



# GÉNERO, CULTURA Y SOCIEDAD

Serie de investigaciones  
del PIEM

**Mujeres y re-presentación:  
entre muchas plumas andan**

*Lucía Melgar*  
Compiladora

396  
M95351

6

2007

En un mundo marcado por el cambio, la publicación de los resultados de investigaciones novedosas permite articular comunidades epistémicas comprometidas no sólo con la construcción de conocimiento sino también con las iniciativas que propician la transformación de las relaciones de género a favor de la igualdad, la equidad y el reconocimiento de las diferencias. La serie *Género, cultura y sociedad* del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer es un instrumento importante para difundir estudios que contribuyen a la discusión dinámica sobre la importancia de mantener puentes actualizados entre la realidad que se estudia y la que necesita cambiar.





**MUJERES Y RE-PRESENTACIÓN EN MÉXICO:  
ENTRE MUCHAS PLUMAS ANDAN**

GÉNERO, CULTURA Y SOCIEDAD 6  
Serie de Investigaciones del PIEM

Coordinadora del PIEM  
*Ana María Tepichín*

Consejo editorial del PIEM  
*Kirsten Appendini*  
*Soledad González Montes*  
*Nelson Minello*  
*Julia Tuñón*  
*Elena Urrutia*

Coordinadora de publicaciones  
*Soledad González Montes*

Asistente para este número  
*Claudia de Anda*

PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO  
DE ESTUDIOS DE LA MUJER

MUJERES Y RE-PRESENTACIÓN EN MÉXICO:  
ENTRE MUCHAS PLUMAS ANDAN

*Lucía Melgar*  
*Compiladora*



EL COLEGIO DE MÉXICO

983.064

F811

Mujeres y re-presentación en México : entre muchas plumas andan / Lucía Melgar, compiladora. -- 1a ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 2007.

111 p. ; 21 cm. -- (Género, cultura y sociedad : serie de investigaciones del PIEM ; 6).

En su mayoría, estos ensayos se derivan de presentaciones y discusiones que se llevaron a cabo en el VI Encuentro del PIEM en El Colegio de México en 2003.

ISBN 968-12-1312-2

1. Mujeres -- Condiciones sociales. 2. Representación (Psicoanálisis). 3. Diferencias sexuales (Psicología). 4. Psicoanálisis y arte. I. Melgar, Lucía, comp. II. Encuentro del PIEM (6 : 2003 : México, D.F.).

Primera edición, 2007

D.R. © El Colegio de México, A. C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D. F.

[www.colmex.mx](http://www.colmex.mx)

ISBN 968-12-1312-2

Impreso en México

## ÍNDICE

Presentación, <i>Lucía Melgar</i>	9
La Malinche como el eterno femenino nacional, <i>Alessandra Luiselli</i>	17
Hacia una revisión de la historia y cultura coloniales a través de una relectura de la obra (y de la crítica de la obra) de Sor Juana Inés de la Cruz, <i>Verónica Grossi</i>	31
<i>Las muertas</i> de Jorge Ibarguengoitia: “una narración de carne y hueso”, <i>Cathy Fourez</i>	57
¿No se mata impunemente?, <i>Sara Poot-Herrera</i>	77
El cuerpo como herramienta de resistencia en los performances de la artista mexicana <i>Lorena Wolffer, Mariana Rodríguez Sosa</i>	97



## PRESENTACIÓN

LUCÍA MELGAR

¿Qué representamos cuando escribimos crítica, literatura o arte? ¿Desde dónde representamos y para quién? ¿Qué factores sociales y culturales entran en la representación y en el estudio de ésta cuando la literatura, el arte o la historia se examinan desde una perspectiva de género? Estas son algunas de las preguntas que guiaron la organización de sesiones sobre historia colonial y estudios de género y sobre representación y género en el VI Encuentro del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), y que subyacen a los ensayos aquí reunidos.

La representación implica una visión y una perspectiva específicas, una referencia a la realidad, social y cultural, y también una intención, dentro de marcos concretos de relaciones de poder. En México, por dar un ejemplo, hace menos de sesenta años, Octavio Paz denostaba a la Malinche en su célebre *Laberinto de la soledad*, ensayo canónico si los hay, donde además la mujer mexicana aparecía en general como un ser pasivo, desgarrado, mera descendiente de una Malinche "chingada" y traidora. No es casual que en el mismo año de la primera edición del ensayo paciano, Rosario Castellanos escribiera en su tesis de maestría, *Sobre cultura femenina*, que maternidad y escritura se contraponían. Desde ángulos distintos, ambos escritores parecían convencidos, si no de la inferioridad de la mujer, de sus limitaciones creativas, de las constricciones (culturales y sociales) derivadas de su cuerpo —impuestas a éste—, ya fueran madres por vocación o destino (Castellanos) o por violación y violencia (Paz).

Tampoco es casual que tanto Paz como Castellanos se hayan detenido en las figuras de la Malinche y de Sor Juana, íconos culturales por excelencia de la historia colonial, como plantearon Electa Arenal y Yolanda Martínez-San Miguel en el VI Encuentro del PIEM. Mientras que la Malinche en el texto de Paz sintetiza la abyección de la mujer violada y traidora, Sor Juana representa a una figura histórica, mal comprendida según Castellanos, en que se cristalizan las dificultades de ser mujer e intelectual en la Colonia, y en torno a la cual se discuten también las tensiones que, en siglos posteriores, han enfrentado las mujeres en su búsqueda de un desarrollo intelectual y personal, libre y autónomo. Las representaciones mismas de Sor Juana, la Malinche, la Virgen de Guadalupe y otros íconos culturales femeninos, como Frida Kahlo hoy, sintetizan en gran medida las percepciones hegemónicas o marginales de la "Mujer", de las mujeres y de las relaciones de género en distintos momentos de la historia y en el presente.

Reexaminar las representaciones e interpretaciones de figuras como éstas y de la figura de la "mujer" es pues un modo de leer la sociedad, de repensar la historia cultural y de adentrarse en la dinámica de las relaciones de género. Desde los estudios feministas y de género, mucho se ha hablado en las últimas décadas de silencio, marginación y deformación, y mucho se ha avanzado hacia una visión no victimista de las mujeres y hacia representaciones que captan y transmiten la complejidad y diversidad del ser mujer en el mundo. Contra la petrificación de figuras históricas o culturales en un panteón de santas, locas o prostitutas, se han hecho relecturas que cuestionan los estereotipos de la visión patriarcal; a la marginación de la obra de escritoras y artistas ha seguido la recuperación de sus voces y la reinterpretación de su producción.

Los ensayos aquí reunidos<sup>1</sup> contribuyen a esta re-visión de la representación de las mujeres e invitan a re-pensar tanto la

<sup>1</sup> Con excepción del estudio de Fourez, estos ensayos se derivan de presentaciones y discusiones que se llevaron a cabo en el VI Encuentro del PIEM en El Colegio de México en 2003. Seleccioné para esta compilación algunos de los que se ocupaban principalmente de la representación y el cuerpo. Agradezco a las autoras su cuidadosa revisión y ampliación de las ponencias originales.

historia cultural como la dinámica de las relaciones de género en el presente. Sin constituir un panorama completo ni un recorrido por las variadas expresiones artísticas de finales del siglo xx, ofrecen reflexiones sugerentes desde la particularidad del enfoque literario, cultural o visual de cada una de las autoras.

A la vez que examinan distintas formas y facetas de la representación, las autoras retoman nuevas formas de (auto) representación. Varias de ellas muestran también cómo se han dado y subsisten aún discursos e imágenes que cosifican a las mujeres como cuerpos-objeto y cómo persisten la discriminación y la violencia que han limitado –o cuando menos dificultado– el desarrollo y la autonomía de las mujeres. Desde la literatura o el arte, y los estudios de género, con distinto énfasis, van trazando también los recorridos de sus protagonistas, históricas o ficticias, corporeizadas por otras o desde su propio cuerpo, a través de los laberintos del discurso como instrumento del poder y de poder. Las voces, gestos e ideas que se van entrelazando en estos estudios configuran un tapiz diverso, en que la figura femenina es central y el cuerpo femenino, así aparezca “borrado” como en el caso de Sor Juana, constituye un elemento fundamental de la representación. En la mayoría de estos ensayos, el cuerpo femenino –vilipendiado, velado, expuesto y/o disciplinado, visto directamente o a través de metáforas, estilizaciones, simplificaciones o rememoraciones– es, más que materia física, un cuerpo/género cargado de connotaciones culturales y sociales, a veces cuerpo-objeto, a veces cuerpo-sujeto.

Los dos primeros ensayos, sobre la Malinche y Sor Juana, se inscriben en una discusión acerca de las relaciones entre estudios de género y estudios coloniales, propuesta por Yolanda Martínez-San Miguel en el VI Encuentro del PIEM. A partir de estas figuras y de la Virgen de Guadalupe, Martínez-San Miguel planteó la necesidad de reexaminar el periodo colonial, desde la perspectiva de las mujeres y sugirió algunas de las reinterpretaciones y nuevas preguntas que surgirían de esta relectura.<sup>2</sup> En aquella sesión, Electa Arenal, Sara Poot-Herre-

<sup>2</sup> Véase su ensayo “¿Hacia unos estudios coloniales globales?”, en L. Melgar (coord.) *Persistencia y cambio*, PIEM/El Colegio de México (en proceso de publicación en el momento de escribir esta introducción).

ra, Alessandra Luiselli, Verónica Grossi y la propia Martínez-San Miguel abordaron este tema desde distintos ángulos.

En una fascinante revisión de las principales representaciones de Malintzin Tenepal, la Malinche, Alessandra Luiselli ve en esta figura “el imaginario nacional femenino por excelencia” y demuestra cómo lo que denomina “teatro patriarcal” ha contribuido a la configuración de la Malinche como traidora, resentida y/o vengativa. En contraste con las representaciones patriarcales “canónicas”, Luiselli destaca obras de corte feminista o posmoderno, y subversivas, como *El eterno femenino* de Rosario Castellanos y *Águila o Sol* de Sabina Berman, dos autoras que se han acercado con ironía a la madre negada de los mexicanos. Luiselli examina también *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda, quien contribuye a la desestabilización de la representación patriarcal con una Malintzin actualizada, con voz propia, que desmiente al conquistador y responde, con altivez e ironía, al desprecio de sus propios hijos, todavía inmersos en la visión paciana.

Personaje histórico, figura intelectual, autora hoy consagrada y escritora de su propia historia —o parte de ella, en su “Carta a Sor Filotea”—, Sor Juana es también un ícono cultural cuyas representaciones y lecturas se han teñido de diversos matices según la ideología e intenciones de las plumas entre las cuales ha andado. En su amplia relectura de la obra de la monja y de la crítica sobre ésta, Verónica Grossi ilustra la complejidad del proceso de representación, la multiplicidad de lecturas que supone, la incidencia en éstas del contexto social y cultural y de la percepción de las mujeres por parte de lectores/as y críticos/as. El lugar desde donde se escribe, geográfico, genérico, es sin duda fundamental en la configuración del personaje y de la obra estudiados. En este sentido, como señala, Grossi, los estudios de género han sido determinantes para una relectura de Sor Juana y de su obra y han permitido una mejor comprensión de ambas, así como una nueva percepción de la época colonial y de la crítica que se ha hecho sobre la obra sorjuanina.

A través de los siglos, el peso del cuerpo como materia, como cuerpo viviente y vivido, y como cuerpo sexualizado, sostiene, podría decirse, el sistema de géneros predominante

y muchas de las formas de vivir y representar el cuerpo femenino. Una diferencia fundamental, no obstante, es que al discurso patriarcal se contraponen, como ya lo sugiere el ensayo de Luiselli, las voces de mujeres que se (auto)representan sin los silencios tácticos de Sor Juana (Ludmer, 1984). Mientras que las manipulaciones que se perciben en representaciones desde la mirada y la voz patriarcales de la Malinche y en las representaciones más deformantes de Sor Juana examinadas por Luiselli y Grossi respectivamente, pueden verse como formas de violencia simbólica (insertas en la violencia de la representación), los tres ensayos siguientes muestran cómo la violencia real, física, corporal, social y la reacción ante ésta incide en la voz, en las representaciones que crean y ofrecen autores que, como Ibargüengoitia, ficcionalizan un “caso de nota roja real” y sobre todo quienes examinan la condición actual de mujeres de carne y hueso. En el análisis de *Las muertas* que presenta Cathy Fourez, en el estudio de Mariana Rodríguez Sosa sobre los *performances* de Lorena Wolffer, y en el vívido texto (ensayo literario, elegía, denuncia) de Sara Poot-Herrera acerca de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, el cuerpo femenino moldeado por el género y las relaciones de poder pasa a primer plano.

En su lectura de *Las muertas* de Ibargüengoitia, en tanto novela que combina los recursos de la novela policiaca y el humor negro, Cathy Fourez se centra en la representación en “carne y hueso” de la explotación sexual de las mujeres y de la violencia brutal ejercida contra ellas por otras mujeres. Si el caso de “Las Poquianchis” que retoma el autor rompió, como otros, con la imagen de la mujer como “siempre víctima y nunca victimaria”, en *Las muertas*, plantea Fourez, se diluye la dicotomía víctima/verdugo ya que en la novela las terribles explotadoras son a su vez vilipendiadas y escarnecidas por la prensa, el aparato de justicia y la opinión pública. La conexión con el feminicidio en Ciudad Juárez que apunta Fourez, así como la agudeza de la mirada del novelista confirman la vigencia de esta obra en una época en que la trata de blancas y la explotación sexual se han convertido en una industria atterradoramente floreciente. Consciente de la fuerza de la escritura, Sara Poot-Herrera denuncia en “No se mata

impunemente" la violencia hacia las mujeres. Se trata aquí de mujeres concretas, de los cientos de mujeres y niñas asesinadas con saña y máxima crueldad, y con total impunidad, en Ciudad Juárez, desde hace más de una década. Poot-Herrera alza la voz contra quienes han minimizado estos crímenes, culpado a las víctimas, intentado acallar a los familiares, y seguir viviendo como si nada pasara ni hubiera pasado. A la vez, recupera las voces de activistas, mujeres diversas, artistas que han resistido al silencio cómplice y que, en marchas, obras de teatro, narrativa y poemas han exigido justicia, han expresado dolor e indignación. Si recordamos que, sólo en 2005, 36 niñas y mujeres murieron asesinadas en Ciudad Juárez —más que en el año anterior—, muchas de ellas con una crueldad extrema, y que para 2007 las madres de las víctimas siguen exigiendo justicia, es evidente que este caso, por más que lo nieguen la autoridades, sigue abierto. La misoginia mata y es inaceptable, como bien señala la autora.

Mientras que en la frontera norte de México la misoginia y la impunidad han alcanzado niveles extremos, en la frontera sur, también escenario de violencia e impunidad, se ha dado en la última década un movimiento contra el *statu quo* que ha mantenido a los indígenas en la miseria, sujetos a la explotación, como ya señalara Rosario Castellanos. En 2003, la comandanta Esther del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) se refirió explícitamente a las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez y relacionó la impunidad de estos crímenes con la pobreza de las víctimas. En 2005, un grupo de mujeres zapatistas, organizadas en La Caravana "Viento de las Mil Voces" manifestó su solidaridad con las mujeres asesinadas en el norte y sus familias. Con palabras y acciones, con una marcha hacia Ciudad Juárez y actos públicos conjuntos, las mujeres de Chiapas crearon un puente entre sur y norte, puente que une a mujeres que resisten a la discriminación, a la violencia, a los efectos del neoliberalismo, a la miseria y a la explotación.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Véanse el discurso de la comandanta Esther (*La Jornada*, 10 de septiembre 2003) y el comunicado de las organizadoras de la Caravana, en el marco de la Otra Campaña del EZLN (en <http://www.mujeresdejuarez.org/2areunionlaotra.htm>).

Lorena Wolffer, una de las creadoras más destacadas del *performance* en México, se distingue por su capacidad de subversión y transgresión de la mirada social hacia las mujeres y por su fortaleza (y arrojo) para explorar las experiencias del cuerpo y desde el cuerpo, y con ellas sacudir al público. Wolffer no sólo presenta y representa, encarna, por así decirlo, y por ello no sólo invita a pensar, también sorprende, conmueve, asusta. Como sugiere Rodríguez Sosa, Wolffer no es efectista, lo que busca es resistir desde el cuerpo, cuestionar al/a espectador/a, criticar tanto los efectos de la mirada masculina sobre el cuerpo femenino (y la vida de las mujeres) como el consumismo y la violencia. Al encarnar en su propio cuerpo, a través de su *performance*, la violencia, la tortura, los efectos de las relaciones de poder, Wolffer hace visibles la subordinación, el dolor, la cosificación pero deja ver también la capacidad de resistencia del cuerpo femenino, su calidad material, su capacidad de sentir dolor y placer, su debilidad y su fuerza.

Como puede notarse a través de estos tres últimos ensayos sobre todo, el cuerpo representa todavía una frontera difícil de cruzar cuando de cambios sociales y culturales se trata. Aunque se modifiquen las relaciones de género en la esfera pública, persisten los prejuicios ligados a la hipervaloración de la maternidad o a la cosificación del cuerpo femenino como objeto sexual. El cuerpo en efecto no es sólo materialidad, está culturalmente cargado de significado, hoy todavía mirado y en gran medida moldeado desde una perspectiva masculina. En el palimpsesto que conforman en cierto modo las distintas representaciones y auto-representaciones aquí examinadas, persiste a través del tiempo, la centralidad del cuerpo femenino como límite último al cambio. Esto no implica que el cuerpo en sí restrinja y que la solución sea, por ejemplo, crear "cuerpos equivalentes" en todo. El cuerpo femenino en términos culturales simboliza, manifiesta, pero también se resiste, a los valores, normas, expectativas que las relaciones de poder imponen a las mujeres por el hecho de serlo, por habitar ese cuerpo.

Íconos culturales, personajes históricos, mujeres de carne y hueso, sujetos transformados por el arte, la violencia, el do-

lor, las figuras examinadas en estos ensayos, tienen ideas (a veces terribles), cuerpo, voz —propia, otorgada, impostada o silenciada—; se configuran a través de palabra, silencio, gesto, disfraz, resistencia y adaptación. Este examen de las representaciones de la mujer en el siglo xx, así sea parcial o fragmentario, invita a la relectura de voces e imágenes pasadas y presentes, a un estudio más profundo de los significados del cuerpo, y a la creación de nuevas representaciones.

Diciembre de 2006

#### BIBLIOGRAFÍA

CASATELLANOS, Rosario

(2005), *Sobre cultura femenina* [1950], México, FCE.

LUDMER, Josefina

(1984), "Las tretas del débil", en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras-Puerto Rico, eds. Huracán, pp. 47-54.

PAZ, Octavio

(1987), *El laberinto de la soledad*, México, FCE (1era. ed. 1950, 2da. ed. revisada y aumentada, 1959).

## LA MALINCHE COMO EL ETERNO FEMENINO NACIONAL<sup>1</sup>

ALESSANDRA LUISELLI  
*Texas A&M, College Station*

Aquí tenemos a la Malinche, convertida en uno de los personajes clave de nuestra historia. Traidora la llaman unos, fundadora de la nacionalidad otros...

ROSARIO CASTELLANOS

De la historia, conjunto de datos falsos, hacemos una obra de arte, que es la única verdad...

SERGIO MAGAÑA

El marco de la discusión sobre los tres íconos socioculturales de la Colonia –la Malinche, la Virgen de Guadalupe y Sor Juana– que se llevó a cabo en el VI Encuentro del FIEM, me permitió presentar algunas reflexiones en torno a la Malinche y proponerla como el imaginario nacional femenino por excelencia. Su consagración, casi sacralización como tal, ha dependido en gran parte de las más sobresalientes obras de la dramaturgia mexicana del siglo veinte, como planteo en este ensayo.

<sup>1</sup> Con agradecimiento y respeto a Elena Urrutia, fundadora del FIEM. En el 20º aniversario de este programa, presenté en El Colegio de México mi contribución a la interrogante acerca de los íconos culturales del periodo colonial. Este ensayo se deriva de aquella presentación.

Victor Hugo Rascón Banda estrenó a finales de 1998 *La Malinche*. Fue ésta la última obra de teatro del siglo veinte en participar del diálogo que los más importantes dramaturgos de México sostuvieron en torno a una figura crucial del imaginario nacional: Malintzin Tenepal, la mujer que además de servir de intérprete a Hernán Cortés durante la conquista de México,<sup>2</sup> se convirtió en el símbolo más poderoso del mestizaje que singulariza a la compleja sociedad mexicana de la actualidad. En efecto, con anterioridad a la polémica puesta en escena de Rascón Banda, ya Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli, Salvador Novo, Sergio Magaña, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Sabina Berman, Margarita Urueta y Hugo Argüelles, en un periodo que va de 1958 a 1998, habían publicado y representado sus respectivas obras sobre tan debatido personaje.<sup>3</sup>

Los autores consagrados antes de la aparición de Rascón Banda efectuaron una recreación de la figura histórica de la Malinche en gran parte influenciados por la disquisición filosófico-literaria propuesta por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, incisivo ensayo de medio siglo sobre la mexicanidad y sus máscaras. La incómoda propuesta de Paz respecto a una Malinche traidora, una Malinche equiparable sólo a la máxima agresión verbal de un mexicano, la chingada, de tal modo incidió en la ideología de los escritores e intelectuales del siglo xx que ninguno de los dramaturgos antes mencionados pudo dejar de cuestionar en sus textos los severos juicios que el reconocido ensayista y poeta estableciera sobre la Malintzin y sus descendientes.<sup>4</sup> Cada uno de ellos se dedicó a la tarea de responder a las enormes interrogantes que el ensayo de Paz

<sup>2</sup> A pesar de los fuertes lazos que unían a Cortés con la Malinche, el conquistador se refiere a ella sólo dos veces en sus conocidas y muy extensas Cartas de relación. Resulta sobrecogedor recordar los utilitarios términos empleados por Cortés para referirse a su valiosa intérprete y amante: "...la lengua que yo tengo que es una india de esta tierra que hube en Potonchán" (49). Su segunda anotación es más breve todavía.

<sup>3</sup> Consultar la bibliografía aquí citada para las respectivas fechas de publicación de estos autores.

<sup>4</sup> Octavio Paz afirma lo siguiente: "La Chingada es pasiva... su pasividad es abyecta... es la atroz encarnación de la condición femenina... Si la Chingada es una encarnación de la madre violada, no me parece forzado asociarla con la Conquista, que fue también una violación" (94).

planteara: ¿qué representa la Malinche como figura histórica?, ¿quién fue realmente esa mujer: una traidora a su raza o, por el contrario, fue la Malinche la primera madre de los mexicanos, la violada progenitora de la raza mestiza? Intentando responder a tales cuestionamientos, reconocidos dramaturgos escribieron y llevaron a escena sus respectivas conclusiones.

La crítica estadounidense Sandra Messinger-Cypess ha publicado un importante estudio sobre las obras de teatro en las cuales Gorostiza, Usigli y Fuentes recrean el tema de la Malinche,<sup>5</sup> y ha agrupado las obras de estos autores bajo el rubro de "los dramas patriarcales" (209), ya que de acuerdo con su interpretación los citados escritores sostienen una visión monolítica que reproduce, con ligeras variantes, la perspectiva de la Malinche como un pasivo objeto siempre manipulado por Cortés. El aparentemente inamovible discurso patriarcal sobre la Malinche sufrió su primera alteración en 1974, fecha de aparición de *El eterno femenino* de Rosario Castellanos. Esta singular obra puso término a la soberanía de la dramaturgia masculina sobre la Malinche.

La pieza que Castellanos presentó no fue una gran tragedia de acuerdo a la trinidad autoral de Gorostiza, Usigli y Novo, ni tampoco un grandilocuente drama a la manera de Fuentes, sino una farsa en la cual privilegió en todo momento el sentido del humor y la ironía. Y fue precisamente en la engañosa ligereza de esa farsa donde Castellanos encontró la fuerza necesaria para derrocar el solemne punto de vista masculino tanto sobre la Malinche como sobre otras destacadas mujeres de la historia mexicana. Así, en las sucesivas escenas de su obra jocosamente desfilan La Malinche, Sor Juana, la Emperatriz Carlota, y hasta la corregidora de Querétaro, Josefa Ortiz de Domínguez. Las celeberrimas mujeres de la historia nacional se presentan ante la audiencia negando ser quienes la historia oficial ha afirmado que fueron, y se dirigen a los espectadores aclarando que en la obra serán "las mujeres que verdaderamente fuimos" (87). Con este distanciamiento

<sup>5</sup> El estudio al que me refiero aquí es un artículo publicado en 1993, posterior a su importante libro *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*.

irónico de las fuentes oficiales, Rosario Castellanos claramente indica que la perspectiva adoptada en su farsa será la perspectiva feminista de la historia.

La no convencional Malinche de *El eterno femenino*, cuya audacia e inteligencia sobrepasan a las de Cortés, es una mujer que al ser interrogada sobre el amor que siente por el conquistador responde: "¿Enamorada? ¿Qué quiere decir eso?" (95), sutil cuestionamiento que, sin embargo, sacude el fundamento sobre el cual los dramaturgos anteriores cimentaron su explicación de la supuesta traición de la Malinche, quien por amor a Cortés habría favorecido a los españoles y colaborado con ellos para lograr la absoluta derrota de los mexicanos. Crearon así una Malinche locamente enamorada de Cortés, similar en su trazo a la Medea que Sergio Magaña paralela a Malintzin en su drama sobre la conquista, ya que ambas mujeres fueron utilizadas y abandonadas por sus amantes luego de, por amor a ellos, haber traicionado a su propia gente. Escribe Magaña: "Tú, Malinche, hija de Coatzacoalcos; tú, Medea, hija de Colcos. El perro fiel, la maga hechicera que ayudó a Jasón a conquistar el vellocinio de oro sin otra recompensa que la gloria del héroe; por él traicionarás a tus hermanos y matarás a tus hijos" (162-163). En la obra de Castellanos, en cambio, la justificación del amor no existe, y no existe por la sencilla razón de que el amor, y esto lo explica la racional Sor Juana en la propia farsa, no fue nunca una concepción que rigiera el mundo de los antiguos mexicanos. Una pasiva Malinche perdidamente enamorada de Cortés, arguye tangencialmente Castellanos a través de la magnífica Sor Juana cuando discute el comportamiento de la Malinche, es una construcción falsa del histórico personaje.

Una década después de publicado *El eterno femenino*, surgió en México otra escritora que también dramatizó el primordial capítulo de la historia mexicana: la conquista. Se trata de Sabina Berman, quien con *Águila o Sol* publicada en 1985, incidió magistralmente en la discusión del tema. Autora postmodernista por excelencia,<sup>6</sup> el texto de Berman presentó

<sup>6</sup> Ver el inteligente ensayo de Jacqueline E. Bixler sobre la postmodernización de la historia en Berman.

ciertamente una perspectiva novedosa sobre la conquista al mantener una diversidad de puntos de vista narrativos sorprendente, dado lo cual consolidó la desestabilización iniciada por Castellanos de la dramaturgia antes consagrada y terminó por derribar la tácita aceptación de la existencia de un discurso histórico unilateral sobre la conquista. Así, el drama de la derrota de Tenochtitlán es posmodernamente recontado por Berman desde las múltiples e insólitas voces de un mariachi que canta un corrido, una Llorona que efectúa su espectral aparición clamando por sus hijos,<sup>7</sup> un cacofónico Cortés que se expresa con un idioma mezcla de español, italiano y latín mal hablados, idioma al que suma el inglés, con lo cual su imagen de explotador se acentúa y recontextualiza. La obra posee también las voces narrativas de unos cómicos callejeros, quienes desde sus soeces bromas y sus mexicanísimos albures o juegos de palabras de doble sentido, comentan el ambivalente triunfo de los españoles sobre los aztecas. Un narrador más irrumpe también en escena para contar ante los espectadores la terrible matanza que los españoles perpetraron en el Templo Mayor de los aztecas. Este personaje narra la historia como si tuviera frente a sí las coloridas imágenes de una baraja mexicana: "La espada. La masacre. Cabezas que saltan. Torsos que se desploman. Vientres rajados. ¡Lotería!" (260). El inquietante juego termina cuando un mexicano, entre risas, canta la célebre canción ranchera de José Alfredo Jiménez "Y tú que te creías el rey de todo el mundo" (260), sarcástica referencia al derrotado poderío de Moctezuma.

De esta manera, la patriarcal dramaturgia mexicana, que sufrió su primera gran confrontación debido al surgimiento del farsico *El eterno femenino*, llegó a su más absoluta crisis debido a la postmodernidad finimilenaria de Sabina Berman, autora que no intentó disimular su conciente refutación de la tradición patriarcal ya que tituló a su obra de la misma forma que Octavio Paz titulara su conocido poemario *¿Águila o sol?* Un fragmento del poema que da título al libro de Paz indica: "Hoy lucho a solas con la palabra La que me pertenece, a

<sup>7</sup> El fantasma de la Llorona se relaciona popularmente con apariciones sobrenaturales de la Malinche.

la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?" (156). Berman parece haber querido afirmar que en su homónima obra de teatro esa lucha por la palabra, es decir, por el discurso histórico, no existe en la actualidad, ya que toda reconstrucción, ya sea histórica o literaria, está constituida por ambos lados de la moneda: la cara y la cruz, el águila y el sol, los triunfadores y los derrotados. La retórica pregunta ¿águila o sol? se convierte así en afirmación, siempre burlona, sobre la intrínseca dualidad de toda enunciación respecto a la historia. Es por ello que el distanciado narrador que cuenta la muerte de Moctezuma recupera ambas versiones de la trágica muerte del soberano azteca: "Que la pedrada de un mexicano lo tumbó de la vida..." (264), versión que relatan las crónicas españolas, para inmediatamente añadir: "O fue que Cortés le hundió la espada por el culo" (264), versión que privilegian las crónicas mexicanas. ¿Águila o sol? Sabina Berman no responde a la interrogante, sabe, como lo saben todos aquellos que asumen la postmodernidad, que la historia es algo más que privilegiar u optar por una sola versión de los hechos. Por estas mismas razones, la Malinche en su obra no es acusada ni tampoco exonerada de su traición: en esto se diferencia Berman de Castellanos, ya que esta última autora sí se preocupó por aclarar en su farsa que la Malinche no debía lealtad alguna a Moctezuma por haber crecido entre los mayas y no entre los aztecas, y que además el soberano azteca, en opinión de Malintzin, era un ser tan cruel como el propio Cortés. Ambas justificaciones de algún modo volvían menos terrible en la obra el pacto de la Malinche con los españoles.

La postmodernidad, entendida ésta como un distanciamiento tan reflexivo como irónico frente a los discursos consagrados, no resultó ser un recurso atrayente para la dramaturga mexicana Margarita Urueta,<sup>8</sup> quien en 1986, un año después de haber sido publicada la obra de Berman, publicó *La Malinche*. La obra no retoma los acercamientos irónicos que Castellanos y Berman propusieron en sus respectivos textos, sino

<sup>8</sup> Margarita Urueta es una autora frecuentemente ignorada por la crítica. No se trata, sin embargo, de una dramaturga desconocida ni inédita. Su premiada obra *Confesiones de Sor Juana*, fue seleccionada en 1975 para representarse en México con motivo del Año Internacional de la Mujer.

que asume la solemnidad y la grandilocuencia propias de la dramaturgia patriarcal. Así, el drama que presenta Urueta es una tragedia en la cual la autora cancela todo posible distanciamiento humorístico del tema de la conquista. La obra participa plenamente de la solemne reflexión histórica que caracterizó a Gorostiza, Usigli, Novo y Fuentes. Esta similaridad en el tono y el lenguaje empleados por la dramaturga permite detectar la presencia de ese "principio autoritario residual" del que habla Amy Kaminsky (104) al comentar la internalización patriarcal que algunas escritoras efectúan en sus propias obras al seguir los señalamientos consagrados por la literatura masculina. Así, de acuerdo siempre al elevado tono empleado por los antecedentes que retoma como modelo, Urueta arriesgará una nueva justificación para la traición de Malintzin y planteará la idea que cuando la Malinche favorece a los españoles no hace más que vengar la terrible traición que su propia madre le infligiera cuando decidió regalarla de pequeña a unos mercaderes, otorgándole así un destino de esclava. El deseo de venganza de la Malinche, su empeño en ayudar a los conquistadores, visto desde la perspectiva que la dramaturga propone, resulta entonces menos sobrecogedor que la enorme culpa histórica de traicionar a los mexicanos debido únicamente al amor que sentía por el sanguinario conquistador. La convencionalidad literaria de la obra, sin embargo, la cual ignora por completo las aportaciones feministas y postmodernas de Castellanos y Berman al tema, presenta a una Malinche todavía debilitada de amor por Cortés. El doble empeño autoral de Urueta por exonerar de los cargos de traición a la primera madre de los mexicanos no logra, sin embargo, despojar a la Malinche de la acusadora sombra que a partir del ensayo de Paz recayó sobre tan debatido personaje.

El dramaturgo que más claramente ha manifestado asumir plenamente en su obra la afirmación que estableciera Paz cuando indicó "...el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche" (94) es Hugo Argüelles. El deseo de redimir la culpa que recae sobre Malintzin, o de expresar un mínimo sentimiento de compasión por ella, se encuentra ausente por completo de la obra *Águila real*, publicada en 1992. Esta nueva dramatización de la conquista propone un símbolo de mexi-

canidad que parece querer borrar de la conciencia nacional el estigma histórico de la Malinche. Argüelles desea sustituir a la Malintzin por Tecuixpo, la adolescente hija que el soberano Moctezuma entregó a Cortés para sellar la alianza entre mexicanos y españoles y que fue bautizada como Isabel Moctezuma Cortés. En el texto de Argüelles un noble azteca, Cuetzpal, acusa y rechaza a la Malinche debido a su mayúscula traición: “¡Por tu culpa murieron miles, Malinche! ¡Miles! (...) No, Malinche, no los llames tuyos porque tampoco nosotros queremos sentirte nuestra” (29). Este visceral rechazo manifestado por Cuetzpal se mantiene a lo largo de toda la obra, en la cual el dramaturgo esgrime su propuesta dramática con firmeza: doña Isabel Moctezuma debe ser el nuevo símbolo de la mexicanidad, no la estigmatizada Malinche.<sup>9</sup> Tecuixpo debe convertirse en el “águila real” de la identidad nacional. “Eso eres y has sido siempre, señora”, afirma con vehemencia Cuetzpal, personaje que registra las hondas preocupaciones ideológicas del autor, “el símbolo que secretamente seguimos guardando los mexicanos” (32).

Argüelles se enfrenta, sin embargo, a un símbolo demasiado poderoso, demasiado arraigado en la formación icónica e ideológica de la identidad mexicana. La Malinche de los innumerables lienzos, crónicas, relaciones, pinturas, ensayos, poemas, obras y narrativas literarias no es un símbolo que pueda ser fácilmente sustituido. El rechazo de Argüelles, su valiente intento por derribar el ambivalente ícono de la mexicanidad, paradójicamente no logra sino clavar más hondamente en la conciencia nacional el dualismo inherente a la figura símbolo de la primera madre de los mexicanos, ya que en la obra la Malinche deberá mostrarse como una mujer “enjuta, gastada e intensa” (21), según lo acota el autor. El íntimo dolor que se despierta en el espectador ante semejante trazo del personaje se agudiza cuando Cortés (un brutal Hernán Cortés que no sólo ha violado a Malintzin sino que ha ahorcado a

<sup>9</sup> Cabe recordar en este punto el drama de Fuentes, *Todos los gatos son pardos*, en el cual un coro de augures pronuncia una perturbadora oración: “Malinche, Malinche, Malinche... Madre nuestra putísima... en el pecado concebida... llena eres de rencor... el demonio es contigo... maldita eres entre todas las mujeres... y maldito es el fruto de tu vientre...” (175).

Catalina Suárez, su esposa española, ha sostenido relaciones homosexuales con Diego Velázquez y con Pánfilo de Narváez y ha asesinado a millares de mexicanos) pronuncia un sobrecogedor parlamento en el cual desprecia a sus hijos mestizos: “¡Por mí que estos primitivos sigan como lo que ya se reconoce entre ellos: hijos de la chingada! ¡Porque desde el cretino de mi hijo Martín —el primer hijo de la chingada— hasta todos los hijos que hacen mis soldados a la orden de poblar traen atravesado esto de ser la pollada grotesca de la conquista!” (74).

En la obra *Águila real* el repudio a la Malinche se extiende así a sus descendientes, y es precisamente en la severidad de esta posición donde reside el más alto dramatismo de la obra: rechazar a los hijos de Malintzin Tenepal implica repudiar el propio origen de los mexicanos actuales, cruce de la sangre indígena con la española. La conmoción que este rechazo a la madre causa en el espectador la explica Octavio Paz en su citado y perturbador ensayo: “Al repudiar a la Malinche —Eva mexicana que José Clemente Orozco representa en su mural de la Escuela Nacional Preparatoria— el mexicano rompe sus ligas con el pasado, reniega de su origen y se adentra solo en la vida histórica” (95). Ese laberinto al que alude el título de su ensayo no es otra cosa entonces que el vórtice de orfandad en el cual se hunden los mexicanos cuando repudian su origen mestizo. Rechazar a la Malinche implica repudiar a la mítica madre. Es así cómo el símbolo propuesto por Argüelles para sustituir a la Malinche, esa mexicanidad puramente azteca que rehuye y hasta parece condenar el mestizaje, no se sostiene: la hermosa águila real, Tecuixpo, no logra remontar el vuelo. México es un país irreversiblemente mestizo; resulta dramático y quizás hasta atrayente proponer otro emblema, pero la fragilidad inherente a tal propuesta no logra derrocar a la Malinche, hondamente arraigada en el imaginario nacional. Tal vez debido a ello, Víctor Hugo Rascón Banda, el último de los dramaturgos del siglo veinte en retomar el tema de la conquista, no participa de la franca condena que Argüelles decretó para Malintzin y sus descendientes.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Deseo expresar aquí cuán interesante resultó leer esta ponencia en la hermosa Universidad de Salamanca teniendo entre la audiencia al propio

Rascón Banda, consciente del enorme peso del símbolo que maneja y de la importante tradición teatral que lo antecede, vió escenificada en 1998 su obra *La Malinche*,<sup>11</sup> la cual de alguna manera sincretiza la posición autoral de los dramas patriarcales y la posición decididamente feminista y postmoderna de Rosario Castellanos y Sabina Berman. La historia de Rascón Banda da comienzo cuando la Malinche aparece ante la cámara de diputados para exigir que su memoria sea honrada, puesto que ella es “la madre de todos los mexicanos, aunque a muchos les pese” (16). A partir de esta concepción de una Malinche extrapolada de sus coordenadas históricas y conducida a los finales del siglo veinte, Rascón Banda establece significativos paralelos entre la sangrienta conquista de México y la actual persecución gubernamental de campesinos en Chiapas. El maleficio de la Malinche, el llamado malinchismo (la actitud de privilegiar lo extranjero en demérito de lo nacional), es también denunciado en la obra a través del recurso, muy a la Rosario Castellanos de *El eterno femenino*, de cantar un corrido en escena. En la composición musical de género popular se denuncia lo siguiente:

Se nos quedó el maleficio  
de brindar al extranjero  
nuestra fe, nuestra cultura,  
nuestro pan, nuestro dinero.

Y les seguimos cambiando  
oro por cuentas de vidrio  
y damos nuestra riqueza  
por sus espejos con brillo.

---

Hugo Argüelles. El diálogo final entablado con los participantes y el autor, quien refrendó el juicio sostenido en su obra sobre la Malinche, resultó sumamente enriquecedor.

<sup>11</sup> La obra se publicó en el año 2000. Es importante destacar aquí que la puesta en escena estuvo a cargo del director alemán Johan Kresnik; su escenificación causó tanta controversia en México que la obra fue retirada de cartelera debido a la negativa del director del Instituto Nacional de Bellas Artes (1998) a subvencionarla. Mi análisis se centra no en la escenificación de Kresnik sino en la dramaturgia de Rascón Banda.

Hoy en pleno siglo veinte  
nos siguen llegando rubios  
y les abrimos la casa  
y los llamamos amigos.

Pero si llega cansado  
un indio de andar en la sierra  
lo humillamos y lo vemos  
como extraño en su tierra.

La denuncia del actual malinchismo que profesan los mexicanos es la reflexión que Rascón Banda plantea en su obra, en la cual Cortés y sus soldados aparecen recontextualizados como turistas norteamericanos en Can-Cun, siendo el habla de Cortés tan chocante como lo fuera en la obra de Berman. A pesar de la severa acusación del dramaturgo respecto a que todavía rige en el México de hoy la maldición del desprecio por lo propio y la sobrevaloración de lo extranjero, sobre todo el desmesurado aprecio a lo estadounidense (privilegiar la celebración de *Halloween* antes que el ritual del día de muertos, preferir el *mall* al mercado, elegir *MacDonald's* y rechazar las taquerías, reverenciar la universidad de Harvard y despreciar la UNAM, actos malinchistas que Rascón Banda denuncia junto con la firma del neoliberal Tratado de Libre Comercio), no por ello, sin embargo, el escritor sentencia a la Malinche como la gran traidora del pueblo mexicano. Al contrario, en una escena de brillante confrontación entre Cortés y Malintzin Tenechal, ésta reclama al codicioso conquistador el haber mentido al culparla a ella de la matanza de mexicanos, reclamación que redime al personaje pues, si la Malinche no delató nunca a los mexicanos, no es por lo tanto la gran traidora del pueblo mexicano como el discurso patriarcal ha perpetuado.

Uno de los momentos más sobresalientes de la representación transcurre precisamente cuando la psicoanalista de Malintzin –recordemos que tan debatido personaje ha sido trasladado al presente–, lee para ella un fragmento de *El laberinto de la soledad*. La deleitable ironía de presenciar la reacción de la propia Malinche ante la afirmación de Paz es quizás el momento más lúdico de la obra. “El pueblo mexicano no per-

dona su traición a la Malinche”, indica la analista, citando el archiconocido ensayo. Ante lo cual Malintzin replica: “O sea que soy una traidora. O sea que no me perdonan. ¡Chinguen a su madre todos!” (113), exclama. Pero si el corrosivo humor, emerge en algunas ocasiones, la enorme tragedia de esa mujer, tan vilipendiada y despreciada por sus descendientes, surge con gran fuerza al final de la obra. Un desenlace en el cual Malintzin, al saberse repudiada como madre de los mexicanos, negará ella también a esos hijos que tan ásperamente le recriminan: “Yo no parí esos monstruos”, afirma amargamente. “¿Y si intentan la reconciliación?”, pregunta la analista. “Que me busquen, si quieren”, responde la Malinche. “Ahí estaré, como siempre, esperando su visita” (144), y con esta evocadora línea finaliza la obra.

*La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda cierra así un largo período de visitas de la dramaturgia mexicana al tema de la conquista, al tiempo que abre también la puerta a futuras revisitaciones que habrán de llegar con el nuevo siglo; un siglo XXI en el cual la reflexión de los dramaturgos habrá de tener en cuenta las previas, siempre apasionadas, versiones que sobre la Malinche trazaron los autores del siglo veinte. ¿Qué es la Malinche?, vuelve a preguntar Rascón Banda en su obra: “¿un fantasma... una pesadilla... un remordimiento... un rencor...?” (116). Las respuestas se formularán cuando aparezcan las nuevas obras de teatro que continuarán, sin duda alguna, el apasionante diálogo sobre la mexicanidad y sus símbolos. Cabe destacar, sin embargo, la afirmación que entre los estudiosos del mundo colonial ha proporcionado el historiador francés Georges Baudot, quien pareciera estar respondiendo a la pregunta de Rascón Banda cuando, luego de reconocer que a la Malinche la movía un poderoso deseo de venganza, afirma:

No, Malintzin no es el fantasma de la Llorona que vendría a recorrer por las noches las calles de la ciudad de México para llorar todos los llantos de una culpa histórica inconmesurable. No. Malintzin Tenepal es una mujer histórica... que nos convoca a trabajar para reconocer, con cuidado, quién fue realmente, para así reconocer al mismo tiempo el difícil camino de la Historia (320).

Resulta emocionante constatar así que ni la historia ni la literatura –cuyas líneas sin duda alguna convergen– dejarán jamás de rescatar el apasionante tema de la Malinche, el eterno femenino de la cultura nacional.

#### BIBLIOGRAFÍA

ARGÜELLES, Hugo

(1992), *Trilogía Colonial: águila real, la dama de la luna roja, la ronda de la hechizada*, México, Plaza y Valdés.

BAUDOT, Georges

(1996), *México y los albores del discurso colonial*, México, Nueva Imagen.

BERMAN, Sabina

(1985), *Águila o Sol. Teatro de Sabina Berman*, México, Editores Mexicanos Unidos.

BIXLER, Jacqueline E.

(1997), "The Postmodernization of History in the Theatre of Sabina Berman", *Latin American Theatre Review*, vol. 30, núm. 2, pp. 45-60.

CASTELLANOS, Rosario

(1975), *El eterno femenino*, México, FCE.

CORTÉS, Hernán

(1963), *Cartas y Documentos*, México, Porrúa.

DÍAZ DEL Castillo, Bernal

(1986), *Historia verdadera de la conquista de México*, México, Porrúa.

FUENTES, Carlos

(1970), *Todos los gatos son pardos*, México, Siglo XXI.

GOROSTIZA, Celestino

(1970), "La Malinche o la leña está verde", en *Teatro Mexicano del Siglo xx*, vol. 4, México, FCE.

KAMINSKY, Amy

(1993), "Residual Authority and Gendered Resistance", en Steven M. BELL, Albert H. LEMAY y Leonard ORR (eds.), *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*, Notre Dame, University of Notre Dame, pp. 103-121.

MAGAÑA, Sergio

(1985), *Cortés y la Malinche*, México, Editores Mexicanos Unidos.

MESSINGER-CYPESS, Sandra

(1991), *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*, Austin, University of Texas Press.

— (1993), "Re-visión de la figura de la Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea", *Cuadernos Americanos*, vol. 40, núm. 7, pp. 208-222.

Novo, Salvador

(1970), "Cuauhtémoc", en *Teatro Mexicano del Siglo xx*, vol. 4, México, FCE.

PAZ, Octavio

(1999), *El laberinto de la soledad*, México, FCE.

RASCÓN BANDA, Víctor Hugo

(2000), *La Malinche*, México, Plaza y Janés.

URUETA, Margarita

(1992), "La Malinche", en *Teatro de Margarita Urueta*, México, Porrúa.

# HACIA UNA REVISIÓN DE LA HISTORIA Y CULTURA COLONIALES A TRAVÉS DE UNA RELECTURA DE LA OBRA (Y DE LA CRÍTICA DE LA OBRA) DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ<sup>1</sup>

VERÓNICA GROSSI  
*University of North Carolina at Greensboro*

Los estudios de género rescatan textos marginados del pasado colonial que la historia patriarcal ha soterrado, amordazado.<sup>2</sup> Los estudios culturales, por otro lado, amplían el concepto de textualidad para abarcar voces, silencios, identidades cambiantes, camufladas, inscripciones materiales, representaciones alegóricas, fenómenos sociales, artísticos y culturales, escrituras (impresos, manuscritos, borradores), disciplinas,

<sup>1</sup> Este ensayo es fruto de la discusión que se entabló en la mesa titulada *Cultura colonial e íconos socioculturales: "La Malinche, La Virgen de Guadalupe, Sor Juana"*, organizada por Electa Arenal y Yolanda Martínez-San Miguel en honor a Georgina Sabat de Rivers, egregia sorjuanista, y moderada por María Águeda Méndez, durante el VI Encuentro del *PIEM* que tuvo lugar en El Colegio de México el 13 de noviembre de 2003. Quiero expresar mi agradecimiento a Georgina Sabat de Rivers, modelo de erudición, pasión crítica y generosidad, así como a Electa Arenal, Yolanda Martínez-San Miguel, Elena Urrutia y Lucía Melgar por haberme extendido la invitación a participar en la mesa y a todas las demás participantes, Electa, Yolanda, Alessandra Luiselli, Sylvia Marcos y Sara Poot-Herrera, por un muy fructífero diálogo.

<sup>2</sup> Al respecto véanse los catálogos anotados, recopilados bajo la dirección de María Águeda Méndez, que compendian una variedad de textos escrutados por la Inquisición durante los siglos XVII a XIX. Los demás libros y ediciones de esta estudiosa, así como los trabajos de Fernando Benítez y Antonio Rubial, entre otros/as, son fuente clave para reconstruir la historia cultural, religiosa e institucional de la época.

discursos, rituales de la vida cotidiana, instituciones y redes de poder, superestructuras ideológicas, códigos en competencia y en conflicto, procesos históricos y sociales.<sup>3</sup> El proceso de lectura o interpretación de estos textos culturales, que se realiza desde diferentes tiempos y espacios, genera una diversidad de lecturas potencialmente contradictorias (Jones, 1993: 641). A través de marcas visuales, auditivas, verbales, corporales, entre muchas otras, se reconstituyen los horizontes de la historia cultural de la temprana modernidad para desvelar el papel fundacional de las mujeres en el tejido de acontecimientos, procesos e imaginarios que configuran una época. De esta manera, el reconocimiento de la presencia y participación de las mujeres en todas las facetas del quehacer social conduce a una reescritura de la historia oficial.<sup>4</sup>

Desde la multiplicidad de perspectivas teóricas que ofrecen los estudios mencionados, las producciones culturales femeninas dejan de ser imitaciones secundarias o fallidas; un simple calco biográfico de un cuerpo biológico perecedero, martirizado o sacrificado en aras de la "anomalía" ("el perverso artificio") que son la creación, el pensamiento y la acción política en una mujer. En el ámbito religioso, la escritura por mandato, dirigida y aprovechada por el confesor, puede ser reapropiada por el sujeto femenino a través de las ambigüedades del cuerpo como escritura o del cuerpo de la escritura.<sup>5</sup> De ahí que los estudios de género nos permitan restituir la complejidad simbólica

<sup>3</sup> Sobre el concepto de textualidad en un sentido cultural más amplio (político, histórico y social), véase la obra de Michel Foucault y Edward Said. Sobre el concepto de semiosis colonial ver Mignolo.

<sup>4</sup> "As Joan Wallach Scott notes [. . .] [h]istory needs to recognize 'the often silent and hidden operations of gender that are nonetheless present and defining forces in the organization of most societies. With this approach women's history critically confronts the politics of existing histories and inevitably begins the rewriting of history'" (27) (Ibsen 140).

<sup>5</sup> Sobre la utilización y reescritura de los "borrones" o "cuadernos de mano" de monjas por parte de confesores y preladados en forma de materiales hagiográficos y litúrgicos, sermones o relatos edificantes, y en los que raramente se mencionaban las fuentes, véase Glantz, 1993: 22, 26. Como afirma Asunción Lavrin: "En el siglo diecisiete la escritura femenina conventual fue podada, escondida, subvertida, plagiada y olvidada" (1995a: 156, citado por Cruz 98). Sobre la escritura de monjas y la vida conventual en el mundo hispánico véase Arenal, 1983; Arenal y Schlauf, Ibsen, Lavrin, Muriel,

y discursiva de textos de mujeres, en constante diálogo transformador con su entorno. Los estudios transatlánticos, por otro lado, relacionan estos textos con un marco cultural más amplio –el discurso imperial y sus códigos institucionales–, para mostrar mímicas, travestismos (Moraña), negociaciones y resistencias por parte del “sujeto colonial” (Adorno) con relación a modelos, estructuras o retóricas metropolitanas. Por último, los estudios de mujeres de la temprana modernidad investigan las contribuciones históricas y culturales del sujeto femenino en conexión con una comunidad de mujeres contemporáneas y de todos los tiempos.<sup>6</sup> Acercamientos sincrónicos, comparativos, “multi, inter y transdisciplinarios” (Moraña, 2000: intro), entre otros, nos permiten rescatar un sinnúmero de espacios y dinámicas culturales claves, como por ejemplo:

1. Los préstamos y apropiaciones entre metrópoli y colonia.
2. Las producciones híbridas de carácter oficial y/o contestatario.
3. Las festividades, ceremonias de poder y espectáculos efímeros que tienen como escenario la corte, la universidad y la plaza pública urbana.<sup>7</sup>
4. Los rituales artísticos, sociales y políticos que rigen la vida en la colonia.

---

Myers, Ramos Medina, Sabat de Rivers y Arenal, Schlau, y Urrutia, entre mucho/as otro/as. Por razones de espacio omito mención de todos los estudios de estos autores así como los nombres de otro/as estudioso/as que han hecho aportaciones muy valiosas a este campo de estudios.

<sup>6</sup> En el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, Georgina Sabat de Rivers relaciona la obra de la monja novohispana con otras mujeres nobles y religiosas de su entorno. Véase sus ensayos “Contemporáneos” (1998a) y “Mujeres nobles” (1998b). En su libro *Early Modern Women’s Writing and Sor Juana Inés de la Cruz* (1999), Stephanie Merrim analiza los escritos de Sor Juana en conexión con los de otras mujeres europeas del siglo diecisiete. Sobre el tema, véase también Cruz, 2001 y Shimek, 2000. El libro editado por Margo Glantz, *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos* (1998), se concentra en figuras importantes, principalmente masculinas, que influyeron en la vida y en la obra de la monja. Los trabajos de Pilar Gonzalbo Aizpuru (1987, 1985) iluminan diversos aspectos de la educación de la mujer en la Nueva España.

<sup>7</sup> Los ensayos de Sara Poot-Herrera, 2002; y Dolores Bravo Arriaga, 2002, esclarecen estos temas a profundidad.

5. La teatralización de todas las formas de la vida pública y privada (Orozco Díaz, 1983) en la colonia.
6. Los códigos audiovisuales de origen clásico, medieval, renacentista, africano, indígena, mestizo y criollo que se hibridizan en la colonia.
7. El teatro (en un amplio sentido), la oralidad, la voz, el silencio, el gesto, la pintura, la música y la danza.
8. Las traducciones o translaciones entre la retórica del texto y el espacio semiótico de la representación audiovisual.
9. La interdependencia entre poesía, objeto (basamentos, lápidas, cartelas o frisos) y arquitectura urbana.
10. El valor “plástico-poético” del poema (Orozco Díaz, 1983).
11. El papel del cuerpo en la creación, recepción y transformación de las prácticas culturales.

De esta manera, a partir de cada uno de estos textos culturales que la historia tradicional ha desatendido o silenciado, podemos iluminar un panorama caleidoscópico, diversificado, riquísimo. La monja novohispana Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo, deja de ser un ícono monstruoso, que inspira admiración a la vez que terror,<sup>8</sup> un rostro hermoso con cuerpo mortal que es signo de frustración, rareza, sacrificio e ineludible fracaso así como del disciplinamiento al que son sujetos, de manera ineludible, el cuerpo, el pensamiento y la agencia política femeninos. Es así que podemos apreciar la

<sup>8</sup> Para más información acerca de la recepción de su obra a través de los siglos véase Perelmuter (1996 y 2004). Sobre las diferentes caras de la fama de la escritora novohispana, retratada por sus contemporáneos como un avis rara o ser monstruoso que por lo mismo provocaba admiración, horror, espanto, desconcierto, furia, envidia y acoso véase Glantz, 2000a y 1995. En su artículo “El elogio más calificado” (2000b), Glantz analiza las aprobaciones, censuras y panegíricos de la obra de Sor Juana que constituyen un “[d]iscurso enconado, hiperbólico; mirada desdoblada: explica cómo fueron recibidos y producidos los libros de Sor Juana; tiene una extraña relación con su obra; nos descubre sus recovecos, los poderosos impulsos para acallarla y la violenta conmoción provocada por su persona, el sistema de figuras retóricas y de comparaciones que trataron de abarcarla y, a final de cuentas, terminaron por trazar un emblema, por construir un jeroglífico” (157).

complejidad semántica, semiótica e ideológica de su obra, un compendio de las variadas tendencias, prácticas y tradiciones sincréticas, barroco-americanas que constituyen su dilatado universo cultural, la Nueva España del siglo xvii. Pues como afirma Stephanie Merrim:

[Sor Juana's] remarkably extensive writings essayed and reenacted most of the (male) poetic, dramatic, theological, and even philosophical discourses of her times in the metropolis, making her works a compendium of baroque culture in its diversity and syncretism. Sor Juana's self-creation as a learned woman effectively toppled many of the walls in which she was materially enclosed and positioned her within the dynamic world of early modern European culture (1999: xi-xii).

Ha sido importante rescatar la interpretación de la obra de Sor Juana de categorías rígidas, monolíticas, reductoras –producto de la ideología patriarcal en su mayoría–, así como restaurar su movilidad, su polisemia y las diferentes posiciones ideológicas hacia las que apuntan una diversidad de voces, signos e identidades fragmentarias. Los estudios culturales y de género nos permiten entender la obra de Sor Juana en su riqueza, complejidad y diferencia sin imponer en ella una unidad de significados culturales e ideológicos que son a su vez identificados con la persona histórica o el sujeto autorial de la monja novohispana. A través de estas ópticas teóricas, partimos del concepto de lectura y escritura como proceso. Pasamos entonces al espacio de la textualidad polisémica mencionado anteriormente, a partir del cual cada lector/a reconstruye, desde diferentes posiciones socioculturales, una serie de significados abiertos a nuevas lecturas. Pero el reconocimiento del papel activo y creativo de los lectores en la reconstitución de nuevos significados, nunca definitivos, no excluye la importancia de un cuidadoso acercamiento histórico a su obra que contextualice debidamente los códigos socioartísticos y culturales que eran vigentes en su tiempo. Por lo mismo, debemos partir de un concepto histórico de lo literario para situar las piezas de Sor Juana dentro de un marco semiótico más amplio que rinda debida cuenta de la

teatralización e interrelaciones de las artes en la época;<sup>9</sup> de la función pública del letrado (Rama, 1984); de las diferentes formas y espacios de recepción de la obra artística en la América colonial; de los códigos heterogéneos, híbridos, entrecruzados, que confluyen en la misma; y del carácter marginal, objeto de vigilancia, censura y apropiación institucional, de la escritura (religiosa) femenina. El concepto de textualidad que proponen estas teorías, como ya dijimos, se amplía para abarcar fenómenos no verbales. Una contribución muy valiosa a la valoración semiótica de la obra de Sor Juana es el proyecto multidimensional de reconstrucción del arco triunfal *Neptuno alegórico* que ha estado realizando Electa Arenal en colaboración con Vincent Martin y que incluye una maqueta conceptual del monumento efímero además de una edición bilingüe (en prensa) del texto en prosa y en verso, ampliamente anotada e ilustrada.<sup>10</sup> Otra relectura impactante de la obra de Sor Juana desde el espacio teatral e interartístico de la *performance* la realiza Ángeles Romero en el 2003.<sup>11</sup>

La crítica feminista y cultural de la obra de Sor Juana nos ha permitido invalidar una serie de narrativas que han oscurecido si no obliterado las dimensiones artísticas, epistemológicas, filosóficas, científico-poéticas y políticas de su obra. Resumo aquí algunas de las narrativas. La obra de Sor Juana

<sup>9</sup> Sobre este tema véase Emilio Orozco, 1983. Dolores Bravo Arriaga ha estudiado la obra de Sor Juana en el contexto de la festividad pública novohispana que incluía todo tipo de representaciones teatrales, certámenes o justas poéticas, arcos triunfales, catafalcos, altares, procesiones, los cuales incorporaban pintura, arquitectura, música, danza y poesía.

<sup>10</sup> *Neptuno Alegórico, Océano de Colores, Simulacro Político [...] (1680)*, escrito por encargo del Cabildo de la Catedral para recibir al nuevo virrey Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, Conde de Paredes y Marqués de la Laguna. Para un análisis de esta obra véase Arenal, Bravo Arriaga, 2003. Checa, von Kügelgen, González García, Grossi, Pascual Buxó, Paz, y el ensayo fundamental de Sabat de Rivers, 1998a. Véase también la página electrónica *Sor Juana's Arch-El Arco de Sor Juana*, preparada por Román Santillán bajo supervisión de Electa Arenal que incluye arte, literatura, historia, mitología, biografía y una amplia gama de materiales iconográficos.

<sup>11</sup> "With interactive video and sound sculptures, *Sueño* evokes realities in the intellectual mindspace of Sor Juana—a world that borders on a continuous sliding between concrete experiences, intellectual exercises and psychological hallucinations" ([http://www.aliennationcompany.com/gallery/su\\_ng.htm](http://www.aliennationcompany.com/gallery/su_ng.htm)).

es leída como imitación secundaria del modelo metropolitano (la escritura de Calderón o Góngora, por ejemplo). También como clave simbólico-alegórica de su vida: su escritura es un palimpsesto de un cuerpo femenino sacrificado, martirizado en aras de la Razón. El género femenino, y todos los atributos asociados al mismo por la ideología patriarcal, son el significado privilegiado de toda su obra. De ahí que las lecturas busquen comprobar en su poesía y teatro profanos, por ejemplo, una narrativa amorosa que comienza con una belleza e inteligencia excepcionales, que se exhiben o promocionan en el espacio semi-público, privilegiado, de la corte, y termina con el abandono de esa vida cortesana "frívola" debido a uno o varios desengaños amorosos. Sus poemas, que disimulan bajo el ropaje barroco un rostro hermoso y un atractivo cuerpo, expresan con la sinceridad que caracteriza a las mujeres según el pensamiento patriarcal, la gran pasión amorosa que experimentó su ardiente corazón.

Otra narrativa proyectada sobre su variada obra es el progresivo ahogamiento de ese fresco impulso femenino hacia el amor y los juegos conceptistas de la corte, de los que demuestra un dominio prodigioso, por el influjo desmesurado, desbalanceado, masculinizante o asexualizador, del pensamiento racional. El papel central de la razón en su vida y creación, acabarán por apagar o enfriar su natural inclinación femenina hacia el matrimonio y la maternidad. Por otro lado, el pensamiento racional que inaugura la modernidad, asociado a las filosofía cartesiana y al Siglo de las Luces, va ser otro foco interpretativo de su obra, pero en sentido positivo. Es decir, los críticos rastrean en los escritos de Sor Juana atisbos del pensamiento racional cartesiano e iluminista dieciochesco para hacer de la escritora una adelantada de su tiempo.<sup>12</sup> Su inclinación hacia lo profano, hacia las corrientes de pensamiento europeas, censurada por sus superiores eclesiásticos, la salva de su circunstancia colonial "atrasada" en la que las instituciones religiosas, empapadas de la ideología contrarreformista, juegan un papel rector.<sup>13</sup> Más aún, su conocimien-

<sup>12</sup> Sobre este tema véase Trabulse, 1995a.

<sup>13</sup> Muchas de estas lecturas del pasado colonial, anquilosado por la he-

to ecléctico, que mezcla “teorías científicas aristotélicas” con “doctrinas herméticas, cuenta aparte de sus lecturas y citas de autores que desde el punto de vista científico eran obsoletos en su época” hacen de Sor Juana una “rezagada respecto de la ciencia de su siglo” (Trabulsee, 1995a: 14). También, en contracorriente al oscurantismo escolástico-medieval que reina en el campo del conocimiento científico en la Nueva España, podemos notar en sus piezas vislumbres de conceptos derivados de la ciencia europea moderna.<sup>14</sup> Esta última simplificación puede ser fácilmente rebatida con base en estudios como los de Beuchot, Soriano Vallès y Sabat de Rivers (1976) que demuestran la marcada presencia en ciertos escritos de la monja de conceptos provenientes de la escolástica. También, como señala Trabulsee, más que conceptos científicos modernos encontramos dispersas en su obra expresiones estético-científicas que se derivan del hermetismo neoplatónico kircheriano (1998a: 63-64). Al respecto agrega el historiador:

[E]l hermetismo de Sor Juana ya no es científico sino poético. Ya no importa el dato sino la metáfora, no la hipótesis científica sino la expresión poética. Es la libertad de la imaginación y de la fantasía —que inundan las obras de Kircher— lo que ha sustituido al razonamiento frío de la ciencia moderna. Son las ideas que se convierten en sueños. Son teorías que sin ser científicas

---

gemonía de la Iglesia Católica, las hacen los historiadores liberales decimonónicos.

<sup>14</sup> Elías Trabulsee, renombrado sorjuanista e historiador de la ciencia, rebate esta narrativa europeizante al rastrear la presencia del pensamiento científico en México a partir del siglo xvii: “Los testimonios revelan que, en contra de un añejo prejuicio decimonónico, en el siglo xvii llegó la ciencia moderna a la Nueva España, logrando un desarrollo peculiar. Negar a priori este hecho, sin haber consultado los datos de que se dispone, es una de las formas en que se ha distorsionado la historia de la Nueva España desde el siglo xviii. [...] A partir de la apertura en 1637 de la cátedra de Astrología y Matemáticas en la Real y Pontificia Universidad, cuyo primer propietario fue el mercedario Diego Rodríguez, se difunden en México los logaritmos de Neper, las teorías físicas de Galileo y Gilbert y las tesis astronómicas y cosmológicas de Copérnico, Kepler y Tycho Brahe. En suma, la ciencia moderna europea llegó a México precisamente en el periodo que se creyó más oscuro y estéril de la historia de la ciencia mexicana, lo que no deja de resultar una notable paradoja y una triste ironía” (1995a, 16).

han logrado convertirse en vastas ensoñaciones construidas con los inertes datos de las ciencias (Bachelard, 1992: 147) (Trabulse, 1998a: 64).

En estas interpretaciones que privilegian la presencia en sus escritos del pensamiento científico moderno está implícito el modelo lineal, progresista, teleológico de la historia occidental, "universal", que culmina con el triunfo de la Razón. Las conexiones semánticas e ideológicas entre racionalismo y racionalidad, por un lado, y "progreso", industrialización, (neo)capitalismo, globalización, (post)modernidad, explotación y dependencia, por el otro, no quedan expuestas. Otra narrativa que se proyecta sobre su obra consiste en el nacimiento y desarrollo de una conciencia criolla protonacionalista, palmaria en versos que expresan defensa y solidaridad hacia los sujetos sociales marginados afroamericanos e indígenas. Sobreentendido en esta visión está también el paradigma emancipador, continuo y ascendente de la historia nacional que desemboca en la forja de una nación compuesta de una raza cósmica, mestiza, que funde en un estado superior de armonía lo mejor de las culturas del pasado y del presente, concepto que se sobrepone artificialmente a una realidad histórica múltiple, heterogénea, fragmentada.<sup>15</sup> Es decir, se ve el pasado en relación a un presente liberado, iluminado, espacio de fusión de todas las riquezas culturales de los diferentes grupos sociales y étnicos que componen la nación mexicana. En esta narrativa emancipadora, la obra de Sor Juana (sinécdoque de la producción cultural colonial) tiene valor en la medida que evidencie una conciencia protonacionalista, de autonomía cultural o política frente a la corona española o frente a las instituciones coloniales. La narrativa religiosa, por otro lado, busca encontrar retrospectivamente en su obra y en su vida signos de la conversión religiosa que experimen-

<sup>15</sup> En oposición a esta narrativa armonizadora, Moraña explica: "El imaginario colonial se va consolidando [...] en relación conflictiva con las tradiciones propias de las múltiples culturas que existían en América en el periodo prehispánico, así como con las estructuras de pensamiento europeo, que habían elaborado una visión utópica del mundo ultramarino desde mucho antes de la llegada de Colón" (2002, 47).

tará al final de su vida y por la que abandonará la escritura y los estudios, muriendo santificada al cuidar por voluntad propia a sus hermanas religiosas enfermas de peste. La narrativa religiosa, un discurso “edificante” (Paz, 1998: 13), salva a la monja de los excesos racionales que cometió y que no son propios de una mujer.

Los planteamientos teóricos que ofrecen los estudios culturales, de género, transatlánticos y de las mujeres de la temprana modernidad posibilitan la revaloración de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz desde una multiplicidad de ángulos interpretativos. De esta manera, podemos apreciar el carácter híbrido de sus textos en los que confluyen una ecléctica diversidad de tradiciones filosóficas, estéticas y socioculturales. También, nos permite situar su escritura en el espacio dinámico del “discurso” donde se articula el poder y el conocimiento así como bosquejar las dinámicas de imitación, emulación y subversión de los modelos culturales y/o retóricos metropolitanos. Finalmente, con estos estudios feministas y culturales apreciamos la relación conflictiva entre escritura femenina e instituciones patriarcales,<sup>16</sup> así como los actos de resistencia e incluso complicidades que puede llevar a cabo la escritura/cuerpo/agencia femeninos frente a estos códigos oficiales.

Georgina Sabat de Rivers retoma, consolida y amplía el trabajo pionero de la profesora norteamericana Dorothy Schons, quien emprende por primera vez en Estados Unidos un estudio del *corpus* sorjuaniano desde un punto de vista feminista, partiendo de un vasto y minucioso trabajo de archivo. El trabajo profundo y abarcador de Sabat de Rivers sienta la base para la realización de importantes estudios sobre la obra de Sor Juana como los de Electa Arenal, Aida Beaupied, Emilie Bergmann, Dolores Bravo Arriaga, Raquel Chang-Rodríguez, Jorge Checa, Linda Egan, Margo Glantz, Susana Hernández Araico, Asunción Lavrin, Frederick Luciani, Alessandra Luiselli, Stephanie Merrim, Mabel Moraña, Rosa Per-

<sup>16</sup> Véase “Orden dogmático” de Mabel Moraña y las publicaciones de Dolores Bravo Arriaga, en particular su libro más reciente, en el que estudia las múltiples manifestaciones de control y de poder que ejerce el discurso religioso en el siglo xvii.

lemuter, Sara Poot-Herrera, Amanda Powell y Nina M. Scott, entre mucho/as otro/as, quienes además, para la conmemoración del tricentenario de la muerte de la monja en el año de 1995, organizaron y participaron en varios homenajes que redundaron en varias publicaciones importantes.<sup>17</sup> Desde acercamientos historicistas, filológicos, semióticos, filosóficos y culturales, otros críticos como Antonio Alatorre, Marie Cécile Bénassy-Berling, Mauricio Beuchot, Salvador Cruz, Sergio Fernández, José Pascual Buxó, Octavio Paz, Margarita Peña, Dario Puccini, Guillermo Schmidhuber de la Mora, Aureliano Tapia Méndez, Martha Lilia Tenorio, Arthur Terry, Elías Trabulse y Jean-Michel Wissmer, profundizan en la labor de restitución de esta insigne escritora.<sup>18</sup> Por otro lado, críticas como Mabel Moraña inauguran los estudios ideológicos, políticos y culturales de su escritura, partiendo de marcos teóricos variados como el marxismo, el feminismo, los estudios culturales y subalternos así como la crítica poscolonial. Yolanda Martínez-San Miguel, por su parte, siguiendo la línea trazada por Moraña, analiza la obra de la monja novohispana desde una óptica feminista, subalterna y poscolonial.

La crítica feminista de la obra de Sor Juana busca responder a la pregunta clave que formuló Stephanie Merrim en el prefacio de su histórica colección de ensayos *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz* (1991: 7): "What did it mean for Sor Juana to be a woman writer and a woman writing?". Siguiendo las huellas de Sabat de Rivers y Schons, esta compilación de ensayos estudia "the personal and intellectual climate in which Sor Juana lived and wrote, as well as each of the genres in which she employed her literary talents" (Merrim, 1991: 7). Es decir, busca situar en un contexto cultural preciso y desde un punto de vista feminista o centrado en el signo de lo femenino, las aportaciones literarias de Sor

<sup>17</sup> Las colecciones de ensayos que compilaron Sergio Fernández, Margarita Peña, José Pascual Buxó, Sara Poot-Herrera, con motivo de esta conmemoración luctuosa, son una gran aportación a los estudios sorjuanianos. Por razones de espacio omito mención de otras publicaciones importantes que salieron a la luz este año.

<sup>18</sup> Por razones de espacio, omito muchos otros nombres importantes.

Juana. Esto representa un alejamiento del interés puramente biográfico, aislado de todo contexto retórico-cultural, que tenía Sor Juana para la crítica tradicional patriarcal como ya mencionamos anteriormente. En su obra *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1998), Octavio Paz sigue el modelo de Dorothy Schons al intentar colocar la vida y la obra de la monja en el marco cultural y literario de la sociedad novohispana del siglo xvii con base en documentos, libros y crónicas de su tiempo. Sin embargo, Paz no abandona el modelo psicoanalítico patriarcal del profesor alemán Ludwig Pfandl, quien describió a Sor Juana como una “neurótica, en la que predominan fuertes tendencias masculinas” (Paz, 1998: 13). Según este crítico mexicano, Sor Juana mata simbólicamente al padre y asume el rol masculino asociado al universo del conocimiento al que fue introducida a través de la biblioteca de su abuelo. Sor Juana vive una doble masculinización y feminización: toma el lugar de la madre y transfiere su instinto maternal y amoroso a la creación mental. Al igual que otros críticos, Paz interpreta la obra de Sor Juana como calco de una búsqueda hacia el conocimiento que termina en derrota política e intelectual.<sup>19</sup> Por el contrario, la línea de investigación que han abierto el feminismo y los estudios culturales enfatizan la afirmación del poder intelectual y político de la mujer que su obra escenifica y no la abdicación, la renuncia, el fracaso, el silencio, la enfermedad y la muerte. Con sus importantes hallazgos documentales, Elías Trabulse comprueba que Sor Juana, escribió, leyó y conversó con lucidos ingenios hasta el final de sus días.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Al final del capítulo titulado “La abjuración” escribe Paz: “La fe y las creencias de sor Juana fueron cómplices de su derrota. Regaló sus libros a su persecutor; castigó su cuerpo, humilló su inteligencia y renunció a su don más suyo: la palabra. El sacrificio en el altar de Cristo fue un acto de sumisión ante prelados soberbios. En sus convicciones religiosas encontró una justificación de su abjuración intelectual: los poderes que la destrozaron fueron los mismos que ella había servido y alabado” (608). Para un estudio de las proyecciones ideológicas que lleva a cabo Paz en su libro sobre la monja novohispana ver Santí, 1994.

<sup>20</sup> Se cree que por temor a ser procesada por la Inquisición, la actividad literaria de Sor Juana, que había traspasado las fronteras asignadas a la literatura sagrada conventual al ingresar en el espacio patriarcal de la fama pública y de la discusión teológica, disminuye en estos años hasta interrumpir

Queda por hacer un análisis de las nuevas narrativas que proyectan sobre la obra de la monja novohispana cierta uniformidad o coherencia ideológica, sin fisuras ni ambigüedades,<sup>21</sup> al subrayar el carácter transgresivo, contestatario de todos sus escritos, sin excepción, además de un populismo romántico y un multiculturalismo postmoderno. Sin embargo, al tomar en cuenta que toda interpretación de la obra de Sor Juana implica una proyección ideológica que surge de la posición o “posicionalidad” del lector,<sup>22</sup> podemos considerar todas estas lecturas como apropiaciones o actos políticos intencionales. De ahí los grandes beneficios que han brindado las diferentes restituciones feministas (entre muchas otras) de la obra y figura de la monja novohispana Sor Juana Inés de la Cruz.

---

pirse por completo. Sin embargo, documentos recientes prueban que Sor Juana no dejó de escribir ni de fungir como contadora del convento. Si hubo un proceso o fallo episcopal en su contra que “terminó en febrero de 1694 con la sentencia que la obligaba a abjurar de sus errores, a confesar sus culpas, a desagraviar a la Purísima Concepción y a ceder su biblioteca y sus bienes al arzobispo [...]. [E]jectuada la sentencia confiscatoria y realizados los actos de sumisión y abjuración de jure, sor Juana comenzó a rehacer su biblioteca, siguió escribiendo y continuó en sus funciones de contadora [...]. A su muerte dejó una biblioteca con ‘ciento ochenta volúmenes de obras selectas’ así como ‘quince legajos de escritos, versos místicos y mundanos’ salidos de su pluma. El 17 de abril de 1695 falleció, víctima de la peste, mientras cuidaba a sus hermanas religiosas. Con su muerte se inició el mito de su ‘conversión’ y ‘santificación’” (Trabulse, *Los años finales* 31, 37). Agrega Trabulse: “Sor Juana nunca fue procesada por el Santo Oficio” (28). También véase los importantes hallazgos documentales de Trabulse.

<sup>21</sup> Durante la mesa, Yolanda Martínez-San Miguel, mencionó el problema de la proyección de una uniformidad ideológica sobre los diferentes textos de Sor Juana. Sobre el problema de cierta terminología homogeneizante que se usa en los estudios coloniales hispánicos ver Read.

<sup>22</sup> Según Mignolo, la reconstrucción de los sentidos de un texto del pasado se lleva a cabo desde el locus enunciativo o la posicionalidad (socioeconómica, cultural, ideológica) del sujeto de la comprensión (“Semiosis” 19-21).

## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Rolena

(1988a), "Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 28, pp. 11-27.

— (1988b), "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 28, pp. 55-68.

ARENAL, Electa

(1983), "The Convent as a Catalyst for Autonomy. Two Hispanic Nuns of the Seventeenth Century", en Beth MILLER (ed.), *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, University of California Press, pp. 147-183.

— (2003), "Del emblema al poema", en Sandra LORENZANO (ed.), *Aproximaciones a Sor Juana, a 350 años de su nacimiento*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana/FCE (en prensa).

— (1998), "Enigmas emblemáticos: *El Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz", en Beatriz LÓPEZ PORTILLO (coord.), *Sor Juana y su mundo: Una mirada actual. Memorias del Congreso Internacional*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana/UNESCO/FCE, pp. 85-94.

— (2000), "Sor Juana's Arch: Public Spectacle, Private Battle", en Jane DONAWERTH y Adele SEEFF (eds.), *Crossing Boundaries: Attending to Early Modern Women*, Newark/London, University of Delaware Press/Associated United Presses, pp. 173-194.

— en prensa, *Proyecto multidimensional de reconstrucción del "Neptuno alegórico" y edición bilingüe del mismo*, intro. y anotaciones de Electa ARENAL y Vincent MARTIN, trad. David RANDALL con la colaboración de Electa ARENAL y Vincent MARTIN.

— y Stacey SCHLAU (1989), *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

BACHELARD, Gaston

(1992), *La poética del espacio*, México, FCE.

BENÍTEZ, Fernando

(1998), *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España*, México, ERA.

BEUCHOT, Mauricio

(1995), "La escolástica en algunas piezas de Sor Juana", *Cuadernos de Sor Juana*, compilación y prólogo de Margarita PEÑA, México, Textos de Difusión Cultural, pp. 83-96 (Serie El Estudio).

BRAVO ARRIAGA, María Dolores

(2003), "Búsqueda del origen: la narración de fábulas en el *Neptuno alegórico* de Sor Juana", *Nictimene...sacrilega. Estudios coloniales en homenaje a Georgina Sabat-Rivers*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, pp. 243-253.

— (2002), "Festejos, celebraciones y certámenes", *Historia de la literatura mexicana*, vol. 2, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 85-111.

— (2001), *El discurso de la espiritualidad dirigida*, México, UNAM.

— (1997), *La excepción y la regla. Estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, México, UNAM.

CHECA CREMADES, Fernando

(1995), "Arquitectura efímera e imagen del poder", en Sara POOT-HERRERA (ed.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, pp. 251-305.

CRUZ, Anne

(2001), "Juana and Her Sisters", en Lisa VOLLENDORF (ed.), *Recovering Spain's Feminist Tradition*, New York, The Modern Language Association of America, pp. 88-102.

FERNÁNDEZ, Sergio (ed.)

(1995), *Los empeños. Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM.

GLANTZ, Margo

(2000a), "¿Cómo se mide la grandeza de una mujer?", *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*, México, Conaculta, pp. 211-228.

— (2000b), "El elogio más calificado", *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México, Conaculta, pp. 157-210.

— (ed.) (1998), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, UNAM/Condumex.

— (1995), "La musa, el fénix, el monstruo", en Margo GLANTZ, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o Autobiografía?*, México, Editorial Grijalbo, pp. 15-47.

— (1993), "Labores de manos: ¿Hagiografía o autobiografía?", en Sara POOT-HERRERA (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio de México, pp. 21-33.

GONZALBO AIZPURU, Pilar

(1987), *Las mujeres en la Nueva España: educación y vida cotidiana*, México, El Colegio de México

— (1985), *La educación de la mujer en la Nueva España. Antología*, México, SEP.

GONZÁLEZ GARCÍA, José M.

(1998), "Emblemas políticos en el barroco: lectura de la imagen, visualización de la palabra", en María HERRERA

LIMA (ed.), *Teoría de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, arte y literatura*, México, UNAM/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, pp. 225-250.

GROSSI, Verónica

(2007), *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, Col. Nexos y Diferencias.

— (2004), "Figuras políticas y epistemológicas en el *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Romance Quarterly*, 51. 3 (Summer), pp. 183-192.

— (2003), "De la fiesta pública al claustro silencioso: Alegorías de conocimiento en Sor Juana Inés de la Cruz", *Bulletin of Spanish Studies*, 80. 6 (nov.), pp. 665-693.

IBSEN, Kristine

(1999), *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America*, Gainesville, University Press of Florida.

JONES, Marina

(1993), "Textuality", en Irena R. MAKARYK (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approches, Scholars, Terms*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, pp. 641-642.

KÜGELGEN, Helga von

(1989), "The Way to Mexican Identity: Two Triumphal Arches of the Seventeenth Century", en Irving LAVIN (ed.), *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVth International Congress of the History of Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 3, pp. 709-720.

LAVRIN, Asunción (1995a), "Espiritualidad en el claustro novohispano del siglo xvii", *Colonial Latin American Review*, 4, pp. 155-179.

— (1995b), "Cotidianidad y espiritualidad en la vida conventual novohispana: siglo xvii", *Memoria del Coloquio*

*Internacional. Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, pp. 203-219.

— (1995c), “Vida Conventual: rasgos históricos”, en Sara POOT-HERRERA (ed.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, pp. 33-91.

LUISELLI, Alessandra

(1993a), *El sueño manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UAEM.

— (1993b), “Tríptico virreinal: los tres sonetos a la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz”, en Sara POOT-HERRERA (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio de México, pp. 137-158.

MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda

(1999), *Saberes americanos: Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*, Pittsburgh, PA, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Serie Nuevo Siglo).

MÉNDEZ, María Águeda

(ed.) (2002), *La otra Nueva España: la palabra marginada en la colonia*, Barcelona, Azul Editorial.

— (2001), *Secretos del oficio. Avatares de la Inquisición novohispana*, México, El Colegio de México/UNAM.

— (1997), *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: Siglo XVII. Archivo General de la Nación*, México, Fonca/El Colegio de México/Archivo General de la Nación.

— y Georges BAUDOT (eds.) (1997), *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*, pról. Elías TRABULSE, México, Siglo XXI.

— (1992), *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: Siglos XVIII y XIX. Archivo General de la Nación, México, Fonca/El Colegio de México/Archivo General de la Nación/UNAM.*

MERRIM, Stephanie

(1999), *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, Nashville, Vanderbilt University Press.

— (ed.) (1991), *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Detroit, Wayne State University Press, 1991.

MIGNOLO, Walter

(1992), "Semiosis Colonial: La dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas", en Sonia ROSE DE PUGGLE (ed.), *Foro Hispánico. Discurso Colonial Hispanoamericano*, Amsterdam-Atlanta, Ga, Rodopi, pp. 11-27.

MORAÑA, Mabel

(2002), "Sujetos sociales: poder y representación", *Historia de la literatura mexicana*, vol. 2, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 47-68.

— (2000), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

— (1998a), "Mímica, carnaval, travestismo: Máscaras del sujeto en la obra de Sor Juana", en Petra SCHUMM (coord.), *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Frankfurt am Main, Veruert Verlag, pp. 99-107.

— (1998b), *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México, UNAM.

— (1995), "Sor Juana Inés de la Cruz: Letra, lengua, poder", *Memoria del Coloquio Internacional. Sor Juana Inés*

*de la Cruz y el pensamiento novohispano*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, pp. 271-283.

MURIEL, Josefina

(1946), *Conventos de monjas en la Nueva España*, México, Patria.

MYERS, Kathleen Ann

(2003), *Neither Saints nor Sinners: Writing the Lives of Women in Spanish America*, New York, Oxford University Press.

— (2002), "Body as conventual space of resistance", *Mapping Colonial Spanish America. Places and Commonplaces of Identity, Culture, and Experience*, Lewisburg, PA., Bucknell University Press.

— (1993), *Word for New Spain: the Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*, Liverpool University Press.

OROZCO DÍAZ, Emilio

(1983), "Sobre la teatralización y comunicación de masas en el barroco. La visualización espacial de la poesía", en *Home-naje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, pp. 497-512.

PASCUAL BUXÓ, José

(1998), "Función política de los emblemas en *Neptuno alegórico*", en MARGO GLANTZ (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, UNAM/Condumex, pp. 245-255.

— (1995), *Memoria del Coloquio Internacional. Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, México, Instituto Mexiquense de Cultura.

PAZ, Octavio

(1998), *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE.

PEÑA, Margarita (ed.)

(1995), *Cuadernos de Sor Juana. Sor Juana Inés de la Cruz y el siglo XVII*. Compilación y prólogo de Margarita PEÑA, México, Textos de Difusión Cultural (Serie El Estudio).

PERELMUTER, ROSA

(2004), *Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz: Estrategias retóricas y recepción literaria*, Madrid-Pamplona, Iberoamericana/Universidad de Navarra.

— (1996), "Sor Juana Inés de la Cruz ante la crítica", en Mabel MORAÑA (ed.), *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*, Pittsburg, PA., Biblioteca de América/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 273-278.

POOT-HERRERA, Sara

(2002), "Cien años de 'teatralidad'", *Historia de la literatura mexicana*, vol. 2, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 195-243.

— (1999), *Los guardaditos de Sor Juana*, México, UNAM.

— (ed.) (1995), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana.

— (ed.) (1993), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio de México.

RAMA, Ángel

(1984), *La ciudad letrada*, Hanover, N.H., Ediciones del Norte.

RAMOS MEDINA, Manuel

(1997), *Místicas y descalzas. Fundaciones femeninas carmelitas en la Nueva España*, prólogo de Margo GLANTZ, México, Condumex.

READ, Malcolm K.

(2003), "Re-Considering the Other Ways: Issues of (In) Commensurability in Spanish Colonial Studies", *Revista de estudios hispánicos*, vol. 37, núm. 3, pp. 537-568.

ROMERO, Angeles

(2003), *Sueño. A New Play Written and Performed by Angeles Romero*; Stage Performer, Angeles ROMERO; Film Actors, Sue CALLIGARIS, Nancy Fox and Brian ROTMAN; Direction by Johannes BIRRINGER; Assistance by Jennifer SCHLUETER; Videography by Katalina GUTIERREZ, René PEÑALOSA GALVÁN, Johannes BIRRINGER, Sarah REESE, Sergio and Kzristina RODRÍGUEZ; Music by Jim CROSON; Lighting Design by Sean HENNESSY; Stage Manager, Eric MAYER; Premier en Mount Hall, Theater Department, Ohio State University, Columbus, Ohio, E.U.A., March 4-8, disponible en [http://www.aliennationcompany.com/gallery/su\\_eng.htm](http://www.aliennationcompany.com/gallery/su_eng.htm).

RUBIAL, Antonio

(2003), *Historia de la vida cotidiana en México*, México, FCE.

— (1998), *La plaza, el palacio y el convento: la ciudad de México en el siglo XVII*, México, Conaculta.

— (1991), *La vida religiosa en México: un acercamiento bibliográfico*, México, Universidad Iberoamericana.

SABAT DE RIVERS, Georgina

(1998a), "Contemporáneos de Sor Juana; las monjas portuguesas y los Enigmas (con soluciones)", en *En busca de Sor Juana*, México, UNAM, pp. 241-261.

— (1998b), "Mujeres nobles del entorno de Sor Juana", en *En busca de Sor Juana*, México, UNAM, pp. 97-130.

— (1998c), "El Neptuno de Sor Juana: Fiesta barroca y programa político", *University of Dayton Review* 2 (1983): 63-73, reimpresso en *En busca de Sor Juana*, México, UNAM, 1998, 241-261.

— y Electa ARENAL (1998d), *Literatura conventual femenina: Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa. Coloquios espirituales, loas y otros poemas*, prologado por José Ma. Díez BORQUE, Barcelona, Ediciones PPU.

— (1976), *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Londres, Tamesis.

SANTÍ, Enrico Mario

(1994), "Sor Juana, Octavio Paz y la poética de la restitución", en José Pascual BUXÓ y Arnulfo HERRERA (eds.), *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, México, UNAM, pp. 217-300.

SANTILLÁN, Román y Electa ARENAL

*Sor Juana's Arch-El Arco de Sor Juana*, disponible en <http://www.scils.rutgers.edu/~rsantil/juana.html>.

SCHLAU, Stacey

(2001), *Spanish American Women's Use of the Word: Colonial Through Contemporary Narratives*, Tucson, University of Arizona Press.

— (ed.) (1998), *María de San Alberto, Madre, 1568-1624. Viva al siglo, muerta al mundo: Obras escogidas de María de San Alberto*, New Orleans, University Press of the South.

SCHONS, Dorothy

(1991), "Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz", en Stephanie MERRIM (ed.), *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Wayne State, pp. 38-60.

— (1925), "Some bibliographical notes on Sor Juana Inés de la Cruz", *University of Texas Bulletin*, núm. 2526 (July 8), Austin, The University of Texas Press.

— (1927), *Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz*, Trad. J. Mauricio Carranza. Intro. de Genaro Estrada, México,

Monografías Bibliográficas Mexicanas/Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, núm. 7.

SHIMEK, Suzanne

(2000), "The Tenth Muses Lately Sprung up in the Americas: The Borders of the Female Subject in Sor Juana's *First Dream* and Anne Bradstreet's 'Contemplations'", *Legacy. A Journal of American Women Writers*, vol. 17, núm. 1, pp. 1-17.

SORIANO VALLÈS, Alejandro

(2000), *El Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz. Bases tomistas*, México, UNAM.

TRABULSE, Elías

(1999), *La muerte de Sor Juana*, México, Condumex.

— (1998a), "El tránsito del hermetismo a la ciencia moderna: Alejandro Fabián, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora", en Georgina SABAT DE RIVERS (ed.), *Esta, de nuestra América pupila. Estudios de Poesía Colonial. Calíope*, vol. 4, núm. 1-2, pp. 56-71.

— (1998b), "Sor Juana Inés de la Cruz: contadora y archivera", en José PASCUAL BUXÓ (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, México, UNAM, pp. 77-86.

— (1996), Introducción y transcripción paleográfica. *Carta de Serafina de Cristo, 1691*, ed. facsimilar, Toluca, Biblioteca Sor Juana Inés de la Cruz.

— (1995a), "Sor Juana Inés de la Cruz y la ciencia perdida", en Margarita PEÑA (comp.), *Cuadernos de Sor Juana*, México, Textos de Difusión Cultural, pp. 13-24 (Serie El Estudio).

— (1995b), *Los años finales de Sor Juana: Una interpretación (1688-1695)*, México, Condumex.

— (1995c), *El enigma de Serafina de Cristo. Acerca de un manuscrito inédito de Sor Juana Inés de la Cruz (1691)*, México, Instituto Mexiquense de Cultura.

— (1984), *El círculo roto. Estudios históricos sobre la ciencia en México*, México, Lecturas Mexicanas.

URRUTIA, Elena

(1997), "Primeros siglos de historia: la mujer en la cultura mexicana", en Luisa CAMPUZANO (coord.), *Mujeres latinoamericanas. Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*, México-La Habana, UAM/Casa de las Américas, pp. 117-123.

— (1993), "Presentación", en Sara POOT-HERRERA (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio de México, p. vii.



## LAS MUERTAS DE JORGE IBARGÜENGOITIA: “UNA NARRACIÓN DE CARNE Y HUESO”

CATHY FOUREZ

*Universidad Charles de Gaulle-Lille3*

Según el poeta italiano Niccolò Ugo Foscolo “El arte no consiste en representar cosas nuevas, sino en representar con novedad”. Dos siglos más tarde, el escritor guanajuatense Jorge Ibargüengoitia (1928-1983) parece hacer de la literatura un proceso por medio del cual el contenido de una expresión devendría la expresión de un nuevo contenido. Explotaría las posibilidades brindadas por la narración para trabajar un material a primera vista insignificante pero detonante, que no es más que “la extraordinaria expansión del relato del crimen” (Dubied y Lits, 1999), llamado “suceso” en España y “nota roja” en México.

Esta última formulación que designa las selecciones policiacas de un diario, nos viene del periodista jalisciense Manuel Caballero (Sánchez González, “El origen de la Nota Roja”, 2006: 219-220). El 10 de noviembre de 1889, el militar y político Ramón Corona Madrigal fue asesinado a puñaladas por Primitivo Ron Salcedo, conocido popularmente como el “Loco Ron”. En 1890, en Guadalajara, al reportero se le ocurrió aludir al homicidio en un pliego que lucía en primera plana una mano roja chorreando de sangre. Desde entonces las noticias sobre crímenes y latrocinios se llaman “Nota Roja”, dos palabras expresivas y especulativas que reflejan por sí mismas su mensaje al combinar lo compendioso y lo brutal, lo rápido y lo sanguinario, lo sensacional y lo morboso. El his-

torizador Agustín Sánchez González, en su antología *Cerribilísimas historias de crímenes y horrores en la ciudad de México en el siglo XIX* (2006), comenta que la gente que vive de esta prensa amarillista, al dar cursos de transgresiones por entregas, hace propaganda a favor del mundo hampesco e incita a que las mentes perturbadas consigan fama mediante los delitos más bárbaros.

Para Georges Auclair, “El *fait divers* es siempre signo de alguna derogación a la norma” (*Le fait divers*, 53); trastorna los límites de la realidad, crea una ruptura en la evolución de nuestros hábitos. Sin una afición a lo lóbrego, el escritor mexicano Jorge Ibarguengoitia, en los años setenta, se enfrascaba con frecuencia en este tipo de lecturas, porque representaban para él el espejo de las actitudes y de las existencias de su época:

Creo que de todas las noticias que se publican son las que presentan más directamente un panorama moral de nuestro tiempo y ciertos aspectos del ser humano que para el hombre común y corriente son en general desconocidos; además siento que me tocan de cerca: tengo más probabilidades de morir por obra de un fanático que ganar la carrera de los cien metros planos o ser electo diputado (“En primera persona: nota roja”, *Vuelta*, 1983, 34).

La degradación institucional, el desmantelamiento del sistema social y educativo, el poder de la economía informal gestionada por el crimen organizado así como la delincuencia colosal generada por el narcotráfico abastecen cada vez más las páginas del diario y la pantalla de los noticieros, de imágenes siniestras y deshumanizantes sin que podamos evaluar su grado de veracidad o de atrocidad. En la primera novela de Paco Ignacio Taibo II, *Días de combate* (1975) el detective Héctor Belascoarán Shayne hace hincapié en el auge de este fenómeno en la ciudad de México:

En un país donde la nota roja había trascendido de su lugar de origen a las páginas sociales, se había escondido en la cartelera de los cines, en las páginas de deportes. En un país donde

es nota roja las declaraciones del diputado, nota roja las frases del secretario de Gobernación, nota roja la boda Lanzagorreta-Suárez Reza, nota roja los comentarios del entrenador del Cruz Azul. Nota roja, incluso los anuncios clasificados, pensó sonriendo (12).

Por su repetición en la realidad y su relación directa con ella, ¿la nota roja no haría ver de manera violentamente instantánea y condensada, lo que intenta precisamente enmascarar el discurso oficial? ¿No se encontraría en ella, como lo estipula en *Sombra de la sombra* (1985) el periodista Manterola, otro protagonista creado por Taibo I, "la verdadera literatura de la vida" (201), ¿no sería el barómetro optimista o pesimista de la sociedad? En un mundo donde la violencia alimenta nuestro cotidiano, ¿cómo hablar de otra cosa que no sea lo real en la literatura?

Honoré de Balzac ya afirmaba, en su época, que las notas rojas eran telones de fondo a través de los cuales se dibujaban grandes relatos. Con *Operación masacre* (1957), una novela que se presenta como una investigación periodística sobre los fusilamientos de opositores al régimen militar en la Argentina de 1956, y con *In cold blood*, que se ocupa del asesinato de una familia entera por dos jóvenes sin pretexto aparente, en 1959 en Holcomb (Kansas), Rodolfo Walsh y Truman Capote definieron la narración de un hecho real que transgrede las fronteras del estricto relato ficcional, como "novela documental". Si la historia como relato no es acontecimiento tal como se lo concibe en Historia, es decir un hecho pasado considerado digno de memoria, a la inversa es peripecia y crea el acontecimiento del relato, es decir el hecho literario. La manera en que se cuenta esta peripecia, contribuye a relatar y ver de otra manera la historia de la Historia.

El escritor, que fluctúa entre la creación y la realidad, fantasearía el hecho criminal en busca de una verdad que no sería la misma que la del periodista, sino la de un texto escrito que se convertiría a la vez en un acontecimiento, objeto y acto literario; dicho texto entregaría al lector una radiografía del mundo, diría la expresión de lo absurdo, sondearía las angustias fundamentales del hombre, el mal y el miedo.

Este interés por las notas rojas, reveladoras de un mundo desequilibrado y dislocado, resulta patente en la antepenúltima novela de Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas* (1977) que hilvana su intriga a partir del "caso Poquianchis", una sórdida historia de prostitución, hambre y muerte.

Delfina y María de Jesús González Valenzuela, dos maldotas, administradoras de prostíbulos en Lagos de Moreno en el estado de Jalisco y en San Francisco del Rincón en el estado de Guanajuato, fueron acusadas, entre otros desmanes, de trata de blancas, alcahuetería, corrupción de menores, homicidio intencional, secuestro y tráfico de droga. Su fúnebre carrera de asesinas y de delincuentes se inició en 1954 y terminó en enero de 1964, fecha de su detención. En su obra dedicada a las desapariciones y asesinatos recientes de más de trescientas mujeres en Ciudad Juárez, *Huesos en el desierto* (2002), Sergio González Rodríguez establece un esquema histórico a propósito de los mayores crímenes perpetrados en contra del sexo femenino y menciona a las Poquianchis, condenadas por haber matado a ochenta mujeres (16). En los años sesenta, esta historia abyecta va a conmocionar a la sociedad mexicana, y la prensa amarilla va a explotarla como medio de sustento, produciendo un verdadero frenesí entre sus lectores. La revista *Alarma*, que apenas alcanzaba los 140 000 ejemplares semanales antes de la revelación de ese repelente incidente, tira, tres meses después de la captura de las dos mujeres, más de 500 000 ejemplares.

La manera distorsionada y maniquea en que se presentó el asunto llevó a Jorge Ibarguengoitia a reconstruirlo desde la óptica literaria. La novela se pone al servicio de lo existente, pero sin perder su estatuto ficticio. Antes de abrir su relato, el escritor insertó la apostilla siguiente: "Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios" (7). Por lo tanto, universo actancial desfigurado y realidad se ven estrechamente imbricados a fin de dar a luz una historia, sacada del espíritu creativo del autor, capaz de llenar el vacío dejado por la prensa y la justicia, pero descifrada y actualizada por la ficción.

En *Las muertas*, la intriga ocurre, como en otras novelas de Ibarguengoitia (*Estas ruinas que ves*, *Dos crímenes*), en el mí-

tico estado del "Plan de Abajo", representación literaria de la región del Bajío, que se extiende principalmente por el territorio del estado de Guanajuato, de donde era originario el escritor. En esta ficción, Serafina y Arcángela Baladro, dos celestinas unidas por lazos de sangre, inspiradas en las hermanas Poquianchis, gerentes de varias mancebías, se ven obligadas a esconder a su personal en un burdel desamparado, tras la aplicación de un decreto que prohíbe la apertura de los lupanares. Este cierre inesperado va a generar conflictos febriles entre las sexoservidoras recluidas e inactivas, y a alterar sus relaciones con sus patronas. El ambiente cordial y libidinoso anterior se transforma en ajustes de cuentas, riñas y condenas a muerte a veces accidentales, como lo veremos más adelante con el caso de la prostituta Blanca.

La novela policiaca, y en particular su vertiente negra, entronizó la figura de la prostituta bajo diversas normas: mu-chacha de la noche, del día, del vicio, princesa del placer, celestina, madre de la sífilis, zorra, soplona, cenicienta altruista o gachí de *mafiosos*, la meretriz acompaña el relato de la desgracia, la violencia y el desamor. Aquí, en la novela, las hermanas Baladro actúan como verdaderas jefas de negocios; tratan tanto con el hampa como con las altas instancias administrativas, para financiar su tráfico carnal y garantizar la seguridad de su negocio ilícito. Devotas pero rencorosas, lascivas pero vestidas de negro, dirigen su empresa con dureza, vigor y rigor. Como en un convento, las reglas son drásticas y se oponen a la atmósfera orgiástica de la prostitución.

El carácter monacal de su gerencia se refleja también en su identidad: las dos hermanas llevan nombres de origen religioso. Ibargüengoitia estructura la identidad de algunos personajes mediante retruécanos, sonoridades grotescas, translaciones semánticas, *collages* y asociaciones de términos proteiformes. Estas diversiones onomásticas se presentan como máscaras identitarias que revelan más de lo que ocultan; proporcionan indicios para discernir el comportamiento, la expresión y la índole de los protagonistas. A través de los sintagmas nominales, el lector ideal, como un detective, recupera los verdaderos significados del texto y así accede al sentido oculto de la relojería narrativa. Las Baladro tienen

nombres antifrásticos; nombres que pertenecen a la jerarquía angélica (“Serafina” corresponde a la más joven y más frívola y “Arcángela” a la mayor, el cerebro del negocio), pero que contradicen, irónicamente, la verdadera condición de estas mujeres.

En relación estrecha con la luz y el fuego del cielo, estos seres espirituales son los ministros de las voluntades divinas, cuidan de los hombres, los orientan y los protegen. En cambio, Arcángela y Serafina infligen sevicias corporales a las muchachas que se niegan a quedarse enclaustradas. Se observará de paso que su patronímico “Baladro”, que es sinónimo de “grito”, “aullido”, alude a la violencia que reina entre las gerentes y su personal. Por otra parte la pureza y la candidez, que caracterizan a los mensajeros de Dios, desaparecen totalmente en nuestras dos alcahuetas, quienes entregan su cuerpo y el de sus empleadas a los placeres sexuales. El blanco, color propio de los ángeles, no expresa en las Baladro la inocencia y la virginidad sino más bien la trata de blancas.

Su ausencia de castidad y su inmoralidad no les impiden, sin embargo, actuar como fervientes católicas, beatas apasionadas y sacrificadas a la Virgen de Guadalupe: invocan su benevolencia y su auxilio, le confían sus perversos intereses, como lo ilustra la actitud de Serafina antes de agredir a su ex amante:

Serafina entra en el templo (después se supo que encendió una vela, pidió de rodillas a la Virgen buena suerte en la empresa y en agradecimiento anticipado clavó en el terciopelo rojo un milagro de plata en forma de corazón, como si ya se lo hubiera concedido) (10).

Este tema de Adoración a la Virgen por parte de feligreses perniciosos, también fue explotado por otros artistas mexicanos. El dramaturgo Emilio Carballido, en su obra teatral *Con un poco de ayuda celestial*, cuenta las múltiples súplicas que le hace una madre a la Virgen de Guadalupe para que le salga bien el asalto que está planeando. En la película *El sueño del caimán* (obra coproducida por México y España, realizada por Roberto Gómez y estrenada en el año 2000), cuatro bribos-

nes ensayan su próximo atraco en un comedor vigilado por la Virgen del Tepeyac, inmortalizada en un augusto cuadro que domina la escena. Aquí la veneración a lo sagrado se "extremiza", como lo reflejan las raíces latinas del vocablo "extremo"; el recogimiento religioso se mantiene a distancia de lo común (*extremus*) y se sitúa afuera, más allá de la frontera de las convenciones (*exter*). La religiosidad de las Baladro sabe a exceso y cae en una especie de *hybris* que patentiza la desmesura, la exageración, la desproporción de su comportamiento devoto que flirtea con lo criminal.

Tanto las habitaciones de los prostíbulos, que se parecen a las celdas de un convento, como la conducta de Arcángela y Serafina tienen connotaciones místicas y marianas. Las hermanas hablan de negocios con cautela, piedad y vestidas de luto, y así es como engañan a la pareja Reyna Razo, que les vendió la finca Los Ángeles:

Nunca me hubiera imaginado que fueran madrotas. Al contrario, las vi tan serias que las invité a entrar en la sala y se las presenté a mi esposa. Iban vestidas de negro. La mayor, que era la que más autoridad tenía, llevaba un manto, como si fuera a pasar la tarde en la iglesia. Cuidaba a su hermana como si ésta fuera señorita. Cuando la más joven cruzó la pierna, la mayor le dijo:  
—Cúbrete, Serafina (77).

Lo cómico de las formas calibra la escena. La expresión de esta mecánica del cuerpo censurado, de esta actitud reservada y ascética contrasta, mediante un proceso de mascarada, con la actividad lúbrica de las dos mujeres. La expansión mojigata de su gestualidad, la repetición amanerada de su pudibundez y la necia cortesía de su interlocutor son resortes que provocan la risa; una risa suscitada gradualmente por la falta de armonía entre el ser y el parecer de las hermanas. Por otra parte, el nombre de la propiedad, "Los Ángeles", rima con el virtuoso estatuto onomástico de Arcángela y Serafina; disimetría siniestra cuando sabemos que esta finca de nombre divino se convertirá no sólo en calvario de cuatro prostitutas castigadas, sino también en la tumba de dos de ellas (Capítulo 14).

Por muy demoniacas que sean, las Baladro también son víctimas. En efecto, licenciados, jefes de negocios, hombres de la alta sociedad que disfrutaron de su comercio, son los primeros en rechazarlas y "satanizarlas", después de la aplicación de la Ley de Moralización que proscribió la prostitución y el lenocinio. Presas de un sistema de relaciones versátiles y de intereses arbitrarios, las hermanas pasan de la categoría de ángeles exterminadores a la de ángeles caídos.

Texto entrecruzado y atomizado, "novela matemática", esta narración presenta, a través de una fragmentación del tiempo del enunciado, una descripción de la prostitución, un retrato de los personajes implicados en ese tráfico y de las autoridades administrativas y judiciales que protegen ese comercio sexual cuando les conviene. Lo mismo que en la novela documental, Ibarguengoitia combina en su obra estrategias narrativas como la inserción de expedientes, testimonios y confesiones. Quien guía esta forma de miscelánea textual es un narrador extradiegético —con un saber limitado y de aparición vacilante— que va desplegando las impresiones y los testimonios de los principales actores de esta historia. Restituye conversaciones, reportajes sin casi intervenir, un poco como un magnetófono, y formula sus comentarios a partir de lo que leyó o de lo que imagina. En este caso, sus propias cavilaciones se presentan a menudo entre paréntesis o mediante hipótesis expresadas como "es posible que", expresión conjetural que marca un ritmo en la obra.

Este desencadenamiento de informaciones tiene efectos paradójicos: por un lado aclara misterios que estaban en suspenso y reconstituye el orden cronológico de varias aventuras, y, por otro lado, aplaza la conclusión del argumento principal. Ahora bien, las confesiones de los protagonistas esclarecen numerosos puntos oscuros, pero también perturban, por su carácter subjetivo y plural, la neutralidad del relato. Por lo tanto predomina una perpetua atmósfera enigmática. Conforme se va acumulando la supuesta información, fluctúan las hipótesis, se embrollan las cosas. Como lo evidencia Roland Barthes en *L'obvie et l'obtus* (1982), mientras más se multiplican los signos, más se oscurece la verdad, más se desliza

el desciframiento. La polifonía de los discursos genera contradicciones y confusiones que desarticulan la verdad.

En el siglo XIX, Wilkie Collins creó a Cluff, el primer detective de la literatura británica. Jorge Luis Borges considera a este escritor como uno de los maestros en el arte de enganchar al lector. En efecto, Collins, ya en su época, confeccionaba personajes ambivalentes, no concebidos como piezas actanciales de un simple mecanismo narrativo; elaboraba conclusiones imprevisibles y otorgaba a cada protagonista el poder de formular una interpretación personal sobre un asunto común. Ahora bien, en *Las muertas*, los protagonistas dan su propia visión sobre el funcionamiento de los prostíbulos y sobre la desaparición de ciertas empleadas, lo que provoca una ambigüedad del discurso y una atomización de la verdad. El lector siempre se enfrenta a declaraciones titubeantes a causa de la irrupción de comentarios paradójicos. Los distintos puntos de vista expuestos, los ecos antinómicos acerca de las Baladro producen una imagen imprecisa de los personajes, pero ofrecen al lector la oportunidad de mostrarse activo y de sacar sus propias conclusiones acerca de los lances narrados.

Así, las chicas contratadas en los lupanares, sometidas por sus amas al aislamiento y a múltiples tratamientos indecentes, no dudan en practicar el Mal; se escapan de su condición de víctima y adquieren la de verdugo. Todos los seres de papel poseen facciones «jánicas»; sus facetas oscilan entre inocencia e infamia. Así, las hermanas Baladro aparecen como temibles profesionales y cruentas explotadoras del cuerpo femenino por ser detentoras de varias casas de trato, trabajar con menores de edad y comprar el silencio de las autoridades municipales. No obstante, antes de que se descompusiera el clima entre las empleadas y sus jefas, el ambiente era armonioso y doméstico; durante aquella época de convivencia, el narrador no registra quejas, ni eventuales renunciadas al servicio:

Las preguntas que hizo el juez a cada de las mujeres fueron: cuánto tiempo tenía de ejercer la prostitución, cuánto de trabajar con las hermanas Baladro, si había recibido mal trato y si ejercía el oficio voluntariamente u obligada por otra persona.

Las veintiséis examinadas respondieron que no habían recibido

mal trato y que ejercían la prostitución voluntariamente. Este interrogatorio se llevó a cabo en condiciones propicias para que las mujeres contestaran la verdad. El interés que tiene se debe a que varias de las interrogadas declararon exactamente lo contrario catorce meses después (67).

Hasta algunos clientes alaban a las hermanas; el hombre apodado el Libertino recuerda los discursos poéticos y filosóficos de Arcángela sobre su concepción de la postmuerte, mientras que un campeón de yudoka insiste en la acogida afable que recibió de Serafina. Por muy fútiles e incongruentes que sean estos elogios, desentonan notablemente del abominable retrato de las dos mujeres publicado por los periódicos en el momento del juicio; descripción mefistofélica que reanuda con la que se dio en la realidad. Pintada como una mujer sin alma, glacial y calculadora, Arcángela Baladro es también una madre abatida ante la sepultura de su hijo asesinado. Así, el patrón de las conductas de las protagonistas resulta incierto, mudable y se aleja del estereotipo de la separación entre “buenos” y “malos”. En la novela, quien quiera que sea, todos pueden cometer actos inefables en el horror. Después del decreto que obliga al cierre de los prostíbulos, la atmósfera de violencia en ellos se vuelve cíclica e insostenible. El Casino del Danzón se va metamorfoseando en una casa del terror donde sus habitantes se dedican a una verdadera cacería humana. Los oprimidos de antaño son los opresores de mañana.

Las Baladro son duras, pero sus prostitutas también son capaces de inhumanidad, como lo ilustra el caso de Marta: encerradas a la fuerza en el Casino del Danzón, algunas mujeres deciden vengarse de las hermanas Baladro y así matar a una de sus compañeras, Marta Henríquez Dorantes, encargada de hacer los mandados. Desprovistas de recursos realmente amenazadores, sacan provecho de su medio ambiente y van a servirse del orificio de antiguas letrinas situadas en el patio, para suprimir a la jovencita, con la intención de inhumarla viva. Muchas chicas, desorientadas y hambrientas, siguen con espíritu gregario a las cabecillas de esa iniciativa, mortífera pero percibida como normal e insustancial. Según

Hannah Arendt, existiría una “banalidad del mal”: dotado de una conciencia de obediencia, el verdugo, sometido a una autoridad, se definiría por su pasividad y su indiferencia con respecto a sus propios gestos. Se limitaría a ser el ejecutante de consignas. Ya no sería sujeto sino agente y se hallaría lejos de cualquier lógica personal. Así actúan en esta escena la mayoría de las prostitutas. El horror que se desprende de este entierro se ve acompañado de una violencia distanciada por la irrisión. En efecto, la presa se salva del sepulcro de excrementos gracias a su gordura. La infracción adquiere aquí un triple valor semántico: la digresión del proceder por parte de las agresoras, que choca con la digresión corporal de la víctima; un extra-ordinario magnetismo que causa otra digresión, una repulsiva carcarjada del lector.

A lo largo de su ficción Ibarguengoitia opera la migración de la nota roja hacia la narración a través del humor negro, recurso sin el que “la literatura sería un cadáver”, según Paco Ignacio Taibo II,<sup>1</sup> y que, practicado en las manifestaciones téticas, enrojecería el horror y fortalecería en contrapunto el realismo, como lo ilustra el ejemplo siguiente.

A fin de tratar la parálisis que afecta gravemente a la jovencita Blanca, la curandera de las Baladro decide administrarle el tratamiento siguiente:

La receta dice: aplicar las planchas bien calientes, en la manta humedecida, sobre el lado paralizado de la enferma, hasta que la manta adquiriera un color café oscuro (90).

Mediante una gran economía verbal, Jorge Ibarguengoitia enumera las diferentes fases de la curación, de manera abrupta y cruda, sin metáfora; depura la formulación, descarna las palabras y las encadena en la página a un fatal desenlace. Describe la escena fríamente, coge desprevenido al lector y lo deja pasmado. Pero esta tensión del horror (huel-

<sup>1</sup> Paco Ignacio Taibo II, Conferencia-Debate intitulada “Les littératures policières: une écriture de l’inquiétude” y organizada por CECILLE (Centre d’Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères), Université Charles de Gaulle-Lille3, Francia, 2 de mayo del año 2006.

ga precisar que la pobre Blanca expiró enseguida), adquiere una elasticidad narrativa insólita tal que sacude la somnolencia de nuestra atención. Así la muerte de la prostituta se vuelve humor negro; humor que amplifica, bajo el efecto de la risa “ex-pulsada”, toda la dimensión de la absurda atrocidad de la operación. En efecto, la receta “médica” se trueca en receta de cocina. La polisemia del vocablo “receta”, a la vez prescripción médica y composición nutritiva, el empleo del infinitivo con valor de imperativo en la descripción de la preparación de la comida, la progresión de las etapas y el vocabulario de la cocción, resemantizan los consejos farmacéuticos en consignas culinarias. La solución curativa se asemeja a trocitos de carne asada en una barbacoa. La incongruencia gastronómica se dilata en el momento en que nos percatamos de que “la científica de segunda mano” se inspiró en un remedio que le fue entregado por otra mujer llamada Tomasa N; nombre cuyas dos últimas sílabas, “masa”, remiten a harina amasable, y cuyas dos primeras recuerdan el verbo “tomar”, es decir beber y comer, pero también quitarle la vida a uno.

Este goce mórbido se vuelve doloroso y casi culpable al enterarnos de que esta agonía concuerda con la descrita en el texto del juicio de las hermanas Poquiandis y que leyó Jorge Iburgüengoitia para cimentar su trama narrativa. En dichos documentos penales se cuenta que una de las prostitutas, encamada, recibió “planchazos” ardientes en la sábana húmeda que arropaba sus miembros inertes. Cuando se dieron cuenta de que la enferma iba a fallecer, sus compañeras le hicieron beber un vaso de coca cola (Iburgüengoitia, “Memorias de novelas”, *Autopsias rápidas*, 1998, 78). En una de sus crónicas, el escritor subraya que la asistencia prestada a la mujer puede parecer ridícula, pero que la situación en sí resulta terrorífica porque sus colegas la están matando.

“México [...] tierra de elección del humor negro” opinaba André Breton (*Anthologie de l'humour noir*, 1939, 14); la actualidad cotidiana de este país “transdinamita” las fronteras de lo patético y de lo burlesco en la frecuencia de lo inverosímil, en los acercamientos inopinados de situaciones enteramente heteróclitas en las que la vida se destapa en toda su verdad. Este humor subversivo, lacerante, escandaloso se expresa, a

propósito de las conyunturas más desesperadas, como “une politesse du désespoir”-“buenos modales de la desesperación”, en palabras del poeta belga Achille Chavée. Octavio Paz comenta que en *Las muertas* Ibarzüengoitia nos incita al rictus, a una sonrisa agria y sombría que contrabalancea el horror. Es cierto que, de este modo, nos protege frente a un final en el que no prevalece sino el mal; pero el reír, que es sin duda la distancia más corta que separa a dos personas, también desacraliza la seriedad de lo espeluznante para chocar y azotar nuestras mentes entorpecidas ante lo inexplicable:

Serio como Buster Keaton, Ibarzüengoitia nos hace reír. La risa es una defensa contra lo intolerable. También es una respuesta al absurdo. Una respuesta no menos absurda. Pues lo verdaderamente cómico es que todo sea como es; la maldad es doblemente terrible porque no tiene pies ni cabeza (“Una novela de Jorge Ibarzüengoitia”, *México en la obra de Octavio Paz*, 1988, 164).

El humor nace de esta “mal-aventura” que se aparta de la norma y que surge de los razonamientos estrafalarios de las compañeras de la moribunda. No entienden la gravedad de sus actos y pueden pasar de la ingenuidad al sadismo más implacable sin darse cuenta. Este paso inconsciente y brutal del bien a la barbarie cautivaba a Ibarzüengoitia:

A mí... lo que me interesa del criminal es que en parte es común y corriente y en parte diferente a los demás. Lo que me interesa del mal, también, es que todos podemos cometerlo. Me interesa que, como dije antes, por medio de actos triviales, se lleguen a cometer los más grandes crímenes (“Respuesta a Hugo Hiriart”, *Uno más uno*, 1977, 14).

Desprovistos de educación, los personajes están dominados por la biología de lo visceral, por la moral de lo inmediato. En ellos, la culpabilidad no existe ya que todos están convencidos de la conveniencia de sus acciones. Ninguno de los protagonistas de *Las muertas* vacila, piensa, se pregunta quién es, por qué y para qué actúa así. Su religión se reduce a unas cuantas su-

persticiones, su conducta a unos cuantos prejuicios. Pecan y se absuelven con la misma facilidad, prueba de una insensibilidad absoluta, sea cual sea el contexto.

En *Le Malentendu* (1941), tragedia adaptada a partir de una nota roja que trata de un hijo que desea darse a conocer sin declinar su identidad y que es asesinado por su madre y su hermana por un malentendido, Albert Camus define el absurdo como una confrontación entre el llamado humano y el silencio insensato del mundo. En este sentido, los personajes de *Las muertas* comparten similitudes con los de Camus: viven en un mundo del que desconocen la lógica y la significación; lo ignoran todo, hasta su razón de ser. La extrañeza colectiva, la cotidianeidad demente inherente al caso Poquianchis/Baladro es lo que nos incita a pasar al acto espectacular, a “ex-presar” una risa paródica, paradójica, que une sorpresa y aflicción. La risa desde luego nos preserva ya que es burlona, pero también da una dimensión nueva a lo que nos negamos a ver; pone en tela de juicio lo cruel y lo incomprensible ordinario. En esta “literaturización” de la nota roja, la risa sería una especie de descarga eléctrica que nos lanzaría afuera para despertar nuestra conciencia y obligarnos a mirar seriamente las anomalías.

El relato que publicaron revistas como *Alarma* sobre las hermanas Poquianchis, fue el de un espectáculo de formas y efectos excesivos, de exhibiciones del “objeto” impuro y de detalles horribles. Privilegió la dimensión emocional de lo infraordinario y operó un proceso de intensificación de la tragedia mediante un léxico melodramático y enfático, con la difusión de fotografías de cuerpos de mujeres martirizadas o victimadas, de los rostros convulsionados e histéricos de las hermanas como si estuviera hablando el Monstruo. En su libro, *Vie et mort de l'image* (1992: 503), Régis Debray comenta que “cuando todo se ve, nada vale”. En esa cartografía de la Violencia y de la Angustia, que representó la Nota Roja del caso de las Poquianchis, el exceso aniquiló el exceso. La imagen ostentada de la prostituta víctima o victimaria propagó un “mensaje” cuya única finalidad era la perversidad. La nota roja, aliada a la cámara fotográfica, no perdonó nada. Ambas ópticas prescindieron de toda compasión e

inmortalizaron la barbarie que se dio entre las Poquianchis y sus empleadas para espectacularizarla. Estas miradas espiás hicieron oficio y mercancía de calamidades, de heridas vivas, de indiscreciones y de invenciones escandalosas. Escribir es elegir; fotografiar es encuadrar; elegir y encuadrar es excluir; pero aquí se excluyeron el respeto y el sentido mientras que las manifestaciones excéntricas de cuerpos femeninos perjudicados saturaron el meollo de la nota roja y el foco de la cámara de fotografías, y anestesiaron la mirada y el lazo social.

Por el contexto torpe en el que se difundieron los hechos dramáticos, Ibargüengoitia, optó por una escritura cómico-amarga para desenmascarar los aspectos tenebrosos de la vida de las Poquianchis. "La risa marca al mismo tiempo la captura y la liberación" nota Daniel Sibony en "Bribes de rire et d'humour" (1994: 72); y en efecto, la risa prorrumpida, una vez terminada la lectura de unos fragmentos de *Las muertas*, nos libera, pero su resonancia no es forzosamente divertida. Aquí, la risa, frente a tanta violencia actúa como una cuchilla afilada que deja estigmas; desestabiliza al lector a fin de contrariar su relación con lo real, romper su percepción habitual y causarle una molestia duradera. El verdadero humorista no se contenta con provocar el rictus, hace del reír no sólo un "despertar de la conciencia",<sup>2</sup> sino también un marcador identitario, social, atmosférico, que revela más de lo que deleita. *Las muertas* no es una novela humorística; fue escrita para quienes tienen sentido del humor, pero limitado. La risa, provocada por las extravagantes situaciones, no tiene un valor moral, no trata de corregir los desvíos. Al contrario, el novelista los contempla inerte, pero ridiculiza lo que más duele, y condena el mundo de la locura. Luego de las carcajadas hilarantes se manifiesta la reflexión, y entonces se destaca un malestar cierto, un sentimiento trágico, al intuir que los infractores están más cerca de nosotros de lo que quisiéramos admitirlo.

<sup>2</sup> Sorèn Kierkegaard, citado por Jaime Castañeda Iturbide en *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*, México, Edición Nuestra Cultura, 1988, p. 44.

Las notas rojas son evocaciones singulares y penetrantes que hablan de la realidad transhistórica, de lo que está más allá, del otro lado de los límites, de otro territorio omnipresente en la existencia del ser humano; es decir de la común barbarie que nos rodea y que se diluye en lo cotidiano. Ibar-güengoitia, y otros autores mexicanos actuales tales como Héctor de Mauleón, Eduardo Monteverde, Eduardo Antonio Parra, Hugo Valdés Manrique, revisan estos sombríos fragmentos de vida porque su faceta "pueblo" adquiere un aspecto global. La universalidad se encuentra en cualquier barrio o poblado; por lo tanto escribir, desentrañar y desterritorializar la violencia que contamina a la sociedad mexicana consiste también en enviar mensajes, interrogantes hacia otros derroteros sin fronteras espaciales o temporales.

Por otra parte, la escritura que ficcionaliza la nota roja debe trabajar las emociones, pero sobre todo desempeñar el importante papel de la revelación en sociedades donde se cultiva el olvido y la carnavalización de la realidad. Es necesario exteriorizar los demonios y saber contar el sentido de la tragedia. El escritor Sergio González Rodríguez insiste en que "toda libertad implica una responsabilidad" y que no es sano divulgar la nota roja sin recontextualizarla.<sup>3</sup> Se trata de buscar de dónde ha emergido el proceso criminal, de empeñarse en entender los hechos. La estrategia literaria consiste en impulsar una atmósfera textual y armonizarla con un trabajo de archivos y de observación. Es difícil, como escritor, escaparse de la realidad, pero inspirarse en ella no debe permitir tampoco acercarse demasiado a ella. Es necesario evitar tocar lo sagrado de la nota roja, y esforzarse por filtrarse en las huellas, en las cicatrices, y no en lo sensacional del acontecimiento mismo. Así trabajar desde la literatura la nota roja consistiría en transformarla, torcerla sin hacerla irreconocible y sin huir de ella porque, como lo aclara Merleau Ponty "los pequeños hechos verdaderos no son cascajo de la vida sino signos, emblemas, llamados" (*Signes*, 1960).

<sup>3</sup> Sergio González Rodríguez, Festival de la Novela Negra Francesa y Mexicana (Festnoire) en la Alianza Francesa de San Ángel, México, D.F., noviembre del año 2005.

## BIBLIOGRAFÍA

ARDENNE, Paul

(2006), *Extrême esthétique de la limité dépassée*, Paris, Éditions Flammarion.

ARENDT, Hannah

(1972), *Du mensonge à la violence*, Paris, Éditions Calmann-Lévy.

BARTHES, Roland

(1982), *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Paris, Éditions du Seuil.

— (1982), *Littérature et réalité*, Sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Éditions du Seuil, Paris.

BRETON, André

(1939), *Anthologie de l'humour noir* (1939), Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur (1966), Livre de Poche, 2002.

CASTAÑEDA ITURBIDE, Jaime

(1998), *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*, México, Edición Nuestra Cultura.

CHEVALIER, Louis

(2004), *Splendeurs et misères du fait divers*, Paris, Édition établie par Emilio Luque, Éditions Perrin.

DEBRAY, Régis

(1992), *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard.

DOMENELLA, Ana Rosa

(1996), «Homenaje múltiple», *Ibargüengoitia a contrareloj*, Guanajuato, Ediciones de la LVI Legislatura del H. Congreso del Estado de Guanajuato, p. 96.

DUBIED, Annick y LITS, Marc

(1999), *Le fait divers*, Paris, Presses Universitaires de France.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio

(2002), *Huesos en el desierto*, Barcelona, Editorial Anagrama.

IBARGÜENGOITIA, Jorge

(2000), *Las muertas*, México, Editorial Joaquín Mortiz.

— (1983), «En primera persona: nota roja», *Vuelta*, num. 83, octubre, p. 34.

— (1977), «Respuesta a Hugo Hiriart», *Uno más uno*, 31 de diciembre, p. 14.

— (1998), «Memorias de novelas», *Autopsias rápidas*, obra periodística (*Excelsior*), Selección de Guillermo Sheridan, México, D.F., Editorial Vuelta, 1998, p. 78.

LA CAUSE FREUDIENNE 39

(1998) «Les maladies du nom propre», *La Cause Freudienne, Revue de psychanalyse*, Publication de l'École de la Cause Freudienne, mayo, París.

MERLEAU-PONTY, Maurice

(1960), *Signes*, Paris, Éditions Gallimard.

PAZ, Octavio

(1988), «Una novela de Jorge Ibarguengoitia», en *México en la obra de Octavio Paz, II, Generaciones y Semblanzas*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 162-164.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín

(2006), *Cerribilísimas historias de crímenes y horrores en la ciudad de México en el siglo XIX*, México, D.F., Ediciones B.

SHERIDAN, Guillermo

(1977), «Las muertas de Jorge Ibarguengoitia», *Revista de la Universidad de México*, vol. 31, núm. 12, agosto, p. 41.

SIBONY, Daniel

(1998), «Bribes de rire et d'humour», en *Freud et le rire*, SZAFRAN, A. Willy dir, Paris, Éditions Métailié, p. 72.

SOFSKY, Wolfgang

(1988), *Traité de la violence*, Paris, Éditions Gallimard.

TAIBO II, Paco Ignacio

(1975), *Días de combate*, México, Editorial Planeta.

— (1998), *Sombra de la sombra* (1985), Tafalla, Edición Txalaparta.



## ¿NO SE MATA IMPUNEMENTE?<sup>1</sup>

SARA POOT-HERRERA  
*University of California, Santa Barbara*

### HAY DE VIOLENCIA A VIOLENCIA, O DEL ROSA AL MORADO

Una estación recorre las cuatro estaciones del año. Éstas no son las de Vivaldi; aquélla no es la de las rondas infantiles. Es la estación violenta, geográfica y ya histórica, eternizada y reencarnada en la zona fronteriza, monopolizada aparentemente en –¿en contra de?– Ciudad Juárez. Violencia contra el género femenino, centro de otras violencias. Doce años continuos; fin y principio de siglo. Se deja oír el silencio, la voz; se ha generado toda una cultura, representación de la violencia; también, todo un activismo y política femenina. Se habla de Ciudad Juárez, hay procesiones –Día de muertos, Día de la amistad. Las autoridades se enojan, se defienden. ¿Saben lo que dijo el viernes 16 de julio de 2004 el alcalde electo de Ciudad Juárez? “Las muertas de Juárez sucedieron hace 12 años” (*La Jornada*).

*Te doy mis ojos*, película española de 2003, más otras películas, documentales, libros... representaciones de la violencia doméstica. Todo junto no es nada en comparación con la realidad de la violencia contra la mujer en Ciudad Juárez, pese a quien le pese que se diga una y mil veces más en foros públicos, dentro y fuera de México. Algo huele a podrido en Ciu-

<sup>1</sup> La primera versión de este trabajo fue leída en el VI Encuentro del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), El Colegio de México, México, D.F. 2003.

dad Juárez. No es el olor de las mujeres asesinadas; es el olor de las autoridades quienes, aunque huelan, vean, escuchen, toquen, no quieren ver lo que allí pasa desde 1993. Lo leemos en “Muertas sin fin” (1999), título de un discurso referido —el poético de Gorostiza—, acertado y dolorosamente renombrado a imagen y semejanza de la realidad por Sergio González Rodríguez, autor connotado de varios artículos y reportajes sobre el caso de Juárez y del libro *Huesos en el desierto* (2003)<sup>2</sup> que versa acerca de tan insólita y dramática realidad.

Escrito en México y publicado en España, *Huesos en el desierto* es el estudio por antonomasia sobre los asesinatos y desapariciones de cientos de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua. El libro ha dado lugar a varias respuestas de voces indicativas del termómetro social de México. Entre otras, las notas sustanciales de Carlos Monsiváis —“*Huesos en el desierto*: escuchar con los ojos a las muertas” (2003a)— y de Elena Poniatowska —“Ciudad Juárez: Matadero de mujeres” (2002). Tema ineludible en una sesión de estudios de género sobre violencia, al menos una aproximación al tema es imprescindible, y es lo que propongo en este texto.

Vuelvo al autor de *Huesos en el desierto*, quien dice que desde 1995 se interesó por los homicidios de mujeres en Ciudad Juárez:

Una mañana de 1996, salí de la ciudad de México hacia la frontera norte. Y hallé un rastro de sangre. Desde entonces lo he seguido [...] A veces, el rastro aquel se convertía en un hilillo casi invisible, y había que aguzar los sentidos para distinguirlo. Luego se volvía ostentoso de tan evidente. Un charco de sangre espesa en el que se hundían la indignación y el azoro. Una y otra vez perduraron las palabras, los testimonios, los documentos, los datos, los hechos, los indicios, las conductas circulares (284).

En la solidez de este testimonio periodístico de un hombre de letras inscribo mi apunte, una deuda pendiente. Tam-

<sup>2</sup> La primera edición es de octubre de 2002; en mayo de 2003 se publica su segunda edición, que es la que utilizo en este trabajo. El libro ofrece una amplia sección bibliográfica (“Fuentes”, pp. 287-328).

bién en mi genealogía femenina hay un rastro de sangre. No sólo se mata –impunemente además– a las mujeres en el Norte de México. Mal de muchas no es consuelo de nadie, ni mucho menos. Es preocupación y problema de todos, es amenaza constante, riesgo permanente, pero sobre todo es realidad violentada, por decir lo mínimo, para las pobres mujeres pobres que en Ciudad Juárez han sido víctimas de hechos abominables.

José Emilio Pacheco (1989) escribe en “El cuchillo” de su poesía:

El mundo  
toma la forma de cuchillo.  
Morimos  
con el siglo que se desangra (52-53).

Estas cuatro líneas premonitorias se leen “acuchilladas” en el Norte de México hacia fines del siglo xx y principios del xxi.

Desde la literatura –literal y metafóricamente–, podemos golpear y golpearlos con la situación de las mujeres asesinadas o desaparecidas en Ciudad Juárez. Con “Malintzin en la maquila”, quinto cuento de *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes (1995), llegamos al “norte del río grandel, al sur del río bravo” (295); nos estamos acercando literariamente a Ciudad Juárez, al norte de ese México que es un enredo como dice también José Emilio Pacheco.

En la ciudad de México, en la frontera, en los Estados Unidos –“Entre el silencio y la voz”–, con la demanda “Maquilando Mujeres en Juárez” o con los gritos ¿Quiénes son los Asesinos?, ¡Ni Una Más!, ¡Ya basta!, las denuncias, los desfiles, las investigaciones –Centro de Investigaciones de Estudios Chicanos de UCLA, Amnistía Internacional y Artistas por Amnistía, entre muchas otras– se amplía la bibliografía sobre el tema.<sup>3</sup>

Me pregunto, ¿qué se necesita en México para que un asunto se vuelva tema de investigación académica? Me ani-

<sup>3</sup> [http://www.chavez.ucla.edu/maqui\\_murders/bibliography.htm](http://www.chavez.ucla.edu/maqui_murders/bibliography.htm). Agradezco a mi sobrino Ignacio Poot Pinzón su valioso apoyo en la búsqueda por internet.

ma la declaración que el 10 de noviembre de 2004 hizo Elena Urrutia a *La Jornada* cuando se le preguntó sobre los cambios que han experimentado las mujeres en los últimos veinte años: “En algunos cambios hay muchos progresos, pero en otros hay mucho por hacer. La violencia es algo que indigna, sobre todo en los extremos de las muertas de Juárez” (*La Jornada*, 2003a).

Quisiera retomar las palabras de Elena Urrutia y que de alguna manera podamos compartir, entre muchas, las “Resoluciones de la Conferencia sobre los Crímenes en Ciudad Juárez” (UCLA) y conocer, entre otras, la “agenda política feminista de la Región Paso del Norte” (El Colegio de la Frontera Norte). Ciudad de México, Los Ángeles y Ciudad Juárez son tres espacios estratégicos para la consigna “¡Ni una más!” o como dijera Saúl Hernández ante unos cuatro mil seguidores del grupo Jaguares hace unos días en Aguascalientes: “deben poner un alto a tanta muerte”, al mismo tiempo que les dedicaba una canción a las mujeres: *Para que nadie te haga daño* (*La Jornada*, 2003b).<sup>4</sup>

#### 25 DE NOVIEMBRE: CONTRA LA VIOLENCIA

El 25 de noviembre de 1690 se aprobó en Puebla la *Crisis sobre un sermón* (*Carta Athenagórica*) de Sor Juana Inés de la Cruz. Mientras el Obispo de Puebla hacía tal aprobación, Sor Filotea de la Cruz –Su Ilustrísima Manuel Fernández de Santa Cruz– reprendía a su “Señora mía” (Sor Juana), quien en su “sermón” o “tratado teológico” discurría sobre las finezas de Cristo. Con todo y la contradicción –aprobar y desaprobador– del Obispo, esto es, de la Ilustrísima Sor Filotea de la Cruz, ese día –25 de noviembre de 1690– se oficializó en México el pensamiento teológico femenino, el de la monja jerónima; ese día se aprobó –¿resultado de tal trasgresión genérica?– la injerencia del pensamiento también femenino en la cultura religiosa de la época.

En nuestro siglo, el 25 de noviembre ha sido declarado Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las

<sup>4</sup> Este es uno de los ejemplos de grandes y significativas muestras de solidaridad y preocupación de los artistas hacia las mujeres en Ciudad Juárez.

Mujeres.<sup>5</sup> En noviembre de 2004 hubo una Campaña Contra el Femicidio y la Impunidad en Ciudad Juárez. Nunca antes había existido la extremada urgencia de asociaciones de lucha: *Voces sin eco, Nuestras Hijas de Regreso a Casa, Instituto Juarense de la Mujer, Asociación de Familiares y Amigos de Personas Desaparecidas, Casa Amiga, Justicia para Nuestras Hijas, Integración de Madres por Juárez, Mujeres de Negro...*

Fueron estas *Mujeres de Negro* quienes organizaron el 31 de octubre y el primero de noviembre de 2003 la llamada Operación Digna, con manifestaciones en Washington, DC; Nueva York; Portland, Oregon; Tokio, Japón; Madrid, España; Valencia, España; Santa Fe, Nuevo México; Sevilla, España; Barcelona, España. Se pidió justicia y se exigió eficiencia en las pesquisas. Entrevistado por el *Washington Post*, el presidente de México "afirmó... que no tiene pruebas de corrupción o incompetencia en las investigaciones oficiales de las muertes de mujeres de Ciudad Juárez".<sup>6</sup>

¿Manifestaciones durante esos dos días en la ciudad de México? La ofrenda luctuosa frente a la Secretaría de Gobernación que, veinte organizaciones contra la violencia de género, iniciaron el 2 de noviembre de 2004; también las hubo en Ciudad Juárez, en El Paso, Texas y en Las Cruces, Nuevo Mexico. Se mencionan otras manifestaciones en quince ciudades americanas. Se pide, se exige la solución a tan monstruoso fenómeno contra el género: luto y lucha en puentes, universidades y plazas, actividades en las orillas del Río Bravo, ceremonias, rezos y plegarias; pancartas, cartas al gobierno federal y estatal...

¿Manifestaciones durante esos días de 2003 y de 2004 en otras ciudades mexicanas? Pocas. La Sociedad Civil Enlazadora de Mundos "construye espacios de reflexión y de acción en el zócalo" (28 de octubre, 4, 11, 18 y 25 de noviembre de 2003); se informa que la Comisión de Género del Senado de la

<sup>5</sup> La declaración fue hecha por la Asamblea General de las Naciones Unidas, en diciembre de 1999. Además, a partir de la Convención de Belém do Pará (Brasil, 6 de septiembre de 1994), existe esta convención interamericana creada para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer.

<sup>6</sup><http://www.jornada.unam.mx/2003/nov03/031102/038n3soc.php?origen=index.html&fly>

República Mexicana prepara para dentro de unos días la llegada a la ciudad de México de 90 madres y familiares de jóvenes asesinadas en Ciudad Juárez. El 25 de noviembre de 2003 pudo ser, y lo fue, un compromiso del género. Ya la memoria sobre el fenómeno se gesta, no puede haber olvido ni se pueden tener sordos los oídos; ya hay seguimiento de las acciones; ya la presión internacional obliga a prestar atención a tan grave problema. Como dice Carlos Monsiváis (2003b), “Escuchar con los ojos a las muertas”. Ciudad Juárez —el ojo del huracán en plena zona fronteriza— atrae la mirada del mundo.

El 4 de noviembre de 2003 el Congreso de los Diputados de España aprobó la propuesta en la que se insta al presidente de México a que lo antes posible se esclarezcan los asesinatos de las mujeres de Ciudad Juárez y se dé respuesta a los familiares de las víctimas. La iniciativa, propuesta por una mujer —Micaela Navarro, diputada por el Partido Socialista Obrero Español (PSOE)—, fue apoyada unánimemente por el Partido Popular (PP), la Izquierda Unida y los diputados del Grupo Mixto. Se dice que se llevará la propuesta al Parlamento Europeo, la Comisión Europea, al Congreso italiano y a otros países europeos y latinoamericanos. Se informa que el Congreso regional de Andalucía, con el respaldo de todos los grupos parlamentarios, aprobó una propuesta similar (*La Jornada*, 2003c). Tratándose de violencia, hay violencia doméstica en muchos países; sus habitantes se preocupan y respaldan y promueven acciones contra este tipo de violencia. A la de Ciudad Juárez, se le añade la violencia múltiple provocada por la situación geográfica —la frontera— de ese Paso del Norte, norteado y desorientado en donde sus víctimas son sobre todo las mujeres.

A la preocupación gestada desde fuera y expandida hacia todas partes se responde desde adentro con una especie de amnesia, de olvido inmediato, de un acostumbrarse a la violencia desatada; pero sólo por una parte —sobre todo la oficial— porque por la otra la búsqueda de los cuerpos, *vía crucis* en el desierto que llevan a cabo y por su cuenta personas y familias —búsqueda no oficial— y las cruces color de rosa que surcan los cielos transforman el dolor y la impotencia —¡Ya basta!— en esperanza —“nuestras niñas de regreso a casa”—, como se llama una de las

asociaciones nacidas a raíz de las vidas segadas y de los cuerpos desaparecidos. Esas madres de Juárez tienen abierta la puerta del cielo; se la han ganado con el dolor que revienta y las revienta. Pero ¿y aquí en la tierra?

Quienes vivimos dentro o fuera de México sentimos la doble pena: pena propia y pena ajena: la matanza de las inocentes y la impunidad de ese femicidio o feminicidio.

Con la pena propia, hace eco la pregunta de Rosario Castellanos en su *Trayectoria del polvo*: “¿Cómo fue Dios quedándose sordo y mudo y ausente/, irremediabilmente atrás como la aurora?” (1998: 22, *Poema V*). Con la pena ajena, las palabras también de Rosario en *Apuntes para una declaración de fe*:

La serpiente debía tener manos  
para frotarlas, una contra otra,  
como un burgués rechoncho y satisfecho.  
Tal vez para lavárselas lo mismo que Pilatos  
O bien para aplaudir... (1998: 32).

#### EN BOCA DE TODOS

En 2002, la OEA Noticias informó que la “Relatora de Derechos Humanos analiza las muertes de Ciudad Juárez”.<sup>7</sup> Se trataba de la visita de Marta Altolaguirre, Relatora Especial para los Derechos de la Mujer de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). Ésta declaró que “la respuesta del Estado ante los crímenes ha sido ‘marcadamente deficiente’”.

También en 2002, la misma comisión presentó el informe prometido sobre la “Situación de los derechos de la mujer en Ciudad Juárez, México: El derecho a no ser objeto de violencia y discriminación”.<sup>8</sup> El lunes 11 de agosto de 2003, Amnistía Internacional sección mexicana difundió el siguiente do-

<sup>7</sup> [http://www.oas.org/oasnews/2002/Spanish/Mar\\_Abr/art6.html](http://www.oas.org/oasnews/2002/Spanish/Mar_Abr/art6.html)

<sup>8</sup> I. Introducción; II. Violencia contra la mujer en Ciudad Juárez: exposición general del problema; III. La ley y los sistemas de protección aplicables a la violencia contra la mujer en Ciudad Juárez; IV. El derecho de la mujer de no ser objeto de violencia y las obligaciones del estado mexicano de respetar

cumento: “Muertes intolerables. Diez años de desapariciones y asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y Chihuahua”.<sup>9</sup>

Un día después de este informe leímos que “según el Gobernador [de Chihuahua], gran parte de los asesinatos de mujeres en su estado son a manos de gente cercana a las víctimas, por lo que, justificó, no es posible poner a un policía en cada lecho conyugal para dirimir las diferencias entre hombres y mujeres” (*La Jornada*, 2003d). Frente a su incapacidad de solucionar la violencia doméstica y no doméstica, frente a la realidad que las rebasa, las autoridades manifiestan una y otra vez una actitud de autodefensa. Da lo mismo que sea uno u otro gobierno, el actual o el anterior: PAN y PRI, el ping y el pong. Sí, Chihuahua “cambió... de manos” rezan las voces ya impresas.

El “mujericidio” en Ciudad Juárez se ha vuelto noticia cotidiana; informan sobre tal fenómeno la prensa local, nacional e internacional. Con sólo leer la prensa –secciones fijas o suplementos de algunos periódicos (*La Jornada*,<sup>10</sup> *Reforma*, *El Universal*, por ejemplo)– o revistas que tratan permanentemente el tema (*Proceso* una de ellas), se podrían tener crónicas vivas, precisas, actualizadas sobre la violencia contra el género en Ciudad Juárez. Y aunque la información se asoma por todas partes, y hay comisiones encargadas del asunto –una de ellas la Comisión Nacional de Derechos Humanos– las acciones y demandas no han tenido una respuesta –al menos una–, rotunda y eficiente por parte del gobierno federal, estatal y municipal. En cambio, otros organismos e instituciones así como grupos y personas hacen el seguimiento de lo que sucede y muchos escriben sobre lo que sucede en Ciudad Juárez desde enero de 1993.

Hay redes de información, sitios web y enlaces.<sup>11</sup> “Por Nuestras Hijas” nos informa y enlaza a Documentos, otros sitios en la red, nos da acceso a documentos en otros idiomas, poemas, canciones, libros, obras de teatro, documentales,

---

y garantizar ese derecho. Se añade una Actualización a 2002 de la labor de la relatoría de los derechos de la mujer.

<sup>9</sup> <http://www.amnistia.org.mx/modules.php?name=News&file=print&sid=78>

<sup>10</sup> De *La Jornada*, véase la sección “Sociedad y Justicia” y el suplemento “La Triple Jornada”; este último ofrece bibliografía organizada por año.

<sup>11</sup> <http://www.mujeresdejuarez.org/documentos.htm>

foros de la presidencia. Acerca de los "Homicidios de mujeres en Ciudad Juárez-Informe completo" puede verse por ejemplo, "Almargen. Periodismo de Investigación".<sup>12</sup> La *Revista Poética Almacén*<sup>13</sup> publica una serie de "Colaboraciones" y mensajes electrónicos que continuamente se refieren a las "Señoritas desaparecidas en Ciudad Juárez".<sup>14</sup>

*Women's eNews* es otra de las fuentes de información; entre los artículos que ofrece puede leerse "U.S. Reps in Mexico Pressing Murder Investigation", firmado por Theresa Braine el 23 de octubre de 2003;<sup>15</sup> la red sugiere que hay más información al remitir a "Thousands in Mexico Protest 285 Unsolved Murders",<sup>16</sup> "Film on Deaths of Mexican Women Indicts Corruption",<sup>17</sup> y también a información sobre Casa Amiga,<sup>18</sup> dedicada a esta causa, vista y presentada como perdida y tratada con torpeza por todos los gobiernos.

No se puede dejar de mencionar el libro de Charles Bowden (1998), *Juárez: The laboratory of our future*; el prólogo de Noam Chomsky y el epílogo de Eduardo Galeano son letra impresa comprometida de los dos intelectuales. Este caso propició el compromiso de varias mujeres. Fundamentales son, entre otras, Diana Washington Valdez, autora de *Cosecha de mujeres* (2005) [*Harvest of women*]; Isabel Arvide y Lourdes Portillo. El cortometraje *Señorita extraviada* (2001) de esta última gira por el mundo; apenas empieza a circular por México.<sup>19</sup> Entre otros premios, recibió el Ariel, otorgado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, por ser

<sup>12</sup> <http://www.almargen.comp.mx/pdi/homicidios/amnistia.htm>

<sup>13</sup> <http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/001478.html>

<sup>14</sup> Para estar al día con estos mensajes, véase <http://www.impunidad.blogspot.com/>

<sup>15</sup> <http://www.womensenews.com/article.cfm/dyn/aid/1572>

<sup>16</sup> <http://womensenews.org/article.cfm/dyn/aid/707>

<sup>17</sup> <http://womensenews.org/article.cfm/dyn/aid/1011>

<sup>18</sup> <http://www.casa-amiga.org/index-eng.html>

<sup>19</sup> La distribución de *Señorita extraviada* es de Xóchitl Films and Video. Dice la sinopsis: "Señorita extraviada aborda de manera directa el caso de más de 1000 jóvenes desaparecidas siendo, la mayoría de ellas, empleadas de la industria maquiladora. Más de 300 han sido encontradas asesinadas después de ser brutalmente violadas. El documental hace un recuento desde 1993, cuando empezaron a reportarse los primeros casos de este problema

considerado el mejor largometraje documental de 2003; recibió también el premio Gandhi, del primer Festival de Cine y Derechos Humanos de Barcelona. *Señorita extraviada* está a la disposición de muchas universidades en los Estados Unidos y de otros países; ojalá algo similar ocurra en la mayoría de las universidades de México.

#### LO QUE HAY QUE HACER, LO QUE HABÍA QUE HACER

Algunos títulos de reportajes se acumulan como los periódicos viejos en las casas, pero en este caso el tema es el mismo, inagotable. A lo largo de más de diez años se escucha o se lee y se releo: "Apremian manifestantes de todo el país a aclarar asesinatos en Juárez"; "Demandan a Fox a cumplir su promesa de poner fin a crímenes de mujeres"; "Exige Marta Sahagún aclarar los 280 homicidios de mujeres".

Desde México, Alma Guillermoprieto manda una carta a Estados Unidos, a la revista *The New Yorker*: "Cien mujeres. ¿Cómo es que una larga cadena de asesinatos durante una década no ha sido resuelta?" se publicó el 29 de septiembre de 2003. Esa es la pregunta: ¿Qué y quién no ha de estar involucrado? ¿Por qué no han sido resueltos los crímenes, las violaciones y las torturas? ¿Por qué en vez de descubrimientos hay encubrimientos? Son muchos los hilillos de sangre de este enredo que es México.

De su frontera siempre se seguirá escribiendo y, para siempre también, sobre Ciudad Juárez y la violencia contra las mujeres. El tema se añade a los estudios sobre la frontera. Es asunto de una sección del libro *Puro Border: Dispatches, Snapshots, & Graffiti from La Frontera* (2003). La sección se titula "May Our Daughters Come Home/ Nuestras hijas de regreso a casa". Allí se compilan trabajos publicados antes como: "The Dead Women of Juárez" de Sam Quiñones (1997); "Lawyer for Suspect in Killings in Juárez Slain" de Diana

---

que hoy continúa. Lourdes Portillo muestra la situación, sus posibles causas y principales sospechosos, así como la negligencia, incapacidad e impunidad de parte de varios funcionarios públicos". Tomado de Fichas Técnicas de Películas del Fideicomiso para la Cineteca Nacional.

Washington Valdez (2002); "Juárez Center Fights for Forgotten Women" de Tessie Border; "Double Standars: Notes for a Border Screenplay" de Debbie Nathan (1997).

Se inserta (153-158) una relación de nombres de las mujeres asesinadas, "Murdered Women of Juárez". Es una compilación de Esther Chávez Cano. Una nota dice: "This is not an 'official list' of the murdered women of Juárez. In fact, there are no official lists available from police authorities. This list was painstaking compiled by Esther Chávez from reports found in the Juárez newspaper". Se registran 249 mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Es una lista con nombres y apellidos; a veces, en lugar de éstos aparece la palabra "unknown". No por desconocidas, inexistentes.

Otro dato estremecedor, que también aparece en *Puro Border: Dispatches, Snapshots, & Grafitti from La Frontera*, es el que se refiere al informe "Food Hours of Work in Relation to Cost of Living". Van aquí como muestra algunos ejemplos:

Para comprar un kilogramo de frijol, se requieren 4 horas de trabajo; un kilogramo de arroz, 1 hora, 26 minutos; un kilogramo de tortillas de maíz, 40 minutos; un galón de leche, 4 horas, 17 minutos; un kilogramo de detergente, 2 horas; un shampoo, 2 horas, 25 minutos; el uniforme para la escuela de los niños, de 57 a 86 horas. Es éste el perfil económico y laboral de infinidad de obreras; muchas de ellas de sobrevivientes pasaron a ser víctimas. ¡No puede ser!

#### LA REALIDAD INVADIÓ A LA FICCIÓN

La realidad pesadillesca juarense invade a la ficción. Ésta cede y cobra su lugar en una textualidad diversa: periodismo, crónica, carteles, programas de televisión, reportajes, cortometrajes, largometrajes... Entre otros ejemplos, mencionemos el libro *El silencio que la voz de todas quiebra. Mujeres y víctimas en Ciudad Juárez* (1999) Adriana Candia, Rohry Benítez, y Patricia Cabrera son sus autoras (1. "Ser mujer en Ciudad Juárez" [1993-1998]; "La mejor frontera de México"), también Guadalupe de la Mora, Josefina Martínez, Isabel Velázquez y Ramona Ortiz. Fue reseñado por Elena Poniatowska: 1<sup>a</sup> parte, "Son

las mujeres que ayudan a las mujeres en Ciudad Juárez”,<sup>20</sup> 2ª. parte, “Las ciudades fronterizas son hoteles de paso”;<sup>21</sup> 3ª. parte, “La vida continúa, aun con temor”.<sup>22</sup>

Y la ficción, aunque en menor medida, empieza a entrar también a la realidad: hay poesía, cuentos, novelas, canciones, teatro (como ejemplos: *Hotel Juárez*, de Hugo Rascón Banda; *Estrellas enterradas*, de Antonio Zúñiga; el monólogo *La barata*, de Tomás Urtusátegui; *Los trazos del cierzo*, de Alan Aguilar; *Rumor de viento*, de Norma Barroso; *Mujeres de Ciudad Juárez*, de Cristina Michaus; *Ciudad Juárez ¡a escena!* entre otras obras, esta última de carácter interdisciplinario; *The Women of Juárez* que, dirigida por Rubén Amavizca, se ha presentado en el teatro Frida Kahlo de Los Angeles, CA). La novela de Roberto Bolaño es póstuma; su título, *2666*, publicada en 2004. Además del documental de Lourdes Portillo, *Señorita extraviada*, está el de Cristina Michaus, *Juárez, desierto de esperanza* y el cortometraje de Alejandra Sánchez, *Ni una más*, entre otros.

### NO SÓLO EN EL MERO CHIHUAHUA

Víctor Ballina informa acerca del “borrador del *Diagnóstico sobre la situación de los derechos humanos en México*”, elaborado para la Oficina del Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Derechos Humanos: “Los crímenes en Juárez, caso extremo de ausencia de Estado en varios niveles”, señala el diagnóstico”.<sup>23</sup>

Si bien en Ciudad Juárez está la luz roja y satánica del femicidio —la luz ámbar se ha apagado—, el problema invade —o invadió— cual monstruo canceroso. “Femicidio en Sinaloa ¿Alguna similitud con Ciudad Juárez?”.<sup>24</sup> Se dice que el feminicidio, con saltos mortales, aparece en Sinaloa como

<sup>20</sup> [http://www.jornada.unam.mx/2001/oct01/011001/aborto\\_poni/poni\\_juarez1.htm](http://www.jornada.unam.mx/2001/oct01/011001/aborto_poni/poni_juarez1.htm)

<sup>21</sup> [http://www.jornada.unam.mx/2001/oct01/011001/aborto\\_poni/poni\\_juarez2.htm](http://www.jornada.unam.mx/2001/oct01/011001/aborto_poni/poni_juarez2.htm)

<sup>22</sup> [http://www.jornada.unam.mx/2001/oct01/011001/aborto\\_poni/poni\\_juarez3.htm](http://www.jornada.unam.mx/2001/oct01/011001/aborto_poni/poni_juarez3.htm)

<sup>23</sup> borrador “Padecen violencia familiar 10 millones de mexicanas cada día”; <http://www.jornada.unam.mx/045n1soc.php?origen=index.htm&fly=1>

<sup>24</sup> <http://www.geocities.com/pornuestrashijas/femsinaloa.html>

en Sonora. Seguramente ha hecho metástasis en otras partes del cuerpo social, de su tejido. Hace unos años le pregunté a una chica de Ciudad del Carmen, Campeche por qué había decidido irse a estudiar a Mérida, Yucatán. Me contestó que la habían enviado sus padres. Motivo: cerca de su casa había aparecido –y no es un solo ejemplo– una maleta que contenía un cuerpo mutilado de mujer. La prensa no abrió la maleta; lo mismo que se le pidió a una madre en Juárez: que no abriera la maleta donde iba el cuerpo de su hija. ¿Quiénes eran ellas? Y la pregunta aún sin respuesta, ¿quiénes son ellos? Dice Sergio González Rodríguez: “los asesinatos continúan. Pero cuando el olvido no entraña la verdadera muerte, todo está vivo” (256). Es la suya una sentencia de muerte y de vida.

#### CUERPOS E IDENTIDADES

El cuerpo. ¿Qué pasa con el cuerpo de algunas de estas jóvenes, casi niñas? Algunas veces no coincide con la persona. La joven era más alta que el cuerpo que recibió su familia. La joven tenía un trabajo en los dientes; la madre recibió una calavera sin ese trabajo; el ADN de la joven no coincide con el de los padres. El cuerpo no es la persona; hay un cuerpo sin vida y hay una persona desaparecida: dos víctimas que se hacen pasar por una: “Tal era el llanto y las lamentaciones/ sobre algún cuerpo anónimo; un cadáver/ que no era el mío...” son versos de la “Malinche” de *En la tierra de en medio* de Rosario Castellanos (1998: 186).

Hay entrega de cuerpos a los familiares de las víctimas; cuerpos que no son, cuerpos que sí son –mutilados, torturados...–, cuerpos que a lo mejor son; cuerpos que aparecieron –reportan documentos– en las faldas del Cerro Bola, en Lote Bravo, Zacate Blanco, Río Bravo, Loma Blanca, en el Cerro Cristo Negro, en el campo de fútbol de Pemex, en el Parque Industrial Juárez, en las vías del tren, en los matorrales de un arroyo, en terrenos baldíos, al borde de carreteras... Son menos cuerpos que personas desaparecidas, pero también hay cuerpos desaparecidos y cuerpos con prendas ajenas. En este caso, la ropa no es signo de reconocimiento ni mucho menos de

identidad; es señal de que hay un depósito de cuerpos y pertenencias, y de allí el intercambio y la falta de correspondencias.

### CANIBALISMO Y SACRIFICIOS

Pregunta Carlos Monsiváis: “¿Por qué no se han descrito los asesinatos de Ciudad Juárez como crímenes de odio...?” (332). Y después de explicar que se mata a las mujeres “porque no consiguen protegerse, y porque su muerte, que concede el placer del orgasmo y el goce auditivo del estertor, suele pasar inadvertida” (*id.*), contesta: “En *stricto sensu*, los de Ciudad Juárez son crímenes de odio porque los asesinos proceden impulsados por razones desprendidas de ese placer último que es el poder de la vida y la muerte” (*id.*).

Y así es porque ¿cómo explicar desnucamientos y estrangulamientos de las ya víctimas de violaciones?, ¿cómo explicar calcinaciones y mutilaciones de las ya víctimas de ultrajes y golpes?, ¿cómo explicarse el canibalismo?: un seno cercenado; el otro seno, mordido. Violar el mismo cuerpo una y otra y otra vez. Allí, ya te habían matado, ya las habían matado: “De sus cabellos se desprende un hálito/ de flores maceradas y lámparas ardiendo” (Castellanos, 1998: 21).<sup>25</sup> La mutilación y el estrangulamiento van rasgando una geografía; como los huesarios de autos de Ciudad Juárez, se amontonan huesos en el desierto y también en la ciudad.

Para seguir en la *Trayectoria del polvo* de Rosario Castellanos: “La Ciudad se ha vestido lo mismo que una novia./ Mirad en cada puerta se ostenta una guirnalda,/...” (poema IV, 20), volteamos a ver la ciudad. Pero contrariamente, ya no es la ciudad [que] se ha vestido lo mismo que una novia, ya no hay guirnaldas en las puertas. Hay cruces pintadas en los postes. Cruz y raya: *Vade retro, Satanás*; ¡Ni una más!

Ciudad Juárez, especie de Guernica mexicana: huesos, espalda, cintura, sienes, venas, vellos; la niña se salió de sus ojos... zapatos que sobrevivieron a sus pies. Elena Poniatowska lee lo que se ha dicho sobre ellas y escribe: “sus calzones

<sup>25</sup> Del poema IV de *Trayectoria del polvo*.

atorados a los tobillos, su boca en un grito [...] la ropa atorada a los tobillos; el lenguaje corporal de las muchachas refleja el atroz sufrimiento al que las sometieron”.<sup>26</sup>

Madres y padres, hermanas y hermanos. Cuerpos en pena, en procesión dolorosa, los gritos dolorosos reprimidos, “el ay agudo de las plañideras” y exhibiendo el pudor ante la mirada ajena:

Padres:

ya no desparraméis blasfemias en la tierra...

.../.../.../.../.../...

Sabed que la esperanza nos traiciona

y que es la compañera de la muerte (Castellanos, 1998: 185).

Advierte Rosario Castellanos también en *Trayectoria del polvo* (poema VIII, 23-24).

Niña, ya no sólo te hace falta una costilla; a lo mejor sólo te han dejado una costilla y, lo más seguro, es que no sea tuya. Por eso, tus padres no te reconocen en ella. No te hicieron una herida en el costado, te han descostillado, silencio de las inocentes.

#### NOSOTRAS LAS DE ENTONCES YA NO SOMOS LAS MISMAS

¿Quiénes eran las ahora espigas segadas en “La edad de la inocencia y del misterio”? (Castellanos, 1998: poema I) ¿Cómo eran, quiénes eran? El poema II de la misma *Trayectoria* nos devuelve su imagen:

La adolescencia es alta como el junco...

La adolescencia es tensa como el junco...

La adolescencia es verde como el junco...

La adolescencia es [era] plena de latencias ocultas

y raíz laboriosa como el junco (1998: 18-19).

<sup>26</sup> “Son las mujeres que ayudan a las mujeres en Ciudad Juárez” (1a. parte –ya citada– de la reseña al libro *El silencio que la voz de todas quiebra. Mujeres y víctimas en Ciudad Juárez*).

Muchas de ellas eran delgadas, morenas, altas, espigadas... Eran personas. Devolvieron cuerpos, se dice que “sembrados”, esparcidos en el desierto, en las orillas, en las esquinas, los rincones. Ciudad Juárez que dice (y de nuevo Rosario Castellanos dicta sus líneas; esta vez de “Origen” de *De la vigilia estéril*):

Sobre el cadáver de una mujer estoy creciendo,  
 en sus huesos se enroscan mis raíces  
 y de su corazón desfigurado  
 emerge un tallo vertical y duro.  
 Del féretro de un niño no nacido:  
 de su vientre tronchado antes de la cosecha  
 me levanto tenaz, definitiva,  
 brutal como una lápida y en ocasiones triste  
 con la tristeza pétrea del ángel funerario  
 que oculta entre sus manos una cara sin lágrimas (1998: 44).<sup>27</sup>

Madres de todos los meses de los últimos diez, trece años. Madres y padres huérfanos; el desierto está más vacío que nunca y más lleno de muerte, de cenizas que se perdieron con las huellas. Ciudad huérfana, país huérfano, sin padre ni madre que te cuiden. Pero huérfano está también el gobierno:

Dices que el Gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú conoces al gobierno? [...] También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del Gobierno. Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron [...] Pelaron sus dientes molinques y me dijeron que no, que el Gobierno no tenía madre (Rulfo, 1953: 102).

Este gobierno ha de creer lo que dice el de la “migra” del cuento “Paso del Norte”, también de Rulfo, sobre la muerte del muertito: “Entonces han de haber sido los apaches” (125). Sobre las infinitas preguntas acerca de los cientos de matadas y desaparecidas en Ciudad Juárez, no hay pregunta más cer-

<sup>27</sup> *De la vigilia estéril* se publicó por primera vez en 1950 en la revista América.

tera, desesperada y desesperanzada sobre la impunidad que la del profesor de Rulfo: "¿En qué país estamos, Agripina?" (98).

Ese país es México, y esto que se hace en México es lo único que está bien hecho: la misoginia que mata y que pasa por un implacable, perfecto control de calidad y de impunidad. En los últimos años se habla de perdón. Sólo lo tendría –Derrida *dixit*– lo imperdonable. O como diría Alfonsina Storni: "Señor, el hijo mío que no nazca mujer". Y si nace, el "Testamento de Hécuba" (Rosario Castellanos) se ha invertido. Porque "Nadie asiste a mi agonía".

#### BIBLIOGRAFÍA

BOWDEN, Charles

(1998), *Juárez, the Laboratory of our Future*, New York, Aperture.

BOLAÑO, Roberto

(2004), *2666*, Barcelona, Anagrama.

CRUZ, Sor Juana Inés de la (1690), *Carta Athenagórica de la Madre Juana Inés de la Cruz...*, Puebla de los Ángeles, Imprenta de Diego Fernández de León.

CANDIA, Adriana *et. al.*

(1999), *El silencio que la voz de todas quiebra. Mujeres y víctimas en Ciudad Juárez*, Chihuahua, Ediciones del Azar y Taller de Narrativa.

CASTELLANOS, Rosario

(1998), *Obras*, t. II: *Poesía, teatro y ensayo*, México, FCE.

CROTHWAITE, Luis Humberto, John William Bird y Bobby Bird (eds.)

(2003), *Puro Border: Dispatches, Snapshots, & Graffiti from La Frontera*, El Paso, Cinco Punto Press.

FUENTES, Carlos

(1995), *La frontera de cristal*, México, Alfaguara.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio

(1999), "Muertas sin fin. Ciudad Juárez: misoginia sin ley", *Letras Libres*, núm. 5, pp. 40-45.

— (2003), *Huesos en el desierto*, 2da. edic., Barcelona, Anagrama.

MONSIVÁIS, Carlos

(2003a), "Huesos en el desierto: escuchar con los ojos a las muertas", *Debate Feminista* (número monográfico *La derecha y los derechos*), vol. 14, núm. 27, pp. 327-333.

— (2003b), "Escuchar con los ojos a las muertas", *Letras Libres*, núm. 46 (enero). <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8509>.

PONIATOWSKA, Elena

(2002), "Ciudad Juárez, matadero de mujeres", *La Jornada*, martes 26, miércoles 27 y jueves 28 de noviembre.

PACHECO, José Emilio (1989), *Ciudad de la memoria*, México, Era.

RULFO, Juan

(1953), "Luvina", en Juan RULFO, *El llano en llamas*, México, FCE, p. 102.

WASHINGTON VALDEZ, Diana

(2005), *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*, México, Océano.

#### HEMEROGRAFÍA:

GUILLERMOPRIETO, Alma

(2003), "Letter from Mexico. A hundred women. Why has

a decade long string of murders gone unsolved?", *The New Yorker*, september 29. pp. 83-93.

*La Jornada:*

(2003a), "Encuentro sobre estudios de género en el Colmex", lunes 10 de noviembre. (entrevista de Yanireth Israde a Elena Urrutia).

— (2003b), "Exige Jaguares cese de asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez", domingo 9 de noviembre. (Claudio Bañuelos corresponsal).

— (2003c), "Congreso español insta a Fox a aclarar *femicidios*", miércoles 5 de noviembre. (Armando G. Tejeda corresponsal).

— (2003d), "Truena Patricio contra Amnistía Internacional", martes 12 de agosto.



EL CUERPO COMO HERRAMIENTA  
DE RESISTENCIA EN LOS PERFORMANCES  
DE LA ARTISTA MEXICANA  
LORENA WOLFFER

MARIANA RODRÍGUEZ SOSA

Las definiciones nunca pueden ser precisas o generales en lo respectivo al arte del performance. Al moverse en terrenos de acciones, el performance se ancla en una síntesis subjetiva que un/a artista realiza a partir de sus referentes, su entorno y su vivencia. El cuerpo del/la artista se convierte, entonces, en receptáculo y provocador de acciones ocurridas en un tiempo y espacio específicos. El performance “[...] es una obra en la que eres el sujeto y el objeto, donde el cuerpo es el único sitio posible de resistencia; en la que el cuerpo resiste y otorga una mayor fuerza al diálogo que propicia”.<sup>1</sup> El interés de Lorena Wolffer por el performance se basa en la posibilidad que le brinda para ser un vehículo de expresión y provocar una empresa dialógica: “Al final, lo que me interesa es mi presencia real, en la que es posible un diálogo, no sólo un monólogo semejante a la pintura [...] Lo que más me otorga es la posibilidad de diálogo en vivo. Me interesa poder ver cómo funciona lo que digo y la capacidad de poder transformarlo sobre la marcha”. Y es que el performance afecta de uno a uno: a la persona que realiza la acción tanto como a la persona que la presencia.

<sup>1</sup> A partir de este momento, todas las citas textuales sin referencia a pie de página provienen de mi entrevista personal con Lorena Wolffer, realizada el 12 de abril de 2000.

Wolffer califica como 'periodo de incubación' al lapso temporal que siguió la primera presentación del performance *Báñate*: "Lo que me pasó la primera vez que lo presenté fue que me quedé en shock por tres días. No podía hablar con nadie, cualquier comunicación era imposible [...] Entré en una crisis y no podía dejar de llorar". En la segunda ocasión, el resultado fue una pulmonía. "Fue una somatización total. No quería sufrir las repercusiones psicológicas que fueron muy fuertes la primera vez y las negué [...]". En relación con *Looking for the Perfect You*, Wolffer describe así su caminata en la nieve:

Mientras caminé el frío era controlable, pero cuando lo empecé a enterrar [el velo] me di cuenta que el juego peligroso en el que me había metido era más peligroso de lo que yo había pensado. Conocía el riesgo desde el principio, así que continué [...] Mientras enterraba el velo, dejé de sentir las manos y los pies, era como si tuviera unos bloques de cemento. Me empecé a preocupar y a pensar qué debía hacer, quedarme a enterrarlo aunque me congelara o abandonarlo.

La audiencia del performance, por su parte, observa las acciones y contribuye mediante su interpretación y/o participación al proceso dialógico –su colaboración tiene variantes culturales, a veces se mostrará renuente a abandonar su posición de observador–; su presencia afecta al/a la artista porque forma parte del contexto de su obra. La audiencia del performance *Looking for the Perfect You*, ayudó a Wolffer a enterrar el velo antes de que ella se congelara, acción que fue calificada por la artista como extraordinaria, pues le daba la pauta para pensar que existe la posibilidad de decir algo y de que lo dicho tenga alguna resonancia.

Para bell hooks la resistencia significa una oposición a ser invadido, ocupado, asaltado y destruido; implica la creación de lugares que nos permiten recuperarnos y curarnos (*Yearning*, 1990). "Resistir la opresión significa más que reaccionar contra los opresores –significa imaginar nuevos hábitos de ser, diferentes formas de vivir en el mundo". (hooks, 1991: 78). Por su parte, Piedad Solans sostiene que resistir en el contexto

artístico es: "No dejarse mover o influir por una fuerza u otra cosa; mantenerse en un sufrimiento o molestia sin sucumbir o sin procurar ponerle término; luchar con la persona o cosa que le ataca y no someterse a ella sin lucha. Mantenerse firme, oponerse, estar de pie" (Solans, 2000: 21). Las oportunidades de transformación se encuentran por doquier. La existencia del poder, otorga vida a la resistencia. La resistencia es un sitio de desarticulación, una forma de contraponerse al poder. Las alternativas para resistir son inacabables. "El poder no puede ejercerse sobre el otro más que en la medida en que le queda a este último la posibilidad de matarse, de saltar por la ventana o de matar al otro" (Foucault, 1987: 126).

Las acciones de Wolffer utilizan el cuerpo como escenario para resistir, insertándolo en un contexto histórico y geográfico. Cuestionan la mirada masculina y por tanto, redefinen relaciones de sujeto-a-objeto; debaten las estructuras de deseo y consumo de la sociedad estadounidense y mexicana: en el performance *If She is Mexico, Who Beat Her Up?*<sup>2</sup> Wolffer corporeizó a una modelo en una pasarela de moda que mostraba diversas heridas en su cuerpo, que tenía la capacidad de mirar directamente a su audiencia.

Las obras de Wolffer complejizan la categoría privada, haciéndola explícitamente pública: el performance *Bañate*<sup>3</sup> desdibujaba la frontera público/privado al explicitar una acción autoerótica femenina dada por la acción de bañarse con sangre de vaca.

El trabajo de Wolffer explora nociones de conciencia y responsabilidad civil: en el performance *Looking for the Perfect You*,<sup>4</sup> Wolffer portó un vestido blanco y caminó sobre la nieve con un velo cubierto de sangre que después enterró, orillando a la audiencia a preguntarse sobre su capacidad para evitar que una persona muriera congelada.

<sup>2</sup> ACDC, Washington, D.C. (1997), UC Berkeley, Berkeley, CA (1997), Cherry Creek Arts Festival, Denver, CO (1997), San Francisco Street Festival, San Francisco, CA (1997), Center for the Arts at Yerba Buena Gardens, San Francisco, CA (1998).

<sup>3</sup> Festival del Mes del Performance, Museo Universitario del Chopo, México D.F. (1992) y Les Continents de la Parole, Centre d'Initiatives Artistiques de l'Université de Toulouse, Francia (1993).

<sup>4</sup> Le Lieu, Centre en Art Actuel, Quebec, Canadá (1993).

El cuerpo de Wolffer ha resistido a partir del dolor. En el performance *Territorio mexicano*,<sup>5</sup> tradujo la actitud pasiva de los mexicanos frente a la crisis económica y política de su país mediante una acción que la retuvo acostada y desnuda sobre una camilla de hospital, atada de pies y manos, mientras una bolsa de transfusión dejaba caer gotas de sangre sobre su vientre por espacio de seis horas. Además de traducir la pasividad, este performance transforma el dolor en una acción que acepta la posibilidad de cambio. La pasividad del cuerpo de Wolffer sacudió al espectador/a, arrojándolo/a al terreno de la experiencia compartida y a una ruta viable de conciencia: “[...] en el momento en que no hacemos algo por la situación política de este país, de alguna manera nos estamos torturando, estamos abriendo el camino a algo que nos daña y por lo tanto, casi lo generamos”. La acción ocurrida en *Territorio mexicano* fue nombrada por Wolffer como ‘autotortura’, lo que conduce a pensar en el dolor dirigido al propio cuerpo, producto de una voluntad, dentro del marco de la tortura contemporánea.

La condenación de la tortura en el mundo se debe, en parte, a la idea de que el dolor físico destruye el lenguaje, estableciendo una regresión a sonidos y llantos previos al aprendizaje lingüístico. La tortura arroja a la persona fuera del mundo de la palabra, es una experiencia límite que está marcada por el grito. “El mundo creado por el pensamiento y el sentimiento, todo el contenido psicológico y mental que constituye al ser y al mundo propio, que da origen y es hecho posible por el lenguaje, deja de existir” (Scarry, 1987: 30).<sup>6</sup> La autotortura de *Territorio mexicano* era también auditiva, una grabación repetía una y otra vez la advertencia de que se estaba entrando a territorio mexicano. La reiteración cumplió una doble función: aludir al hecho de que la tortura destruye al lenguaje hasta volverlo incomprensible y hacer aún más explícitos los mecanismos de poder que producen una verdad por la fuerza de la iteración.

<sup>5</sup> Exchange Resources Festival, Belfast, Irlanda (1995), Cleveland Performance Festival, Ohio (1997) y Museo Carrillo Gil, México D.F. (1997).

<sup>6</sup> Mi traducción. Todas las traducciones de textos del inglés son mías.

El hecho de que Wolffer decida y elija los medios de su tortura desdibuja las fronteras entre sujeto y objeto; otorga presencia a un dolor que suele permanecer oculto y presenta nuevas formas de expresión y comunicación a través de sonidos, movimientos corporales y miradas. "Tomar control de nuestro dolor puede también incluir asumir responsabilidad personal por su significado. Por más de un siglo, nuestra cultura nos ha motivado a abandonar esa carga" (Morris, 1991: 289). Durante *Territorio mexicano*, hubo momentos en que Wolffer casi se quedó dormida: "Nunca lo pude lograr a pesar de que lo deseaba, era como el sueño de poder controlarlo a ese grado".

Por su parte, el performance *If She is Mexico, Who Beat Her Up?* estableció un vínculo entre dolor y presencia. El cuerpo de Wolffer hizo visibles diversas heridas; el significado de esa presencia explícita se relaciona con el maltrato ejercido sobre las mujeres, los mexicanos y las mujeres mexicanas en México y en Estados Unidos. El dolor también estuvo presente en *Looking for the Perfect You*: el dolor del congelamiento en la piel. "La piel establece una comunicación entre el cuerpo y el mundo exterior en una variedad de formas, sirve de intermediario, de interfase entre los dos reinos" (Elkins, 1999: 46). El cuerpo de Wolffer escribió en su piel desde el interior; una de las reacciones al frío excesivo y repentino es que la circulación sanguínea se suspende y no llega a la superficie. El vestido y el velo se convirtieron en extensiones del cuerpo de Wolffer, transfiriendo la suspensión circulatoria al velo sumergido en sangre. El peligro de la hipotermia, cimentado en la piel de la artista, permitió la comunicación entre el cuerpo y el mundo exterior; por ello, la audiencia se identificó con Wolffer, ayudándola a enterrar el velo.

El dolor de la resistencia no permite la evasión del cuerpo, tiende a exponer sus límites, sus aperturas repentinas y abismales. Existieron momentos durante los performances *Looking for the Perfect You* y *Territorio mexicano* en que Wolffer reevaluó la viabilidad de los límites que se había impuesto y cuestionó las acciones a las que se había sometido; esto se debió al enfrentamiento con la fragilidad y posibilidad de ruptura corporal y mental que exigían las obras.

El poder, elemento indisoluble de la resistencia, produce los deseos y placeres de los sujetos y crea conocimientos y técnicas refinadas y eficientes de control sobre los cuerpos. “El poder no controla al sujeto mediante sistemas de ideas –ideologías– o mediante la fuerza coercitiva; más bien inspecciona, supervisa, observa, mide la conducta del cuerpo y sus interacciones con otros para producir conocimiento. Castiga a aquellos que se resistan a las reglas y formas” (Grozs, 1994: 149).

La regulación del tiempo, el espacio, el deseo, la encarnación determinan procesos múltiples que desembocan en el dominio de fuerzas. “El acto queda descompuesto en sus elementos; la posición del cuerpo, de los miembros, de las articulaciones se halla definida; a cada movimiento le están asignadas una dirección, una amplitud, una duración; su orden de sucesión está prescrito. El tiempo penetra el cuerpo, y con él todos los controles minuciosos del poder” (Foucault, 1998: 156). Las relaciones de poder existen en la medida en que los sujetos no pueden disponer absolutamente unos de otros (Foucault, 1987: 126). De esta forma, siempre hay cabida para la resistencia.

Las disciplinas llevan al control corporal minucioso, a una ‘anatomía al detalle’, a la normalización y homogeneización de rasgos –por efecto de éstos el individuo se mide, juzga y corrige– y a la imposición de un vínculo dócil-útil de la corporalidad. “La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)” (Foucault, 1998: 142). La utilidad corporal se vincula, inevitablemente, con la pretensión de homogeneizar los cuerpos humanos; las causas y principios de este proceso son preocupaciones reiteradas en la obra de Lorena Wolffer: “Me parece fundamental entender cuáles son los mecanismos por los que se construye el cuerpo y los que construyen los atributos que el cuerpo debe tener y a qué obedecen sintomáticamente en una cultura”.

Las disciplinas prestan una atención avasalladora a las diferencias. Si el género se refiere a la construcción social y cultural de la diferencia sexual, lo femenino y lo masculino se edifican desde distintos ángulos, dando pie a relaciones de poder y técnicas de control que se inscriben en los cuerpos. Wolffer considera que el control y poder ejercido en la actua-

lidad ha desarrollado mecanismos y técnicas más sutiles, lo que dificulta su detección. Esta preocupación lleva a la artista a intentar resistir y explicitar los efectos que esos mecanismos y técnicas han inscrito en los cuerpos femeninos; cuerpos que han sido vistos como débiles, frágiles, enfermos, contaminantes, abyectos, defectuosos y más.

El cuerpo de Wolffer es un cuerpo explícito: “Una masa de orificios y apéndices, detalles y superficies táctiles, el cuerpo explícito en representación es un sitio de marcas sociales, partes físicas y firmas gesticulares de género, raza, clase, edad y sexualidad — mismas que soportan fantasmas de significado histórico y delinear jerarquías sociales de privilegio y discriminación” (Schneider, 1997: 2). El cuerpo explícito, además, tiene una cualidad visible y se inscribe también desde la nacionalidad y la geografía.

El cuerpo explícito valora su memoria personal y las inscripciones que ha elegido, redefinido y asumido para sí. El cuerpo de Wolffer se ha inscrito con sangre de vaca, experimentando la relación corporal con una sustancia ajena. En un estadio más personal, pero no alejado de la búsqueda artística, la espalda de Wolffer lleva tatuada la palabra *broken* (rota). “Fue una de las cosas que descubrí con el performance: estoy rota, ¿qué tanto me puedo componer? Después de un tiempo, asumí que estoy rota y que no debo intentar componerme”. La experiencia personal se enuncia a través del cuerpo explícito, abandonando el espacio privado para siempre:

Si estás trabajando con tu cuerpo hay una serie de cosas que están grabadas en él, que son extremadamente privadas; en la mayoría de los casos, cada performance tiene una carga fundamental de tu historia personal y de lo que te ha sucedido, éstas se unen para formar y expresar otras cosas. Se vuelven más amplias. De pronto, lo personal se vuelve una forma de hablar sobre algo más. Por ejemplo, mi uso de sangre o el caso de la modelo madreada tienen que ver con mi historia, con un accidente que tuve a los trece años, más bien dos accidentes en un día<sup>7</sup> y diez operaciones, muchísimo tiempo en hospitales. Eso se

<sup>7</sup> Después del accidente en la carretera, Wolffer fue llevada a la Cruz

volvió una forma para hablar de otras cosas. Sin embargo, fue el paso inicial, el primer acercamiento.

El cuerpo explícito experimenta las acciones ideadas por la artista. Sin importar el miedo o la incertidumbre, Wolffer empuja sus fronteras y descubre sus capacidades. El tiempo de la vivencia es definido por la artista —seis horas para *Territorio mexicano*, el entierro del velo para *Looking for the Perfect You*, el uso de toda la sangre en *Báñate* y una hora en *If She is Mexico, Who Beat Her Up?*— y percibida por ella en correspondencia a sí misma, los otros y el mundo. El cuerpo explícito es vivido cuando se han tomado decisiones acerca del mundo vivido, pero las elecciones no terminan, el cuerpo explícito está en un estado constante de transformación, la actividad y el movimiento expanden sus aptitudes y límites. En la primera presentación del performance *Báñate* en el *Museo Universitario del Chopo*, las acciones de Wolffer fueron recibidas por el silencio absoluto de la audiencia. Esta reacción modificó la experiencia de la artista, la hizo percatarse del control que tenía para modificar la mirada que el público dirigía a su cuerpo.

Entre las acciones que ha ideado Wolffer se pueden contar: el desvanecimiento corporal, la regulación y violencia dirigida a cuerpos femeninos, la reapropiación de la sexualidad femenina como diversa, compleja y autodirigida; la abyección y la patologización de los cuerpos femeninos. En el performance *Looking for the Perfect You*, la presencia corporal de Wolffer desaparecía un poco a cada momento, el frío calando su delgado vestido de novia la hacía tender a la disipación. Este estado de invisibilidad fue resquebrajado en el instante en que el público otorga valor a su presencia y la ayuda a enterrar el velo ensangrentado.

En el performance *If She is Mexico, Who Beat Her Up?* Wolffer personificó una de las imágenes más reconocidas del cuerpo femenino como objeto de deseo, la modelo en una

---

Roja de Cuernavaca. Su madre contrató una ambulancia para llevarla al Distrito Federal, la cual se cayó a un precipicio a un kilómetro de La Pera, un sitio conocido de la carretera que separa a Cuernavaca de la Ciudad de México.

pasarela de moda. Sin embargo, el cuerpo de Wolffer hizo explícito el efecto disciplinario y de control que el ideal de belleza y moda infunde en los cuerpos femeninos. Dentro del discurso de la globalización cultural, la belleza femenina se adscribe a una visión blanca, occidental, rica y sexista. "El maquillaje de una mujer, su vestido, gestos, voz, grado de limpieza, nivel de musculatura, olores, vocabulario, manos, pies, piel, cabello, vulva, pueden ser evaluados, regulados y disciplinados bajo la luz del espectador, a menudo de tez blanca" (Pauly Morgan, 1994: 239). En el transcurso de esta obra, Wolffer rompió el discurso de la moda.

Por un lado, la modelo, personificada por la artista, poseía la actitud de control y poder que la moda pretende hacer sentir a los individuos; de hecho, vestía las prendas con orgullo; su apariencia física correspondía a la visión blanca, occidental y adinerada —la ropa era de alta moda—. Por otro lado, su mirada le pertenecía, mientras que las modelos suelen dirigir su mirada a un punto ciego, Wolffer la dirigió hacia personas específicas de la audiencia, rompiendo el concepto de inaccesibilidad y por tanto, de objeto. Otra ruptura sobrevino en el instante en que la audiencia se percató de las heridas en el cuerpo de Wolffer. En este momento, el maquillaje no sólo tuvo la connotación de belleza —la estética del rostro se suscribía a las tendencias de las revistas de moda—, se convirtió en un símbolo de maltrato, en un elemento que puede crear imágenes contrapuestas a la norma y redefinir o manipular las interpretaciones que se hagan de ellas. Por último y a consecuencia del maltrato, la modelo-artista se avergonzó de su corporalidad e intentó cubrir las heridas con las prendas que antes fueron motivo de orgullo. A partir de entonces, las acciones físicas de la modelo se vieron reducidas a la ocultación. Wolffer metaforizó la inseguridad de las mujeres y la costumbre de utilizar la ropa como forma de ocultar los defectos y la fealdad del cuerpo.

La obra *Báñate* permitió a Wolffer abordar nociones de autoerotismo, corporeizó a un sujeto femenino capaz de enunciar su elección de placer: bañarse en sangre. En general, ciertas inquietudes de Wolffer se dirigen a la desarticulación de la sexualidad femenina como un medio de complacer a otros

y el abatimiento de las expectativas que la audiencia tiene al ingresar al espacio de su obra. En *Territorio mexicano*, creó una imagen de tortura que podía insertarse en un contexto sado-masoquista. "Me interesa crear imágenes megasexualizadas que funcionen, inicialmente, para atraer al público y después funcionen para darles un putazo y decirles que no se trata de eso".

La abyección inicia en el cuerpo materno, en la prohibición del autoerotismo y el tabú del incesto. Este discurso es verbalizado e internalizado con la adquisición de las estrategias simbólicas, es decir, con el arribo del lenguaje, sus argumentos, demostraciones y pruebas. La abyección abarca el orden social y simbólico, afecta al individuo y la colectividad, aunque asume formas y códigos diversos de acuerdo a la cultura en que se inserta. "La abyección no es ocasionada por la falta de limpieza o salud, sino por el disturbio de la identidad, el sistema, el orden; debido a la carencia de fronteras, posiciones, reglas" (Kristeva, 1982: 4). La sexualidad femenina, envuelta en frustraciones y prohibiciones, constituye un cuerpo-territorio cuyas áreas, orificios, superficies son marcadas por el discurso de lo limpio/apropiado y lo sucio/inapropiado. El uso de la sangre en el performance *Báñate* establece un vínculo con la menstruación, fluido inmerso en el discurso de lo abyecto como sustancia que ensucia, causa vergüenza y debe permanecer oculta.

La medicina ha visto a las mujeres como enfermas, defectuosas, débiles, contaminantes y dementes. Hoy en día, prevalece la patologización de los procesos femeninos; la menstruación, el embarazo, el parto y la menopausia se han convertido en problemas y padecimientos. Esta creencia ha sido explotada por la industria farmacéutica, la cual ha invadido el mercado con medicamentos, cada vez más fuertes, que logran erradicar los efectos de la menstruación y la menopausia. Por su parte, el parto ha tenido que seguir la agenda médica y las demandas son cada vez más difíciles de cumplir: si la dilatación no es la 'adecuada' el médico inyectará una droga para acelerar el alumbramiento. Los libros de medicina están plagados de valoraciones negativas de procesos femeninos, la menstruación es vista como un desperdicio, algo que

no llegó a completarse (véase Martin, 1992). Actualmente, uno de los conflictos de la ciencia médica es la prescripción de tranquilizantes, antidepresivos y litio para desvanecer el malestar causado por el estrés y la depresión en las mujeres, lo que conduce a una sobremedicación innecesaria (Burin, 1990: 147-172).

El mundo clínico sirvió de marco al performance *Territorio mexicano*. Wolffer optó por este entorno para construir su máquina de autotortura. La conformación de la obra contiene metáforas diversas del acercamiento médico al cuerpo femenino. La inmovilidad forzada –Wolffer está atada de pies y manos– forma parte del tratamiento impuesto a la artista y se asemeja al que sufría la histérica del siglo XIX. El medicamento –referido por la sangre– es obligado y hace referencia a la sobremedicación femenina. La patologización también está presente, el vientre, sitio de la concepción, es materialmente atacado por la medicina. La noción de la mujer como enferma se expresa mediante el cuerpo de la artista recostado en una camilla de hospital; el miedo al contagio infundido por el impacto de la imagen se traduce en la incapacidad de la audiencia para aproximarse a Wolffer. Por último, la sangre funciona como un símbolo de la menstruación en perpetua caída y desperdicio, retomando la valoración negativa del proceso femenino. La redefinición de esta dinámica médica se encuentra en la voluntad y elección de la artista, quien ha seleccionado la medicina, la inmovilidad, el tiempo de la autotortura, la relación con la audiencia y al final, la procreación o su ausencia.

La obra de Lorena Wolffer ha mostrado la inquietud persistente de desconstruir las técnicas disciplinarias y demás discursos de control que actúan sobre los cuerpos femeninos; pretende acceder a su funcionamiento y hacerse de las estrategias para desarmarlo. Contiene la posibilidad de oponerse a la invasión, la ocupación, el asalto y la destrucción circundante; es capaz de desarrollar visiones más claras de similitudes y diferencias; tiende a articular un sitio que restaura la dignidad y corporeiza nuevos hábitos de ser después de haberlos imaginado.

BIBLIOGRAFÍA

ALCÁZAR, Josefina

(1998), *La cuarta dimensión del teatro*, México, INBA/CITRU.

BURIN, Mabel

(1990), "Mujeres y psicofármacos. La búsqueda de nuevos caminos", en Mabel BURIN, *El malestar de las mujeres. La tranquilidad recetada*, Buenos Aires, Paidós, pp. 147-172.

BUTLER, Judith

(1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Gran Bretaña, Routledge.

CONDE, Teresa del

(1998), "Shit, trash o trans", *La Jornada*, 8 de septiembre, México, en <<http://www.infolatina.com.mx>>.

DAVIS, Karen

(1997), *If She Is Mexico, Who Beat Her Up? A Performance by Lorena Wolffer*, San Francisco, vhs.

ELKINS, James

(1999), *Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis*, San Francisco, Stanford University Press.

FOUCAULT, Michel

(1987), *Hermenéutica del sujeto*, México, La Piqueta.

— (1998), *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI.

GROSZ, Elizabeth

(1994), *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indianapolis, Indiana University Press.

HOOKS, BELL

(1990), *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press.

HOWELL, Anthony

(1999), *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice*, Singapur, Harwood Academic Publishers.

JODOROWSKY, Alejandro

(1996), *Antología pánica*, México, Joaquín Mortiz.

JONES, Amelia

(1998), *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

JUNO, Andrea y V. Vale (eds.)

(1991), *Angry Women*, San Francisco, RE/Search Publications.

KRISTEVA, Julia

(1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Nueva York, Columbia University Press.

LINDE, Jed

(1968), "Cinco rostros del nuevo teatro mexicano", *Américas*, no. 2 (marzo), pp. 16-25.

LÓPEZ SÁNCHEZ, Oliva

(1998), *Enfermas, mentirosas y temperamentales: la concepción médica del cuerpo femenino durante la segunda mitad del siglo XIX en México*, México, CEAPAC/Plaza y Valdés Editores.

MARTIN, Emily

(1992), *The Woman in the Body: A Cultural Analysis of Reproduction*, Boston, Beacon Press.

MATEOS, Mónica

(1997), "Performance de Lorena Wolffer: gotas de sangre sobre un cuerpo-país", *La Jornada*, 15 de junio, México, p. 22.

MAYER, Mónica

(1998), "De la vida y el arte como feminista", *N.Paradoxa*,

noviembre, en <<http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/mayer.htm>>.

MORRIS, David B.

(1991), *The Culture of Pain*, Los Ángeles, University of California Press.

MORRISON, Toni

(1994), *The Bluest Eye*, Nueva York, Plume/Penguin.

PAULY MORGAN, Kathryn

(1994), "Women and the Knife: Cosmetic Surgery and the Colonization of Women's Bodies", en Alison M. JAGGAR (ed.), *Living with Contradictions: Controversies in Feminist Social Ethics*, CO, Westview Press, pp. 239-256.

ROYCE PETERSON, Anya

(1987), "Masculinity and Femininity in Elaborated Movement Systems", en June M. REINISCH, Leonard A. ROSENBLUM y Stephanie A. SANDERS (eds.), *Masculinity / Femininity: Basic Perspectives*, The Kinsey Institute Series, Oxford University Press, pp. 315-343.

SCARRY, Elaine

(1987), *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Nueva York, Oxford University Press.

SCHNEIDER, Luis Mario

(1995), *Fragua y gesta del teatro experimental en México*, México, Ediciones El Equilibrista/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura-UNAM.

SCHNEIDER, Rebecca

(1997), *The Explicit Body in Performance*, Gran Bretaña, Butler & Tanner.

SOLANS, Piedad

(2000), "Arte y resistencia", *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, año XIX, núm. 167 (nov), pp. 21-33.

VILLAREAL, Rogelio

(1996), "Ironías sangrientas: los performances de Lorena Wolffer", *La Pus Moderna*, verano, pp. 11-13.

\_\_\_\_\_ (1996), "Lorena y Patricia", *El Financiero*, 11 de septiembre, México, p. 37.

WOLFFER, Lorena

(2000), *Entrevista personal*, 12 de abril.

\_\_\_\_\_ (1997), "Mexican Territory", *Art Journal*, vol. 56 (22 de nov.), pp. 71-72, en <<http://www.elibrary.com/education>>.

\_\_\_\_\_ (2001), "Performance de identidad y tortura", en *Mujeres mexicanas del siglo xx. La otra revolución*, Tomo I, Edicol/UAM/IPN/UNAM/Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Universidad Autónoma de Nuevo León/UAEM/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México. pp. 604-615.

\_\_\_\_\_ (2001), *Lorena Wolffer: Selection of Performances (1992-1995)*, México, vhs. (Cámara y edición de K.D. Davis).

*Mujeres y re-presentación en México:  
entre muchas plumas andan,*

se terminó de imprimir en octubre de 2007  
en los talleres de Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.  
Calle 2, núm. 21, col. San Pedro de los Pinos, 03800, México, D.F.  
Portada de Irma Eugenia Alva Valencia.  
Composición tipográfica y formación: Gabriela Oliva.  
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de  
El Colegio de México.

## Títulos en esta serie

1. Autonomía de las mujeres en contextos rurales.
2. Mujeres y hombres frente a las instituciones de salud.
3. Expresiones culturales y de género.
4. Curso de vida y trayectorias de mujeres profesionistas.
5. Elementos para el análisis de los procesos de institucionalización de la perspectiva de género: una guía.
6. Mujeres y re-presentación: entre muchas plumas andan.

¿Qué representamos cuando escribimos crítica, literatura o arte? ¿Desde dónde representamos y para quién? ¿Cómo incide la perspectiva de género en la representación y en su estudio?

Las imágenes muestran, interpretan, forman y deforman. Desde la letra o el trazo, personajes históricos, iconos culturales, ofrecen a menudo “engaños coloridos” de lo que las mujeres han sido y son. Andar entre muchas plumas, pinceles, voces, conlleva el riesgo del des-conocimiento de sí misma, de la extrañeza ante una imagen im-propia.

Los ensayos aquí reunidos examinan y cuestionan algunas de las representaciones culturales más importantes de la mujer en México. Releer a la Malinche y Sor Juana a través de la lente del género permite a las autoras desmontar los mecanismos que inscriben a las mujeres en un panteón de santas, locas o prostitutas. Reconstituir el cuerpo femenino maltratado o asesinado, desde su materialidad, experiencia, sexualidad y fragilidad, devela hondas conexiones entre la violencia social y la de la representación.



**C** EL COLEGIO  
**M** DE MÉXICO

PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER