

Boullosa



Qué podemos decir de Boullosa sin Boullosa Presentación de Maribel Mora

Mari mari pu lamngen, mari mari kom pu che, mari mari pu Kümewirife. Kùme wiñol xipantu...taiñ pewma dungui we liwen mew...ka kùmenewen¹

Agradezco esta invitación porque me ha impuesto una lectura más rigurosa de la vida y obra de la poeta que hoy nos acompaña. He leído, a Carmen Boullosa desde el asombro de quien no conoce más que fragmentos de una escritura que se va uniendo en la magia de los libros, por lo tanto no haré más que hablar desde mi condición de lectora, desde mi cercanía con este mundo que también me signa.

Y desde allí, el nombre de Carmen Boullosa se nos hace verso e imagen, prosa y recuerdo en el

¹ Saludo en mapudungun, lengua mapuche, que puede traducirse como: Buenos días, hermanos o hermanas mapuche; buenos días a toda la gente (no mapuche); buenos días, poetas. Les saludo en este nuevo año mapuche, deseando que nuestros sueños y palabras renazcan con buenas energías.

mundo de la literatura latinoamericana; vértigo y palabra, diálogo y presente, en la ciudad de Nueva York; historia y memoria en un México que sangra. Un México que, sin embargo, cada cierto tiempo da a luz la palabra aguerida de mujeres que encantan con su escritura... que desbordan valentía, en el decir de Bolaño, por atreverse a incursionar en esos lugares donde otros no osan entrar.

Tal como la misma autora decía coloquialmente de uno de sus personajes, su vida en el ámbito literario ha tenido «más pliegues que una guayabera». Y lo digo haciendo honor a ese desenfado con que Boullosa aborda en su escritura la historia, la ficción, los personajes y la leyenda; lo femenino, lo masculino, lo sacro, la vida, la muerte y todos esos avatares humanos que la seducen. El despojo en *Texas*, la novela que reivindica a sus coterráneos para la memoria colectiva; los vacíos

de la historia que imposibilitan dar testimonio de la vida y la muerte de Moctezuma en *El Llanto: novelas imposibles*; el dolor por el pueblo que muere en *La patria insomne*, con la crudeza de quien sabe que «al parecer, este siglo quiere hacernos creer que todos somos desechables, que el valor de una vida humana no es irremplazable».² Me niego a aceptarlo, dice Carmen Boullosa, como diría cualquier ciudadano de buena voluntad. Pero ella no solo lo dice, sino que lo proclama, lo escribe, como si en eso se le fuera la vida; afanándose en la visibilidad de los mexicanos en Nueva York, de la literatura latinoamericana en el mundo, de las mujeres, los indígenas, los mitos, las leyendas... en la literatura y en la memoria ciudadana.

¿Que Boullosa se dispersa? ¿Que quizás «abarca mucho y poco aprieta»? A ella no le preocupa, mientras se mira en el espejo de Juana de Asbaje, «la poeta, la científica, la musicóloga, la compositora, la pintora, la dramaturga, la intelectual, la creadora de espectáculos... sor Juana la espléndida administradora, la política hábil, la genial (y hermosa) seductora compulsiva... la primera americana»,³ en palabras de la misma Carmen.

Mucho se ha escrito de Boullosa.

Carlos Rincón sostiene que la literatura de esta autora marca un cambio paradigmático en el contexto mexicano actual, lo que explicaría el gran interés hacia su obra por parte del campo

intelectual; Pfeiffer señala que ella estudia los viejos documentos y crónicas, pero lee entre líneas, no lo obvio sino lo obviado, no lo objetivo sino lo objetor, no lo obligatorio sino lo obliterado. (Pfeiffer 1999, 107). Pero qué podemos decir de Boullosa sin Boullosa, me pregunto, de Carmen sin Carmen, pues ella misma se ha dicho y se ha desdicho tantas veces en su prosa y en sus versos, para volver a decirse en diálogos y entrevistas, en esos «ires y venires por las venas, por los nervios».⁴

Su obra poética se entrelaza en tiempo, espacio, temas y formas, con la narrativa y el drama. Escribe en 1978 *El hilo olvida* y *La memoria vacía, Ingovernable* en 1979 y *La salvaja* en 1989, entre otros textos que van construyendo una trama resistente al paso del tiempo y de las modas literarias.

Debo decir que leyendo a Boullosa «me encontré» en sus entrevistas, escuchándome en sus búsquedas, en sus caminatas y en sus árboles... que han sido también mis caminatas y mis árboles antes de los poemas. Una vez escribí un cuento donde el futuro y la redención estaban en un árbol. Boullosa escribió una novela. ¡Así es nuestra distancia! Sin embargo, como ella, «lo sigo creyendo. Un árbol tiene más sabiduría—silenciosa, como la del poema; musical, como el poema— que muchos otros seres vivos».

Comparto con Carmen Boullosa mucha vida, a pesar de las distancias y las grandes diferencias... comparto historias, a pesar

de las tan distintas memorias que nos habitan... pero sobre todo, desde lo más íntimo, comparto con la autora «la convicción de pertenecer al mundo pero ser extranjera».

Por todo esto, desde mi provinciano mundo del sur de Chile, otrora el País Mapuche, parafraseo sus palabras dichas aquí y allá en las entrevistas, versificando esos lazos que me maravillan de tanta vida...

Como tú y a pesar de todo, Carmen me subía a un autobús nocturno

rumbo a una ciudad vecina regresaba la misma noche.

El caminar me daba sensación equivalente a la verbal de un poema.

Y aunque mi hermoso país el de mi infancia bañado en risas y agua es hoy territorio de metrallas está ahí como antes.

Pero con el pecho enfermo mi país se reduce a su propia lлага.

Palpita fragilidad.

Es como si el mundo, Carmen la voz la lengua se vieran de pronto sin boca.

Sin recordar que un día las palabras estuvieron bajo nuestro gobierno.

Fueron Nuestras con mayúscula Se las arrebatamos al coro.

Nos pertenecieron, Carmen como nos pertenecen todavía los sueños.

2 Sylvia G. Estrada, entrevista a Carmen Boullosa, en *Zócalo*, 5 de junio de 2012, www.zocalo.com.mx

3 Carmen Boullosa, «No se pisa en el aire: Contra la violencia contra las mujeres», columna en *El Universal*, 10 de marzo de 2011, http://www.eluniversal.com.mx

4 Carlos Rincón, «Editorial» y Erna Pfeiffer, «Nadar en los intersticios del discurso: La escritura histórico-utópica de Carmen Boullosa», ambos artículos en *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio Conjugarse en infinitivo, la escritora Carmen Boullosa*, Berlín Edition tranvía: Walter Frey, 1999.

Un intento de narración

Carmen Boullosa

Llevo un buen tiempo armando con imágenes de mujeres una narración que replique la que ha dicho México de sí mismo, como un espejo menor. No la empecé con ningún apetito nacionalista; tampoco me pregunté «¿qué es México?», con los signos de interrogación que acometieron a la generación de mis abuelos y que fueron centrales en su pensamiento (y más preciso es decir que es la generación de mis abuelos, porque fue antes del siglo XX o en 1900 —«muy presente tengo yo», como dice la letra del corrido— cuando nacieron mis cuatro abuelos, y de Octavio Paz celebramos este año el centenario).

Fue por azar que comencé, al encontrarme con Sofonisba Anguissola, la artista renacentista italiana contemporánea de Cervantes (probablemente 1532-1625). Sofonisba ocupó el doble rol de dama y pintora de la Corte de Felipe II. Respetada por Miguel Ángel, alabada por Giorgio Vasari y admirada por Van Dyck, que viajó a visitarla a Palermo para rendirle respeto cuando ella rondaba los noventa años, la dibujó y pintó su retrato. Sofonisba nació en el seno de una familia aristócrata y rica de Cremona, y tuvo seis hermanos, de los que cinco eran mujeres. Le debo a ella varios hilos y una novela, *La virgen y el violín*, que publicó en 2008 la editorial Siruela.

Específicamente, esta narración nació con un lienzo de Sofonisba (figura 1), *Retrato de familia*, donde aparecen Amílcar Anguissola, papá

de la artista; su hermano menor, Asdrúbal, y una de sus hermanas, Minerva. Interpreto esta tercera figura como un velado autorretrato, pues no parece a otras pinturas de Minerva. Este lienzo revela la textura de los lazos entre los miembros de la familia. Los brazos y el rostro del padre están dirigidos al niño, mostrando quién es su predilecto. El niño lleva al cinto un arma blanca (símbolo de dominio) y tiene a su lado el perro (símbolo de lealtad y dominio). Los ojos del hijo están confiados en el padre, y el padre nos mira con orgullo y satisfacción. No cabe la menor duda: Asdrúbal es la niña de sus ojos, la única niña de sus dos ojos. El padre lo elige, a él le delegará en un futuro el poder. El varón será el heredero. Minerva, la única de las seis hijas aquí representada, baja los ojos. Está fuera del círculo de afecto, de alianzas y de poder de los varones.

Si los pies del padre y el hijo están asentados en el piso —la raíz familiar y su heredero—, en contraste, la hija se contiene y se sostiene en sí misma, sus pies están apenas delineados tras las sombras, como si no hubieran nacido. El hijo posa una mano en el brazo del padre, la otra en el fuste. En cambio Minerva lleva en una de las manos su falda recogida y en la otra, flores cortadas, sin su raíz.

El lienzo de Sofonisba es una pintura feliz, no tiene nada de tragedia. Al sostener las flores, al detenerse la falda, al no tener pies «pintados», explícitos, visibles, Minerva se conecta de una manera íntima, medular, con el mundo que vemos en la ventana.

Desplazada del poder y el afecto central en la esfera familiar, sin perro que la obedezca ni espada a la cintura, la mujer (la Minerva de este lienzo) tiene en el lugar de sus pies borrosos una conexión íntima con el mundo del otro lado de la ventana, y la pintora nos lo dice al representar sus pies y la vista del exterior en un mismo estilo: el esfumino. Esfumino para el paisaje, esfumino para los (apenas entrevistados) pies de Minerva.

¿Que el varón tiene todas las ventajas? La oposición a la respuesta afirmativa está en la visible conexión formal que enlaza imaginariamente a la niña con el mundo: por algo ella se llama Minerva, la sabiduría. Porque no hay lazo más fuerte que el imaginario. La ausencia de la mirada condescendiente y del abrazo paterno dan a Minerva la introspección y la imaginación: ella se enlaza con el mundo, no llevada de su mandona espada o de su leal perro, sino por

la reflexión, afinidad, simpatía, comprensión; el mundo y ella son dos cuerdas que vibran en el mismo tono.

La pintura de Sofonisba Anguissola me habló, y me habla. De la mano de su *Retrato de familia*, y de sus autorretratos y otras pinturas. Visité la novela *Balún Canán* de Rosario Castellanos y, con el autorretrato de Castellanos que ahí aparece, dibujé a las dos creadoras como hermanas de circunstancias. Si, como escribe Tolstói, «todas las familias felices se parecen entre sí; las infelices son desgraciadas a su propia manera», es la felicidad del lienzo de Sofonisba lo que simpatiza con el autorretrato de Rosario Castellanos, porque sin duda la familia de los hacendados en *Balún Canán* dista mucho de ser feliz.

En *Balún Canán* la hija tampoco es la predilecta del padre. Es la no elegida por su género. Escribí comparando otras aristas de sus respectivas obras y vidas (figura 2). Después, válida de Sofonisba y la Castellanos, recorrí la obra y figuras de otras autoras latinoamericanas –comenzando por Juana de Asbaje (Sor Juana) comparando los autorretratos de cada una de ellas con el padre, y escribí el ensayo «La falda de Minerva», que algún día publicaré, porque solo di las primeras páginas a un suplemento.

La voz del lienzo de Sofonisba me llevó a hacerme otras preguntas: ¿Es que la primera América española no se parece también a la Minerva de Sofonisba en este *Retrato de familia*? ¿No eran las colonias del «nuevo» continente una especie de hijas del padre que (como el de Minerva) nos deseaba arrebatar perro, espada y piso, con el corazón puesto en su hijo «legítimo»? ¿No fue la Nueva España otra genial no preferida por su padre?, ¿la genial despojada de su primogenitura *natural*, la que por la Conquista quedaba fuera del abrazo de quien ahora sería su padre? ¿Y nuestra América no estuvo feminizada a los ojos europeos? ¿No es por esto que la América colonial supo ver con tal precisión fértil al resto del mundo, como lo hizo Juana de Asbaje desde los primeros años sólidos de la Colonia, como otras autoras? Estirando más la liga, ¿es por este motivo que las autoras mujeres de América juegan papeles claves en la historia cultural del continente? ¿Y que estos papeles claves son también con frecuencia en esfumino o subterráneos?

Vi la Nueva España en la mirada de Sofonisba y me dispuse a intentar armar con imágenes

una narración de la autoleyenda de México (o el sueño que México ha tenido de sí mismo), guiándome por las imágenes (códices prehispánicos, esculturas, pinturas, citas literarias, leyendas, fotografías, mitos, creencias). Empezaré la narración con seres divinos prehispánicos (para que la Colonia hiciera sentido, era necesario ver más atrás) y avanzaré hasta llegar a las representaciones de algunas deidades contemporáneas.

No es un estudio: quiero armar una fábula de México, narrar con el ojo una idea de sí. Las imágenes son todas de seres femeninos. En un principio mi elección de género estuvo conducido por la mano de Sofonisba, pero pronto la inercia (digámosle «el sexismo») se fue volviendo inevitable: no podían ser sino ellas quienes dieran el andamiaje para la narración. Ésta es una versión:

* * *

En el principio estaban las diosas. Unas diosas que mostraban los dos poderes extremos de la madre: el poder dar la vida (dar la luz) y el poder dar la muerte. Chak-Kel es la diosa maya creadora, aquí con Chak, el dios de la lluvia, y la serpiente que representa el Chak-Kel, o Chak-Chel, la creadora del agua (figura 3) es también la hacedora de la tempestad. Generadora de las tormentas letales que azotan la región maya, y fuente del agua, origen de toda vida; es la creación y es la destrucción. Derrama agua de sus axilas, de sus pechos –la leche alimenticia de la tierra–, de entre sus piernas (como pariendo agua, u orinando). No está pujando, ni sufriendo. Es el cuerpo que dispensa, expende, produce el líquido vital, o fabrica en exceso las aguadas, volviéndolas amenaza y muerte. Es la dualidad: la proveedora y la verduga. Las imágenes del *Códice Madrid* (fechaado tentativamente en 1436 y 1437, aunque no hay consenso en la fecha), la representan semidesnuda. (Extrapolo exageradamente –suponiendo que no toda mi mirada sea una extrapolación–: ¿no hay acaso en estas deidades mayas gozo y dicha? No encuentro serenidad, sino júbilo y meneo. Si Picasso las hubiese visto... ¿O las vio y solo se habla del impacto que tuvieron en él las imágenes africanas, olvidando guardar en la memoria colectiva el que tuvieron las prehispánicas en el arte del siglo XX?).

La deidad del agua, la generadora de vida, reaparece entre los mexicas. Aquí está en una de sus nuevas encarnaciones (diosa generadora), la

Chalchiuitle, del llamado *Códice Borbónico* (su datación es un debate, parece más sólida la opinión de que fue casi terminado antes de 1519, y que años después se le agregaron elementos –palabras, mayormente–) que es, como el *Códice Madrid*, parcialmente un almanaque adivinatorio, advertencia de los días propicios o nefastos, lector de los movimientos de la esfera celeste. Se la percibe en otro clima –otra atmósfera social (la de un imperio en pie de guerra) y otra temperatura atmosférica (no es el calor de la ruta maya, sino el clima templado del altiplano)–; corresponde a otro sentir y a otro estado de ánimo. Su cuerpo está vestido, recubierto, adornado. Al ser divino (como en la imagen de Tláloc, en el mismo códice, similar aunque la figura que viaja en su río es la de un adulto) se le entregó la clave para acceder a la vida y a la muerte; los humanos somos los viajeros en el líquido vital que es su creación. No hay río que no vaya a dar a la mar, que es el morir, y la muerte nutrirá a la tierra, será su fuente de vida.

Menos vestida, y también proveedora, está la diosa de los muchos pechos, la diosa del maguey. Nada diremos de ella y de su complejidad, pero es importante dejarla aquí como un apunte visual, un respiro de oxígeno que necesitaremos más adelante (figura 4).

En estas deidades femeninas prehispánicas se resuelve la ansiedad cultural ante lo femenino: la madre, la paridora, es una mujer. Como en la Tlaltecuhltli (figura 5) –aquí su representación en el formidable monolito recientemente descubierto, aún con sus colores originales, frente al Templo Mayor, en el corazón de la ciudad de México. Es monumental, mide cuatro metros por tres y medio y es de 40 centímetros de espesor. Las piernas abiertas, en posición de paridora, la diosa sorbe la sangre de un muerto, esta sube hacia su boca desde el vientre (roto, en el monolito, posiblemente desde su transporte, y sin duda desde tiempos prehispánicos; los mexicas la dejaron cubierta al pie del Templo Mayor), la sangre fluye hacia su boca devoradora, ondulando como un río. Nada puede escapar a su poder: el cuerpo del tlatoani, del emperador, sería colocado en el vientre de la deidad. La diosa bebería del cuerpo del hombre más poderoso del Imperio. Para dar vida (dicen los mitos prehispánicos), la Madre (la Naturaleza) tiene hambre de muerte. Sus extremidades son garras de ave rapaz. Las articulaciones de la

Tlaltecuhltli son calaveras, pues la muerte es las coyunturas de la vida, la muerte es lo que hace posible el movimiento.

En su poema «Piedra de sol» –el título es el nombre de otra escultura mexicana, también llamada erróneamente el *Calendario azteca*– Octavio Paz escribe la bivalencia de la fémina: vida y muerte, noche y alba, cuerpo del mundo y casa de la muerte:

... vida y muerte
 pactan en ti, señora de la noche,
 torre de claridad, reina del alba,
 virgen lunar, madre del agua madre,
 cuerpo del mundo, casa de la muerte,
 caigo sin fin desde mi nacimiento,
 caigo en mí mismo sin tocar mi fondo,
 recógeme en tus ojos, junta el polvo
 disperso y reconcilia mis cenizas,
 ata mis huesos divididos, sopla
 sobre mi ser, entiérrame en tu tierra...

El panteón prehispánico está poblado por una gran cantidad y diversidad de diosas. Son muy conocidos otros monolitos mexicanos encontrados también en el corazón de la ciudad de México, la Coyolxautli (figura 6), a quien mataron sus celosos hijos; o la de la falda de serpientes, la Coatlicue (figura 7) –una figura que acompañó a mi infancia, porque en el Museo de Antropología aprendí más de lo que la historia de la Coatlicue decía, porque no responde al orden grecolatino; ella está inclinada, como a punto de irse de bruces, sin el eje que el mundo occidental traza como un centro magnético de la belleza, me enseñó que había *otra manera de ver*–, o las Tzitzimine (figura 8), aquellas demonias estrellas femeninas que atacaban al Sol cada madrugada queriéndole impedir salir, deidades que encarnaban el miedo y que se usaron para amedrentar o asustar a los niños, a la manera de «el Coco»: «ya viene el Coco, te va a llevar si no te lavas los dientes».

Cambiando de género artístico, una de las leyendas populares que encarara el doble poder de las féminas cuenta cómo fue la creación del monte más alto de México: un volcán, el Citlaltépetl, que después del Kilimanjaro es el segundo más elevado del globo.

La guerrera Nahuani, acompañada de Citlaltépetl, su águila pescadora, perdió la vida en una batalla. Desconsolada, el águila emprendió

el vuelo, alcanzó la mayor altura que pudo, y se dejó caer. En el punto donde cayó, apareció el Citlaltépetl. El águila despertó en las entrañas del volcán, recordó la muerte de Nahuani, y sintió brotar su furia. El volcán hizo erupción. Los naturales decían que para evitar los arranques de furia de Citlaltépetl y la subsecuente erupción, debían llevar al cráter ofrendas a Nahuani.

Otra historia: Cihuacóatl, de una divinidad o «demonia» (como la llama Sahagún, a quien cito): «En los días de este gobernante (Moc-tezuma), sucedió que Ciaocóatl iba por allí llorando, de noche. Todo el mundo lo oía llorando y diciendo: “Mis queridos hijos, ahora los voy a dejar”». Fue una de las señas o presagios que recibió el monarca de que terminaría de espantosa manera su reinado. Otra de las señales o los presagios que enumera Sahagún (mi predilecto) es la viga que canta, diciendo: «Guay de ti, mi anca, baila bien, que estarás echada, en el agua». De Cihuacóatl, también cuenta Sahagún, que se apareció y «se comió un niño que estaba en su cuna en Azcapotzalco»; en su traducción al español era «el diablo en figura de mujer, que andaba y aparecía de día y de noche».

El mundo prehispánico contó con poetas mujeres (figura 9). Solo queda la obra de una de ellas, Macuixóchitl, y de ella un poema, del que tomo algunos fragmentos: «Se han mostrado atrevidos los príncipes», escribió en su lengua.

Elevo mis cantos,
yo, Macuixóchitl...
como nuestros cantos,
así nuestras flores,
así tú, el guerrero de cabeza rapada.

Otro fragmento:

Axacayatzin, tú conquistaste
la ciudad de Tlatotepec.
Allá fueron a hacer giros tus flores,
tus mariposas.

Puesto que esto es una narración, y no un texto de historia o un ensayo académico, puedo conjeturar. Conjeturo la calidad del espíritu de la cultura que engendró las féminas (diosas, personajes de leyenda, escritoras) que capturan la dual naturaleza de su género: paridora, generadora de vida, y segadora, matriz y muerte, como el Mictlán (último reducto del Más Allá). Conjeturo el

ánimo social, el ambiente, cuando estaban al alza la expansión territorial, el dominio económico y político. Conjeturo una disposición activa, retadora, un sentir generalizado de poder, la ilusión del poder. Conjeturo que en la representación de estas diosas generadoras se contempla de frente el fenómeno de lo femenino: sin ansiedad, valientemente, se formula el signo de la fémina: muerte y vida.

En mi narración entra algo inesperado, que no responde a su propia inercia, algo que no tuvo orígenes en la trama previa. Un quiebre, una ruptura, una irrupción arbitraria, un factor tipo «los-marcianos-llegaron-ya», porque si se hubiera podido ver venir una invasión (un intento de conquista), no eran factibles o correspondientes los nuevos protagonistas. Rompe, troncha a la narración algo venido de otro universo, o si queremos ser más precisos, de un continente distinto y desconocido. Arriban los españoles, con espadas, corazas y caballos, armas de fuego; se hacen de armas secretas, la primera es involuntaria y es el golpe maestro: la viruela y otras enfermedades que cundieron en la población autóctona, diezmándola en porcentajes que los expertos llegan a subir a cifras escalofriantes: hablan de 9 de cada 10 personas muertas durante las epidemias, y algunos se atreven a hablar del 95 por ciento.

La interferencia arbitraria no tiene virtudes para armar una narración, si yo solo estuviera tras una trama sólida, sin duda la dejaría de lado, pero aquí sería inútil resistírsele porque esta (así hable de deidades, leyendas o cuentos para niños) es solo espejo de la realidad histórica. El 13 de agosto de 1521, cayó Tenochtitlán. En La colección de la Biblioteca del Congreso, ocho telas relatan con gran detalle los hechos de 1521 desde el punto de vista del europeo. Una de ellas es *La conquista de Tenochtitlán*. Aquí se ve a Cortés con el bastón de mando, las barquillas que mandó construir, los caballos, las armaduras, los indios flecheros, el jefe Cuauhtémoc, el sacerdote en la gran pirámide, la victoria final de los españoles. En las pinturas de esta serie, los hechos aparecen simultáneos: tanto el sitio, como la batalla, la caída de unos y el triunfo de otros.

El mundo prehispánico, como un bloque, se vio obligado a reimaginar su posición ante el poder y ante el mundo. Tenochtitlán había sido el ombligo del universo, y ahora pasaba a ser el

«nuevo» lunar del globo terráqueo, el centro estaría en un continente para ellos desconocido. Los vencedores habían llegado como lo hacen los hombres: con su lengua, cultura, dioses y capital narrativo. Este encuentro con un universo diferente, la visión de los vencidos requirió una refocalización de su propio imaginario.

Si ya había sido ingrato incorporar el embaite de los peninsulares a la línea narrativa, aquí topo con algo considerablemente más dificultoso y despeinado en lo formal, el punto más resbaladizo de mi narración. Porque es evidente que el universo indio está y ha estado sin pausa vivo; en pie de resistencia hasta el día de hoy, alimentando generación tras generación de primera mano al corazón mestizo de México, de la nana al niño, como en el *Balún Canán* de Rosario Castellanos, o en situaciones igualmente desiguales, perpetuándose la práctica de canibalismo cultural. Porque en aquel tiempo también había indios aliados entre los vencedores, brindándoles alianzas para rebelarse contra su opresor previo. Pero –y debo decirlo– incluso para los indios «ganadores» en la contienda, las condiciones de aquí en adelante serían otras. Hubo un quiebre, y en este (para el mexica ilógico y fortuito), la cultura quedó mellada con esta marca.

Retomo el hilo tras el salto obligado con la Malinche (figura 10). Entra en la historia en un intercambio de regalos, como parte del lote de mujeres que los tabasqueños dan a Cortés cuando tenía muy poco de haber llegado al continente americano, el 15 de marzo de 1519. «Y no fue nada todo este presente en comparación de veinte mujeres, y entre ellas una muy excelente mujer que se dijo Doña Marina», que «era gran cacica e hija de grandes caciques y señora de vasallos... era de buen parecer y entremetida y desenvuelta». «Se dijo Doña Marina»... ¿se presentó con un nombre familiar a los españoles, no con el propio indio, porque parte clave de sus virtudes era hablar varios idiomas, ¿o así traduce su frase Bernal Díaz del Castillo? La Malinche será otra de las eficaces armas secretas de Cortés, esta sí voluntaria. Su traductora, su asesora, cómplice y madre de sus hijos, cuenta la leyenda urbana de Coyoacán que se casa con Cortés en la iglesia de La Conchita, es leyenda, porque don Hernán ya era casado, el matrimonio habría implicado un cisma: con el «Nuevo Mundo» habría nacido un «nuevo catolicismo»

que permitiría el divorcio o la bigamia –sobre todo porque poco después Cortés casa a Malinche con uno de sus hombres–. Pero también por ser leyenda significativa.

Según José Clemente Orozco, en la pintura mural de la escalinata de San Idelfonso, Malinche es la nueva Eva del «Nuevo Mundo». Para Diego Rivera (figura 11), es la madre del «nuevo» mestizo (al centro del lienzo brillan con luz aparte los ojos azules de su hijo, figura 13).

En la pintura de Orozco, la indiada está tirada a los pies de Malinche. Para la india enlazada al conquistador, sentada al lado del nuevo poder, hierática, dar a luz al hijo es entregarlo simultáneamente a la humillación, sobajamiento, sometimiento. Las figuras son inmóviles, las que han llegado al trono y el que está tirado en el piso –un hombre en vida enterrado a flor del piso, como la suegra de la canción mexicana «enterrado boca abajo»–, y ahí están para quedarse.

En Diego Rivera –el marxista– queda expuesta la mecánica de la opresión por parte de los conquistadores, hay acción a lo largo de todo el fresco, y por lo tanto existe la posibilidad de revolución. La lógica marxista de la historia anuncia que los sometidos se rebelarán contra sus opresores. La Malinche es una más de los oprimidos, camina atrás de Cortés, ella lleva la carga, no es beneficiada por el poder del hombre, no comparte el trono.

La Malinche es la lengua de Cortés (figura 12). Hay innumerables acercamientos y lecturas de la Malinche, son incontables los estudios de su obra, entre estos los del pensamiento feminista. En el sentir popular, ella no es más que una traidora; a la fecha se usa con frecuencia el término *malinchista* para el que desprecia lo mexicano.

En la versión de la escritora Inés Arredondo (*Historia verdadera de una princesa*), la Malinche, que había sido la predilecta del padre y colaborado con él en su gobierno, al morir él, es expulsada de la casa por la madre, por celos y porque tiene nuevo marido, y un hijo varón, a quien quieren heredar todo el patrimonio. La Malinche es una combinación de Cenicienta (para quien la madre hace el papel de la madrastra, y el príncipe es Cortés) con Blanca Nieves (los celos de la madre), y por un pelo tiene un dejo de Hamlet vengando al padre. La visión arredondeana de la Malinche explica psicológicamente el comportamiento del personaje, y lo

justifica. No es la traidora destructiva, sino que responde a una lógica afectiva justificable.

Como las leyendas populares son tramas acordes con su tiempo, de la pareja de los montes nevados del Valle de México, visibles desde la capital (antes cabeza del Imperio mexica, Tenochtitlán), se tejió la siguiente historia: dos jóvenes se amaban, él se va a la guerra, ella recibe la noticia de que él murió en la batalla, ella muere de amor, él regresa de la batalla y se planta enfrente de ella, y hasta el día de hoy vigila el sueño de su enamorada, humeando de vez en vez. Es la leyenda del Popo y el Izta (Popocatepetl e Iztlacihuatl), la amada muerta es la Iztlacihuatl, o *La mujer dormida* (figura 14), el enamorado es el volcán Popocatepetl, el cerro que humea (figura 15)., Contrasta esta leyenda con la prehispánica que narra el nacimiento del alto Citlaltépetl: la mujer es una guerrera y su compañía fiel, un ave rapaz cercana al dolor que, encajada en la corteza terrestre, creció hasta convertirse en el más alto pico del continente, y escupe lava de vez en vez.

La sentimental leyenda del Popo y el Izta es una trama eficaz –escenifica el dolor y la paralización o la pasividad para lidiar con él–, pero es lo que es: toda trama sentimental edulcora, minimiza y, para hacerlo, miente.

La historia de la «demonia» Cihuacóatl, que recopilara Sahagún, sigue pasando de boca en boca, transformada en la leyenda de La Llorona. Dos tramas prehispánicas se funden en ella, la Cihuacóatl que diera a Moctezuma el presagio, y la Cihuacóatl que «se comió un niño». El personaje es una presencia permanente que recorre el ancho territorio de la Nueva España infundiendo temor: una mujer vaga por las noches, lamentándose: «¡Ayyy, mis hijos!», y da terror.

Donde el rey vernáculo había caído, las epidemias habían sembrado mortandad y los montes dormían o humeaban en lugar de rugir, hacía falta ajustar y hacer cambios en los integrantes del panteón. Los dioses no pueden ser los mismos si la feligresía tiene otra textura. Las diosas debían entonar con el «nuevo» «Nuevo Mundo».

Cuando el intercambio de regalos del que Malinche fuera parte, en el lote de veinte mujeres entregadas a Cortés, los españoles ofrecieron a cambio una imagen de la Virgen de los Remedios (figura 16) con la recomendación de

que se le adorara. Si al ver la estatuilla de 27 centímetros, los caciques tabasqueños hubieran sabido leer en ella sus poderes (proteger y curar), si hubieran reconocido en la Virgen a la Madre de todos, la habrían incorporado de inmediato a su panteón, acomodándola en un lugar cercano a las diosas sanadoras, próximas a la Madre de Toda Vida; pero no fue así, y es comprensible porque su aspecto es muy diferente al de las antiguas deidades. Entre otras cosas, la pequeña imagen coronada, que lleva en un brazo a su hijo, no tiene cuerpo (como queda ratificado aquí, en la imagen sin ropas) (figura 17).

Encima de la decepción que posiblemente (conjeturo) sentirían ante la dimensión del regalo entregado en el intercambio diplomático, los de Cortés solo se las mostraron, y al retirarse se las llevaron. ¿No sabrían lo que saben todos los niños mexicanos, que «el que da y quita, con el diablo se desquita»? Era para que la adoraran los indios, pero no era *de ellos*, debía continuar en las manos de los recién llegados españoles, pica y protección al frente de las batallas.

Conjeturo más: si las diosas mayas que visitamos, las proveedoras de Agua o las sanadoras podían invocar Muerte, la Virgen de los Remedios solo apelaba a un aspecto del poder femenino –era una madre–, dejando en su persona un vacío, una intriga: ¿cómo podría generar vida una mujer sin cuerpo? Las diosas prehispánicas, las paridoras, provocan que la semilla germine; son como la Tierra y, por lo mismo, necesitarán alimentarse de cadáveres. No hay varón que pueda contenerlas, que pueda refrenar sus poderes: ellas engendran, ellas son la puerta hacia la muerte. Tienen la llave para la vida, tienen la muerte. La lógica prehispánica es elemental: esto es la Mujer, la Gran Madre, la fertilidad, ella encarna la confirmación de que, para que haya fertilidad, la Naturaleza exige la muerte.

Por esto, conjeturo, los tabasqueños no pudieron ponderar en el primer momento la pequeña imagen.

Cuenta Solange Alberro que la Virgen conquistó en poco tiempo el afecto de los naturales: «A partir del momento en que (la Virgen) pisa esta tierra, la Madre de Dios establece con las diosas americanas, sus parientas y antepasadas, unos lazos y alianzas tan definitivos como los que muchos siglos atrás la habían acercado a las deidades femeninas del mundo mediterráneo,

a las que finalmente suplantaría» (en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, editado por Clara García Ayuluardo, UIA, México, 1997). Pero no lo hizo sin coerción, debates y alianzas. El licenciado Alonso de Zuazo, según cuenta Fernández de Oviedo, en 1524 o 1525, en su breve paso por México como Justicia Mayor de la Nueva España, gracias a un diálogo teológico que sostuvo con sabios indios sobre la adoración de imágenes en el catolicismo o en las religiones mesoamericanas, consiguió que se colocara una imagen de la Virgen en lo más alto de un «cu» –un templo– reemplazando imágenes de los antiguos dioses. Fue a la Virgen a quien eligieron los sabios indios, porque a «su» Dios, le dijeron a Zuazo, no lo comprendían. El comportamiento previo de Zuazo me hace conjeturar que no fue solo el intercambio de ideas lo que convenció a los sabios, acostumbrado como estaba a métodos de persuasión más violentos (sus empujones de indios caribes, por ejemplo).

Dos décadas después, empezó a correr una trama –posiblemente sembrada por los frailes– en la que se contaba que en la Noche Triste, cuando Cortés y sus hombres habían salido huyendo de Tenochtitlan porque los indios les ganaron un «round» bélico, algún soldado en fuga escondió, perdió u olvidó en un maguey la imagen de la Virgen de los Remedios. Juan Águila, un cacique otomí escuchó a la Virgen. «Hijo –le decía–, búscame en ese pueblo». Primero el indio no le hizo caso, hasta que en una segunda aparición la obedeció, la encontró en un maguey y se la llevó a casa. Por la noche, la Virgen se le esfumó. El indio salió a buscarla, la encontró otra vez en el maguey y volvió a llevársela, esta vez tomando la precaución de encerrarla, pero la Virgen se esfumó nuevamente y regresó al maguey. La situación se repite a pesar de las ofrendas que le entrega Juan Águila. Lo que quiere la Virgen es su propio templo, no estar de arrejuntada.

La fábula (o el milagro, dependiendo de quién lo cuente) solo fue hasta un cierto punto eficaz. La Virgen de los Remedios no consiguió ganarse masivamente el corazón de los «nuevos» mexicanos. Aunque se hubiera aparecido en el maguey (figura 18) –planta muy apreciada por los locales, a la que le atribuían todo tipo de virtudes (de esta se obtiene el pulque, un vegetal con diosa, como vimos en la imagen que mostré, solo un respiro entre otras deidades prehispánicas–, la

Virgen de los Remedios presentaba dificultades para su aceptación: era forastera, había ayudado y favorecido en la batalla a los españoles. «Hasta el agua nos debe venir de la gachupina», escribe Humbolt en su viaje a México en 1809, citando la expresión de un indio que verbaliza el sentir general, aún vivo más de doscientos años después de la Conquista.

Se necesitó otra fábula que favoreciera más el gusto y ayudara a implantar masivamente el culto mariano. Pronto encontró su forma (figura 19). Se hila otra trama, según parece, desde el escritorio del obispo Montúfar. En el Monte del Tepeyac, donde existía el adoratorio «pagano» de una diosa azteca cuyo culto aún estaba vivo, la Virgen se le aparece a un indio. Se le manifiesta, y para convencer a todos de su aparición, como milagro hace crecer rosas donde solo hay piedras e imprime su imagen en las ropas del indio Juan Diego. Es la Virgen de Guadalupe, la Morenita (las tramas populares no buscan originalidad, otra Guadalupe ya existía en la península ibérica) (figura 20).

Las diferencias entre las imágenes de las diosas prehispánicas y de la Virgen son también evidentes. La que se coronaría emperatriz de América no tiene garras, ni calaveras en las articulaciones; no viste cabeza de serpiente, no está desnuda, no devora sangre del rey, no provoca inundaciones y enfermedades, no da a luz a la muerte. No tiene cuerpo (figura 21). En un sentido difiere de las prehispánicas más todavía que la de los Remedios, porque no está ligada a la maternidad, no trae el hijo en brazos. Como aquella Minerva de Sofonisba, su unión es con su propia introspección: mano con mano, en actitud de recogimiento. Es lunar, como algunas prehispánicas, porque descansa sobre la luna, pero la circundan rayos solares. No es la divinidad femenil que impide la salida del sol: ella la augura. Ella es luna y sol, oriente y poniente.

El enigma que nos presenta la mujer en toda cultura por ser dadora de vida, y el miedo que despierta su poder, habían sido confrontados y resueltos en las figuras divinas prehispánicas. Entre los novohispanos el enigma vuelve a pedir su resolución. No la encuentra en la Virgen Guadalupe. Ella protege sin amenazar. Es madre para los desvalidos, para los que no tienen cómo defenderse, para los que no pueden confrontar entera la verdad de Naturaleza. Guadalupe no es la diosa feroz; no hay necesidad de hacerle

resistencia. Como la Remedios, nada feroz, nada voraz. La Remedios evidenciaba que era Virgen con hijo, pero no es hijo de ella sino de Dios —un solo Dios temible, también sin cuerpo—. El que tiene cuerpo es el hijo, cuerpo para la tortura y el dolor. Atrás de la fuente de la vida, no hay muerte necesaria, porque el hijo —con su sacrificio— derrota la muerte. El origen de la vida está disociado de lo terrenal, escapa a la lógica de la Tierra, no obedece a las leyes de la Naturaleza.

Las apariciones resuelven de otra manera el conflicto. Si la imagen de la Remedios era una figura sin cuerpo, en estado de aparición, las vírgenes brincan al lado virtual: más aun cuando Guadalupe se imprime en la tilma del indio Juan Diego. No es una efigie, no es una escultura, al ser una «aparición» tornada en «impresión» es más que un cuerpo. También, según Sahagún —virulento antiguadalupano, por considerarlo pagano—, otra divinidad prehispánica se aparecía: Cihuacóatl, lo registra en el *Códice Florentino*. Y la Cihuacóatl es la divinidad que Sahagún relacionaba con el culto a Tonantzin.

El detalle de su color de piel se suma a otras erizaciones de la época, volviendo a una imagen medieval —la Virgen Morena—, una deidad «moderna», «nueva». En un sentido literal poco tenía de nueva, pues la Guadalupe original había sido aliada contra los moros; incluso al frente de la nave de Doria en la Batalla de Lepanto. Y no era el color de la piel lo que principalmente la volvía atractiva, sino el lugar donde se le adoraba: se creía desde la Antigüedad que en el cerro del Tepeyac se generaban las lluvias. Había que ir a agradecer ahí las nubes y la lluvia (lo explica con detenimiento Rodrigo Martínez Baracs, en su ensayo «Las apariciones de Cihuacóatl»).

Cerro, más apariciones y tilma, más fecha: la trama se construyó con elementos bien ponderados. La Guadalupe fue acogida en el culto de los «nuevos» mexicanos. Los indios se aceptan ante ella como sus niños desvalidos, los vencidos. La Virgen es el último recurso, ella ampara a los indefensos. La divina Guadalupana es por esto sombra de la impotencia: es objeto de adoración para quienes no tienen con qué confrontar los temibles poderes de las féminas.

Sobre la Eva que pintó Orozco en el fresco que visitamos de la Malinche, Guadalupe tiene a mis ojos —conjeturo— algunas ventajas. El vástago de la Eva de Orozco fue a dado a luz derrotado,

con la mirada clavada al piso. El vástago de Guadalupe la mira a ella, la contempla con adoración. La venera porque ella es su salvación, no su progenitora que condena, sino su protección, su amparo. El hijo de la Malinche de Orozco es el humillado, el esclavizado, el arrastrado. El «hijo» de la Virgen de Guadalupe es el que tiene fe en la protección de su madrecita, y sin duda la obtiene; tantos siglos de culto no pueden ser totalmente en balde, a menos, claro, que la desesperación sea insufrible.

La incorporación de la Guadalupe a la trama de México no es sentimental (como lo es la historia de amor el Popo y el Iztla), pero tiene también tintes deshonestos: no era nacida aquí aunque se la presentase como autóctona. Venía de haber peleado contra los moros a imponerse en el culto de los indios. Virgen negra —o morena— como otras europeas, algún día blancas de marfil, aquí llegaba tinta desde su primera representación. Convenía al obispo, y no era lo que mejor hubiese cargado de vitalidad al pueblo.

Fue hasta 1648, como bien apunta Rodrigo Martínez Baracs, que el bachiller criollo Miguel Sánchez, en su libro *Imagen de la Virgen Santa María de Guadalupe* publicado en 1648, no solo narró por primera vez conocida las apariciones guadalupanas del Tepeyac entre el 9 y el 12 de diciembre de 1531, sino que le dio a su relato un sentido patriótico y criollista, y lo incorporó a una trama universal providencial, basado en el capítulo XII del Apocalipsis de San Juan: «Y una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol y la luna bajo sus pies». Fue el primero —apunta Enrique Florescano— «en presentar a Guadalupe como estandarte de México», y mezclando imágenes del Apocalipsis con símbolos de los antiguos mexicanos.

El fervor requería de otra fémina más propicia a la fertilidad. Apareció una generadora de vida, virgen y genial: la primera autora mexicana (lo de primera no lo digo por lo cronológico), Juana de Asbaje, o Sor Juana Inés de la Cruz, la mujer escritora en quien el Siglo de Oro se extendió temporal y geográficamente: de Cervantes pasó a Lope de Vega, de Lope a Calderón, de Calderón a Sor Juana, por ella cruzó el océano (Figura 22).

Juana de Asbaje, como la llamó para quitarle el hábito y no llamarla Sor Amado Nervo, quien se encargaría de revivirla para el siglo XX mexicano, se autorretrató en pinturas y en

palabras. No es la mujer dormida, sino la «volcana», y se contempla a sí misma. Su cuerpo es también «neutro»:

... también sé que, en latín, solo a las casadas dicen *uxor*, o mujer, y que es común de dos lo virgen. ... como a mujer me miren, pues no soy mujer que a alguno de mujer pueda servirle; y solo sé que mi cuerpo, sin que a uno u otro se incline, es neutro, o abstracto, cuanto solo el alma deposite...

Neutro, pero no un cuerpo deshabitado de sí mismo, como el de la Virgen madre que acogiera a todos los mexicanos bajo su manto.

Por su apetito de conocimiento, por ser la renacentista americana, Juan observa su propia anatomía. Se observa con ojo analítico. En su poema «El primer sueño», liga el cuerpo del ser humano con el universo —del hígado, el estómago, los pulmones o el corazón a las estrellas—, hace para las letras lo que Da Vinci hizo en su *Hombre de Vitruvio* y se acerca a aquellas divinas prehispánicas que aceptaban en su persona la compleja dualidad de la naturaleza. Porque Muerte y Vida, en su ejercicio intelectual, se empatan con Sueño y Vigilia. El sueño, que puede ser parábola de la muerte, en Juana de Asbaje es despertar. La *Iztlaccíhuatl* en ella regresa a la vida. Juana es una guerrera de la imaginación y la inteligencia.

Como dice Stephanie Merrim, su personalidad es dual, Juana es la heroína oscura y la heroína luminosa: «Yo, la peor de todas». Su mitad oscura es altivez, el demonio y el conocimiento. Juana de Asbaje es una Fausta mexicana.

La llamaban el «Fénix» —como antes se hizo con Lope de Vega—, un monstruo de genio. «El fénix es un ave igual a los dioses celestes», dice Claudio Claudiano.

La España de los Siglos de Oro no careció de mujeres geniales, pero ninguna de sus escritoras obtuvo el reconocimiento popular de Juana de Asbaje, ni el impacto. Nuestra Juana creó una noción de México: el país de varias raíces. Insistió en el orgullo criollo que había comenzado a fermentar en autores novohispanos más tempranos.

En ningún momento Juana conquista o mira con ojos de extranjero la tierra en que ha nacido, pero sí la exhibe comprensible para el extranjero, no monstruosa —como es ella— sino suave (como

cuando asegura que el «lenguaje mejicano» tiene «cláusulas tiernas»). Usa los modos diversos —africano, indio, castizo, mestizo—, escribe poemas en afromexicanos y tocotines (poemas indios). Incorpora la variedad a México y México al vario mundo. Tenochtitlán había dejado de ser el ombligo del universo, y con Juana se convirtió en algo mejor: ahora tenía ojos y sabía mirar el mundo, con apetito de otredad. Cosmopolita, plural, con Juana de Asbaje México dejó de ser provincia. La Fénix mexicana, monstrua, deja claro que el mexicano es un ciudadano del mundo y no de un rincón aislado. Por lo mismo, no quiere marginarse tampoco como «fémina»: «pues sabes tú que las almas/ distancia ignoran y sexo».

Juana defiende el culto católico, y también el culto prehispánico; liga la veneración a la Eucaristía con el culto a Huitzilopochtli, debate la pertinencia u horror del sacrificio humano en la ceremonia del Teocualo («dios es comido»), compara los ritos de purificación con el misterio de la Eucaristía («eso de hacerse vianda/ es dura proposición», de *El cetro de José*) y el bautismo. Comprende, como humanista, que las divinidades mesoamericanas no eran «idolatría» sino que el mundo indio concibe sagrado al mundo —como el hindú—, que adora la sacralidad de la Naturaleza. Lo comprende, y lo defiende, con la astucia, la zalamería, la prudencia y la brillantez que le fueron siempre características.

El espacio tempoespacial se reduce y debo comprimir la narración, apresurándome. Dejo la Colonia en la persona de Juana de Asbaje (¿podría haber estado mejor representada?) para llegar a los Insurgentes, los cabecillas y el pueblo que apoyara el movimiento por la independencia de México. Tomaron a la Guadalupeana (figura 22) en su estandarte. (Sus enemigos, los realistas, traían al frente el estandarte de la Virgen de los Remedios. La guerra de Independencia fue en una de sus versiones una batalla entre diosas, las dos vírgenes. Ganó la morenita y México se instituyó en un país independiente.)

En los tempranos años de la Independencia, Fernández de Lizardi, el pensador mexicano, publica almanaques de enorme recepción popular. Uno de estos (el segundo, publicado en 1824) está «dedicado a las señoritas americanas, especialmente a las patriotas» (figura 23). En este impreso no hay seres divinos, como en los

dos almanaques prehispánicos, sino que las protagonistas son las mujeres que participaron en la lucha insurgente, entre ellas Leona Vicario, Mariana Rodríguez de Lazarín, Fermína Rivera y Josefa Ortiz de Domínguez (figura 24). Lizardi quiso implantar su culto; sin demasiado éxito.

Cien años después, al celebrar el centenario de la Independencia, antes del estallido de la Revolución, estas mujeres regresarían a la arena pública. Se reedita el almanaque de Lizardi con sus imágenes, y se retoma la vida de estas y otras participantes en la insurgencia.

«Pues a despecho de la España fiera/ Se pudo nuestra patria independier./ Y fue libre, fue libre, y vino un día/ En que ya no hubo súbditos ni reyes:/ El pueblo rey se dio las nuevas leyes,/ Que debían cambian todo su ser». Los malísimos versos son de Dolores Jiménez y Muro (1848-1925), periodista, activista política, una de las feministas que formaron agrupaciones a fines del porfiriato, efervescentes células de pensamiento y organización política.

Dolores Jiménez y Muro (en sus propias palabras, «adapta de una causa a que he sido y soy fiel: la causa del pueblo y de la justicia») es la única mujer que aparece en la fotografía conocida de Zapata y Villa en la silla presidencial (figura 25), de pie entre los dos revolucionarios, exactamente atrás de ellos. Cuñada del poeta José Manuel Othón, «huérfana de padre y madre desde muy joven; viviendo siempre de mi trabajo, y desde hace tiempo también sola en el mundo, no existe otra influencia para mí que la de mi criterio y la de mi conciencia, no aspirando a nada material ni arrendándome nada tampoco, si no es obrar torcidamente, lo cual está en mi mano evitar».

El 11 de septiembre de 1910, Dolores Jiménez, como presidenta del Club Femenil Hijas de Cuauhtémoc, encabezó una protesta en la ciudad de México en la glorieta de Colón contra el fraude en las elecciones, con la consigna «es tiempo de que las mujeres mexicanas reconozcan que sus derechos y obligaciones van más allá del hogar». La llevaron presa a la cárcel de Belén. Fue la primera de las tres ocasiones en que estaría tras las rejas.

José Revueltas –de quien también se cumple este año un centenario, como el de Octavio Paz, y quien estuvo largo tiempo tras las rejas– la incorpora al guión de cine que escribió sobre Zapata. Afirma ahí que Zapata se había

enamorado de la poeta –no parece factible y no hay un solo indicio de que sea verdad, más bien se dice que Zapata las cortejaba a todas–. Dolores tenía sesenta años cuando Zapata la invitó personalmente a unirse a sus filas y ella se incorporó a las fuerzas zapatistas (figura 26).

En el guión de Revueltas, dice Zapata: «Una mujer como debiera haber sido mi esposa. El hombre y la mujer están hechos para luchar juntos por las mismas ideas; eso le quita al matrimonio todo el carácter humillante y despreciativo que tiene para la mujer». No estoy muy de acuerdo con esto de lo humillante y despreciativo del matrimonio (para qué me habría casado yo a los cincuenta), pero eso no le quita lo interesante el guión de José Revueltas.

Dolores Jiménez y Muro escribió –y esto no es ficción– el proemio al «Plan de Ayala» de Zapata. Cito:

Las multitudes pronuncian con respeto y cariño el nombre del calumniado general Emiliano Zapata, como el del defensor de los desheredados y de los oprimidos; como el del porta-estandarte de la idea revolucionaria de nuestros días, de la misma manera que lo fue Hidalgo, Morelos y Guerrero, desde 1810 hasta 1821; y como lo fue Juárez durante la gran Década Nacional.

Mientras Dolores Jiménez y Muro luchaba, y el país estaba en llamas, se estrenó una película que, al tiempo que cuenta un milagro contemporáneo de la Virgen de Guadalupe –salvar a un mexicano cuando los alemanes hundieron un barco de pasajeros–, vuelve a narrar sus apariciones en el cerro del Tepeyac, y la impresión de su imagen en la tilma de Juan Diego. La película ha sido recientemente recuperada por la Filmoteca de la UNAM. De ahí he tomado a una mujer para mi galería de imágenes. Es una mujer que lee (figura 27). La película silente se llama *El milagro de Tepeyac* (1917). ¿Y qué lee esta mujer? Un libro que cuenta la historia de la Virgen de Guadalupe, paradójicamente posicionada para los revolucionarios en un lugar muy diferente al que ocupara durante el movimiento insurgente.

Voy a terminar la narración (y terminar de correr) con dos imágenes más. La primera es la Madona de Martín Ramírez (en la colección de la Biblioteca del Congreso) (figura 28).

Martín Ramírez, artista «salvaje», un «espalda mojada», mexicano que emigrara a Estados Unidos a trabajar en la ferroviaria en 1925 (a sus veinte años) y fuera recluido el resto de su vida en instituciones para enfermos mentales con diagnóstico de esquizofrenia, pintó y dibujó la mayoría de su obra en los años cuarenta y cincuenta. Como se ve en el reverso de su *Madona* (figura 29), Martín Ramírez trabajaba sobre cualquier material que tuviera a mano; aquí, en el reverso de su *Madona*, vemos que utilizó sobres de correo, impresos, cartas llegadas a su confinamiento.

La *Madona* de Martín Ramírez es una reinterpretación del sincretismo indio y europeo. Sobre una serpiente que sale de sus ropas —la diosa de la falda de serpientes—, la corona, la falda coloreada, flotando sobre una burbuja, amurallada de tal forma que su encierro parece ser sus propias partes íntimas. Sonríe mientras nos muestra su poder, muy superior al nuestro. Como algunas diosas prehispánicas que no alcanzamos a ver, ella podría ser un ser bisexual. Lleva su rebozo al frente en lugar de en la espalda, la prenda donde por tradición se lleva al niño está vacía y es solo un adorno. Ella conjuga, si no Muerte y Vida, sí Alegría y Tristeza: los seres en movimiento que se desplazan entre las dos murallas que la protegen no consiguen alejárnosla. Ella triunfa en su encierro. Verla nos libera. Es, sí, una presencia benéfica, así atrapada y posiblemente fuera de sus cabales. Nos ve a los ojos. Protectora aquí pintada por su propio «hijo», por lo tanto, anímicamente viva; protectora de aquel lado de la frontera; protectora en el exilio; protectora ilegal; una más de los muchos emigrados de un país que parece estar huyendo ahora, viviendo su momentánea noche triste.

La última figura que traigo para conformar esta narración a trompicones es la *Santa Muerte* (figura 30), la deidad que protege a los criminales, aquí pintada por un artista anónimo en la pared de una cárcel en el norte de México. Su culto se extiende desde el sur de Estados Unidos hasta Centroamérica.

La *Muerte Niña* contiene solo el lado «oscuro» de las deidades femeninas prehispánicas, solo es la *Muerte*, como aquella que danzara en el Medioevo europeo. No es una de las *Tzitzimiles* que desean devorar al sol todos los amaneceres y fracasan. Ella es la *Muerte*, la muerte incluso del Mictlán, la muerte infértil, la muerte que

alimenta solo a la muerte, la muerte autófaga, centrada en sí misma, generadora solo de más muerte. La muerte incluso de la naturaleza. La muerte que empaca a los cadáveres en bolsas de plástico, sellados hasta la eternidad. La muerte de los cientos de inmigrantes que a su paso por México, hacia Estados Unidos, son víctimas de la escalada de violencia, de las nuevas generaciones de soldados civiles, entrenados por una cultura que no les da más cabida si no es como secuestradores o sicarios. La muerte que devasta corrompiendo, contaminando el medio ambiente. La muerte de la Naturaleza. La muerte que sella todo ciclo vital.

Es la *Muerte Niña* una muerte que no genera vida sino que protege a los «productores» de muerte desechable, de muerte no reciclable. Es la deidad de la violencia, del territorio comido por la expresión más refinada del capitalismo salvaje, un producto universal —que no mexicano—, el terror de las filas de seres desechables producidos por la llamada «guerra contra las drogas» que años atrás hizo famoso Nixon y que derriba las instituciones civiles país tras país imponiendo su orden de terror y violencia. Bajo su manto se da rienda a la ansiedad contra las féminas, porque mujeres y niños serán los más devorados por las mandíbulas de esta guerra. El campo cultural devastado por la violencia va demoliendo los lazos sociales y la memoria de nosotros mismos.

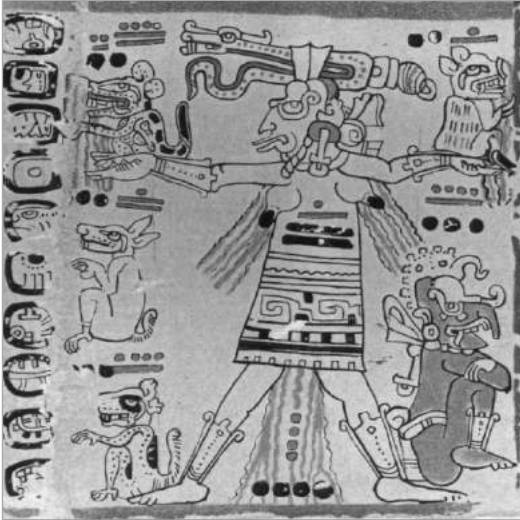
Figuras



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



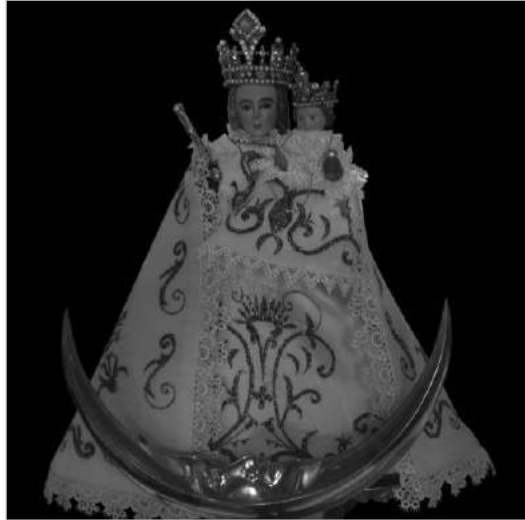
13.



14.



15.



16.



17.



18.



19.



20.



21.



22.

CALENDARIO PARA EL AÑO DE 1825

MARZO tiene 31 días

Si no naciste hermosa,
no te dé pena,
que mil veces es dicha
no ser muy bellas.

¡Ay cuántas, cuántas,
por ser lindas y tontas
cargan la chancla!

Martes 1, san Albino obispo.

Miércoles 2, santos Simplicio y Pablo mártires.

Jueves 3, san Emeterio mártir.

§ Viernes 4, san Casimiro confesor. ☹ Llena.

Sábado 5. san Eusebio mártir.

23.



24.



25.



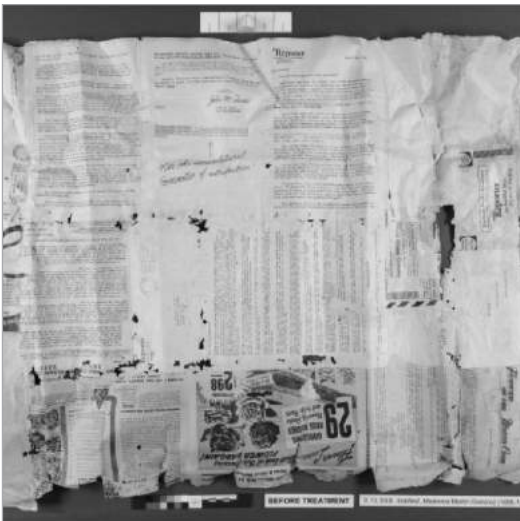
26.



27.



28.



29.



30.