Rostros de la mujer ante el mundo indígena y la Conquista

Ofelia Badillo García

El rostro no es sólo la cara, aspecto o especie. No es solamente lo que es visto; es también lo que ve. No solamente mirada sino unidad de la mirada y de la palabra, de los ojos y de la boca. Y sin embargo, la cara no es rostro más que "cara a cara". El rostro se da ahí simultáneamente como expresión y palabra. Su significación es irreductible. Por lo demás, el rostro no significa. No encarna, no reviste, no señala a otra cosa que él mismo, alma, subjetividad, etcétera. El rostro es presencia. El rostro no es una metáfora, el rostro no es una figura. El rostro no se presenta como un signo sino que se expresa, dándose como persona, en sí.

Este disparadero o disparatorio de ideas, de alguna manera muestra que la historia de los sistemas de pensamiento ha venido acumulando las expresiones sobre el rostro humano no sólo a partir de la filosofía y la psicología, sino también de la literatura: la novela, el teatro, el ensayo, el cuento y la poesía. Desde esta perspectiva, las anotaciones subsiguientes tenderían a explorar ciertas expresiones del rostro de la mujer en el ámbito de la literatura del mundo indígena y de la Conquista, durante los siglos XVI y XVII, respectivamente.

La colonización: *estigma o tatuaje*

Los cronistas y misioneros del siglo XVI construyeron una literatura de la representación de palabras, en consecuencia, de interpretación, de traducción y de registro, derivación a partir de un texto preestablecido, cuyo dominio tuvo siempre su autor. En efecto, sometido al imperialismo de su palabra, el carácter de la nueva tierra surgió de la anarquía católica, con el orden pagano, bajo la fatua trinidad europea del templo, el mercado y el palacio.[1]

De este mismo modo, la cruz española como estructura organizadora del espacio fue recuperada —de los cronistas— por la narrativa contemporánea: "Tres sitios concentran la vida de la ciudad: en toda ciudad normal otro tanto sucede. Uno es la casa de los dioses, otro el mercado, y el tercero el palacio del emperador. Por todas las colaciones y barrios aparecen templos, mercados y palacios menores. La triple unidad municipal se multiplica, bautizando con un mismo sello toda la metrópoli".[2]

"El Templo Mayor es un alarde de piedra. Junto al templo están recluidas las hijas de algunos señores, que hacen vida de monjas y gastan los días tejiendo

en pluma."[3] De esta forma, la imagen literaria de los templos fue convertida por el cronista en los estoicos territorios culturales de la mujer. Así, encontramos en el Calmecac a las "doncellas bajo la vigilancia de ancianas y sacerdotisas, desempeñando labores domésticas al tiempo que aprendían ritos, bailes y cantos, y entre las cuales, algunas orientadas por las sacerdotisas mayores, optaban por permanecer vírgenes dentro de aquel recinto de por vida, formando así una casta sacerdotal secundaria a la varonil".[4]

En el palacio —comenta Alfonso Reyes— "el emperador aparece, en las viejas crónicas, cual un fabuloso Midas cuyo trono reluciera tanto como el sol". Imagen cargada de sexismo donde "todo el día pululan en torno al rey el séquito abundante, pero sin tener acceso a su persona [...], de vez en cuando —recuerda Bernal Díaz— traían unas copas de oro fino, con cierta bebida hecha del mismo cacao, que decían era para tener acceso con mujeres". Pero cuando el texto de los cronistas reservó, para la mujer, ciertos sitios del palacio —con su lujo y orgullo (la casa de placer, los miradores y corredores) la cortesana fue convertida por la dictadura de su crónica, en la "querida" de Cortés— con sabiduría e inferioridad.

El mercado fue considerado, por su abundancia, vida y colorido, como uno de los centros más importantes en la vida cotidiana." "Se hallan en el mercado —dice Cortés— todas cuantas cosas se hallan en toda la tierra." Por su parte, Bernal Díaz del Castillo afirma: "Es como un mareo de los sentidos, como un sueño de Breughel, donde las alegorías de la materia cobran un calor espiritual". Más aún, la imagen del mercado de los cronistas quedó plasmada como una arquitectura de la maternidad, como el arte que manifiesta esa rara mezcla de abundancia y redención maternal. Así lo cita Alfonso Reyes: "Entre las vasijas morenas se pierden los senos de la vendedora. Sus brazos corren por entre el barro como en su elemento nativo: forman asas a los jarrones y culebrean por los cuellos rojizos. Las anchas ollas parecen haberse sentado, como la india, con las rodillas pegadas y los pies paralelos. El agua, rezumando, gorgoritea en los búcaros olorosos".[5]

El examen sereno de estos espacios marcados por la crónica, muestra inaudi-



tas conflagraciones de fuerza y de imágenes, grabadas aquí y allá en el rostro de la mujer. Por tanto, la literatura del mundo indígena y de la Conquista conserva el sello de su estima, pero no como tatuaje sino por su utilidad exclusiva: como si las palabras hubiesen guardado su sentido, los deseos su dirección, las ideas su lógica; como si ese mundo de cosas dichas y queridas no hubiese conocido invasiones, luchas, rapiñas, disfraces y trampas. Ver así el rostro de la mujer, a través de la huella creada por la candente mano de los cronistas, puede ayudar a entender ese punto en que se ausentan los sentimientos, el amor, la conciencia y los instintos, sustituidos por su colonización.

Coatlicue: *huella de la fertilidad*

El Códice del Vaticano muestra que la imagen originaria de la india surgió de la ensoñación vegetal cuando "la diosa de los amores ilícitos, colgada de un festón, baja hacia la tierra, mientras las semillas revientan en lo alto, dejando caer flores". En el inicio, puede pensarse, la mujer como toda la naturaleza, estaba sometida a la acción vertical de la planta cosmológica, absorta en los cuidados de su inmensa fertilidad, pero expuesta a las ideas de grandeza y poder. Fueron estos riesgos —de grandeza y poder— incluidos en el mito, los que dieron pie y fundamento a su crónica.

La profunda penetración de la imagen vegetal de la mujer en el alma indígena la expresa Alfredo Chavero, cuando observa que sus pobladores "obedeciendo al principio de conservación, ofrecían [...] una doncella esclava (que en forma significativa tomaba uno de los nombre de la diosa de la tierra (Fertilidad-Vida-Creación: Xilomen) a quien después de festejar por veinte días en banquetes y bodas, la embriagaban y drogaban para sacrificarla al final, nutriendo así a la suprema dadora de vida (Naturaleza-Coatlicue), y para cuya conservación todo era sacrificable (destrucción), incluso y sobre todo, su máxima creación: el ser humano".[6]

La Coatlicue es la diosa azteca de la tierra y de la muerte, monolito horrendo que fascina por su dualidad contradictoria pero necesariamente complementaria. En ese concepto corporizado en piedra está implícita la inexorabilidad de tal relación, y explícita en un simbolismo clarísimo, la realidad existente en todas las tramas de la naturaleza; con dos corazones palpitantes sostenidos entre sus cuatro manos, en su seno lleva empero, como máximo galardón, una calavera. Progenitora del primer par de donde desciende la humanidad, sus manos son el símbolo del poder productivo de la tierra y los adornos de calaveras representan el seno amoroso de una madre, en que van a dormir el sueño eterno sus criaturas.[7]

Así, mientras que Sahagún advierte que hay una semejanza entre los ritos indios y los cristianos, como la comunión con los hongos alucinógenos, la confesión y el canibalismo ritual, para terminar denunciando que esta cosmovisión es una treta del demonio.[8]

Por otro lado, en la *Antología de poesía náhuatl* seleccionada por Sergio Mena,[9] como llevados de la mano, se explica con precisión y simetría el significado de aquella dualidad; se trata de los sentimientos de desolación y abandono que, tal vez primero que a nadie, aflige a la mujer en el tránsito entre el cielo y la tierra, es decir, en el nacimiento.

La Malinche: *dispositivo de conversión*

La mujer en el nuevo mundo, iluminada por los sueños de tierra del cronista, ocupó el sitio oscuro oculto del dispositivo descubierto por la imaginación de los misioneros. Su símbolo fue la Malinche, prisionera, entregada como recompensa al conquistador. En medio de uno de sus acuciosos estudios y aportes "esta mujer, la cual fue ofrecida entre veinte esclavas indias, hablaba la lengua maya y la náhuatl"[10]. Por tanto, la Malinche fue una mujer preparada y de palacio, antes que prisionera; sólo cuando fue utilizada estratégicamente, es decir bautizada, se convirtió en instrumento de colonización.

El rito de conversión de las indias, como dispositivo de colonización, representó un acto de arrebato de su grandeza y poder que desencadenó un intenso sentimiento de pérdida irreparable. León Portilla nos ofrece una imagen literaria en la que el alma femenina viene a expresar ese agudo sentimiento de pérdida irreparable. Cuando Huicamina le pide a su madre que se convierta, ésta "respondió a su hijo que debió haber perdido el juicio, pues tan presto se había dejado vencer de unos pocos barbados que eran los conquistadores". Finalmente salió (de un templo de ídolos), diciendo que "quería ser cristiana y bautizada".[11]

Ya preñada por conversión, es decir, utilizada como instrumento de colonización: "Por lengua de Marina y de Jerónimo de Aguilar, Hernán Cortés iba a contar desde un principio con un sistema perfecto para darse a entender con los mexicas. Él hablaría en español a Jerónimo de Aguilar, éste a su vez traduciría lo dicho hablando en maya con la Malinche y ella por fin se dirigía directamente en la lengua náhuatl a los enviados y emisarios de Moctezuma desde sus primeros encuentros en las cercanías de la actual Veracruz".[12]

En conclusión, doña Marina quedó convertida en la imagen que en la crónica representa a las indias fascinadas, violadas o seducidas por los españoles; es decir, el rostro de la orgullosa mujer de palacio que transformada en dispositivo de colonización, aparece sometida al suplicio de una pérdida irreparable. La Malinche simboliza la entrega de la india al conquistador y el mestizo, el producto de su preñez por conversión y por violación. Por tanto, el mestizo como injerto de la cultura española en cepa mexicana supone un incidente previo: la comunicación a través de la lengua, mutuo aprendizaje entre las dos personas del diálogo, cuyo símbolo sería la Malinche, traductora y amante de Hernán Cortés.[13]

María: *señal de redención*

Los misioneros nos heredaron sobre todo un texto cargado de infantiles sueños; para ellos, el diálogo terso y confiado fue prenda suficiente de redención de la mujer. De este modo, con numerosas imágenes o unidades de ensueño, en 1648 el presbítero Miguel Sánchez describió la primera aparición de la virgen: "Oyó Juan Diego la voz, y sintió los ecos del alma [y] descubrió [en lo alto del cerro] a una Señora, que le mandó subiese [...] Estando en su presencia admirado sin atemorizarse [...] contempla una hermosura que lo enamora sin peligro, una luz que lo alumbra sin deslumbrarlo, un agrado que lo cautiva sin lisonja. Oye un lenguaje dulce en el pronunciarse, fácil para entenderse, amoroso para no olvidarse, que todo aquesto se deposita en María Virgen, la cual le dijo: ¿Hijo Juan, dónde vas?"[14] Sin embargo, cuando advertimos que no por numerosas hubieran dejado de ser efímeras estas unidades de ensueño, descubrimos que fue su exaltación lo que las convirtió en señal.

Absorto en este propósito, el misionero movilizó todos los valores de la ensoñación cósmica, dotando de alas a la mujer. Su imagen de la virgen apocalíptica muestra que, en primer lugar, la ensoñación del vuelo nos abre el mundo, tiene una gran, una vasta apertura del mundo. El mismo Miguel Sánchez narró exaltado y convencido, "una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas [...] y fueron dadas a la mujer dos alas de grande águila [...]". Todas estas imágenes aéreas señalan bien la transferencia a esta mujer del poder de revelación (redención) que posee el vuelo del águila.

Las alas del águila bajo la forma abstracta de su movimiento, sin adorno y sin canto, en la imaginación del misionero es, naturalmente, un modelo dinámico sorprendente. Así, la imagen apocalíptica tiene un destino de redención: "Advertí que cuando estaba en la tierra la mujer apocalíptica se vestía de alas y plumas de águila para volar: *era para decirme que todas las plumas y los ingenios del águila de México se habían de conformar y componer en alas para que volase esta mujer pro-*

digio y sagrada criolla".[15] Las alas del águila por ser las que vuelan más alto aportan su poder de redención, es decir, la revelación del destino del nuevo mundo.

Cuando los criollos buscaron una vía de escape a sus sentimientos de desolación y pérdida de identidad, que despertaron con crueldad y violencia, surgió la imagen de la virgen redentora; y cuando estos sentimientos adquirieron cuerpo y rostro con la palabra de los misioneros, surgió la imagen de la virgen apocalíptica descrita como la Señora de "vestidura radiante como el sol", que transformaba "el risco donde se posaba en una ajorca de piedras preciosas" y "a los mezquites y nopales en esmeralda".[16]

El origen de la madre redentora y apocalíptica es, sin embargo, anterior a la Conquista y a su crónica, surgió asociada con las fiestas y el mercado prehispánico. De ahí su fuerza y arraigo. Bernardino de Sahagún relata que en el Tepeyac los indios tenían "un templo dedicado a la madre de los dioses, que llamaban *Tonantzin*, que quiere decir *nuestra madre*; allí hacían muchos sacrificios a la honra de esta diosa y venían a ellos de muy lejanas tierras, de más de veinte leguas, de todas las comarcas de México, y traían muchas ofrendas; venían hombres y mujeres, y mozos a estas fiestas; era grande el concurso de gente en esos días y todos decían vamos a la fiesta de Tonantzin".

Agrega Sahagún: "Parece esta invención satánica para paliar la idolatría debajo la equivocación de este nombre *Tonantzin*, y vienen ahora a visitar a esta Tonantzin desde muy lejos, tan lejos como de antes, la cual devoción también es sospechosa, porque en todas partes hay muchas iglesias de Nuestra Señora, y no van a ellas, y (en cambio sí) vienen de lejanas tierras a esta Tonantzin como antiguamente".[17]

Las imágenes anteriores representan a la vez sentimientos contrarios; por un lado son un bálsamo de esperanza para los mexicanos y por el otro albergan una buena dosis de protesta, de amargura, de revuelta, de resistencia ante una situación desesperada. La empatía de estos sentimientos hizo que el rostro de la madre fuera considerado como una verdadera señal, en el sentido religioso con que se empleaba esa palabra en el siglo XVII, ya que insinuaba una misteriosa conexión entre el mundo precolombino y el cristianismo.

Por contraposición a la Malinche, que es la madre violada, Guadalupe es la madre virgen. Ella es el punto de unión de criollos, indios y mestizos y ha sido la respuesta a la triple orfandad: la de los indios, porque Guadalupe/Tonantzin es la transfiguración de sus antiguas divinidades femeninas; la de los criollos, porque la aparición de la Virgen convirtió a la tierra de la Nueva España en una madre más real que la de España; y la de los mestizos, porque la Virgen fue y es la reconciliación con su origen y el final de su ilegitimidad.[18]

El despertar de las fuentes

El templo, el palacio y el mercado se unen sutilmente para proyectarnos la imagen de la mujer (creación-fertilidad-redención) y entender su significado. De ellos afloran sentimientos varios pero similares, que dejan entrever sus efectos íntimos; habitados por la mujer, configuraron una nueva concepción de sus sentimientos; y descritos por los cronistas, se convirtieron en el estoico territorio cultural de la mujer: diosa de la naturaleza, fuente de la creación y virgen preparada para la vida de siempre. Y sin embargo, en estas imágenes literarias ha permanecido, tan indestructible, una certidumbre de dicha.

Los rostros imaginados por el cronista encontraron asiento en la conciencia colectiva del mundo indígena por la vía de una relación estructural entre dos dimensiones culturales ajenas una a la otra. Esta vinculación operó en dos planos simultáneos, uno como *mimesis* y el otro como *catarsis*. El primero encontró una similitud entre rasgos culturales antiguos y la historia cultural colonial. Algunos de estos rasgos quedaron reflejados en las imágenes de sacrificio, culpa, desolación,

y orfandad, fascinación por el extraño, pérdida de la identidad y redención. En suma, la huella de los cronistas dejó una transformación de temas y conflictos pasados a un presente más o menos imaginario, en el cual hubo una prefiguración de los escenarios de la mujer.

En el escenario cultural del nuevo mundo la idea de conversión actuó como catarsis; o sea, el otro plano de la vinculación entre la dimensión real y la imaginaria; y fue también porque constituyó un ingrediente fundamental en la configuración de la identidad de la mujer, al permitir la asimilación de la pérdida irreparable de su identidad originaria y abrir un espacio donde los sentimientos del pueblo pudieron desahogarse.

La orfandad que provocó la ruptura de la Conquista en los mexicanos se resolvió al regresar a las oscuras entrañas maternas, siendo el cristianismo una vuelta a la vida prenatal, pasiva, neutra y satisfecha.[19] En esta etapa de crisis de identidad, la redención pudo lograr su máxima eficacia, al lograr una identificación entre la colonización y la cultura novohispana; es decir, al convertirse en un mito.

El mito de redención, que fue también un mito de fertilidad y creación, fue la transfiguración de las supuestas características de la identidad novohispana a las del cristianismo. Así, soledad y pecado se resolvieron en comunicación y fertilidad.♦

Notas

Acerca del origen europeo de esta trinidad, ver: Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la fe*, (Sección de obras de Lengua y Estudios Literarios) FCE, 1990, p. 66.

[2] Reyes, Alfonso. *Visión de Anáhuac y otros ensayos.* México, FCE, 1983 (Lecturas Mexicanas, 14). Una versión similar se describe más ampliamente en: Paz, Octavio, *op. cit.*, p. 84.

[3] *Íbid.*, p. 15.

[4] Bonifaz Novelo, Ma. Eugenia. *La mujer mexicana: análisis histórico.* Talleres de Litoarte, México, 1978, p. 2.

[5] Reyes, Alfonso, *op. cit.*, p. 18.



[6] Chavero, Alfredo. *México a través de los siglos.* Tomo I, Cap. XII, p. 645.

[7] Chavero, Alfredo, *op. cit.*, pp. 102-103.

[8] Sahagún, Fr. Bernardino de. *Historia General de las Cosas de la Nueva España.* Con numeración, anotación y apéndices de Ángel María Garibay K. Colección "Sepan Cuántos...", número 300, Porrúa.

[9] López Mena, Sergio. *Antología de la poesía náhuatl.* Cuadernos para la docencia, 8, CEDELUC-IFF, UNAM, 1994.

[10] León Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista.* Biblioteca del estudiante universitario, UNAM, México, 1992, p. 200.

[11] *Íbid.*

[12] *Íbid.*, p. 200; Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España.* Ed. Carmelo Sáenz, *et. al.*, México, UNAM, 1982, p. 368.

[13] Reyes, Alfonso. *Letras de la Nueva España.* Colección Popular, FCE, México, 1992, p. 24.

[14] Sánchez, Miguel. "Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, celebrada en su historia con la profecía del capítulo doce del *Apocalipsis.* 1648." En: Florescano, Enrique. *Guadalupe de todos. Nexos*, 123, diciembre de 1992, pp. 31-32.

[15] Sánchez, Miguel. "Original profético de la Santa Imagen de Guadalupe, piadosamente prevista del evangelista San Juan, en el Cap. 12 del *Apocalipsis.*" Citado por Enrique Florescano. *Guadalupe de todos, Nexos.*

[16] Valenzuela Rodarte, Alberto. *Historia de la Literatura en México e Hispanoamérica.* Ed. Jus, México, 1975, p. 313.

[17] Sahagún, Fr. Bernardino de. *Historia General de las Cosas de la Nueva España. Op. cit.*

[18] Paz, Octavio, *op. cit.*, pp. 55, 63, 64 y 65.

[19] Véase Jorge Carrión. *La ruta psicológica de Quetzalcóatl.* En Cuadernos Americanos, 5, septiembre de 1949, México.