

La vigencia simbólica de la Virgen de Guadalupe en diferentes manifestaciones textuales y culturales: imaginarios edificados en el papel simbólico de la mujer en México

Natalia Ramírez. Frostburg State University

El papel de la Virgen de Guadalupe en México revela la importancia que tienen determinadas imágenes para la comprensión tanto de tradiciones relativas a la religión como a imaginarios de la identidad en el siglo XX. Ilustraré cómo una imagen y un imaginario nacidos y creados en el siglo XVI y XVII en México adquieren vigencia simbólica y social en diferentes contextos a través de diferentes manifestaciones textuales y culturales; específicamente estudiando las siguientes obras: el texto canónico *Huei Tlamahuicoltica* de Luis Laso de la Vega, Vicario de Guadalupe; la obra teatral *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe* de Xavier Icaza; y las películas *Río Escondido* de Emilio Fernández y *Tizoc* de Ismael Rodríguez y Carlos Orellana. Todas estas obras manifiestan la vigencia de diversos contextos donde la Virgen es construida y reconstruida como imagen en la que se muestra una fuerte presencia de lo popular en la modernidad latinoamericana.

Serge Gruzinski expresa la importancia de considerar la imagen como aspecto minimizado en la historia cultural: por ambigua y por falta de “discurso propio”. Sin embargo, ésta puede ser vehículo de poderes y vivencias y posee una materia tan densa como la de la escritura¹. Para este autor la imagen en occidente es una copia de la realidad que aprovecha la repetición, la semejanza y la ilusión; mientras que la escritura es una reproducción de la palabra opuesta a la pintura indígena, que es un modo de

¹ Gruzinski, Serge. “La guerra de las imágenes.” De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019). México: Fondo de cultura económica, 2001. p. 13

comunicación gráfica sometida a una lógica de expresión². Gruzinski busca examinar los programas y las políticas de la imagen por parte de los colonizadores españoles en México, y su vigencia pasa a la historia moderna de este país. Aunque de acuerdo con Gruzinski respecto a la importancia que posee la imagen para el estudio de la historia cultural, no se tomará la imagen como un mero instrumento o empresa de occidentalización, sino como campo de conflicto y relaciones entre ambas culturas.

Miguel Sánchez y Luis Laso de la Vega son los primeros que en la mitad del siglo XVII crean textos sobre las apariciones y milagros de la Virgen de Guadalupe en México. Anteriores a las obras de estos autores se pueden citar, como obras que vienen al caso tangencialmente, aquellas del fraile Bernardino de Sahagún, quien escribió *Historia General de las Cosas de la Nueva España* (1576), y del Arzobispo de México fraile Alonso de Montúfar, quien ordenó realizar una investigación sobre la Virgen de Guadalupe a mediados del siglo XVI.

En 1529, el fraile Bernardino de Sahagún llegó a la Nueva España junto con 20 frailes de la orden franciscana. Trabajó en los conventos de Tlalmanalco (donde fundó el Colegio de la Santa Cruz en Tlatelolco, especial para indígenas) y Xochimilco. Interesado por las costumbres, la historia y religión de los antiguos mexicanos, Sahagún escribió *Historia General de las Cosas de la Nueva España* (1576), que consta de 12 volúmenes. Con el objetivo de luchar contra la cultura politeísta y contra el sincretismo entre las cultura religiosa de los antiguos mexicanos y de la religión cristiana, Sahagún dedica los capítulos VI al XII de *Historia General de las Cosas de la Nueva España* a Tonantzin, quien los antiguos mexicanos consideraban como la madre de los dioses. Sahagún aclara que Tonantzin quiere decir “nuestra madre” y “mujer de la culebra”. La culebra era el símbolo de la religión en el antiguo México. Igualmente, cuenta que

² Ibid. p. 60

Tonantzin tenía su santuario en el Tepeyac, al norte de la ciudad de México, el mismo lugar donde se encuentra desde el siglo XVI el santuario de la Virgen de Guadalupe. Es importante la ubicación de los santuarios porque en ellos operó el sincretismo entre las antiguas divinidades mexicanas y las divinidades cristianas. Es de resaltar que Sahagún pertenecía a la cofradía de los franciscanos, quienes desde su llegada lucharon contra las creencias indígenas y contra el sincretismo de las mismas con la religión cristiana. Posteriormente a la obra de Sánchez y de Luis Laso de la Vega se han escrito innumerables textos históricos, religiosos, literarios, etc. Sin embargo se subraya que los textos de Carlos Sigüenza y Góngora atribuyen al indígena Antonio Valeriano la autoría del *Nican Mopohua*. Igualmente Miguel León Portilla, en *TONANTZIN GUADALUPE Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua"*, da una nueva y personal traducción al español del *Nican Mopohua*, buscando en el texto elementos del pensamiento y espiritualidad náhuatl al afirmar que las demás traducciones han tenido un enfoque cristiano. Indistintamente se cuestiona sobre la autoría de Luis Laso al distinguir elementos formales entre el *Nican Mopohua* (que posee vestigios de la visión y estilística náhuatl) y los demás capítulos del *Huei Tlamahuicoltica*.

Estos textos cumplen la función de canonizar lo que durante más de un siglo ya había existido en el imaginario popular religioso: El sábado 9 de diciembre de 1531, el cristianizado indio Juan Diego se dirige a la iglesia. Cuando pasa cerca de la colina del Tepeyac (el mismo lugar donde quedaba el santuario de Tonantzin, deidad de los antiguos mexicanos) escucha el canto de varios pájaros y la dulce voz de una mujer que lo llama. Asombrado, Juan Diego se arrodilla frente a la brillante imagen de esta mujer que le pide visitar al obispo para comunicarle su deseo: que el obispo le construya un altar en el Tepeyac. Bajo la insistencia de la Virgen, Juan Diego visita a la autoridad eclesiástica al día siguiente, pero este último no le cree. Perturbado, Juan Diego regresa donde la Virgen y le pide que envíe a alguien más noble para que el pontífice confíe en

el mensaje. Bajo la insistencia de la Virgen, el indio regresa adonde el Obispo, quien pide a Juan Diego una prueba celestial.

Al día siguiente, el indio no regresa a ver a la Virgen porque su tío esta gravemente enfermo. Esa tarde el tío manda llamar a un sacerdote. Un día después, el indio no regresa a visitar la Virgen puesto que ha salido a cumplir con el deseo de su familiar. Evitando encontrarse con la Virgen, Juan Diego toma una ruta diferente pero en las faldas del Tepeyac, la Virgen detiene al indio. Luego de recibir las explicaciones de Juan Diego, la Virgen lo tranquiliza sobre la enfermedad de su tío y lo envía de nuevo a donde el obispo con una prueba: un ramo de rosas que Juan Diego debe retirar de la cima de la montaña (donde no hay ese tipo de vegetación). Después de mucha espera, el obispo recibe al indio. Cuando Juan Diego desenvuelve su tilma para mostrar las flores, en ella se ve reflejada la imagen de la Virgen. La imagen fue colocada en el altar de la iglesia que el obispo mandó construir. Juan Diego cuidó dicho lugar hasta el día de su muerte.

La primera obra que hace registro y una interpretación explícita de la Virgen de Guadalupe es *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe*, de Miguel Sánchez, escrita en español y publicada en 1648. Sánchez apoya la aparición de la Virgen con los libros proféticos de la Biblia, dando igualmente una raíz profética a su relato y dando al Tepeyac una connotación de tierra santa en sentido católico. Además, Sánchez afirma finalmente que la imagen de Guadalupe es la de una Virgen criolla originaria de México, con lo cual comienza una larga historia de apropiaciones de la imagen que eleva a la Virgen como símbolo nacional mexicano hasta el siglo XX³.

³ Lafaye, Jacques. Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional de México (1531-1813). Trans. Ida Vitale y Fulgencio López Vidarte. México: Fondo de cultura económica, 1985. p. 350-352.

Huei Tlamahuicoltica fue escrito en náhuatl por Luis Laso de la Vega en 1649 y reeditado en español en 1926; es la segunda obra editada en México que hace un registro de los eventos alrededor de la Virgen de Guadalupe, sin limitarse, como lo hace Sánchez, al relato de la aparición (*El Nican Mopohua*). Existen ediciones anteriores que publicaron únicamente el capítulo referente a la aparición de la Virgen. Nosotros usamos la edición bilingüe en náhuatl y en inglés publicada en 1988. *Huei Tlamahuicoltica* está dividido en varias partes: Prefacio, *Nican Mopohua*, *Nican Motecpana*, *Nican Tlantica* y la oración final. El *Nican Mopohua* es el elemento principal de la obra. En él encontramos la narración central relativa a las apariciones de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego. *Nican Motecpana* narra dieciséis milagros realizados por la Virgen de Guadalupe después de que su templo fuera construido en el monte del Tepeyac, como fue su deseo y mandato comunicado a Juan Diego. Sólo dos milagros de los dieciséis no se realizan en el templo. El capítulo posterior al *Nican Motecpana*, es el *Nican Tlantica*, donde se nombran los objetivos principales del texto canónico⁴.

Así se dieron a conocer el origen y “objetivos” de la imagen de la Virgen de Guadalupe, los cuales son usados por la iglesia católica para combatir la idolatría indígena. Es evidente que el texto estaba dedicado a los indígenas, no sólo por el hecho de que está escrito en náhuatl, sino por los objetivos planteados en el mismo. Vemos como la Iglesia Católica buscaba abolir o reemplazar a Tonantzin, antiguo objeto de veneración e idolatría de las culturas indígenas en el Tepeyac e implantar la imagen de La Virgen de Guadalupe como madre idealizada, protectora y milagrosa en la cual

⁴ De la Vega, Luis Laso. “*Huei tlamahuicoltica* of 1649.” *The Story of Guadalupe*. Ed. Lisa Sousa, Stafford Poole, C.M. y James Lockhart. Los Angeles: Stanford University, 1988. p. 122 -123

indios, blancos y mestizos podrían descargar lo afectivo (muchas veces inexpresable por la misma presión de la iglesia).

A lo largo de los siglos, la imagen de la Virgen ha sido renovada y apropiada en diversos contextos. Es llamativo que esa imagen viva una “coyuntura” nueva con la entrada a México en la modernidad, proceso vinculado con la revolución de 1910 a 1917 y sus antecedentes en el Porfiriato. Podemos suponer que más allá de las luchas por el poder, la llegada de la Virgen al siglo XX se basa en imaginarios sincréticos que hasta resultan contradictorios en su hibridez. La Virgen se va a convertir en un símbolo central de la identidad nacional mexicana en plena modernidad. Las obras artísticas que vamos a presentar muestran esa ambivalencia. Estas obras hacen referencia implícita a imaginarios masivos de la sociedad mexicana y buscan participar a su manera en esos imaginarios.

Xavier Icaza escribe *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe* en 1931, para celebrar el quinto centenario de la aparición de la Virgen de Guadalupe. En esta obra se recrea la aparición de la Virgen al indio Juan Diego en el Tepeyac. Compararemos esta obra con el *Nican Mopohua* tradicional (Sánchez y Laso de la Vega) buscando aquellas diferencias que se deben a la modernidad y en especial al papel cambiante de la mujer.

Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe está dividido en diez jornadas. En la primera jornada el narrador nos ubica geográficamente en el norte del Valle de México, en el Tepeyac. Las primeras jornadas muestran un grupo de mujeres indígenas; estas indígenas comparten un momento en que el lector puede suponer el presente revolucionario.⁵ La primera india en escena, sintiéndose huérfana y desamparada, extraña a Tonantzin, su deidad materna. Las demás le expresan que es pecado hablar así de Tonantzin, engendro del demonio; la invitan a tener fe y esperanza en el amparo de la

⁵ Revolución Mexicana, 1910-1917

Santa Virgen católica y en la compañía de Jesús, como les han enseñado los “padrecitos franciscanos”.

Surgen entonces las siguientes preguntas: ¿Cómo valorar la interpretación que los indígenas hacían sobre la Virgen de Guadalupe si su imagen se presenta en el mismo lugar sagrado donde habitualmente habitaba Tonantzin? ¿Prevalece en la memoria de los indígenas la antigua imagen de Tonantzin? ¿Es la imagen actual de la Virgen de Guadalupe el resultado de una hibridación y un sincretismo de tradiciones?

Antes de terminar la primera jornada, se acerca un franciscano al lugar donde conversan las mujeres. Este invita a las indias a rezar, a creer en Jesús misericordioso y grande; igualmente las estimula a confiar en su Madre milagrosa.

La segunda jornada tiene como escenario el cielo: allí se escuchan las oraciones de las indias. En consecuencia los ángeles afirman la necesidad de un milagro para afirmar la fe de las indias que se sienten desamparadas. Así, los ángeles y otras Vírgenes piden a la Virgen María que las ampare. La Virgen María, lamentando el estado de sus nuevas y pobrecitas hijas morenas, decide realizar el milagro y pide ayuda al fraile Angélico (Fraile Giovanni Angelico de Fiseole), quien la ha pintado con flores y estrellas.

Estas primeras jornadas del *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe* son diferentes de la narración del *Nican Mopohua* porque introduce las mujeres en la escena canonizada. *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe* presenta el papel desigual de la mujer, que añora el amparo de la Virgen. Por el contrario, en la narración de Luis Laso de la Vega, se exaltaba el papel protagónico de Juan Diego y las acciones bondadosas y milagrosas de la Virgen de Guadalupe frente a él.

En la tercera jornada, continua el diálogo entre las indias, que no obedecen la llamada del franciscano, ni desean ir a misa justificando con su juventud la “rebeldía”. En esta escena, las indias ven a Juan Diego, a quien quieren distraer y seducir para que

no asista al culto; se burlan de él y de su castidad; pero él hace caso omiso a los consejos de las “malas mujeres” y decide continuar su rumbo hacia la iglesia. Es decir, entra una imagen de mujer en la escena canónica, una imagen de mujeres terrenales y promiscuas. Esto es contrastable con el *Nincan Mopohua* porque en este último no aparecen “malas mujeres”, sólo se alude a la Virgen y a las mujeres favorecidas por sus milagros. La primera, representante de la virginidad y maternidad, es mediadora, protectora e idealizada. Las demás son mujeres que siguen dicho modelo católico: son confiadas, nobles, sumisas, seguidoras de los valores guadalupanos. Son personajes que dan vigencia a los valores femeninos de la literatura caballeresca. Opuestas a lo anterior son las indias burlonas que quieren seducir a Juan Diego. Las indias, en la obra de Icaza, representan la otra cara de la mujer: pecadora, sensual, que incita al pecado y al placer.

Estas diferencias entre ambos textos se pueden comprender teniendo en cuenta su momento de aparición. Como sabemos, *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe* fue escrito en 1931, a comienzos de la modernidad latinoamericana. Michael Taussing ha estudiado los cambios de lo sagrado en la modernidad. En su texto *Transgression* escribe:

Michel Foucault defined modernity itself in terms of transgression as a prelude to his all-consuming project for a new philosophy to be built around the poetic logic of experience at the Limit in a world evacuated of the sacred (the Infinitude of the Limit replacing the rule of God with His Limit of Infinity). The key insight here as I understand it, and one of a great significance for the study of religion, is that the sacred, itself a staging ground of transgression (as the aforementioned examples are intended to indicate), is not so much erased by modernity, as is suggested by the famous notion of the disenchantment of the world, but is instead itself transgressed. Paradoxically this transgression of transgression can be viewed as the ultimate sacred act but one in which sacrilege becomes the

place where the sacred is most likely to be experienced in modernity, sacrilege being the inverse of sacrifice, a charged space of negative holiness characterized by the meeting of extremes in unending waves of metonymic proliferation. For Foucault this charged space of transgression in modernity is sex, or should we say sex and language, located not in God but in his absence.⁶

Pienso que las actitudes presentadas por las indias se pueden tomar como un acto de transgresión. Primeramente cuando se ríen de la santidad y castidad de Juan Diego, antes de invitarlo a hablar con ellas, y por segunda vez, cuando se burlan de él por no haber aceptado sus proposiciones. En esta escena de la tercera jornada⁷, las indias representan una actitud transgresiva de la religión, no sólo por el proceder burlón frente a la actitud creyente del indio que va a cumplir con la ceremonia religiosa, sino por la actitud seductora y pecadora cuando le ofrecen sus “*palomitas*” arropaditas, rollizas y tersas.

Otro aspecto importante a comparar entre el *Nican Mopohua* y *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe* es el tema de la seguridad o fidelidad frente a las creencias religiosas. El protagonista de Luis Laso de la Vega es fiel y piadoso, mientras que el personaje caracterizado por Javier Icaza es inseguro. Al final de la misma jornada, Juan Diego escucha los sonidos que anuncian la aparición de la Virgen, sonidos que le hacen cuestionarse sobre su ubicación y suerte, como sucede en el *Nican Mopohua*. Sin embargo, en la obra de teatro, el protagonista se siente temeroso y tímido, contrariamente al Juan Diego presentado en la obra de Luis Laso, que se muestra

⁶ Taussing, Michael. “Transgression” Critical Terms for Religious Studies. Chicago: U of Chicago P, 1998. 349 – 363. p. 360- 361

⁷ Icaza, Xavier. Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe. México: Editorial Cultura, 1931. p. 23

contento y seguro. Nos encontramos frente un Juan Diego que está reflexionando y dudando sobre su papel, sobre su identidad, sobre su religión y legitimidad.

Sin duda, la inseguridad religiosa del Juan Diego de Icaza tiene que ver con la crisis cultural producida por la modernidad. La Iglesia quiere evitar la subversión moderna, el ateísmo, el paganismo y el fetichismo. La necesidad de legitimación histórica y religiosa se ve, durante toda la obra de teatro, en el discurso de la Virgen, de los Coros, en la voz del fraile Angélico y en la “Voz infalible desde Roma”. La búsqueda de legitimación de la historia de Juan Diego y la Virgen de Guadalupe lleva a la Iglesia a la necesidad de argumentar la política o realidad del milagro.

En este punto, cuando hablo de legitimación, es curioso notar cómo los personajes de Icaza se construyen entre sí, procurando una “legalidad” que se contradice. El autor quiere justificar la aparición guadalupana, pero en el primer momento de la obra se ve cómo el Fraile Angélico describe o diseña a la Virgen. Esto resulta ser el caso opuesto del *Nican Mopohua*, texto en el cual la Virgen se define a sí misma.

Decíamos que Juan Diego se mostraba inseguro cuando la Virgen se le aparece por primera vez, actitud contraria a la del Juan Diego presentado por el *Nican Mopohua*. Lo mismo ocurre durante toda la obra. Excepcionalmente, el Juan Diego caracterizado por Luis Laso, también se muestra inseguro en dos oportunidades: Primero, cuando pide a la Virgen que otorgue la responsabilidad a una persona noble, ya que el obispo no demuestra confianza en él. Segundo, cuando toma otro camino aquella mañana en que su tío se enferma, evitando que la Virgen lo vea. Por su parte, el Juan Diego caracterizado por Icaza sólo se muestra confiado una vez que ha recibido el milagro por parte de la Virgen: adopta la misma actitud desconfiada del obispo.

Lo anterior puede ser la razón por la cual la Virgen en la obra de Icaza siempre dice y pide al indio que se acerque sin temor. En la primera presentación, por ejemplo,

la voz de la Virgen es quien primeramente lo anima. La Virgen convence a Juan Diego que entable unas conversaciones “informales” con él. Cuando Juan Diego le responde que él no se siente digno de dicho pedido, ella responde que no entre en los juicios de Dios y lo convence.

De la misma manera, las indias, en las primeras jornadas, habían llamado a Juan Diego, diciéndole que se acercara y que no tuviera miedo. Utilizaron las mismas palabras que posteriormente utilizó la Virgen. Es decir, por causa de la desconfianza y temor del protagonista, la Virgen en *Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe* toma, hasta cierto grado, una posición seductora y convincente similar a la de las indias. Seductor, en el sentido retórico, es todo el discurso de la obra de teatro. Desde el comienzo, el milagro es anunciado para generar expectativa e interés. El franciscano presente en la primera jornada adelanta el milagro relacionando la maravilla directamente con el rezo y las necesidades de las indias. Busca que ellas se identifiquen con la Virgen, con la madre que les permitirá dejar de ser huérfanas. Igualmente el autor busca que los espectadores se identifiquen con los demás personajes y descarguen en ellos lo afectivo, por lo general inexpresable.

De esta manera se relacionan el imaginario tradicional de la Virgen con las características de las figuras teatrales. La obra referida se relaciona de nuevo con el *Nican Mopohua*, y aunque cambia sus peripecias, lo hace para contribuir a una nueva responsabilidad que obedezca al cristianismo.

En la obra de teatro de Icaza, estudiamos la recontextualización de la tradición guadalupana, en relación con el papel de la mujer y con ciertos indicios de la modernización cultural. Ahora enfatizaremos cómo la caracterización “dual” de la mujer que observábamos en la obra de Icaza se vuelve todavía más importante en *Río Escondido* y *Tizoc*, películas protagonizadas por María Félix en la década de 1940.

Relacionaremos la imagen de la Virgen de Guadalupe con los personajes y valores femeninos de estas películas.

Para lo anterior, se debe tener en cuenta un marco teórico que abarque un concepto de lo popular abierto a los cambios que trae la modernización. A partir de la primera mitad del siglo XX, los medios de comunicación como la radio, el cine y la televisión se convierten en espacios de expresión y legitimación de las culturas populares, contribuyendo a la formación de identidades nacionales. Martín Barbero escribe:

Estas experiencias contribuyeron decisivamente a que el imaginario latinoamericano de la modernidad dejara de ser proyección de minorías. Entre la radio y el cine se configuraba un verdadero imaginario común en el continente en que se destacaban el tango, el bolero, la ranchera, los grandes cantantes como Jorge Negrete, los grandes ídolos del cine como Cantinflas y María Félix. Aquí se reconocen las huellas de un primer proyecto de modernidad que se hizo imaginación y sentimiento, y por ende identidad, aunque suene escandaloso para ciertas mentes académicas. Ese proyecto encontró en el cine y en la radio importantes escenarios de intermediación política. En la formación de las culturas urbanas, cuya modernidad se caracterizaba menos por las culturas letradas que por una fuerte híbrida de las prácticas sociales.⁸

En América Latina la representación de la nación como comunidad imaginada pasa por las mediaciones entre lo popular y lo masivo, especialmente en México, Brasil y Argentina donde el cine vino a ser la mediación de las culturas rurales nacionales con la

⁸Martín Barbero, Jesús, Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural: conversaciones al encuentro de Walter Benjamín. Madrid: Vervuert, 2000. p. 65-66

nueva cultura urbana de la sociedad de masas, introduciendo nuevos elementos orales y visuales.⁹

Para Carlos Monsiváis, el cine y la radio se anticiparon a la televisión en el otorgamiento de vínculos comunes y lazos colectivos que se presentan como factores irremplazables de unidad nacional.¹⁰ Veremos cómo en las películas mencionadas lo popular deja de ser lo “otro extraño”, generando espectáculos integradores de identidad nacional puesto que los espectadores se ven contemplados e identificados afectivamente con los personajes.

En el *Nican Mopohua* veíamos que las mujeres son caracterizadas con virginales valores católicos opuestos a los que poseen las indias en la obra de Icaza. En las películas, las mujeres representadas por María Félix, adoptan ambos valores para llegar a una caracterización ambigua; las protagonizan mujeres que muestran características tanto de la Virgen como de una Eva moderna.

Tanto Rosaura en *Río Escondido* como María en *Tizoc*, son mujeres que fluctúan entre los duales calificativos católicos que caracterizan a la mujer. Veamos como se comportan las protagonistas de estos cinedramas.

En la película *Río Escondido* (1947), la protagonista Rosaura es una mujer de carácter fuerte e impulsivo, aunque débil físicamente. La debilidad de Rosaura demostrada en las primeras escenas (en la residencia presidencial y en el desierto) se anula cuando la protagonista llega al pueblo Río Escondido para cumplir la misión que el presidente de la República le ha otorgado: ser maestra rural.

⁹ Martín Barbero, Jesús. De los medios y las mediaciones. Santa Fé de Bogotá: Editorial Convenio Andrés Bello, 1998. p. 43-51,133-189,223-333

¹⁰ Monsiváis, Carlos. “Notas sobre cultura popular en México.” Latin American Perspectives 5 (1978): 98 - 118. p. 106

Una vez Rosaura llega a Río Escondido, conoce a Regino Sandoval, caudillo revolucionario. Desde el primer momento, Rosaura conoce una faceta violenta y cruel de este personaje machista que se denomina a sí mismo “presidente” y dios del pueblo: Rosaura, queriendo defender un caballo que estaba siendo azotado por Regino, recibe un golpe del caudillo. Igualmente recibe golpes quien defiende a Rosaura.

El temperamento seguro y fuerte de Rosaura se inicia cuando el caudillo enferma. El médico rural, aprovechando un momento de debilidad, hace prometer al caudillo dos cosas a cambio de ser curado de viruela: entregar la escuela a la maestra y permitir vacunar a todo el pueblo. Aceptando la propuesta, Regino envía su ejército a reunir a la comunidad; pero Rosaura se opone a que el pueblo sea movilizad con violencia; golpea al caudillo, le quita su arma y corre a la iglesia. Allí incita al sacerdote a tocar la campana del templo para una convocación pacífica.

Cuando los indígenas del pueblo escuchan el tañido de las campanas, se tranquilizan y agrupan pacíficamente en la plaza. En *Río Escondido*, a diferencia del *Retablo de Nuestra señora de Guadalupe*, los pueblerinos confían en la Iglesia, aunque no adopten la religión con total lealtad. Dos son los momentos que sustentan lo anterior; en estas tres ocasiones, el pueblo se ve reunido alrededor de un símbolo católico, en la velación de un niño y en el rito realizado como petición de agua. Sin embargo el ritual ofrecido por los indios en petición de agua, reúne la veneración a Jesucristo con los bailes y oraciones propias de la comunidad. Y detrás de todo esto Rosaura misma, con su actuación, adquiere características “vivas” de la Virgen de Guadalupe.

Cuando Rosaura dicta una clase sobre Benito Juárez, expresa lo siguiente:

Rosaura: Les prometí hablarles de un gran mexicano, uno de los más grandes mexicanos y uno de los hombres más ilustres del mundo, que ha sido y seguirá siendo a través de los tiempos ejemplo de fe y patriotismo.

Ese hombre se llamó Benito Juárez y era indio como ustedes. Nació en un pueblo tan apartado de la civilización como Río Escondido y hasta los doce años no aprendió a leer y escribir. Este hombre, este indio, llegó a ser presidente de la República, defendió a su patria de los invasores y luchó hasta la muerte por la regeneración de los de abajo, los oprimidos; enfrentándose a los malos mexicanos que los tenían convertidos en esclavos...

... Hay que pelear contra los malos mexicanos, hacerles reconocer su error y tratar de que se conviertan en buenos mexicanos.

Alumno 1: ¿Y si no se quieren convertir en buenos mexicanos, señorita?

Alumno 2: Se les quiebra, pues no señorita, y así se les acaba la rabia.

Rosaura: La solución es un poco bárbara, pero a veces se hace necesario.¹¹

Esta actitud de la mujer lleva la imagen de la Virgen a sus límites. Es verdaderamente transgresora, aunque se le ha reprochado ser instrumento del Estado mexicano nacionalizador.

Cuando Regino sigue a Rosaura para forzarla a ser su mujer, la protagonista, en defensa propia, mata al caudillo disparando el arma que el médico le había regalado. Una vez muerto Regino, el pueblo se enfrenta con el ejército del caudillo y lo lleva a rendirse. De esta forma Rosaura, como la Virgen de Guadalupe, libera al pueblo.

Al final de la película, el humilde doctor que atiende a Rosaura le declara su amor. Desdichadamente cuando el médico confiesa su cariño, ella pierde la vista y pocos

¹¹ Río Escondido. Dir. Emilio Fernández. Perf. María Félix. Producción Raúl de Anda, 1947.

instantes después, muere. Así Rosaura, como la Virgen, sólo conoce el amor maternal entregado a sus alumnos pero no conoce el amor de pareja.

En *Tizoc*, la protagonista María es una muchacha sensible, seductora, orgullosa y terca. La película comienza cuando María, hija de un hacendado adinerado que le busca un matrimonio de conveniencia, viaja con su padre al pueblo de San Andrés huyendo de una desilusión amorosa. Ambos se hospedan en la casa de su amigo Pancho, padrino y protector de Tizoc. Tizoc es el último descendiente de príncipes indígenas y vive rodeado de otros indígenas que le demuestran a él un odio heredado desde hace muchos siglos. Su padrino Pancho y el cura Fray Bernardo son sus amigos y protectores. Tizoc es el estereotipo del “buen salvaje”: indígena sumiso, evangelizado.

María, nuevamente protagonizada por María Félix, está interesada por lo pintoresco y lo cultural del pueblo, cambia su vestuario por atuendos típicos indígenas; alterna su estilo con ropajes y peinados que no sólo la “indianizan” sino que en ocasiones la hacen ver muy similar a la Virgen (vestidos con flores, velos blancos, faldas amplias, coronas, vestidos con cordones en la espalda que simulan alas).

Una tarde en la que Tizoc va a la casa de su padrino para venderle pieles, ve a María por primera vez y este hecho cambia su vida. El indio, asombrado, cree que se le ha aparecido la Virgen puesto que el parecido entre la protagonista y la imagen de la parroquia local son evidentes y sorprendentes. De esta manera Tizoc corre a donde Fray Bernardo para preguntarle si es posible que la Virgen baje a la tierra. El párroco, al igual que el obispo en el *Nican Mopohua* y en *Retablo de Nuestra Señora*, no cree al indio hasta no tener evidencias. Así que visitan a María al día siguiente y Fray Bernardo le explica al indio que ella es mortal y no una aparición.

Fray Bernardo invita a la protagonista a ver la imagen. Cuando María visita la imagen parroquial de la Virgen en compañía de Fray Bernardo, no se identifica con ella. Encuentra que dicha imagen es similar a su madre y no a ella misma:

Padre: Veo que no te ha impresionado el parecido, hija mía.

María: Es que no es a mí a quien se parece; es a mi madre; y lo curioso es que ella y yo no nos parecíamos mucho.

Padre: Pues yo encuentro una gran semejanza.

María: Físicamente tal vez, pero en el interior, esa imagen habla de un alma muy diferente a la mía, la serenidad de su rostro revela una dulce resignación a los sufrimientos y una calma que yo estoy muy lejos de sentir.

Padre: Extrañas esas inquietudes hija mía, ¿Pero tan amarga fue la vida de tu madre?

María: Mi padre la hizo sufrir mucho, nunca supo apreciarla, la hizo sufrir mucho, fue muy egoísta... No me mire así padre, yo quiero y respeto mucho a mi padre pero no siento ninguna admiración por él, ni por nadie que no tenga un valor espiritual.

Padre: Debo entender que sólo un dechado de virtudes puede interesarte.

María: Más o menos.

Padre: Pues hija mía, con esas ideas vas a ser muy desdichada.

María: O muy feliz padre. No me haga caso, muchos dicen que estoy chiflada, y no crea, yo a veces tengo mis dudas.

Padre: No es eso lo que yo pienso de ti.

María: Gracias padre, bueno, me voy y mire, le pone estas monedas al cepo de las ánimas que el oro puede no ser muy espiritual pero a veces es muy necesario.

Padre: Dios te bendiga hija mía.¹²

María ve en la imagen a su madre, no a sí misma, puesto que ella no es ni sumisa ni resignada como lo fue su mamá. Se considera una mujer de buenos sentimientos pero se inclina hacia el orgullo, la vanidad y el dinero.

¹² Ibid.

Luego de varios disgustos entre Tizoc y Don Enrique, y entre Tizoc y la familia de su novia india, el indio se siente comprometido matrimonialmente con María a causa de un malentendido cultural. Para remediar el malentendido, María pide a su padre hablar con Tizoc. Pero Don Enrique engaña a Tizoc diciéndole que María se casará en tres meses con él, tiempo en que se organizará el matrimonio de conveniencia entre María y su novio militar. Cuando Tizoc descubre la traición, rapta a María dejando de lado su imagen de “buen salvaje”.

Durante el rapto, María descubre el engaño de su padre y pide perdón a Tizoc. Cuando deciden huir juntos de la familia de María, de su novio militar y de otros soldados, María es herida de lanza por el padre de la antigua novia de Tizoc. El indio, viéndose derrotado y solo frente al cuerpo herido de su amada, decide suicidarse con la misma lanza.

Aquí puedo referirme a Doris Sommer quien asume una analogía entre la nación y la familia, entre el ideal histórico y la novela doméstica que legitima la “familia-nación” desde el amor. En *Tizoc* se revela un modelo de consolidación nacional durante un periodo de conflicto que necesitaba y buscaba la ausencia de exclusión de diferencias. Para Sommer el proyecto hegemónico de las clases altas necesitaba un discurso que obtuviera el apoyo de las otras clases así como los héroes de las novelas recibían el amor de sus heroínas por medio del amor y del bienestar representando la unificación nacional.

Estas obras dan importancia al papel simbólico de la mujer, mostrando un proceso de complejización de la figura de la Virgen de Guadalupe que adquiere características contradictorias sin abandonar su misión comunitaria. Las obras estudiadas muestran lo que el público desea ver en el sentido de que presentan aquello con lo que el público se identifica emotivamente. Las imágenes representan algo cada vez más próximo al espectador, generando una acción democratizadora en cuanto

presenta mayor acceso a lo popular. *Retablo de Nuestra señora de Guadalupe*, *Río escondido* y sobretodo *Tizoc* utilizan referencias en lo popular, en la realidad mexicana de la primera mitad del siglo XX. Se convierten en homenaje a la cultura, la religión y el mito comprendidos como aquello que es lo afectivo y simbólico representable en las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- Brading, D.A. Mexican Phoenix: Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition Across Five Centuries. Cambridge: U of Cambridge P, 2001.
- De la Vega, Luis Laso. "Huei tlamahuicolteca of 1649." The Story of Guadalupe. Ed. Lisa Sousa, Stafford Poole, C.M. y James Lockhart. Los Angeles: Stanford University, 1988.
- Enamorada. Dir. Emilio Fernández. Perf. María Felix, Pedro Armendariz. Panamericana Films S.A., 1946.
- Gruzinski, Serge. "La guerra de las imágenes." De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019). México: Fondo de cultura económica, 2001.
- Horcasitas, Fernando. Horcasitas, El teatro náhuatl. México: UNAM, 1974.
- Icaza, Xavier. Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe. México: Editorial Cultura, 1931.
- Iraburu, José María. Los cristiada y los mártires de México; ARBIL, Anotaciones de Pensamiento y Crítica. Nov 2001
<<http://members.tripod.com/~hispanidad/hechos34.htm>>.
- Lafaye, Jacques. Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional de México (1531-1813). Trans. Ida Vitale y Fulgencio López Vidarte. México: Fondo de cultura económica, 1985.
- León-Portilla, Miguel. Tonantzín Guadalupe: pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua". México: Fondo de cultura económica, 2000.
- Martín Barbero, Jesús. De los medios y las mediaciones. Santa Fé de Bogotá: Editorial Convenio Andrés Bello, 1998.
- Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural: conversaciones al encuentro de Walter Benjamín. Madrid: Vervuert, 2000.
- Modernidad, postmodernidad y modernidades: Discursos sobre la crisis y la diferencia. Pontificia Universidad Javeriana. Oct 2001
<<http://www.javeriana.edu.co/pensar/dissens16.html>>.
- Televisión y melodrama. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre cultura popular en México." Latin American Perspectives 5 (1978): 98 - 118.
- Los Rituales del caos. México: Era Ediciones S.A., 1995.

- Escenas del pudor y liviandad. México: Grijalbo, 1988.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Río Escondido. Dir. Emilio Fernández. Perf. María Felix. Producción Raúl de Anda, 1947.
- Salazar, Monseñor Enrique R. El Beato Juan Diego. Oct 2001
<<http://ppterra.com.mx/~msalazar/3.html>>.
- Shulgovski, Antol. México en la encrucijada de su historia. México, D.F.: Quinto Sol, s.f.
- Silva Herzog, Jesús. Breve historia de la Revolución mexicana. La Habana: Instituto del libro, 1969.
- Sommer, Doris. "Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America." Nation and Narration. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. 71 -98
- Taussing, Michael. "Transgression" Critical Terms for Religious Studies. Chicago: U of Chicago P, 1998. 349 – 363.
- Zerón-Medina, Fusto. Felicidad de México. México: Clío, 1995.