uk/ANTENNAE%20ISSUE%2025.pdf> [15.11.2013].

LATOUR, Bruno (2004): *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris: La Découverte.

LEITNER, Claudia (2011): 'Malintzi of the green dress will open the door: *The Plumed Serpent*, Foucault's *History of Sexuality*, and Colonial Forgetting'. In: Fellner, Astrid (ed.): *Body Signs. The Latino/a Body in Cultural Production*. Wien: LIT-Verlag, pp. 71-100.

LEITNER, Claudia (2009): *Der Malinche-Komplex: Conquista, Genus, Genealogien*. München: Fink.

LINTON, Meg (1999): 'Inside the Watercolor World of Walton Ford'. In: *Juxtapoz*, 20
<http://www.juxtapoz.com/current/from-the-archives-walton-ford-for-juxtapoz-may-june-1999> [12.07.2013].

MARSHALL, Julia (2004): 'Articulate Images: Bringing the Pictures of Science and Natural History into the Art Curriculum'. In: *Studies in Art Education* 45, 2, pp. 135-152.

MONSIVÁIS, Carlos (2001): 'La Malinche y el malinchismo'. In: Margo Glantz (ed.): *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus, pp. 183-93.

N.N. (2010): 'Malerei von Walton Ford: Bill Gates ist ein Eisvogel'. In: *Die Zeit*, February 24
<http://www.zeit.de/kultur/2010-02/walton-ford-2010-2> [11.07.2013].

PAZ, Octavio (1994): 'Chiapas Uprising Is A Call To Reform'. In: *Chicago Tribune*, January 10
http://articles.chicagotribune.com/1994-01-10/news/9401100040_1_chiapas-peoples-peasant [10.01.1994].

PAZ, Octavio (1995 [1950]): *El laberinto de la soledad*. Edited by Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra.

PEREZAGUA, Marina (2013): *Leche*. Barcelona: Los libros del lince.

PRESTON, Julia (1998): 'Mexico's Overtures to the Zapatistas Bring Tensions in Chiapas to a New Boiling Point'. In: *The New York Times*, March 6
<http://www.nytimes.com/1998/03/06/world/mexico-s-overtures-zapatistas-bring-tensions-chiapas-new-boiling-point.html> [04.02.2014].

RECINOS, Adrian (ed.) (1951): *Popol Vuh. The Sacred Book of the Ancient Quiché Maya*. Translated by Delia Goetz and Sylvanus G. Morley. London: Hodge.

DE SAHAGÚN, Fray Bernardino (1975 [1577]): *Historia general de las cosas de Nueva España por Fray Bernardino de Sahagún*. Edited by Angel M. Garibay. México: Porrúa.

TOMKINS, Calvin (2009): 'Man and Beast'. In: *The New Yorker*, January 26
http://www.newyorker.com/reporting/09/01/26/090126fa_fact_tomkins [28.06.2013].

TOWNSEND, Camilla (2006): *Malintzin's Choices: An Indian Woman in the Conquest of Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

TRAISNEL, Antoine (2012): 'Huntology: Ontological Pursuits and Still Lives'. In: *Diacritics* 40, 2, pp. 4-25.

WEIL, Kari (2012): *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?* New York: Columbia University Press.

Ni chingadas, ni vendidas, ni traidoras –

Las (nuevas) Malinches chicanas

Determinación y Autodeterminación de las Chicanas como '(Nuevas) Malinches':
el ejemplo de *A Long Line of Vendidas* de Cherríe Moraga

Silja Helber

(Freie Universität Berlin)

1. Introducción

Malinalli (Tenepal), Doña Marina, Malintzin, Malinche son solo algunos de los numerosos nombres que recibió la Malinche en vida, en primer lugar de sus padres y más tarde de los españoles y sus contemporáneos indígenas.¹ Al igual que su persona, sus acciones en tiempos de la conquista del antiguo reino de los aztecas y la posterior colonización española, son objeto de muchos mitos y leyendas. Las investigaciones respecto a su persona, su origen y su paradero continúan hasta el día de hoy.² Quizás sea precisamente el hecho de desaparecer de la historia sin dejar rastro alguno, así como los huecos existentes en su biografía, pero sobre todo la carencia de testimonios propios³, lo que hace que su persona incluso hoy en día experimente las interpretaciones más variadas, llegando a 'deambular como un fantasma' en los debates sobre la identidad mexicana y chicana. El interés ininterrumpido que despierta la Malinche es asombroso, sobre todo teniendo en cuenta la dominancia masculina en la historiografía, en la cual se les da poca importancia a las mujeres.⁴ Nada asombroso, en cambio, son los papeles 'típicos femeninos' que se le atribuyen a la Malinche: como víctima pasiva o bien como personaje activo, siendo la traidora de la nación mexicana.⁵ Aún hoy en día, aproximadamente 500 años después de su muerte, la denominación 'malinche' o 'malinchista' con el significado difamatorio 'traidor/a' forma parte del léxico mexicano actual.

¹ Véase Alarcón 1993: 23.

² Véase *ibid.*: 46.

³ Es significativo, como lo comprueba Alarcón (1993: 35), que no existan documentos redactados por la propia Malinche. Aunque fuera intérprete, ella misma no podía escribir. Todo lo que se sabe de ella, fue escrito por otros y, por lo tanto, narrado desde la perspectiva de otros, figurando como principales autores los cronistas españoles. Eso supone un problema cuando se advierte que en el caso de la Malinche, los testimonios históricos existentes son representaciones ajenas. Ella por sí sola no tiene voz y (ya) no puede hablar, o sea, representarse a sí misma (véase Spivak 2003): por un lado, puesto que se trata de una figura histórica; por otro lado, a causa del poder de definición y de la dominancia de los conquistadores y cronistas españoles en la historiografía. Salvo algunas pocas excepciones, los relatos sobre la Conquista y la colonización posterior de las Américas se restringen al punto de vista de los europeos. Relatos y descripciones indígenas, concretamente las de una mujer indígena, no encontraron apenas espacio en los archivos de la Corona española. Sólo se llegaron a preservar algunos códices.

⁴ Véase Pratt 1993: 860.

⁵ Véase Dröschner 2001: 24.

Se actualiza el paradigma de la traición de la Malinche en el caso de las chicanas, o sea las mujeres de origen mexicano-estadounidense, residentes en los Estados Unidos de América. Bajo los ojos de sus connacionales éstas cometen una triple traición: contra su nación, su comunidad y su cultura. Este reproche de la traición y la ajena denominación estigmatizadora 'malinche' o 'malinchista' que lo acompaña tiene consecuencias directas en la imagen que tienen las mujeres de sí mismas, así como en su noción de sexualidad. No obstante, las chicanas logran simultáneamente deconstruir el significado original y la historia del término 'malinche' o 'malinchista' al apropiarse conscientemente de él y autodenominarse así con el propósito de dotarle de un nuevo significado positivo para sus propios fines.

El objetivo de este artículo es analizar la transformación de la Malinche, partiendo de la Malinche histórica, pasando por la utilización de los términos 'malinche' y 'malinchista' como denominación ajena hasta llegar a la autoapropiación y denominación por parte de las feministas chicanas. Se tomará como ejemplo concreto la chicana Cherríe Moraga y su ensayo autobiográfico *A Long Line of Vendidas*, publicado en 1983 en su libro *Loving in the War Years. Lo que nunca pasó por sus labios*. Al principio, como visión de conjunto, se dará un resumen histórico de la Malinche y se relatará su biografía. Posteriormente se expondrá la recepción literaria de la Malinche en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, además de la historia del término 'malinchista'. Por último, se esbozará brevemente el movimiento chicano para poder llevar a cabo después, mediante los conocimientos obtenidos, un análisis intencionado del ensayo autobiográfico de Moraga. Se prestará especial atención al planteamiento de la siguiente pregunta: ¿Qué consecuencias tiene el mito de la Malinche inherente en la denominación de la persona Cherríe Moraga y especialmente en su identidad sexual? Además se pretende resaltar en qué medida Moraga logra una apropiación y resignificación real de la denominación 'malinchista'.

2. Origen e Historia: La Malinche histórica

2.1 La Conquista de México: ¿Malinche como la concubina de Cortés y la traidora?

Por medio de los códigos históricos, cartas, testimonios y crónicas se puede reconstruir de forma fragmentaria la historia de la Malinche. A este respecto han de mencionarse, sobre todo, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1568) del conquistador Bernal Díaz del Castillo, así como las *Cartas de relación* (1519-1526) de Hernán Cortés. Pero es necesario ser prudentes con la descripción de la Malinche existente en aquellos, puesto que la describen claramente desde el punto de vista de los conquistadores europeos. Recientemente, mediante un análisis del discurso de los documentos históricos disponibles, se

comprobó que sobre todo la crónica de Bernal Díaz muestra un alto grado de ficcionalidad. Su estilo de narrar y las simbologías de las que hace uso recuerdan considerablemente a las novelas de caballerías europeas de aquella época.⁶ No obstante, después de un análisis preciso del material histórico se puede describir a la Malinche más detalladamente, averiguar algo sobre su pertenencia étnica, su relación con Cortés y su función como intérprete. Sin embargo, la imagen que ahí surge de ella no es de ningún modo completa. En su ensayo 'La Malinche – Zur Aktualität der historischen Gestalt für die Lateinamerikaforschung' Barbara Dröscher rebate algunos de los mitos sobre la Malinche que hasta entonces habían perdurado tenazmente. Uno de ellos es la creencia de que la Malinche era hija de un cacique. Una afirmación que tras un análisis crítico ya no se sostiene.⁷ Además, la autora deconstruye la imagen de la Malinche como amante de Cortés. Puede verificarse una relación sexual entre ambos, pues tuvieron un hijo en común llamado Martín. Sin embargo, no existió ninguna relación emocional entre los dos, lo que también atestigua el posterior matrimonio entre Doña Marina y el español Juan Xaramillo. Otra prueba de ello es la breve mención de la Malinche – en una sola ocasión– en las cartas de Cortés, lo que demuestra que únicamente les unía la relación de propietario-esclava. Esto, a su vez, manifiesta el hecho de que la Malinche fue entregada a Cortés y a sus tropas en Tabasco en abril de 1519, y fue bautizada por el rito católico con el nombre de Marina. Como constata Dröscher, no se ha podido aclarar aun cuáles eran las intenciones de los indígenas al entregar a la Malinche y a las otras mujeres a los españoles, ni tampoco qué era lo que perseguían con aquella entrega. La mayoría de los testimonios existentes tratan sobre la función de la Malinche como intérprete al servicio de Cortés. Casi en todos se la menciona en relación con el español Jerónimo de Aguilar con la ayuda del cual fue posible llevar a cabo una doble traducción y mediación intercultural del náhuatl –al maya– al español. La representación de la Malinche como intérprete también aparece en los códices de aquel tiempo.⁸ En la historiografía se califica también de manera diferente la traición a su pueblo, aquella que se le reprocha a la Malinche, así como la cooperación con los españoles. Las menciones en las cartas de Cortés y la crónica de Bernal Díaz atestiguan que ésta realmente tuvo lugar. Pero, como escribe Dröscher (2001: 17), aquí sobre todo tiene importancia la representación del acto mismo, ya que al nombrar a la Malinche la traidora, se dejan de lado otros factores que fueron determinantes durante la Conquista. Con esto se muestra también de acuerdo Mary Louise Pratt (1993: 861), al destacar que la Malinche indudablemente no era la única indígena que cooperaba con los

⁶ Véanse Baudot 2008: 56-58 y Dröscher 2001: 15.

⁷ Véase Dröscher 2001: 15 s.

⁸ Véase *ibid.*: 16-24.

españoles. A favor de la Malinche argumenta también Norma Alarcón, quien rebate la tesis de que la Malinche fue violada, lo que en ninguna parte ha podido ser probado realmente. Sin embargo, la cooperación con los españoles podría haber supuesto para ella una posibilidad para no sufrir una violación: "Se podría incluso argumentar que hizo lo que hizo para evitar ser violada y que su cuerpo fuera tratado con violencia, que 'eligió' negativamente entre los males menores." (Alarcón 1993: 43). Asimismo, los códices conservados transmiten una imagen mucho más detallada de la Malinche. En modo alguno se le considera exclusivamente como traidora. Mientras los pueblos indígenas quienes apoyaban a Tenochtitlán y a los mexicas, reprobaban severamente su conducta, los que se unieron a Cortés y sus tropas, no veían nada malo en la conducta de la Malinche.⁹

2.2 Independencia, Formación del Estado-Nación y México posrevolucionario: Malinche como traidora y madre de la nación

Durante los movimientos de independencia y la siguiente formación del estado-nación de México surgía la necesidad de crear nuevas posibilidades de identificación nacional que se distanciaban de la antigua metrópoli española. En ello la herencia indígena gana nueva relevancia para una identidad nacional independiente de México. Por su resistencia contra los conquistadores españoles se eleva a Cuauhtémoc, el último soberano azteca de Tenochtitlán, a héroe, y se declara a la Virgen de Guadalupe, santa patrona de México.¹⁰ Malinche, en cambio, se convierte en chivo expiatorio, representando la contraimagen negativa de la Virgen de Guadalupe, la virgen abnegada. Al echarle la culpa del éxito de la conquista española, además de la colonización, se convierte en la traidora de la nación.¹¹ Como Vittoria Borsò y Vera Gerling marcan críticamente, este reproche de traición solo perdura mientras se le conceda una especial importancia a la 'pureza' cultural y la homogeneidad en el proceso de formación del estado-nación. Por consiguiente, se cambia la perspectiva hacia la Malinche al comienzo del siglo XX en el México posrevolucionario. Para proteger la unidad del país, se requiere nuevamente la creación de imágenes de identificación común. Por culpa de la teoría cultural del *mestizaje*, o sea la teoría de la mezcla y síntesis de diferentes culturas¹², en el caso de México, la mezcla de la cultura indígena con la española, se origina la conciencia de que ambas culturas constituyen una parte de la identidad mexicana. Así pues, se considera a la Malinche como persona fronteriza y mediadora entre dos culturas – la española y la indígena. Su hijo común es considerado como el primer mestizo de México. De acuerdo con la teoría

⁹ Véase Brotherston 2008: 21.

¹⁰ Véase Pratt 1993: 860.

¹¹ Véase Belausteguigoitia 2004: 28.

¹² Véase Borsò y Gerling 2007: 82.

del mestizaje, la Malinche se convierte en la madre de los mestizos y por lo tanto en la madre de todos los mexicanos.¹³

3. Recepción e Interpretación: La Malinche literaria

3.1 'Los hijos de la Malinche' de Octavio Paz: Malinche como 'La Chingada'

La colección de ensayos *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz fue publicada en 1950 en medio de los debates posrevolucionarios sobre la identidad mexicana, así como en una fase alta del nacionalismo mexicano. La obra de Paz, sobre todo su capítulo 'Los hijos de la Malinche', y su éxito deben valorarse, pues, con estos acontecimientos y tendencias de fondo. Paz dedica ese capítulo a la figura histórica de la Malinche como progenitora de los mexicanos. Al retomar nuevamente el mito en torno a su persona le concede una nueva importancia, intentando aportar un modelo de explicación del carácter nacional mexicano y de la historia mexicana.¹⁴ Paz justifica la continua recepción literaria del mito de la Malinche como un conflicto identitario de los mexicanos. Según él se trata de un conflicto que hasta ahora ha sido reprimido y aún no superado: "La extraña permanencia de Cortés y de la Malinche en la imaginación y en la sensibilidad de los mexicanos actuales revela que son algo más que figuras históricas: son símbolos de un conflicto secreto, que aún no hemos resuelto." (Paz 2010 [1950]: 95). Paz, en modo alguno, es el primero que declara a la Malinche culpable del éxito de la Conquista y que le reprocha la cooperación con los españoles y la traición a su propio pueblo. No obstante, él es quien le otorga el epíteto humillante 'La Chingada'.¹⁵ El verbo 'chingar' posee, como dice Paz (2010 [1950]: 84s), muchos significados diferentes y se usa en el español mexicano en los contextos más diversos. Una característica común es su connotación negativa, un matiz agresivo, violento, que expresa masculinidad y dominio sexual sobre otros: "La voz está teñida de sexualidad, pero no es sinónima del acto sexual; [...] El que chinga jamás lo hace con el consentimiento de la chingada. En suma, chingar es hacer violencia sobre otro. Es un verbo masculino, activo, cruel: pica, hiere, desgarrar, mancha." (Paz 2010 [1950]: 85). Paz indaga sin miramientos acerca del significado más profundo del verbo 'chingar', el cual representa más o menos un sinónimo vulgar y malsonante del verbo 'copular'. En este caso resulta interesante señalar que tanto al verbo 'chingar' –solo en su forma activa– como al sustantivo ('chingón') se les asocie con masculinidad y penetración sexual. En cambio, a su forma participial 'chingado/a' se la

¹³ Véase *ibid.*: 84.

¹⁴ Véase Jennerjahn 2001: 151.

¹⁵ Véase Alarcón 1993: 25.

relaciona con lo 'femenino', por lo que además se ponen de relieve la pasividad femenina presupuesta como evidente y la anatomía 'abierta' de la mujer en el acto sexual:

Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra. La idea de violación rige oscuramente todos los significados. (Paz 2010 [1950]: 85)

Las dicotomías 'chingón' – 'chingada' y 'cerrado' – 'abierto' representan, según Paz, las relaciones de género todavía existentes en la sociedad mexicana.¹⁶ Pratt refuerza esta tesis destacando que la palabra 'traición' en español a causa de su género gramatical femenino siempre establece una relación con lo 'femenino' y lo trae a la mente: "Notice too the inherent sexism: whether committed by man or woman, betrayal is coded in the language as female. To be a traitor is by implication to become female, while to be female is to be inherently a potential traitor." (Pratt 1993: 860). Basándose en esto y en un siguiente paso, Paz relaciona sus reflexiones con la representación de la madre en la mitología mexicana: "¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la madre. No una madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad [...]." (Paz 2010 [1950]: 83). Aunque Paz no establezca la verdadera relación con la Malinche hasta el final del capítulo, al llamarla por su nombre, saltan ya antes a la vista las alusiones indirectas a ella:

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. (Paz 2010 [1950]: 94)

En un paso triple, partiendo de la madre violada como 'La Chingada', la une con la conquista de México por los españoles, la cual también describe como acto violador. A este respecto no solo se refiere a la conquista bélica, sino sobre todo a las violaciones de mujeres indígenas que realmente tuvieron lugar. Como ejemplo, en un tercer paso nombra las figuras históricas de Cortés y de la Malinche, representando a ésta como la amante de Cortés.¹⁷ Aparte, destaca que ella misma se le había entregado voluntariamente y, por consiguiente, es ella quien tiene la culpa de las consecuencias. De acuerdo con las conclusiones de Paz, la Malinche se convierte en la madre de la nación mexicana que fue abusada, violada y burlada por los conquistadores españoles, describiéndola en breves palabras como 'La Chingada'.¹⁸ Como resultado de la relación sexual ilegítima, su hijo se convierte en el 'hijo de la Chingada' y

¹⁶ Véase Jennerjahn 2001: 153.

¹⁷ Véase *ibid.*: 151 s.

¹⁸ Véase Dröscher 2001: 27.

experimenta como 'engendro de la violación' el mismo desprecio y la misma burla que su madre.¹⁹ La culpa de la madre en lo que respecta a sus descendientes lleva, según Paz,²⁰ al menosprecio de la figura de la madre por parte de los hijos (acorde con Paz aquí solo se refiere a los hijos masculinos) y al mismo tiempo a la revalorización del padre.²¹ Conforme a Dröscher se reflejan en la actitud negativa hacia la madre las repercusiones del "complejo de Edipo mexicano"(Dröscher 2001: 27): "Y del mismo modo que el niño no perdona que su madre lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona la traición de la Malinche." (Paz 2010 [1950]: 94) Por último, Paz aún da un paso más adelante al contraponer la 'Madre violada', 'La Chingada', la puta a la 'Madre virgen', o sea, la Virgen de Guadalupe, la santa patrona mexicana:

Por contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la Madre violada. [...] Se trata de figuras pasivas. [...] La Chingada aún es más pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside [...] en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina. (Paz 2010 [1950]: 94)

Según Paz la constitución física 'abierta' y la pasividad de la mujer se convierten en su perdición. Como es de constitución débil se vuelve la 'deshonrada', o sea, la desprestigiada y, por lo tanto, está condenada a ser la eterna 'Chingada'. Fundada en aquella observación, coloca a la Malinche, debido a su conducta traidora, en una sucesión cronológica de mujeres culpables: "En efecto, toda mujer, aun la que se da voluntariamente, es desgarrada, chingada por el hombre. En cierto sentido todos somos, por el solo hecho de nacer de mujer, hijos de la Chingada, hijos de Eva." (Paz [1950] 2010: 88) De esta manera, establece una relación causa-efecto entre el pecado original de la Eva bíblica y la culpa de la Malinche, cuya culpabilidad incluso hasta el día de hoy condiciona el carácter de los mexicanos, de los 'hijos de la Chingada' contemporáneos. Por lo tanto Paz no puede cumplir ni con su intención original, la renovación y superación de las experiencias reprimidas y traumáticas de la conquista de los mexicanos, ni tampoco con la creación de una identidad nacional segura de sí misma: la 'mexicanidad'. Como comenta Alarcón, el mismo Paz dijo que "el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche" (Paz [1950] 2010: 94), puesto que, a pesar del dicho 'el tiempo todo lo cura', el transcurso de los siglos no ha llevado a un reconocimiento de la historia o a una posición modificada frente a ella.²² Si bien critica el machismo existente en la

¹⁹ Véase Paz 2010 [1950]: 87 s.

²⁰ Véase *ibid.*: 88.

²¹ Véase *ibid.*

²² Véase Alarcón 1993: 27.

sociedad, personificado por la dualidad 'chingón' – 'chingada', al final, él mismo queda atrapado en éste, ya que para la mujer solo prevé dos proyectos de vida contrapuestos: el de la virgen o el de la puta. La colección de ensayos *El laberinto de la soledad* de Paz han conducido desde su publicación hasta nuestros días a debates vivos sobre la identidad mexicana. Más allá, su imagen de la Malinche como 'La Chingada' y de la mujer como 'traidora' se convirtieron en puntos de ataque para la crítica feminista tanto en México como en las comunidades chicanas de los Estados Unidos de América. Las 'hijas de la Malinche' le responden de las formas más diversas, lo que se analizará en detalle más adelante.

3.2 Migrantes mexicanas y chicanas en los EE. UU. como 'malinchistas'

Al echar un vistazo en el 'Diccionario de coloquialismos y términos dialectales del español', en el cual se encuentra la siguiente entrada: "malinchista (sust.; dial.) persona que prefiere lo extranjero en vez de lo nacional, xenófilo (proviene del nombre de Malintzin, o Malinche, india mexicana que actuó como intérprete y fue amante de Hernán Cortés)" (Fitch 2011: 564), se demuestra que la imagen de la Malinche como traidora de su propia cultura y nación se refleja aún hoy en el español mexicano. Basándose en la figura histórica de la Malinche se denomina 'malinchista' a una persona (independientemente de su género) y 'malinchismo' a una tendencia que prefiere lo 'ajeno' a lo 'propio' o a lo 'nacional'. Además, se realza la conexión con la Malinche por medio de la anotación etimológica, que reduce a la Malinche a su 'función' como intérprete y amante de Hernán Cortés. Ya en *El laberinto de la soledad* de Paz aparece esta denominación connotada negativamente, la cual, según el autor, fue puesta en circulación por la prensa mexicana: "Los malinchistas son los partidarios de que México se abra al exterior: los verdaderos hijos de la Malinche, que es la Chingada en persona. De nuevo aparece lo cerrado por oposición a lo abierto." (Paz 2010 [1950]: 95) Paz establece también la relación directa con la Malinche, llamando a los *malinchistas* 'hijos de la Malinche'. De nuevo subraya su 'espíritu abierto' ante influencias extranjeras, a diferencia de la cultura mexicana cerrada y alude con la oposición 'abierto' – 'cerrado', así como con el epíteto 'La Chingada' a la imagen sexualizada de la Malinche. Todavía hoy se usa la denominación 'malinchista', sobre todo en el contexto de la migración mexicana hacia los EE.UU. y dentro de la comunidad chicana en los EE.UU. Con esta especialmente se estigmatiza a las mujeres mexicano-estadounidenses:

[S]on consideradas traidoras pues el contacto con la vida cultural en ese país interviene en sus cuerpos y en sus lenguas de manera tal que cuando regresan 'no son las de antes'; son malhabladas, 'deslenguadas', han perdido el pudor al vestir y contaminan la lengua nacional con el inglés. En una palabra han dejado de ser mujeres mexicanas. (Belausteguioitia 2004: 29)

Evidentemente, el paradigma de la traición establece la relación hacia la Malinche y se reactualiza mediante su transferencia a las chicanas y las migrantes mexicanas y mediante su denominación ajena como 'malinchistas' o 'malinches'. Al emigrar hacia los EE.UU. a las mujeres se les recrimina infidelidad a sus propias familias y en sentido general a la nación mexicana.²³ El reproche de traición aumenta aún más, cuando la chicana o la migrante mexicana contrae matrimonio con un estadounidense y de esta manera 'cede' su apellido mexicano y, por último, su pertenencia. Curiosamente se clasifica el matrimonio de un chicano o migrante mexicano con una estadounidense como mal menor. Como resalta Pratt,²⁴ en este caso se conserva el apellido mexicano e incluso lo adopta la esposa. Aparte de esto, la vida en la sociedad estadounidense, la asimilación de ésta y el aprender la lengua inglesa se consideran como influencias negativas y sobre todo indeseadas dentro de la 'pureza' de la sociedad mexicana y chicana.²⁵ También a las personas que salen de la comunidad chicana para estudiar en una universidad, a los seguidores de teorías feministas o a las personas cuya orientación sexual se opone a la orden social heteronormativa²⁶ se les llama traidores de la cultura chicana y se les impone sanciones.²⁷ A diferencia de la traición de los aztecas y la posterior hispanización de la cual acusaron a la Malinche histórica, en el caso del contacto con la cultura angloamericana se trata del temor a una americanización. Ésta se percibe como peligro para la unidad de la cultura y nación mexicana: "La chicana deja un flanco descubierto a la acusación de que quiere 'americanizar' la comunidad –así como Malinche la 'hispanizó'– porque sus esfuerzos por autoinventarse son 'incongruentes' con su cultura y sus aspiraciones son consideradas ajenas a la tradición." (Alarcón 1993: 34) No solo condenan el contacto cultural, sino también una actitud activa y segura de sí misma de las chicanas en la

²³ Véase Belausteguigoitia 2004: 29.

²⁴ Véase Pratt 1993: 863.

²⁵ Véase Bandau 2001: 183.

²⁶ El término heteronormatividad fue acuñado por la filósofa y filóloga estadounidense Judith Butler, la cual es considerada como una de las fundadoras de los estudios de género y de la teoría queer. Butler (2007: 27 s.) pone en duda la existencia de solamente dos categorías de género, una femenina y una masculina. En lugar de eso, ella sostiene la opinión de que el sexo anatómico (*sex*), aunque parezca como si fuera dado por la naturaleza, de la misma manera que la identidad de género (*gender*), es construido socialmente. Por consiguiente, se manifiesta que la relación entre el sexo anatómico, la identidad de género y la orientación sexual no es dada por la naturaleza, sino fue generada históricamente por la orden dominante a través de prácticas sociales. La sociedad solo acepta identidades de género "inteligibles", las cuales "mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo." (Ibid.: 72). Con ello se refiere a las cuales que viven según la norma heterosexual exigida histórica y socialmente conforme a su sexo anatómico (femenino – masculino). La reglamentación de la sexualidad en una categoría de género femenina y una masculina tiene lugar con el pretexto de la reproducción. En consecuencia, personas con un sexo anatómico femenino solo pueden desear a personas con un sexo anatómico, opuesto a lo suyo, es decir, masculino. Formas de vida de individuos, "aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son 'consecuencia' ni del sexo ni del género" (ibid.: 72), son discriminadas y son caracterizadas como anormal. Butler denomina esta norma heterosexual, a la cual obliga la orden dominante y la cual condiciona la identidad de género, como "heterosexualidad obligatoria" (ibid: 73).

²⁷ Véase Pratt 1993: 862.

comunidad, además de la exigencia de sus derechos (sexuales), como ocurrió en relación con la aparición del movimiento chicano en la década de 1960. Una actuación como tal se veía en contradicción con la imagen tradicional de la mujer como madre y con el sacrificio que se espera de ella para con la familia y, por lo tanto, para con la comunidad.²⁸ La denominación ajena como *malinchistas* y el reproche de la traición implícito en ésta, sin embargo y en contra de lo que cabe esperar, no condujeron a que las chicanas se sometieran de nuevo a la orden de género tradicional ni a que ocuparan su rol establecido en ella. Por el contrario, ésta provocaba una identificación consciente por parte de las chicanas con la figura histórica de la Malinche, al reconocer su propio destino y el reproche de la traición en los de la Malinche: "Se identifican con la Malinche como traidora: a ellas también las acusan de triple traiciones por querer ser independientes sexual y culturalmente, y por demandar cambios de costumbres en su 'raza'." (Belausteguioitia 2007: 207). En un siguiente paso las chicanas mismas se han apropiado de la denominación 'malinche' o 'malinchista'. Además, han sometido la figura de la Malinche y su recepción a una reinterpretación feminista. En consecuencia, las presuntas traidoras de las familias, de la comunidad y de la nación mexicana se han convertido ellas mismas en traicionadas y, por lo tanto, en las marginadas, que era lo que a su vez ellas denunciaban.²⁹

4. Autoapropiación y Transformación: 'Las Nuevas Malinches'

4.1 El movimiento chicano

A finales de los años sesenta del siglo XX y a la par que las reivindicaciones por los derechos civiles se originó el movimiento chicano en los EE. UU. Éste se concentraba principalmente en los estados de Tejas, Arizona, Nuevo México, Colorado y California:³⁰ estados con altos índices de población mexicano-estadounidense, que además habían pertenecido a México hasta su derrota contra los EE. UU. en el año 1848. Objetivos prioritarios de dicho movimiento chicano eran visibilizar y resistir las condiciones de vida y de trabajo precarias de la población mexicano-estadounidense, a menudo marcadas por la marginación y la discriminación, y no pudiendo ser olvidadas a causa de sus raíces mexicanas.³¹ La denominación 'chicano/a' que hasta entonces había sido usada despectivamente frente a personas de origen mexicano-estadounidense, recibió en consecuencia una revaloración positiva y política, de la cual se apropiaron los seguidores mismos y con la cual se identificaban conscientemente para diferenciarse de los estadounidenses. Además, por medio

²⁸ Véase Alarcón 1993: 24 s.

²⁹ Véase Belausteguioitia 2007: 204 s.

³⁰ Véase Pratt 1993: 861.

³¹ Véase Godayol 2012: 68.

de la conciencia de valores culturales, tradiciones, iconos e historia comunes se creó un sentimiento de identidad y comunidad.³² Por consiguiente, se intensificó la recepción de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Al comienzo el movimiento fue guiado prioritariamente por los intereses de los hombres mexicano-estadounidenses: "Like all modern nationalisms, ethnic or otherwise, the Chicano movement was masculinist in its conception and tended to unreflectively reproduce the subordination of women." (Pratt 1993: 861). Se intensificó, pues, por medio de la presencia considerable de figuras simbólicas masculinas de la historia y cultura mexicanas, como por ejemplo los dioses aztecas, en los textos literarios y políticos de los seguidores. En caso de aparecer iconos femeninos, entonces solo lo hacen en forma de la Virgen de Guadalupe, como el icono nacional, o bien como el símbolo de la traición: la Malinche.³³ Esto se manifiesta en la continuación del paradigma de la traición malinchista de Paz por los chicanos. Éste está retomado nuevamente en uno de los textos fundacionales del movimiento chicano, el *Chicano Manifiesto*, y está relacionado ahora con los 'traidores' dentro de la comunidad chicana: "In the service of the gringo, malinches attack their own brothers, betray our dignity and manhood, cause jealousies and misunderstandings among us, and actually seek to retard the advance of the Chicanos, if it benefits themselves [...]." (Rendón 1971: 96 s.). Muchas chicanas, a pesar de su origen étnico común, no se sentían representadas ni en los objetivos políticos, ni en los conceptos etnonacionalistas de sus paisanos, los cuales en modo alguno cuestionaban las estructuras patriarcales y las relaciones de género existentes. Anja Bandau destaca concretamente dicha problemática de la identidad creada por el movimiento chicano, cuyo concepto no tomaba en cuenta otras características de diferencia como el género, la clase y la sexualidad.³⁴ Al ser miembros del proletariado, así como de clases sociales bajas³⁵ tampoco el feminismo angloamericano 'blanco', de clase media, que no tematizaba las categorías clase y etnicidad/'raza', les ofrecía posibilidades de identificación a las chicanas.³⁶ Por eso, en el año 1971, un grupo de aproximadamente 600 chicanas publicó un manifiesto bajo el título de *Chicanas Speak Out*. Bien es verdad que reconocían los fundamentos del *Plan Aztlán* (1969), anteriormente publicado, pero le añadían nuevas resoluciones adicionales sobre temáticas como la sexualidad, la religión y el matrimonio. Significativamente, como dice Pratt, aún hoy día se considera al *Plan Aztlán* como documento fundacional del movimiento chicano, mientras que raras veces se menciona

³² Véase Bandau 2001: 174.

³³ Véase ibid: 174 s.

³⁴ Véase Bandau 2004: 41.

³⁵ Véase Belausteguigoitia 2007: 210.

³⁶ Véase Pratt 1993: 861 s.

el manifiesto de las mujeres.³⁷ Con el propósito de crear una identidad chicana propia, el enfoque de las obras literarias y políticas de las feministas chicanas se dirigía, especialmente a partir de los años ochenta, al análisis de su herencia cultural y a la búsqueda de figuras de identificación femenina en la historia mexicana.³⁸ Algunas de las chicanas se reconocían –en la figura de la Malinche– como mujeres fronterizas y mediadoras entre los EE. UU. y México: su vida en dos espacios culturales, el dominio de dos idiomas y la conciencia de no pertenecer a ninguno de verdad.³⁹ La figura histórica de la Malinche como madre de los mexicanos y por lo tanto también de los chicanos, además de sus sucesivas interpretaciones y recepciones diferentes pasó a ser nuevamente el centro de interés, adquiriendo nueva relevancia. Se criticaba la representación mayoritariamente negativa y misógina como 'La Chingada' y como traidora y los consiguientes perjuicios para las mexicanas y chicanas de la actualidad. Con ayuda de medidas creativas en el arte y en la literatura se inició una deconstrucción de la representación antigua de la Malinche y se presentó una multitud de contraproyectos.⁴⁰ El objetivo prioritario de las feministas chicanas, como subraya Bandau,⁴¹ sería la concientización de las categorías etnicidad/'raza', género y sexualidad en el momento de crear una identidad chicana. Es pues el turno de las 'Nuevas Malinches', como las nombra Marisa Belausteguigoitia,⁴² las que desde los EE. UU. articulan sus intereses y quieren contribuir a cambios profundos.

4.2 A Long Line of Vendidas de Cherrie Moraga

Cherrie Moraga es poetisa, dramaturga, ensayista, docente y activista política. Como hija de una madre con ascendencia mexicano-estadounidense y padre angloamericano actualmente vive en los EE. UU. Se autodenomina chicana *Lesbian of Color*⁴³. Su primera publicación de manera independiente es el libro *Loving in the War Years. Lo que nunca pasó por sus labios*, publicado en 1983. Éste no se deja encasillar en ningún género, sino que une poemas, ensayos y breves textos prosaicos de carácter autobiográfico. Tampoco lingüísticamente es

³⁷ Véase Pratt 1993: 861.

³⁸ Véase Godayol 2012: 68.

³⁹ Véase Melchor Íñiguez 2007: 161.

⁴⁰ Véase Godayol 2012: 68.

⁴¹ Véase Bandau 2001: 175.

⁴² Véase Belausteguigoitia 2009: 16.

⁴³ La denominación *Lesbian of Color* se deduce de la autodenominación colectiva *People of Color*. Esta es usada por personas y culturas, que aunque no tengan trasfondo cultural africano no forman parte de la cultura hegemónica 'blanca', sino que sufren los efectos discriminatorios y racistas (véase Arndt y Hornscheidt 2009: 14). La denominación *Lesbian of Color* además tiene una representación sexual unida a la diferencia 'racial' (véase Bandau 2004: 46), lo que posibilita integrar otras minorías en el concepto.

homógeneo. Al contrario, el lenguaje usado por Moraga se asemeja al 'Spanglish'⁴⁴. El libro describe el 'salir del clóset' de la autora, la búsqueda de su propia identidad, y su localización personal en una futura comunidad chicana.⁴⁵ En el ensayo *A Long Line of Vendidas* incluido en el libro Moraga establece su relación hacia la figura histórica de la Malinche. Ya el título por el doble sentido de la palabra "vendida" alude a la Malinche, la cual o es la 'vendida' o la 'traidora'. *A Long Line of Vendidas*, en cambio, aclara la continuidad de la traición, o sea, el ser traicionada hasta la actualidad de la autora:

The sexual legacy passed down to the mexicana/Chicana is the legacy of betrayal, pivoting around the historical/mythical female figure of Malintzín Tenepal. [...] Malintzín is considered the mother of the mestizo people. But unlike La Virgen de Guadalupe, she is not revered as la Madre Sagrada, but rather slandered as La Chingada, meaning the 'fucked one', or La Vendida, sell-out to the white race. (Moraga 2001 [1983]: 91)

Su imagen de la Malinche se refiere a la interpretación sexualizada de ésta como *La Chingada*, la violada, llevada a cabo entre otros por Paz. Por eso menciona Moraga que la transgresión sexual de la Malinche, es decir la relación sexual con Cortés, la convirtió en la madre de los mestizos. Esta transgresión considerada la traición de su propia 'raza', la que contribuyó a la hibridización de los pueblos indígenas de México. Este reproche de traición continúa existiendo hoy día y pesa sobre las mujeres mexicanas y las chicanas, principalmente en relación con su vida sexual: "Ever since, brown men have been accusing her of betraying her race, and over the centuries continue to blame her entire sex for this historical/sexual 'transgression'." (Moraga 2001 [1983]: 91–92). Según Moraga cada uno tiene interiorizado el mito en torno a la Malinche como traidora, el cual representa la base de la estructura de la sociedad mexicana patriarcal y de la opresión de la mujer.⁴⁶ Basta con ser mujer, para estar relacionada con la Malinche y ser vista como una traidora potencial. Ser traidora se fija en la categoría 'mujer' y, por consiguiente, 'se biologiza'. No se efectúa ni una indagación general ni una revisión del mito, porque como demuestra Moraga, a ningún hombre le influye negativamente y, por lo tanto, continúa sacando provecho de éste. La consecuencia es la existencia de una desconfianza mutua general. En la comunidad se conciben sospechas generales contra las que no ponen a los hombres ni a su satisfacción sexual en primer lugar, como lo exige la estructura de la sociedad patriarcal. Eso afecta sobre todo a las mujeres que tienen una aparición segura de sí misma e independiente y que manejan abiertamente su

⁴⁴ A este respecto se trata de un idioma híbrido, que está marcado por *code-switching*, o sea, el cambio entre el idioma inglés y el español. 'Spanglish' hablan principalmente los inmigrantes hispanohablantes en la zona fronteriza de México y EE. UU.

⁴⁵ Véase Bandau 2004: 13 s.

⁴⁶ Véase Moraga 2001 [1983]: 92.

sexualidad, o sea, la experimentan: "You are a traitor to your race if you do not put the man first. The potential accusation of 'traitor' or 'vendida' is what hangs above the heads and beats in the hearts of most Chicanas seeking to develop our own autonomous sense of ourselves, particularly through sexuality." (Moraga 2001 [1983]: 95) Moraga considera como otro factor restrictivo el heterosexismo existente en la comunidad chicana, que discrimina y margina a otras formas de orientación sexual y las estigmatiza también como traición de la 'raza' de los chicanos y mexicanos.⁴⁷ El deseo femenino solo se dirige al hombre, según la norma social, y la mujer tiene que someterse a ella. El control y la represión de la sexualidad femenina se realiza en base a la orden social heteronormativa.⁴⁸ De ahí que las lesbianas, que viven su sexualidad independientemente del hombre y que se oponen a la heteronormatividad existente, estén afectadas en mayor grado por el reproche de la traición: "The Chicana lesbian bears the brunt of this betrayal, for it is she, the most visible manifestation of a woman taking control of her own sexual identity and destiny, who so severely challenges the anti-feminist Chicano/a." (Moraga 2001 [1983]: 103) Del mismo modo se dirige el reproche contra las feministas chicanas que cuestionan la orden social patriarcal, como dice Alarcón: "El feminismo, que cuestiona la tradición patriarcal representando la subjetividad de las mujeres y/o interponiéndola en modos discursivos ya existentes, revisándola por lo tanto, puede compararse con el malinchismo o lesbianismo." (Alarcón 1993: 42) Como también comenta Bandau (2004: 150) ser feminista está asociado con una orientación sexual hacia las mujeres, lo que a su vez se iguala con el lesbianismo y por lo tanto con el malinchismo.⁴⁹ Por consiguiente, se establece una relación entre feminismo y lesbianismo. En este contexto también se reactualiza el concepto de la *malinchista*, el cual se amplía también a las mujeres que escapan de sus papeles tradicionales, que llevan una vida sexual autodeterminada o que se deciden en contra de tener hijos. También a ellas se les considera traidoras. Se les recrimina un acto de sabotaje de su propia cultura, porque, por ejemplo, no sólo entienden sexo en sentido de reproducción. Se afirma que por su modo de vivir (lésbico) ponen en peligro la continuidad de la cultura mexicana/chicana y que han aprendido y adoptado este modo de vivir de los angloamericanos.⁵⁰ Lo mismo ocurre con el lesbianismo, el cual está considerado la 'enfermedad' del 'hombre blanco'. Como no se le concede posibilidad de actuación a la mujer, se afirma que el interés en el modo de vivir lésbico ha sido despertado por el 'hombre blanco' y que la mujer ha sido inducida por él, o sea, que él la ha 'contagiado'.⁵¹ Moraga se

⁴⁷ Véase Moraga 2001 [1983]: 95.

⁴⁸ Véase *ibid.*: 102.

⁴⁹ Véase Bandau 2004: 150.

⁵⁰ Véase Moraga 2001 [1983]: 104 s.

⁵¹ Véase *ibid.*: 105.

niega a categorizar su identidad de género según el orden de género dicotómico (*chingón* – *chingada*) establecido por Paz. Por este motivo, como constata ella retrospectivamente, en su juventud solo le quedaba como única vía de escape de los papeles de género establecidos, la ausencia del cuerpo: "[...] I see now that in order not to embody the chingada, nor a femalized, and therefore perverse, version of the chingón, I became pure spirit – bodiless. For what, indeed, must my body look like if I were both the chingada and the chingón?" (Moraga 2001 [1983]: 111) No es pues hasta su concientización posterior de no corresponder al concepto de feminidad de la *chingada* pasiva y sumisa de Paz, sino al *chingón* sexualmente activo, la que le permitió desarrollar una actitud positiva frente a su identidad de género y vivirla abiertamente.⁵² Resulta interesante que Moraga no cuestione el mito de la Malinche de Paz, sino que considere las características patriarcales inscritas visiblemente en la figura de la Malinche y sus representaciones decisivas para su propio concepto de sexualidad.⁵³ Claudia Leitner pone de relieve que exactamente en esta negativa de no asignarse ni a la una ni a la otra categoría de género ('chingón' – 'chingada') normalizada, sino, por el contrario ser ambas ("both the chingada and the chingón"; (Leitner 2009: 242)), se encuentra la posibilidad de un empoderamiento⁵⁴ a base de una identidad chicana lésbica y feminista autodeterminada. De esta forma, como dice Leitner, Moraga consigue la resignificación de la denominación difamatoria *malinchista*, atribuyéndole connotaciones positivas en relación con su orientación

⁵² Véase Moraga 2001 [1983]: 115.

⁵³ Véase Bandau 2001: 186.

⁵⁴ Como ya se ha mencionado, Butler constata que la supuesta relación fundamental, existente por naturaleza, entre *sex*, *gender* y deseo (*gender coherence*), que funda la heteronormatividad, fue generada de forma performativa, o sea, por medio de acciones. En esto se refiere a la teoría de los actos del habla de John L. Austin, el cual en su obra *¿Cómo hacer cosas con palabras?* (1962) comprueba que determinadas maneras de hablar, nombradas 'actos de habla' o enunciados performativos, no solo son descriptivos, sino, aparte de esto, muestran un carácter de actuación, es decir, provocan algo. A este respecto no se trata de un proceso único, como dice Butler, sino que las prácticas sociales tienen que ser repetidas constantemente, porque la identidad de género es "un término en procedimiento, un convertirse, un construirse del que no se puede afirmar tajantemente que tenga un inicio o un final. Como práctica discursiva que está teniendo lugar, está abierta a la intervención y a la resignificación." (Butler 2007: 98) Este carácter abierto posibilita la existencia de ideologías y formas de vida que no encajan con el sistema binario de género de la orden social existente. Butler deduce del "convertirse" y "construirse" de la identidad de género el carácter artificial y socialmente construido de la identidad de género. Consecuentemente ella califica la identidad de género como "la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas –dentro de un marco regulador muy estricto– que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser." (Ibid.: 98) La orden dominante intenta legitimar exactamente este proceso como dado por la naturaleza. Para aclarar el papel de la performatividad, Butler (ibid.: 268) añade el travestismo, además de la estilización sexual de las identidades *butch/femme*, que disuelven la relación supuestamente dada por la naturaleza entre el sexo anatómico y la identidad de género. Como realza, se requiere únicamente la imitación de prácticas y actos culturales para ser asignado a una u otra identidad de género. En ello resulta que "la identidad original sobre la que se articula el género es una imitación sin un origen" (ibid.: 269). No existe ninguna identidad de género originalmente femenina ni masculina, la cual define claramente lo que constituye un hombre o una mujer, sino que la identidad de género se genera a través de la repetición constante de prácticas culturales.

sexual lésbica. Ocupando el rol del *chingón* activo, o sea, de la *butch*⁵⁵ e imitando su actuación ("I became the chingón. In the effort not feel fucked, I became the fucker, even with women." (Moraga 2001 [1983]: 115)), logra, por una parte, con ayuda de la performatividad, crearse una identidad propia, y por otra parte, puede escapar, de esta manera, de la orden social heterosexual de la comunidad chicana. Su sexualidad lésbica ("choosing sex freely"; "Lesbianism as a sexual act can never be construed as reproductive sex. It is not work. It is purely about pleasure and intimacy." (Moraga 2001 [1983]: 116) le posibilita desacoplar la supuesta relación entre sexo anatómico, identidad de género y deseo, y por lo tanto, llevar una vida (sexual) autodeterminada. Aunque como lesbiana se convierta de esta forma en la 'institutionalized outcast'. No obstante a través de una 'posición de malinchista activa' que se opone a la *Chingada* pasiva, ella puede rebatir la tesis de la sexualidad femenina pasiva establecida por Paz.⁵⁶ Al final del capítulo Moraga establece una relación directa hacia la figura histórica de la Malinche y hacia una identificación consciente con ella. En primer lugar relaciona a la Malinche con su madre, la cual considera una 'modern-day Chicana Malinche'. Como su madre se casó con un 'hombre blanco' y tuvo hijos con él, Moraga es una 'half-breed Chicana', una mestiza: es el 'resultado' de la hibridización.⁵⁷ Moraga misma, por su sexualidad lésbica, continua la *long line of Vendidas*, la cronología de las traicionadas, o sea, de las traidoras: "Finally, I –a half-breed Chicana– further betray my race by *choosing* my sexuality, which excludes all men, and therefore most dangerously, Chicano men. *I come from a long line of Vendidas*. I am a Chicana lesbian." (Moraga 2001 [1983]: 108). En el caso de la identificación de Moraga con la Malinche se puede mostrar una relación con el concepto de desidentificación del teórico cultural cubano-estadounidense José Esteban Muñoz. Cada forma de identificación, según Muñoz, siempre lleva también a la contraidentificación hacia otra cosa.⁵⁸ En su libro *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* describe Muñoz la desidentificación como una posible estrategia de sobrevivencia de sujetos minoritarios en un entorno que siente antipatía por ellos.⁵⁹ Esta contraidentificación va acompañada de la ruptura y la resignificación de patrones culturales de la cultura dominante:

⁵⁵ Bandau (2004: 140, nota a pie de página) describe el término *butch* de la siguiente manera: En una relación lésbica los roles asignados a la pareja son el *butch* y la *femme*. El primer concepto hace referencia al rol masculino y el segundo concepto al rol femenino. Esta conceptualización fue muy criticada en el movimiento de las mujeres en los años setenta del siglo XX, puesto que era muy parecido al modelo heterosexual. A finales de los años ochenta se produjo un cambio hacia una mayor aceptación, poniendo de relieve la posibilidad de subvertir y jugar con los modelos de rol.

⁵⁶ Véase Bandau 2001: 188.

⁵⁷ Véase Moraga 2001 [1983]: 108.

⁵⁸ Véase Muñoz 1999: 8.

⁵⁹ Véase *ibid.*: 4.

Disidentification is about recycling and rethinking encoded meaning. The process of disidentification scrambles and reconstructs the encoded message of a cultural text in a fashion that both exposes the encoded message's universalizing and exclusionary machinations and recircuits its working to account for, include, and empower minority identities and identifications. Thus, disidentification is a step further than cracking open the code of majority; it proceeds to use this code as raw material for representing a disempowered politics or positionality that has been rendered unthinkable by the dominant culture. (Muñoz 1999: 31)

Moraga lleva a cabo la ruptura y la resignificación de dos formas diferentes. Por un lado, mediante una posición de malinchista activa, por otro lado, a causa de su negativa de encasillarse en una categoría de género fija. Si bien Moraga se identifica conscientemente con la Malinche y con ello también se apropia de la denominación difamatoria 'malinchista', puede percibirse una distancia crítica en esta imitación. Moraga transforma a la Malinche para sus propios fines, resignifica la denominación 'malinchista'. Convierte la 'chingada' pasiva, prevista para la mujer, en el 'chingón' activo, o ya casi en la 'chingona' –una posición intermedia, ni completamente lo uno ni lo otro.⁶⁰ La autodeterminación de 'malinchista' le posibilita además establecer una relación positiva hacia la herencia cultural de los chicanos y al mismo tiempo representar su identidad de género divergente de la heteronormatividad. En este caso se trata de su segundo paso de desidentificación. Cuando Moraga misma se nombra 'chingón', como 'the fucker, even with women' no significa que ella es un 'hombre biológico' o que lo quiere ser. Por el contrario, ella usa exactamente esta denominación para representar su propia masculinidad femenina. Con ayuda de la desidentificación puede mostrar conceptos de género alternativos, que normalmente no se toleran en una sociedad heteronormativa y que quedan invisibles. En esto, el concepto de Muñoz le sirve de estrategia política⁶¹ para hacer visibles identidades marginales⁶² y para representarse a sí misma⁶³ con una futura comunidad feminista integrativa de *Women of Color* como objetivo.

5. Conclusión

El artículo presente ha mostrado qué consecuencias llevan consigo en la comunidad chicana los discursos dominantes y misóginos, entre otros iniciados por *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, para la sexualidad de las chicanas, especialmente en el caso de Cherrie Moraga.

⁶⁰ Moraga puede ser vista como persona *genderqueer*, porque ni se siente identificada absolutamente en la categoría 'hombre' ni en la categoría 'mujer'. Su identidad de género ("both the chingada and the chingón" (Moraga 2001 [1983]: 111); "to be without a sex – to be bodiless" (ibid.: 116)) rehuye a cualquier tipo de categorización y por lo tanto también al modelo de género binario 'masculino' – 'femenino'. Véase Huth 2009: 167.

⁶¹ Véase Muñoz 1999: 22.

⁶² "The Third World lesbian brings colored female sexuality with all its raggedy edges and oozing wounds –for better or for worse– into the light of day." (Moraga 2001 [1983]: 128).

⁶³ "No one else can or will speak for us. We must be the ones to define the parameters of what it means to be, and love, la mestiza." (Ibid.: 129 s.)

Como se ha explicado, la denominación *malinchista*, así como la relación implícita en ella hacia la Malinche histórica como traidora y como *La Chingada* reducen la sexualidad femenina a la pasividad y a la satisfacción del hombre. Además, a las mujeres, por su relación 'biológica' con la Malinche, se les acusa de una disposición 'natural' inherente a la traición. Se ha expuesto que el reproche de la traición con el paso del tiempo ha tenido diferentes manifestaciones. Así, en la actualidad en el marco de una orden social heteronormativa, también están afectadas personas cuya identidad de género se ubica fuera del sistema dominante de la heterosexualidad, como también es el caso de Moraga. En ello, su ensayo *A Long Line of Vendidas* muestra un intento de articular y representar su identidad chicana lésbica por medio de la revisión de la figura de la Malinche, a pesar de la marginalización que esa conlleva. Aceptar la historia mexicana, a la Malinche como la madre de los mestizos y, por lo tanto, como su propia progenitora, son partes del proceso de la transformación y reinterpretación. La aceptación y el análisis de la dicotomía 'chingón' – 'chingada' establecida por Paz, la que debe representar el sistema de género binario de una orden social heteronormativa, ayudan a Moraga a darse cuenta de su propia identidad de género. Por consiguiente, a la homosexualidad como traición de la comunidad chicana, ella le contrapone la autodeterminación sexual elegida conscientemente como lesbiana. En esto la denominación *malinchista* se convierte en método útil para ella. Ya que, al autoapropiarse de ella e identificarse de forma positiva con ella, pierde su significado originalmente difamatorio. Por lo tanto, Moraga logra liberar finalmente a la Malinche de la pasividad atribuída a ella y, en lugar de eso, consigue estilizarla como representante de su visión de una futura comunidad chicana integrativa y tolerante. Además, por su autorepresentación como 'Nueva Malinche' hace imaginable a largo plazo un cambio de conciencia respecto al pasado mexicano, a la figura histórica de la Malinche, así como a las identidades marginalizadas.

Bibliografía

ALARCÓN, Norma (1993): 'Traddutora, traditora: una figura paradigmática del feminismo de las chicanas'. En: *Debate Feminista*, 8, pp. 19-48.

ARNDT, Susan / Antje Hornscheid (²2009): '»Worte können sein wie winzige Arsendosen«. Rassismus in Gesellschaft und Sprache'. En: Susan Arndt / Antje Hornscheid (eds.): *Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster: Unrast, pp. 11-66.

BANDAU, Anja (2001): 'Malinche, Malinchismo, Malinchista. Paradigmen für Entwürfe von Chicana-Identität'. En: Barbara Dröschner / Carlos Rincón (eds.): *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Ed. Tranvía (Tranvía Sur, 8), pp. 171-200.

BANDAU, Anja (2004): *Strategien der Autorisierung: Projektionen der Chicana bei Gloria Anzaldúa und Cherrie Moraga*. Univ. Hildesheim y Potsdam.

- BAUDOT, Georges (2008): 'Malintzin, imagen y discurso de mujer en el primer México virreinal'. En: Margo Glantz (ed.): *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus, pp. 55-89.
- BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa (2009): 'Introducción'. En: ídem: *Güeras y prietas. Género y raza en la construcción de mundos nuevos*. México: UNAM-PUEG, pp. 7-31.
- BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa (2007): 'Rajadas y alzadas: de Malinches a Comandantes. Escenarios de construcción del sujeto femenino indígena'. En: Marta Lamas (ed.): *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 191-236.
- BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa (2004): 'Las nuevas Malinches. Mujeres fronterizas'. En: *Nexos*, febrero, pp. 28-30.
- BORSÒ, Vittoria / Vera Elisabeth Gerling (2007): 'Von Malinche zu Frida Kahlo. Territorium und Gender am Beispiel Mexikos'. En: Michiko Mae / Britta Saal (eds.): *Transkulturelle Genderforschung. Ein Studienbuch zum Verhältnis von Kultur und Geschlecht*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden, pp. 75-110.
- BROTHERSTON, Gordon (2008): 'La Malintzin de los códigos'. En: Margo Glantz (ed.): *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus, pp. 19-37.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- DRÖSCHER, Barbara (2001): 'La Malinche - Zur Aktualität der historischen Gestalt für die Lateinamerikaforschung'. En: Barbara Dröschler / Carlos Rincón (eds.): *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Tranvía, pp. 13-40.
- FITCH, Roxana (2011): *Diccionario de coloquialismos y términos dialectales del español*. Madrid: Arco Libros.
- GODAYOL, Pilar (2012): 'Malintzin/La Malinche/Doña Marina: re-reading the myth of the treacherous translator'. En: *Journal of Iberian and Latin American Studies* 18, 1, pp. 61-76.
- HUTH, Tabea (2009): 'Elektra Thunderbunny und »The Jim Gilrichst Experience«. Genderqueer Performance im Grenzraum Mexiko/USA'. En: Anja Bandau et al. (eds.): *Pasando Fronteras. Transnationale und transkulturelle Prozesse im Grenzraum Mexiko-USA*. Berlin: Ed. Tranvía Verl. Frey, pp. 158-177.
- JENNERJAHN, Ina (2001): 'Das Paradigma der Malinche in »El laberinto de la soledad« von Octavio Paz und »Los recuerdos del porvenir« von Elena Garro. Zur Konstruktion und Dekonstruktion eines Mythos'. En: Barbara Dröschler / Carlos Rincón (eds.): *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Tranvía, pp. 151-170.
- LEITNER, Claudia (2009): *Der Malinche-Komplex*. München. Tesis doctoral parcialmente admitida.
- MELCHOR ÍÑIGUEZ, Carmen (2007): 'La Llorona, la Malinche y la mujer chicana de hoy. Cuando ceda el llanto'. En: *Acciones e Investigaciones Sociales*, 24, pp. 151-172.
- MORAGA, Cherríe (2001 [1983]): *Loving in the war years. Lo que nunca pasó por sus labios*. Boston: South End Press.
- MUÑOZ, José Esteban (1999): *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.
- PAZ, Octavio (2010 [1950]): *El laberinto de la soledad..* México: Fondo de Cultura Económica.

PRATT, Mary Louise (1993): '»Yo soy la malinche«. Chicana Writers and the Poetics of Ethnonationalism'. In: *Callaloo*, 16, 4, pp. 859-873.

RENDÓN, Armando B. (1971): *Chicano Manifesto*. New York: Collier.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2003): 'Can the Subaltern Speak?'. En: Patrick Williams (ed.): *Colonial discourse and post-colonial theory. A reader*. Reimpr. Harlow: Pearson Education, pp. 66-111.

Todo crimen es un acto de posesión: Buñuel y sus heroínas

Liane Ströbel

(Heinrich-Heine Universität Düsseldorf)

1. Introducción: *Ensayo de un crimen*

"Todo ensayo es un movimiento para pasar de la sombra a la luz" (Pérez Rodríguez 2008). Esta frase de Rodolfo Usigli junto al dicho de Buñuel "México es muy español, lo es y no lo es, eso lo hace más interesante" (Colina y Pérez Turrent 1996), puede también emplearse para referirse a *Ensayo de un crimen*.

Bajo este título convergen dos grandes hitos del arte mexicano. Primero la novela de Rodolfo Usigli, "el más grande dramaturgo del siglo XX mejicano" (Careaga 1994: 168), publicada en 1944, y segundo la película de Luis Buñuel, en su etapa mexicana, realizada en 1955. El título de ambas obras es engañoso, ya que sugiere que el tema principal es la historia de un crimen; lo es y no lo es, eso lo hace más interesante.

La novela de Usigli, en la que se basa la película de Buñuel, está considerada como la precursora de la novela negra en México (Fuente 2005: 85). Pero no se trata de una novela policíaca, sino de una historia en la que no hay verdaderos motivos para matar, sino en la que reina el gran deseo del protagonista de cometer un crimen por razones estéticas. Se puede considerar por lo tanto más cerca de la tradición americana, con "su culto a la violencia, al sarcasmo y al ritmo trepidante de la acción" (Coma 1986: 101) que de la tradición británica (Fuente 2005: 86). Sin embargo, no se trata de una mera adaptación de la novela al cine, sino de una interpretación de la novela por Buñuel.

Buñuel aprovecha el texto de Usigli para proyectar su propia visión sobre la influencia de la urbanización de las ciudades mexicanas, la burguesía mexicana y sus vicios ocultos. En consecuencia hay algunas modificaciones sustanciales de la historia original, pero las características más llamativas quedan igual. En ambas obras mucho no es lo que aparenta ser.

A primera vista se podría pensar que de las once películas que Buñuel filma en México, *Ensayo de un crimen* (1955), es la que menos trata de los vínculos de la tradición hispana o de los problemas de México en este periodo, pero es falso. No solo utiliza la Revolución como introducción a su película, si no también critica abiertamente la influencia de los americanos y refleja una imagen adecuada de la burguesía mexicana y de los rasgos de la emancipación a través de los personajes que se cruzan en el camino de Archibaldo de la Cruz en su busca del "crimen gratuito" (Usigli 1993: 19).

2. El villano es una víctima cuya historia no ha sido contada

En su película, que no está narrada de manera cronológica, Buñuel nos seduce con la historia de la vida de Archibaldo de la Cruz (interpretado por Ernesto Alonso) y de su aspiración de convertirse en un verdadero asesino. Archibaldo es un personaje fácil de describir a primera vista, ya que parece ser el estereotipo de la clase burguesa que no se interesa en la miseria del país en el que vive, pero finalmente se revela como un personaje complejo, ya que se cree su propia realidad a la cual los espectadores no siempre tienen acceso. Condicionado por los recuerdos de su infancia, se pone de manifiesto una extremada inmadurez emocional que es subrayada por su fascinación por la relación entre erotismo y muerte. Estos rasgos infantiles se muestran, entre otros, en su costumbre de beber solo leche. A parte de la escena retrospectiva en el prólogo, hay al menos tres escenas en las que aparece un vaso de leche: en el apartamento de Patricia (Rita Macedo), en el bar y en el hospital. Especialmente en la escena con Patricia el color de la leche contrasta con el vestido negro y provocativo de esta última.

La relación entre erotismo y muerte, se traduce en su fascinación por las piernas desnudas (de la institutriz muerta, de Patricia al subir en el coche y del maniquí de cera antes de llevarlo al 'crematorio') y por el fuego, que significa para él admiración y punición al mismo tiempo. Esto se muestra, entre otros, en la comparación de Lavinia (Miroslava Stern) con Juana de Arco. Archibaldo lucha durante toda la película para persuadir a los demás de que no es un santo, sino un gran criminal. Este contraste, entre la inocencia y la culpabilidad, ya es evidente en la historia inventada sobre la procedencia de la cajita de música mágica. Esta cajita castiga sin cuestionar la culpabilidad de sus víctimas. La muerte de la institutriz cuasi en el momento en que dudaba de la culpabilidad de la reina –la primera víctima de la cajita en esta película– subraya este fenómeno.

Ensayo de un crimen es la triste historia de un hombre rico y privilegiado que nunca tiene contacto con las masas de trabajadores y que pasa gran parte de su tiempo aislado con sus trabajos artesanales en el estudio de su enorme mansión. Durante toda su vida Archibaldo sigue obsesionado con cometer el crimen perfecto, pero cada vez que elige a una víctima el destino se le adelanta y, antes de llevar a cabo sus planes de asesinato, sus posibles víctimas mueren de un accidente, son asesinadas por otro o se suicidan. Dado que todos sus intentos de realizar sus fantasías encuentran obstáculos absurdos e inesperados que impiden la consumación de sus deseos, los espectadores se dan cuenta rápidamente de que Archibaldo es y no es el villano, y eso les fascina. Para capturar mejor la fascinación de una película en la cual mucho es y no es lo que parece, entraremos en el laberinto narrativo de Buñuel.

3. En el laberinto de Buñuel: entre la imaginación y la realidad

En su obra el surrealista crea un laberinto de mentiras y planes truncados. Buñuel sigue el modelo surrealista enfocando en su película un 'objeto perturbador y mágico' y combinándolo con "unas imágenes procedentes de sueño y plasmadas en asociaciones fortuitas de forma parecida al automatismo verbal" (Enciclopedia Hispánica 1989-1990). Buñuel admiraba del surrealismo el hecho de que "por primera vez [...] había encontrado una moral coherente y estricta, agresiva y clarividente que se oponía a la moral corriente" (Buñuel 1982: 105s.). En consecuencia, sus obras "son logros rotundos" (Pérez Bastías 1994: 76). Es verdad, Buñuel "se preocupaba poco de la fotografía, especialmente en su etapa mexicana" no quería "hacer tarjetas postales con los encuadres" o "crear belleza artificial", lo que le interesaba era que su película quedara "sobria y nunca se entretiene en describir más de lo necesario" (Pérez Bastías 1994: 76). Entonces su aportación "es más narrativa que técnica" (Fernández Sánchez 2000: 165). A través de las aventuras de Archibaldo de la Cruz, Buñuel trata temas centrales como la posesión, la represión, el conflicto del protagonista con sus principios, su moral y su fe, sin olvidar las intrigas femeninas que contribuyen en gran parte a la confusión entre víctimas y villanos en esta película.

Para iluminar algunos de los temas fascinantes y capturar mejor la trama narrativa e imaginaria de esta obra, analizaremos la estructura narrativa con la ayuda de Branigan (1992). Para Branigan la percepción de una película depende de cómo se reciba la información de la pantalla y también de cómo sea cognitivamente estructurada y memorizada: "Narrative in film rests on our ability to create a three-dimensional world out of a two-dimensional wash of light and dark" (Branigan 1992: 33).

Los eventos presentados tocan los "everyday beliefs" de los espectadores (Branigan 1992: 11). Ellos siempre estructuran la información recibida en un espacio temporal y espacial y en una sucesión de acción y reacción que funciona como motor narrativo: "A narrative is not a sequence of closed events but a closed sequence of events" (Metz en Branigan 1992: 5).

Los espectadores prefieren analizar y categorizar una película a través de su estructura profunda (como por ejemplo la proposición, la interpretación y la conclusión), sin memorizar su estructura de superficie (p.ej. el montaje, el diálogo, etc.) y siempre intentan establecer un relato entre la información recibida y sus experiencias para formar una estructura narrativa. Por este motivo añaden información y están constantemente anticipando, retrasando y verificando sus presunciones narrativas: "We cannot see movies without thinking about them" (Branigan 1992: 33).

Para comprender mejor los procesos cognitivos es necesario categorizar los eventos. Todorov y Weinstein (1969) proponen cinco niveles narrativos diferentes: un estado de equilibrio al principio (1) que queda destruido por un evento (2). El descubrimiento del cambio de estado (3) seguido de un intento de restituir el equilibrio (4) y finalmente la resolución (5):

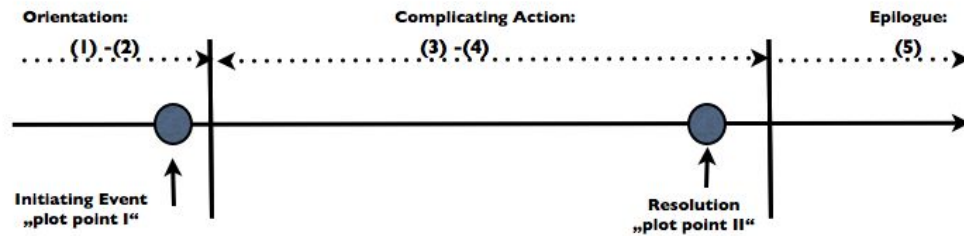


Fig.1: El modelo de Field (1998) con los cinco niveles narrativos de Todorov & Weinstein (1969)

En *Ensayo de un crimen* el equilibrio lo encontramos antes del descubrimiento del poder de la cajita de música mágica. Este equilibrio queda destruido por la muerte accidental de la institutriz y su asociación al deseo secreto enviado al genio de la cajita de música. A partir de este momento Archibaldo intenta restituir el equilibrio intentando escapar a la fascinación por la cajita de música, pero todos sus esfuerzos por resistir sus deseos fracasan. Finalmente no le queda otro remedio que destruir la maldita cajita.

El ritmo narrativo de *Ensayo de un crimen* y de toda las películas de Buñuel: "nunca es lento ni se remansa, (...), por eso los metrajes no suelen rebasar los noventa minutos. Cada secuencia atrae de modo preciso, tiene las imágenes justas, en un proceso de elipsis" (Pérez Bastías 1994: 76). La estructura de *Ensayo de un crimen* no está narrada cronológicamente, por lo que se revela más compleja, aunque el escenario respeta las directrices de Field (1998; Fig.1), con sus tres partes (*Orientation*, *Complicating Action* y *Epilogue*) y dos mayores *plot points* (*Initiating Event* y *Resolution*), pero difiere de la estructura en que el prólogo está formado por dos partes: una escena retrospectiva y un intermezzo en el presente que se sitúa cronológicamente después de la parte principal, al principio del epílogo:

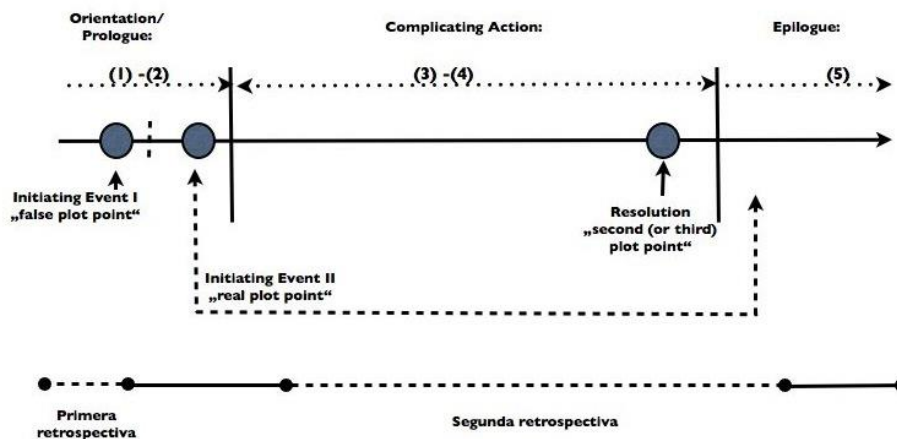


Fig.2: La estructura de *Ensayo de un crimen*

El prólogo comienza con una escena retrospectiva: la infancia de Archibaldo de la Cruz y su primer contacto con la cajita de música mágica.

Archibaldo recibe la cajita de música de su madre para consolarlo cuando ella le deja solo con su institutriz para ir al teatro. Con la siguiente conversación entre los padres de Archibaldo, Buñuel está criticando la clase burguesa a través del personaje de la madre, que no se interesa por los tumultos y solo piensa en su divertimento. Después de haber escuchado la historia de la cajita de música, Archibaldo intenta 'conscientemente' probar su poder y, al oír la música, dirige 'instintivamente' su mirada en dirección a la institutriz. En esta escena significativa se esconde la llave de todos los eventos siguientes. El sentimiento de abandono causado por su madre, combinado con la fascinación de un cuento improvisado e inventado por su institutriz, condiciona la mente del pequeño Archibaldo de tal manera que una mera coincidencia (la muerte de la institutriz a causa de una bala perdida procedente de una revuelta callejera) es asociada con la poderosa magia de esta cajita. Es así como la convicción de que esta cajita de música posee el poder de provocar la muerte, junto a las emociones perturbadoras provocadas por los muslos destapados y las piernas desnudas, destina a Archibaldo a convertirse en un 'asesino'.

En *Carne trémula* (Almodóvar 1997) utiliza imágenes de esta secuencia en una escena clave para establecer un paralelismo entre el criminal frustrado (Archibaldo) y el enamorado frustrado (Víctor). Durante la escena en que Víctor forcejea con Elena las dos diégesis interactúan visualmente en el momento en que:

[l]a pistola cae al suelo, disparándose. La pala perdida llega entonces hasta la pantalla de televisión, confundiéndose con esa otra que, en el universo narrativo de Ensayo de un crimen, alcanza, en ese mismo instante, el cuello de la institutriz [...] (Poyato, 2012: 133).

Mucho se ha escrito sobre los temas freudianos evidentes en este prólogo, como por ejemplo cuando Archibaldo se esconde en un ropero vestido con los zapatos y el corsé de su madre, el juego con las armas y la fascinación con las piernas desnudas de la institutriz muerta o la constelación formada por Archibaldo, su madre y la institutriz.¹ Aun así, dado el tema principal de este artículo, lo más interesante es que ya en esta escena se hace evidente que, aunque Archibaldo muestra tendencias criminales probando 'conscientemente' el poder de la caja de música (o, mejor, del vals 'El príncipe rojo' de Waldteufel), el resultado no puede ser clasificado como un asesinato sino como un trágico accidente. El efecto que provoca esta primera tragedia en la escena retrospectiva queda acentuado cuando la monja, a la cual Archibaldo había contado toda la historia de su 'primer asesinato', cae sin querer por el hueco del ascensor tras la amenaza de Archibaldo.

Es este segundo accidente mortal el que incita a Archibaldo a presentarse en comisaría, no solo para atribuirse ufano la muerte de la monja, sino también para confesar todo sus 'asesinatos'.

Incluso en su estructura esta película es engañosa. En cada parte del prólogo hay un evento destacado: la muerte de la institutriz en la escena retrospectiva y el accidente de la monja en el presente narrativo. En el primer *plot point* no está la muerte de la institutriz, sino el accidente de la monja, éste último es la razón por la cual Archibaldo se entrega a la policía (Fig. 2). En la comisaría comienza la segunda escena retrospectiva y también la parte principal de la película con la confesión de sus crímenes al inspector de policía. Pero también aquí la película es engañosa ya que en cada rememoración hay escenas en las que Archibaldo no estaba presente. Por este motivo las escenas retrospectivas son rememoraciones, lo son y no lo son, eso las hace más interesantes, porque van más allá. Se trata de recuerdos subjetivos del protagonista combinados con escenas que no se basan en estos recuerdos, como la disputa de los padres de Archibaldo en el prólogo; la conversación entre Lavinia, su prometido y el dependiente del anticuario; la escena entre Patricia y su amante en la cocina; el interrogatorio de la policía en el apartamento de Patricia después de su suicidio; o la visita de Carlota al despacho de Alejandro (Höltgen 2009: 121). Por lo tanto, se pueden calificar como rememoración no convencional o como engaño, similar a lo que hace Hitchcock en *Stage Fright* (1950) según Truffaut (1989: 185) en la que los espectadores tienen más información

¹ Para más información véanse Clavel 2008; Rohmer 2000: 271; Patalas 1961: 410.

que el protagonista o tienen al menos un punto de vista diferente. Archibaldo es el villano, lo es y no lo es, ya que como le dice el inspector-jefe: "El pensamiento no delinque. Desear la muerte de alguien no es delito" (Buñuel 1955).

Al final, esta película casi cómica, ligera y a veces burlona vive de este deseo frustrado del 'villano', que atrapado en un universo de mentiras y planes truncados, nunca puede llevar a cabo dicho anhelo.

4. Las mujeres siempre engañan al hombre

En muchas películas de Buñuel las protagonistas femeninas suelen caer en dos categorías: la puta y la virgen. En el caso de la primera, el encuentro con ella lleva al protagonista a un destino fatalista; en el caso de la segunda, se trata de una mujer sumisa y dócil (Muñoz 2009: 1). A primera vista parece que en la parte principal de *Ensayo de un crimen* el protagonista está confrontado con ambas antípodas del carácter femenino, la mujer sumisa (Carlota) y la mujer fatal (Lavinia y aún más Patricia), pero como ya se ha revelado en el epílogo: mucho no es lo que aparenta ser. En esta obra Buñuel no se contenta con la referencia a la famosa dicotomía mitológica entre la Virgen de Guadalupe y la Malinche, pero experimenta con las imprecisiones inherentes de rigurosas biparticiones y las reinterpreta de una manera que las fronteras entre ambas figuras míticas se confunden. Al final quedan tres personajes complejos, ambiguos, que merecen un estudio profundo a través de algunas escenas importantes.

4.1 Lavinia: la verdadera engañadora

La parte principal de la película comienza con la recuperación de la caja de música en un anticuario. El oír la melodía le provoca a Archibaldo una erupción de placer febril y neurótico. Es también en esta escena cuando se encuentra con Lavinia por primera vez. En este momento el espectador no se da cuenta de que esta mujer va a tener un papel importante en la historia, ya que este encuentro significativo parece solo algo casual sin importancia, aunque en realidad marca el comienzo de una película dentro de la película o de la aventura con la verdadera engañadora. Lavinia proyecta muchas fantasías masculinas, es una mujer fatal, detrás de ella no hay nada ni nadie limitando su carácter emancipado. La relación con Lavinia es muy interesante, no solo porque está presente durante el redescubrimiento y la destrucción de la cajita de música, sino también porque es la única que sobrevive a las aventuras de este asesino fanfarrón. Quizás el hecho de que ella casi llegue a ser la nueva propietaria de la cajita mágica, la salva de ser una nueva víctima.

El segundo y tercer encuentro con Lavinia se dan después de haber sido rechazado por Carlota. Archibaldo vuelve a ver a Lavinia 'rodeada de llamas' en un bar. El siguiente encuentro se da en el parque, después de haber seguido la pista del maniquí de cera. En ambas situaciones Lavinia, muy segura de sí misma, domina la situación, y no reconoce a su futuro esposo como tal, presentándolo como su tío. Archibaldo parece una simple pelota en manos de Lavinia. Todos los esfuerzos de Archibaldo por cambiar la jerarquía, engañándola con el maniquí durante la visita de Lavinia a su mansión, fracasan. El hecho de no poder dominar a Lavinia y ni siquiera a su substituta, su socia inanimada, no hace más que aumentar su frustración y el deseo de matarla. No se trata solo de castigarla por el engaño a su futuro esposo, sino también de que Archibaldo se da cuenta de que no puede oponerse a las mujeres ni a esta mujer en particular. Entendemos pues que detrás de todos sus intentos y fantasías de asesinar a las mujeres que se cruzan en su vida solo se esconde el deseo de poseerlas.

La posesión o, mejor, la falta de posesión, es el verdadero motivo de todos sus crímenes. Al matar a las mujeres quiere impedir que le abandonen o le dejen solo. De este modo, el asesino de la institutriz puede ser interpretado como un asesino de substitución (Clavel 2008: 1). Como no puede impedir que su madre le deje solo, mata a su institutriz castigándola por un 'crimen' de su madre, la cual es inalcanzable para él. La frustración de no tener poder sobre Lavinia aumenta aún más cuando él se da cuenta que le había engañado por tercera vez, no solo al barrenar e impedir sus planes de asesinarla, sino también al utilizar su visita a su mansión para su trabajo como guía turística. Finalmente no le queda más remedio que quemar el maniquí de cera en lugar de a Lavinia. Este asesinato de substitución ha inspirado a Pedro Almodóvar a incluir nuevamente una secuencia de *Ensayo de un crimen* en su película *Carne trémula*:

Cuando la pierna de maniquí se desprende del resto cuerpo, la mirada almodovareña recorre la pierna extendida de Elena, que yace desfallecida en el sillón, estableciéndose así un paralelismo corporal entre la propia Elena y Lavinia. Pero enseguida la mirada se dirige de nuevo hasta la pantalla televisa donde vemos cómo en las imágenes del maniquí de cera, que Archibaldo ha introducido en el horno, palpita ahora la presencia viva de la mujer hasta el punto de que, al arder, lo que presenciamos es, más que una muñeca de cera, un bello rostro femenino cuyas facciones, se disuelvan en pura materia gelatinosa [...]. (Payato 2012: 134)

Pero incluso en este momento de triunfo, cuando Archibaldo está observando con gran fascinación la incineración del maniquí de cera, los espectadores solo sienten compasión por él, ya que saben que la satisfacción solo será efímera y además es interrumpida por la visita inesperada de Carlota y de su madre para consentir finalmente que se lleve a cabo la boda.

4.2 Carlota: la falsa virgen

Aunque Sánchez Biosca afirma que "la referencia litúrgica es aparentemente una mera anécdota sin importancia" (2004: 175), es interesante que Buñuel incluya dos escenas litúrgicas al universo del cuento maravilloso de la novela de Usigli para introducir y describir el personaje de Carlota. Carlota, una mujer sumisa a primera vista –dado que está dispuesta a casarse con nuestro protagonista aunque está secretamente enamorada de Alejandro, un secreto que comparte con su madre– representa para él todo lo que necesita para escapar de sus deseos criminales. El primer encuentro (al menos para el espectador) tiene lugar en casa de Carlota en presencia de su madre y de Alejandro. En la escena en que la madre de Carlota incita al arquitecto Alejandro, un hombre casado y padre de familia, a que abandone la mansión temiendo que su presencia pueda resultar inadecuada, no solo se cristaliza la relación de los presuntos protagonistas, sino que también se anticipan posibles complicaciones. Los espectadores llevan ventaja a Archibaldo, puesto que ya ven que Carlota, la elegida –que le espera en un oratorio donde está entonando con devoción una oración de Salva a la Virgen–, no es una figura de luz y claridad, y que no será capaz de salvarlo de sus pulsiones criminales. La escena esencial de su encuentro ocurre en la penumbra con unos movimientos de cámara de "sutileza casi hitchcockiana" (Sánchez Biosca 2004: 175) que ilustran aún más la conspiración contra el 'inocente' Archibaldo, que le confía a Carlota:

Vd. es para mí un ideal. Sé que su pureza y su ingenuidad podrían salvarme. Pero no me atrevo a pedirle que se ligue demasiado a un destino que podría ser trágico [...]. Conozco mis aspiraciones y me dan miedo. ¿Me creará Vd.? A veces, quisiera ardientemente ser un gran santo; otras veces veo con certeza que puedo ser un gran criminal (Buñuel: 1955).

Este juego de palabras entre 'criminal' y 'santo' retoma la conversación con la monja en el prólogo ("Estoy muy lejos de ser un santo") que cronológicamente ocurre después de la muerte de Carlota. Mientras en el prólogo los espectadores dudan de la capacidad de Archibaldo de llevar a cabo sus deseos –dado que no persigue a la monja–, en esta escena los espectadores ya dudan de la sinceridad de Carlota, sin poder augurar el final 'trágico' al que está destinada.

Para Archibaldo la pureza de Carlota solo queda desmentida en la víspera de la boda, a causa de una carta anónima enviada por Alejandro, quien no soporta que Carlota se case con otro. Con el descubrimiento de la infidelidad de Carlota se disparan todas las esperanzas de Archibaldo de escapar al maleficio de la cajita de música y a sus deseos destructores. Es en este momento cuando Carlota pasa de un ideal, la virgen pura e inocente, al otro extremo, transformándose en una pecadora a la que hay que eliminar. Por este motivo Archibaldo fantasea con planificar un asesinato para la noche de bodas. La secuencia de esta fantasía

contiene las únicas escenas en toda la película en que Archibaldo domina la escena y actúa como dueño de la situación. Pero todo esto –la fragilidad de su esposa rezando en la intimidad de su cámara nupcial y su asesinato una vez terminada su oración–, solo ocurre en su mente. En su imaginación Archibaldo impide a su esposa quitarse su virginal vestido de boda y le pide que repita el ritual de su primer encuentro en la película, la oración a la Virgen:

Quiero mirarte así, cubierta con esa corona y ese velo que simbolizan pureza; tu cándida pureza, tan blanca y transparente que permite contemplar sin velos tu alma de niña. Quisiera verte arrodillada, rezando, como te presentaste ante mí aquella mañana, ¿te acuerdas?, en que te dije que quisiera ser un gran criminal o un gran santo [...]. ¡Te he visto tantas veces en mi pensamiento rezando! Quisiera volverte a ver como aquel día. (Buñuel 1955)

Aunque, en realidad, no se trata del primer encuentro de ambos, solo de la primera escena en la que aparecen juntos en la película, es evidente que este momento se ha grabado indeleble en la memoria de Archibaldo.

La realidad es más cruel. Le espera no solo el sufrimiento a causa del engaño y la pureza fingida y fraudulenta de su novia, sino también el hecho de que no será él, sino Alejandro, quien matará a Carlota el día de la boda.

4.3 Patricia: la puta enamorada

Al contrario de lo que le pasa con Carlota, Archibaldo se da cuenta desde el principio del potencial de engañadora de Patricia, la amante fácil pero insoportable, en la que se mezcla "lo erótico y el estar fuera de los estándares del recato y el comportamiento moral y social de una dama" (Pérez Rodríguez 2008). Archibaldo sueña con castigar a Patricia, puesto que ésta está decidida a engañar a su amante, con el cual parece que está solo por su dinero. Indirectamente es consciente de que ella actúa igual que Carlota, para la cual él es solo un buen partido. Lamentablemente parece que después de todo Patricia está verdaderamente enamorada de su mecenas, a diferencia de Carlota. En resumen Archibaldo es engañado por partida doble. Patricia no solo le había utilizado para provocar los celos de su amante, sino que también le impide, al suicidarse, que realice su fantasía.

Durante toda la película, Archibaldo no logra ni poseer ni matar ni a Patricia ni a Carlota. Al final ambas mujeres son castigadas por sus engaños, pero no por Archibaldo, sino por un poder más grande: el amor y los celos.

5. Entre la realidad y la ficción

En el epílogo, después de haber destruido la cajita de música, Archibaldo se encuentra de nuevo con Lavinia. Con la destrucción de la cajita y al abandonar el bastón (un símbolo fálico) él se ha liberado de sus complejos maternos y se da cuenta de que Lavinia también ha escapado de sus complejos paternos al no casarse con su novio añoso. Al caminar juntos parece que por primera vez la frontera espacial que existía entre ambos durante toda la película queda finalmente derribada. Esta frontera espacial, se manifiesta en el hecho de que no hay escenas en el hogar de Lavinia (en contraste a las escenas en el apartamento de Patricia o en casa de Carlota). Parece que Archibaldo no lograba sobrepasar este extremo espacial (Renner 1987) y entrar en el mundo de Lavinia para descubrir su verdadero carácter.

La película termina con un potencial final feliz, el comienzo de la historia de amor entre Archibaldo y Lavinia, la única que siempre ha parecido inmune a la magia de la cajita de música.

Trágicamente, la actriz Miroslava Stern, que encarna el papel de Lavinia, logró también romper las fronteras entre ficción y realidad al suicidarse. Parece inevitable que el público perciba la similitud entre este trágico suceso, el suicidio de la actriz y su deseo de ser incinerada, con la escena de la cremación de su substituta, el maniquí, en la obra de Buñuel, y su final trágico, el cual añade una energía conmovedora a la película.

A parte de esta tragedia, encontramos otras referencias a la realidad. En esta película se esconden diferentes interpretaciones posibles. Además de una crítica irónica hacia la clase burguesa de la época post-revolucionaria, la influencia de los americanos, la emancipación de las mujeres y el continuo entre víctimas y villanos, la película trata de "la posesión imposible de un cuerpo de mujer" (Buñuel 1982: 243).

Las heroínas de esta película son "mujeres que presentan una oposición entre la pasividad y la actividad, y cuyo atractivo reside en su ambivalencia" (Muñoz 2009: 10), no son solo un objeto de deseo, sino también "la causa de todo desear porque es lo imposible de poseer", el goce femenino es para los hombres "un tesoro celosamente guardado que se sustrae a sus esperanzas de obtenerlo" (Gerber 1995: 60).

El tema principal de la película es la búsqueda del placer que se encuentra en el sentimiento de tener poder sobre las mujeres.

Pérez Bastías no solo describe el cine de Buñuel como "rápido, vital cargado de una energía que poseen los grandes maestros de Hollywood, a quienes tanto admiraba", sino que acentúa también que el maestro solía inyectar "su poderoso carácter" en los actores (1994:

76). Entonces, nos podemos cuestionar lo siguiente: ¿cuántos rasgos de su personalidad y de sus desviaciones se esconden en este deseo de posesión?

Es interesante destacar que la vida privada de Buñuel no podría estar más lejos del surrealismo que predicaba en sus obras. Mientras que en sus películas no solo intenta romper con arquetipos de toda índole, sino que busca innovar y trata de escandalizar a toda costa, en su vida privada se muestra muy "tradicionalista, estricto, machista, celoso, severo, brusco, rudo, [...]" (Matute Villaseñor 2006) y también obsesionado con las armas hasta el punto de que "llegó a tener más de veinte pistolas [...]" (Ibarz 1989).

Su esposa Jeanne Rucar, autodenominada "la cocinera de Buñuel" (Ibarz 1989) no solo fue "privada de sus estudios de piano por los celos de Buñuel" (Rivera 1994: 68), sino que también fue aislada de sus amigos y del mundo:

Mi carrera de gimnasta terminó pronto porque a Luis no le gustaba que al ensayar o competir se me vieran las piernas [...] Luis me decía "Jeanne, no debes recibir a nadie en la casa. Solo a tus padres y hermanos a nadie más." [...] Cuando iba a clases de encuadernación de libros debía regresar a las siete en punto. Luis estaba en la puerta de la casa esperándome. Si iba a casa de mi vecina debía volver a las cinco [...] Yo no podía tener amigos o amigas, pero él recibía a diario a sus amigos (Ibarz en Matute Villaseñor 2006: 6 s.).

El deseo de poseer se traducía en su manía de controlarlo todo: "Él decidía todo: donde vivir, las horas de comer, nuestras salidas, la educación de los hijos, mis aficiones, mis amistades" (Rivera 1994: 68). Además no la dejaba entrar en su mundo artístico ni en el universo de sus ideas surrealistas: "Nunca me habló de sus proyectos, sueños o guiones, de cómo manejar el dinero, de política o de religión. No tuvimos ideas ni responsabilidades compartidas" (Rivera 1994: 68).

Con este trasfondo, los castigos a los que Archibaldo quiere exponer a las mujeres pueden ser interpretados como el trabajo escenográfico de un ser pervertido o del propio director (Sánchez Biosca 2004: 178). Por este motivo, al final, sus heroínas no son "figura(s) feminista(s), sino un síntoma de los miedos masculinos hacia el feminismo" y "el reflejo de los miedos y ansiedades" del maestro Buñuel (Muñoz 2009: 20).

6. Conclusión

A penas sesenta años más tarde, esta película conserva su fascinación y sus secretos:

Hay allí algo inexplicable, fuera de toda lógica, algo que no es posible representar por medio del lenguaje y las imágenes, y que sin embargo tiene un poder verdaderamente contundente. [...] Lo real no es la realidad tal como convencionalmente se la entiende, sino ese núcleo traumático, resistente a toda simbolización, producto del carácter equivoco e "incompleto" del lenguaje que es fundamento de la realidad, pero que no puede decirlo todo (Gerber 1995: 58).

Esta película nos fascina y no sabemos por qué, y de ahí su irresistible atracción. Buñuel nos seduce no solamente con su universo misterioso y desconcertante, sino también nos encanta con su mirada íntima a la vida de sus variopintos personajes y quizás también al universo de sus miedos y ansiedades. Pero finalmente nos hace también reír con su tono irónico. Jean Cocteau afirma que Buñuel ha inventado el *tragic gag* (Russel 2009: 45). Así, Prakash Younger define *gag* del modo siguiente:

[...] the cinematic gag can be defined as striking and disjunctive "effect" that suspends the temporal orientation of the narrative by turning your attention back to an unexpected cause in the consciousness of the character who performed the effect. (Prakash Younger 2006).

Ensayo de un crimen se compone de "mutual interference gags" (Russel 2009: 48), y eso no solo en su hilo conductor, el deseo de Archibaldo de cometer el crimen perfecto, sino también en las acciones secundarias, como por ejemplo en la secuencia en que la monja confiesa que quiere ir al cielo, pero no permite a Archibaldo que la salve, o cuando la institutriz, a la cual (a diferencia de la madre de Archibaldo), los tumultos no dejaban indiferente, muere por una bala perdida procedente de una revuelta callejera:

The situation in which Buñuel places his characters, and himself, are such that each time we tremble, not for his characters so much for himself; how will he emerge with integrity? But he does, and when it's done, one seems to glimpse him, behind the images, looking and laughing (Jean Delmas en Durnat 1967: 7).

Quizás sea el maestro el que mejor describe la fascinación de esta película y el secreto de la moral de los surrealistas en general: "[...] exaltaba la pasión, la mixtificación, el insulto, la risa malévola, la atracción de las simas [...]. Nuestra moral era más exigente y peligrosa pero también más firme, más coherente y más densa que la otra." (Buñuel 1982: 105 s.)

Bibliografía

ACEVES-MUÑOZ, Ernesto (2003): *Buñuel and Mexico. The crisis of the National Cinema*. Berkeley et al.: University of California Press.

ALMODÓVAR, Pedro (1997): *Carne Trémula*. España/Francia: MGM.

BRANIGAN, Edward (1992): *Narrative Comprehension in Film*. London: Routledge.

BUÑUEL, Luis (1982): *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza and Janes Editores.

BUÑUEL, Luis (1955): *Ensayo de un crimen*. Mexico: N. & B.

CLAVEL, Ana (2008): 'Los caballeros las prefieren calladas'. En: *Las violetas son flores del deseo*, pp. 1-12.

<http://www.violetasfloresdeldeseo.com/revista/capitulos/ensayo.pdf> [30.08.2013]

CAREAGA, Gabriel (1994): *Sociedad y teatro moderno en México*. México: Editorial Mortiz.

- DE LA COLINA, José / Tomás Pérez Turrent (1996): *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*. México: CNCA.
- COMA, Javier (1986): *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona: Anagrama.
- DURGNAT, Raymond (1967): *Luis Buñuel*. London: Movie Magazine.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Manuel Carlos (2000): "Luis Buñuel: trascendiendo el tópico". En: *Ámbitos*, 5, 2, pp. 157-168.
- FIELD, Syd (1998): *The Screenwriter's Problem Solver. How to recognize, identify, and define screenwriting problems*. New York: Dell Publishing Group.
- DE LA FUENTE, José Luis (2005): *La nueva narrativa hispanoamericana. Entre la realidad y las formas de apariencia*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GERBER, Daniel (1995): 'Pierre Louys, Buñuel y la mujer. Tramas, subjetividad y procesos sociales'. En: *Tramas*, 8, pp. 57-66
<http://tramas.xoc.uam.mx/resumen.php?id=1548&archivo=6-118-1548cfl.pdf&titulo=Pierre%20Louys,%20Buñuel%20y%20la%20m> [30.08.2013].
- ENCICLOPEDIA HISPÁNICA (1989-1990): 1992-1993, 12, Ed. Encyclopaedia Britannica Publishers Inc. USA.
- HITCHCOCK, Alfred (1950): *Stage Fright*. U.K.: Warner Bros.
- HÖLTGEN, Stefan (2009): 'Schnittstellen – Die Konstruktion von Authentizität im Serienmörderfilm'
<http://hss.ulb.uni-bonn.de/2009/1761/1761.htm> [30.08.2013].
- IBARZ, Joaquim (1989): 'Yo fui la cocinera de Bunuel, pero fui muy feliz'. En: *La Vanguardia*, 5 de Septiembre.
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1989/09/05/pagina-36/33082232/pdf.html> [30.08.2013]
- MARIN, Dolors (2000): 'Luis Buñuel: entre el surrealismo y la etnografía'. En: *Film-Historia*, 10, 3, pp. 61-70
<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.Marin.pdf> [27.09.2013].
- MATUTE VILLASEÑOR, Pedro (2006): 'El surrealismo en el cine, una visión a la obra de Buñuel'. En: *Revista Digital Universitaria*, 7, 9
<http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/int73.htm> [30.08.2013].
- METZ, Christian (1973): 'Methodological proposition for the analysis of film'. En: *Screen*, 14, 1-2, pp. 89-101
<http://screen.oxfordjournals.org/content/14/1-2/89.full.pdf+html?sid=342dfc71-5ee0-4aaa-b864-634fbc32bbc1> [27.09.2013].
- MUÑOZ, Sara (2009): 'La construcción femenina en el discurso cinematográfico de Buñuel: la femme fatale'. En: *Hispanet Journal*, 2.
<http://www.hispanetjournal.com/4Surrealfemme-EDITADO.pdf> [27.09.2013].
- MUSTAFÁ ZÚÑIGA, Elizabeth (2003): 'Dos novelas policiacas mexicanas: El complot mongol y Ensayo de un crimen'. En: *Tema y variaciones*, 20, pp. 425-440
<http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/20/220956/220956.html> [27.09.2013].
- PATALAS, Enno (1961): 'Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz'. En: *Filmkritik* 5, 8, pp. 410-413.
- PÉREZ BASTÍAS, Luis (1994): *Las dos caras de Buñuel*. Barcelona: Royal Books.

PÉREZ RODRÍGUEZ, Gustavo (2008): 'Ensayo de un crimen. Buñuel-Usigli: la eterna discrepancia entre escritor y director'. En: *Imágenes, Revista electrónica del instituto de investigaciones estéticas*.

http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dearchivos/dearch_perez01.html
[30.08.2013].

POYATO, Pedro (2012): 'Referencias intertextuales de Carne Trémula (Almodóvar, 1997)'. En: *ZER*, 17, 32, pp. 121-139

<http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/6562> [27.09.2013]

PRAKASH YOUNGER, James (2006): 'The Open Secret of Comic Timing: Chaplin and the Origins of Intensive Mise-en-scène'. Unpublished conference paper, FSAC Conference, Toronto, 29 May 2006.

RENNER, Karl Niklaus (1987): 'Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extempunktregel'. En: Ludwig Bauer / Elfriede Ledig / Michael Schaudig (eds): *Strategien der Filmanalyse*. München: Bauer / Ledig/ Schandig.

RIVERA, Héctor. (1994): 'Murió Jeanne Rucar, la viuda de Buñuel, quien relato en sus memorias el despiadado machismo celoso del cineasta'. En: *Proceso*, 941, 14 de Noviembre

http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=167547&rl=wh [30.08.2013].

ROHMER, Eric. (2000): 'Luis Buñuel: La vida criminal de Archibaldo de la Cruz'. En: idem.: *Der Geschmack des Schönen*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, pp. 271-274.

RUSSEL, Dominique (2009): 'Buñuel: The gag, the auteur'. En: *Canadian Journal of Film Studies*, 18, 2, pp. 44-65

http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cjfs18-2_russell-bunuel-gags.pdf [27.09.2013].

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2009): '¡Arrodíllate, por favor! Ambivalencias litúrgicas en la obra de Buñuel'

http://www2.univ-mlv.fr/lisaa/LISAA_en_ligne/ET_SANCHEZ_BIOSCA.pdf [30.08.2013].

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2004): 'Scenes of Liturgy and Perversión in Buñuel'. En: Peter William Evans / Isabel Santaolalla, (eds). *Luis Buñuel: New Readings*. London: British Film Institute, pp. 173-185.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. (1999): *Luis Buñuel: Viridana*. Barcelona: Paidós.

TODOROV, Tzveten / Arnold Weinstein (1969): 'Structural Analysis of Narrative'. En: *Novel: A Forum on Fiction*, 3, 1, pp. 70-76.

<http://www.rlwclarke.net/Theory/PrimarySources/TodorovStructuralAnalysisofNarrative.pdf>
[27.09.2013].

TRUFFAUT, François (1971): 'Buñuel, der Konstrukteur'. En: idem (1997): *Die Filme meines Lebens*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, pp. 333-343.

TRUFFAUT, François (1998): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*. München: Heyne.

USIGLI, Rodolfo (1993) [1944]: *Ensayo de un crimen*. México: Joaquín Mortiz.

VEGA, Eduardo de la (2003): 'Buñuel y el cine español en el exilio mexicano'. En: *Film-Historia*, 10, 3, pp. 71-91.

Asesinas en series: violencia femenina en la televisión mexicana

Joachim Michael
(Universität Hamburg)

1. Las otras mujeres

Un departamento elegante y moderno. Una mujer espera sentada. La cámara gira al piso donde encuentra una motosierra. La mujer se levanta, recoge la motosierra y camina sin prisa por el pasillo. No se le ve la cara, sólo la parte inferior de su cuerpo. Viste un pantalón de mezclilla y zapatos sin tacón. Lo que sí se ve es la motosierra. La música fúnebre anuncia lo peor. Poco después llega el galán.



Imagen 1.: *Mujeres asesinas*. 'Ana, corrosiva' (Suárez 2008: 00'17'' - 00'49'')

Lo que esta escena inicial sugiere, de hecho va a pasar. La mujer va a atacar al hombre de forma violenta. A lo mejor no todo sucederá como lo imaginamos, pero el asalto asombroso de una mujer armada a un hombre indefenso ocurrirá. Es cierto, a la escena la envuelve el imaginario siniestro de la mujer desequilibrada que, aún aparentando calma, es capaz de todo. Al mismo tiempo evoca reminiscencias del mito de las furias de la venganza. La mirada se excita ante la imaginación de la amenazadora anormalidad femenina que se opone, reforzándola a la noción del género pacífico y sufridor. Pero lo que se verá no es una *Erinias*, ni tampoco una loca. Es simplemente una mujer que se cansó de aguantar los caprichos del varón. Lo que está en juego es la mujer que deja de ser la víctima y se defiende. De esto trata el presente estudio: mujeres que se hartan de la violencia patriarcal y le responden con golpes mortales. En última instancia, no es contra el orden de la violencia contra el cual se rebelan. Al contrario, al final lo confirman. Lo que destrazan es el patriarcado. En la televisión mexicana se presentaron distintas versiones de mujeres que ya no aceptan ser el blanco de la ira machista. Estas mujeres no se conforman con la pasividad y la inferioridad a que la prepotencia masculina las condena. Son mujeres que matan a sus maridos después de haber

soportado demasiado. Otras matan en el intento de conquistar una vida mejor. Otras conquistan el poder sangriento del narcotráfico. No son mejores que los hombres. Pero no son tampoco más débiles. Algunas asesinas de las series se discutirán en este trabajo.

2. Mujeres que matan

Sigue la secuencia: cuando el galán se quita los zapatos y la corbata para acostarse, la mujer ya se encuentra debajo de la cama. Mientras el varón descansa, la mujer, de espaldas al piso, agarra una pistola con las dos manos, mirando al colchón en cima del cual reposa el hombre. El rostro de la joven está herido y expresa tensión. Muy al contrario, arriba, el varón yace relajado y su satisfacción se entrevé en una ligera sonrisa. Sí, el hombre no tiene idea de que va a ser la víctima. ¿Ella lo atacará con la motosierra que está debajo de la cama? ¿Le va a disparar en la espalda, con una bala que atraviese el colchón antes de destrozarle la columna vertebral?



Imagen 2.: *Mujeres asesinas*. 'Ana, corrosiva' (Suárez 2008: 01'11" - 01'51")

En este momento no sabemos cómo se dará la agresión. Sólo está claro que la víctima no escapará a la perpetradora, y que habrá sangre. Estamos al principio del duodécimo capítulo de la primera temporada de *Mujeres asesinas*. El personaje principal, Ana, es interpretado por la conocida actriz Cecilia Suárez. Julio Bracho Castillo es Martín, su pareja. El episodio se emitió en 2008, junto con doce capítulos más.¹ En los dos años siguientes le sucedieron otras dos temporadas, con trece y catorce capítulos cada una.² La serie fue producida por Mediamates en sociedad con Televisa y pasó primero en canales por cable (TV paga) y después en el Canal 5 de Televisa (televisión abierta) y en Univisión en Estados Unidos.³ Se

1 Los trece capítulos de la primera temporada de *Mujeres asesinas* se transmitieron en México entre el 07 de junio y el 23 de julio del 2008.

2 La segunda temporada mexicana de *Mujeres asesinas* (trece episodios) fue al aire entre el 14 de julio del 2009 y el 25 de agosto del 2009 y la tercera (catorce capítulos) del 21 de septiembre del 2010 al 7 de diciembre del 2010.

3 Para más informaciones acerca de la serie veanse las respectivas entradas en *IMDb* (<http://www.imdb.es/title/tt1198372/fullcredits> [23.02.2014]) y en *TVyEspectáculos*

trata de la versión mexicana del original argentino. La serie argentina *Mujeres asesinas* es una producción de Pol-ka y se emitió por el Canal 13 (*El Trece*). El original argentino fue un proyecto aún más ambicioso y constó de cuatro temporadas con 78 capítulos, transmitidos entre 2005 y 2008. Tuvo gran éxito con el público y la crítica, alcanzando un excelente *rating* y recibiendo diversos premios, entre otros el *Martín Fierro de Oro* (2005), máximo galardón que entrega la Asociación de Periodistas de la Televisión y Radiodifusión Argentina (APTRA).⁴ La serie de Pol-ka, por su vez, es una adaptación televisiva del libro *Mujeres asesinas* de la periodista y novelista Marisa Grinstein. El libro cuenta los casos reales de catorce crímenes cometidos por mujeres en Argentina.⁵ Los catorce capítulos no documentan los respectivos crímenes sino los transforman en cortas narraciones *noire* en que se reconstruye cronológicamente el respectivo crimen, ligeramente dramatizados por un narrador omnisciente que privilegia los diálogos de los personajes los cuales sin embargo presenta con muy claros perfiles psicológicos. Cada historia es independiente y sólo se conecta con las demás por medio de una temática común. Ésta se bosqueja en el muy breve 'Prólogo' de Grinstein que describe las autoras de los crímenes como mujeres que se hartaron de aguantar las humillaciones y vulneraciones a que se veían expuestas todos los días. Dan el paso de matar al hombre –en la mayoría de los casos es un hombre: el marido o el novio– que infernaliza y atormenta su vida. Pero al mismo tiempo las mujeres saben que su vida ya no tiene remedio. Saben que acabarán en la cárcel, pero al menos se defienden contra un destino que no escogieron:

De alguna manera, las catorce esperaban una oportunidad de la vida. Y cuando se les esfumó la esperanza por ser lo que de verdad querían ser, se abandonaron. Se dieron cuenta de que todo lo que estaba mal, seguiría estando mal. Intuyeron una línea directriz que las conducía a la desgracia. Matar, entonces, no tenía más significado que empeorar un poco las cosas (Grinstein 2006: 6).

En México, el libro fue lanzado paralelamente a la transmisión de la serie. Durante cada temporada se publicó un volumen del libro entre 2008 y 2010. Curiosamente, la versión mexicana del libro no es idéntica al original argentino. En *Mujeres asesinas* (2008) en México hay un relato menos –13 en vez de 14– y no sólo se mezclaron casos de los tres volúmenes argentinos sino también se cambió el prólogo de la autora por otro, de autoría de Carlos

(<http://www.tvyespectaculos.com/category/television/series/mujeres-asesinas/> [23.02.2014]) así como Tavira (2009). También está el sitio web oficial (<http://www.mujeresasesinas.tv/> [23.02.2014]).

4 Ver el sitio web oficial de la serie en Pol-ka: <http://www.pol-ka.com/series/mujeres-asesinas.html> [23.02.2014]. Para más informaciones: la entrada en *IMDb* <http://www.imdb.es/title/tt0463404/> [23.02.2014] y Trzenko (2005 y 2006).

5 En su monografía sobre la literatura policial argentina, Osvaldo Di Paolo le dedica una serie de capítulos al libro de Marisa Grinstein y a su adaptación televisiva (véase Di Paolo 2012: 111-174 y 225-241). En Scherer, Grinstein habla de las circunstancias y motivos que la llevaron a escribir el libro (véase Scherer 2005).

Pascual. Con el título 'Marisa y la caja de la Pandora', ese prólogo mexicano busca justificar al objeto del libro: los trece cuentos hablan, cada uno a su manera, de la transformación de la mujer sumisa en homicida, de la conversión de la "afable ama de casa en asesina" (Pascual 2008: 10). Lo que está en juego, es, en última instancia, la imagen misma de la mujer que ya no se define en función de los deseos varoniles –abnegación o seducción– sino que empieza a centrarse en los anhelos femeninos. Esta imagen, para el prologuista Pascual, es 'más real':

Porque el mismo papel que la mujer juega en nuestro mundo actual ha cambiado. El abanico se ha abierto. Hemos pasado del maniqueísmo de la "madrecita sufriente" y la "vampiresa *destrozahogares*", a un espectro más amplio y por lo mismo, más real (Pascual 2008: 11).

Pascual tiene razón, de cierta manera –o para muchos– la caja de la Pandora se abre en la medida en que se reconoce que la afirmación de la personalidad de la mujer y la reivindicación del derecho de la autodeterminación femenina puede llevar a choques entre los géneros. Lo que plantea el libro es que la mujer no siempre cederá y a veces usará toda la violencia necesaria, e incluso más:

Nos une, por desgracia –y no sólo en América Latina– una constante e interminable violencia física y verbal hacia las mujeres; nos une la misoginia y la disparidad de géneros. Por eso este libro es importante. Porque es una voz que se levanta a manera de reclamo, de queja, de súplica y ¿por qué no?, de amenaza. (Pascual 2008: 12)

Las *Mujeres asesinas* en México niegan los poderosos mitos cinematográficos de la mujer que la 'época de oro' construyó. En Dolores del Río y María Félix, la dicotomía moral entre la víctima virtuosa y la tirana fascinante, entre María Candelaria y Doña Bárbara, encontró su personificación estelar y persistente. Tal mitografía, como recordaba Carlos Monsiváis, no permitía el punto de vista femenino y sólo aceptaba la mirada masculina a la mujer, que se dividía entre veneración y deseo.⁶ La mujer violenta no es lo mismo que la mujer mala. La asesina no es una 'devoradora'. Lo que el libro y la serie, también en México, muestran es que los respectivos crímenes de las mujeres son abominables. Todas las mujeres son condenadas, todas acaban en la cárcel, ninguna ofrece resistencia a su detención. Si algo se comprueba con eso es que las mujeres pueden ser tan crueles y brutales como los hombres. El resultado no es un mundo mejor. Al contrario, se ratifica una vez más que lo que une al ser humano es la violencia. Y es cierto, la televisión se deleita con la brutalidad de ese mundo y aprovecha la oportunidad para llenar las pantallas con más sangre. Pero la moralidad de la mujer se desprende de su relación con el hombre y tal como él responde plenamente por sus actos, y sólo por sus actos. La existencia de la mujer no reside en perdonar o echar a perder al hombre

⁶ Véase Monsiváis 1995: 121-123.

sino en su libertad fundamental de actuar según las circunstancias. La mujer no redime los pecados de una sociedad que hasta entonces era masculina. En el centro de la vida de la mujer está su propia vida. Ella tiene la misma responsabilidad para ella misma y para los demás como la tiene el hombre. Una mujer que actúa y que mide sus opciones ya no es una víctima sino alguien que puede atacar y que por lo menos se defiende. En esto está lo amenazante que vislumbra Pascual en el prólogo mexicano, sean los actos de las mujeres justificables o no. Tanto como los hombres, las mujeres luchan por ellas mismas y si es necesario esta lucha puede dirigirse contra el hombre. En fin, la mujer de por si no se sacrifica, y si lo hace –cuidado– los costos pueden ser muy altos.⁷

Esa parece ser la idea de *Mujeres asesinas* si bien que Televisa y sus consortes tienden a explotar el escándalo del ángel caído y preservar las ruinas de la mujer redentora/pecadora. El guión es de Pol-ka –con Grinstein como co-guionista–, pero a nivel de la puesta en escena, los directores mexicanos permiten con indulgencia que las protagonistas de los capítulos resbalen hacia lo enfermo y lo demoníaco. Al primer plan avanza el desequilibrio mental y emotivo de las mujeres el cual desemboca en la violencia desmesurada. La sangre toma el control de la imagen, complementada por la exagerada sobriedad de un patético equipo de investigación policíaco especializado en mujeres cuya función narrativa –los libros y la versión argentina de la serie desconocen este grupo de policías– es dotar los casos con tintes del género *thriller*.

Ana, sin embargo, sobresale. A lo mejor es por la suprema actuación de la actriz que el personaje preserva su lucha contra el destino de la mujer débil que se ve anulada por el egoísmo machista. Antes aún de los primeros dos minutos en que Ana se instala debajo de la cama de Martín, la trama se interrumpe con una analepsis para contar la historia de la pareja. Él, un cirujano plástico, exitoso, vanidoso y mujeriego. Ella, una estudiante de medicina, seria, tranquila, desconfiada y muy guapa. Martín no tiene dificultades en conquistarla. Pero una relación constante le resulta asfixiante. Él tiene que mantener el control, las decisiones las toma él. Con sus propias palabras: "No me gustan las sorpresas" (Suárez 2008: 24'35"). Ana se adapta lo máximo a sus deseos, le cocina, le espera siempre, deja a sus amigas y renuncia a su vida personal. Lo esperado no tarda: en pocos meses Martín se harta, tiene otra relación y termina con ella. Ana se da cuenta de que permitió ser humillada por un ególatra insensible que trata a las mujeres como si fueran juguetes ocasionales que se cambian cada tres meses por nuevos. Lo que pasó, ya pasó, no hay vuelta atrás, su vida se ha derrumbado. Pero la protagonista no consciente que Martín pueda haber rebajado su vida y seguir adelante

7 Amalia Rivera reflexiona sobre las pocas asesinas seriales que se conocen. Antes que nada, la autora se cuestiona si hay una diferencia entre el modo de cómo matan las mujeres y de cómo lo hacen los hombres (véase Rivera 2006).

impunemente. En consecuencia resuelve destruir lo que la destruyó. El capítulo es uno de los pocos de la serie en que la mujer no mata. En 'Ana corrosiva', así se llama el episodio, la víctima sobrevive al atentado. Pero queda inválido y pierde su rostro, los ojos, la lengua, las orejas. Martín pierde también parte de sus manos y su órgano sexual. Nunca más pudo trabajar. Sólo al final del capítulo, se presenta el espectáculo de la violencia física. Ahora, Ana emerge de debajo de la cama, cuando Martín ya está durmiendo profundamente. Lo que queda abajo, sin embargo, es la motosierra. Ella no tiene, en realidad, ninguna función en la trama a no ser la de llamar la atención del espectador al comienzo. Curiosamente, la herramienta también aparece en el libro mas apenas se menciona una única vez: "Una semana antes había conseguido un revólver y una motosierra" (Grinstein 2008: 208). Es como si la vida rindiera tributo al género del terror. En todo caso el detalle subraya, antes que nada, la premeditación del acto y luego la determinación de mutilar la víctima físicamente: "Lo que ella tendría que hacer era planear algo que lo afectase directamente, algo que pudiera arruinarlo a él y a nadie más que a él" (Grinstein 2008: 207). Es con ácido sulfúrico que Ana va a destruir la cara y el órgano sexual de Martín. Al final, el título del episodio se aclara. Ya estando presa, la agresora dice a la jefa de los policías: "Siempre me vio con el cinismo en la cara. Y como no le pude borrar el cinismo, le borré la cara." Y luego agrega: "Le di una sorpresa" (Suárez 2008: 39'50").



Imagen 3.: *Mujeres asesinas*. 'Ana, corrosiva' (Suárez 2008: 39'41" - 40'49")

En el libro se explicita que Ana no actuó sólo por su propia cuenta. La fecha que escoge para el atentado coincide con el día en que su madre se suicidó hace años. Ella se mató porque el amante la había dejado. Como observa el texto, Ana tenía claro que no iba a seguir este ejemplo sino que se rebelaría contra el apagamiento machista: "Conocía a su madre: no estaba hecha para soportar derrotas de esa naturaleza. Sonrió y tuvo una vaga sensación de venganza con la vida" (Grinstein 2008: 208). O sea, en *Mujeres asesinas* está más en juego que el orgullo herido o la obsesión histérica de una mujer celosa. En todos los episodios, la adaptación televisiva recuerda la causa femenina en la última imagen al mostrar una

protagonista que no ofrece la más mínima resistencia a la policía. La culpable siempre mantiene una mirada fija a la cámara y con una mezcla de tristeza, serenidad y hasta desafío, da a entender que asume plenamente sus actos sin que le importen las acusaciones y el castigo que no cuestiona.



Imagen 4.: *Mujeres asesinas*. 'Ana, corrosiva' (Suárez 2008: 43'13'')

2. Mujeres que mandan

2.1 'La reina del Pacífico'

Mujeres asesinas originalmente es un proyecto argentino, como ya se mencionó. Pero la idea de las mujeres que asesinan gana una relevancia muy particular en México. Quizás por esto, la serie tuvo tanto éxito en este país. ¿Pero, en qué consiste el impacto de la noción de la violencia de las mujeres en México? Hacer estallar el fantasma patriarcal de la mujer santa/prostituta ya produce sacudidas culturales y sociales. Cambios en las relaciones entre los géneros afectan la organización social en su totalidad. No obstante, las narraciones sobre mujeres violentas reflejan aún otra tendencia de la sociedad mexicana contemporánea. No es coincidencia que Pascual, en su ya citado prólogo se refiera a ese contexto para vincular las mujeres homicidas con México: "Un día, en México, nos despertamos con la noticia de que teníamos, sin saberlo, una poderosa narcotraficante, jefa de un famoso cártel. ¿Por qué no íbamos a hablar de mujeres asesinas?" (Pascual 2008: 11).

El narcotráfico en México ya no es del dominio exclusivo de los hombres. Las mujeres ya disputan el control de ese crimen organizado. El caso más famoso es la traficante Sandra Ávila Beltrán. Nació en una familia de poderosos narcotraficantes del estado de Sinaloa. Es sobrina de Miguel Ángel Félix Gallardo, conocido como 'El padrino'. Estuvo casada dos

veces, ambas con traficantes que antes habían sido agentes de la policía antidrogas, y que fueron asesinados. Lo que distingue a Sandra Beltrán es que no se contentó con ser pariente o esposa o amante de capos de la droga sino que pasó a comandar el negocio de los estupefacientes por su propia cuenta y es considerada una de las figuras más poderosas del narcotráfico. Debe su fama de 'La reina del Pacífico' a narcocorridos de grupos como Los Tucanes de Tijuana y Los Tigres del Norte.⁸ Ávila Beltrán fue detenida en 2007 y en agosto de 2012 acabó por ser extraditada a EE. UU. dónde será juzgada por el delito de narcotráfico.⁹

En 2008, el consagrado periodista Julio Scherer García publicó un libro con entrevistas con la detenida en que ella habla sobre su vida en 'la sociedad narca'. *La reina del Pacífico: es la hora de contar*, así se llama el libro, no trata de presuntas actividades ilícitas de Ávila Beltrán –tal como el título lo insinúa– sino de una visión desde dentro del mundo de los narcos. La detenida se presenta como víctima, tanto de los narcos enemigos como del Estado. Sin embargo, lo que sobresalta de los relatos es la violencia impiadosa que impera en esta vida, marcada por el dinero, el poder, el dolor y la muerte. Esta violencia no parece respetar ninguna ética y extermina la vida de cualquiera, sea hombre o mujer, niño o adulto o anciano, rico o pobre.¹⁰

El presente estudio no se propone investigar si la persona real sirvió como modelo para la ficción o si la ficción inspiró a la realidad, ni siquiera parte del principio de que se pueda encontrar una respuesta a esta cuestión. Si es verdad que Los Tigres del Norte le dedicaron un corrido a Sandra Ávila Beltrán, titulado 'Reina de Reinas', que forma parte del disco *La granja* en el año 2009. También es cierto que el imaginario de la violencia de mujeres en el narcotráfico es mucho más antiguo. En el caso de los Tigres del Norte, se podría incluso afirmar que el grupo debe gran parte de su fama a la imagen de la mujer violenta ya que de esto trata uno de sus primeros corridos de éxito. Se trata de Camelia la Texana, un personaje que probablemente jamás existió pero cuyo corrido 'Contrabando y traición' fue grabado en 1972 e inspiró una serie de reconfiguraciones posteriores de la figura en los más diversos medios.¹¹ Es la historia de una mujer que por amor transporta marihuana a California junto

⁸ Sobre Sandra Ávila Beltrán y otras 'narcas' véase Miguel 2007.

⁹ Véase Castillo García 2012. En México, Ávila Beltrán había sido exonerada de sus cargos de tráfico de drogas, pero permanecía en la cárcel por que aguardaba un proceso por lavado de dinero. En enero de 2012 todavía había conseguido un amparo contra su extradición a EE. UU (véase Méndez: 2012).

¹⁰ Véase Scherer García 2009.

¹¹ Los propios Tigres del Norte dieron continuación a la historia de Camelia la Texana en su corrido 'Ya encontraron a Camelia' grabado en 1975. Respecto a la importancia que 'Contrabando y traición' tuvo para el éxito comercial de Los Tigres del Norte véase el testimonio de Jorge Hernández, líder de la banda, en el documental *El corrido mexicano, música y cuerno de chivo* (Palencia et al. 2007) producido por la Televisión Española TVE y que se encuentra en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/todo-el-mundo-es-musica/todo-mundo-musica-mexico-musica-cuernos-chivo/1063649/> [08.01.2014].

con su novio. Cuando llegan a EE. UU., él la quiere abandonar porque tiene otra mujer. No obstante, Camelia lo mata y desaparece con todo el dinero de la droga vendida.¹²

2.2 El reino de 'La Mexicana'

En 1995, el escritor-periodista español Arturo Pérez-Reverte escribe un artículo sobre Camelia la Texana para el *Semanal de El país*.¹³ Siete años más tarde, Pérez Reverte publica una novela inspirada por este personaje. El libro se llama *La reina del sur* (2008).¹⁴ Teresa Mendoza es una mujer joven y sencilla que vive de cambiar dólares a los narcos en su pueblo en Sinaloa. Luego se enamora de uno de los narcos. El Güero, así se llama el joven, la introduce al mundo del crimen organizado y la presenta como su novia. Todo cambia cuando asesinan al Güero y Teresa tiene que huir porque la ley del narco es que se mata a todos los que tenían una relación de proximidad con la víctima. Teresa se refugia en España donde en doce años y después de muchas vicisitudes construye un narco-imperio gracias a la importación de drogas de Marruecos a la Península. Cuando su poder como 'Reina del sur' está consolidado, regresa a México para ajustar cuentas pendientes. En fin, la novela cuenta la historia de una mujer humilde para quién el crimen organizado no fue una opción deliberada en la vida sino que se vio empujada al narcotráfico por la fuerza de las circunstancias. Lo que distingue a Teresa es que comprendió que, para sobrevivir, tiene que aceptar las reglas del juego las cuales consisten en que el menor error se paga con la propia vida, e incluso con la de los suyos. Es la impiedad de este mundo que la novela recrea al poner a una mujer en el centro de la narración porque se dirige justo a ella la brutalidad desmesurada de los narcos, al principio por el sólo hecho de estar enamorada de uno de los suyos que cayó en desgracia. El narcotráfico no distingue entre el género ni la edad de sus víctimas. En este caso, toda la ferocidad del crimen organizado se dirige contra Teresa. Así se dramatiza lo que se podría llamar la violencia excesiva del narcotráfico. Monsiváis puntualiza el arrasamiento de la sociedad a consecuencia de la narco-violencia con el comentario sarcástico de que para el

También el cine pasó a contar y recontar la historia del personaje *Mataron a Camelia la Texana*, dirigida por Arturo Martínez en 1978; *Emilio Varela vs. Camelia la Texana*, dirigida por Rafael Portillo en 1980; *Emilio Varela vs. Camelia la Texana*, dirigida por Rolando Díaz en 1987; *El hijo de Camelia la Texana*, dirigida por Víctor Martínez en 1988. Existe incluso una ópera sobre la asesina: *Únicamente la verdad. La auténtica historia de Camelia la Texana* de Gabriela Ortiz, estrenada en 2008 en Estados Unidos (Vargas 2010). Sobre el personaje de Camelia la Texana véase también Miguel (2007).

¹² "Sonaron siete balazos, / Camelia a Emilio mataba, / La policía sólo halló / Una pistola tirada, / Del dinero y de Camelia nunca más se supo nada." Los Tigres del Norte: 'Contrabando y traición'. <http://corridomexicano.com/letras/los-tigres-del-norte-contrabando-y-traicion.html> [24.02.2014].

¹³ Véase Pérez-Reverte 1995.

¹⁴ En una entrevista el autor español declara su fascinación por este "mundo durísimo" de los corridos en general y por el de Camelia la Texana en particular. Según sus propias palabras, concibió la novela como "un corrido de 500 páginas". Eso significa que *La reina del sur* tiene "estructura de un corrido" y cada capítulo lleva un corrido como título. Véase García: 2002.

crimen organizado, asesinar simplemente no es delito. "Uno comete un delito cuando deja que lo asesinen" (Monsiváis 2008). La novela de Pérez-Reverte propone lo que sería la consecuencia del nuevo gobierno de los sicarios: más violencia en la medida en que las víctimas pasan a defenderse. En *La reina del sur*, la mujer deja de ser la víctima o la villana. Como si la novela quisiera demostrar que la narco-violencia no tiene género, Teresa pasa a liquidar a sus enemigos con igual inclemencia.¹⁵

Este es precisamente el tema de la adaptación televisiva de la novela. Se trata de *La reina del sur* (Doehner 2011), una telenovela producida por la colombiana RTI Producciones, la cadena estadounidense Telemundo y el canal español privado Antena 3. La coproducción fue grabada en España, México, Colombia, Marruecos y Estados Unidos y se estrenó en 2011. En realidad, la adaptación del *bestseller* de Pérez-Reverte como telenovela es un fenómeno insólito. Con *La reina del sur*, el narcotráfico se convirtió en tema central de una telenovela. Ya de antemano, *La reina del sur* es una serie muy especial. Ella introduce el problema del narcotráfico a la televisión¹⁶ y al mismo tiempo lo hace con una protagonista femenina. O sea, la serie no sólo se dedica al crimen organizado, sino que también muestra que en este mundo las mujeres llegan a desempeñar un papel protagónico y no se contentan con funciones secundarias como las del sexo, del amor o de la familia etc. Sin embargo, la gran cuestión es cómo esta telenovela representa el narcotráfico y su violencia.

No sería un disparate suponer que, una vez escogido el crimen como asunto general de la serie, el protagonismo femenino sea casi imprescindible ya que en las telenovelas las protagonistas son generalmente mujeres. El género asienta en la figura central de la heroína (y de la villana), puesto que surgió como formato para entretener a las mujeres durante el día. Sin embargo, lo que sí sorprende en *La reina del sur*, es que la heroína sea la jefa de un cártel. ¿Cómo integra la telenovela el narcotráfico en su estructura narrativa si su heroína es una de sus representantes? El melodrama televisivo permite abordar problemas sociales de cualquier tipo, siempre que estos le permitan aclarar el orden moral que rige el mundo bajo la superficie del caos y de la injusticia. Por esto, el enredo telenovelesco es necesariamente conflictivo: el melodrama nunca se cansa de poner en escena la lucha entre el bien y el mal. Eso significa

¹⁵ Véase Pérez-Reverte 2008.

¹⁶ Por lo que parece, crece en la sociedad mexicana la necesidad de discutir el problema del narcotráfico al nivel de la ficción. Hay novelas de autores jóvenes, como *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera, o de autores consagrados como *Adán en Edén* (2009) de Carlos Fuentes, que analizan el poder del narco en la sociedad. Del mismo modo películas como *El infierno* (2010) de Luis Estrada y *Miss bala* (2011) de Gerardo Naranjo ponen en escena cómo el crimen organizado y su violencia van desintegrando la sociedad. No se trata en estos casos de narcocultura la cual celebra los capos como héroes populares tal como lo hacen las así llamadas narcopelículas o los narcocorridos. Con respecto a la televisión, fue principalmente en Colombia donde se produjeron más *narcoseries*, tales como *El cartel* (2008-2010) o *El capo* (2009-2010), la serie colombiana más costosa hasta el momento (véase también Miranda 2012).

que una heroína, que invariablemente encarna el bien, no podría ser una narcotraficante porque no infringiría la ley y no cargaría con culpa.

Sin embargo, si es justamente esto lo que pasa en *La reina del sur*, es porque esta telenovela transgrede los límites del género. De hecho, *La reina del sur* no es una telenovela común. Esto ya se nota en su compacto formato de 63 capítulos. Telenovelas comunes se extienden generalmente tres veces más. En EE. UU., en México y en muchos otros países hispanoamericanos se exhibió con este número de capítulos en 2011. La telenovela pasó en el horario tardío de la noche y se dirigió a un público más restringido. En España, no obstante, donde fue transmitida en el mismo año, sólo se mostró una versión condensada de apenas doce episodios. La serie se emitía por la televisión abierta y siempre obtuvo muy buen *rating*.¹⁷ Es interesante que *La reina del sur* no haya sido producida en México, aunque una parte fue grabada en este país. No obstante, la serie es muy mexicana en diversos aspectos. Evidentemente, el problema del narcotráfico vincula la serie directamente con México adonde se pasa parte de la trama. Además, varios personajes principales son interpretados por artistas mexicanos, como la protagonista Kate del Castillo. En gran medida, de hecho, la telenovela fue diseñada para el público de habla española en los EE. UU., el cual consiste en su mayoría en mexicanos o en descendientes de mexicanos.

Al formato híbrido –demasiado largo para una serie, muy corto para una telenovela– corresponde un contenido incomún para una telenovela. De hecho, al nivel de la trama, el programa televisivo es bastante fiel a la novela de Pérez-Reverte –a nivel narrativo no, la serie suprime el yo-narrador. Eso significa que, desde el punto de vista moral –que en la telenovela lo es todo–, la 'gran' protagonista aparece como una figura ambivalente ya que ella no combate al crimen sino que pasa a encabezarlo. O sea, Teresa Mendoza, 'La Mexicana', no deja de ser la heroína de la narración seriada. Pero como narcotraficante ya no personifica la pureza del bien que se filtra por una inocencia que sólo la víctima resguarda en su virtuoso estado indefenso. 'La Mexicana', al contrario, es una guerrera. Al inicio sólo trata de salvar su vida contra la furia asesina del Cártel de Sinaloa que suele exterminar a todos los que se relacionan con sus adversarios y con aquellos que pasan a serlo, como el Guëro, el piloto de drogas del cártel. Teresa sobrevive a duras penas. Dos sicarios la atrapan y uno intenta violarla antes de matarla, pero Teresa logra empuñar una pistola y su tiro destroza la mandíbula del matón:

¹⁷ Para el *rating* de la serie en Estados Unidos y en España véanse las noticias de *El Mundo* del 04 y 15 de marzo de 2011 (Aguirre Gomez Corta 2011 y s.n. 2011).



Imagen 5.: *La reina del sur*. Capítulo 1 (Doehner 2011: 31'07" - 38':04")

En escenas como esa desborda la violencia, pero aún así –o justamente por este motivo–, el orden melodramático del mundo está intacto: Teresa es la víctima inocente y casi indefensa mientras que la maldad obra por medio del cártel y, en particular, por algunos sicarios quienes buscan la muerte más sangrienta y dolorosa posible para Teresa. Ellos desean su muerte con un odio perverso cuyas razones nunca se aclaran pero que nos recuerdan que estamos asistiendo a una telenovela. Refugiada en Melilla, el enclave español en Marruecos, Teresa consigue trabajo en un bar. Con éxito, Teresa se opone a los intentos del dueño del bar de prostituirla. La joven se contenta con una vida pobre pero honrada de una mujer de limpieza. Mas como inmigrante ilegal, no puede evitar rendir servicios sexuales a los poderosos de la ciudad ya que depende de sus favores. Desde un punto de vista melodramático, su virtud ya no está intacta. Aunque sea la heroína de la historia, Teresa no es capaz de proteger su inocencia contra la maldad del mundo. Así se muestra que el mundo de *La reina del sur* es un mundo en que los indefensos son aplastados por los malos. Por esto, los buenos tienen que defenderse. La pura bondad no puede contra la maldad. Para Teresa, esto significa que le entra al juego que sus enemigos están jugando. No lo hace de inmediato, ni busca el crimen organizado, por el contrario, lo evita porque sabe que el resultado más probable es la muerte. Cuando finalmente se enamora otra vez, resulta que el nuevo novio, Santiago Fistera, también transporta drogas, pero al contrario del Guëro maneja un barco para llevar el hachís de Marruecos a España. Al principio, Teresa intenta convencerlo de abandonar el narcotráfico. Pero al no conseguirlo, acaba por acompañarlo en sus viajes y por asistirle en sus actividades. Las circunstancias, en otras palabras, son más fuertes: Teresa abandona sus principios y se rinde a lo que se convence ser su destino. Este destino parece confirmarse con la muerte de Santiago en un accidente provocado por la persecución de la policía en uno de los viajes marítimos. Teresa también estaba en el barco y resulta gravemente herida. Al recuperarse de sus lesiones es condenada a varios años de cárcel. Al mismo tiempo se entera de que Santiago y ella fueron traicionados por sus propios socios quienes los entregaron a la policía. Otra vez, por lo tanto, el narcotráfico le quita todo lo que tiene y por poco también la vida. En la cárcel

se hace amiga de Patricia O'Farrell. Esa presa viene de una familia adinerada y ella guarda un secreto. Patricia sabe dónde se encuentra una gran cantidad de droga sustraída a la mafia rusa. Al cumplir ambas mujeres sus respectivas penas, llega el gran momento de 'La Mexicana', como pasa a ser tratada. Teresa no sólo logra a persuadir a los rusos de que no las maten inmediatamente sino hasta los convence de hacer negocios con ellas. Teresa se ofrece a transportar la droga para ellos por el mar. En la medida en que ella pasa a organizar el tráfico del hachís de Marruecos a España, 'La Mexicana' va conquistando su 'reino del sur'. Hasta el poderoso capo de la mafia rusa, Oleg Yasikov, le besa la mano:



Imagen 6.: *La reina del sur*. Capítulo 26 (Doehner 2011: 26'17" - 30'26")

Como 'reina' del narcotráfico, tiene el poder de vengarse de todos los que la traicionaron a ella y a Santiago. La inmigrante mexicana sin papeles pasa a ser el terror de todos los hombres que antes abusaron de ella. 'La Mexicana' disfruta ese poder y no perdona a sus enemigos. La víctima se transforma en asesina. Teresa encarga la muerte de sus enemigos a la mafia rusa. Entre ellos está un policía corrupto de Melilla a quien los rusos mandan "saludos de La Mexicana" antes de ejecutarlo:



Imagen 7.: *La reina del sur*. Capítulo 26 (Doehner 2011: 37'39" – 37'49")

Aun así, el narcotráfico resulta un aprendizaje duro y cruel a 'La Mexicana'. Como jefa de un cártel, Teresa destruye antiguos enemigos pero inevitablemente se envuelve en nuevas guerras, principalmente con la policía y con mafias rivales. El aprendizaje consiste en endurecerse y aceptar perder todo a lo que le tiene afecto. Sus relaciones con personas

queridas se transforman en zonas de vulnerabilidad: o estas personas la traicionan o se convierten en el blanco de la agresión de sus enemigos, cómo se verá mas abajo. Cuando Teresa descubre que su amante Teo Aljarafe pasó a colaborar con la DEA (*Drug Enforcement Agency*) lo manda ejecutar aunque espera un hijo de él. Por otro lado, el aprendizaje también incluye aprovecharse de la vulnerabilidad de sus adversarios. Un personaje que se pone en su camino es el comandante Pablo Flores. Flores encabeza un grupo especial antidroga de la policía de Marbella y está a punto de descubrir su contrabando de hachís. El único modo de parar a Flores es amenazarlo con la muerte de sus hijos. Durante mucho tiempo, 'La Mexicana' se niega a dar este paso. Se nota como lucha para resguardar una especie de ética en sus actividades ilícitas. La figura intenta conservar algunos valores residuales –para salvar a la telenovela– pero no tarda mucho en entender que el crimen no le permite esta opción. En seguida, le envía a Flores un sobre con fotos de su familia y el policía inmediatamente manda a mujer e hijos al extranjero y detiene el operativo contra Teresa. 'La Mexicana' aprende las reglas del juego y no las cambia.

Sin embargo, su inclemencia nos hace cuestionar si todavía hay alguna diferencia entre ella y los demás narcos. ¿En qué medida puede 'La Mexicana' aun como jefa de un cártel ser la heroína de la historia? ¿Se convierte la telenovela en una apología del narcotráfico? Lo que vemos en la serie es que Teresa, a pesar de todo, sí mantiene algunos rasgos que la distinguen de los demás narcos. 'La Mexicana' es leal y no traiciona a los que le son fieles. Siempre ayudará a los que están de su lado. Su mejor amiga es Fátima, una prostituta marroquí del bar donde Teresa trabajaba en Melilla. 'La Mexicana' la ayuda a recuperar a su hijo, recluido en un orfanato. Después tiene a los dos viviendo con ella en su mansión en Marbella. Es decir, 'La reina del sur' parece haber dividido el mundo entre los suyos y los otros. A los últimos responde con toda la violencia necesaria y a los suyos dirige amistad, lealtad y franqueza. Pero la defensa de estos principios no es suficiente para que la protagonista sea 'buena'. A lo mejor lo que la serie pone en escena es que en este mundo ya nadie es 'bueno', ni siquiera la heroína. Los buenos no sobreviven. Ni 'La Mexicana' los puede proteger. El narcotráfico le arranca los valores y también a las personas que quiere. Mohammed, el hijo de su amiga Fátima, es secuestrado por un cártel turco como venganza contra las operaciones de 'La Mexicana' que perjudicaron sus negocios. Teresa intenta rescatar al joven, pero en el operativo mueren tanto el hijo como la madre. La heroína no se deja vencer por sus enemigos, pero el narcotráfico le va quitando todo lo que le es caro. 'La Mexicana' derrota a los muy malos pero también para ella, el narcotráfico significa pérdidas.



Imagen 8.: *La reina del sur*. Capítulo 30 (Doehner 2011: 30'59" - 35'43")

Al final, 'La Mexicana' sobrevive a todos. Se puede decir que Teresa se salva. Pero la heroína no triunfa. Lo que sucede es que mientras ella construye su reino, el capo del Cártel de Sinaloa, don Epifanio Vargas, empezó una carrera política y se eligió senador del Estado de Sinaloa. Su objetivo es la presidencia de la república mexicana. En los últimos capítulos, ya nada parece poder detenerlo. Había sido él quien mandó matar al Guéro –quien, cómo se sabe al final–, era un infiltrado de la DEA. Vargas también envía sicarios a España para matar a Teresa ya que ella pasó a representar un riesgo para él y su candidatura presidencial, mas estos son descubiertos a tiempo. La DEA persigue a los dos, a Teresa y a don Epifanio, pero ante la amenaza de tener un narco-presidente en México, decide colaborar con 'La Mexicana' para derrumbar al senador. A cambio de su testimonio en contra del capo de Sinaloa le ofrece inmunidad. Teresa acepta, depone ante la justicia mexicana y posibilita así la condena del narco-candidato. Cumplida su parte del trato, la DEA cumple también con la suya y Teresa recibe la libertad en el marco del programa de protección de testigos. O sea, del 'reino del sur' no queda nada al final. Pero 'La Mexicana' está viva y libre. En el narcotráfico, como lo demuestra la serie, nadie gana. El destino más común de los narcos es la muerte. Los que no mueren son encarcelados. La vida en libertad resulta una victoria, pero dentro del narcotráfico ella no es posible. En este sentido, 'La Mexicana' sale victoriosa, mas ella pierde todo lo que ha conquistado. No le va tan mal, la vemos con su hijo en el último capítulo en una elegante y enorme mansión. Dinero no le falta.

¿Qué se concluye de este 'tele-corrido'? El narcotráfico es la fantasmagoría del poder absoluto que permite destrozarse 'todos' los obstáculos y aniquilar a 'todos' los enemigos. En el narcotráfico, hasta los más débiles, las mujeres, pueden convertirse en 'reinas', y el patriarcado se reduce a polvo. El narcotráfico es una narración barroca. En este reino, la fugacidad de todo lo terrenal se acelera. El narcotráfico comprime drásticamente el tiempo: los narcos pagan el poder con tiempo de vida. Si bien que esos reyes y esas reinas conquistan el mundo con máxima brutalidad, tal narco-violencia nunca se controla por completo y tarde o temprano

se dirigirá contra ellos y ellas. Pronto del reino quedarán sombras, nada. Sólo la telenovela permite excepciones.

Bibliografía

AGUIRREGOMEZCORTA, Gonzalo (2011): 'La telenovela La Reina del Sur triunfa en los EEUU'. En: *El Mundo*, 04 de marzo
http://www.elmundo.es/america/2011/03/03/estados_unidos/1299189810.html [24.02.2014].

CASTILLO GARCÍA, Gustavo (2012): 'Extraditó la PGR a Sandra Ávila Beltrán a Estados Unidos'. En: *La Jornada*, 10 de agosto
<http://www.jornada.unam.mx/2012/08/10/politica/017n1pol> [24.02.2014].

FUENTES, Carlos (2009): *Adán en Edén*. México: Alfaguara.

GARCÍA, Ángeles (2002): 'He escrito un corrido mexicano de 500 páginas'. Entrevista con Arturo Pérez-Reverte. En: *El País*, 28 de abril
http://elpais.com/diario/2002/04/28/cultura/1019944807_850215.html [24.02.2014].

GRINSTEIN, Marisa (2008): *Mujeres asesinas*. México: Random House Mondadori.

GRINSTEIN, Marisa (2006 [2000]): *Mujeres asesinas*. Buenos Aires: Sudamericana.

HERRERA, Yuri (2004): *Trabajos del reino*. México: Fondo editorial tierra adentro.

MÉNDEZ, Alfredo (2012): 'Juzgado concede amparo a La Reina del Pacífico contra su extradición a EU'. En: *La Jornada*, 13 de enero
<http://www.jornada.unam.mx/2012/01/13/politica/019n1pol> [24.02.2014].

MIGUEL, Pedro (2007): 'Algo sobre las narcas'. En: *La Jornada*, 4 de octubre
<http://www.jornada.unam.mx/2007/10/04/index.php?section=sociedad> [23.11.2012] y
<http://navigaciones.blogspot.de/2007/10/algo-sobre-las-narcas.html> [24.02.2014].

MICHAEL, Joachim (2010): *Telenovelas und kulturelle Zäsur. Intermediale Gattungspassagen in Lateinamerika*. Bielefeld: Transcript.

MIRANDA, Denisse (2012): 'Narcoseries ¿Apología o delito?'. En: *El Debate*, 21 de agosto
<http://www.debate.com.mx/eldebate/noticias/default.asp?IdArt=12395031&IdCat=6111> [24.02.2014].

MONSIVÁIS, Carlos (1995): 'Mythologies'. En: Paulo Antônio Paranaguá (ed.): *Mexican Cinema*. London: BFI, pp. 117-127.

DI PAOLO, Osvaldo (2012): *Cadáveres en el armario. El policial palimpsestico en la literatura argentina contemporanea*. Buenos Aires: Teseo.

PAREDES, Mariela / Rogelio Velázquez (2012): 'Más de 13 mil desaparecidos por la guerra en México'. En: *Contralínea*, 20 de mayo
<http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2012/05/20/mas-de-13-mil-desaparecidos-por-la-guerra-en-mexico/> [24.02.2014].

PASCUAL, Carlos (2008): 'Marisa y la caja de la Pandora'. En: Marisa Grinstein (2008): *Mujeres asesinas*. México: Random House Mondadori, pp. 9-12.

PÉREZ-REVERTE, Arturo (2008): *La reina del sur*. México: Punto de lectura.

PÉREZ-REVERTE, Arturo (1995): 'Camelia, la tejana'. En: *El país*, 8 de enero <http://arturoperez-reverte.blogspot.de/2009/08/camelia-la-tejana.html> [24.02.2014].

RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos (2008): 'Tres momentos de la narcocultura en México'. En: *Milenio*, 13 de diciembre <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8508566> [21.05.2012].

RIVERA, Amalia (2006): '¿Por qué matan las mujeres?'. En: *La jornada*, 2 de enero http://www.jornada.unam.mx/2006/01/02/informacion/89_porque_matan.htm [24.02.2014].

ROBLES DE LA ROSA, Leticia / Jaime Contreras Salcedo (2012): '57 mil militares contra el narco; Sedena y Marina refuerzan operativos'. En: *Excelsior*, 12 de abril http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&id_nota=825804 [24.02.2014].

SCHERER GARCÍA, Julio (2009): *La reina del Pacífico: es la hora de contar*. México: Debolsillo.

SCHERER, Fabiana (2005): 'La muerte como castigo'. En: *La Nación*, 9 de octubre <http://www.lanacion.com.ar/745183-la-muerte-como-castigo> [23.02.2014].

S.N. (2011): 'La Reina del Sur, un éxito de audiencia a nivel internacional'. En: *El Mundo*, 15 de marzo <http://www.elmundo.es/america/2011/03/15/gentes/1300206302.html> [24.02.2014].

TAVIRA, Alberto (2009): 'Mujeres asesinas arrasa rating y ventas'. En: *CNNexpansión*. <http://www.cnnexpansion.com/expansion/2009/10/28/La-muerte-le-sienta-bien> [23.02.2014].

TRZENKO, Natalia (2006): 'Mujeres asesinas vuelve hoy a Canal 13'. En: *La Nación*, 11 de abril <http://www.lanacion.com.ar/796439-mujeres-asesinas-vuelve-hoy-a-canal-13> [23.02.2014].

TRZENKO, Natalia (2005): 'A sangre fría'. En: *La Nación*, 17 de julio <http://www.lanacion.com.ar/722100-a-sangre-fria> [23.02.2014].

VARGAS, Ángel (2010): 'Explora ópera cómo se creó el mito de Camelia, la tejana'. En: *La Jornada*, 8 de marzo <http://www.jornada.unam.mx/2010/03/08/cultura/a10n1cul> [24.02.2014].

VEGA, Aurora (2012): '48 ejecutados al día en 2011; PGR da cifras de violencia criminal'. En: *Excelsior* 21 de enero www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&id_nota=801521 [24.02.2014].

Videografía

DOEHNER, Walter (2011): *La reina del sur*. Cadena original: Telemundo; Antena 3. DVD. México: Televisa.

MONSIVÁIS, Carlos (2008): 'Del arraigo en el desarraigo'. Conferencia magistral en el II Encuentro de Latinidades, Colegio de la Frontera Norte, Tijuana 25.09.2008 <http://www.youtube.com/watch?v=yy0nYZwm2Js> [24.02.2014].

PALENCIA, Ignacio / Patricia Ferreira / Manuel Veguín (2007): *El corrido mexicano: música y cuernos de chivo*. España: Radio Televisión Española.

SUÁREZ, Mafer (2008): *Mujeres asesinas*. Primera Temporada. Cadena original: TVC; Cablevisión; Megacable; Canal 5. DVD. México: Mediamates.

Filmografía

DÍAZ, Rolando (1987): *Emilio Valera vs. Camelia la Texana*. México / Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas.

ESTRADA, Luis (2010): *El infierno*. México: Bandidos Films, Instituto mexicano de cinematografía.

MARTÍNEZ, Víctor (1988): *El hijo de Camelia la Texana*. México.

MARTÍNEZ, Arturo (1978): *Mataron a Camelia la Texana*. México: Producciones Potosí S.A.

NARANJO, Gerardo / Mauricio Katz (2011): *Miss Bala*. México: Canana Films, Conaculta.

PORTILLO, Rafael (1980): *Emilio Valera vs. Camelia la Texana*. CIPSA, Películas Nacionales e internacionales de Guadalajara.

Myth of Equality? Professional Life of Spanish Republican Women in Exile in Mexico

Marion Röwekamp
(Freie Universität Berlin)

El exilio tampoco ha sido igual para el hombre que para la mujer. Se fueron nuestras mejores mujeres, pioneras, con consciencia o sin ella, de los contemporáneos movimientos de liberación de la mujer. Profesionales, estudiantes, campesinas y obreras que nos hubieron transmitido el perfume de la libertad y la solidez de su experiencia. [...] Ellas debieron levantar el telón de la arrogancia del varón español y dares cuenta de que empezaba justamente entonces a perfilarse su auténtico lugar en el mundo. Lo que pasó por sus conciencias durante esos años es hoy casi un enigma (Roig 1978: 210).¹

The transformation in women's lives in the Spanish Second Republic and the Civil War in the Republican area were both social and legal in nature. While the various movements and parties had diverging opinions, even within the same movement or party, about how to address women's subordination in the best way, the dislocations of war and revolution required most women to take on new responsibilities and opened opportunities for thousands to get paid for their labor. In addition to that, legislation at the regional and national levels improved women's legal status in society. Women received suffrage and improvements in marriage law and divorce. Occupational training and literacy programs for women were approved and a growing number of women of the middle class started to get into the job market.² In the civil war these trends were even more marked, as thousands of women started to work for the war effort of the Republic. These three years, as Shirley Mangini pointed out, were the times when "women began to break through the patriarchal 'steel ceiling' that had kept them doubly oppressed for centuries as poor, powerless citizens and as subjugated females" (Mangini 2002: 674). Although women worker's wages were still not equal to those of men, the gap between them was considerably reduced. For the first time, a significant number of women took their places as delegates and officers in UGT and CNT locals (Ackelsberg 1985). Yet, these gains did not come without a price. Women may have been more independent, but that was, in part, because their husbands and families were now even more dependent on them. Furthermore, in the absence of any changes in the prevailing

¹ Mercedes Roig (1978): 'La mujer en el exilio'. In: *Tiempo de Mujer*, p. 210.

² About women in the Second Republic see for example Franco 2007 and Ackelsberg 1991.

understanding of men and women's roles, the "freedom to work" has been perceived by many women as a burden rather than a gain (Ackelsberg 1986: 10).³

The experience of defeat was not always the same but it was, among others, characterized by gender. As a consequence of the defeat the Republican women were not only deprived of all the professional achievements and the public life they had gained within the Second Republic, but they were furthermore forced –the ones who remained in Spain– into a new privacy of the home, a quasi 'domestic exile'. The ones who escaped Spain were forced into the harsh world of real exile, first in France and later in other exile destinations.

Mexico is chosen as an exile destination for this article because it was, next to France, the country that admitted the largest number of Republican exiles. Around 25.000 refugees found a new home there and encountered a very special situation as they –due to their number– managed to stay basically among themselves and participated only in terms of work in their new host society. Since many refugees started to work in Mexico in the fields of academia, culture and media, they promptly created a self-attribution for themselves of an 'intellectual exile' that was adopted by the academic research dealing with the Republican exile in Mexico. This framing supported the original conception of the Republicans as the group that, even if they had lost the civil war, constituted the 'better' part of Spain while being in exile. They started to idealize the Second Republic and understood themselves as the heirs of the *niña bonita*, the incarnation of the Second Republic, and therefore transferred all the achievements of the destroyed democracy with them into exile. One part of these accomplishments was equal rights for women.

The promise of equality can be analyzed in different ways. The legal situation of women is usually a good indicator for the (at least nominally) granted equality. But since the refugees were subject to Mexican law, this way of examining equality is not possible. It is however possible to investigate either the situation of women within their own exile community or their professional situation as these two factors are, to a certain extent, clear indicators of their status as a whole, even though the reality of exile life necessarily restricted or changed certain options. These two factors are strongly intertwined and can not be strictly separated, but as far as possible, this article will focus on the entrance and development of the professional life of women in exile in Mexico.

It attempts to analyze the myths of gender equality that was granted in the constitution of the Second Republic and the role of the women in exile. In addition to that it I will investigate whether the Republicans really transferred all democratic ideals equally into their

³ About women in the Civil War see Iturbe 2012; Lines 2012; Mangini 1995; Mary Nash 1995; Fyrth / Alexander 1991; Alcalde 1976.

exile community or whether some achievements were less important in the Spanish community than others and thus being partly a myth.

The first chapter of the article deals with statistics and numbers, the other chapters will examine the special situation of the so called intellectuals in order to see if this attribution also extends to the Republican women in exile or only to the men. The third chapter will analyze the general development of Republican women's professional life in the 1940s and its development, after resolving the first economic difficulties, which meant that work –for women– became an option and not a necessity.

The problems writing an article on the women among the Spanish Republicans are manifold. It does start with the fact that the equality, granted by the Second Republic, was more nominally rather than a socially and broadly lived equality. Certainly there were 'new women' that lived up to the new gender and the social and cultural changes that the laws of the Second Republic granted. But the majority of Spanish women, even Republican women, often remained rooted in their traditional roles. Hence it is already problematic to talk about 'the' Republican women as the phrase can refer to an intellectual, economically independent writer, lawyer, teacher or doctor of medicine, independent union worker or to a married woman, having a profession or being a housewife. All of them experienced the equality granted by the Republic very differently and thus approached their role in the exile community later on with different expectations and attitudes. This was shown in their attitude towards their professional life in exile. Is it already difficult to generalize, in addition to that –as a historian– we meet our limits in the archival situation that does not allow us to make precise assumptions about the professional motivations of Republican women in exile.

1. Statistics

The archival problems start with the basic statistics of the Spanish Republican exile which have been already thoroughly reviewed. The number of Republicans is estimated to have been around 25.000 persons.⁴ For a number of reasons it is not very likely to obtain a truly reliable number since the databases in the archives are factually not comprehensive. Therefore most researchers avoid dealing with statistical information in bigger scales. The few that did so obtained, due to the archival sources they used and the problems of selection that all statistical work involves, different results (Lida / García Millé 2001; Pla Prugat 1999, 1994). As far as women are concerned there is very little statistical data provided so far; most statistics are

⁴ The numbers given by scholars are generally vague, see de León Portilla 1978: 76; Pla Prugat 1994:220. Fagen estimates the number between 20.000 and 40.000 (1973: 40), Fresco on 16.000 (1950: 53) Smith around 22.075 (1955: 305).

either related to both genders together or only to men. Only Lida and García Millé (2001) have used a gendered division that gives us helpful clues about the differences in gender in the exile community. Research work done especially on women in exile usually uses the statistical data already provided without another attempt to concentrate on the qualitative, statistical side of research by broadening the statistical samples (Domínguez Prats 2009). As a consequence most of the work done in this field focuses so far on women's memories, their identities and the role they played within the Spanish community (Martínez 2007; Rodrigo 1999a; Altet 1997; Mangini 1995; Bosch Giral 1994; Bravo et al. 1993).⁵ It concentrates little on their professional activity and when it does, it is either casually or with a particular focus on the outstanding intellectuals. In most cases the researchers deal almost exclusively with female writers, as their work is published and thus easily accessible. To research the professional life of less visible women means to face the archival problems and general limitations already mentioned above. This article attempts to provide some statistical data on the exile of Spanish Republican women being aware of all the problems that the use of these data involves.

According to Lida and García Millé (2001: 214) the total number of men in between 1939-1944 was on average 62.19% as opposed to 37.81% of women. In between 1945-1950 the percentage changed to 59.05% of men and to 40.95% of women and between 1945-1947 to 60.29% of men and to 39.71% of women. In 1948-1950 it gets more balanced, resulting in a percentage of 56.31% of men and 43.69% of women. The numbers do not match the ones of Dolores Pla taken from the list of the first three exile ships that had arrived in Mexico. They provide an average of 67% men, 33% women and 18% children for the year of 1939 (Pla Brugat 1999: 164). According to my sample taken from the immigration data of the AGN (*Archivo General de la Nación*), the average percentage number of men was 68.83% and of women 31.17% and thus correlates more with the data found by Pla Brugat for the first three ships, though my numbers include the exile until 1948.

The relative significance of the data is also reflected by all others sets chosen. The marital status of the exiles as reported by Pla Brugat includes only the general overview for both genders. According to her 63% were married, 33% single and 4% widowed (Pla Brugat 1999: 164). The sample taken by Lida and García for the years of 1939-1950 puts the unmarried status of men to 30.45% and of women to 11.01%. 29.83% of men and 22.58% of women were married. 1.69% of men and 4.1% of women were widowed, 0.22% of men and 0.11% of women divorced (Lida / García Millé 2001: 200). In my sample 55.4% of men and

⁵ An exception that deals also with women working is Domínguez Prats 2009.

50% of women were married and 40.2% of men and 46.9% of women unmarried. 2.4% of men were widowed as opposed to 3.1% of women, 0.5% of men divorced and 1.5% of men unaccounted.

Let us turn, however, to the statistic that is of the greatest interest for the professional exile of women, the one of their professional background. Clara Lida and Leonor García have used their findings from the RNE, providing for the first time a list of professions among the exiles that contains a gendered division (ibid.: 228s.). They used the frame as provided by the Mexican government and adapted it to their standards, which made sense as it contained the professions of both men and women. But as the standards in this case are more adapted to the professions of men, it is too multifaceted for our purposes here. Consequently I will refer in my sample only to the group of professions actually declared by women:

Profession	Number	Married Status	Unmarried	Widowed
Housewife	97	67	22	8
Schoolteacher	10	7	3	
Student	16		16	
Nurse/Specialized Nurse	4		4	
Actress	2	1	1	
Artists	5	3	2	
Merchant	4	2	2	
Sewer	7	5	2	
Tailor	16	13	3	
Lawyer	3		2	1
Steno typist	8	2	6	
Worker	1		1	
Expert in Mercantile	2	1	1	
Teacher for Tailoring and Fashion	6	2	4	
Midwife	2	2		
Modeler	1	1		
Pharmaceutical Helper	1	1		
Helper in Accounting	1	1		
Helper in Medicine	1		1	
Office Worker	1		1	
Sales Clerk	3		3	
Piano Teacher	1	1		
Employed in Textiles	2	1	1	
Confectioner (chocolate)	1		1	
Unaccounted	5			
Total	200	110	76	9

Since the school education of the exiles is not included in the statistics, the historian is faced with the problem of how to interpret the facts in terms of the social and educational backgrounds of the subjects. It is not surprising that about half of the women did not practice a profession. On the other hand it is not certain if everyone who claimed to have had a profession had really been practicing it. Many of the women faced with the uncertainty of exile were aware of the necessity of starting a new life and probably also of their need to provide economically for their family and therefore declared as a profession what they had learned to do: sewing, cooking, ironing, hence in most cases, especially for women of higher social background, playing the piano and thus being a piano teacher. Thus some caution is necessary in taking the declared profession as granted.

Still, most women who practiced a profession seem to have had a certain professional education, but only a small number of them fall under the definition of academic or intellectual. Most were –with a specialized education of crafts– related to the clothing industry. Besides sewing and tailoring and saleswomen (for clothes), we also find helpers in different fields and some more in specialized but not academic professions, like midwives and nurses as well as teachers of their crafts.

It is noticeable that none of the women claimed to have worked in the agricultural business, though some had been married to peasants and had probably also worked the land. It is worth acknowledging the relatively equal distribution of married and unmarried working women. It seems that some professions like teaching, midwifery and tailoring / sewing were considered to be more compatible with marriage than others. Apart from that it appears that in case of the more specialized professions –lawyers, teachers or even stenotypists– women were less likely to be married. On the other hand –and this cannot be found in the figure as it does not show the age of the women– most of the more professionally specialized women in the blue and white collar professions were younger than the teachers and thus less likely to be married yet and more likely to be making their own living.⁶

A surprising fact is the big number of unmarried women who declared their profession as 'their home'. Many of them were too young to practice a profession but they were obviously also no longer students. Half of these women were at the age of marriage but they did not seem to be in need of a profession.

The sector of intellectuals or professionals with academic education comprises university teachers, (school) teachers and lawyers, in this case 13 women which is the 6,5% of

⁶ See for example: AGN, RNE, AGA (Archivo General de la Administración), RIEM, 005, 140; Historial Archive of the INAH, National Library of Anthropology and History, collection CATARE, cited as INAH, CATARE, 0057; INAH, CATARE 0150.

the entire sample. Including the artists, who are usually also counted as intellectuals, there are altogether 20 women, which equals 10%. Especially the high presence of female lawyers in this sample is surprising and coincidental, since the lawyers were a very small group among the female academics. According to Lida and García women made up 15.71% in the so called third sector, which in their case also included communication, transport, commerce and finances. I personally consider these categories for placing them as academics or intellectuals deceiving, because we are not fully informed about the education of the people that worked in those sectors, and working in communication can mean being a telefonist, or to someone working in transport a bus driver etc. (Lida / García Millé 2001: 231). According to the collection of biographies in the 1982 edition *El exilio español en México, 1939-1982*, 12.5% of the remarkable exiles were women (Fondo de Cultura Económica 1982).

Since the Republican exile has been overwhelmingly declared to be one of intellectuals, this classification carries some weight. Therefore let us turn to the professional work of the intellectual and academic women among the exiles and their careers in Mexico although they only form a small percentage of the Republican women working.

2. Intellectuals and Academics

According to Mauricio Fresco and to the biographical part of *El exilio español en México, 1939-1982* there was a larger number of women in other academic professions. Fresco's collection is based on a list of female members of the *Union de profesores universitarios españoles en el extranjero* that was first founded in 1939 in Paris and afterwards re-established in Mexico.⁷ The mentioned book contains 650 biographical entries of persons considered to be the most important influences in exile. Of the 25 women exiled in México that Fresco follows, the book only contains information about seven of them.⁸ For the purpose

⁷ Humanidades: Margarita Comas: Profesor de pedagogía, Universidad de Barcelona; Concepción Muedra Benedito, Profesor Auxiliar de Historia medieval, Universidad de Madrid; María Zambrano, Profesor Ayudante de Filosofía, Universidad de Madrid. Ciencias: Leone Abramson, Profesor Ayudante de Química Organica, Universidad Valencia; Adela Barnés, Profesor Auxiliar de Química Inorganica, Universidad Madrid; Enriqueta Peláez Fernández, Profesor Auxiliar de Biología, Universidad Barcelona. Derecho: - ; Medicina: - ; Farmacia: -; Profesoras del Instituto Aguilo: Campos Arteaga, Angela, Literatura; Carnicero Prieto, Ernestina, Frances; Comas Ros, Joaquina, Geografía e Historia; Ana Martínez Iborra. Cursillistas asimilados a catedráticos del Instituto: María Gudelia Blanco Martínez Tejerina, Historia y Geografía; Sol Ferrer y Guadria, Frances; María Mayor Colóm, Frances; Josefina Oliva Teixelle, Filosofía y Letras; Olga Pajevalinsky Ferrer, Filosofía y Letras; María Luisa Sánchez Bellido; Elena Verdes Montenegro y Martín, Dibujo. Profesores de escuelas normales e inspectores de enseñanza: Dolores Caballero Núñez, Prof.; Margarita Comas Camps, Prof. Emilia Elías Herrando, Prof.; María Nuría Folch y Pi, Prof.; Pilar Munárriz Sánchez, Ins.; Juana Ontañón Valiente, Prof.; Concepción Tarazana Colomer, Prof.; Josefa Uriz Pi. List from Mauricio Fresco (1950).

⁸ Wrongly mentioned by Fresco were a number of women, who did not exile to Mexico: Margarita Comas Camps exiled to England, Dolores Caballero Núñez to Panama and Pilar Munárriz Sánchez to Venezuela. What happened to Enriqueta Peláez Fernández, Ernestina Carnicero Prieto, Sol Ferrer y Guadria, María Mayor Colóm, Olga Pajevalinsky Ferrer, María Luisa Sánchez Bellido, and Josefa Uriz Pi I could not find out. None of them

of analyzing their professional career in Mexico, it is interesting to follow their lives a bit more in detail. We find some women working in the human sciences at university level:

Concepción Muedra Benedito, born in December 1902 in Valencia, studied history at the University Central and worked as an archivist at the National Historical Archive in Madrid. At the same time she was assistant professor for medieval history at the University of Madrid. 88% of the 65 Republican librarians and archivists (60 were men, five women) who exiled to Mexico worked as librarians, 34% in the graphics industry and 11% in other institutions dedicated to graphical art; only 5% worked in the enterprises created for the refugees (Armendáriz Sánchez / Ordóñez Alonso). Concepción Muedra Benito started to work together with Adela Ramón as a professor of the National School of Librarians and Archivists (ENBA) that was established in 1945 (Sánchez-Albornos 2000: 164, 186).⁹

The philosopher María Zambrano, formerly assistant professor at the University of Madrid, belongs to the few women that were renowned enough to have an easy entry into Mexican Academia. She became immediately a professor at the University of Michoacan, later in Havana, Cuba and Puerto Rico. She is one of the women who are constantly researched and remembered in the Spanish exile community, while most other academic women had neither an easy time getting into the Mexican job market nor did they gain any comparable influence in the cultural collective memorizing of the exile community (Sánchez Cuervo et al. 2010; Blanco 2009; Fondo de Cultura Económica 1982: 877).

In the group of natural scientists that had worked in Spanish universities we find two women:

Leone Abramson Navarra, sister of the attorney Inés Abramson Navarra, formerly assistant professor for organical chemistry at the University of Valencia worked either in UNAM or the Instituto Politécnico Nacional (Lloréncs 2006: 331).¹⁰ Adela Barnés de García (other information Barnés González) was formerly working at the Rockefeller institute as assistant professor for non-organic chemistry at the University of Madrid. When she arrived in 1940 in Mexico, she started to work in 1941 as a lab helper in the Instituto Politécnico Nacional and the UNAM. One year later she started to teach in the same institution in which she remained until her retirement in 1961 (Alcalá Cortijo et al. 2009; Giral Barnés 2001; Fondo de Cultura Económica 1982: 733).¹¹

has an entry in the RNE of the AGN. There is also hardly any information on Joaquina Comas Ros, but she had published broadly and due to her publications it might be assumed that she exiled to Brazil.

⁹ AGA, Educación, expediente María Concepción Medra Benedito, 32/16199, cited after Otero Carvajal (2006: 129).

¹⁰ AGN, AGA, RIEM, 002, 034.

¹¹ AGN, AGA, RIEM, 027, 179.

Most of the women mentioned in the book worked as teachers at high school level. Little is known about the ones, mentioned by Fresco, who taught in the Instituto Aguilo. Angela Campos taught at the Republican schools Instituto Luis Vives and the Academia Hispano Mexicana in Mexico City (Fondo de Cultura Económica 1982: 750).¹² Ana Martínez Iborra (La Vaca) exiled first to Santo Domingo where she founded with other exiles the school Juan Pablo Duarte and worked in the National Library. After transferring to Mexico in 1941 she taught as her husband did for 37 years in the Instituto Luis Vives (Aub / Mancebo 1986; Fondo de Cultura Económica 1982: 808).¹³ Josefina Teixell de Coll who studied geography in Spain made her way via teaching geography in the Instituto Luis Vives into a successful university career (Fondo de Cultura Económica 1982: 824). María Gudelia Blanco Martínez Tejerina arrived in May 1941 in Veracruz and seemed to have worked in her former profession as a geographer, but research so far is unclear in which job exactly (Castañeda Rincón 2006: 105).¹⁴ Besides working as an artist and being exhibited in the exposition of Spanish Painting organized by the Junta de Cultura Española presented in 1940 by José Bergamín, Elena Verdes Montenegro y Martín also worked in the Instituto Luis Vives as a teacher (Lloréncs 2006: 342). Emilia Elí(a)s Herrando de Ballesteros arrived in 1939 in Mexico and worked at the Escuela Normal Superior and the Escuela Normal de Varones as well as the Escuela Normal in Pachuca (Fondo de Cultura Económica 1982: 766).¹⁵ María Nuría Folch y Pi exiled first to Santo Domingo and later to Mexico where she and her husband, the writer Joan Sales, were the soul of the journal *Quaderns de l'Exili*. They returned to Catalonia where she was co-founder of the Club Editor (Guillamon 2010).¹⁶ Juana Ontañón Valiente worked after her arrival in the Sinaia in 1939 at the Instituto Luis Vives, later as a professor at Bryn Mawr College and upon her return to Mexico in the Universidad Femenina de México (Jiménez-Landi 1996: 491; Fondo de Cultura Económica 1982: 825).¹⁷ Concepción Tarazaga Colomer worked after her arrival in Mexico in the Academia Hispanomexicana (Cruz Orozco 2004: 90).

Concluding we can only state, that even after over 60 years since the book by Mauricio Fresco was published, there is very little known about the first female Republican professors at university and high school level.

¹² Immigration card of her mother, she herself was still under 15 when coming to Mexico AGN, AGA, RIEM, 042, 086.

¹³ See also the interview with her husband Antonio Deltoro Fabuel, Dirección de Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Dirección de Archivos Estateles, Ministerio de Cultura (INAH), cited as DEH-INAH, DAE-MCE, PHO 10/39.

¹⁴ AGN, AGA, RIEM, 034, 054.

¹⁵ AGN, AGA, RIEM, 026, 058.

¹⁶ AGN, AGA, RIEM, 239, 134.

¹⁷ AGN, AGA, RIEM, 220,033.

Now let's turn to the entries for women in the biographical part of the *Exilio Español* published in 1982 and analyze the composition of women chosen by a committee of Republican exiles as important and representative to deserve an entry into the encyclopedia. Of 650 biographical entries 81, so to speak 12.5% are women.¹⁸ The majority of them were actresses (15, 18.5%). About half of them had already been working as actresses in Spain, the other half were still girls when arriving in Mexico and had received their education only in Mexico. The majority of them went through the three exile schools in Mexico City before their more specialized education as actresses. This group is followed by the group of schoolteachers (14, 17.3%), of whom most taught in Republican institutions like the Colegio Madrid, the Instituto Luis Vives and the Academia Hispanomexicana. Most of these women were already teachers in Spain and thus belonged to the elder generation of the first waves of exiles. The third group are the university teachers (11 in total: pedagogy (1), history (1), anthropology (1), philosophy (1), literature (2), law (2), linguistics (2), and biology (1)). Here the majority of the professors were also from the younger generation that received its education in Mexico and went again through the three Republican schools before entering the university. The next comprises the plastic artists, painters, in which we find 9 women out of the 81, equaling 11.1%. Out of them the majority (7) were educated in Mexico, most of them in the Republican school institutions. Next are the group of writers (7), followed by the journalist (5), female lawyers (4), chemists (3), poets (3), social workers (2), geographers (2), dancers (2), editors (2), psychologists (2), economists (2), translators (2), anthropologists (2), librarian (1), biologist (1), physicist (1), industry workers (1), singer (1) and one composer. Here we usually find at least one of the women from each profession belonging to the younger generation of the first wave of exiles. It is only among the female lawyers that members of the older generation prevail strongly. In all the cases of the younger generation their members went to the Spanish Republican schools. Often the careers of the younger generation appear to have been more successful, while the elder generation usually struggled to keep up and to get jobs and maintain the same level of social prestige that they had obtained in Spain. This was also evident in the careers of the women members of the *Union de profesoras* mentioned by Mauricio Fresco (1950).

But besides all the setbacks it is clear that the women collected in the exile book had some influence on the area they worked in, be it the arts or the academic professions. Florentina González Ciprés for example received her PhD in psychology from the Universidad Central de Madrid, arrived in Mexico in 1945 and worked in the Instituto México

¹⁸ There can be double counting for the single professions as university professors often worked as teachers first, editors as journalists and writers etc.

Pedagógico Parque Lira with mentally limited children as a teacher and founded later the first workshop for the mentally impaired in Mexico where they could earn money (Fondo de Cultura Económica 1982: 785).

Among the collected female biographies are some peculiarities. One of them is that the number and influence of the artists seems to be as strong as that of the academics. And some striking features appear as well. For example, in the academic part there are no medical doctors among the women mentioned and very few women in the natural sciences. The only physicist found, María Pilar Sanz de Obregón, worked in Mexico as an accountant in various enterprises (ibid.: 858). This is a pattern that strongly differs from the usual entrance pattern of the first women into academia in most other European and Anglo American countries, where women were strong in the medical profession and also better represented in the natural sciences, because performance evaluations are less subjective as in the human sciences and therefore women could not be kept out based on the argument of a weaker scientific profile. Though other sources provide the names of other women, the knowledge about women especially in the academic professions, remains surprisingly small (Ordóñez Alonso 1999).¹⁹ Besides their names, there is little known about the careers and lives in exile. This finding is both sad and surprising, since the literature on the Republican exile, especially on the intellectuals, is already so extended. It does also surprise because in comparison with other exile movements, such as the German and Austrian Jewish exile, the research done about female exiles, surpasses by far the number of studies on academic women remaining in Germany.²⁰

As we have seen so far, the easiest profession to get into was education, either as a teacher in high school or even as university teacher. In terms of the schoolteachers, a big help in finding work, as has already become obvious, came from the founding of the Spanish Republican schools that taught children according to the principles of the *Instituto Libre de Enseñanza* established in the Second Republic. Thus the teachers educated by those principles in Spain were designated to take over the teaching of the culture and tradition of the Second Republic in the new schools:

¹⁹ Among the ones not already mentioned: Chemists: Palma Delgado, Serafina; Suñer Pi, Irene; Pharmacists: Beya Pons, Asunción; Castro Bravo, Ma. Luisa; Salomé Gay Méndez; Trinidad Madinaveitia Jungerson; Carmen Olmos Fernández; Ma. de la Rezola Arratibel; Ma. Teresa Somonte Iturrioz; Ciencias Exactas: Alvarez Santullano, Ma. Luisa; Encarnación Martínez Sanz, Ma. del Pilar Díaz Riva, Elisa Poza Juncal.

²⁰ Small selection: Simone Barck et al. 2003; Quack 1995a; Quack 1995b; Lixl-Purcell 1988.

El primer Colegio español auténtico que va a funcionar en la capital desde que la República Mexicana existe ... un Colegio español responsable, digno exponente de la cultura y la enseñanza hispánicas.²¹

Besides the teachers already mentioned above there are a number of other teachers like Estelle Cortichs and the piano teacher Pilar Álvarez Aguado, wife of the attorney Miguel Vidal Rico, who started to teach musical lessons at the Instituto Luis Vives.²² While the beginning of the Republican schools was characterized by teachers with an education in Spain, the next generation of teachers were taught in Mexico in the same schools, and also, occasionally, Republican women with less formal education but strong ties to the community. According to Domínguez Prats the teaching was gender segregated; women mostly taught the smaller children while the elder ones were taught by male teachers. Consequently, in the Academia Hispano Mexicana that had the highest teaching level there were fewer women employed than in the Instituto Luis Vives and the Colegio Madrid (Domínguez Prats 2009: 178).

But for the teachers that did not find work in the Spanish schools, finding a job turned as difficult as for the other women working in academia. The teacher Enriqueta Linares remembered:

He tratado por todos los medios honestos de encontrar trabajo, pero al ser una mujer sola encuentro muchas dificultades. El hombre frecuenta tertulias donde se informa ... Entre mis amistades de señoras he encontrado costura, con lo mal pagada ésta y mi poca práctica ... he conseguido una clase en una escuela primaria en un barrio obrero: media hora de autobús, tres horas de clase, piojos y suciedad por 50 pesos al mes y sólo hasta las vacaciones (ibid.: 176).²³

In fact, according to a statistic of the CATARE, done in February 1940, half of the exiles who have been in the liberal professions were without employment, that refers to the attorneys, journalists and military. Women were hit by this situation even harder than the men. Who would employ them if even the men were unemployed? They often had to work below their qualification (ibid.: 193).

This was especially true for the lawyers. Female attorneys worked often as office helpers before managing to open their own law offices or changing into editing and journalism. The former judge María Luisa Algarra Coma worked first as a typist for a lawyer and –not being able to find work in her old profession– concentrated on her other passion, the writing of theater plays, making a good living out of this. The former attorney and judge Florentina Boadella Clota also wanted to return to her profession but worked as a helper for

²¹ Boletín al Servicio de la Emigración española, Nr. 19, 28.12.1939, p. 4.

²² DEH-INAH, DAE-MCE, PHO/10/017; AGA, RIEM, 055, 123; INAH, CATARE, 0087.

²³ Archivo de la JARE-CAFARE: Documentos de Ayuda a los Republicanos Españoles en México, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, AMAE M-110.

attorneys.²⁴ Some of the female lawyers like Julia Álvarez Resano and María Ascensión Chirivella Marín returned to their old professions, but most of them seem to have started to work more in the editorial, literature and journalistic business (Pérez-Nievas Borderas 2007; Yanes Pérez 1998).²⁵ María Soteras Mauri de Vileta opened with her husband an international law office, specializing in civil and criminal law (Fondo de Cultura Económica 1982: 862).²⁶ Another group of female lawyers worked in legal science, especially at the *Escuela Nacional de Jurisprudencia*: Aurora Arnáiz Amigo, Gloria Caballero who actually studied humanities in Spain and law after arriving in Mexico, Margarita de la Villa and Victoria Kent (Sánchez-Galindo 2003; Gutiérrez-Vega 2001; Dolores Ramos 1999; Rodrigo 1999b; Arnaiz Amigo 1996; Fondo de Cultura Económica 1982: 728s.).

In the journalistic profession women usually also worked below their qualifications. The biographical encyclopedia by Juan Carlos Sánchez Illán gives us an idea on this situation (2011). He could make out 33 women under 340 journalist, which makes a percentage of 9.7%. But since he is covering the entire Republican exile, not only the Mexican one, a more detailed counting shows that only 14 of the 33 women, meaning, 4.1%, exiled to Mexico. Most of them had different professions in their main employment and started to work as journalists as a sideline already in Spain, a situation that did not change in exile. Matilde Cantos Fernández for example was a social worker and collaborated for the journals *Población* and *Confidencias* (ibid.: 167.). Ernestina de Champourcín Morán mainly worked as a translator in exile (ibid.: 195s.) also the Nelken sisters mainly worked in other professions. Carmen Mansberger Nelken as an actress and translator, and Margarita Nelken in other means, writing for *Excelsior* (ibid.: 430-434). It appears as only a tiny number like Luisa Carnés and Cecilia Guilarte worked as journalists in full time in Spain as well as in exile.²⁷

As stated by Domínguez Prats the female medical doctors had fewer problems finding work. But if we pay attention to the statistics this statement can only relate to a small number of female doctors, though the group of medical doctors in general has been the largest among the Republican scientists in exile. While some state that around 500 doctors came (Cueli 1982), only 141 registered in the archive of the CTARE (Ordóñez Alonso 1999). According to this list there were five female medical doctors, Trinidad Arroyo, Cecilia Sanz Sanz, Ma.

²⁴ INAH, CATARE 067; INAH, CATARE 441.

²⁵ AGN, AGA, RIEM, 060, 085; AGN, AGA, RIEM, 012, 181.

²⁶ AGN AGA, RIEM, 255, 062; Segura, Isabel / J. S. Yanes: *Advocades i jutgesses a Barcelona (1877-1939)*. Comissió de Dones del Col·legi d'Advocats de Barcelona, unpublished study.

²⁷ See Sánchez Illán 2011:167 (Matilde Cantos Fernández); ibid.: 195s. (Ernestina de Champourcín Morán); ibid.: 430-434 (Nelken sisters), ibid.: 181s. (Luisa Carnés), ibid.: 325s. (Cecilia Guilarte).

del Coro, Ursula Mayer Van Beijeren and the surgeon Rena Mietkiewicz. Ursula Mayer van Beijeren though seems to have been a German medical doctor who exiled to Mexico and returned later to the German Democratic Republic, which makes it four female medical doctors.

A pioneer in her field, Doctora Trinidad Arroyo, arrived together with her husband Manuel Márquez Rodríguez (1872-1962) on the *Flandres* in 1939 at Mexico. Both of them were already in their late sixties and started to work together in a common clinic. Trinidad Arroyo never received an official post anymore but worked for charitable causes especially taking care of women and children as well as writing together with her husband on medical scholarly literature (Márquez Arroyo 2010). On the other mentioned doctors no information was available. I learned from personal testimonies of some of her patients that the doctor María del Coro was a dentist and practiced on her own for many years in Colonia Condesa. Besides the ones mentioned on the CATARE list we find Mercedes Maestre Martí, a pediatrician in Spain and former vice president of the medical syndicate of Valencia of the UGT. She came to Mexico on board of the *Nyassa* in May 1942. She worked in the mornings for free for the street kids and in the afternoon at her own pediatric office (Domínguez Prats 2009: 194).²⁸ This practice was not new for many Spanish doctors who back in Spain had dedicated one day a week to the poor.

As stated above it is amazing how little is known on the lives and work of these pioneering women first in Spanish and later in Mexican academia, especially in comparison with the research on female academics in the United States or other European states.

3. Gendered working situation in Mexico in the first decade of exile

After having taken a look at the statistics and the work situation of academic or intellectual women we now turn to the general working situation of the exiled women in Mexico. The main focus will be on the question whether female exiles encountered a different working situation within the host society and within the Spanish exile community.

Before arriving in Mexico Spanish Republican women were already treated differently than their male compatriots because Mexico had a different set of immigration rules for women. As opposed to Republican men they had to prove to have family ties in Mexico and thus economical means to be sustained in daily life before being accepted as refugees (Domínguez Prats 2009: 102). Thus especially single women faced a different and a more difficult immigration situation.

²⁸ DEH-INAH, DAE-MCE PHO/10/028;

Having arrived in Mexico, women in general and once again especially single women had to face different problems than men. The starting help of the Spanish aid organizations was cut off for the husband as the head of the family. It was him who was considered to provide for the women and the family and thus the one who applied for the help (ibid.: 105). Married women did not apply for business help since legally the husband had to sign for them in any case, an extension of the discriminating rules of the Civil Code that did not give women the status of independent legal subjects. They could not sign contracts without the permission of their husbands and thus often the women had their applications for the help submitted by their husbands.

In the few cases where women did apply for business help to the SERE, JARE, CATARE, it appears as they gave less willingly money to women asking for credits for their business ideas as for men. Since the business plans are not kept in the archives it is difficult to judge whether the decisions were made based on the quality of the proposals or whether there was a real gender based discriminating rule for female businesses. The widowed writer and journalist Sofía Blasco Paniagua for example travelled with her daughter and son to Mexico. She had worked for the newspapers *Liberal de Madrid* and *Libertad Castillo* as well as for the radio. In France, Switzerland and Belgium she had given 264 conferences for the Republican cause. In Mexico she did not see her future in journalism and writing and planned to open a shop for photographers. But the credit was denied by CATARE, so that she applied for credit to open a store for hats for women, which in the end was granted.²⁹ It seems like there was a system behind the denial and granting of credit that was related to traditional gender roles and views, framing which business might be fitting for a women and which ones are not. The patterns of granting credit caused some irritation. The former office worker and specialist for embroidery, Josefina Artega Puig, one of the very few divorced women, came alone to Mexico but had to maintain her two daughters who had stayed behind in Spain with her parents. She started to work in a glass company but wanted to open a European style clothes store. As opposed to the case cited before she could not convince the CATARE to give her a credit for the enterprise. After having specified many enterprises of the same sort that had gotten credits she concluded angrily in one letter:

Si Uds. no tienen hijos menores o padre anciano, si Uds. no han sufrido de las calamidades de la guerra, comprendo su actitud; pero si Uds. han vivido la guerra, y han servido lealmente a la Republica como yo lo hecho, no me explico su desprecio a la petición modesta de una mujer sola, que ha sacrificado todo por la salvación del régimen republicano.

²⁹ INAH, CATARE 440.

No quisiera tener que arrepentirme de llamarme republicana española, y tener que decir en voz alta y a todos los que quieran oírme, que los correligionarios encargados de nuestra ayuda son unos logreros y unos malos, que no piensan sino en su egoísmo personal.³⁰

Apparently the organization tended to give credits for sewing machines but not for other businesses women might have asked for. They were expected to stay within their gendered roles. Thus they even developed a hierarchy of works that were considered fitting for the refugee woman. Being a teacher, working in an office or sewing at home was well seen in the Republican community, to open a pension or a restaurant was not considered a proper thing to do.

Especially problematic was the situation for widows coming with children and without family that could help taking care of the children. Some had specialized professions so that they could have found work, but they were bound to the house and the help of the aid organizations for war widows because they could not find day care for the children.³¹

Despite the gendered approach of the aid organizations and the community, most of the women seem to have found their first jobs due to the help of SERE, JARE as well as CATARE, and mostly worked either in one of the enterprises founded by the help organizations like the fabric of toys or in the farm of St. Clara³² or they found work within the Republican networks in general or within the old Spanish community. They usually found jobs in commerce as saleswoman, in offices as steno typists etc. Often they were not very well prepared for their work but they had at least enjoyed a basic school education in Spain, meaning that they were able to count and knew how to treat people. With these minimum requirements they were often better prepared than the locals and made their way up in the companies faster.³³ Not being used to the status of 'better' jobs –unlike men– women succumbed more easily to jobs of low income and prestige. But the majority worked at home, mostly sewing clothes.

Es famosa en todo el mundo la costuera española. Su minuciosidad, limpieza, arte del remate y originalidad en la confección obtuvieron siempre la más favorable acogida en los grandes talleres de Europa. Y en América no podía suceder lo contrario.³⁴

The Republicans often lived together in one house or apartment in order to share the rent and the food, and to help each other out in general. Most times they also did work together on the sewing (Ulacia Altolaguirre 1990: 117). It happened that some women started to employ

³⁰ Letter as of 10/2/1939, INAH, CATARE 0182.

³¹ INAH, CATARE 0095.

³² INAH, CATARE 069; INAH, CATARE 0098; INAH, CATARE 0218; INAH, CATARE 0253; INAH, CATARE 433; INAH, CATARE 437.

³³ Interview with Adelina Santaló. DEH-INAH, DAE-MCE, PHO, 10/064; AGN, AGA, RIEM, 245, 123.

³⁴ Nuestras excelentes artistas de la costura, Boletín de SERE without further specifications.

others to help them with sewing at home, or women met at different homes to do their work together, talking (Domínguez Prats 2009: 155-159). In any case under these circumstances the Spanish women remained in their exile circles and could take care of the children at the same time. In some cases women started to found workshops outside of the house, producing clothes in larger frames and employing either other Spanish women or working with members of their own family. These businesses were often either financed by the husbands after gaining a better position or also by the old Spanish community that was traditionally already involved in small businesses (*ibid.*: 160-164).

At the same time, the economic situation led to another gendered behavior in families. It was of course important to send the boys to finish their studies, but the girls were expected to go to work and help their families in the economically precarious initial years. Afterwards they were too old to get a proper education and felt like a kind of 'lost' generation:

Papá tuvo sus defectos como todas los seres humanos ¿no? Por ejemplo, en el sentido de que no me dejó estudiar, que me tuvo siempre como una especie de objeto: su mujer y yo éramos objetos, que nos manejaba un poco como él quería (cited after Domínguez Prats 2009: 169).³⁵

In other cases when the women were still studying at the time they left Spain, they did not have the means to follow up on their careers and thus were looking for work in related professions. The student of medicine, Pilar Anaya Fernández, for example came with her husband, a writer. While he tried to work as journalist, Pilar attempted to find work as a nurse since she had worked voluntarily as one in the civil war instead of finishing her career.³⁶ The student of chemistry Juana Arjona Muñiz planned to work in a laboratory until being able to afford finishing her university studies while she worked at the same time as a secretary at the Instituto Luis Vives.³⁷

As soon as it became clear that Franco would not be removed by the allies, and the economic situation of most families improved due to the men finding better paid work and getting a hold in their professions, it was usually only the man, as head of the family, who did work. With this improvement of their status the families usually moved from downtown Mexico and their small homes into bigger apartments in other areas of town like Polanco, Nápoles, Roma, del Valle. They often were able to employ housekeeper and live the life of typical middle class families as opposed to before. When they had this economic chance most of the women gladly gave up their work to dedicate themselves exclusively to their families.

³⁵ Interview with Aurora Gené by Domínguez, Mexico 1989.

³⁶ INAH, CATARE 0134.

³⁷ INAH, CATARE 0163.

Está claro que tampoco los maridos quieren que sus esposas continúen trabajando después de casadas, unos por ‘machismo’, otros porque la gente no murmure de que hace trabajar a su mujer, otros por celos y la mayoría porque prefieren tener las cosas de la casa hechas por la esposa, que tener que comer y tener limpia la ropa de manos de una sirvienta (Pinto 1943: 14).

With this development the women returned to the culture of domesticity, staying full time at home and dedicating themselves to the other great task in the lives of exile women: to educate the children by the principles of the culture and ideals of their homeland and of the Second Republic. Since this task had become so important for the Spanish community, women –who were responsible as mothers for transferring culture and for making the next generation into proper Republicans– played a stronger role within the community than they had done in Spain. The Republican pride they took in their intellectuality led to the fact that not only former bourgeois families sent their children into the Republican schools that prepared for the entrance into universities, but also former working class families. On these grounds the self-proclaimed attribution was becoming true. This idea of their intellectual exile kept the Republican community away from other social and ethnic groups as they started their process of embourgeoisement within the late 1940s and 1950s.

Since most female exiles started to become housewives, the only ones continuing to work were the academics and teachers who were happier within their work (Domínguez Prats 2009: 259-269). The latter ones were also tightly involved in the female task of educating children within the Republican schools so that they could become proper Republicans without mixing with the Mexican host society. But even those who worked in a Republican environment and had a career often felt that they had not fulfilled their professional and personal lives in Mexico as much as they believed they could have done in Spain:

[...] una de mis mayores frustraciones fue sentir siempre que en España tenía muchas posibilidades de trabajar y de trabajar muy bien, y de haber continuado la República hubiera podido realizar una buena labor educativa. Y en México ... pues he hecho lo que he podido (Tuñón Pablos 2011: 77).³⁸

Conclusion

The data has shown that almost half of the Republican women exiling to Mexico declared to practice a profession, the other half indicated that they were housewives. Most of the professions declared fell into the category of blue and white collar professions while about 10% worked in the academic or artistic world. During the first years –due to harsh economic situations– most women had to support their families or themselves, in case they were singles. The blue and white collar workers usually found their first jobs with the help of the Spanish

³⁸ Interview with Estrella Cortichs, DEH-INAH, DAE-MCE PHO/10/017

aid organizations which provided a form of employment service together with the foundation of their own enterprises or with the help of the Republican network in general or even the old Spanish community. The help of the aid organizations seemed to have been gendered, so that they solely granted the women credits for businesses related to the classical ideas of gendered working spheres. Most women, in any case, worked as sewers or tailors at home until the economic situation of their families improved by the end of the 1940s. Then it seems that they gladly entered their new bourgeois domestic role, regarding their home and family as their exclusive working place. Their roles were not limited to that, because they were also fostering culture and determined with their behavior within the small but politically quarreling Republican community the family's social status. Especially after the shock of defeat, and the hard times experienced in France, they felt some personal liberty in Mexico, but at the same time they held on –as much as the husbands– to the old roles and values in an effort to steady the family against the insecurities and economic hardships of the exile situation. It appears that despite the successes for women's equal rights in the Second Spanish Republic and the entrance of women into the job market, most Republican families did not live by the new concept of equality in marriage. But women's new role not only as mothers but also as carriers of culture enhanced at the same time their status within the families and the Republican community. It appears that they did play a stronger role within the family and as wives in contrast to their role in Spain, which was based on their new role as cultural educators and less on the ideals of equal rights for women transmitted granted by the Second Republic.

The situation of the academic or artistic women seems to have developed independently from the trend of the blue and white collar workers. Since most women in this area were teachers or high school teachers they often found their way back into their professions in the Spanish Republican schools, which were immediately founded and have survived until this day. University teachers had a harder way into Mexican institutions but they largely succeeded, especially those who were young when they arrived and went through the Mexican educational system. The women who received their education in Spain appear to have been hesitant entering into Mexican institutions and never reached the same level that they once had or could have had in Spain.

The other academic professions for example lawyers, medical doctors or journalists had a very difficult time to enter the job market in Mexico. Those lawyers who managed to open their own offices were busy with an all day practice and earned very little. But in the Spanish Republic they often had very important jobs and enjoyed a lot of public attention. Since there

have been very few medical doctors in the samples taken, it is difficult to make a precise statement: one of them was not able to find work in the medical field, the other one seemed to have found a way into practicing her profession and the third concentrated on publishing in her area, but was too old to start exercising as a doctor. Journalists and writers seemed to have basically worked in their professions as sidelines while having other main jobs, thus their entrance into the job market did not seem to be very successful. It appears that the labor market in Mexico in the 1940s did not acknowledge women working in prominent places.

Altogether we have to agree with Dominguez Prats who concluded in her study on Republican women in exile that female intellectuals were not involved or did not get jobs in Mexican universities or centers of investigations –in contrast to the male exiles– and therefore received far less attention than they had received in the Second Republic (Domínguez Prats 2009: 211). It is surprising that research dealt so little with the life and work situation of Republican women in general, but even more so with intellectual women. Apart from the research on very outstanding figures like María Zambrano or Remedios Varo or Elvira Gascón as painters, there is almost nothing known about the biggest part of the women that made up the female intellectuals of the Republican exile, whereas the male intellectuals have been researched more thoroughly. Since the Republicans had strongly idealized the Second Republic and transferred its ideas into exile, it seems like some democratic ideas had more weight than others. Equality within marriage was only partly given: the role of women was enhanced by their new role –not only as mothers– but also as carriers of culture, and based less on democratic ideas of equality. The professional life of women –especially for the first generation– was limited due to the work situation in Mexico. The fact that the work of women in exile is less remembered and researched than the one of men could mean that equal rights for women ultimately did not play such an important role in the Republican exile community. That female pioneers have "transmitted the perfume of liberty and the depths of their experiences" to defy the arrogance of the Spanish men in exile, as the introducing quote suggests, appears to be a wishful myth.

Bibliography

ACKELSBERG, Martha A. (1991): *Free Women of Spain: Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women*. Oakland et al.: AK Press
<https://libcom.org/files/Ackelsberg%20-%20Free%20Women%20of%20Spain%20-%20Anarchism%20and%20the%20Struggle%20for%20the%20Emancipation%20of%20Women.pdf> [10.02.2014].

ACKELSBERG, Martha A. (1986): 'Women and the Politics of the Spanish Popular Front: Political Mobilization or Social Revolution?' In: *International Labor and Working-Class History*, 30, pp. 1-12.

ACKELSBURG, Martha A. (1985): 'Revolution and Community: Mobilization, Depoliticization, and Perceptions of Change in Civil War Spain'. In: Susan K. Bourque / Donna Robinson Divine (eds.): *Woman Living Change*. Philadelphia: Temple University Press, pp. 85-115.

ALCALÁ CORTIJO, Paloma / Capi Corrales Rodríguez / Julia López Giráldez (eds.) (2009): *Ni tontas ni locas: las intelectuales en el Madrid del primer tercio del siglo XX*. Madrid: FECYT.

ALCALDE, Carmen (1976): *La mujer en la guerra civil española*. Madrid: Editorial Cambio.

ALTED VIGIL, Alicia (1997): 'El exilio republicano español de 1936 desde la perspectiva de las mujeres'. In: *Arenal – Revista de historia de las mujeres*, 4, 2, pp. 223-238.

ARMENDÁRIZ SÁNCHEZ, Saúl / María Magdalena Ordóñez Alonso: 'La aportación de los refugiados españoles a la Bibliotecología Mexicana: notas para su estudio'. In: *Proyecto Clío*, 8
<http://clio.rediris.es/clionet/articulos/exiliados.htm> [19.02.2014].

ARNAIZ AMIGO, Aurora (1996): *Retrato hablado de Luisa Julián*. Madrid: Compañía Literaria.

AUB, Elena / Fernanda Mancebo (1986): 'Profesores en el exilio: Antonio Deltoro, Ana Martínez Iborra, Santiago Genovés'. In: *Batllíu* 5, pp. 81-88.

BARCK, Simone / Anneke de Rudder / Beate Schmeichel-Falkenberg (eds.) (2003): *Jahrhundertschicksale: Frauen im sowjetischen Exil*. Berlin : Lukas.

BLANCO, Rogelio (2009): *María Zambrano: la dama peregrina*. Córdoba: Editorial Berenice.

BOSCH GIRAL, Pedro (1994): *"Medulas que han gloriosamente ardido": el papel de la mujer en el exilio español*. México: Claves Latinoamericanas.

BRAVO, Blanca et al. (1993) (ed.): *Nuevas raíces: testimonios de mujeres españolas en el exilio*. México: Editorial Joaquín Mortiz.

CASTAÑEDA RINCÓN, Javier (2006): *La enseñanza de la geografía en México: una visión histórica, 1821-2005*. México: Plaza y Valdés.

CRUZ OROZCO, José Ignacio (2004): *Maestros y colegios en el exilio de 1939*. Valencia: Institución Alfons el Magnànim.

CUELI, José (1982): 'Ciencias médicas y biológicas'. In: Fondo de Cultura Económica: *El Exilio Español en México, 1939-1982*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 495-528.

DE LEÓN-PORTILLA, Ascensión H. (1978): *España desde México: vida y testimonio de transterrandos*. México: UNAM.

DOLORES RAMOS, María (1999): *Victoria Kent (1892-1987)*. Madrid: Ediciones del Orto.

DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar (2009): *De Ciudadanas a Exiliadas. Un estudio sobre las republicanas españolas en México*. Madrid: Ediciones Cinca.

FAGEN, Patricia (1973): *Exiles and Citizens: Spanish Republicans in Mexico*. Austin: University of Texas Press.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA (1982): *El Exilio Español en México, 1939-1982*. México: Fondo de Cultura Económica.

FRANCO, Francisco J. (2007): *Mujeres de la España republicana*. Cartagena: Editorial Áglaya.

FRESCO, Mauricio (1950): *La emigración republicana española: una victoria de México*. México: Editores Asociados.

FYRTH, Jim / Sally Alexander (1991): *Women's Voices from the Spanish Civil War*. London: Lawrence & Wishart.

GIRAL BARNÉS, Jose (2001): 'Contribuciones del exilio español a la química en México en el siglo XX'. In: *Revista de la Sociedad Química de México*, 45, 3 pp. 120-122.

GUILLAMON, Julia (2010): 'Núria Folch y Pi. Profesora y editora. Pasión y fuerza obstinada'. In: *La Vanguardia*, 25 de marzo
<http://enmemoria.lavanguardia.com/obituarios/nuria-folch-i-pi.html> [25.02.2014].

GUTIÉRREZ-VEGA, Zenaida (2001): *Victoria Kent, una vida al servicio del humanismo liberal*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

ITURBE, Lola (2012): *La mujer en la lucha social y en la guerra civil de España*. Madrid: LaMalatesta Editorial.

JIMÉNEZ-LANDI, Antonio (1996): *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente: Periodo de expansión influyente*. Tomo IV. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.

LIDA, Clara E. / Leonor García Millé (2001): 'Los Españoles en México: de la Guerra Civil al Franquismo, 1939-1950'. In: Lida, Clara E. (ed.): *México y España durante el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*. México: El Colegio de México, pp. 203-247.

LINES, Lisa (2011): *Milicianas: Women in Combat in the Spanish Civil War*. Landham: Lexington Books.

LIXL-PURCELL, Andreas (1988): *Women of exile: German-Jewish autobiographies since 1933*. New York: Greenwood Press.

LLORENCS, Vicente (2006): *Estudios y Ensayos Sobre el Exilio Republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

MANGINI, Shirley (2002): 'Women's situation in Spain: 1931-1975: The Second Spanish Republic, the Spanish Civil War and its Aftermath'. In: Janet Pérez / Maureen Ihrie (eds.): *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*. Tomo 2, N-Z. Westport: Greenwood, pp. 672 ss.

MANGINI, Shirley (1995): *Memories of Resistance: Women's Voices from the Spanish Civil War*. New Haven: Yale University Press.

MÁRQUEZ ARROYO, Cristina (2010): 'Trinidad Arroyo de Márquez (1872-1959): primer oftalmóloga española, políglota, redactora médica y una mujer de armas tomar'. In: *Panace@* 11, 31, pp. 101-110.

MARTÍNEZ, Josebe (2007): *Exiliadas: escritoras, guerra civil y memoria*. Barcelona: Editorial Montesinos.

NASH, Mary (1995): *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War*. Denver: Arden Press.

OTERO CARVAJAL, Luis E. (2006): *La destrucción de la ciencia en España: depuración universitaria en el franquismo*. Madrid: Editorial Complutense.

ORDÓÑEZ ALONSO, María Magdalena (1999): 'Los Científicos del Exilio Español en Mexico: Un Perfil'. In: *Proyecto Clío*, 11
[www.http://clio.rediris.es/clionet/articulos/cientificos.htm](http://clio.rediris.es/clionet/articulos/cientificos.htm).

PÉREZ-NIEVAS BORDERAS, Fermín (2007): *Julia Álvarez Resano: Memoria de una socialista navarra (1903-1948)*. Iruña: Pamiela.

PINTO, Mercedes (1943): 'La mujer en el hogar, su esposo y sus hijos'. In: *El Nacional*, Octubre, p.14.

PLA BRUGAT, Dolores (1999): *Els exiliats catalans: Un estudio de la emigración republicana española en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

PLA BRUGAT, Dolores (1994): 'Características del exilio en México en 1939'. In: Lida, Clara (ed.): *Una inmigración privilegiada. Comerciantes, empresarios y profesionales españoles en México en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alianza, pp. 218-231.

QUACK, Sibylle (1995a): *Between Sorrow and Strength: women refugees of the Nazi period*. Cambridge: Cambridge University Press.

QUACK, Sibylle (1995b): *Zuflucht Amerika: Zur Sozialgeschichte der Emigration deutsch-jüdischer Frauen in die USA 1833-1945*. Bonn: Dietz

RODRIGO, Antonina (1999a): *Mujer y exilio: 1939*. Madrid: Compañía Literaria.

RODRIGO, Antonina (1999b): "Aurora Arnaiz Amigo". In: *ibid.: Mujer y exilio. 1939*. Madrid: Compañía Literaria,

SÁNCHEZ-ALBORNOS, Maria Cruz Cabeza (2000): *La Biblioteca Universitaria de Valencia*. Valencia: Universidad de Valencia.

SÁNCHEZ CUERVO, Antolín / Agustín Sánchez Andrés / Gerardo Sánchez Díaz (eds.) (2010): *María Zambrano: pensamiento y exilio*. Madrid: Biblioteca Nueva.

SÁNCHEZ-GALINDO, Antonio (2003): 'Victoria Kent (Una Española Universal)'. In: Serrano Migallón, Fernando (ed.): *Los Maestros del exilio español en la facultad de derecho*. México: Porrúa, pp. 213-245

SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos (ed.) (2011): *Diccionario Biográfico del exilio español de 1939. Los Periodistas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

SMITH, Lois Elwyn (1955): *Mexico and the Spanish Republicans*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.

TUÑÓN PABLOS, Enriqueta (2011): *Varias voces, una historia: Mujeres españolas exiliadas en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma (1990): *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas*. Barcelona: Mondadori España.

YANES PÉREZ, José Santiago (1998): *Mujer y abogacía: biografía de María Ascensión Chirivella Marín*. Tenerife / Valencia: Ilustre Colegio de Abogados de Valencia.

Mitificación de Pancho Villa: Un recorrido cultural y literario

Doris Wieser

(Georg-August-Universität Göttingen)

Martha Grizel Delgado Rodríguez

(Berlin)

1. Introducción

Más de cien años transcurrieron desde el inicio de la Revolución Mexicana. Algunos nombres han pasado a la historia mexicana, otros tantos han quedado escindidos. A continuación nos interesa tratar la compleja figura de Francisco Villa, un personaje histórico mitificado al servicio de y, al mismo tiempo, en contra del Estado priista.

Para el siguiente análisis nos basaremos en la definición de 'mito' y en el concepto de la 'mitomotricidad' (*Mythomotorik*) de Jan Assmann, ambos elaborados dentro del concepto más amplio de la 'memoria cultural'.¹ El enfoque de Assmann resulta apropiado para nuestro análisis porque parte de una definición del mito que no se restringe a narraciones cosmogónicas o hazañas heroicas de dioses o semidioses, sino que defiende un concepto más amplio que nos permite tratar la figura real-histórica de Pancho Villa como mito.

Assmann parte de una distinción entre sociedades 'frías' y 'calientes'.² Las primeras buscan el equilibrio y la continuidad. Para que esto ocurra, es necesario 'congelar' el posible impacto de la Historia, proceso que puede ser llevado a cabo a través de instituciones. Concretamente en estas sociedades se evita cultivar la memoria de ciertos acontecimientos y se incentiva la conmemoración de otros de forma cíclica y ritual. Por el contrario, las segundas anhelan el cambio y transforman la Historia en el motor de su desarrollo. Las sociedades 'calientes' se alimentan sobre todo del recuerdo de hechos singulares con particular importancia para la comunidad. Estos recuerdos 'calientes' cumplen tres funciones: crear una identidad, explicar la situación presente y servir como guía de comportamiento para el futuro. La distinción entre sociedades 'frías' y 'calientes', sin embargo, no es absoluta. Las sociedades

¹ Véase Assmann 2007 [1992]: 66-86. El concepto de la 'memoria cultural', desarrollado por Jan Assmann (1992) y Aleida Assman (1999), parte de la teoría sobre la 'memoria colectiva' del sociólogo francés Maurice Halbwachs (1950) y comprende la dimensión externa de la memoria humana, es decir, la suma de todos los recuerdos almacenados en una suerte de 'memoria intermedia' externa (no en el cerebro, sino en diversos soportes de datos), y especialmente la tradición de su sentido. El concepto abarca tanto los distintos modos del recuerdo como del olvido (véase Assmann 1992: 19, 34).

² Se basa en Claude Lévi-Strauss (*La pensée sauvage*, 1962), pero redefine y amplía el concepto.

pueden albergar tanto elementos 'fríos' como 'calientes', o bien, en otras palabras, contienen sistemas de refrigeración (*Quietive*) y de calefacción (*Inzente*).

Aunado a ello, dentro de esta teoría los mitos se definen como "narraciones fundacionales" (*fundierende Geschichten*) que cuentan el devenir del mundo (Assmann 2007 [1992]: 74). Para Assmann, "el mito es una historia que se narra con el fin de otorgar orientación en relación al mundo y a uno mismo; es una verdad de orden superior que no es simplemente correcta sino que también posee una pretensión normativa y una fuerza formativa" (Assmann 2007 [1992]: 76; trad. D.W.).³ Assmann rechaza la tradicional oposición entre Historia/realidad y mito/ficción, puesto que para él "el pasado, que se condensa en una historia fundacional y que se interioriza, es un mito, totalmente independiente si es ficticio o factual" (ibid.).⁴ Por esta razón, tanto los personajes históricos como sus hazañas se pueden transformar en mitos, si es que se trata de hechos que la sociedad considera significativos. La mitificación, por ende, sería el proceso de transformación de un pasado concreto en una historia fundacional. En este sentido, el término mito no entra en conflicto con el hecho de que se trate de sucesos reales, más bien, los realza como sucesos que no deben ser olvidados porque implican un compromiso con la fundamentación del futuro.⁵

Regresando a la distinción entre sociedades 'frías' y 'calientes', Assmann resume que las sociedades 'frías' tienden a cultivar mitos cuya acción ocurre en un pasado 'absoluto' – entendido como un tiempo remoto que siempre parece mantener la misma distancia del presente –, mientras que las sociedades 'calientes' se sirven más bien de mitos que transcurren en un pasado 'histórico' – un pasado que se aleja paulatinamente del presente.⁶

El último aspecto teórico introducido por Assmann relevante en este trabajo es la función 'fundacional' (*fundierend*) o 'contra-presencial' (*kontrapräsentisch*) del mito.⁷ Si un mito cumple una función 'fundacional', enfoca el presente a la luz de un pasado ineludible e inmutable, un pasado con sentido que es interpretado como resultado de la providencia divina. Si cumple una función 'contra-presencial', parte de la vivencia de una carencia en el presente y enfoca el pasado como un período heroico mejor. Recalca, por ende, el defecto del presente y relativiza las circunstancias actuales. Puede además, en casos extremos, desarrollar una

³ "Mythos ist eine Geschichte, die man sich erzählt, um sich über sich selbst und die Welt zu orientieren, eine Wahrheit höherer Ordnung, die nicht einfach nur stimmt, sondern darüber hinaus auch noch normative Ansprüche stellt und formative Kraft besitzt".

⁴ "Vergangenheit, die zur fundierenden Geschichte verfestigt und verinnerlicht wird, ist Mythos, völlig unabhängig davon, ob sie fiktiv oder faktisch ist."

⁵ Véase Assmann 2007 [1992]: 77.

⁶ Véase Assmann 2007 [1992]: 78.

⁷ La terminología de Assmann aquí se vuelve un tanto tautológica y contradictoria. Por un lado define los mitos por lo general como 'narraciones fundacionales', y por otro lado distingue dos funciones de los mitos, una 'fundacional' y la otra 'contra-presencial'. Esto significa que una tal 'narración fundacional' puede cumplir una función 'fundacional' (tautología) o una función 'contra-presencial' (contradicción).

energía revolucionaria. Debemos enfatizar que un mito no es 'fundacional' o 'contra-presencial' por sí mismo, sino que puede cumplir una función 'fundacional' o 'contra-presencial' o incluso ambas, dependiendo de la situación actual de la sociedad. Assmann denomina 'mitomotricidad' a la fuerza de orientación que emana el mito para una comunidad en una determinada situación.⁸

2. La versión priista de la Revolución: ¿un recuerdo 'frío' o 'caliente'?

Assmann afirma que la alianza del Estado con el recuerdo cumple una función legitimadora y prospectiva: Los soberanos se apoderan tanto del pasado como del futuro porque quieren ser recordados. Para ello erigen monumentos e institucionalizan la conmemoración de sus actos. Precisamente esto ocurre en el México del PRI durante su régimen ininterrumpido de 70 años.

No obstante, los líderes de la Revolución Mexicana fueron en su primer momento héroes populares, puesto que luchaban (o alegaban luchar) en primer plano contra los tiranos del pueblo (el dictador Porfirio Díaz y el usurpador Victoriano Huerta) y por una mayor justicia social.⁹ Según la historiadora Leticia Mayer, el gobierno priista posrevolucionario expropió al pueblo de sus héroes y los convirtió en un mito institucionalizado.¹⁰

A partir del 20 de noviembre de 1929 las ceremonias en honor a cada uno de los caudillos se transforman en una conmemoración conjunta. Esto significa que se empieza a celebrar el aniversario de la Revolución a modo de unir a los antiguos revolucionarios aliados y enemigos. Mayer constata al respecto: "En 1929, el PNR ya estaba constituido y a partir de esa fecha se hizo 'dueño oficial de la revolución de 1910'" (Mayer 1995: 378). De esta manera, tanto Madero y Carranza que representaban la legalidad, como Zapata y Villa, los perdedores y por tanto originalmente representantes de la ilegalidad, pudieron ser convertidos en héroes míticos.¹¹ En palabras del historiador Alejandro Rosas esto significa que "[n]ació así uno de los grandes mitos: 'el pueblo decidió romper las cadenas de la opresión porfirista y como un solo hombre, unido hasta el final, tomó las armas el 20 de noviembre de 1910'"

⁸ Véase Assmann 2007 [1992]: 79 s. Nos parece que la distinción tanto entre sociedades o recuerdos 'fríos' y 'calientes' por un lado y mitos con función 'fundacional' y 'contra-presencial' por otro lado no es nítida. Assmann no explicita si en este contexto 'frío' corresponde necesariamente a 'fundacional' y 'caliente' a 'contra-presencial'. Intentaremos, sin embargo, aprovechar ambas dicotomías para distinguir entre la dinámica de la memoria cultural en general ('fría' o 'caliente') y la mitomotricidad en particular ('fundacional' o 'contra-presencial').

⁹ Sin embargo, algunas de las figuras más emblemáticas hoy en día como Madero, Zapata, Carranza y Villa en la hora de su muerte ya no estaban en el auge de su gloria sino que más bien eran personajes derrotados que muy fácilmente podían haber caído en el olvido al lado de otros tantos. Según la historiadora Leticia Mayer "su verdadera redención les llegó con la traición y la muerte violenta" (Mayer 1995: 379). Mayer destaca la importancia de las circunstancias de la muerte de estos personajes que los devolvió al pueblo casi como mártires.

¹⁰ Mayer se basa sobre todo en el enfoque de Lévi-Strauss: "Entendemos el mito en el mismo sentido que Lévi-Strauss, es decir, como un modelo lógico para resolver una contradicción que en la realidad resulta insoluble" (Mayer 1995: 353).

¹¹ Véase Mayer 1995: 355.

(Rosas 2006: 140). Es decir, se intentó borrar de la memoria colectiva el hecho de que la Revolución fue en su momento un movimiento altamente heterogéneo con diferentes características regionales, y que no hubo solamente batallas entre las tropas revolucionarias y las tropas federales (de Porfirio Díaz y después Victoriano Huerta), sino también entre los diferentes ejércitos revolucionarios, entre los llamados convencionalistas (Zapata y Villa) y constitucionalistas (Carranza y Obregón). Lo particular de este proceso de expropiación y simultánea apropiación reside en que las figuras antagónicas de la Revolución tuvieron que convivir armónicamente.¹² Esta armonización forzada se logró por encima de la anulación de los detalles históricos y la conservación de un mero "esqueleto del significado" (Mayer 1995: 354, 380). Resumiendo, el gobierno del PRI ha pactado por un lado con el recuerdo y por otro lado con el olvido. Este procedimiento corresponde a lo que Assmann ha llamado la alianza del gobierno con el recuerdo y el olvido.

El gobierno priista intentó eternizar su memoria (usurpar el pasado y el futuro) a través de la construcción de una serie de monumentos. El más emblemático entre ellos es el Monumento a la Revolución en el Distrito Federal, que se terminó de construir en 1938 y que reúne a los principales jefes –Madero, Carranza, Villa, Calles y Cárdenas– en un mismo espacio, sin posibilidad alguna de nuevas confrontaciones.¹³ Y, como los muertos no tienen derecho de réplica, los caudillos debieron conformarse con su triste destino: "dormir el sueño eterno junto a sus viejos enemigos" (Rosas 2006: 141). Para el gobierno del PRI fue fundamental apropiarse de los héroes revolucionarios populares para legitimarse como la representación de aquellos y para fusionar la identidad del pueblo con la del gobierno. El partido crea, por ende, el mito de que el pueblo y el gobierno son uno sólo, un pueblo gobernado por hombres del pueblo que derrocaron a los tiranos de la época anterior, como si se tratara del ideal de Abraham Lincoln del "government of the people, by the people, for the people" (Gettysburg Address, 1863).

El PRI recurrió a este mito además para unificar a un país heterogéneo y culturalmente variado bajo el mismo lema, su identidad nacional: La nación de la Revolución. En su libro de ensayos historiográficos, *El espejo enterrado* (1992), Carlos Fuentes destaca la importancia de Pancho Villa junto a Emiliano Zapata para la identidad mexicana, en tanto que fueron los primeros líderes capaces de unificar a los mexicanos:

¹² Véase Mayer 1995: 353.

¹³ El traslado de los restos mortales de los mencionados líderes al monumento ocurrió paulatinamente: los de Venustiano Carranza en 1942, los de Francisco I. Madero en 1960 y los de Plutarco Elías Calles en 1969; Lázaro Cárdenas fue sepultado directamente allí en 1970, y los restos de Francisco Villa no se trasladaron hasta 1976, según la página web oficial del monumento: <http://www.mrm.mx> [18.10.2013].

[...] la lucha revolucionaria mexicana [...] derrumbó los muros del aislamiento entre los mexicanos, convirtiéndose, sobre todo, en una revolución cultural. Un país separado de sí mismo, desde la aurora del tiempo, por las barreras geográficas de la montaña, el desierto y la barranca, con grupos humanos separados entre sí, se reunió al fin consigo mismo en las tremendas cabalgatas de los hombres y mujeres de Pancho Villa desde el norte, en su marcha hacia el abrazo con los hombres y mujeres de Emiliano Zapata desde el sur. En este abrazo revolucionario, los mexicanos finalmente supieron cómo hablaban, cantaban, comían y bebían, soñaban y amaban, lloraban y luchaban, los demás mexicanos (Fuentes 1992: 332).

Fue, por tanto, imposible excluirlos de la memoria colectiva sin arriesgar que parte del pueblo no se identificara con el régimen.

Con respecto a Pancho Villa, no obstante, hay que diferenciar un poco. Según Katz "[d]e todos los líderes principales de la Revolución Mexicana, Francisco Villa es, sin duda, el más polémico. La sola mención de su nombre hace que partidarios y enemigos se engarchen en diatribas muy enconadas" (Katz 2004: XIII), y agrega que "las leyendas [...] han oscurecido los hechos colocándolos detrás de una gruesa capa de mitos, tanto a favor como en contra del líder revolucionario" (Katz 2004: XIV).¹⁴ Después de la derrota de Celaya contra el ejército constitucionalista en 1915, Villa se transformó en bandolero tanto a ojos del gobierno mexicano como del estadounidense, razón por la que en las primeras décadas posrevolucionarias no se le dedicaron conmemoraciones oficiales.¹⁵ Katz explica que el motivo principal de esta exclusión reside en el hecho de que los líderes sonorenses (Obregón y Calles) –en el gobierno hasta 1934– habían librado sus principales batallas contra Villa y que sobre estas batallas se erigía su legitimidad. No podían permitir que sus victorias se devaluaran por una rehabilitación de Villa.¹⁶ Apenas la siguiente generación de presidentes decidió desempolvar el recuerdo de Villa. Gustavo Díaz Ordaz propuso en 1966 incluir el nombre de Villa en las paredes de la cámara de diputados junto al de Madero, Carranza y Zapata. En el debate fue destacado sobre todo su importante papel en la lucha contra Díaz y Huerta.¹⁷ En 1969, un año después de la masacre de Tlatelolco, Villa obtuvo su primer monumento en el Distrito Federal. Mayer subraya que su imagen oficial fue creada precisamente "por uno de los presidentes menos populares de México, Gustavo Díaz Ordaz" (Mayer 1995: 376 s.) quien "requirió de una figura popular para recuperar un asomo de legitimidad" (Mayer 1995: 380). Sus restos mortales fueron finalmente trasladados al Monumento a la Revolución en 1976, bajo el mandato del presidente Luis Echeverría, concediéndole así el reconocimiento oficial final. Sin embargo, Katz destaca que en todos

¹⁴ La recopilación de entrevistas de Rubén Osorio (2004), con un prólogo escrito por Katz, muestra muy bien esta imagen controvertida de Villa.

¹⁵ Véase Mayer 1995: 374-376.

¹⁶ Véase Katz 1998: 790.

¹⁷ Véase Katz 1998: 791.

esos años en los que Villa no recibía tal reconocimiento contaba con una viva presencia en la cultura popular.¹⁸

Ahora debemos preguntarnos si para la sociedad mexicana el recuerdo de la Revolución en general y de Pancho Villa en particular constituyen un recuerdo 'frío' o 'caliente'. La respuesta no es evidente porque existen indicios para ambas posibilidades. Por un lado, el recuerdo de la Revolución Mexicana, puede ser caracterizado como un recuerdo 'caliente' porque se refiere a un hecho ocurrido en el pasado histórico (y no en el pasado absoluto), considerado singular y muy significativo para la sociedad mexicana. Por otro lado, la forma cíclica de su conmemoración más bien indica que se trata de un recuerdo 'frío' que se empareja con el deseo de las instituciones de equilibrio y continuidad. El gobierno del Partido Revolucionario Institucional se presenta como la continuación de la Revolución. Alega representar el cambio constante, la lucha prolongada por la igualdad y los ideales revolucionarios. Está claro que hay cierta contradicción en esto: por un lado la 'revolución institucionalizada' contiene la idea de ruptura con el pasado ('caliente') y por otro, la idea de continuidad ('fría'). Por eso, parece acertado afirmar que el PRI propagó (con diferente intensidad hasta el año 2000) una imagen de un recuerdo 'caliente' que en verdad ya se había 'enfriado'. A esto debe agregarse que si la Revolución en su totalidad fue transformada en mito por el PRI, su función deseada por el Estado es 'fundacional', es decir, enfoca el presente a la luz de un pasado inevitable e inmutable, un pasado con sentido que es interpretado como resultado de la providencia divina (en vez de representar el presente como deficitario).

3. Pancho Villa en la literatura mexicana: un mito con función 'fundacional'

Durante el gobierno ininterrumpido del PRI, el recuerdo 'enfriado' de la Revolución en general se enmascaraba como 'caliente' y su mito cumplía una función 'fundacional' a pesar de las carencias de la situación presente. El recuerdo de Pancho Villa en particular fue incorporado a este proceso de mitificación sin importar que fuera uno de los perdedores de la Revolución. Su incorporación fue necesaria puesto que para el pueblo los perdedores (Villa y Zapata) ejercían una mayor atracción que los vencedores, probablemente porque representaban mucho más a la gente rural.

Veamos a continuación algunas representaciones de Pancho Villa en la literatura. En la narrativa de la Revolución Mexicana Villa suele aparecer como un personaje visto de lejos y desde fuera, el cual es observado y venerado por sus seguidores. En otras palabras, escasas

¹⁸ Véase Katz 1998: 793. Katz da el ejemplo de los miles de corridos que resaltan los rasgos contradictorios del líder: el del pobre que subió la escalera social, el del siempre victorioso general, el del vengador social, el del amigo de los pobres, el del macho tradicional que trata mal a las mujeres etc. (véase Katz 1998: 793).

veces disponemos de la focalización interna de este líder revolucionario. Es más bien un personaje secundario en cuanto a su presencia directa en los relatos, sin embargo es central para los móviles de los otros personajes. Es decir, se nos presenta desde la distancia durante la mayor parte del relato, lo cual contribuye a su mitificación. Esto ocurre tanto en *Los de abajo* de Mariano Azuela (1915), *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán (1928), *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz (1931), y en *Gringo viejo* de Carlos Fuentes (1985), así como en *Escuadrón Guillotina* de Guillermo Arriaga (1991) y *Columbus* de Ignacio Solares (1996) –sin olvidar los numerosos corridos villistas.

En las novelas escritas por autores que vivieron la Revolución, Villa suele aparecer como una figura heroica. Incluso se tematiza el proceso de su transformación en mito. En *Los de abajo*, publicado en 1915 (es decir, todavía antes del ataque a Columbus), ya se da más importancia a lo que la gente cuenta de Villa que a los hechos históricos en sí:

Había que oír la narración de sus proezas portentosas, donde, a renglón seguido de un acto de sorprendente magnanimidad, venía la hazaña más bestial. Villa es el indomable señor de la sierra, la eterna víctima de todos los gobiernos, que lo persiguen como una fiera; Villa es la rencarnación de la vieja leyenda: el bandido-providencia¹⁹, que pasa por el mundo con la antorcha luminosa de un ideal: ¡robar a los ricos para hacer ricos a los pobres! Y los pobres le forjan una leyenda que el tiempo se encargará de embellecer para que viva de generación en generación (Azuela 1980 [1915]: 139).

Aunque el narrador de *Los de abajo* deja entrever un toque de ironía en la descripción hiperbólica del caudillo, para los personajes del mundo ficcional Villa ya es una leyenda (la fase previa al mito). Algo similar acontece en *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán:

Atento a cuanto se decía de Villa y el villismo, y a cuanto veía a mi alrededor, a menudo me preguntaba yo en Ciudad Juárez qué hazañas serían las que pintaban más a fondo la División del Norte: si las que se suponían estrictamente históricas, o las que se calificaban de legendarias; si las que se contaban como algo visto dentro de la más escueta realidad, o las que traían ya tangibles, con el toque de la exaltación poética, las revelaciones esenciales. Y siempre eran las proezas de este segundo orden las que se me antojaban más verídicas. Las que a mi juicio, eran más dignas de hacer Historia (Guzmán 1970 [1928]: 197).

En la obra de Luis Martín Guzmán así como en *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz se resalta además la violencia extrema de Villa, sin embargo hay episodios en que se le perdona sin argumento alguno. En estos episodios se evidencia la fe ciega de sus seguidores:

¹⁹ Nótese aquí el rasgo de la providencia divina, que Assmann atribuye a los mitos 'fundacionales'.

-¡Es el más terrible de los asesinos [...], es la vergüenza de México, el azote del Norte, el asco del mundo! ¡Roba, asesina, asalta, destruye, incendia, arrasa! ¡Reta al extranjero, pone al país al borde de la guerra internacional, arruina la patria, y donde pisa, la huella de su pie se llena de sangre!
-¡Está bien, pero somos fieles a Francisco Villa! Estamos dispuestos a morir por Francisco Villa (Muñoz 1950 [1931]: 113).

Para los escritores de la época, Pancho Villa todavía es un recuerdo vivo que pertenece al pasado reciente y al presente al mismo tiempo. Son ellos quienes contribuyeron a la mitificación del personaje, lo dotaron de una imagen que en suma es altamente positiva y le condonan su lado oscuro. Esta imagen pudo fácilmente ser absorbida por el PRI.

En *Gringo viejo* (1985), obra posrevolucionaria, Fuentes todavía no expone a Pancho Villa a una iconoclasia radical. Similar a las obras clásicas de la Revolución, Villa es importante en la novela en tanto que influye de manera decisiva en las vidas de los protagonistas: "[...] Pancho Villa está cerca y es como nosotros, ¡todos somos Villa!" (Fuentes 1985: 146 s.). El general revolucionario e hijo ilegítimo de un hacendado, Tomás Arroyo, afirma: "[...] yo dependo de Villa como si fuera mi padre y dependo de ustedes como si fueran mi familia" (Fuentes 1985: 147). También en esta obra resalta, por lo tanto, el preponderante valor simbólico de Pancho Villa.

Estos son algunos de los numerosos ejemplos que se pueden encontrar en obras sobre la Revolución Mexicana. Se puede concluir que en la literatura Pancho Villa es retratado como un recuerdo altamente 'caliente'. Su función no puede ser 'contra-presencial' porque todavía no llama la atención sobre los déficits de los años revolucionarios y los primeros años posrevolucionarios.²⁰ Domina más bien la mitificación del personaje con función 'fundacional', puesto que en estas obras las hazañas de Villa adquieren un sentido profundo para la identidad del pueblo.

Veremos ahora si la representación del caudillo ha cambiado en la década de los noventa, es decir, todavía dentro de la época ininterrumpida del gobierno del PRI, antes del cambio político al PAN en el año 2000. Esta es una época de crisis que anuncia el declive del gobierno priista.²¹ ¿Qué aportan pues *Escuadrón Guillotina* y *Columbus* a la representación de Francisco Villa? Pasemos primeramente al análisis de la novela de Guillermo Arriaga.

²⁰ Admitimos que *Los de abajo* contiene ya una fuerte crítica que se pronuncia a través de la decepción del narrador al describir cómo los revolucionarios se transforman en una banda de saqueadores. Sostenemos, sin embargo, que esta decepción no abarca a Pancho Villa concretamente.

²¹ Pensemos en el asesinato de Luis Donaldo Colosio, el candidato a la presidencia de 1994, la sublevación de los zapatistas en Chiapas, y el auge de la política neoliberal con la ratificación del TLCAN.

4. Pancho Villa en dos novelas recientes: un mito con función 'contra-presencial'

4.1. Guillermo Arriaga: *Escuadrón Guillotina* (1991)

Escuadrón Guillotina, la primera novela de Guillermo Arriaga, es una obra de lenguaje ligero y ameno, dotada de inteligente intriga. La trama, contada en tercera persona, se puede resumir en pocas frases: El licenciado en Derecho de ilustre nombre Feliciano Velasco y Borbolla de la Fuente ofrece una guillotina a Pancho Villa, quien, embelesado por semejante armatoste, no sólo se queda con la máquina sino que incorpora a Feliciano Velasco y a sus dos ayudantes a su tropa, formando así el Escuadrón Guillotina. Debido a la "legendaria furia de Villa" (Arriaga 2007: 8) los tres hombres no se atreven a contradecirlo. Esta situación inicial de por sí asaz absurda, da pie a una larga serie de situaciones grotescas, teñidas todas de un humor negro y corrosivo que denigra no sólo al personaje de Pancho Villa y al propio Feliciano Velasco, sino también a todo el proceso revolucionario.

Dado que gran parte del relato se centra en Feliciano Velasco, personaje de "origen porfirista y aristocrático" (Arriaga 2007: 19), transformado en villista involuntario,²² Guillermo Arriaga crea la condición perfecta para una carnavalización bajtiniana o, en términos de Assmann, para la reinterpretación de un recuerdo oficialmente 'caliente' pero de facto 'enfriado' y la transformación de un mito con función oficialmente 'fundacional' en un mito 'contra-presencial'. Sin embargo, no sólo persigue el objetivo de destronar al personaje histórico sino también de dismantelar el discurso mitificante del PRI. Feliciano Velasco mira con superioridad y desprecio al guerrillero violento: "[...] Villa no era más que un bribón, un lépero, un... un... barbaján" (Arriaga 2007: 11). Interesado únicamente en el negocio con la guillotina, la lucha de Villa le parece repugnante, puesto que amenaza su propia posición social:

Tenía que luchar ¡oh horror!, al lado del populacho sediento de venganza y sangre. Combatir por unos ideales engendrados por la estulticia y contrarios a la virtud y a la moral (¿de dónde había sacado ese grupo de patarrajadas majaderos –pensaba Velasco– la idea de que todos podían ser iguales?) (Arriaga 2007: 12).

A través de este personaje, Arriaga nos facilita una mirada totalmente diferente de Pancho Villa que la que tradicionalmente es defendida en las novelas de la revolución, donde prevalece su valor simbólico y, en suma, positivo como líder carismático. En la novela, no sólo el personaje de Feliciano Velasco, sino también la voz del narrador participan en el destronamiento de Villa. El narrador se burla repetidas veces de la mencionada crueldad

²² Velasco es un personaje sin objetivos políticos sino meramente comerciales. Se cree superior por sus estudios y su condición de abogado "egresado con los máximos honores académicos de la escuela de Derecho de la Universidad de México, miembro de una de las familias más prominentes del país" (Arriaga 2007: 14).

legendaria (perdonada con diversos argumentos en las novelas de la revolución) y del amor a la gloria del Centauro del Norte:

[Villa] se quedó junto a la guillotina jalando una y otra vez del cordón y mirando con fascinación el vuelo refulgente de la cuchilla. La guillotina, pensaba Villa, no iba a ser un mero instrumento para ejecutar prisioneros, no, se iba a convertir en el símbolo mismo de su persona, de su ejército, un símbolo auténticamente revolucionario (Arriaga 2007: 13).

La guillotina despierta el horror en los representantes de la clase alta que estudiaron en París, quienes reconocen en el portentoso aparato el instrumento de la Revolución Francesa, inicialmente símbolo de la justicia popular y posteriormente transformado en emblema del régimen del Terror (1793-94). A través de esta simbología, la novela parece insinuar que algo parecido ocurrió con la Revolución Mexicana, inicialmente un movimiento revolucionario heterogéneo en lucha por la justicia popular y posteriormente transformado en la 'revolución institucionalizada', homogénea y en cierto sentido terrorífica también (si pensamos en 1968 o 1972). Además, si la guillotina de la Revolución Francesa supuestamente introducía un método más moderno, limpio y 'humano' de ejecución, tras un fallo técnico de la guillotina en la Revolución Mexicana, el caudillo decide regresar a aquellas técnicas medievales que la Francia de la Revolución pretendía erradicar:

Para su fortuna se topó con un historiador que lo introdujo al conocimiento de las terroríficas torturas que se aplicaron en la Inquisición. Así el villismo, honrando la tradición, adoptó el potro, el garrote vil, la inmersión en agua y la hoguera, pero ninguno de estos métodos superó jamás la teatralidad y el dramatismo de la guillotina (Arriaga 2007: 44).

De esta manera, la introducción de aparatos y métodos del viejo mundo, viene a ser un retroceso para el México del siglo XX. Por lo tanto, si en *Escuadrón Guillotina* Pancho Villa es objeto de escarnio, también lo es la clase aristócrata mexicana y su afrancesamiento, típico para la época porfiriana. Aquí, los productos y formas de conducta exportados a México no son la gastronomía ni la refinada moda francesas –tan apreciadas por la burguesía porfirista–, sino que se toma un símbolo oscuro y de barbarie de la cultura europea. Es decir, con un giro macabro, la novela se burla del afrancesamiento porfirista.

Para poner de relieve el excesivo furor que había por Villa, Arriaga nos lo presenta dentro de hechos históricos caricaturescos aunque reales: rodeado de camarógrafos 'gringos'. En el contrato con la *Mutual Film Company* Villa aceptaba que camarógrafos estadounidenses fueran admitidos en los campos de batalla a cambio de dinero. Nótese la comicidad del episodio en que Villa acepta aplazar un fusilamiento de las cuatro de la madrugada a las seis para que se pueda filmar con luz de día, o cuando después de la tomada de Zacatecas (1914)

devuelve las armas a los federales para poder repetir el ataque y así permitir que los norteamericanos filmen.²³

En esta novela puede observarse un cambio radical de perspectiva en comparación con las obras clásicas de la Revolución Mexicana, en las que se tematiza cómo el pueblo va creando leyendas alrededor del Centauro del Norte. En la novela de Arriaga no ocurre lo mismo, sino que se nos presenta a un Villa que va forjando hábilmente su propia estrategia con una puesta en escena de su persona en los medios, con lo cual la novela destruye el mito y lo desenmascara como una estrategia de mera publicidad.

Un giro interesante en la novela sucede cuando Feliciano Velasco, quien planeaba escaparse del "ejército zarrapastroso y vulgar" (Arriaga 2007: 11) de Pancho Villa, apenas llegado a Ciudad de México, decide quedarse con los villistas porque vislumbra la posibilidad de volverse usufructuario de la fama del caudillo:

Él sabía que Zapata, Villa, Obregón, Carranza y todos los demás revolucionarios eran en ese momento un grupo de salvajes belicosos en pugna por el poder. Pero ¿después? Pensó que seguramente, en su época, cada guerrero debería de parecer un troglodita destructor, pero que la Historia, ya pasada la etapa de las pasiones, terminaba por transformarlos en héroes, en prohombres idealistas llenos de virtudes y encantos (Arriaga 2007: 81).²⁴

Esta suposición de Velasco, irónicamente cierta, anticipa la anulación de los detalles históricos en el discurso oficial hasta reducirlos a un "esqueleto de significado" (como dice Mayer), y denuncia además la mitificación de Pancho Villa como un proceso inmoral, puesto que se construye con base en la supresión de su violencia fría, hiperbólicamente simbolizada por la guillotina.

Esta crítica se ve reforzada en una *mise en abyme*, es decir, en la imbricación de una escena análoga al inicio de la novela. En esta escena (Arriaga 2007: 112-116) aparece un personaje de nombre Feliberto Velázquez. Nótese el juego de iniciales: F. V. de Francisco Villa, Feliciano Velasco y Feliberto Velázquez. Estos últimos dos personajes se vuelven espejismos el uno del otro. Feliberto Velázquez es un comerciante que pide hablar con Feliciano Velasco. Velasco lo recibe y así se repite, bajo otros signos, el inicio de la novela en el que Feliciano Velasco pide hablar con Francisco Villa. Resulta que ahora Feliberto

²³ El contrato existió. Villa entendió que su colaboración con la *Mutual Film Company* iba a incrementar su popularidad y además proporcionarle una ganancia muy necesitada. En el contrato Villa concedió a la *Mutual Film Company* los derechos exclusivos para filmar las batallas. Katz afirma además que circulaban ciertos rumores infundados sobre el contrato, según los cuales Villa se disponía a repetir escenas determinantes de las batallas si los camarógrafos no conseguían filmarlas a tiempo. Además, Villa supuestamente se comprometía a llevar los ataques a cabo a la luz del día (véase Katz 1998: 324 s.). Ambos rumores reaparecen en la novela de Arriaga.

²⁴ Otro ejemplo para el deseo de Velasco de aprovecharse de la fama de Villa es su imaginación de "un grupo de escolares estudiando en sus textos las aportaciones que él mismo había hecho a la Revolución: 'Y fue por la decisiva participación del licenciado Feliciano Velasco y Borbolla de la Fuente, que pudo salir adelante la Revolución Mexicana. Mucho tiene que agradecerle la patria a tan magnífico héroe'" (Arriaga 2007: 82).

Velázquez intenta venderle a Feliciano Velasco una guillotina en miniatura para cortar cabezas de ratas con el fin de exterminarlas. De igual modo, Velasco le había ofrecido la guillotina a Villa para cortar cabezas humanas. Velasco ve en la miniguillotina una profanación de su creación y hace fusilar al comerciante. Es decir que se convierte en un reflejo de Villa. Asimismo, el episodio insinúa en una chusca transposición metonímica que Villa trata a sus prisioneros como ratas.

La burla de Arriaga culmina cuando Emiliano Zapata le pide a Pancho Villa dos guillotinas para el ejército zapatista. Villa encarga la construcción de las máquinas a Velasco. Sin embargo, éste entra en una crisis nerviosa, angustiado por pesadillas en las que intenta recuperar su cabeza decapitada y a las que confiere el siguiente significado: "había perdido la cabeza –su destino– y aunque corriera cuanto quisiera detrás de ella nunca lo alcanzaría" (Arriaga 2007: 128). Quema la guillotina y deserta de la tropa, acción que restituye un mínimo de moralidad al personaje, puesto que se da cuenta que la Revolución, símbolo del destino de toda la nación, toma un rumbo equivocado.

¿Entonces, en qué sentido el mito de Pancho Villa adquiere una función 'contra-presencial' en la novela? Pancho Villa no aparece como un héroe que logró mejoras para el pueblo, sino como un personaje egoísta y cruel y como tal está en contradicción con el discurso homogeneizador y glorificador de los héroes de la Revolución en el discurso oficial. Es, por lo tanto, un personaje que nos hace recordar que el proyecto del pasado no se ha cumplido, sino que se ha pervertido. Su recuerdo actúa contra la imagen falsamente positiva de la situación presente en la que la Revolución y su proyecto popular continúan.

El final de la novela brinda una conexión casual con la novela de Ignacio Solares, puesto que ofrece una chusca explicación del subsecuente ataque de Villa a Columbus. El material de construcción para la guillotina que Villa pidió a un judío norteamericano de nombre 'Rabel' nunca llegó "lo que ocasionó severas molestias al general Villa que fue a Columbus a cobrárselas por su cuenta" (Arriaga 2007: 134). Es decir, el ataque a Columbus es interpretado como un asunto meramente de ajuste de cuentas.²⁵ Y con esta rebuscada explicación pasamos a la novela de Ignacio Solares.

²⁵ De facto, el tal Sam Ravel existió. Según Katz se trata de un comerciante de armas de Columbus que estafó a Villa, por lo que Villa quizás quería vengarse de él. Pero Katz considera que de ser un motivo para el ataque a Columbus, entonces sería claramente secundario (véase Katz 1998: 552 y Katz 1978: 117). Efectivamente los villistas quemaron el Hotel de Ravel en Columbus (véase Katz 1998: 556). También Taibo menciona a Ravel (véase Taibo 2006: 618-623).

4.2. Ignacio Solares: *Columbus* (1996)

El 9 de marzo de 1916, Villa atacó con unos quinientos hombres²⁶ la pequeña ciudad Columbus en Nuevo México. La batalla duró seis horas en las que murieron un centenar de mexicanos y apenas diecisiete norteamericanos. Estados Unidos respondió a este atrevido ataque con una expedición punitiva compuesta por casi cinco mil hombres y comandada por el General John J. Pershing, con el objetivo de capturar a Pancho Villa, meta que no se cumplió. Muchos historiadores evaluaron el ataque a Columbus como un acto irresponsable y hasta irracional. No obstante, según Katz, Villa creía tener buenas razones para la empresa. El caudillo estaba convencido de que Carranza había hecho un pacto con el presidente Woodrow Wilson que convertiría a México en una suerte de protectorado estadounidense, convicción que comparte el Villa ficticio de la novela.²⁷ En realidad nunca hubo tal pacto, pero la convicción de Villa era tal, que su ataque aparece como un intento de salvar la independencia de México.²⁸ Entonces, ¿qué tipo de mito se nos presenta en esta novela? ¿Una versión conforme con "el esqueleto de significado" creado por el PRI? ¿O más bien una reinterpretación con función 'contra-presencial' como en el caso de la novela de Arriaga?

Columbus dispone de un tono más serio, aunque no exento de ironía. El crítico José María Merino le atribuye "fuertes resonancias expresionistas, e incluso esperpénticas" (Merino 1997: 47). A diferencia de *Escuadrón Guillotina*, en la novela de Solares nos topamos con un narrador en primera persona de nombre Luis Treviño que se dirige a un periodista silencioso.²⁹ Le cuenta a modo de recuerdo lejano sus hazañas en las tropas villistas durante su juventud, cuya cúspide constituye el ataque a Columbus. Sobre sus motivos para adherirse a Villa declara en el inicio: "En realidad, no fue tanto por irme con Villa como por joder a los gringos, entiéndeme" (Solares 1996: 11), frase que repite casi literalmente al final.³⁰ Con esto da a entender que su interés central no es Villa, sino la difícil relación de México con Estados Unidos. Recordemos que Villa tampoco es un protagonista en las clásicas novelas de la Revolución Mexicana ni mucho menos un personaje abordado con focalización interna, pero sí una figura admirable. En cambio, Treviño le quita protagonismo al caudillo afirmando que su decisión por adherirse a la tropa villista radica en otra parte. De su profundo resentimiento contra los estadounidenses Luis Treviño nos da varias razones: la

²⁶ Taibo enumera los diferentes cálculos del efectivo militar que han hecho los historiadores (véase Taibo 1998: 619).

²⁷ Véase Solares 1996: 88.

²⁸ Véase Katz 1987: 102.

²⁹ Hacia el final de la novela parece que su interlocutor ni existe porque el narrador autodiegético exige una respuesta y no la obtiene: "Dime, contéstame algo. ¿Dónde estás, periodista del demonio? ¿Insistes en no salir de tu escondite?" (Solares 1996: 178).

³⁰ Véase Solares 1996: 180.

invasión norteamericana por Veracruz en 1914, las campañas difamatorias en la prensa estadounidense,³¹ trámites migratorios humillantes como despiojar a mexicanos desnudos en grupo con insecticidas,³² y el maltrato que le confieren los norteamericanos en México a las prostitutas.³³ Pero lo que más le enfurece es la matanza de 35 mexicanos quemados vivos en el puente que atraviesa el Río Bravo.³⁴

La novela crea un círculo narrativo, dado que empieza y termina con el ataque a Columbus. En el relato de Treviño se resalta sobre todo lo desventurado del ataque. Los villistas se equivocan: en vez de asaltar los dormitorios de los soldados norteamericanos, atacan los establos y matan todos los caballos, lo cual constituye el inicio de su fracaso definitivo.³⁵ Hay que destacar además que en la novela, Villa se queda en Palomas, en el campamento militar del lado mexicano de la frontera, y manda a Pablo López a dirigir el ataque.³⁶ Efectivamente los historiadores no han conseguido comprobar que Villa estuviera presente en Columbus. Hay quienes afirman que se quedó a medio kilómetro de distancia, como también hay testigos oculares que creen haberlo visto en la ciudad;³⁷ según Katz Villa permaneció en el lado mexicano.³⁸ Lo que sí es seguro es que en el imaginario popular Villa estuvo ahí, también lo está en *¡Vámonos con Pancho Villa!*. Al afirmar que Villa se quedó en Palomas, la novela de Solares le quita protagonismo una vez más al caudillo. Además, la masacre a los caballos confirma de manera lúdica que los mexicanos fallaron en la única oportunidad que tuvieron de atacar Estados Unidos. El recuerdo de este fallo quizás transforme el mito priista, cuya función era 'fundacional', en un mito con función 'contra-presencial' en el sentido de que llama la atención sobre la situación de la frontera que, de hecho, ha empeorado desde aquellos tiempos. El ataque fallido aparece como la impotencia prolongada de México frente a Estados Unidos.

³¹ Se da el ejemplo de un artículo en *El Paso Herald*: "Una raza como ésta, en su mayor parte compuesta por mestizos, indios y aventureros españoles, casi toda analfabeta, no puede aspirar a la libertad y a la justicia; en una palabra, a la democracia. Necesitará, sin remedio, ser oprimida" (Solares 1996: 13).

³² Véase Solares 1996: 63. También se menciona este procedimiento en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Muñoz 1950 [1931]: 131).

³³ Uno de ellos "se trepó en la barra y se orinó en la cara de una de las enanas [prostitutas], que otro gringo le sostenía por la fuerza" (Solares 1996: 21).

³⁴ Véase Solares 1996: 13, 61. Asimismo en la novela de Muñoz se menciona tal acontecimiento: "Diecisiete murieron. Tal dice la leyenda. Pancho Villa lanzó un alarido cuando llegó hasta él la versión, agigantada en los vuelcos de boca a boca, de que treinta y cinco mexicanos habían sido quemados vivos, 'intencionalmente', en El Paso." (Muñoz 1950 [1931]: 133). En la novela de Solares se citan dos fuentes, el periódico norteamericano *El Paso Herald* (que menciona una veintena de muertos) y el periódico villista *Vida Nueva* (que menciona 40 muertos) (Solares 1996: 63).

³⁵ También Katz relata este hecho, aunque muy brevemente: "[t]hey mistook the stables for the sleeping quarters of the garrison and directed most of their fire there, thus killing horses instead of soldiers" (Katz 1998: 565).

³⁶ Véase Solares 1996: 170.

³⁷ Véase Hurst 2008: 24 y Welsome 2006: 122.

³⁸ Véase Katz 1998: 564.

Si en *Escuadrón Guillotina* se narra la época del auge de poder y gloria de Pancho Villa, *Columbus* se concentra sobre todo en su decadencia. A pesar de este foco y a modo de preludio, Treviño habla brevemente de los mejores tiempos del caudillo. Sin embargo crea un escenario hiperbólico e irónico al describir las batallas revolucionarias como un espectáculo teatral en el cual, desde ambas riberas del Río Bravo, se amontona la gente para observar el combate de Villa contra los federales huertistas en 1913. El público, provisto de binoculares, aplaude, grita y suelta carcajadas³⁹ en una carnavalización bajtiniana de los hechos históricos. El narrador comenta: "La figura de Villa en su caballo tordillo parecía hecha de un macizo bloque de madera, rudamente tallado, ya con algo de estatua desde entonces, sonriente y cachetón [...]. No había duda de su apostura y de su halo de caudillo del pueblo" (Solares 1996: 34 s.). Le atribuye características de leyenda viva, tal cual acontece en *Los de abajo* y en *El águila y la serpiente*.

Aun con un tenor aparentemente positivo, la novela acentúa la excesiva crueldad del Centauro: "Villa era un gigante: cada batalla, cada frase que decía, cada hombre que mandaba matar, lo hacían más grande" (Solares 1996: 71). En el primer momento no parece haber contradicción entre el hecho de ser un héroe y ser excesivamente cruel. Sin embargo, la crueldad de Villa se evalúa de forma diferente en su ocaso: "[...] todos dicen que Villa es un bandido y que nosotros nomás andamos robando vacas" (Solares 1996: 35). El caudillo empieza a matar por razones nimias y dirige su crueldad hacia su propia gente.⁴⁰ No obstante, uno de sus seguidores, Don Cipriano, que en el inicio "hablaba del villismo como de una religión" (Solares 1996: 85), sigue intentando justificar la crueldad del Centauro, por ejemplo, en los reclutamientos forzosos y en el fusilamiento masivo de desertores: "¿Pero qué podía hacer Villa si él era la última opción de justicia y libertad para el país?" (Solares 1996: 87). Incluso cuando Villa fusila a un grupo de "unas noventa soldaderas y sus hijos" (Solares 1996: 96) Treviño consigue encontrar palabras para perdonarlo:

[...] qué le íbamos a hacer si ahí, en el norte, Villa era el último hombre que nos quedaba para creer en él. Por eso yo solito me hacía mis lavados de cerebro y me decía que en el fondo Villa era bueno [...] cómo no iba a serlo si hasta lloró en la tumba del presidente Madero, había tantas otras historias que confirmaban su bondad, la antorcha luminosa que cargaba para guiarnos, amaba a la gente pobre y a los niños y a las mujeres y a los ancianos y tenía un sentido de la justicia tan extremo que a veces, justificaba por sí solo su barbarie (Solares 1996: 98).

³⁹ Véase Solares 1996: 28 s.

⁴⁰ Véase Solares 1996: 115 y 150.

Se puede observar que algunos personajes intentan justificar y perdonar la crueldad de Villa, incluso cuando ellos mismos en realidad ya han perdido la fe en él. La diferencia entre los intentos de justificación en las novelas clásicas de la Revolución y en la de Solares reside precisamente en que para el lector es obvio que se intenta justificar algo en realidad injustificable. Ante esta situación, Don Cipriano se aleja paulatinamente de Villa, mientras Treviño le sigue fiel a pesar de todo, puesto que pelear en su tropa le parece la única forma de alcanzar su meta, hacer frente a los Estados Unidos: "Sin Villa, sin el ideal por el que peleaba Villa, la parte buena de Villa, ¿qué me quedaba?" (Solares 1996: 110). A través de la acentuación de la crueldad del Caudillo la novela evita reiterar su mitificación positiva, aun cuando no lleva a cabo su destronización iconoclasta de manera tan burlona y radical como ocurre en *Escuadrón Guillotina*. Realza más bien aquellos hechos históricos que no son parte del "esqueleto de significado" deseado.

Al fin y al cabo la derrota de los villistas en Columbus tiene otra posible lectura: se presenta como un episodio (mínimamente) glorioso, porque fue el único intento de invasión latinoamericana en territorio estadounidense hasta la fecha. Si este hecho no llega a enorgullecer a Treviño, al menos constituye un minúsculo consuelo para el pueblo mexicano:

A veces pienso que, en fin, por lo menos nosotros en Columbus matamos cerca de veinte gringos, en su mayoría civiles, que es la mitad de mexicanos que ellos quemaron en el puente. Digo, es un consuelo estúpido, pero la desventaja en las cifras siempre la hemos tenido (Solares 1996: 64s.).⁴¹

Curiosamente, la derrota en Columbus también encierra una crítica a la cultura mexicana. El general que lidera la tropa caótica se equivoca y manda a su gente a los establos en vez de al cuartel gringo. El narrador comenta fugazmente este error como algo sintomático del carácter nacional mexicano: "Fue un volado y lo perdimos, como nos ha pasado tantas veces en la historia de México" (Solares 1996: 172). La derrota militar se transforma para él también en derrota personal. Al final nos enteramos que Treviño acabó viviendo en El Paso, en los odiados Estados Unidos: "¿Te imaginas descubrir a estas alturas de mi vida que voy a morir... como un gringo, y, claro, que me van a enterrar en un cementerio en El Paso, Texas, dónde si no?" (Solares 1996: 177). Quedan sólo unos residuos de orgullo como el museo que la ciudad de Columbus le dedicó a Pancho Villa: "Tienen una de las mejores colecciones de fotos y documentos sobre Villa y hasta un busto suyo de bronce. ¿Qué hubiera pensado Villa de saber que iba a tener un busto de bronce en Columbus?" (Solares 1996: 123).

⁴¹ Solares se ciñe estrechamente a los hechos históricos. La matanza de mexicanos a la que se refiere efectivamente tuvo lugar (véase Katz 1998: 564). Merino observa que Solares incluso reproduce textualmente documentos históricos (véase Merino 1997: 47).

En resumen, la novela de Solares reinterpreta el mito de Villa y le confiere la función de relativizar las circunstancias actuales e incluso de señalar sus defectos en dos sentidos: primero, porque hace resaltar sobre todo el carácter vil y violento del personaje y presenta su glorificación como insostenible, y segundo porque extiende metonímicamente la derrota de Columbus a una derrota más general que tiene que ver con el carácter nacional mexicano y su autoestima herida por la vecindad con Estados Unidos (o como se dice popularmente: 'Tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos'). En este sentido sería acertado clasificar la función del mito en esta novela como 'contra-presencial'. No obstante, hay que recordar que para Assmann la función 'contra-presencial' está relacionada con la representación de un pasado como un período heroico mejor. Esto no ocurre ni en Arriaga, ni en Solares. En este sentido ambas novelas deben ser clasificadas como 'desmitificadoras'.

5. Conclusión

La mitomotricidad de la Revolución Mexicana y de Pancho Villa es compleja. Oscila entre el intento del Estado de mantener un recuerdo 'caliente' durante 70 años, y el desgaste del mismo. Oscila también entre el intento de conferirle oficialmente una función 'fundacional' a costo de la anulación de los detalles históricos, y la recuperación burlesca y 'contra-presencial' de estos detalles en las novelas de los años 1990. Oscila, por último, entre 'mitificación' y 'desmitificación' carnealesca. Pancho Villa sigue siendo ambiguo e inasible. No obstante, dos autores mexicanos contemporáneos se han atrevido a desempolvar el mito.

Quisiéramos agregar solamente dos pequeñas observaciones: La primera de Marie-José Hanaï. Haciendo hincapié en las conmemoraciones de la Independencia y de la Revolución en 2010, la crítica literaria francesa constata que el gobierno mexicano aun hoy en día intenta centrar el interés de los ciudadanos en un pasado capaz de despertar orgullo nacional y así desviar la atención de la crisis actual de violencia, por lo cual concluye que "el mito de la Revolución sigue funcionando en la intención oficial de darle cohesión a la nación" (Hanaï 2011). El Estado sigue intentando despojar el mito de una posible función 'contra-presencial' (que parte de la vivencia de una carencia en el presente y enfoca el pasado como una era heroica mejor) encubriendo la evidente verdad: que el presente tiene el déficit de que muchos de los objetivos de la Revolución Mexicana no fueron alcanzados. Este malestar se hace latente sobre todo en la novela de Solares (apegada a hechos históricos) y se presenta de forma simbólica en *Escuadrón Guillotina*: el aparato representante de una de las más grandes revoluciones (la Revolución Francesa) hace acto de presencia pero aparece despojado de su carácter revolucionario y es reinterpretado como un arma que sólo extermina pero no persigue fin ideológico o político alguno.

La segunda observación es nuestra: El proceso de mitificación de Pancho Villa no ha perdido vigor. Prueba de ello es la más reciente incursión de Paco Ignacio Taibo II en el tema. Junto con el dibujante Eko ha publicado en el año 2013 una novela gráfica sobre la toma de Zacatecas liderada por Villa, una obra de corte claramente glorificadora.

Bibliografía

- ARRIAGA, Guillermo (2007 [1991]): *Escuadrón Guillotina*. New York et al.: Atria.
- ASSMANN, Aleida (1999): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: H. C. Beck.
- ASSMANN, Jan (2007 [1992]): *Das kulturelle Gedächtnis*. München: H. C. Beck.
- AZUELA, Mariano (1980 [1915]): *Los de abajo*. (Edición de Marta Portal). Madrid: Cátedra.
- FUENTES, Carlos (1992): *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FUENTES, Carlos (1985): *Gringo viejo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUZMÁN, Martín Luis (1970 [1928]): *El águila y la serpiente*. México: Compañía General de Ediciones.
- HANAÏ, Marie-José (2011): 'Desmitificar el mito de la Revolución mexicana'. En: *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 4.
<http://amerika.revues.org/2063> [26.02.2014].
- HURST, James W.: (2008): *Pancho Villa y Black Jack Pershing*. Westport et al.: Praeger.
- KATZ, Friedrich (2004): 'Prólogo'. En: *Pancho Villa, ese Desconocido. Entrevistas en Chihuahua a favor y en contra*. Chihuahua: Biblioteca Chihuahuense, pp. XIII-XIX.
- KATZ, Friedrich (1998): *The Life and Times of Pancho Villa*. Stanford: Stanford University Press.
- KATZ, Friedrich (1978): 'Pancho Villa and the Attack on Columbus, New Mexico'. En: *The American Historical Review*, 83, 1, pp. 101-130.
- MAYER, Leticia (1995): 'El proceso de recuperación simbólica de cuatro héroes de la revolución mexicana de 1910 a través de la prensa'. En: *Historia Mexicana*, 45, 2, pp. 353-381.
- MERINO, José María (1997): 'Columbus by Ignacio Solares'. En: *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, 11, p. 49.
- MUÑOZ, Rafael F. (1950 [1931]): *¡Vámonos con Pancho Villa!* México: Espasa-Calpe.
- ROSAS, Alejandro (2006): *Mitos de la Historia mexicana. De Hidalgo a Zedillo*. México: Planeta.
- SOLARES, Ignacio (1996): *Columbus*. México: Alfaguara.
- TAIBO II, Paco Ignacio / Eko (2013): *Pancho Villa toma Zacatecas* (texto por Paco Ignacio Taibo II; dibujos y grabados por Eko = Héctor Stanislaw de la Garza Baorski). México: Sexto Piso.
- TAIBO II, Paco Ignacio (2006): *Pancho Villa. Una biografía narrativa*. México: Planeta.
- WELSOME, Eileen (2006): *The General and the Jaguar. Pershing's Hunt for Pancho Villa*. New York / Boston: Little, Brown and Company.

Juegos subversivos. Re-codificaciones de mitos cristianos en Frida Kahlo

Uta Felten
(Universität Leipzig)

electa ut sol, pulchra ut luna

"Goza el fresco paisaje de mi herida / Quebra juncos y arroyos delicados / bebe en muslo de miel sangre vertida" dice el yo lírico a su amado en un poema conocido de un poeta surrealista.¹ "Goza el fresco paisaje de mi herida" parecen querer decirnos la multitud de cuadros de Frida Kahlo al presentarnos un cuerpo maltrato, torturado, abierto, deformado, ornamentado por heridas que derraman sangre.

En las páginas que siguen nos gustaría mostrar cómo Frida Kahlo transforma el espacio interior de experiencia biográfica tejido por el dolor en un espacio pictórico heterotópico de imaginación que se nutre del imaginario de la tradición textual y pictórica cristiana y que se entrelaza en una estructura palimpséstica donde se superpone la mitología cristiana con las mitologías precolombina y mexicana popular.

Sin duda el recurrir a los iconos del catolicismo presentes en su pintura es una de las características obvias y señaladas por la crítica nacional e internacional. Así, por ejemplo, en el ámbito de los estudios biográfico-populares se constatan muy a menudo las múltiples referencias a la iconografía cristiana presentes en su obra sin llegar a analizar las funciones de los recursos del cristianismo y los efectos de ruptura, deformación, tensión e irritación provocados voluntariamente por ellos. En lugar de destacar la irritación provocada por la reescritura de los discursos cristianos en la obra de Kahlo, la crítica tiende a reducir su polivalencia a un mero efecto del trauma biográfico de la artista.

La meta principal de nuestra ponencia consiste en distanciarnos de las lecturas biográficas reduccionistas de Kahlo para elaborar una perspectiva estética y epistemológica acerca de su obra.

Tres son las preguntas claves que queremos plantearnos en torno a la recodificación de la mitología cristiana en Frida Kahlo:

1. ¿Cómo puede describirse la red de reenvíos culturales en la que se inserta el procedimiento de la reescritura de mitemas cristianos?

¹ Véase 'Soneto de la guirlanda de rosas' en Lorca 1989: 439.

2. ¿Cuál es la función de la mitología azteca y de la mitología mexicana popular como elementos claves en el juego palimpséstico de la reescritura de la mitología cristiana en Frida Kahlo?
3. ¿Cómo se puede analizar la reescritura del discurso cristiano en Frida Kahlo a nivel epistemológico?; ¿cuáles son las rupturas y los intersticios provocados por esta técnica palimpséstica?

Al inicio de la obra artística de Frida Kahlo encontramos uno de los gestos clave del cristianismo, el gesto del *introspectio*, el cual, como ha señalado Michel Foucault, forma parte de la *technologie de soi*, tecnología del control de uno mismo para controlar los afectos altamente recomendada en los manuales eclesiásticos del medievo, como por ejemplo en el *Institutis coenobiorum* de Cassianus que Foucault resume de la manera siguiente: "Veiller nuit et jour, la nuit pour le jour, le jour en pensant au soir qui vient. [...] Tâche de vigilance qu'il faut mener sur soi-même [...]" (Foucault 1982: 35 s.).

Aún lejos de ser un instrumento peligroso en sí, el espejo en el medievo es aceptado en su función de ayudante principal con el objetivo de llegar a un perfecto control de los afectos.

Los famosos autorretratos, considerados como el género más importante de la obra pictórica de Frida Kahlo, podrían leerse dentro de una perspectiva cristiana como productos generados por dicha *technologie de soi* –productos generados por el trabajo con el espejo como instrumento del control de los afectos en el sentido de Cassianus– y podrían situarse, dentro del nivel de su gesto de producción, en esta tradición del cristianismo. Como reflejo de este afán tan cristiano de controlar los afectos y los vicios enumerándolos y catalogándolos puede leerse una serie de cuadros menos conocidos de Frida Kahlo que se han expuesto bajo el título *Las emociones. Un grupo de trece dibujos*. (Imagen 1.) Aquí Frida Kahlo recurre explícitamente a la técnica cassiana de enumeración y catalogación de los afectos, vicios y pecados.



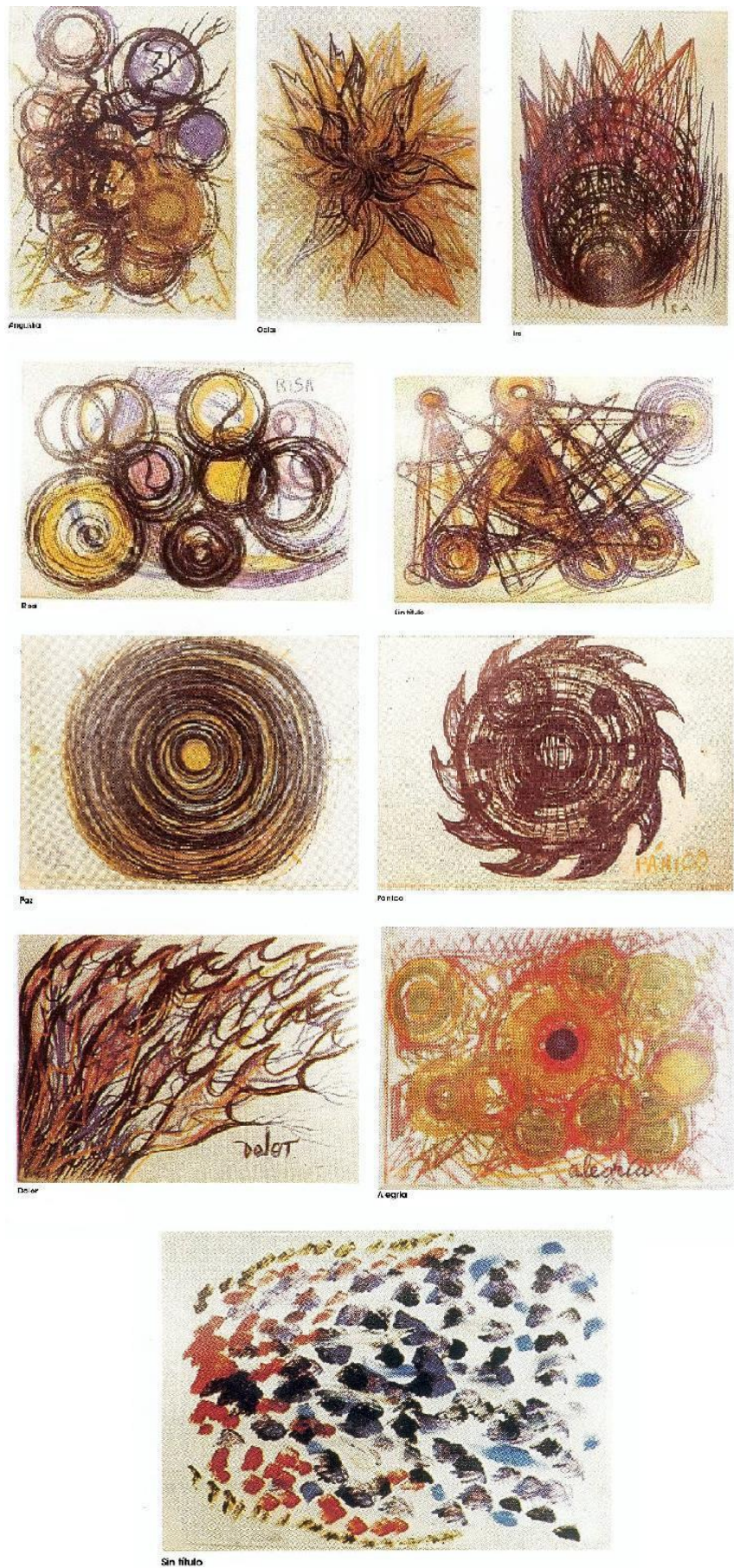


Imagen 1. Frida Kahlo. (1945). *Las emociones*. Un grupo de trece dibujos.

La misma Frida ha reflexionado y mencionado explícitamente el constante gesto de *introspectio* como proceso artístico primario que genera su obra. Así nota en uno de sus autorretratos titulado *Autorretrato con el cabello suelto* explícitamente: "Aquí me pinté yo, Frida Kahlo, con la imagen del espejo [...]", produciendo así un efecto de autoreflexión de los modos de producción del cuadro dentro del propio cuadro. (Imagen 2.)

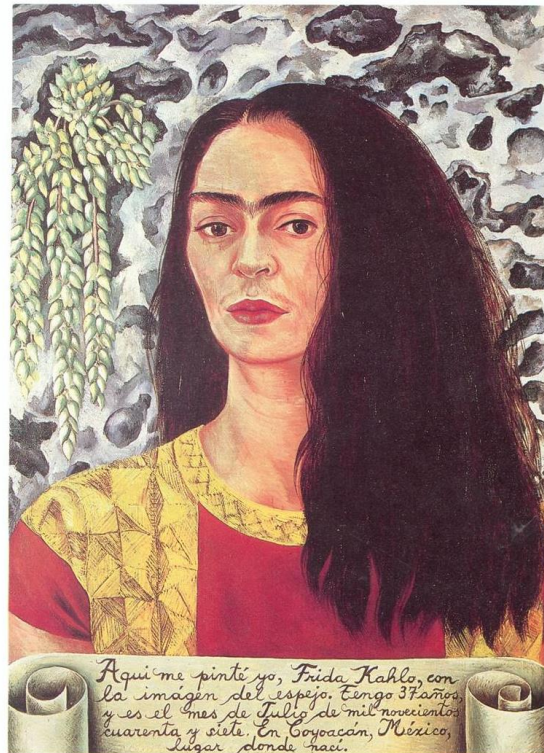


Imagen 2. Frida Kahlo (1947). *Autorretrato con el cabello suelto*.

Reducir la polivalencia de la función del espejo en la obra de Kahlo sólo al gesto cristiano del *introspectio* sería una visión demasiado limitada.

La epistemología cristiana misma deja entrever muy a menudo sus huellas paganas. Es decir, la iconografía cristiana del espejo como modelo del *introspectio* nunca llega a borrar del todo sus huellas paganas, huellas que se actualizan de nuevo en un discurso pictórico muy presente en la pintura barroca de Rubens y Velázquez en la que se escenifica con frecuencia la Venus mirándose al espejo. Basta pensar en el famoso cuadro *Venus del espejo* (1649-51) de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez o en *Die Toilette der Venus* de Peter Paul Rubens. (Imágenes 3 y 4.)



Imagen 3. Velázquez (1649-51). *Venus del espejo*.

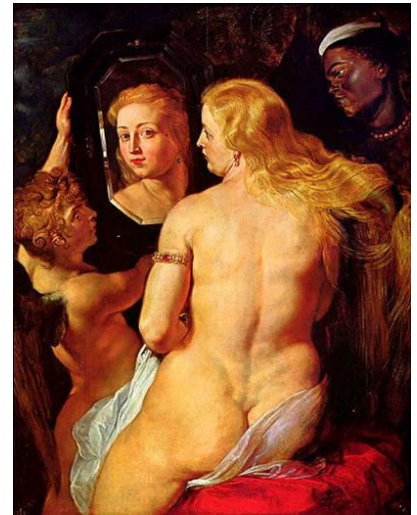


Imagen 4. Rubens (1613-15). *Die Toilette der Venus*.

Volvamos otra vez al cuadro *Autorretrato con cabello suelto*. (Imagen 2.) ¿Estamos aquí ante una "Toilette de Venus" en el sentido de Rubens o se trata más bien de un momento de introspección en clave cristiana? A primera vista el cabello suelto de la protagonista nos recuerda a la representación de la Venus de Rubens, pero también se manifiestan una multitud de signos escondidos que nos conducen a la iconografía cristiana de la escenificación de María. Así, tanto el cabello largo y suelto, como el color dorado del ropaje y la espiga en el fondo del cuadro hacen referencia a la tradición iconográfica de *María en vestido y espigas* (Maria im Ährenkleid). (Imagen 5.)



Imagen 5. *María en vestido y espigas*. (~1450)

La irreducible ambigüedad del cuadro deja al espectador la decisión de descifrarlo como una toilette de Venus o bien como una actualización de "María electa ut sol". La escritura de Kahlo, por su parte, impide cualquier intento de reducirlo a un significado único. El poder de seducción del cuadro nace justamente de este juego engañoso.

La reescritura en clave lúdica y provocativa de la tradición iconográfica cristiana se deja entrever también en los demás autorretratos de Frida Kahlo interpretados muy a menudo en relación con su biografía. Queremos limitarnos a mencionar un ejemplo de reescritura de la iconografía cristiana, el cual resulta menos obvio para una mirada ingenua. Así, por ejemplo, el cuadro *Yo y mis pericos* que presenta al espectador una autoescenificación con cuatro pericos puede leerse como actualización fragmentaria de la *Maria lactans con pericos* (Maria lactans mit Papageien) de Hans Baldung Grien. (Imágenes 6 y 7.) Otro ejemplo de reescritura de la iconografía cristiana lo constituye la famosa serie de autorretratos de Frida Kahlo con el mono. (Imagen 8.) En ellos, el mono se encuentra en el lugar que ocupa el niño Jesús en gran parte de la iconografía cristiana. (Imagen 9.) Al reescribir ésta en dicha serie de cuadros se produce el efecto de irritación y deformación del pretexto cristiano.

Como venimos señalando, todos sus autorretratos son productos generados por dos gestos: el gesto cristiano del *introspectio* y su contrapartida pagana, la automirada de Venus.

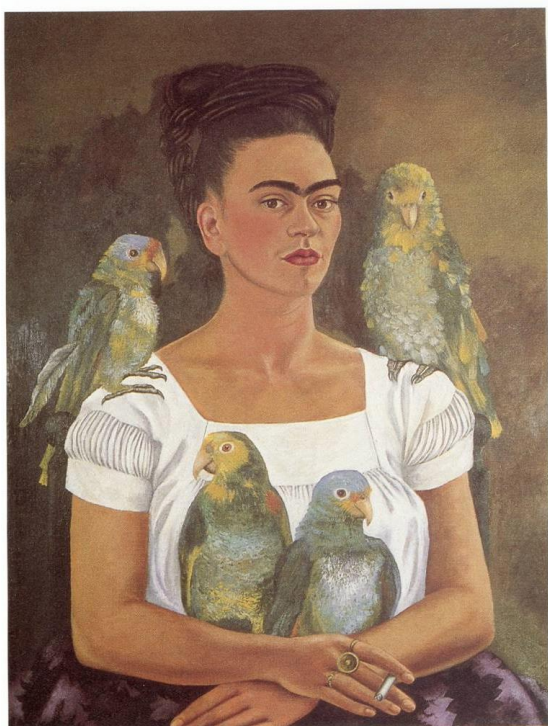


Imagen 6. Kahlo (1941). *Yo y mis pericos*.



Imagen 7. Baldung Grien. (1533). *Maria lactans con pericos*.

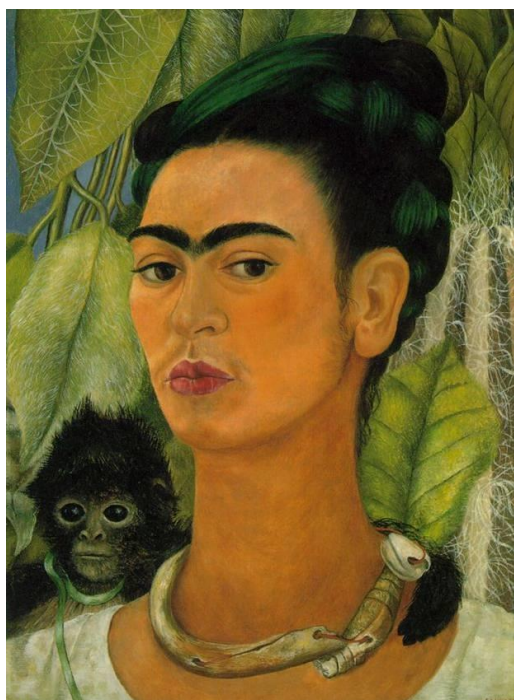


Imagen 8. Kahlo (1939). *Autorretrato*



Imagen 9. Anónimo (~1130). *Madre de Dios de Vladimir.*

Como es bien sabido, la función y el valor del espejo en la epistemología cristiana son heterogéneos y su uso está lleno de rupturas y discontinuidades. Un uso que no se limita sólo a la función del control de los vicios sino que, ciertamente, se convierte a partir de Hans Memling en un elemento constante de la iconografía del *Vanitas*. (Imagen 9.)

Un ejemplo obvio del recurso de Frida Kahlo a la iconografía cristiana del *Vanitas* lo constituye el famoso autorretrato *Pensando en la muerte*. (Imagen 10.)



Imagen 10. Memling. (1485). *Triptychon der irdischen Eitelkeit und himmlischen Erlösung.*

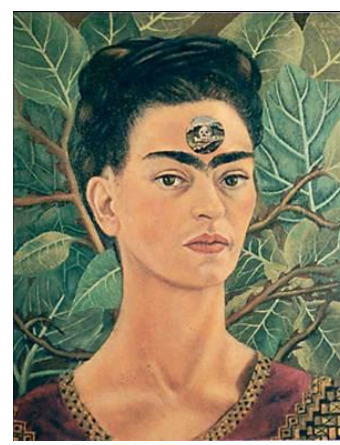


Imagen 11: Frida Kahlo. (1943). *Pensando en la muerte.*

Éste puede leerse como un palimpsesto en el que se revelan huellas de discursos barrocos de *Vanitas* y también de discursos mortuorios aztecas de un 'culto a la muerte' específicamente mexicano en el que se destruye la aparición de la inmaculada 'belleza' por medio de la

calavera marcada con fuego en la frente y que además recuerda al *memento mori*. Tanto el dispositivo de autoobservación, el gesto del *introspectio* como la temática del *Vanitas* correlacionada con ésta recuerdan a la situación narrativa del yo lírico en el famoso soneto 'Este que ves engaño colorido' de Sor Juana Inés de la Cruz.

La autoobservación –el yo lírico observa un autorretrato– constituye el punto de partida para el conocimiento de lo efímero del cuerpo terrestre que está convirtiéndose en cuerpo putrefacto, fragmentado y disuelto en polvo y ceniza:

Este que ves engaño colorido,/ que del arte ostentando los primores,/ con falsos silogismos de colores/ es cauteloso engaño del sentido [...] es una necia diligencia errada, es un afán caduco, y bien mirado/ es cadáver, es polvo, es sombra, es nada. (Cruz 2000: 253)

Es obvio que al actualizar el discurso barroco del *Vanitas* de Sor Juana Inés de la Cruz, Kahlo reescribe también el discurso del *Vanitas* presente en el muy conocido soneto gongorino² sobre la vanidad del cuerpo femenino terrestre que acaba convirtiéndose "en polvo, en sombra, en nada".

La interpretación cristiana del cuadro es solo una de sus posibles lecturas. No bastaría con reducir la función del espejo en *Pensando en la muerte* al conocimiento del *memento mori* sabiendo que, en la epistemología de la vanguardia a la que Frida Kahlo pertenece, el espejo es uno de los dispositivos básicos para las construcciones efímeras de las identidades. En otras palabras: Tomando en cuenta la epistemología de la vanguardia las diligencias erradas son voluntarias porque la identidad se construye, reconstruye y deconstruye en una serie de juegos efímeros. Frida Kahlo es una maestra en la práctica del juego de la *performance* infinita en la que reescribe los iconos cristianos subvirtiéndolos.

La lectura del autorretrato de Kahlo, recurriendo a Sor Juana Inés de la Cruz y Luis de Góngora, descubre la práctica palimpséstica en Frida Kahlo cuya dimensión subversiva se revela solo si descubrimos los códigos secretos de la mitología mexicana de la muerte, los cuales producen un verdadero contra-discurso.

Teniendo en cuenta la escenificación de la muerte dentro de la mitología mexicana popular el discurso del *Vanitas* en Kahlo no sólo se deja leer como una inscripción de los códigos cristianos sino también como una recodificación de los mismos.

Las calaveras de azúcar omnipresentes en la *mythologie populaire* de México reflejan, según las conocidas reflexiones culturales e histórico-cotidianas de Octavio Paz en su ensayo 'Todos Santos, día de muertos' , "el culto a la muerte" como algo propio de la práctica

² Véase 'Mientras por competir' en Góngora 1967: 447.

discursiva de la Mexicanidad en la escenificación de la muerte que se manifiesta en el pensamiento de la complementariedad de la vida y la muerte: "Nuestro culto a la muerte [es] culto a la vida [...]" (Paz 1993: 59) Precisamente con esta ambigüedad de la calavera como signo de la muerte y culto de la vida juega también Manuel Álvarez Bravo en su fotografía *Día de todos los muertos*. (Imagen 12.)

De acuerdo con nuestra lectura, el cuadro *Pensando en la muerte* se revela como ejemplo de la construcción palimpséstica de identidad³ en Frida Kahlo en tanto en cuanto ofrece a los espectadores dos miradas contrapuestas entre sí: una cristiana que interpreta la calavera calcinada en el cuerpo virtual como un reflejo del *memento mori* y la otra correspondiente al discurso de la mexicanidad que lo decodifica como una apología del 'ahora' interpretando el "culto a la muerte" como un "culto a la vida".⁴

Lo subversivo del cuadro consiste en el rechazo radical de favorecer una u otra lectura invitando así al espectador a un libre juego del centro en el que las huellas de la cultura mexicana y de la mitología cristiana se desplazan y superponen continuamente.

A primera vista, parece como si en el último cuadro de Frida Kahlo titulado *Viva la vida* que representa una naturaleza muerta compuesta exclusivamente por sandía se hubiera borrado toda huella cristiana y precolombina. (Imagen 13.) Pero hay algo misterioso, algo escondido en dicho cuadro que se podría denominar el *punctum*, en el sentido de Roland Barthes. O bien, dicho de otra manera: La transparencia aquí no es más que una máscara, la cual esconde lo sagrado-erótico del cuadro. Las sandías parecen estar sangrando y nos recuerdan, por tanto, a los rituales de sacrificios precolombinos y cristianos.

Así el libre juego del centro puede comenzar de nuevo. La pintura palimpséstica de Frida Kahlo se niega a todo tipo de *écfrasis* tradicional convirtiendo la mirada en un caleidoscopio a través del cual uno no se cansa de mirar.

³ Véase en este contexto los estudios innovadores de De Toro 2008, Schwan 2008 y Ceballos 2008.

⁴ Véase Paz 1993: 59.



Imagen 12. Álvarez Bravo. (1933).
Día de todos los muertos.



Imagen 13. Kahlo. (1954). *Viva la vida.*

Bibliografía:

- BARTHES, Roland (1994): *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- CEBALLOS, René (2008): 'Frida. Construcción iconográfica de un universo autorreferencial.' En: Uta Felten / Tanja Schwan (eds.): *Frida Kahlo. Körper, Gender. Performance*. Berlin: Edition Tranvía, Walter Frey, pp. 155-167.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés (2000): *Poesía Lírica*. Ed. de José Carlos Gonzáles Boixo. Madrid: Cátedra.
- FOUCAULT, Michel (1982): 'Le combat de la chasteté'. En: Philippe Ariès / André Béjin (eds.): *Sexualités occidentales*. Paris: Seuil, pp. 26-40.
- GARCÍA LORCA, Federico (1989): *Obras completas*. Vol 1. Ed. de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar.
- DE GÓNGORA Y ARGOTE, Luis (1967): *Obras completas*. Ed. de Juan Millé y Giménez. Madrid: Aguilar.
- HERRERA, Hayden (1991): *Frida Kahlo. Die Gemälde*. München et al.: Schirmer-Mosel.
- PAZ, Octavio (1993): 'Todos Santos, día de muerte'. En: ídem.: *El Laberinto de soledad*. México et al.: Fondo de Cultura Económica, pp. 51-71.
- PRIGNITZ-PODA, Helga (ed.) (1988): *Frida Kahlo. Das Gesamtwerk*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik.
- SCHILLER, Gertrud (1980): *Ikonographie der christlichen Kunst. Band 4.2. Maria*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn.
- SCHWAN, Tanja (2008): 'Hybride Körper. Frida Kahlos pikturale Inszenierungen des Gender im Kontext mexikanischer Medienkultur – Eine Einführung'. En: Uta Felten / Tanja Schwan (eds.): *Frida Kahlo. Körper, Gender. Performance*. Berlin: Edition Tranvía, Walter Frey, pp. 12-24.
- DE TORO, Alfonso (2008): 'Frida Kahlo y las vanguardias europeas: Transpictorialidad – Transmedialidad'. En: *Aisthesis*, 43, pp. 101-131.

El mito del agua en la literatura mexicana y 2666 de Roberto Bolaño

Ursula Hennigfeld
(Universität Osnabrück)

Introducción

En las narraciones arquetípicas de casi todas las culturas, el agua es un elemento considerado el origen de la vida. De igual modo lo considera el Génesis bíblico: "La tierra estaba desordenada y vacía, las tinieblas estaban sobre la faz del abismo y el espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas" (*Gén* 1,2). –Las culturas antiguas mexicanas conocen varias deidades relacionadas con el agua: p.ej. el Dios azteca de la lluvia, Tláloc, que vive en las montañas, fuentes o lagos; su pareja, Chalchihuitlicue, Diosa de todas las aguas que corren; y el Dios Atlaua, patrono de los pescadores.¹

En muchos mitos, el agua se asocia con lo femenino. Por su carácter informe, el agua puede funcionar como alegoría del caos y del desorden (la bestia marina Leviathan, que Hobbes utiliza para explicar su teoría del estado, representa p.ej. el caos). Puede ser tanto fuente de vida como destroz o pena divina (diluvio). En el psicoanálisis, el agua simboliza el parto (Freud) o lo subconsciente (Jung).

En este ensayo me propongo averiguar el núcleo mítico del agua y sus significaciones múltiples para una interpretación de la novela 2666 de Roberto Bolaño. Contra toda expectativa, esta novela –que trata los asesinatos de mujeres en Santa Teresa/Ciudad Juárez y que se desarrolla en gran parte en el desierto mexicano– incluye muchas alusiones, directas o implícitas, al agua. Me propongo estudiar los diferentes usos y procederé del modo siguiente: primero resumiré algunas teorías filosóficas acerca del agua (Esposito 1998, Foucault 1994, Bachelard 1993) (1.), para aclarar en la segunda parte la importancia de las metáforas referentes al agua en la literatura mexicana (2.) con el fin de terminar con un análisis de las metáforas acuáticas de la novela 2666 (3.).

1. Algunos pensamientos teóricos acerca del agua (Bachelard, Foucault, Esposito)

El filósofo francés Gaston Bachelard intenta mostrar que la imaginación humana y las imágenes poéticas se vinculan estrechamente a los cuatro elementos –al fuego, al aire, a la tierra y al agua. Por eso, en su poética del agua, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Gaston Bachelard analiza las imágenes oníricas acuáticas. Como demuestra

¹ Véase Lurker 1989: 52, 89, 408.

el subtítulo, la imaginación tiene, según él, una esencia material. Su meta es escribir una psicología que vincula imágenes literarias a los sueños.

Según Bachelard, el agua es un elemento transitorio que se parece al destino del hombre. Es decir, el hombre es como el agua que corre, viviendo la transitoriedad y la metamorfosis.² En el primer capítulo, 'Les eaux claires, les eaux printanières et les eaux courantes. Les conditions objectives du narcissisme. Les eaux amoureuses', Bachelard combina el agua con el deseo de ver y de ser visto del hombre (complejo de Narciso). Narciso atestigua que el hombre ama contemplar su propia imagen. El agua le revela su identidad y su dualidad.³

Pero el agua contiene también una invitación a la muerte (complejo de Ofelia). El que contempla el agua arriesga perderse: "Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir" (Bachelard 1993: 66).⁴ Contemplando las 'aguas durmientes' el hombre se vuelve melancólico.⁵ Así que el agua –según Bachelard– es al mismo tiempo tanto substancia de la vida como de la muerte, es un elemento fundamentalmente ambiguo. También existe la mezcla de dos elementos, p.ej. del agua y de la noche. En la imagen del 'mar de tinieblas' Bachelard ve un remordimiento que no duerme (ibid.: 119). La combinación de 'agua' y 'noche' suscita un miedo insistente. Asocia este miedo con la imagen de la Medusa que se ríe. –En este sentido, el aviso "guárdate de la Medusa" que Pritchard da a Pelletier con respecto a Liz Norton parece interesante (Bolaño 2004: 97).

Según Bachelard, los conceptos de puridad y purificación demuestran que existe una valorización moral del agua: El agua impura es un receptáculo del mal.⁶ En este sentido sentirse atraído por el agua impura y su vegetación es revelador de una fascinación secreta por un allá o la dinámica de lo negro:

² María Noel Lapoujade califica la poética del agua de la manera siguiente: "las imágenes poéticas del agua se elevan al rango ontológico primordial de homologarse a la imaginación de la materia." Según ella, el agua designa un "destino de metamorfosis inherente al ser" (Lapoujade 2011: 45-47).

³ "Devant les eaux, Narcisse a la révélation de son identité et de sa dualité, la révélation de ses doubles puissances viriles et féminines, la révélation surtout de sa réalité et de son idéalité." (Ibid.: 33)

⁴ Véanse también: "Eau silencieuse, eau sombre, eau dormante, eau insondable, autant de leçons matérielles pour une méditation de la mort. Mais ce n'est pas la leçon d'une mort héraclitéenne, d'une mort qui nous emporte au loin avec le courant, comme un courant. C'est la leçon d'une mort immobile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeure avec nous, près de nous, en nous." (Ibid.: 96) "L'imagination du malheur et de la mort trouve dans la matière de l'eau une image matérielle particulièrement puissante et naturelle." (Ibid.: 122)

⁵ "Si à l'eau sont si fortement attachées toutes les rêveries interminables du destin funeste, de la mort, du suicide, on ne devra pas s'étonner que l'eau soit pour tant d'âmes l'élément mélancolique par excellence." (Ibid.: 123) – Con respecto a la poesía de Paul Eluard, Bachelard escribe: "L'eau est alors un *néant substantiel*. On ne peut aller plus loin dans le désespoir. Pour certaines âmes, *l'eau est la matière du désespoir*." (Ibid.: 108)

⁶ "L'eau impure, pour l'inconscient, est un réceptacle du mal, un réceptacle ouvert à tous les maux; c'est une substance du mal" (Bachelard 1993: 160).

Cette végétation onirique est déjà induite par la rêverie dans la contemplation des plantes de l'eau. La flore aquatique est, pour certaines âmes, un véritable exotisme, une tentation de rêver un ailleurs, loin des fleurs du soleil, loin de la vie limpide. Nombreux sont les rêves impurs qui fleurissent dans l'eau [...] Et notre cœur est remué par cette dynamique du noir. (Ibid.: 190-191)

Las plantas del agua como las algas invitan entonces a soñar con un más allá –como lo experimentará Hans Reiter– y despliegan una fascinación por lo oscuro. También existen imaginaciones de agua violenta, en este caso el agua parece ser maligna y tiene una connotación masculina o incluso inhumana. Bachelard da el ejemplo de la cólera del mar: "Est-il un thème plus banal que celui de la colère de l'Océan? Une mer calme est prise d'un soudain courroux. Elle gronde et rugit. Elle reçoit toutes les métaphores de la furie, tous les symboles animaux de la fureur et de la rage." (Ibid.: 230)⁷

Bachelard define el acto de sumergirse en el mar como iniciación peligrosa. Es una imagen para el subconsciente: "En fait, le *saut dans la mer* ravive, plus que tout autre événement physique, les échos d'une initiation dangereuse, d'une initiation hostile. Il est la seule image exacte, raisonnable, la seule image qu'on peut vivre, du *saut dans l'inconnu*." (Ibid.: 222)

Michel Foucault analiza el agua bajo otra óptica, relacionándola con el tratamiento de la locura practicado en el siglo XIX. En su ensayo 'L'eau et la folie' (1963), Foucault explica que en el pensamiento occidental, la razón se asociaba a la tierra firme mientras que la locura se consideraba como acuática (Foucault 1994: 268). El pensamiento occidental conceptualiza p.ej. la melancolía como "eau noire et calme, lac funèbre, miroir en larmes" (ibid.: 269). En este escenario, el mar representa la atracción hacia horizontes lejanos y extranjeros, una tentación, mientras que la lluvia sería el agua pura y purificante del cielo –aquí Foucault coincide con Bachelard en su análisis.

Foucault –que explica cómo se trataba a los supuestos enfermos con duchas frías para terminar con su locura diagnosticada– establece cuatro funciones del agua en el "tratamiento médico" de supuestos locos en el siglo XIX: 1) la función dolorosa ya que el agua reconduce al ser humano hacia una percepción corporal del mundo; 2) la función humillante; 3) la función de reducir el silencio y 4) la función de servir de castigo (ibid.: 270).

En su trilogía *Communitas* (1998), *Immunitas* (2002) y *Bios. Biopolítica y filosofía* (2004), el filósofo italiano Roberto Esposito presenta una crítica de la filosofía política occidental y sus conceptos claves como 'cuerpo social' o 'comunidad'. En *Communitas*, más

⁷ En el episodio en el que Barry Seaman y Marius Newell contemplan el mar, Bolaño utilizará este motivo de la cólera del océano.

precisamente en el capítulo dedicado a Heidegger y Hölderlin, dedica algunas páginas a la importancia del mar para la genealogía o geo-filosofía de Europa. Según él, el mar atestigua el desarraigo radical del hombre abandonado a su destino: "Il mare è il luogo dell'improprio. Della lontananza da casa e dell'erranza. La forma mobile ed estrema di quella scissione cui siamo abbandonati. L'elemento dello sradicamento – e perciò stesso della perdita di padronanza sul nostro destino" (Esposito 1998: 106). El mar tiene un potencial adquisitivo y apropiativo ("potenziale acquisitivo, violentemente appropriativo"), ya que invita a la conquista y a la guerra (Ibid.: 107). Según él, la metáfora del mar es una metáfora vacía que remite a la pérdida del origen:

Il presente è il tempo della perdita dell'origine. Ciò che divide il cominciamento dalla possibilità della sua rappresentazione. A tale impossibilità rimanda la metafora vuota del mare. Che esso non abbia fine, direzione, logica vuol dire che l'origine stessa si è inabissata tanto profondamente da non potersi mostrare che nel movimento del suo ritiro. Questo è il mare: l'eterno andare-e-venire delle sue onde: il ritrarsi come contromovimento del tratto. [...] Perché il mare di cui qui si parla non va affatto inteso in contrapposizione alla terra. Piuttosto come il suo significato segreto. La dimensione oscillante, precaria, inquieta che della terra costituisce il sottofondo celato. Ciò che la terra non può vedere da se stessa. (Ibid.: 108)

El mar representa lo que no tiene finalidad, dirección o lógica. Representa entonces tanto la pérdida del origen como una laguna invisible: la dimensión oscilante, precaria e inquieta de la tierra, su subsuelo secreto. (Bolaño utiliza muchas veces la noción de un subsuelo secreto como demostrarán las frecuentes recurrencias de palabras como "sumergirse", "superficie" etc.)

2. El mito del agua en la literatura mexicana

Si uno piensa en Amado Nervo o José Gorostiza, se podría decir que para la poesía mexicana del siglo XX, el tema del agua es de suma importancia. Nervo publica en 1901 una antología *La hermana agua*, en la que incluye poemas como 'El agua que corre bajo la tierra', 'El agua que corre sobre la tierra', 'Las voces del agua' y 'El agua multiforme', en las que el agua es considerada hermana del hombre y donde el yo lírico compara su "vida errabunda" con el Niágara y el Nilo e interpreta el agua no sólo como fuente de la vida sino también como castigo.⁸ En el poema 'Cuando llueve', la lluvia se asocia con una misteriosa melancolía y tristeza.⁹

⁸ En 'El agua que corre sobre la tierra', Nervo se dirige a la "hermana Agua": "Yo alabo al cielo porque en mi vida errabunda/soy Niágara que truna, soy Nilo que fecunda, maelstrom de remolino fetal, o golfo amigo;/porque, mar, di la vida, y diluvio, el castigo.// [...] Loemos a Dios, hermana Agua." (Nervo 1994: 46-47)

⁹ "– ¿Ves, hija? Con tenue lloro/la lluvia a caer empieza./ – Sí, padre, y cayendo reza/como una monja en el coro.// – Damiana, hija mía,/ya enciende el quinqué;/yo tengo melancolía.../– Yo también ¡no sé por qué!// – Padre, el agua me acongoja;/ vagos pesares me trae./ – Damiana, la lluvia cae,/como algo que se deshoja.// –

En la poesía de José Gorostiza, poeta mexicano y miembro del grupo de los *Contemporáneos*, se encuentran igualmente poemas que tratan el agua, concretamente el mar. En 1925 publica su antología *Canciones para cantar en las barcas* con poemas intitulados 'La orilla del mar', 'Se alegra el mar', '¡Agua, no huyas de la sed, detente!' o 'Yo no conozco el mar'.¹⁰ Gorostiza asocia el agua al tema de la muerte o al llanto que se parece al ruido de las olas. El desierto, por el contrario, es la metáfora de la soledad y desesperanza.¹¹

En las novelas mexicanas del siglo XX se encuentran igualmente muchísimos ejemplos que demuestran la gran importancia del agua, más bien del mar, para la historia y cultura mexicana: *Terra nostra* (título que alude al *mare nostrum*) o *Agua quemada* (1981) de Carlos Fuentes son ejemplos conocidos.¹² Como otros ejemplos se podrían citar dos novelas anteriores que dan razones para el fracaso de la revolución mexicana: *Los muros de agua* (1941) de José Revueltas y *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez Delgadillo.¹³ –En este ensayo, me limitaré a un análisis breve de la novela revueltiana, en la que trasforma sus estancias forzadas en las Islas Marías en 1932 y 1934 en texto literario. Describe tanto las múltiples violaciones de los derechos humanos que sufren los cinco prisioneros políticos forzados a trabajos más duros en esta colonia penal, como la corrupción del sistema jurídico mexicano.

Al principio de la novela describe la transición entre la llovizna y un aguacero violento que influye directamente en el alma humana. Los prisioneros se vuelven taciturnos e

¿Oyes? Murmurando está/como una monja que reza.../ – ¡Damiana, tengo tristeza!/ – Yo también... ¿Por qué será?" (Ibid.: 85)

¹⁰ En 'La orilla del mar', el yo lírico se describe de la manera siguiente: "Yo sólo me miro/por cosa de muerto;/solo, desolado,/como en un desierto." (Gorostiza 1996: 8) –La editora, Edelmira Ramírez, afirma la importancia del elemento acuático para Gorostiza: "el tema recurrente [es] la naturaleza marina, con los diversos elementos que la pueden componer: las orillas del mar, la sal, la arena, los pescadores, las barcas, los peces, las redes, los muelles, los faros. [...] Si bien el agua forma parte del núcleo temático anterior, como elemento en sí, ocupa un lugar revelante dentro de la temática gorostiziana. El agua en diferentes modalidades: lluvia, tormenta, fuentes, lágrimas, gotas, burbujas" (Ramírez 1996: XXVIII).

¹¹ En 'Yo no conozco el mar', el yo lírico describe el ruido del llanto de otra persona, sus lágrimas, suspiros y sollozos, comparándolos a la supuesta música de las olas: "Yo no conozco el mar./ Se me antoja una música propicia/para llorar,/donde pululan olas, disonantes/como tus lágrimas/sobre la música de tu mirar.// [...] Yo no sé de marinas llobregueses,/pero te ví llorar." (Gorostiza 1996: 93)

¹² Por supuesto, la temática se encuentra también en otros textos latinoamericanos: Se podrían mencionar p.ej. los poemas del autor chileno Vicente Huidobro bajo el título *El espejo de agua* (1916), la novela cubana *Otra vez el mar* (1982) de Reinaldo Arenas, *Los ríos profundos* (1958) del argentino José María Arguedas, la antología *Agua arriba* (1968) o los cuentos *De tierra y agua* (1965) del nicaragüense Fernando Silva Espinoza. Las múltiples relaciones intertextuales entre Bolaño y estos textos todavía quedan por estudiar.

¹³ En *Al filo del agua*, Agustín Yáñez rompe con los mitos de la revolución mexicana, utilizando un estilo de 'realismo analítico' como nueva técnica narrativa. En el epígrafe se explica el doble sentido del título: "*Al filo del agua* es una expresión campesina que alude al momento de iniciarse la lluvia, y –en sentido figurado, muy común– la inminencia o el principio de un suceso" (Yáñez 1996 [1947]). –Bolaño utiliza también la lluvia como precursora de sucesos, sobre todo en la primera parte de la novela.

interpretan el aguacero como mensaje divino y signo de su castigo.¹⁴ Mientras tanto, el mar es el lugar que invita a viajes imaginarios y sueños.¹⁵ El narrador medita sobre los japoneses que pescan ilegalmente perlas y esponjas, sobre el mar que conecta la colonia penitenciaria con Estados Unidos y especialmente San Francisco como lugar de anhelo, "ciudad de fama desenfadada, de llanto alegre y desquiciado, de terremotos y de consternación" (ibid.). Pero el mar funciona también como lugar de memoria que conserva la historia de la Conquista:

el Golfo de Cortés, ahí mismo, legendario, oliendo aún a carabelas y a indios silenciosos, que construían sus balsas de maderas vivientes. [...] ¡Ningún mar tan lleno de historia y maleficio como éste! [...] este Pacífico de aquí, el más inmenso de todos los mares, tiene una voz que no se olvida. [...] ¡Tal es este mar lleno de cosas despiertas, de luces y de sombras! (Ibid.)

La voz del mar sigue contando historias y mantiene viva la memoria colectiva. Además, para los detenidos, el mar representa el trayecto recorrido entre la libertad y el cautiverio en la isla penitenciaria. Todos los prisioneros se sienten mágicamente atraídos por el mar que sirve para ellos de medio de introspección, ya que el océano encarna no sólo la historia de la comunidad de prisioneros o de la nación, sino también el recuerdo individual, de amores perdidos, de proyectos frustrados por el arresto.¹⁶ El mar aparece entonces como un repositorio de la historia –colectiva e individual– de todos los hombres.¹⁷

¹⁴ "Sin embargo, cuando la llovizna juvenil se transforma en aguacero, en alguno de esos aguaceros violentos, roncacos, que revuelven el paisaje y lo enturbian de amarillo con su barro y con las pisadas sucias de sus mil transeúntes, cuando eso ocurre, entonces el rumor de los neumáticos sobre el pavimento degenera en chapoteo; la suavidad y la blandura pierden ligereza; se asiste a un ruido lóbrego, como de enfermedades y desgracias, y el alma vuélvese aprensiva, taciturna, como si del inminente cielo fuese a descender un mensaje final e inapelable" (Revueltas 1978 [1941]: 26).

¹⁵ "El paisaje que se ofrecía era majestuoso e imponente. De un lado el mar azul, de una hermosa transparencia que permitía ver la quebrada arena del fondo, las móviles estrellas marinas y todo el mundo caprichoso de las conchas y los caracoles. [...] Una brisa aromática soplabá del norte y era tan singular aquello, que el pensamiento volaba por el océano, aproximando las distancias e imaginando tierras remotas, islas verdes y azules". (Ibid.: 88)

¹⁶ "Del océano salen sombras oscuras y cálidas, que se detienen en el aire adhiriéndose a los hombres y penetrando en sus sueños. Entonces aparecen mareas difusas, llamamientos que vienen de muy lejos y referencias interiores que vuelven el espíritu hacia sus propios orígenes. Nadie puede resistir el influjo y se experimenta la necesidad de ir hacia el mar, desde la playa, como hacia un viejo dios, no para oír palabras ni rumores, sino para oír nada, y quedarse en la oscuridad, donde cielo y agua se adivinan, se adivinan, también, todos los recuerdos, el amor ausente, la vida infructuosa, los anhelos sin utilidad y los esfuerzos sin gloria." (Revueltas 1978 [1941]: 115)

¹⁷ "Pues generalmente no se sabe escuchar al mar; se le cree monótono y repetido, con iguales voces y palabras siempre, cuando si se escucha su latir con fe, con sentido de las cosas profundas, la música, la poesía, los diálogos, la tragedia, todo lo que lleva dentro, se perciben como si las aguas puras, inmensas y amorosas, fuesen el inmaculado depósito, permanente y mágico, de la historia de los hombres." (Ibid.: 132)

3. El mito del agua en 2666

En total encontramos aproximadamente 230 sueños en la novela, la mayor frecuencia en la quinta parte de 2666.¹⁸ Es evidente que las cinco partes de la novela están vinculadas por varios motivos y metáforas, como p.ej. las metáforas del agua que se encuentran con gran frecuencia en cada uno de los capítulos. A lo largo de la novela Bolaño utiliza muchas veces sueños e imágenes que hacen referencia al agua.¹⁹

En la primera parte de la novela, 'La parte de los críticos', el personaje de Morini se caracteriza como "melancólico italiano" que considera su libro sobre Archimboldi como "pez guía que iba a nadar durante mucho tiempo al lado del gran tiburón negro que era la obra del alemán" (ibid.: 25). En el momento en el que admite su amor por Liz Norton y reconoce a Pelletier y a Espinoza como rivales, Morini sueña con el agua:

Casi a finales de 1996 Morini tuvo una pesadilla. Soñó que Norton se zambullía en una piscina mientras Pelletier, Espinoza y él jugaban una partida de cartas alrededor de una mesa de piedra. Espinoza y Pelletier estaban de espaldas a la piscina, que al principio parecía ser una piscina de hotel, común y corriente. Mientras jugaban, Morini observaba las otras mesas, los parasoles, las tumbonas que se alineaban a cada lado. [...] Impulsó la silla de ruedas hasta el borde de la piscina. Sólo entonces se dio cuenta de lo enorme que era. De ancho debía de medir por lo menos trescientos metros y de largo superaba, calculó Morini, los tres kilómetros. Sus aguas eran oscuras y en algunas zonas pudo observar manchas oleaginosas, como las que se ven en los puertos. [...] Creyó ver, en el otro extremo de la piscina, una sombra [...]. Esa zona de la terraza había quedado cubierta por la niebla. Siguió avanzando. El agua de la piscina parecía que trepaba por los bordes, como si en alguna parte se estuviera gestando una borrasca o algo peor [...]. Al principio intentó seguir avanzando, pero luego se dio cuenta de que corría el riesgo de caer con la silla de ruedas dentro de la piscina y prefirió no arriesgarse. [...] Entonces se dio cuenta de que la piscina se había vaciado y de que su profundidad era enorme, como si a sus pies se abriera un precipicio de baldosas negras enmohecidas por el agua. [...] Entonces volvía a mirar a Norton y ésta le decía: - No hay vuelta atrás (ibid.: 67-70).

El crítico se ve enfrentado a algo más grande de lo que había pensado ("Sólo entonces se dio cuenta de lo enorme que era").²⁰ El agua que contempla en su sueño es oscura y sucia ("oleaginosas"). La sombra y la niebla sobre la piscina significan para él un obstáculo al entendimiento. Tomando a Foucault, esta agua negra se puede interpretar como indicio de su melancolía. Interpretándolo según Bachelard, Morini se ve confrontado con su propia imagen (complejo de Narciso) y medita sobre la muerte (complejo de Ofelia). El espejo del agua

¹⁸ Estas cifras se basan en el análisis de los sueños en 2666 hecho por Angelika Groß en su trabajo de fin de carrera (2012, no publicado) bajo el título *Grenzen und Grenzüberschreitung in Roberto Bolaños '2666' y Jonathan Littells 'Les bienveillantes'*.

¹⁹ Además, los personajes utilizan muchas veces la locución "está claro como el agua" (Bolaño 2004: 80, 231, 444, 535, 562, 943).

²⁰ Bolaño se refiere probablemente a la alegoría del agua abismal bajo la superficie del mundo. Véase Imbert y Maupeu 2011:112. Mientras que en los textos medievales sobre el *mare saeculi*, el mundo es un mar y la filosofía la orilla hacia la que debe orientarse el hombre, Bolaño no nos presenta ningún puerto seguro para salvarse del abismo.

podría reflejar también el subconsciente de Morini quien descubre –tras mirar la faz del agua– su amor por Norton y su miedo de perderla para siempre.

Lo que al principio parece "común y corriente", una piscina de hotel, se transforma repentinamente en algo peligroso, de tamaño enorme. Dos de sus amigos están de espaldas a la piscina sin darse cuenta del peligro latente. Este sueño se puede interpretar también como una prefiguración de los acontecimientos en México: Descubrirán los feminicidios horribles y la violencia omnipresente. Lo que al principio les parece algo terrible pero un problema soluble, se revela como todo un mar del mal con una profundidad y extensión incalculable. En este momento, todos ya han sucumbido a la fascinación del mal y a la violencia (véase p.ej. el episodio en el que golpean al taxista) y deben reconocer lo que pronuncia Liz Norton en el sueño: No hay vuelta atrás. El mal es como el agua, trepa por los bordes, es contagioso. La zona del mal es desvaída, sólo se reconoce la frontera al traspasarla. –La piscina reaparece varias veces más: Pelletier le salva la vida a Amalfitano que está a punto de ahogarse en una piscina de hotel y la última conversación que tienen Pelletier y Espinoza en Santa Teresa tiene lugar junto a la piscina (Bolaño 2004: 194, 205-207).

Hans Reiter aparece como una analepsis en un sueño acuático de Pelletier que durante unas vacaciones en las islas griegas llega a conocer a un niño que "todo el día se lo pasaba buceando" (ibid.: 202). A través de este sueño, Bolaño conecta la primera con la quinta parte de la novela. –En otro episodio de la primera parte, Pelletier descubre un bulto misterioso en la playa:

Sobre la playa sólo quedaba un bulto, una mancha oscura que sobresalía de una fosa amarilla. [...] Y entonces observaba un temblor en el mar, como si el agua también sudara, es decir como si el agua se pusiera a hervir. [...] Y entonces Pelletier sentía que se estaba mareando y un ruido de abejas llegaba del exterior. [...] Y Pelletier gritaba el nombre de Norton y la llamaba, pero nadie acudía a su llamado, como si el silencio se hubiera tragado su llamada de auxilio. (Ibid.: 109)

Otra vez, el agua está oscura y tiene un movimiento misterioso bajo la superficie, está viva. Genera una reacción corporal inmediata ("se estaba mareando"). Y como Morini en su pesadilla, Pelletier también grita el nombre de Norton, pero nadie le contesta. Entonces se da cuenta de su soledad. La abejas pueden interpretarse como símbolos del mal (Kretschmer 2008: 57). Pelletier considera bajar a la playa para aclarar el secreto del bulto, pero por comodidad, no hace nada.

En la tercera parte, Fate lee el dossier de Barry Sea'man (que ya tiene un nombre evocativo) durante el vuelo hacia Santa Teresa. En esta parte de la novela llueve con

frecuencia.²¹ Durante el vuelo, Fate escucha la historia de un tal Bobby que naufraga con su barco, se agarra a un tronco y flota en el agua durante varios días (ibid.: 304-305). Cuando un avión explota y se hunde, Bobby es el único superviviente que encontrarán los helicópteros de salvamento. Luego Seaman alude al tráfico de esclavos por vía marítima como razón por la que "a los negros no nos gusta el mar" (ibid.: 315). Como en la novela de Revueltas, el mar aparece como depositario de los crímenes humanos.

En su estudio sobre el agua y los sueños, Bachelard evoca también el mar personificado, hostil al hombre ("la colère de l'Océan"). Encontramos el mismo motivo en la tercera parte donde Barry Seaman sueña con el mar:

El mar ruge. Entonces yo me acerco a Marius y le digo que vámonos de aquí ahora mismo. Está sonriendo. Está más allá. Y me indica el mar con una mano, porque es incapaz de expresar con palabras lo que siente. Y entonces yo me asusto, aunque es mi hermano a quien tengo a mi lado, y pienso: el mar es el peligro. (Ibid.: 316)

En el caso de Marius la contemplación del mar inicia una meditación ("Está más allá"), un "rêver un ailleurs" como lo describe Bachelard. Están mirando la cólera del océano ("El mar ruge") pero sin poder expresar sus sentimientos ("incapaz de expresar con palabras lo que siente"). Sin embargo, se nota otra vez un peligro latente, ya que Seaman se asusta y quiere que se vayan de ahí. Algunos años después, un asesino anónimo matará a Marius al borde del mar, probablemente porque Marius estaba luchando contra el tráfico de drogas.²² El sueño tiene, otra vez, la calidad de un presagio funesto.

En la cuarta parte, 'La parte de los crímenes', el personaje de Lalo Cura establece una conexión entre el desierto y el mar:

Vivir en este desierto, pensó Lalo Cura mientras el coche conducido por Epifanio se alejaba del descampado, es como vivir en el mar. La frontera entre Sonora y Arizona es un grupo de islas fantasmales o encantadas. Las ciudades y los pueblos son barcos. El desierto es un mar interminable. Éste es un buen sitio para los peces, sobre todo para los peces que viven en las fosas más profundas, no para los hombres. (Ibid.: 698)

Leyéndolo según Foucault, en el pensamiento occidental la razón se ha asociado con la tierra, pero el mar con la locura. El personaje de Lalo Cura (cuyo nombre ya indica la locura) revela entonces su locura creciente.²³ Pero al mismo tiempo el párrafo ilustra que las antiguas

²¹ Véase p.ej. Bolaño 2004: 304, 406.

²² "Como ustedes saben, dijo, a Marius Newell lo mataron. [...] Dicen que Marius le debía dinero y que por eso lo mataron, pero a mí me cuesta creerlo. Yo creo que alguien pagó para que lo mataran. Marius en aquella época estaba luchando contra el tráfico de drogas en los barrios y a alguien eso no le gustó. Puede ser. Yo aún estaba en la cárcel y no sé muy bien qué fue lo que pasó. Tengo mis versiones, demasiadas versiones" (ibid.: 314-315).

²³ "Dans l'imagination occidentale, la raison a longtemps appartenu à la terre ferme. Île ou continent, elle repousse l'eau avec un entêtement massif : elle ne lui concède que son sable. La déraison, elle, a été aquatique depuis le fond des temps et jusqu'à une date assez rapprochée. Et plus précisément océanique: espace infini, incertain" (Foucault 1994: 268).

oposiciones 'desierto – mar' o 'tierra firme – islas' ya no son válidas. Ambos, desierto y mar, son hostiles al hombre. La frontera entre México y Estados Unidos es calificada de fantasmal o encantada, a lo mejor porque tantos mexicanos sueñan con cruzarla para empezar una vida nueva en la tierra prometida estadounidense.

Si la región de Santa Teresa/Ciudad Juárez se parece a un grupo de islas y si, además, el desierto es una analogía de un mar inmenso y sin fronteras, se podría interpretar como el mar del mal: Los continentes – tanto Europa como América – flotan en el vasto mar del mal. Esta imagen ilustra también que México está conectado con los demás países del mundo: todos flotan sobre el mismo mar del mal. Los peces en las fosas más profundas serían p.ej. los criminales de diferentes lugares y épocas.²⁴ A lo largo de la novela, varios hombres son asociados a la fauna submarina: La policía evalúa a Fate como "pez gordo", Juan de Dios Martínez se entera de que el caso del secuestro se cerró por orden de "algunos peces gordos cuyos hijos, los juniors de Santa Teresa, poseían casi la totalidad de la flota de Peregrinos de la ciudad"; después de la Segunda Guerra Mundial, los americanos buscan "criminales de guerra con un cierto prestigio, gente de los campos de exterminio, oficiales de la SS, peces gordos del partido" (Bolaño 2004: 436, 663, 971). Otro grupo de "peces" son los "tiburones del PRI" o "el gran tiburón negro" Archimboldi (ibid.: 744, 761, 25).

El personaje de Hans Reiter es de suma importancia para la novela y con respecto al mito del agua.²⁵ En la quinta parte de la novela, el nacimiento de Hans Reiter se describe de la manera siguiente:

En 1920 nació Hans Reiter. No parecía un niño sino un alga. [...] No le gustaba la tierra y menos aún los bosques. Tampoco le gustaba el mar o lo que el común de los mortales llama mar y que en realidad sólo es la superficie del mar, las olas erizadas por el viento que poco a poco se han ido convirtiendo en la metáfora de la derrota y la locura. (Bolaño 2004: 797)

Mientras que los demás sólo se interesan por la superficie del mar, a Reiter le gusta su profundidad. Se sumerge en lo que está bajo la superficie. – En la quinta parte Bolaño utiliza con gran frecuencia las palabras "superficie" y "sumergirse" como las citas siguientes demostrarán. Este personaje, quizás responsable de los atroces crímenes en Santa Teresa, suele zambullirse en el mar ya desde muy niño: "Hans Reiter caminaba con pasos inseguros

²⁴ Valdes interpreta el mar como metáfora del mal omnipresente también: "In this landscape of brutality and impunity, Santa Teresa seems less aberrant. It's just one of many places where an underlying, pervasive evil has welled up and broken the surface. As it is now in Santa Teresa, the novel seems to say, as it has always been, as it shall be in the cemeteries of 2666. Evil is as widespread and eternal as the sea" (Valdes 2009: 39).

²⁵ El personaje ficticio lleva el nombre de un médico, bacteriólogo e higienista alemán (Hans Conrad Julius Reiter, 1881-1969) que trabaja en el campo de concentración de Buchenwald. http://es.wikipedia.org/wiki/Hans_Reiter [19.01.2014].

debido a que se movía por la superficie de la tierra como un buzo primerizo por el fondo del mar. En realidad, él vivía y comía y dormía y jugaba en el fondo del mar" (ibid.: 798). Se describe como alguien al que le gusta contemplar su propia mugre, que se emociona tanto al ver por primera vez un bosque de algas que se pone a llorar, que considera el mar de una "vida suspendida y ajena" (ibid.: 797, 800, 810). Reiter flota en el mar "como un alga desenraizada", se parece a un "pez jirafa" y los hombres dudan de si se trata "de un ser humano o de un alga" (ibid.: 809, 814, 806).

Varias veces a lo largo de su vida, Hans Reiter está a punto de ahogarse: Cuando su madre le baña tiene que volver a subirle a la superficie porque siempre intenta bucear y no subir nunca más:

Se puso rojo y se dio cuenta de que estaba atravesando una zona muy parecida al infierno. Pero no abrió la boca ni hizo el menor gesto de subir, aunque su cabeza sólo estaba a diez centímetros de la superficie y de los mares de oxígeno. Finalmente los brazos de su madre lo izaron en el aire y se puso a llorar. (Ibid.: 798)

Otras veces un turista de Berlín le saca del agua o unos pescadores tienen que subirlo del fondo del mar (ibid.: 805, 809). Su primer libro (que además ha robado) se intitula *Algunos animales y plantas del litoral europeo*. A los cuatro años empieza ya a nadar, a los seis años a bucear. Le gusta alejarse de la playa –que podría significar que se aleja de las normas sociales para sumergirse en el mar del mal: "Hans Reiter nadaba hasta alejarse de la playa o del roquerío en donde dejaba su ropa y luego se sumergía, no pudo verlas nunca, sólo alucinarlas, allá en el fondo, un bosque quieto y silencioso" (ibid.: 800). Esta cita se podría interpretar como indicio de que desde su infancia, Reiter se siente atraído por el mal en el que se mueve como un pez en el mar. Siguiendo a Bachelard el zambullirse en el mar puede interpretarse como una iniciación peligrosa y un salto a lo desconocido.²⁶

Como soldado en la Segunda Guerra Mundial, está convencido de que se morirá cerca del mar e interpreta la presencia de marineros como presagio funesto. Sumergirse en el mar le parece entonces una muerte liberadora.²⁷ Una noche, incluso sueña con escaparse del frente a través del agua:

²⁶ "En fait, le saut dans la mer ravive, plus que tout autre événement physique, les échos d'une initiation dangereuse, d'une initiation hostile. Il est la seule image exacte, raisonnable, la seule image qu'on peut vivre, du saut dans l'inconnu." (Bachelard 1993: 222)

²⁷ "Para Reiter, la presencia de los marineros en aquellas trincheras polvorientas estaba cargada de presagios funestos y liberadores. Uno de ellos, seguramente, lo mataría y entonces él volvería a sumergirse en las profundidades del Báltico o del Atlántico o del Mar Negro, pues todos los mares, finalmente, eran un único mar y en el fondo del mar lo aguardaba un bosque de algas" (Bolaño 2004: 880).

Una noche, [...] soñó que irrumpían los rusos en la aldea [...] y soñó que ante los disparos se sumergía en el río y que se dejaba arrastrar por la corriente, saliendo a la superficie sólo para tomar un poco de aire y volver a sumergirse [...] y en el fondo del río era como una calzada de piedras, de vez en cuando veía cardúmenes de peces pequeños y blancos y de vez en cuando se topaba con un cadáver ya sin carne, sólo los huesos mondos [...]. [...] en el sueño de Reiter a él también la corriente lo arrastraba río abajo, y a veces, sobre todo por las noches, salía a la superficie y se hacía el muerto, para poder descansar o tal vez dormir cinco minutos mientras el río se desplazaba incesante hacia el sur con él en los brazos, y cuando salía el sol Reiter volvía a sumergirse y a bucear [...] y una mañana, por fin, el Dniéper desembocó en el Mar Negro, donde moría o se transformaba, y Reiter se acercó a la orilla del río o del mar, con pasos temblorosos [...] sólo para descubrir con horror, mientras se sentaba en la playa mirando la inmensidad del Mar Negro, que el cuaderno de Ansky [...] había quedado reducido a una especie de pulpa de papel, la tinta borrada para siempre (ibid.: 928-929).

El mar en el que nada Reiter se describe en este párrafo incluso con mayúsculas: el "Mar Negro". No sólo es el Mar Negro geográfico, sino también el gran mar del Mal con mayúscula.²⁸ Reiter se mueve en este mar del mal como pez en el agua, se deja arrastrar por su corriente y sólo a veces sale a la superficie. Interpretado según Foucault, esto es un claro indicio de su locura creciente.²⁹ El "cadáver sin carne" que encuentra bajo el agua podría leerse como sustituto de los cadáveres femeniles.³⁰

Según Julia Kristeva, el cadáver es el culmen de lo abyecto, algo que perturba cualquier identidad porque indica lo que rechaza y reprime el orden simbólico.³¹ Lo abyecto se encuentra entonces en los límites de las normas socioculturales. Pero Reiter no sigue las normas de la sociedad que consideran el cadáver como asqueroso. Es curioso que en una novela contemporánea francesa que trata el tema del mal de manera épica parecida, el personaje principal Max Aue también tiene una obsesión con nadar y bucear, muy parecida a la de Hans Reiter. Se parece al perverso Max Aue, el protagonista de la escandalosa novela de Jonathan Littell, *Las benévolas* (*Les bienveillantes*, 2006).³²

²⁸ También Fourez insiste en el doble sentido de los espacios en 2666: "Dans ce territoire imaginaire modelé à partir de fragments du réel se dessinent diverses zones métaphoriques, parmi lesquelles une géographie putride et omnivore dont la configuration mutilée et les miasmes contagieux préfigurent l'antichambre de la mort, ainsi qu'une géographie subjuguée et prédatrice, règne de l'impunité et de la réification de la femme" (Fourez 2010: 182).

²⁹ Foucault habla de los valores ambiguos del agua: El agua del cielo es pura, mientras que el océano es locura y tentación (véase Foucault 1994: 269).

³⁰ Bolaño utiliza aquí la metáfora antigua del mar del mundo, conocido por ejemplo en la literatura de la Edad Media. El mar es también una metáfora metatextual, en el sentido en el que las islas textuales flotan dentro de la navegación de la narración. Véase Imbert y Maupeu 2011.

³¹ "Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. [...] le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. [...] J'y suis aux limites de ma condition de vivant. [...] le cadavre, le plus écoeurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. [...] Le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject." (Kristeva 1980: 11-12)

³² Al fugarse de Stalingrado y probablemente delirante después de un tiro en la cabeza, Aue salta al río Volga. Él tampoco siente asco al toparse con un cadáver. Pero comparado con Hans Reiter, la inmersión de Max Aue en el

El análisis de algunos pensamientos teóricos acerca del mito del agua revela que relacionan el agua con los sueños (Bachelard), con la locura (Foucault) o con la genealogía de Europa y su subsuelo secreto (Esposito). Para la literatura mexicana, la metáfora del agua (el mar, la lluvia) es particularmente importante. La lluvia como indicio de melancolía (Nervo), como precursor de sucesos catastróficos (Yañez), como mensaje y penas divinas (Gorostiza, Revueltas) y el mar tanto como lugar de anhelo como depositario de la memoria colectiva e individual (Revueltas) testimonian una gran variedad de usos metafóricos. El análisis de las metáforas acuáticas (a través de las teorías de Bachelard, Foucault, Esposito y los textos literarios mexicanos) es un hilo conductor y una clave de interpretación muy importante para la novela 2666. Bolaño utiliza y cita muchos de estos discursos míticoliterarios sin sugerir una sola interpretación. Ofrece una pluralidad semántica no reducible a estereotipos conocidos que revela un significante abierto y muy fructífero. En este sentido, la novela 2666 crea su propio mito.

Bibliografía

BACHELARD, Gaston (1993 [1942]): *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Corti.

BOLAÑO, Roberto (2004): 2666. Barcelona: Anagrama.

ESPOSITO, Roberto (1998): *Communitas. Origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi.

FOUCAULT, Michel (1994 [1963]): 'L'eau et la folie'. En: Daniel Defert / François Ewald (eds.): *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard, pp. 268-272.

FOUREZ, Cathy (2010): '2666 de Roberto Bolaño: los basureros de Santa Teresa, territorios del tiempo del fin'. En: Geneviève Fabry / Ilse Logie / Pablo Decock (eds.): *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Oxford et al.: Peter Lang, pp. 231-243.

GOROSTIZA, José (²1996): *Poesía y Poética*. Edición crítica. Madrid: ALLCA.

IMBERT, Christophe / Philippe Maupeu (eds.) (2011): *Le paysage allégorique entre image mentale et pays transfiguré*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

KRETSCHMER, Hildegard (2008): *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*. Stuttgart: Reclam, p. 57.

KRISTEVA, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.

LAPOUJADE, María Noel (2011): *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la Poética*. México: UNAM.

río es vinculada explícitamente con un retorno al vientre de la madre, al estadio de feto: "J'ôtai ma pelisse, la pliai soigneusement, la posai avec ma casquette sur la glace, puis, inspirant profondément, je plongeai. L'eau était claire et accueillante, d'une tiédeur maternelle. Le courant rapide créait des tourbillons qui me déportèrent rapidement sous la glace. Toutes sortes de choses passaient près de moi, que je distinguais nettement dans cette eau verte: des chevaux dont le courant mouvait les pattes comme s'ils galopaient, de gros poissons presque plats mangeurs de déchets, des cadavres russes au visage gonflé [...]. Un corps me heurta, puis continua son chemin; [...] Je tentais de le rattraper [...]. [...] je ne m'inquiétais pas et continuai à nager [...]" (Littell 2006: 594-595).

LURKER, Manfred (²1989): *Lexikon der Götter und Dämonen. Namen, Funktionen, Symbole/Attribute*. Stuttgart: Kröner, pp. 52, 89, 408.

LITTELL, Jonathan (2007): *Les bienveillantes*. Paris: Gallimard.

NERVO, Amado (1994): *Poesía selecta*. Barcelona: Edicomunicación.

REVUELTAS, José (⁹1990 [1941]): *Los muros de agua*. México: Era.

RAMÍREZ, Edelmira (²1996): 'José Gorostiza en perspectiva'. En: Gorostiza, José (²1996): *Poesía y Poética*. Edición crítica. Madrid: ALLCA, pp. XXI-XXXVII.

VALDES, Macela (2009): *Roberto Bolaño: The last interview & other conversations*. New York: Melville.

YÁÑEZ, Agustín (²1996 [1947]): *Al filo del agua*. Edición crítica. Madrid: ALLCA.

Reseña

Karam, Tanius (ed.) (2012): *Recuentos, ciudades y heterodoxias: Ensayos y testimonios sobre Carlos Monsiváis*. Monterrey: Univ. Autónoma de Nuevo León; 521 páginas.

El presente libro, compilado y prologado por el investigador mexicano Tanius Karam, representa una contribución invaluable al estudio de los escritos de Carlos Monsiváis (1938-2010), donde se reúnen 21 ensayos de expertos sobre la obra monsivaíta de México, EEUU y Europa. Se trata del resultado de un coloquio-homenaje en su 70 aniversario, los ensayos ofrecen nuevas perspectivas y profundizan en la crítica en torno a uno de los cronistas más reconocidos del México contemporáneo. En la introducción, Tanius Karam describe a Monsiváis como un intelectual ubicuo, cuya amplitud encunciativa lo hizo demandable en los más diversos contextos; un lector universal que, con vocación democrática, logró estar en todas partes y cuya perspectiva era "la suma de todos los puntos de vista recuperables" (p. 12 s.). Asimismo, como apéndice, el compilador nos ofrece una biblio-hemerografía, pues cita los textos publicados por el autor en los últimos diez años de vida.

El estudio se divide en seis secciones donde se abordan diferentes cuestiones teóricas desde distintas áreas científicas: Los dos artículos de la primera sección ofrecen un acercamiento general al pensamiento de Monsiváis. El texto de Linda Egan, "Monsiváis y la palabra *last but not least*", enfoca la característica de los escritos monsivaítos de expresarse en aforismos y lo describe como un "pitbull guardián", en cuyos escritos siempre está presente una toma de responsabilidad ante la sociedad civil de México. Adolfo Castañón, por su parte, analiza *Imágenes de la tradición viva*: un estudio sobre la "sociedad de la ignorancia", libro en el que Monsiváis describe la historia de las *tradiciones inventadas*, a partir del historiador británico Eric Hobsbawm, y donde busca iluminar, sobre todo, el aspecto de los "inventores e inventados" (p. 62) para finalmente insertarlos en el panoscopio de la historia cultural de México.

La segunda sección es dedicada a la temática urbana y comienza con el estudio de Vittoria Borsò, que hace un sólido análisis de las reflexiones monsivaítas sobre la cultura popular (post-)apocalíptica y la nación postutópica. Según Borsò, las reflexiones de Monsiváis suponen un primer paso hacia la destrucción de la identidad nacional, pues subrayan la importancia de lo particular y de la cultura popular que resiste al poder nacional para así ofrecer una nueva perspectiva hacia la cultura urbana. A partir de la parábola "El apocalipsis en arresto domiciliario" (*Los rituales del caos*, 1995), Joachim Michael examina cómo Monsiváis cambia la perspectiva hacia el concepto del apocalipsis, que, en lugar de

enfocar el final absoluto, resalta el camino hacia él, que sería la prolongación del presente, donde los problemas ya vigentes (en megalópolis como la mexicana) se agravan aún más. Así, Monsiváis se aleja de una concepción que se centra en una catástrofe futura, cambiando el punto de vista hacia las urgencias del presente, donde los medios masivos de comunicación llevan a la decadencia del pensamiento crítico y a la unificación intelectual del público. La sección concluye con un ensayo de Gabriela Valenzuela Navarrete, donde queda constatado que Monsiváis deliberadamente subordinó el éxito personal al objetivo de no escribir para un público únicamente intelectual, sino más heterogéneo, y de incluir la cultura popular en sus escritos, subvirtiendo así el canon de la alta cultura.

Con cinco ensayos que iluminan las heterodoxias, disidencias y formas de resistencia en la obra monsivaíta, la sección siguiente es la más amplia. El primer ensayo de Alfredo Echegollen y Carlos Mondragón aborda la labor de Monsiváis como defensor de la heterodoxia religiosa y del Estado laico. Se pone de relieve que su defensa de las minorías –no solo religiosas– es un rasgo muy relevante para el entendimiento de sus escritos. El estudio de Marta Lamas sigue esta dirección, y analiza un tema poco estudiado: el apoyo de Monsiváis al feminismo desde principios de los años 60 y su lucha por la despenalización del aborto. Como bien lo demuestra la autora, sus planteamientos juegan –por su efecto esclarecedor y legitimador– un importante papel en cuanto a la base teórica del feminismo mexicano. Desde una perspectiva jurídica, Miguel Rábago explora la lucha de Monsiváis en contra de cualquier forma de discriminación. Es por esta defensa constante por «lo otro» y por su labor para visibilizar la diferencia por lo que representa una especie de "memoria incómoda" de la élite intelectual. Sergio Ortiz aborda la posición de Monsiváis frente a la Revolución Cubana y demuestra que tampoco en este caso se dejó seducir por la propaganda ni perdió su capacidad de reflexión crítica, y que –a partir del caso Padilla– se distanció de ésta– criticando tanto el imperialismo estadounidense como el totalitarismo cubano. En el último ensayo de esta sección, Rubén Reyes y Arcadio Sabido analizan la obra *Aires de familia*, en la que Monsiváis repasa la historia de la cultura y de los intelectuales iberoamericanos desde la Independencia Hispanoamericana con relación a la construcción de las naciones, subrayando la emancipación mental de los latinoamericanos que les lleva al entendimiento de su propio tiempo histórico.

La cuarta sección ofrece cuatro acercamientos textuales, retóricos y estilísticos a los escritos de Monsiváis. A partir de la interacción entre la reeditada crónica *No sin nosotros. Los días del terremoto 1985-2005* y su ensayo introductorio, Anadeli Bencomo examina qué es lo propio de las crónicas y ensayos monsivaítas. Expone que ambos estudian y documentan

la sociedad mexicana contemporánea pero al mismo tiempo se distinguen por sus intencionalidades discursivas: mientras que en sus ensayos predominan la intención interpretativa, la perspectiva personal y la presentación diacrónica del acontecer social, sus crónicas, por el contrario, están caracterizadas por una naturaleza descriptiva, la enunciación polifónica y la hibridez a nivel narrativo. El siguiente trabajo de la antropóloga social Berenice Cisneros se dedica al aspecto de humorismo y seriedad. Describe el estilo de Monsiváis, enfocando la lucidez crítico-humorística de este autor, que logró poner el humor al servicio de la inteligencia y viceversa para así "des-velar" la realidad y hacernos entender al México contemporáneo. En un muy acertado análisis literario, Claudia Parodi subraya la importancia de los juegos lingüísticos ingeniosos en la obra *monsivaíta* que requieren la participación del lector. Lo compara con autores barrocos como Góngora, Quevedo y sor Juana, mostrando que Monsiváis crea un estilo barroco satírico, donde mezcla registros altos y bajos, y donde transforma lo eterno en lo cotidiano y sirviéndose de alusiones, enunciados crípticos, ríos de imágenes, paradojas y claves escondidas. El ensayo de Tanius Karam se propone llenar un hueco dentro de la investigación sobre Monsiváis, exponiendo que el estilo carnavalesco en los escritos *monsivaítos* se despliega sobre todo por medio de la enumeración y la definición al articular siempre temas contextuales en lugar de abordar un solo tema. Estas enumeraciones contrarrestan la uniformidad y crean un efecto de simultaneidad, alternancia y recursividad que sugiere al lector que el tema expuesto es aún más complejo, incitándole así, a dudar de las certezas.

La quinta sección comienza con un ensayo de Israel Ramírez sobre el papel de Monsiváis como antologador de poesía mexicana del siglo XX y examina qué elección hizo Monsiváis en su antología *La poesía mexicana del siglo XX* (1966). El ensayo de la poeta y crítica literaria Iliana Rodríguez Zuleta sigue el mismo rumbo describiendo a Monsiváis como un amante fervoroso de la poesía, quien vinculaba el proceso de la poesía con la construcción de la tradición y quien subrayaba, además de las cualidades estéticas de la poesía, su carácter profético y su dimensión social.

El libro termina con cinco ensayos no menos interesantes en los que los autores con un estilo más libre reflexionan sobre la labor de Monsiváis como cronista y comparten anécdotas personales, dándonos a conocer a la persona detrás de estos incontables escritos que representan la obra *monsivaíta*.

El presente volumen, por tanto, cumple con el objetivo de ofrecer nuevas perspectivas sobre la obra de Monsiváis desde las más diversas áreas de estudio, analizando también sus textos menos estudiados y con un enfoque hacia aspectos poco investigados todavía, como es

su relación con la poesía. Con esto el libro representa una contribución valiosa a los estudios sobre Carlos Monsiváis, y otorga un sólido impulso para futuras investigaciones sobre uno de los intelectuales más importantes del México contemporáneo.

Charlotte Steinweg, M.A. (Universidad de Bonn)