

06.

Representaciones artísticas de Malinche: del nacionalismo hegemónico a los nacionalismos subalternos¹

Artistic Representations of Malinche: From Hegemonic
Nationalism to Subaltern Nationalisms

Luis Vargas Santiago
Instituto de Investigaciones Estéticas
UNAM

recepción: 19 de julio de 2024
aceptación: 10 de noviembre de 2024

Resumen

Malinche ha sido una figura primordial para construir la excepcionalidad del nacionalismo mexicano mestizo. Sin embargo, su visibilidad e instrumentalización han variado de acuerdo con las ideologías dominantes y las historias oficiales. El artículo analiza obras de arte emblemáticas del siglo XX, en las que Malinche fue borrada, reducida a un lugar menor o tuvo una presencia notoria. Las apariciones de Malinche, como protagonista y personaje secundario, configuran tramas dinámicas para comprender: 1) las políticas de representación del México moderno desde perspectivas críticas de nacionalismo, género y raza; 2) el papel definitorio de artistas en la consolidación de imágenes patrias; y 3) la tensión entre lo que se nombra como “nacionalismo hegemónico” y “nacionalismos subalternos”, como el chicano. Al analizar representaciones de José Clemente Orozco, Diego Rivera, Jorge González Camarena y Antonio Ruiz, postulo que Malinche fue fundamental al definir simbólicamente los límites de la nación y operó como un cuerpo político a través de alegorías maleables. En respuesta a su leyenda negra posrevolucionaria, se analiza la obra de Frida Kahlo y de artistas chicanas que hicieron posible el rescate de la agencia histórica de Malintzin mediante su humanización, autonomía representacional y reelaboración de su legado desde el feminismo.

Palabras clave:
Malinche, nacionalismo, mestizaje, arte posrevolucionario, feminismo chicano

¹ Ideas embrionarias de este artículo fueron presentadas de forma sucinta en un texto anterior (Vargas Santiago, 2022). Quiero agradecer las valiosas sugerencias que recibí de los dictaminadores anónimos, así como de Laura Malosetti, Rebeca Villalobos, Ricardo Ledesma, Israel Rodríguez, Renata Ruiz, Helena Chávez, Dafne Cruz, Deborah Dorotinsky, Rita Eder y Angélica Velázquez.

Abstract

Malinche has been a fundamental figure in the construction of the exceptionality of mestizo Mexican nationalism. However, her visibility and instrumentalization have varied according to dominant ideologies and official histories. This article analyzes emblematic works of twentieth-century art in which Malinche has been erased, relegated to a minor role, or given a notorious presence. Either as protagonist or secondary character, Malinche configures dynamic plots to understand: 1) Mexico's politics of representation from critical perspectives of nationalism, gender, and race; 2) the crucial role of artists in consolidating patriotic images; and 3) the tension between what I call "hegemonic nationalism" and "subaltern nationalisms," such as Chicano. I argue that male artists such as José Clemente Orozco, Diego Rivera, Jorge González Camarena, or Antonio Ruiz instrumentalized Malinche to symbolically define the boundaries of the nation and to make her function as a body politic through malleable allegories. In response to her black legend, Frida Kahlo and Chicana artists rescued Malinche's historical agency by restoring her representational autonomy and reworking her legacy through feminism.

Keywords:

Malinche, nationalism, racial mix, post-revolutionary art, Chicano feminism

Introducción

Este artículo analiza la figura de Malinche en obras artísticas mexicanas y chicanas bajo el argumento de que su figura ha sido primordial para construir la excepcionalidad del moderno nacionalismo mexicano mestizo. La visibilidad e instrumentalización de Malinche a manos de artistas y discursos nacionalistas han variado de acuerdo con las ideologías dominantes y las historias oficiales. Las apariciones de Malinche, como protagonista y personaje secundario, configuran tramas dinámicas para comprender: las políticas de representación del México moderno desde perspectivas críticas de nacionalismo, género y raza; el papel definitorio de artistas en la consolidación de imágenes patrias; y la tensión entre lo que se nombra como “nacionalismo hegemónico” y “nacionalismos subalternos”, como el chicano. Las dos primeras secciones reflexionan sobre el género femenino y Malinche en tanto espacios constitutivos de la nación y la generación de formas alternativas de discurso nacional a las que se nombra como nacionalismos subalternos. Se revisa el caso de Malinche y la virgen de Guadalupe como polos complementarios de una estructura patriarcal de significación nacionalista. Posteriormente, desde la historia social del arte, se consideran obras señeras de artistas varones como José Clemente Orozco, Diego Rivera, Jorge González Camarena y Antonio Ruiz, que demuestran cómo Malinche fue fundamental para definir simbólicamente los límites de la nación, al tiempo que operó como un cuerpo político a través de alegorías maleables. En respuesta a su leyenda negra pos-revolucionaria, el epílogo concluye con el estudio de la obra de Frida Kahlo y de artistas chicanas que hicieron posible el rescate de la agencia histórica de Malintzin mediante su humanización, autonomía representacional y reelaboración de su legado desde el feminismo.

Nación, género y subalternancia

Podría parecer una obviedad que el nacionalismo se relaciona con el género. Más obvio aún es que los relatos hegemónicos de una nación sostienen sociedades patriarcales o, puesto de otro modo, que las sociedades patriarcales

producen narraciones y símbolos que justifican la hegemonía masculina y figuran lo femenino a partir de alegorías reproductivas y nutricias donde la patria, como territorio de la nación, es personificada como un cuerpo femenino arquetípico al que sus habitantes se ligan de forma jurídica, histórica y afectiva. Julia Tuñón ha trabajado esta representación de la patria en el caso de alegorías mexicanas (2006). Algo quizá menos evidente, es el lugar de lo femenino en el sostenimiento de las comunidades políticas y sus relatos cuando no se trata de un cuerpo femenino simbólicamente vacío, sino de mujeres reales que alcanzan un lugar en la historia, como Malintzin o Malinche, cuyo papel y agencia fueron definitorios para concretar un evento mayúsculo como la Conquista de México. Usaré Malintzin para referirme a la mujer histórica y a la reivindicación de su memoria, generalmente desde estrategias indígenas y/o feministas. Por el contrario, emplearé el nombre Malinche para aludir a la utilización de Malintzin como personificación mitohistórica de la patria y recipiente simbólico de afirmaciones y negaciones sobre la nación.

La primacía de Malintzin es incuestionable y de vital importancia para el virreinato. De ello dan cuenta, por ejemplo, el importante trabajo de recuperación de la agencia histórica y dignidad de Malintzin realizado desde la etnohistoria por Camilla Townsend (2015), los ensayos de F. Navarrete (2021), e incluso el que, desde su lugar de enunciación como mujer mixe contemporánea, plantea la lingüista y activista Yásnaya Elena A. Gil (2021). Sin embargo, es menos evidente el papel instrumental y maniqueo que le han atribuido a Malinche los relatos nacionalistas del México independiente hasta nuestros días. En particular, los correspondientes a lo que llamaremos aquí “nacionalismo hegemónico”, es decir, el relato liberal de mexicanización de la nación promovido por el Estado, que se funda en la glorificación del México precortesiano y de lo mestizo como signo de excepcionalidad frente a lo europeo y espacio identitario desde el cual producir una enunciación moderna y local.

La consideración de un “nacionalismo hegemónico” abre el espacio de discusión a considerar otros tipos de discursos nacionalistas no hegemónicos, a los que llamaré provisionalmente “nacionalismos subalternos”. Los nacionalismos, en clave menor, son promovidos por comunidades políticas que dis-

putan la idea de nación al grupo dominante en el poder, generando formas, discursos y experiencias “otras” de enunciación de lo nacional y su representación, aunque pueden compartir los mismos símbolos y figuras históricas que el nacionalismo hegemónico, tal como sucede con Malinche. Uno de los nacionalismos subalternos mejor consolidados y de largo aliento en México fue el proveniente de círculos conservadores, opositores al liberalismo juarista y del que, en algunos casos, pueden trazarse importantes líneas de continuidad con otras expresiones de nacionalismo católico en el siglo XX.

Si seguimos la noción de subalternancia propuesta por Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel*, escritos en pleno ascenso del fascismo, entre 1929 y 1935, veremos que la conformación y sostenimiento de una hegemonía tiene que ver con las fuerzas de dominación de una clase en el poder sobre otros grupos sociales subalternos (1982-1999, Cuaderno 1 [XVI]: § 48, 104). Estos grupos tienen la capacidad disgregada y episódica de generar respuestas al dominio adversario, muchas veces en la forma de posiciones defensivas (Cuaderno 3 [XX]: § 14, 277). El ejemplo prototípico de fuerza subalterna sería la Iglesia en la modernidad, cuando ha perdido ya su predominio e iniciativa como clase dominante (Cuaderno 1 [XVI]: § 139,163). Según Gramsci, el estado más alarmante de defensa de un grupo subalterno suele expresarse como levantamiento o rebelión. Pensemos, por ejemplo, en el programa alternativo de nación decolonial y altermundista propuesto por la rebelión del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y su disputa al proyecto neoliberal priista a fines del siglo pasado. Otra dimensión aún más rara, pero fundamental para considerar a los nacionalismos subalternos, es la que el teórico marxista llamó “iniciativa autónoma”, refiriéndose con ello al momento inicial que señala la capacidad de un grupo subalterno de construir, bajo situaciones específicas, una hegemonía distinta, es decir, el paso de la subalternancia a la hegemonía (Cuaderno 16 [XXII]: § 12, 1334).

Más allá de plantear de manera determinista la oposición entre hegemonía y grupos subalternos, es productivo considerar los balances entre estas fuerzas en sentidos variables, alimentados por factores internos y externos, y con tránsitos entre sí. Desde esta perspectiva, Malinche, como símbolo y disposi-

tivo de construcción identitaria, ha hecho posible el sostenimiento de ideologías nacionalistas tanto del lado hegemónico como de posiciones subalternas que disputan el nacionalismo dominante. Su caso plantea una ambigüedad de facto o conflicto irresuelto de origen, pues es el legado de Malintzin, sujeto subalterno (mujer, indígena, esclava) tanto en las sociedades mesoamericanas como en la española del siglo XVI, el que termina por erigirse en figura fundacional, haciendo con ello posible no sólo la Conquista, sino también el discurso ideológico del mestizaje.

La singularidad de Malinche frente a otros personajes femeninos de la historia y la literatura del continente americano vinculados al tema del mestizaje (vg. Pocahontas, las mujeres blancas raptadas por malones en el Cono Sur, *Atala* [1801] de Chateaubriand o Blanca en el poema épico *Tabaré* [1888] de José Zorrilla) radica en la centralidad de Malintzin para explicar la Conquista de México a diferencia del de Pocahontas en Estados Unidos, pero comparte con todas ellas haber sido una cautiva, obligada al trabajo subordinado de hombres, madre de mestizos y carente de una voz propia. Todo lo que de ella se sabe proviene, como lo ha demostrado Townsend, del relato de otros (2015: 21).

Desde la segunda mitad del siglo XIX, artistas, escritores y políticos fueron ensamblando los relatos y representaciones que, hacia la posrevolución, acabarían por conformar el repertorio canónico del nacionalismo hegemónico y mestizo de México, su rito cívico, historias oficiales e imágenes de la patria. Este proceso fue gradual y tuvo su origen en cierto impulso arqueológico de excavación identitaria, consonante con lo que había ocurrido con algunos movimientos nacionalistas decimonónicos en Europa, en los cuales el rescate del pasado atiende a concepciones orgánico-historicistas, etnicistas y esencialistas (Núñez Seixas, 2018: 13). De ahí que no sea extraño que, tanto proyectos políticos liberales como conservadores en México, hayan compartido un interés por las identidades locales, las costumbres y las antigüedades como espacios de construcción discursiva y estética para la nación. Ahí está, por ejemplo, el ambivalente programa de Maximiliano de Habsburgo y los esfuerzos por dotar de una identidad americana a su imperio, con casos im-

portantes como: el traslado de las colecciones de antigüedades de la universidad al palacio de Chapultepec para establecer un museo nacional; la modernización del traje de charro como símbolo de la burguesía rural; o los seis frescos de paisajes dedicados a la historia antigua de México que comisionó a Eugenio Landesio y que nunca se llevaron a cabo (Acevedo, 1995).

Con el liberalismo decimonónico, especialmente a partir de la restauración de la República en 1867, se privilegió la mestizofilia y la veneración de lo indígena en tanto espacio libre de contaminación europea y validador de la herencia mestiza. Durante el Porfiriato, este relato fue gradualmente acotado a ciertos temas y figuras, centrándose en lo azteca y en héroes señeros como los gobernantes Moctezuma y Cuauhtémoc o el también poeta Nezahualcōyotl. Fue hasta la segunda década del siglo XX cuando la mestizofilia nacionalista se radicalizó bajo el impulso de la revolución de 1910, lo que dio lugar a un exitoso proyecto de nación que, bajo la regla del Partido de la Revolución Institucionalizada, produjo un relato unificador de la diversidad cultural mexicana, de carácter centralista y abierto al progreso, que trajo aparente estabilidad y buenas divisas diplomáticas y de exportación cultural para el país por casi un siglo. Este relato nacionalista del México moderno sería imposible sin Malinche, la cual es figura histórica, símbolo primordial de identidad y depositaria de imaginarios machistas sobre la nación que fueron cambiando con el tiempo y cuyas materializaciones, a cargo de artistas plásticos, literatos y políticos, permiten asomarse a una variedad de proyecciones ideológicas, propagandísticas y pedagógicas sobre la nación.

Al hablar de nacionalismo hegemónico, Malinche es el lugar de producción original y material de la patria mestiza. Convocar la raza como elemento característico de la nación moderna forzosamente alude a las mujeres y su función reproductiva, pero más específicamente a Malintzin como simbolización del origen y madre primerísima de los mestizos del Nuevo Mundo. No obstante, la sola imagen de la traductora indígena de la conquista produjo también efectos no calculados en el relato nacional, fisuras a la hegemonía vinculadas a lo femenino y a la sublimación del poder que, en ocasiones, produjeron desde ambigüedades interpretativas e imágenes insurrectas hasta proyectos

oposicionales a los del Estado o que fueron reivindicadores de comunidades políticas no hegemónicas. Ahí está, por ejemplo, el lugar primordial que tuvo Malintzin, en términos representacionales, dentro de la República de Indios de Tlaxcala durante todo el virreinato, como lo ha analizado Jaime Cuadriello (2019). Su personificación se relacionó con la Virgen María, el territorio del Nuevo Mundo y con “el polo femenino mesoamericano, enfriador y suavizador de la violencia” que complementaba lo español y otorgaba dignidad a los indígenas conquistadores que abiertamente abrazaron el catolicismo y el proyecto militar de Cortés contra los aztecas (Navarrete, 2021: 94-95).

El concepto de república indiana es —a mi ver— una buena muestra de nacionalismo subalterno temprano, pues, en el seno de la hegemonía española, las comunidades políticas tlaxcaltecas lograron representación identitaria, sentido de pertenencia, instituciones propias y demarcación territorial que, en su conjunto, les otorgó excepcionalidad y una serie de privilegios con los que no contó ningún otro territorio novohispano. No es descabellado postular que la nobleza indígena de Tlaxcala figuró embrionariamente una idea de la patria en términos que serían después consonantes con la excepcionalidad local pregonada por el criollismo independentista. Incluso podría compararse con la reivindicación indígena promovida por el nacionalismo hegemónico del siglo XIX, sin embargo, la gran diferencia radicaría en que, en contraste con los liberalistas, los tlaxcaltecas fincaron su orgullo indiano en la sobrevivencia ininterrumpida del mundo mesoamericano, para la cual la conquista no marcaba una imposición, sino la asunción de un nuevo pacto político y espiritual por *motu proprio*. La existencia y poder del nuevo orden tlaxcalteca se confirmaba mediante la representación de Malintzin en las pictografías y cuadros genealógicos de la República de Tlaxcala, de los siglos XVI al XIX, “como un cuerpo o institución que se expresa, al cabo, en forma de ideología” (Cuadriello, 2019: 14). A diferencia de la patria, usualmente representada por una alegoría anónima, la “patria” de la cosmovisión colonial tlaxcalteca fue personificada por Malintzin, posibilitando *otro espacio* de enunciación y negociación, donde el subalterno femenino produce un orden paralelo al dominante, que permitió a los tlaxcaltecas navegar jurídicamente el sistema de control colonial de forma excepcional. No me atrevo a llamar a

este orden “matria”, a pesar de ser primordialmente femenino y subalterno, por las acepciones que “matria” tiene en la historiografía mexicana, como una suerte de “patria chica” o minisociedad; por ejemplo, en Luis González y González: “... pequeño mundo que nos nutre, nos envuelve y nos cuida de los exabruptos patrióticos, el orbe minúsculo que en alguna forma recuerda al seno de la madre” (1987: 50-51). O bien, desde una lectura jungiana, donde “nación y patria emulan al *animus*, en tanto las normas, la autoridad, el orden, la historia, la modernidad y la matria al *anima*, el sustrato nutricional asociado a la vida y la cultura” (Tuñón, 2006: 57). Malinche es un contrapunto a estas nociones. Su historia como mujer que transgredió los roles femeninos establecidos en su tiempo y asumió posiciones propias de un liderazgo masculino, al lado de la singularidad tlaxcalteca, nos arroja a la subversión de la dicotomía nacionalista por géneros.

Al otro extremo del nacionalismo hegemónico posrevolucionario y varios siglos después de los tlaxcaltecas, las mujeres chicanas, tema que discuto al final de este artículo, rescatarían nuevamente la memoria histórica de Malintzin. Junto a otras figuras femeninas míticas, fuertes y demonizadas, como Coatlicue y la Llorona, las artistas y escritoras chicanas dieron autonomía a Malintzin y la tornaron en un dispositivo de proyección cultural donde ellas, *hijas y hermanas de Malinche*, pudieron plantear, desde un feminismo de color, estrategias de visibilización y agenciamiento social frente al nacionalismo cultural chicano que se construía en los Estados Unidos en los años sesenta y setenta. Con ello, las chicanas disputaron no sólo el machismo de aquel tiempo, sino también los perniciosos estereotipos impuestos a identidades biculturales, como la mexicoamericana, altamente difundidos a partir de la ascendencia del *Laberinto de la soledad* de Octavio Paz, durante la segunda mitad del siglo XX (1950).

Al hacer un repaso historiográfico por la figura ambivalente de Malinche y sus representaciones visuales en el siglo XX, mi intención es señalar la *larga data* y acumulación de significados y simbolizaciones relacionadas con su imagen, así como el lugar primordial que tienen el género y la raza en la construcción del nacionalismo mexicano posrevolucionario, pero también en

su desestabilización. Este repaso de ninguna manera pretende ser exhaustivo sino más bien selectivo, pues se ocupa de obras puntuales canonizadas por el repertorio oficial moderno o que perturban su retórica oficial. Como espero mostrar, raza y género no son categorías accesorias al nacionalismo, sino que le dan sentido y lo constituyen. Por ello, Malintzin no es subtexto ni paratexto, sino un elemento representacional que —incluso en su borramiento, reducción, construcción negativa o afirmación reivindicativa— es condición de posibilidad para la nación.

Una matriz patriarcal de significación

Al evocar las representaciones de Malintzin resulta necesario traer a cuenta a su reverso femenino, es decir, a la Virgen de Guadalupe, la otra madre simbólica, pero espiritual de la nación mexicana. Como en buena parte del mundo occidental, los arquetipos de la Virgen María y de la pecadora Eva han definido binariamente los modos de ser mujer y sus representaciones en México. A estos orígenes de pureza y oprobio le han seguido millones de hijas y reencarnaciones a lo largo del tiempo.

Según nos han dicho los intelectuales varones en México, nuestras Marías y nuestras Evas son morenas y mestizas y son nuestras como propiedades que veneramos o instrumentamos a conveniencia del mandato de la masculinidad. Ya en 1875 el escritor liberal Ignacio Altamirano se refería a Malinche no sólo como Eva, sino también como “la Medea mexicana, la manceba de Cortés”, hechicera y traidora de su patria (1988: 154-155). Guadalupe y Malintzin conforman un lugar dual que fundó a la nación mexicana o que cierta inteligencia patriarcal confeccionó cuando tuvo que explicar la nueva nación y sus habitantes, inventar sus mitos identitarios y relatos patrios, y reconciliar sus muy diversos orígenes raciales, étnicos y culturales. Guadalupe es virgen y santa, Malintzin es la esclava traidora y lengua de Cortés. Por eso es posible anteponer a su nombre el artículo determinado “la”: La Malinche. Como si se tratara de un sustantivo generalizador, replicable y extensible a otros elementos; una cosa, un concepto, una figuración o una

actitud, como la que da título y sentido al *malinchismo*: aquel complejo de inferioridad cultural que consiste en anteponer lo extranjero a lo propio y que se percibe socialmente como traición y se vive desde la culpa.

El concepto de malinchismo se acuñó en la esfera pública de los años cuarenta, al discutir un artículo de Rubén Salazar Mallén titulado “El complejo de la Malinche” (1942). Semejante al sentimiento de inferioridad expuesto en 1934 por Samuel Ramos (2005), el complejo de Malinche de Salazar tenía su origen en la Conquista y partía supuestamente de un subdesarrollo cultural, donde los mexicanos se pliegan con servilismo a lo extranjero: “Fue la cultura, que todavía permanece inaccesible, distante, la que hizo al mexicano aceptar su humillación y recrearse en ella. Y si el complejo de la Malinche ha perdurado, no se apaga, es porque la cultura no ha llegado a México” (1942). Luego vendría Paz a complejizar este concepto desde la herida colonial y Malinche como la madre violada (1950), una lectura que ha sido desmontada de forma crítica por una variedad de autores feministas y chicanos (Sánchez-Tranquilino, 1987; Navarrete, 2021; A. Gil, 2021; Segato, 2013: 195-196).

A los arquetipos de Guadalupe y Malinche los define su vagina y su raza. Vaginas morenas y pasivas que dieron origen a la vida del pueblo mexicano. Úteros fecundados por el Espíritu Santo de un Dios que es hombre, europeo y católico o bien penetradas por Hernán Cortés, encarnación de un Adán europeo que conquista tierras como conquista mujeres. Guadalupe es la virgen morena que protege a los indios mexicanos convertidos al catolicismo y Malinche, la madre de una raza nacida de español e indio, a la que se llamó mestiza. Las dos tienen un principio semejante: son fruto de lo que hemos denominado la Conquista de América. Como madres simbólicas de la patria, su papel ha sido fundamental no sólo en términos retóricos y representacionales, sino como arquetipos ejemplares y modelos de conducta que han regido la vida femenina en México desde por los menos el siglo XIX.

A la dupla Guadalupe-Malinche hay que sumar las alegorías femeninas de la Patria, pues entre las imágenes que más han servido para concretar ideas

abstractas y simbolizar a la nación, las de los cuerpos femeninos ocupan un lugar cardinal. Julia Tuñón ha estudiado con cuidado estas alegorías, señalando que “el cuerpo femenino es simbólicamente vacío” y por tanto se ha tornado, en la cultura occidental, en “depósito para contenidos culturales diversos” que se acumulan en el tiempo (Tuñón, 2006: 60). En México se adaptaron modelos europeos, en tanto panegíricos a la civilización occidental, a temas locales. Las alegorías incluyeron desde matronas criollas y emblemas de la abundancia independentista hasta cuerpos femeninos del repertorio del costumbrismo popular, el indigenismo posrevolucionario, la maestra rural o la aparición de la mujer moderna en la cultura de masas como antítesis de individualidad. La corporeización de la patria como mujer:

... transita del carácter salvaje y/o sagrado en las representaciones del siglo XVI a la solemnidad laica decimonónica, con secuelas en el siglo XX que conviven con el erotismo de los cromos, a una suerte de síntesis en las películas de Emilio Fernández. Se trata de una imagen que construye género, pero en contradicción con la práctica social (59).

Sujetas al patriarcado y sus alegorías femeninas, las mujeres padecieron la adjudicación de roles y valores de la sociedad católica que constriñeron su agenciamiento o presionaron para que se caracterizara, ante cualquier intento de subversión de la convención de género, como marginal, anormal, lésbico e insurrecto. Las mujeres mexicanas fueron primordialmente entendidas como las madres, las esposas, las hermanas o las hijas de algún hombre (Zavala, 2010: 246-248). En torno a las dos opciones de feminidad polarizada —ser virginales o pecadoras— se han reforzado las masculinidades dominantes, consolidado las ideas de normalidad de cualquier familia mexicana y producido los imaginarios culturales que, a través del cine, la literatura, la música, el arte, la televisión y la publicidad, han adoctrinado moralmente a nuestras sociedades machistas (Velázquez Guadarrama, 2018).

Los arquetipos de Guadalupe y Malinche sostienen una psique masculina productora de pulsiones sexuales y demandas histéricas. Las mujeres deben ser al mismo tiempo vírgenes y putas. La neurosis masculina sueña por

igual con la madre perfecta de un hogar cristiano como con la mujer sensual que saciará su libido. Nos encontramos frente a un deseo edípico que produce imágenes ideales y pautas sociales regulatorias que en la práctica se traducen en desigualdades históricas y violencias de género tan graves como las del feminicidio. A esta dualidad arquetípica e histórica, Roger Bartra la denominó “Chingadalupe”, en alusión a la fusión de Guadalupe y Malinche (Bartra, 1987: 183-185).

El nacionalismo hegemónico, su diseminación y afirmación mediante la educación, la industria cultural y los medios de comunicación fueron los espacios desde donde se consolidaron no sólo la imagen bipolar y ambivalente de Malinche como madre repudiada, sino también la del machismo mexicano como constitutivo del nacionalismo. Un nacionalismo liberal decimonónico que fue reforzado en el siglo XX a partir de los discursos del mestizaje y la izquierda socialista, y plasmado en imágenes oficiales del arte monumental y público. Este nacionalismo ha instrumentado por dos siglos el cuerpo de Malinche como lugar de ideologías patriarcales, maternidades racializadas, profanaciones machistas y traiciones extranjeras. Sin embargo, al poner a la patria en un cuerpo como Malinche y dotarlo de autonomía, surge un dispositivo de nación, género y raza capaz de burlar dicotomías, de privilegiar la síntesis de opuestos y de dar pie a la ambigüedad y la ambivalencia de una nación más compleja y diversa; cuya memoria y agencia representacional puede detonar alternancias.

Regímenes de (in)visibilidad

La leyenda negra de Malintzin —traidora de su gente, mujer intrigante y peligrosamente seductora que le dio al invasor extranjero lo que quisiera por su propio interés— comenzó a tomar fuerza en el siglo XIX, poco después de que México alcanzara su independencia en 1821. La primera vez que Malinche aparece representada como lujuriosa, intrigante y traidora es en 1826 en la novela histórica *Xicoténcatl* (1826) (Messinger Cypess, 1991). Desde entonces, Malinche ha seguido siendo una figura permanente en la

historia y el arte de México. Sin embargo, su visibilidad e importancia han variado de acuerdo con las ideologías prevalecientes y las historias oficiales. A continuación, analizo algunos de los casos más emblemáticos en los que Malinche se ha hecho visible, invisible o reducida a un comentario menor, en el arte del México posrevolucionario. Ambos tipos de apariciones, como protagonista y personaje secundario, configuran regímenes de visibilidad que en su construcción revelan tramas importantes para comprender las políticas de representación en el México moderno y el importante papel de los artistas en el fomento de los repertorios oficiales y nacionales.

Al término de la Revolución Mexicana que puso fin a la dictadura de Porfirio Díaz y menguó sustancialmente el poder de compañías extranjeras en territorio mexicano, el gobierno posrevolucionario se embarcó en un proyecto de reconstrucción social y refundación ideológica. La saga del mestizaje, como la ha llamado el antropólogo Claudio Lomnitz-Adler (2006: 218), tuvo su punto climático durante los años veinte y treinta, cuando las élites políticas produjeron ideologías e imágenes tendientes a la regeneración nacional, que buscaron conciliar a las facciones políticas y sociales de un país que venía saliendo de diez años de guerra civil. De la mano de ideólogos y artistas como José Vasconcelos y Diego Rivera, la Revolución fue conceptualizada como el momento cumbre y verdaderamente emancipador de la nación mestiza. Esta visión continuó con algunas concepciones nacionalistas que venían del liberalismo del siglo XIX, sumó nuevas claves de la izquierda socialista y generó un proyecto de Estado centrado discursivamente en las bases populares y el indigenismo, aunque en la práctica este acento sirvió más bien para fortalecer un corporativismo estatal que mantuvo a una burguesía política en el poder por casi todo el siglo XX.

Con mayor contundencia que antes, Malinche fue fijada como el origen de la culpa mestiza que la Revolución permitió trascender. De ello dan cuenta distintos murales en edificios de gobierno y escuelas que fueron poblando el país con repertorios nacionalistas y alegorizaciones de la historia que se convirtieron en imágenes oficiales para la posteridad y el adoctrinamiento de las nuevas generaciones. La nación mestiza y ahora revolucionaria era una

nación soberana y moderna, que veía con desdén la Conquista de México y el Virreinato. La retórica posrevolucionaria y los murales oficiales promovían la idea de que, si bien México había alcanzado su independencia de España en 1821, fue hasta después de la Revolución y la Constitución de 1917 que el país verdaderamente alcanzó una madurez política, democrática y de justicia social. Esta visión es la que se presenta de forma épica y monumental en los murales que Diego Rivera pintó en el Palacio Nacional, en diferentes fases entre 1929 y 1951, fundamentalmente en el afamado ciclo del cubo de la escalera, *Épopeya del pueblo mexicano* (1929-1935). Rivera plantea una visión lineal y teleológica del devenir nacional que busca mistificar la violencia de los orígenes. En este sentido, eventos como la ejecución del emperador indígena Cuauhtémoc a manos de Hernán Cortés no es presentada como resultado de un conflicto entre dos Estados soberanos, el europeo y el mexicano, sino como “un martirio protonacional al servicio del indigenismo oficial del estado posrevolucionario y su izquierda intelectual” (Coffey, 2020: 7).

De forma discreta, pero reveladora de la interpretación histórica que se fue radicalizando con los años, Rivera representó a Malinche dos veces en el Palacio Nacional. La primera (ver figura 1) corresponde a una escena de la conquista, en el muro central de la escalera, en donde Malinche figura detrás de Hernán Cortés abrazando al primogénito de ambos, bautizado como Martín Cortés e interpretado simbólicamente como el primer mestizo de la Nueva España. Mientras Cortés lidera la construcción de la nueva ciudad que suplantará a Tenochtitlan, Malinche observa la acción de reojo, casi tímidamente. Lleva el pelo recogido, un vestido indígena de manta y ostenta largos collares dorados y aretes de gota de madreperla. Con sus brazos, atrae el cuerpo de su hijo, quien es representado como un infante en etapa media que porta un ropaje blanco semejante al suyo. El rostro del pequeño está replegado en su pecho. ¿Qué implica que Malinche cancele la visión de su vástago? Varias interpretaciones pueden esgrimirse. Desde la culpa posrevolucionaria impuesta a Malinche, quizá ésta se avergüenza de que Martín presencie la destrucción del mundo indígena del que ella es corresponsable. ¿O se trata de un gesto maternal de protección al hijo, como el que tendría cualquier madre ante el peligro? ¿Está acaso Rivera



Figura 1.

Detalle de Diego Rivera, Cortés, la Malinche y Martín en *Historia de México: De la Conquista a 1930, 1929-1935*. Fresco. Palacio Nacional.

Foto: Ricardo Alvarado

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

condoliéndose del papel de Malinche en la Conquista? ¿O más bien, está planteando el irresuelto conflicto del “mestizo”, encarnado en un Martín Cortés al que no le vemos el rostro?

En el plan original de esta sección mural, Rivera había decidido representar dos veces más a Malinche e incluir a su segunda hija María, hija del hidalgo Juan Jaramillo a quien Cortés dio a Malinche como esposa alrededor de 1524 (Rodríguez Mortellaro, 1997: 69). ¿Por qué decidió cambiar su plan y limitar su presencia a una sola aparición? Podemos especular que la necesidad de rendir una historia de bronce (destrucción del mundo antiguo, imposición colonial, México independiente, Reforma y revolución triunfante), exenta de diatribas morales, pudo ser la razón que llevó a Rivera a reducir la presencia de Malinche.

La segunda instancia de representación de la traductora indígena es todavía más discreta y corresponde a un panel de la última etapa que Rivera pintó en el corredor oriente del Palacio Nacional, entre 1950 y 1951 (ver figura 2), pocos años antes de su muerte y cuando el concepto de malinchismo estaba en boga por la publicación de *El laberinto de la soledad*. En el capítulo “Los hijos de Malinche”, Paz explica la sensibilidad del mexicano mediante el examen de las frases “hijos de la chingada” y “malinchista” (1950: 27-36). El nobel mexicano se refiere a Malinche como la chingada, la mujer pasiva, inerte y violada, en parte víctima, en parte traidora de su nación, que carga consigo una herida abierta, heredada a sus hijos. Por el contrario, el “chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior” (32). Continuator de la retórica del liberalismo decimonónico, la apertura de Malinche se contrapone, según Paz, a la resistencia que Cuauhtémoc opuso al invasor extranjero: “Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados. Cuauhtémoc y doña Marina son así dos símbolos antagónicos y complementarios” (35).

Pero Malinche es, además, mala madre, capaz de abandonar a su hijo por seguir a Cortés: “Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no le perdona su traición



a la Malinche” (35). Camilla Townsend, entre otros historiadores contemporáneos, ha reivindicado el amor materno de Malintzin y contextualizado su estrategia para hacerse de un lugar en la corte virreinal y proteger a su hijo. Se han aportado evidencias sobre su negociación con Cortés: bajó presión Malintzin accedió a acompañarle a las Higueras en 1524, dejando a su hijo en la Ciudad de México. Fue también el padre quien, esperando convertirlo en heredero legítimo, decidió llevarse a Martín a España en 1540 (2015: 218-226, 244-245).

Si en el panel de los años treinta Rivera cubrió el rostro del pequeño Martín, en el de los cincuenta el rostro que aparece escondido es el de la propia Malinche. Tal elección deja nuevamente lugar a la ambigüedad. Quizá Rivera esté haciendo eco de la maternidad pasiva y traidora que Paz puso de moda. Una maternidad de rostro cancelado, a la que el muralista no le ha permitido asomarse, o por la que tal vez se conduele,

Figura 2.

Diego Rivera, *Desembarco de los españoles en Veracruz*, 1950-1951. Fresco. Palacio Nacional.

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

evitándole la vergüenza de mostrar la faz. Sobresale su cuerpo en un sencillo vestido de manta, cuello estilizado con el cabello atado y una orejera de piedra verde que confirman que su imagen no ha sido aún corrompida por lo europeo. Diligentemente, va por detrás de un soldado rubio, que probablemente sea Pedro de Alvarado. La escena presenta el desembarco de las tropas españolas en las costas de Veracruz en 1519. Envuelto en un rebozo al hombro, Malinche carga a Martín, un párvulo de meses, cuyo rostro no es otro que el de Diego Rivera niño. Una estrategia que el pintor empleó comúnmente en sus ciclos murales, pero que, en este caso, asume un lugar protagónico al erigirse como el primer mestizo en la historia de México, es decir el auténtico mexicano, de acuerdo con la mestizofilia del momento. Presentar al infante con su imagen, implica habitar “el complejo de la Malinche”, asumir el destino dual que la nación mexicana carga consigo.

Alvarado le está entregando a Hernán Cortés un tributo indígena, que un escribano asienta en su libro de registros, como prueba fehaciente de las riquezas del Nuevo Mundo, que el Conquistador enviará al rey. El hidalgo es presentado grotescamente, adornado con pesadas joyas, ricos ropajes y un lujoso bolso de cuero que delatan su avaricia. Su figura deforme y piel grisácea lo asemejan a un moribundo; el cuerpo muestra los efectos de la sífilis. Según Rivera, antes de pintar el panel tuvo acceso a registros forenses del cadáver del conquistador que comprobaban que su cráneo, dentadura y huesos de las piernas presentaban alteraciones derivadas de esta enfermedad venérea heredada de su madre (Wolfe, 1997: 297). Presentar al conquistador de forma monstruosa puede ser leído dentro de la lección riveriana como prueba de las pestes y efectos nocivos que trajeron los europeos. Según Bertrand Wolfe, biógrafo de Rivera, el pintor pensó que la interpretación histórica del Conquistador como enfermo sería todo un escándalo, sin embargo, esta pasó desapercibida, muy probablemente por la mala fama de la que ya de por sí gozaba Cortés (297).

En 1953, Rivera representó nuevamente a Malinche, esta vez como parte de un ciclo en mosaico que creó para la fachada del Teatro de los Insurgentes, al sur de la Ciudad de México (ver figura 3).

En este mural se mezclan un sinfín de personajes de la historia nacional, el teatro y el cine. En la escena correspondiente a la Conquista, al extremo izquierdo, Rivera se olvida de Malinche como discreta madre del mestizaje. La plasma, en cambio, con gran protagonismo: vestida lujosamente, de pies a cabeza, como una cortesana, en el acto de traducir una conversación para Cortés, quien otra vez exhibe su deformidad sifilítica. Con su lanza, el conquistador fuerza al prisionero indígena a hablar. Sobre las figuras cuelga un enorme telón con una máscara tragicómica de Mefistófeles. De las bocas de Malinche y del prisionero subyugado emerge la vírgula de la palabra, como en los códices indígenas.

Si en el Palacio Nacional Malinche tiene un papel pasivo, en el mural del teatro la faceta de intérprete es activamente presentada de forma despectiva, señalando que el único elemento que Malinche retiene de su cultura local es la lengua, la cual pone al servicio del amo para someter a los suyos. Según Wolfe, como este mural fue una comisión privada, es más probable que Rivera se permitiera llevar al extremo la interpretación patológica de Cortés y la de Malinche como emperifollada concubina (314-315).

Distintas de las representaciones empequeñecidas o réprobas de Rivera, existieron otras versiones dentro del arte posrevolucionario que merece la pena comentar, pues complican la historia oficial asentada en el Palacio Nacional. La primera es obra de José Clemente Orozco y antecede a las de Rivera



Figura 3.

Detalle de Cortés y Malinche en Diego Rivera, *La historia del teatro en México*, 1953. Mosaico veneciano. Teatro de los Insurgentes.

Foto: Ricardo Alvarado

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

(ver figura 4). Pintada en 1926, en la Escuela Nacional Preparatoria, presenta de forma descarnada la conquista y el mestizaje. Contrario a una narración panorámica y épica de pintura de historia, Orozco se concentra en los cuerpos desnudos de Cortés y Malinche que, a la manera de un Adán y Eva del Nuevo Mundo, ocupan casi todo el espacio compositivo de la bóveda de la escalera donde se encuentra el mural. Sus cuerpos engrandecidos recuerdan cierta gravedad de la escultura prehispánica, otorgando mayor peso a las extremidades inferiores que parecen conectadas a la tierra. A sus pies, se despliega la figura inerte de un hombre indígena boca abajo. El escorzo hace parecer que Cortés está pisándole. Su cadáver desnudo es testigo de una violencia consumada y de la dualidad, simultáneamente destructora y creadora, que supuso edificar una sociedad sobre otra existente.

La unión de las razas se refuerza mediante la paleta de color. Los tonos ocre y cálidos de la piel indígena y el telón de fondo contrastan con la tez pálida, casi mármorea del conquistador y las zonas frías y oscuras de la grisalla sobre la que se posan las tres figuras. Es una representación de extrañeza inquietante, para pensar en los términos de lo siniestro, como lo acuñó Sigmund Freud en 1919, pues exhibe el mestizaje en su desnudez secreta e íntima, en lugar de ocultarlo en alegorías o sintetizarlo en el hijo mestizo (2012: 17-20). La indeterminación es una constante desplegada en la obra mediante una dialéctica de familiaridad y desconcierto. Mientras que



Figura 4.

José Clemente Orozco, *Cortés and Malinche*, 1926. Fresco. Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Foto: Ricardo Alvarado

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

con una mano Cortés toma la de Malinche señalando una unión consensuada, con la otra mano parece detenerla, impidiendo que se levante. Los ojos de Malintzin están entrecerrados, lo cual podría delatar obediencia y sumisión, pero también cierta cualidad introspectiva o de reflexividad espiritual propia del modernismo que Orozco practicó junto a su maestro Saturnino Herrán. Para el simbolismo finisecular, el invidente es el profeta, el que anticipa el futuro. Un dato que no debe obviarse, y que introduce aún más complejidad a la escena, es la ausencia de genitalia de Cortés: Orozco pone en duda la paternidad del conquistador, sumando la castración como elemento discordante. La transgresión sexual se insinúa y al mismo tiempo se contiene. El asunto se torna todavía más ambiguo si se considera la cercanía que Freud señalaba entre castración y ceguera: “El estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos nos enseña, además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración” (29). ¿La castración material de Cortés se confirma con la “castración atenuada” que Malinche ejerce al cancelar su visión y evitar comparecer en la escena? Como en el cuento del Arenero de Hoffman que da origen a la reflexión de Freud, la pérdida de la vista y la dislocación entre lo real y lo imaginado, entre lo familiar y lo inquietante, serán siempre “el aguafiestas del amor” (31). ¿Dónde radica lo siniestro? ¿En la representación perturbadora de Orozco o en nuestra proyección nacionalista como descendientes de la pareja histórica?

Probablemente inspirado por Orozco, Jorge González Camarena, muralista de segunda generación, pintó nuevamente a Malinche y Cortés como padres fundadores de la nación mestiza (ver figura 5). Titulada *La pareja* (1964), esta pintura presenta el mestizaje con mayor certidumbre. Aquí, las dos figuras históricas marchan juntas como una sola entidad en dirección al futuro. El militar está plenamente cubierto por una armadura que oculta su rostro, tornándose en máquina de destrucción. Malinche, en oposición, aparece completamente desnuda, haciendo de su cuerpo el estandarte de su raza. Detrás de ellos hay símbolos de sus respectivas culturas: capitolios griegos, mascarones de arquitectura indígena con forma de jaguar y otros elementos que recuerdan al águila y la serpiente del escudo nacional. Construidos a partir de formas cubistas, sus masas corporales se asemejan más a un monumento de piedra que

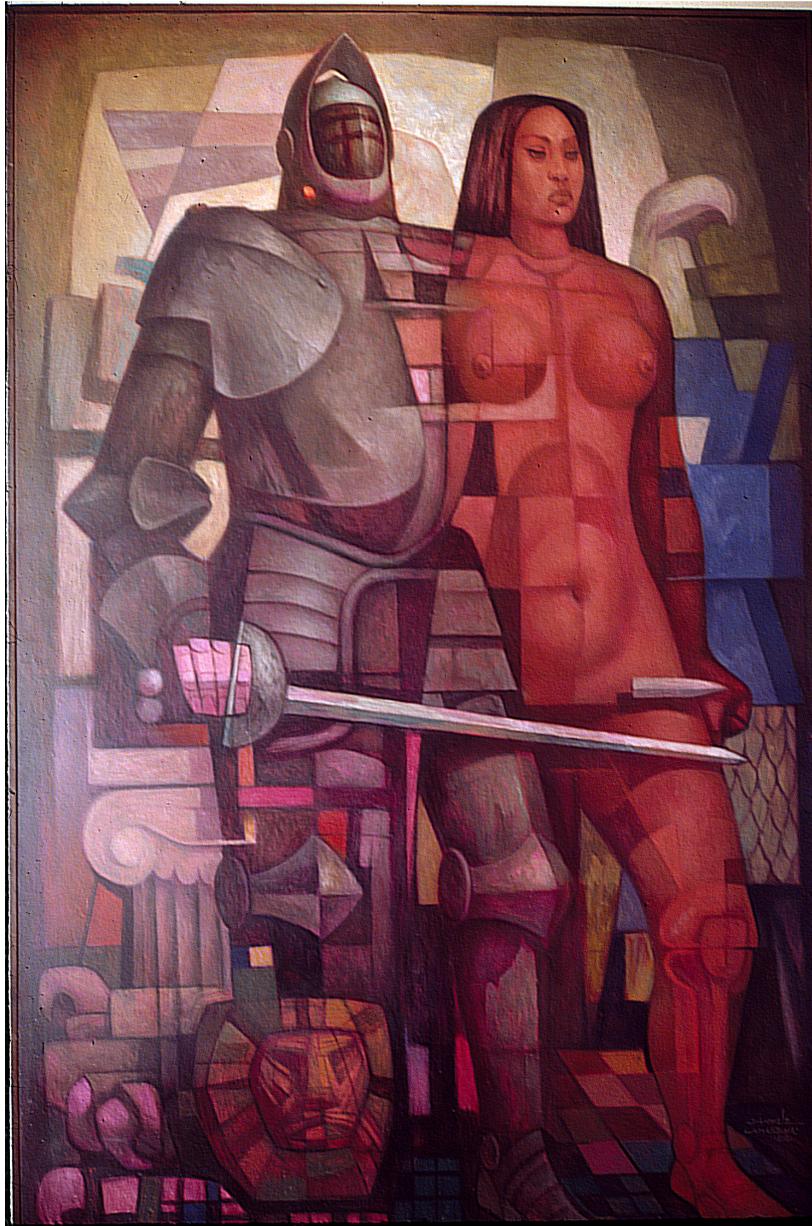


Figura 5.

Jorge González Camarena, *Doña Marina y el Conquistador*, “*La pareja*”, 1964. Óleo sobre tela. Colección particular.

Foto: Pedro Cuevas, 1996.

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

a representaciones realistas del cuerpo humano. González Camarena creó esta obra como parte de un nuevo conjunto de imágenes patrióticas para el México desarrollista y la nueva oligarquía política que adornaba con arte nacionalista tanto oficinas públicas como residencias privadas. La obra parece haber sido una comisión particular y hasta la fecha se encuentra en una colección familiar.

A partir de oposiciones cromáticas y la fragmentación de planos, González Camarena logró presentar el tema del sincretismo cultural mexicano de una forma sencilla y moderna que le granjeó éxitos. *La fusión de dos culturas* (1960), realizado para el Museo Nacional de Historia, es un buen ejemplo de ello, pues plantea la violencia de la conquista de forma dinámica, mostrando el punto de vista de la gesta entre un caballero águila y un jinete español. Sin embargo, su representación más icónica es una imagen de *La Patria* (1962) (ver figura 6), que circuló ampliamente en carteles y portadas de libros de texto. En ella, Victoria Dornelas, la misma modelo de piel morena, originaria de Tlaxcala, que posó como Malinche para el cuadro de *La pareja*, es quien ahora encarna a la patria. González Camarena utilizó una composición semejante a la de su primera obra analizada, aunque bastante menos geométrica. Con una orientación de izquierda a derecha, los elementos del cuadro parecen avanzar desde los planos posteriores al frente. La marcha la encabeza la patria mestiza, enfundada en una toga romana blanca, de rostro moreno y anguloso, con la mirada puesta en lontananza. Sostiene con su mano izquierda el mástil de la bandera tricolor que ondea por todo lo alto. La mano derecha ostenta la constitución mexicana, la cual se funde con los elementos de una cornucopia de la que emanan frutos de la tierra y elementos arquitectónicos del mundo clásico y moderno. Por detrás, se disponen elementos del escudo nacional: una de las alas del águila y la cabeza de ésta devorando la serpiente. Las obras de González Camarena responden a una narrativa oficial sintetizada.

Para la segunda mitad del siglo XX, la lección de historia posrevolucionaria había sido plenamente absorbida y el mestizaje podía presentarse a través de una economía de elementos. Esta sencillez y eficiencia comunicacional hicieron de esta alegoría de la patria una ilustración por demás perdurable. De



forma consonante, la complejidad y ambivalencia encarnadas por Malinche fueron reemplazadas por representaciones cada vez más simples o por rendiciones publicitarias, como las de Jesús Helguera para la industria de cromos, donde era presentada como amante y sensual traidora con un tipo de belleza cercano al de cualquier diva del cine de oro. Para este momento, la leyenda negra de la Conquista y Malinche, como su principal culpable, eran imaginarios consumados y difundidos, lo mismo por la oficialidad que por la cultura de masas.

Figura 6.

Jorge González Camarena, *La patria*, 1962. Óleo sobre tela. Colección particular.

Foto: Pedro Cuevas, 1996.

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Epílogo: autonomía, autoidentificación y agenciamiento

*I am Chicana
Waiting for the return
of La Malinche
to negate her guilt,
and cleanse her flesh
of a confused Mexican wrath
which seeks reason
to the displaced power of Indian deities.*
Sylvia Alicia González, 1976

A manera de contrapunto, en este último apartado quiero recorrer, junto a la interpretación de escritoras e historiadoras del arte feministas, instancias selectas de aparición artística que han llevado a una nueva valoración del legado de Malinche, al tiempo que han puesto en marcha estrategias de representación y circulación que confrontan el canon del nacionalismo hegemónico posrevolucionario. Estas otras Malinches “aparecieron” en formatos menores a los de los ciclos murales en edificios públicos, su difusión se dio mayormente en circuitos privados y comunitarios detentados por mujeres. Las nuevas Malinches trascendieron los confines de la nación, emergiendo en el seno de una sociedad bicultural y activista como la chicana en los Estados Unidos.

El inicio de estos contrapuntos parte de una obra de Antonio Ruiz “El Corcito”, titulada *La Malinche* o *El sueño de Malinche* de 1939 (ver figura 7). Ruiz presenta a una colosal Malintzin, pero dentro de un cuadro al temple de pequeñísimas proporciones (28 x 40 cm aproximadamente). Esta pintura se ha interpretado como una obra de arte fantástico por haber sido incluida en la primera exposición surrealista que André Bretón, César Moro y Wolfgang Paalen organizaron en la Galería de Arte Mexicano de la Ciudad de México en 1940. Malinche se muestra de costado, en una cama de latón, sumergida en un sueño. Está sola, no figuran Cortés ni los hijos de Malinche. Su cuerpo moreno y desnudo sobresale entre la ropa de cama dando lugar a una nueva figuración onírica. Sus caderas se transforman en una mole que parece una



montaña; pero si se observa con más cuidado, se verá que no es sino una figuración simbiótica del volcán poblano-tlaxcalteca Matlalcueye, también llamado Malinche, y de la pirámide de Cholula, Puebla, la más grande del mundo mesoamericano. Tras la conquista esta pirámide fue coronada por la iglesia de los Remedios y paulatinamente poblada por un caserío. El volcán es siempre observable desde el sur de la pirámide cholulteca. La simbiosis entre los montículos y Malinche no es casual, pues fue a partir de la alianza entre españoles y tlaxcaltecas que se hizo posible la avanzada conquistadora hacia Tenochtitlan, siendo Cholula el primer enclave en ser abatido el 18 de octubre de 1519.

Figura 7.

Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*, 1939. Óleo sobre tela. Colección particular.

Foto: Pedro Ángeles Jiménez y Ernesto Peñaloza, 2009. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

A propósito de esta pintura, Rita Eder ha propuesto dos lecturas que dan vida al mito de Malinche y sugieren una interpretación reivindicadora de esta figura vilipendiada (2016: 169-238). Por un lado, esta representación de Malintzin se emparenta con la iconografía cristiana y la cartografía europea donde los cuerpos de las mujeres son presentados como mapas. Ese ha sido el caso de algunas representaciones de María Magdalena, figura a la que también se le ha dado un tratamiento ambiguo como prostituta y santa a la vez; lo que resuena con el de Malinche como traidora, primera cristiana y madre de la patria. Por otro lado, Ruiz presenta a Malinche a través del sueño, como una melancólica de larga cabellera, rasgo que denota la inteligencia y estrategia puesta al servicio de Cortés mediante sus habilidades de traducción y negociación. En este sentido, Eder realiza sugerentes conexiones con los códices indígenas del siglo XVI, la concepción espacial mesoamericana, la representación del territorio y la batalla de Cholula como sitio clave para la consumación de la conquista. Esta representación de Malinche es una alegoría política, histórica, geográfica y mítica que cuestiona la linealidad de lecturas deterministas como las de Rivera o González Camarena.

En fechas recientes, el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM realizó un estudio de imagenología al cuadro de Ruiz, que arrojó datos interesantes sobre el dibujo preparatorio de la pintura (ver figura 8). Entre otros elementos, los rayos X mostraron que asomándose por el lado derecho de la sábana que cuelga de la cama de Malinche, Ruiz había dispuesto una bacínica de barro. La razón de su inclusión en el cuadro y su posterior borramiento son inciertos. Puede especularse que se trataba de un elemento humorístico, pues era común que Ruiz introdujera en sus pinturas elementos discordantes, a ratos satíricos y burlones. Una bacínica podría, en este sentido, apuntar a la humanización del personaje e incluso a su trivialización. De no haber borrado este elemento la lectura del cuadro hubiera sido otra (Vargas Santiago, 2024).

Si bien Ruiz no deja de utilizar a Malinche como signo y, por tanto, de someter su agencia como personaje histórico a otros fines, sí logra un tratamiento más complejo de su figura. Al dotarla de lo que nombro aquí como “auto-



nomía representacional”, es decir, al presentarla de forma exenta e independiente de Cortés o de la narración histórica en un sentido literal, se abre el camino a una nueva política de la representación subalterna. En manos de artistas mujeres, esta representación ha permitido interpretaciones más sustanciales del sujeto histórico específico y ha dado lugar a proyecciones de mujeres autoidentificadas con el legado Malintzin, como Frida Kahlo.

De acuerdo con Gannit Ankori, fue a partir del cuidadoso estudio que Kahlo, cercana amiga del Corcito y participante también en

Figura 8.

Imagen de rayos X de la obra de Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*, 1939.

Foto: Eumelia Hernández, 2024.

Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

la exposición surrealista de 1940, hizo de *El sueño de la Malinche* que comenzó a autorrepresentarse como una alegoría durmiente y melancólica, y a identificarse con la memoria de madres malditas como Malinche o la Llorona (2002: 190). En *El sueño* (1940), Frida representa su cama flotando entre nubes /Entra figura 9/; como la alegoría de Ruiz, yace acostada con el cabello suelto sobre dos almohadas y cubierta hasta los hombros por una cobija amarilla. Sobre el techo de la cama, espejeando el cuerpo de Frida, yace tendida una muerte esquelética, representada como un judas de papel maché rodeado de explosivos, con un buqué de flores en el pecho.



Figura 9.

Frida Kahlo, *El sueño*, 1940. Óleo sobre tela. Colección particular.

D.R. © 2023 Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. 5 de Mayo No. 20, col. Centro, alc. Cuauhtémoc, c.p. 06000, Ciudad de México.

Ankori ha interpretado esta obra, desde la dualidad muerte-vida, femenino-masculino y naturaleza-cultura, como una representación de la traición y la identificación de Kahlo con Malinche. La primera pista para sostener tal observación la encontramos en la enredadera leñosa y larga que, desde los pies de la cama, avanza tenazmente tomando posesión del cuerpo de la artista. La planta en cuestión es una tripa de Judas, especie parásita que se fija en el huésped con raicillas succionadoras y cuyo nombre se relaciona con la forma en que murió el traidor Judas Iscariote, con las entrañas derramadas (*Biblia Reina Valera*, 1960, Hechos. 1:18). Al pintar esta planta específica, Kahlo vincula el esqueleto del judas y su autorrepresentación como Malinche con la traición, el sufrimiento y la muerte. Para Kahlo, la vida de Malinche estuvo marcada por la perfidia, al ser vendida como esclava por su madre, ser traidora de los suyos y después ser burlada y abandonada por Cortés. De forma análoga, Frida se autopercibía como hija de la traición que le habían infundido su propia madre, el infiel Diego Rivera y que ella misma ejercía como venganza. No en balde, el 15 de marzo de 1941, pocos meses después de crear *El sueño*, la artista firmó una carta dirigida a su amigo Leo Eloesser como “La Malinche Frida” (Ankori, 2002: 193). En otras obras del momento, como *Raíces* (1943) y *La máscara* (1945), hay también asociaciones con Malinche, la melancolía y el cuerpo roto, abierto o herido de la mujer violada, que Octavio Paz describe como la Chingada. La identidad de Kahlo “estaba inextricablemente enmarañada en una red de engaño y traición. Su existencia dentro de un laberinto de mentiras había creado un Yo que era a la vez víctima ‘jodida’ y malvada traidora, Chingada y Malinche” (195).

En los dos ejemplos anteriores, hemos visto cómo la imagen de Malinche ganó autonomía para después convertirse en un dispositivo subversivo de construcción biográfica. Mucho podría decirse sobre cómo Frida Kahlo derribó los estereotipos convencionales de género de su época, no solo en sus obras sino en su práctica social como mujer independiente, activista, divorciada, discapacitada, bisexual, etc. No obstante, más allá de la vida de esta icónica pintora, interesa sopesar la importancia que Malinche tuvo allende las fronteras, pues son las feministas mexicoamericanas de los años setenta las que integralmente desmantelarían la lectura demonizada de Malinche

en la historia oficial llevándola de un registro de enunciación doméstico y privado, a uno público y colectivamente politizado.

Terezita Romo identifica la primera aparición de Malinche en el feminismo chicano en el texto de Delia Espinosa “Hijas de la Malinche”, publicado en un periódico estudiantil de Stanford en 1974 (2022: 155). Ese texto, como otros que le sucedieron rápidamente, reevaluaba la historia de Malintzin a partir de perspectivas feministas que contestaban las representaciones negativas que su figura había tenido en la valoración de autores como Paz, Samuel Ramos o Carlos Fuentes, quienes la habían hecho depositaria de sentimientos negativos sobre la conquista y el mestizaje. Estos sentimientos prevalecían también en la cultura mexicoamericana, donde el concepto de malinchismo operaba de forma semejante a como lo hace en México, pero donde también servía para caracterizar a las feministas chicanas. Como menciona Alicia Gaspar de Alba, en los primeros años del movimiento de derechos civiles chicano de fines de los años sesenta, las mujeres que no se conformaban con escribir minutas, cocinar o criar a los hijos eran percibidas de forma negativa. Se les tachaba de divisoras del Movimiento e incitadoras de creencias angloamericanas que no tenían lugar en la vida mexicoamericana. Acusadas de “agringadas” y vendidas, se les echaba en cara que, al buscar la igualdad con hombres, ponían por encima sus intereses individuales sobre los colectivos. “En lugar de trabajar en favor del nacionalismo cultural y el empoderamiento de la hermandad de la Raza, contaminaban el Movimiento desde dentro y dividían a la Sagrada (y desde luego heterosexual) Familia Chicana” (2005: 48). A estas mujeres varias veces se les llamó malinches y se sospechó que trabajaban como espías del FBI.

Al expropiar la historia de Malinche, las feministas chicanas también se adueñaron de su propia narrativa como mujeres en un sistema patriarcal que, aunque alineado con la izquierda tercermundista, era profundamente conservador y católico. “Además de criticar el estereotipo de la traidora egoísta, las escritoras chicanas conscientemente buscaron humanizar [a Malinche], revelando a un individuo multidimensional”, al que las artistas visuales le dieron rostro (Romo, 2022: 156). La obra de Celia Concep-



ción Álvarez, *La Malinche tenía sus razones* (1995) abunda precisamente en la humanización de Malintzin como estrategia de empatía con su figura y subversión a la narrativa histórica dominante (ver figura 10). Usando un soporte que recuerda el papel amate y una imaginería sincrética, cercana a la iconografía cristiana de la Dolorosa y las escenas de los códices mesoamericanos, la artista chicana plasma, en un primer plano, la faz doliente de Malintzin, del que escu-

Figura 10.

Celia Concepción Álvarez, *La Malinche tenía sus razones*, 1995. Acrílico sobre papel. Colección de la artista.

Foto: Mark Andrew Wilson,
Publicada en: Victoria I. Lyall y Terezita Romo, eds. *Traitor, Survivor, Icon. The Legacy of La Malinche*, catálogo de exhibición (New Haven: Yale University Press, 2022), 179.

ren lágrimas. Detrás de ella, hay escenas de sumisión donde repetitivamente aparece esclavizada y que la artista interpreta de la siguiente forma: “No importa quién sea el amo, si europeo o indígena, cuando una es esclava no tiene opciones” (*apud* Romo, 2022: 157).

Otra estrategia de reparación simbólica para Malinche consistió en hacerla parte de un nuevo panteón feminista y maternal, integrado por deidades como Coatlicue o la Virgen de Guadalupe. En *Malinche, Coatlicue, y Virgen de los remedios* (1992), Cristina Cárdenas introduce a una Malinche santificada en un estandarte mariano de grandes proporciones (ver figura 11). Realizada en tinta sobre tela y papel amate, Malintzin aparece fusionada con la diosa azteca Coatlicue, porta un huipil indígena y en la mano un crucifijo, que señala la unión de dos espiritualidades. Debajo de ella, yace una cartela con la frase: “Malintzin, India noble, mujer inteligente”. Alrededor de la imagen hay once estandartes pequeños de la Virgen de los Remedios que recuerdan tanto el estandarte guadalupano independentista, como el que Cortés trajo consigo en la conquista. Según la artista: “Representé la figura de Malintzin de pie, protegida por Coatlicue, que está detrás de ella... Ella está bajo la influencia de Coatlicue, pero también atrapada por la religión imponente de una nueva diosa a su alrededor: la Virgen de los Remedios, el símbolo de Cortés” (*apud* 160).



Figura 11. Cristina Cárdenas, *Malinche, Coatlicue y Virgen de los Remedios*, 1992. Tinta sobre papel amate y tela. The Mexican Museum, San Francisco. Foto: Mark Andrew Wilson, Publicada en: Victoria I. Lyall y Terezita Romo, eds. *Traitor, Survivor, Icon. The Legacy of La Malinche*, catálogo de exhibición (New Haven: Yale University Press, 2022), 159.

A través de esta representación, Cárdenas apunta a un sincretismo espiritual que, bajo el cobijo materno de las diosas chicanas, encuentra en Malintzin un hilo conductor y espacio de mediación y negociación cultural. Se devuelve a Malintzin a su origen indígena a través de su cercanía con la dualidad monstruosa, creadora y destructora, de la madre de la tierra mexicana. Esta armonización de la figura de Malinche a través de la mitología mesoamericana no sólo permitió la reivindicación de su legado histórico, sino que fue también crucial para la consolidación de una plataforma ideológica de agenciamiento para el feminismo de color chicano, la cual disputaba tanto el dominio patriarcal y machismo en comunidades mexicoamericanas como el racismo estructural imperante en los Estados Unidos. Estas motivaciones animan a Cárdenas a realizar su *Malinche-Coatlicue* en el contexto del quinto centenario del descubrimiento de América por Colón, pues la pieza formó parte de la influyente exposición *Counter Colón-ialismo*, que durante dos años viajó por el suroeste estadounidense promoviendo una lectura decolonial sobre los 500 años de resistencia indígena con la que el nacionalismo cultural chicano se relacionaba (Romo 2022: 165).

Visto en perspectiva, el rescate de la figura mitohistórica de Malinche fue, por un lado, instrumental para que las chicanas disputaran, de una vez por todas, la pasividad de representaciones femeninas en términos virginales alineados al patriarcado, y por el otro, fue trascendental para complejizar un panteón heroico y liderazgos sociales que eran dominados por figuras masculinas, como las de Joaquín Murrieta, Emiliano Zapata, Francisco Villa, César Chávez o Reyes López Tijerina, o bien por figuras pasivas, como la de la Virgen, o anónimas, como las adelitas revolucionarias. Encarnadas como las hijas y hermanas de Malinche, las chicanas vengaron su memoria, pasando de chingadas a chingonas (Alcalá, 2001). Emplearon la *lengua bastarda* del espanglish y nuevas representaciones dotadas de una “sensibilidad Chicana rasquache” (Mesa-Bains, 1999) para superar lo que Gloria Anzaldúa llamó “la tradición del silencio” (1987: 59). Las feministas chicanas produjeron así nuevos imaginarios de lo mexicano y lo femenino, formas alternativas de traducción cultural, que posibilitan interpretaciones y experiencias alternas de nacionalismo. Una de ellas, por ejemplo, es la del “malinchismo”, el cual es hoy definido, des-

de una estrategia de subversión del feminismo lésbico chicano, como: “la libertad de una mujer de usar su mente, su lengua y su cuerpo de la manera que ella decida, así como de cultivar sus habilidades intelectuales para su sobrevivencia y empoderamiento” (Gaspar de Alba, 2005: 55). A partir de expresiones subalternas, las chicanas demostraron que la historia no solo pertenece al discurso oficial del dominante. Donde hay una falta o un vacío, donde hay invisibilidad o donde abundan los estereotipos y el oprobio, siempre será posible producir una “forma Malinche” de enunciación no hegemónica.

Como espero haber mostrado en este recorrido por ciertas representaciones visuales de Malinche a lo largo del siglo XX mexicano, la importancia dada a su representación, como personaje antagónico y/o secundario de la Conquista, y los tipos de enfoque con los que se la construyó conforman privilegiados puentes de interpretación de las ideologías nacionalistas dominantes durante la Posrevolución y el desarrollismo. Del mismo modo, el caso de Malinche confirma el papel decisivo e instrumental de los artistas en la traducción de los relatos hegemónicos. Las políticas de representación y estrategias retóricas del muralismo en torno a Malinche fueron primordiales para materializar y estructurar ideas complejas de nación al tiempo que obliteraron experiencias de diferenciación racial, étnica y genérica bajo la saga del México mestizo y la supuesta “trascendencia” de dominación extranjera bajo la narrativa triunfal de una revolución institucionalizada. Estas imágenes se expandieron, consolidaron y naturalizaron en los imaginarios colectivos a través de su circulación extensiva en dispositivos de adoctrinamiento patriótico como los ritos cívicos, los libros de textos y la educación oficial, la propaganda política y los medios de comunicación masiva, como la radio, el cine, la televisión y la publicidad. Paradójicamente, al enfatizar el papel que Malinche adquirió como símbolo cultural de agenciamiento femenino en manos de activistas y artistas chicanas se hace evidente que el nacionalismo dominante coexistió junto a formas y narrativas de nacionalismos subalternos. Más aún, es claro que una figura como Malinche puede ser utilizada por dos relatos antagónicos con fines constitutivos semejantes, pero excluyentes.

Volver a Malintzin en contextos como el actual puede ser primordial para erosionar la hegemonía discursiva que se consolida rápidamente desde el aparato gubernamental de un nuevo presidencialismo partidista, políticas y programas del populismo lopezobradorista. Dicha tarea es ya acometida por algunos feminismos y luchas de pueblos originarios, los cuales disputan tanto el control monolítico del relato nacional como la pulverización del agenciamiento de grupos específicos de la sociedad civil o la sobresimplificación de la diversidad cultural, racial y étnica del México actual, como la que entrañan categorías de la retórica oficial y corporativista, como las de pueblo e indígena. Asimismo, Malintzin y su legado son potenciales baluartes de relatos y experiencias subalternas contemporáneas, que complican una historia maniquea que distorsiona el liberalismo juarista, reposiciona leyendas negras como las de la culpa colonial y anula la autonomía de los pueblos originarios como primeras naciones del territorio que hoy llamamos mexicano.

Bibliografía

- A. Gil, Yásnaya Elena, 2021. *Tres veces tres. En clave Malintzin nueve aproximaciones a su figura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Acevedo, Esther (ed.), 1995. *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Alcalá, Rita Cano, 2001. “From Chingada to Chingona: La Malinche Redefined or, A Long Line of Hermanas”. *Aztlan: A Journal of Chicano Studies* 26 (21) (noviembre, 2001): 31-61.
- Altamirano, Ignacio Manuel, 1988. “Crónicas teatrales II”. En *Obras completas*, XI editado por Héctor Azar. México: Secretaría de Educación Pública.
- Ankori, Gannit, 2002. *Imaging Her Selves- Frida Kahlo’s Poetics of Identity and Fragmentation*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Anzaldúa, Gloria, 1987. *Borderlands La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- Bartra, Roger, 1987. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo/Debolsillo.
- Biblia Reina Valera. 1960. <https://www.biblia.es/reina-valera-1960.php>
- Coffey, Mary K, 2003. “‘Without Any of the Seductions of Art’: On Orozco’s Misogyny and Public Art in the Americas”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 25 (83): 99-119. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2003.83.2153>
- _____, 2020. *Orozco’s American Epic. Myth, History, and the Melancholy of Race*. Durham: Duke University Press.
- Cuadriello, Jaime, 2019. *Malinche y Tlaxcala. Una personificación: territorios, pueblos e instituciones*. México: H. Ayuntamiento de Tlaxcala.
- Eder, Rita, 2016. *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz El Corcito*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Freud, Sigmund, 2012. *Lo siniestro*, traducción de Luis López Ballesteros. Apple Books. Epub.
- Gaspar de Alba, Alicia, 2005. “Malinche’s Revenge”. En *Feminism, Nation and Myth. La Malinche*, editado por Rolando Romero y Amanda Nolacea Harris. Houston: Arte Público Press. 44–57.

- González y González, Luis, 1987. "Patriotismo y matriotismo. Suave patria". *Nexos* 108 (diciembre 1987): 51-59.
- Gramsci, Antonio, 1982-1999. *Cuadernos de la cárcel*, edición completa, 6 tomos. México, Era.
- Lomnitz-Adler, Claudio, 2006. *Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthropology of Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mesa-Bains, Amalia, 1999. "Domesticana: The Sensibility of Chicana Rasquache". *Aztlan: A Journal of Chicano Studies* 24 (2) (otoño, 1999): 157-167.
- Messinger Cypess, Sandra, 1991. *La Malinche in Mexican Literature from History to Myth*. Austin: University of Texas at Austin.
- Navarrete, Federico, 2021. *Malintzin, o a la conquista como traducción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Núñez Seixas, Xosé M., 2018. *Suspiros de España. El nacionalismo español, 1808*. Barcelona: Crítica.
- Paz, Octavio, 1950. *El laberinto de la Soledad*. México: Cuadernos Americanos.
- Ramos, Samuel, 2005. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Espasa-Calpe.
- Rodríguez Mortellaro, Itzel, 1997. "La nación mexicana en los murales del Palacio Nacional (1929-1935)". En *Los murales del Palacio Nacional*, editado por Raquel Tibol. México: Américo Arte Editores, Instituto Nacional de Bellas Artes. 55-85.
- Romo, Terezita, 2022. "Hijas de la Malinche. Chicanas Reinscribe an Icon". En *Traitor, Survivor, Icon. The Legacy of La Malinche*, editado por Victoria I. Lyall y Terezita Romo. New Haven: Yale University Press. 155-165.
- Salazar Mallén, Rubén, 1942. "El complejo de la Malinche". *Hoy*, 270 (25 de abril, 1942).
- Sánchez-Tranquilino, Marcos, 1987. "Mano a mano: An Essay on the Representation of the Zoot Suit and its Misrepresentation by Octavio Paz". *Journal. A Contemporary Art Magazine* 6 (46) (invierno,1987): 34-42. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1126565>
- Segato, Rita Laura, 2013. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Townsend, Camilla, 2015. *Malintzin, una mujer indígena en la conquista de*

México. México: Ediciones Era.

Tuñón, Julia, 2006. “Cuerpos femeninos, cuerpos de la patria”. *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 65 (2006): 41–60. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/2199>

Vargas Santiago, Luis, 2022. “Crafting the National: Visible and Invisible Malinches”. En *Traitor, Survivor, Icon. The Legacy of La Malinche*, editado por Victoria I. Lyall y Romo, Terezita. New Haven: Yale University Press. 87-95.

_____, 2024. “Más allá de la ironía y la sátira: inquietante extrañeza en la visualidad de Antonio Ruíz”. En *Antonio Ruiz El Corcito. Montajes y escenas del México moderno*, editado por Dafne Cruz Porchini y Luis Vargas Santiago. México: Museo Amparo/ Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Velázquez Guadarrama, Angélica, 2018. *Ángeles del hogar y musas callejeras representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Widdifield, Stacie, 1966. *The Embodiment of the National in Late Nineteenth–Century Mexican Painting*. Tucson: University of Arizona Press.

Wolfe, Bertram D., 1997. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana.

Zavala, Adriana, 2010. *Becoming Modern, Becoming Tradition: Women, Gender, and Representation in Mexican Art*. Pensilvania: Pennsylvania State University Press.