

CENTROAMERICANA

26.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



2016

CENTROAMERICANA

26.1 (2016)

Direttore
DANTE LIANO

Segreteria: Simona Galbusera
Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Via Necchi 9 – 20123 Milano
Italy
Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667
E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)
† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)
Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)
Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)
Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Alexandra Ortiz-Wallner (Humboldt-Universität zu Berlin, Deutschland)
Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)
Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)
Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.centroamericana.it

© 2016 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-090-7

Actas del V Coloquio-Taller de la
Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica
(RedISCA)

POLÍTICAS Y ESTÉTICAS DE LA MODERNIDAD EN CENTROAMÉRICA

ALEXANDRA ORTIZ WALLNER – DANTE LIANO
(COORDS.)

15 y 16 de diciembre de 2014
Instituto de Estudios Latinoamericanos, Freie Universität Berlin

ÍNDICE

ALEXANDRA ORTIZ WALLNER

Pensar las políticas y estéticas de la modernidad en Centroamérica.

Palabras liminares7

DANTE BARRIENTOS TECÚN

El teatro centroamericano en los debates sociales y estéticos

de la modernidad11

SARA CARINI

Etiquetas literarias y cánones distorsionados. La literatura

latinoamericana en Italia entre estereotipos y miradas desenfocadas27

EMILIANO COELLO GUTIÉRREZ

Notas para una relectura de la novelística de Mario Monteforte Toledo45

SERGIO COTO-RIVEL

Los franco-centroamericanos y la Primera Guerra Mundial. Anotaciones

sobre la presencia centroamericana en el conflicto europeo55

DANTE LIANO

Localismos y cosmopolitismos en la película «Distancia»

de Sergio Ramírez69

RAFFAELLA ODICINO

Elecciones traductivas entre ritmo y funcionalidad. La traducción italiana de «Hombres de maíz» de M.Á. Asturias85

TANIA PLEITEZ VELA

Iconografía femenina en el arte y el cine y su apropiación en la obra de Luis de León105

Instrucciones a los autores 133

Normas editoriales y estilo..... 134

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 135

ICONOGRAFÍA FEMENINA EN EL ARTE Y EL CINE Y SU APROPIACIÓN EN LA OBRA DE LUIS DE LIÓN

TANIA PLEITEZ VELA
(Universidad de Barcelona)

Resumen: El artículo analiza dos textos del escritor guatemalteco Luis de Lión a partir de la configuración de los arquetipos femeninos presentes en dichos textos y su vínculo con tradiciones y discursos culturales europeos, tal y como aparecen en dos obras claves de la cinematografía del siglo XX. El conflicto cultural al que aluden los textos de Luis de Lión puede ser leído, a la vez, como una propuesta innovadora y transgresora de representación del conflicto histórico guatemalteco que toma en cuenta no sólo el espacio público y la Historia, sino que también incursiona en el espacio privado, uno donde la ladinización ha dejado como saldo una arquitectura emocional violentada.

Palabras clave: Luis de Lión – Femenidad – Masculinidad – Imagen – Conflicto cultural – Violencia.

Astract: Female Iconography in Art and Cinema and its Appropriation in the Work of Luis de Lión. The article analyzes two texts of the Guatemalan writer Luis de Lion considering the configuration of the female archetypes present in these texts as well as their links with European traditions and cultural discourses, as they appear in two key works of the twentieth century cinematography. The cultural conflict alluded by the texts of Luis de Lion can be read, at the same time, as an innovative proposal and a transgressive representation of the Guatemalan historical conflict that takes into account not only public space and history, but also private space, one where ladinización has left a violated emotional architecture.

Key Words: Luis de Lión – Femininity – Masculinity – Image – Cultural conflict – Violence.

Ya en un artículo anterior¹ me he referido a la utilización de arquetipos femeninos como eje para expresar un conflicto cultural por parte del escritor guatemalteco Luis de Lión. En el presente artículo profundizaré en los aspectos tratados en aquel (relativos a los arquetipos forjados por simbolistas y prerrafaelistas, cuya influencia se traslada a la literatura durante gran parte del siglo XX) y añadiré una breve referencia sobre dichos arquetipos representados en dos filmes: la película de Fritz Lang, *Metrópolis* (1927), y la de Roger Vadim, *Y Dios creó a la mujer* (1956), los cuales aparecen, de alguna forma, adaptados en la escritura del guatemalteco, tanto en su novela *El tiempo principia en Xibalbá* como en su poema “Y Dios creó a la mujer”².

Una colisión cultural y de géneros

En los últimos años, varios estudiosos nos han informado sobre el traumático evento que significó el paso de una sociedad indígena (paralela y equivalente en términos de género) a una sociedad colonial androcéntrica. Por ejemplo, Susan Kellogg, en su artículo “From Parallel and Equivalent to Separate but Unequal: Tenochca Mexica Women, 1500-1700”³, hace referencia al declive progresivo de las condiciones de vida de las mujeres nahuas (en lo que a estatus legal e influencia social se refiere) durante los dos siglos posteriores a la conquista de México. Asimismo, Karen Vieira Powers ha dedicado un libro al análisis de la génesis de la sociedad androcéntrica en Hispanoamérica, *Women*

¹ El artículo se titula “Buscando algún sol que hubiera dentro’. Estudio comparativo entre *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión y *Canto palabra de una pareja de muertos* de Pablo García”, en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2014, 27-28, en línea <istmo.denison.edu/n27-28/articulos/05.html> (consultado el 4 de abril de 2015).

² Las ilustraciones utilizadas en este artículo son de dominio público a menos que se indique la fuente.

³ Artículo incluido en S. SCHROEDER – S. WOOD – R.S. HASKETT (eds.), *Indian Women of Early Mexico*, University of Oklahoma Press, Oklahoma 1997.

in the Crucible of Conquest. The Gendered Genesis of Spanish American Society, 1500-1600:

A pesar de que la invasión española en las Américas frecuentemente figura como una colisión cultural, lo que permanece menos comentado es que también fue una colisión de géneros. Ya que, dentro de esa confrontación entre dos mundos inmensamente distintos –el europeo y el indígena–, está inmerso el encuentro entre pueblos que tenían creencias distintas sobre lo que significaba ser una mujer y lo que significaba ser un hombre⁴.

Por lo tanto, esta investigadora correlaciona la imposición del colonialismo español con la variación de los roles de género, la sexualidad y las relaciones entre hombres y mujeres en el Nuevo Mundo. En otras palabras, examina hasta qué punto se alteraron los sistemas de género indígenas, lo que se tradujo en un cambio significativo de la posición social de estas mujeres. Según la estudiosa, en el mundo precolombino, estas relaciones se basaron en un principio de equivalencia y paralelismo: la esfera de las mujeres y la de los hombres eran distintas pero de ninguna manera se imponía una sobre la otra. Pero los conquistadores y colonizadores trajeron ideas sobre las relaciones entre hombres y mujeres radicalmente distintas. En realidad, el patriarcado gobernaba las relaciones sociales, políticas y económicas de *toda* Europa. Pero Vieira Powers señala que en España este era aún más extremo debido a que involucraba la reclusión de las mujeres en el hogar con el fin de salvaguardar su sexualidad. En este sentido, la Iglesia le confiaba a los hombres el bienestar espiritual, moral y físico de sus mujeres (esposas, madres, hermanas, hijas)⁵.

⁴ K. VIEIRA POWERS, *Women in the Crucible of Conquest. The Gendered Genesis of Spanish American Society, 1500-1600*, University of New Mexico Press, New Mexico 2005, p. 39 (la traducción es mía).

⁵ Muchas de las creencias que los conquistadores traían provenían de una cultura que le asignaba a los hombres casi exclusivamente la autoridad sobre los asuntos tanto políticos y religiosos como familiares y domésticos. Legalmente, las mujeres estaban bajo el tutelaje de sus padres, sus esposos o algún pariente masculino. Si eran llamadas para ejercer de testigos en un

No extraña, pues, que Luis de Lión, nacido en el seno de una familia kakchikel, se aprovechara de uno de los conflictos europeos más antiguos para hablar de la situación indígena contemporánea, un conflicto que tradicionalmente ha marcado a la sociedad patriarcal occidental y que ha perfilado su imaginario: el miedo y la fascinación que la mujer ha causado en el hombre, sobre todo la mujer erótica. De Lión se aprovecha del mismo para referirse a la ladinización del indígena hasta en lo más profundo de su intimidad, es decir, se detiene en un proceso cultural, una colisión, que termina distorsionando el espacio de los afectos, el terreno emocional, sobre todo las relaciones domésticas y sexuales entre hombres y mujeres indígenas.

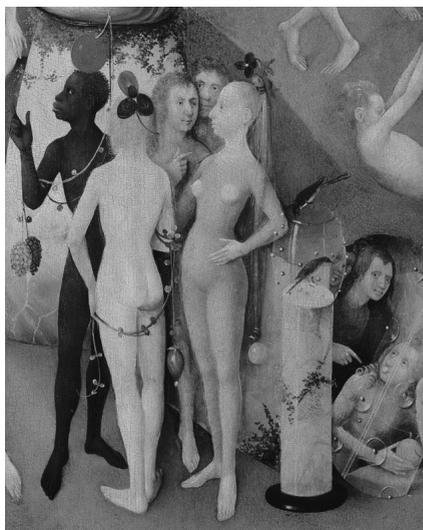
El origen de esta imagería europea tiene dos vertientes las cuales reflejan, al mismo tiempo, las reacciones que tradicionalmente la mujer ha causado en el hombre, ese ser deseado pero que también encarna el pecado y la muerte. La primera tiene que ver con Eva, ya que es la portadora del pecado original y es, según el cristianismo, la culpable de los males de la humanidad. Esto ya se deja ver, por ejemplo, en la Edad Media por medio de imágenes religiosas. En la catedral de Reims, del siglo XIII, destaca una escultura de Eva acariciando un reptil, mientras que en la catedral de Chartres, también del siglo XIII, sobresale la escultura de la esposa de Putifar (amo de José) escuchando los consejos del diablo. En la iglesia de la Sainte Croix (Burdeos), del siglo XII, aparece esculpida una mujer, símbolo de la lujuria, junto a su amante, el demonio⁶. Más adelante, en el arte, destaca la tabla central “Tierra” del famoso tríptico de El Bosco (Jerome van Aken), *El Jardín de las delicias* (1500-1505): en el caótico mundo de los pecados y la lujuria, en una esquina, se ve a una Eva diminuta escondida en una cueva, señalada por Juan el Bautista con dedo acusador.

juicio, tres mujeres eran consideradas equivalentes al valor de un testigo masculino. *Ivi*, pp. 40-41.

⁶ Véase: E. BORNAY, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid 1998, pp. 36-38.



Eva acariciando un reptil, catedral de Reims, siglo XIII⁷



"Tierra" (detalle), El Jardín de las delicias (1503-1504)⁸

La otra vertiente tiene que ver con el mito hebreo de Lilith, supuestamente la primera mujer insubordinada que abandona a Adán y que encarna el paradigma de la perversidad femenina: representa a la mujer sensual y seductora, atractiva y fatal, la diablesa, quien a menudo es retratada con la serpiente como aliada y amante, ya que el reptil es tanto la personificación de Lucifer como un símbolo fálico. Obras pictóricas como *La tentación de San Antonio* (1878) de Félicien Rops o *El pecado* (1893) de Franz von Stuck, evidencian el imaginario y la iconografía que ha existido en torno a la mujer como personificación de la lujuria y cómplice del demonio; la *femme fatale* precisamente se convirtió en figura paradigmática de los pintores prerrafaelistas y simbolistas; mientras que la *Venus Verticordia* (1864-68) de Rossetti (cuadro en que sobresale, rodeada de flores, una mujer de larga y ondulante cabellera, labios carnosos y un pecho parcialmente descubierto, pero que

⁷ Fuente: BORNAY, *Las hijas de Lilith*, p. 36.

⁸ El Bosco, *Museo Nacional del Prado*, Madrid.

alrededor de su cabeza lleva una especie de aureola) ya perfila el ideal masculino de mujer que prevaleció a finales del siglo XIX y durante gran parte del XX: la figura sincrética Virgen/Venus.



F. Rops, *La tentación de san Antonio*, 1878 – Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruselas



F. von Stuck, *El pecado*, 1893 – Galleria d'Arte Moderna, Palermo



D.G. Rossetti, *Venus Verticordia*, 1864-68 – Russell-Cotes Art Gallery and Museum, Bournemouth

Sin embargo, en el *Popol Vuh*, todos los dioses tienen una contraparte femenina: lo masculino y lo femenino son complementos ineludibles que intentan demostrar el equilibrio universal. La creación, según los antiguos mayas, se sustenta en una concepción dualística, razón por la cual los nombres de la divinidad son ordenados en parejas creadoras, como Ixmucané e Ixpiyacoc. Por lo tanto, si en el imaginario masculino europeo se ha enfatizado durante siglos la cualidad fatal de las mujeres, lo “peligroso” del principio femenino del mundo, es decir, la amenaza del Eterno Femenino (y de ahí la necesidad de construir una imagen de mujer virginal y etérea, como contrapropuesta), la cosmología maya más bien se vertebró tomando en cuenta ese principio, existiendo así una fuerte presencia femenina en el proceso de creación del universo y la humanidad.

En la novela *El tiempo principia en Xibalbá* (escrita entre 1970 y 1972, pero publicada por primera vez en 1985), De León explora el deseo masculino que experimenta una comunidad de indígenas en una Guatemala ladinizada y racista. Precisamente, la imagen de la mujer le sirve al autor como elemento narratológico de conflicto convirtiéndose así en el eje sobre el cual se

precipitan y yuxtaponen las diferencias entre indígenas y ladinos. Lo anterior se expresa en la dicotomía virgen/puta. Como dice Toledo:

Los hombres de la comunidad tienen una obsesión, poseer sexualmente a la virgen, ya que históricamente representa como símbolo, no al cristianismo en la imagerie indígena, sino a la mujer española, intocable, virgen, blanca y libre de pecados como parte de los valores inculcados durante el proceso de evangelización a que son sometidos los indígenas conquistados y coloniales⁹.

Así, la estatua de la Virgen de Concepción, la de mejillas «color de durazno», desata el deseo sexual en los hombres de una aldea indígena. Al ser una virgen blanca, los indígenas no pueden identificarse religiosamente con dicho símbolo: por un lado, es una imagen impuesta a su imaginario espiritual y, por el otro, la virgen no es morena ni tiene los rasgos indígenas. Así, la presencia de la virgen materializa y acentúa la diferencia entre ladinos e indígenas. Al mismo tiempo, esta se convierte en un objeto de deseo de los hombres indígenas por ser precisamente un símbolo ajeno, exótico.

Todos los hombres desean a la virgen en silencio, pero como no pueden poseerla sexualmente (al fin y al cabo es un ídolo de madera), recurren a Concha, la “puta” de la aldea, una muchacha parecida a la virgen, con «el mismo pelo, la misma cara, los mismos ojos, las mismas pestañas, las mismas cejas, la misma nariz, la misma boca y hasta el mismo tamaño, con la diferencia nada más de que era morena, que tenía chiches, que era de carne hueso y que, además, era puta»¹⁰. Pero llega un día en que el deseo deja de ser reprimido y vivido en silencio: uno de los hombres, Pascual (que representa al indígena ladinizado) secuestra la estatua de la virgen e intenta concretar con ella el acto sexual o, más bien, lleva a cabo una violación: «Pasó toda la noche en lucha

⁹ A. TOLEDO, “Entre lo indígena y lo ladino: *El tiempo principia en Xibalbá y Velador de noche, soñador de día*, tonalidades melodramáticas en la narrativa guatemalteca contemporánea”, *Tatuana*, s/a, 2, p. 8, en línea <www.bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revxibalvelador.pdf> (consultado el 10 de diciembre de 2014).

¹⁰ L. DE LIÓN, *El tiempo principia en Xibalbá*, Bancafé/Magna Terra editores, Guatemala 2003, p. 18.

constante contra la madera, puyándola, queriendo atravesarla a puro huevo, pero la madera se resistía. A veces parecía que como que se iba a convertir en carne, que como que estaba a punto de sangrar, y entonces su miembro se volvía más nervio, más miembro, más necio»¹¹.

La imagen, por supuesto, resulta transgresora y provocadora: el falo del subalterno que corrompe el símbolo divino del poder ladino. No obstante, ese hombre intenta penetrar la madera una y otra vez, sin éxito, hasta que, adolorido, se resigna y la mira «como quien mira a un enemigo que lo ha derrotado». Esa imagen grotesca desenmascara la realidad de una cultura poscolonial que ha sembrado la semilla de la discriminación: de la misma forma que no puede penetrar ese pedazo de madera, ese indígena, aunque ladinizado, tampoco puede penetrar en el mundo ladino, realmente no tiene lugar en esa cultura y, a su vez, termina despojado: «Y ojeroso, desvelado, deshecho su miembro, herido, dolorido, su cara más vieja como si viniera de un lugar terrible». Por lo tanto, el hombre termina por despreciar a esa imagen de la virgen: «en sus mejillas ya no había ni sombra de color y sus labios necesitaban ahora de algún colorete para aparentar frescura. Parecía una cualquiera, parecía una puta»¹².

Esta actitud pareciera reflejar su desprecio por ese mundo ladino que a la vez lo rechaza. El conflicto está servido: por un lado, el deseo despega de la imagen femenina construida, la de la mujer blanca, virginal, idealizada, anhelada, pero esa imagen se distorsiona cuando se vuelve terrenal, cuando la virgen deja de ser intocada, cuando se vuelve “carne”. Entonces a aquella se le impone otra imagen, también construida: la de la mujer fácil, la mundana, la *femme fatale*. Idealización y desprecio se precipitan sobre ese eje femenino. Por lo tanto, en la novela se construye un espacio erótico donde coexiste lo blasfemo y lo sagrado, lo que marca un descenso a un ambiente de rasgos surrealistas (incluso expresionistas, por los elementos grotescos de los que

¹¹ *Ivi*, p. 61.

¹² *Ibidem* (todas las citas de este párrafo pertenecen al mismo número de página de la novela).

beben las imágenes) donde lo atroz y lo violento coinciden con el esperpento y lo excéntrico. De esta forma, el erotismo se asocia a los rasgos ideológicos del catolicismo invirtiéndose el simbolismo tradicional de este último¹³.

En síntesis, podemos comprobar que en la novela lionina el dilema de los prerrafaelistas y simbolistas, que explicaré más adelante, se expresa en la bifurcación que adquiere el deseo masculino en esa comunidad indígena: una vez conquistados por el imaginario europeo, esos indígenas fantasean con otro ideal de belleza femenina, una mujer blanca, con mejillas «color de durazno». Pero al mismo tiempo hay otra mujer deseada (por parecerse físicamente a la Virgen de Concepción) que, sin embargo, es repudiada porque es una mujer que experimenta un fuerte deseo sexual; Concha, de hecho, encarna un doble prejuicio porque no es blanca y encima es “puta”. Todo lo anterior inevitablemente desencadena un conflicto en el interior de los hombres indígenas de la novela: su complejo de inferioridad aumenta porque saben que no pueden aspirar a tener en sus brazos a una mujer blanca y virginal (el arquetipo impuesto), puesto que el indígena ocupa el último escalón en la escala social:

Recordás que sabiendo que era imposible una unión con ella, con esa madera, buscaste en la ciudad qué pariente suya podría quererte, que buscaste a muchas, que les decías que en tu pueblo tenías tierras, dinero, buena casa; recordás que todas te rechazaron, que no te miraban siquiera, que sólo te escuchaban las de las cantinas pero que de todas maneras te decían: ¡Indio!, y que entonces fue cuando te conseguiste a ésta que sí te habla; que sí te oye, que sí te amó, que aún podría amarte otra vez; a ésta que es india pero que por lo menos tiene el nombre y el apodo de la que vos adorabas; a ésta, pero no para mujer sino que para sirvienta¹⁴.

¹³ PLEITEZ VELA, “‘Buscando algún sol que hubiera dentro’. Estudio comparativo entre *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión y *Canto palabra de una pareja de muertos* de Pablo García”.

¹⁴ DE LIÓN, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 66.

De ahí que en la novela uno de los hombres exprese su deseo de forma violenta (robándose la virgen e intentando violar la estatua de madera), una acción simbólica que llama la atención sobre su situación: puesto que en el entorno ladino no tiene voz ni existe, aquel se hace visible mediante una acción escandalosa, agresiva, esperpéntica. Vale la pena preguntarse: ¿Por qué Luis de León utiliza imágenes femeninas para referirse a la invisibilización del mundo indígena y sus conflictos en una sociedad ladinizada? Tendremos que irnos atrás en el tiempo y al continente europeo, al origen de la mujer como signo y arquetipo en las artes, como objeto de arte.

Orígenes de una iconografía femenina

Erika Bornay, a largo de su libro *Las hijas de Lilith*, sostiene que desde finales del siglo XIX y principios del XX, las ideas abstractas del simbolismo hicieron uso de una “forma concreta” de mujer a la que le fue otorgada una dimensión conceptual, es decir, arquetípica, pero con una riqueza de matices como nunca antes la había tenido en la historia del arte. Dicha dimensión se tradujo en obras pictóricas, literarias y, más tarde, cinematográficas, en las que se palpan claramente dos versiones de lo femenino construidas en el imaginario: la mujer artificial (amante-estéril) y la natural (esposa-madre). No obstante, como vimos, las representaciones femeninas se remontan varios siglos atrás, evidenciando que la realidad social y cultural de la misoginia ha estado tan presente que ha llegado a naturalizarse. El supuesto carácter maligno y tiránico de la mujer se ha venido retratando constantemente; por ejemplo, en el grabado titulado *La cólera de la esposa* (siglo XV), de Israhel van Mechenem, aparece una esposa maltratando a su indefenso marido bajo la mirada gozosa del diablo. Más adelante, hacia finales del XIX, la idea continuó viva como lo demuestra *Las etapas de la crueldad* de Ford Madox Brown: la niña maltrata al perro mientras la joven se muestra indiferente a su pretendiente.



I. van Mechenem, *La cólera de la esposa*, siglo XV – Albertina, Viena



F.M. Brown, *Las etapas de la crueldad*, 1890 c. – City Art Galleries, Manchester

Dichas representaciones, precisamente, alcanzan un punto álgido a finales del siglo XIX con los prerrafaelistas y los simbolistas, quienes las convirtieron en iconografía recurrente. Como afirma Bornay, «aunque la mujer es también la esposa casta, la madre-Madonna, y la *soeur d'élection* baudeleriana, ella es, sobre todo, la mujer fatal»¹⁵. Uno de los primeros en utilizar el término de la *femme fatale* fue Georges Darien, en su novela *Le voleur* (1897). Décadas más tarde, la aceptación de su forma francesa apareció en la edición de 1969 de *The Random House Dictionary of the English Language*: «Femme fatale. French. An irresistible attractive woman who leads men into danger; siren»¹⁶. Nació así, oficialmente, la imagen arquetípica de la mujer fatídica en el arte, la literatura y el cine.

¿Por qué los simbolistas insistieron en una dimensión negativa de la imagen femenina construida? Bornay opina que una respuesta se puede encontrar en su concepción dual del mundo:

¹⁵ BORNAY, *Las hijas de Lilith*, p. 98.

¹⁶ *Ivi*, p. 114.

para los simbolistas, existe un mundo superior, el del espíritu, y un mundo inferior, el de los sentidos. Esta supuesta *bondad* del espíritu, en oposición a la *maldad* de la materia, dará lugar, en ocasiones, a un fuerte sentimiento místico y religioso y paralelamente, o como consecuencia, una desconfianza y rechazo de la mujer, puesto que ella es la imagen por antonomasia de lo que en el mundo se conoce como lo real. La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo, es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal. Y aunque puede ser una musa inspiradora de la obra de arte, mucho más a menudo es su amenaza. Todo ello iba a despertar en el artista simbolista una morbosa seducción por el sexo, que irá pareja con un obsesivo temor por sus atractivos¹⁷.

¿Y por qué enfatizar ese miedo? Según Bornay, en Europa, el miedo a lo femenino se hizo más patente a partir de mediados del siglo XIX, cuando empezaron a aparecer movimientos feministas organizados (como el de Flora Tristán). Asimismo, las mujeres ingresaron como trabajadoras en la vida pública, en fábricas y oficinas. Para muchos, observar a la mujer fuera de su papel conyugal y maternal se convirtió en motivo de ansiedad y miedo; fuera de los papeles tradicionales, esta se les aparecía como un ser usurpador y amenazador al *statu quo* establecido. Al mismo tiempo, había otro motivo importante: la prostitución crecía a niveles alarmantes; las fronteras a las que las prostitutas estaban confinadas se ampliaban, convirtiéndose en protagonistas de los centros urbanos. Esto se tradujo en pavor a las enfermedades venéreas: los placeres sexuales equivalían a la muerte, como ha quedado reflejado en el cuadro de Félicien Rops, *La parodia humana*.

Todo lo anterior culminó con la aparición del arquetipo de la *femme fatale* para dar forma a aquella mujer que tanto inquietaba a la comunidad masculina. Precisamente, es hacia el final de ese siglo que Baudelaire escribe: «El satanismo ha vencido. Satán se ha vuelto ingenuo»¹⁸. Los artistas se obsesionaron además con los excesos sexuales (recordemos *La Venus de las*

¹⁷ *Ivi*, p. 98.

¹⁸ A. ALVAREZ, *El dios salvaje. El duro oficio de vivir*, Emecé editores, Barcelona 2003, p. 220.

pieles de Sacher-Masoch), lo que pareciera más chocante a la sociedad burguesa, aquello que demostrara la intensificación de una vida dedicada al arte. En su libro *La muerte, la carne y el diablo*, Mario Praz muestra como gradualmente el fatalismo llegó a ser sinónimo de fatalidad sexual: «la *femme fatale* reemplazó a la muerte como inspiración suprema»¹⁹. Por lo tanto, se afianza una imagería literaria y visual que tiene como protagonista a la mujer con poder letal, sensual, dominante, la “mala”, un arquetipo que surge del deseo y la misoginia masculinos y que empieza a aparecer bajo un amplio repertorio iconográfico. Así, se la representa bajo el maquillaje de diversos rostros basados en personajes míticos de la antigüedad pagana, histórica y bíblica: Eva, Lilith, Salomé, Judit, Dalila, Venus, Pandora, Medea, Circe, Helena de Troya, Cleopatra, Mesalina, Lucrecia Borgia, la Esfinge, la Medusa, la Sirena, la vampiresa... Precisamente, en la novela de Ramón del Valle Inclán, *La cara de Dios* (1889), Víctor le describe a su amigo Palomero la pasión que siente por Paca la Gallarda, a lo que este responde: «Casi todos los hombres de tu temperamento tienen en la vida una mujer así. La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían»²⁰.

¹⁹ *Ivi*, p. 219.

²⁰ R. DEL VALLE INCLÁN, *La cara de Dios*, Taurus, Madrid 1972, p. 273.



F. Rops, *La parodia humana*, 1881²¹

Lo más importante de tener en cuenta es que por medio de esas imágenes femeninas, en la que sobresale la representación del dominante y el dominado, se excluye, automáticamente, toda posibilidad de una relación armónica, recíproca y dual, de ahí sus connotaciones trágicas y las implicaciones emocionales de estos conflictos. Se trata de contradicciones emocionales recreadas por medio de tópicos. Así, en un sentido tradicional, las diversas versiones de lo femenino se convierten en un eje donde se precipita el conflicto, la mujer-arquetipo que lleva intrínseca la muerte, la perdición, el ángulo emocionalmente violento de la existencia masculina.

Siguiendo a P. Jullian, Bornay subraya que «el cine, incluso mejor que la pintura, va a ofrecer a un mundo más y más mecanizado las imágenes creadas años atrás por los decadentes y los simbolistas»²². Basta recordar el impacto que en 1915 produjo el exotismo de Theda Bara (juego de palabras que a la inversa se lee *death arab*, destacando la sexualidad y el exotismo), cuando protagoniza *A Fool There Was*, en el papel de una vampiresa. En 1917, la actriz volvió a llamar la atención personificando a otra imagen representativa de la *femme fatale*: Cleopatra. En definitiva, aquellos mitos que tanto fascinaron a la sociedad masculina de artistas, van a ser recuperados por el cine. Mas aun, la concepción europea y decadente de la mujer, expresada en la oposición madre/*femme fatale*, también llegará a Latinoamérica por medio de los

²¹ Fuente: Lluvia artificial (<http://lluviaartificial.blogspot.com.es/2013/04/felicien-rops.html>)

²² BORNAY, *Las hijas de Lilith*, p. 385.

modernistas, que bebieron de la imaginería simbolista²³, pero también del cine y de la publicidad.



Foto publicitaria de Theda Bara, 1918²⁴

Dos referencias cinematográficas en diálogo con Luis de Lión

Una de las películas expresionistas más clásicas y legendarias es, sin duda, *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang. No hay espacio aquí para entrar profundamente en el argumento del filme, pero lo que me interesa destacar es el papel de María en el contexto de la distopía futurista que se retrata, una donde coexisten dos clases bien definidas: los pensadores y los trabajadores. Así, una pequeña élite vive rodeada de lujo opulento mientras que la gran

²³ Por ejemplo, no olvidemos la construcción de la mujer en algunos poemas de Rubén Darío. En esta línea, Darío también adoptó el imaginario de la mujer fatal, a la que en ocasiones le exige que sea profunda, como en “Querida de artista” (*El canto errante*, 1907). En este, el yo poético le insta a una mujer-hechicera que se ponga a la altura de su amante artista, en otras palabras, que abandone la “artificialidad”: «Cultiva tu artista, mujer, / que por cierto debes tener / los ojos de las hechiceras... / Cultiva tu artista, mujer, / sin abusar del alfiler / y del filo de las tijeras. / Y si eres de las hechiceras / que, desnudas, se dejan ver / en las pieles de las panteras, / o si de las tristes fieras, / cultiva tu artista, mujer». (R. DARÍO, “Querida de artista”, en P. GIMFERRER (ed.), *Poesía*, Planeta, Madrid 2000, p. 209).

²⁴ Fuente: Forum de FilmeCulte (<http://forum.plan-sequence.com/theda-bara-t16751.html>)

mayoría trabaja en condiciones deshumanizantes, en un complejo industrial que se iguala a una máquina monstruosa. María es una proletaria carismática, profundamente estimada por sus compañeros de trabajo, que suele sermonearles sobre la paz venidera y les pide paciencia para que no se subleven todavía, basándose en una profecía: pronto llegará el mediador, aquel que se convertirá en el corazón entre la cabeza (los pensadores) y las manos (los trabajadores). María se presenta, pues, como una especie de *Madonna*.



*María, rodeada de velas, recuerda a una virgen*²⁵



*María sermoneando a los trabajadores en las catacumbas*²⁶

Cuando el fundador y gobernante de la ciudad, Joh Fredersen, se entera que los trabajadores tienen planes de revuelta, le pide ayuda a un científico llamado Rotwang, quien le presenta su último invento: un androide. Fredersen le ordena al inventor que le otorgue al androide los rasgos de María, con el fin de aprovecharse de la credibilidad que esta tiene con los trabajadores. Rotwang secuestra a la carismática proletaria y transforma su figura en androide. La María-androide es lo opuesto de la María-humana y tiene todas las características de la *femme fatale* (seductora, artificial). Es ya ampliamente famoso el guiño cautivador que la androide hace durante un primer plano de la película.

²⁵ Captura de imagen. ©1927 Universum Film AG (UFA). Credit: © 1927 UFA / Courtesy Pyxurz.

²⁶ Captura de imagen. ©1927 Universum Film AG (UFA). Credit: © 1927 UFA / Courtesy Pyxurz.



*María-androide, con gesto seductor*²⁷

Una vez creada, María-androide es presentada en Yoshiwara, un *nightclub* donde suelen divertirse los hijos de los ricos. Es allí donde interpreta sus bailes eróticos y los hombres enloquecen invadidos por la lujuria: pelean, se ponen celosos, se llenan de lascivia, cometen pecados. Pero, sobre todo, la veneran.



*Los hombres en el nightclub reaccionan al baile exótico de María-androide*²⁸

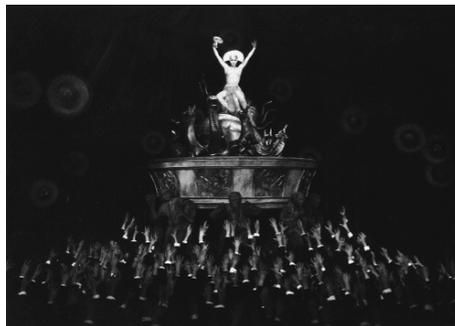
En una escena, se la retrata como la meretriz de Babilonia, la gran prostituta del Apocalipsis. Así, los hombres observan con fascinación, asombro, deseo y adoración a ese fenómeno irresistible que es la mujer erótica, y esta aparece como símbolo que anuncia la muerte, la perdición, la llegada del Apocalipsis. En pocas palabras, una vez más se hace referencia a la trilogía mujer-sexo-muerte, o, lo que es lo mismo, maldad, pecado, castigo.

²⁷ Captura de imagen. ©1927 Universum Film AG (UFA). Credit: © 1927 UFA / Courtesy Pyxurz.

²⁸ Captura de imagen. ©1927 Universum Film AG (UFA). Credit: © 1927 UFA / Courtesy Pyxurz.



*María-androide en pleno baile*²⁹



*María-androide como la meretriz de Babilonia
y los hombres a sus pies*³⁰

¿Y cómo es percibida María-androide en el lugar de los trabajadores? Programada por su inventor, quien obedece las órdenes de Fredersen, en el mundo proletario esta versión de María actúa como agente provocador: incita a los trabajadores a rebelarse. El plan de Fredersen es que lleven a cabo la sublevación para tener una excusa que le permita utilizar la fuerza en contra de ellos y reprimirlos. Sin embargo, los trabajadores descubren que han sido engañados. Creyéndola una bruja, terminan quemando a María-androide.

Ahora bien, lo interesante es que Luis de Lión nos muestra ese conflicto desde la perspectiva contraria: el deseo sexual y la perdición son provocados por la virgen (y no por la *femme fatale*), subvirtiendo de esta forma el imaginario tradicional. No obstante, en ambos casos se alude a una imagen femenina que al principio aparece virginal pero que luego es transformada en *femme fatale* por la mano del hombre: a través de la tecnología, en el caso de *Metrópolis*, y a través de una violación, en el caso de *El tiempo principia en Xibalbá*. En la novela, la virgen adquiere rasgos esperpénticos y surrealistas cuando, después de ser violada, la estatua es animada, adquiere vida, deja de

²⁹ Captura de imagen. ©1927 Universum Film AG (UFA). Credit: © 1927 UFA / Courtesy Pyxurz.

³⁰ Captura de imagen. ©1927 Universum Film AG (UFA). Credit: © 1927 UFA / Courtesy Pyxurz.

resistirse ante Pascual, su violador, y se abandona al deseo, tanto así que se aferra a este:

Adentro, él oyó que llamaban. (...) Estaban enlazados como perros que no quieren desprenderse, atornillados para siempre. Él se dejaba como chupar, como absorber, como mamar por bajo; ella se deshacía en suspiros, en vaivenes, en movimientos de mar pacífico. (...) Seguían llamando en la puerta de la iglesia. Tocaban, querían empujar la puerta la puerta y entrar, pero no se atrevían. Ella se prendía más a él. Él quería zafarse para ir a preguntar qué querían, pero ella le tendía sus dos piernas en la espalda como tenazas y lo jalaba más hacia su cuerpo como para desaparecerlo.

En la puerta seguían tocando.

–Soltáme siquiera un momentito. Sólo voy a ir a ver que quieren y regreso.

Pero ella no lo oía. Estaba en el último momento³¹.

Cuando la virgen animada es descubierta en pleno acto sexual por todos los miembros destacados de la aldea, comienza a excusarse aunque enfatizando la diferencia entre indígenas y ladinos, es decir, adoptando un discurso condescendiente, paternalista y discriminatorio, el discurso construido por una hegemonía ladina que se sabe impune:

Y entraron el alcalde, sus auxiliares y ministriles, el encargado de la milicia y los dos principales de la Cofradía y los demás miembros y las Hijas de María. ¡Jesús, las Hijas de María! Entonces, le dio vergüenza y de un tirón se zafó de él, corrió hacia donde estaba su ropa y se puso el vestido blanco, el manto azul, la corona de reina de las vírgenes, de rosa mística, torre de David, arca de oro,

³¹ DE LIÓN, *El tiempo principia en Xibalbá*, pp. 70-71. Esa acción posesiva y dominante de alguna forma recuerda a la Filide reinterpretada por el artista prerrafaelista Edward Burne-Jones: el pintor británico la retrata como árbol florido que se inclina y abraza al asustado Demofonte, quien intenta desprenderse de sus abrazos apasionados pero sofocantes, anuladores. La leyenda original cuenta que Fílides (o Filis), desesperada porque su esposo ausente no regresaba, se ahorcó, convirtiéndose en un deshojado almendro. Demofonte volvió tiempo después y cuando se enteró que la muchacha se había transformado en árbol, lo abrazó, tras lo cual el almendro se llenó de hojas (P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona 1981, p. 200).

salud de los enfermos, refugio de los pecadores... Y les pidió perdón a todos, les dijo que disculparan pero que tenía años y años de haber conocido sólo a la paloma y que de allí en adelante nada, que mentiras, que seguía siendo virgen, que gracias porque la perdonaban, que gracias por no hacerle nada a su momentáneo marido, que sí, que déjenlo, que no tuvo la culpa, que había sido ella quien se le había insinuado y que ni modo, él era hombre. ¿Qué de puritita verdad la perdonaban? ¿De de veras de veras? Ah, vaya. Pues les haría todos los milagritos que quisieran. Pero que eso sí, si con él se había metido había sido por pura casuanecesidad. Que no fueran a pensar que con todos sería igual. Que recordaran que eran inditos. Que otra vez gracias por ponerla nuevamente en su camarín. ¡Gracias, inditos por su buen corazón!³².

Como vemos, la virgen justifica su acto sexual en un principio de etnicidad y, en ese sentido, Pascual posiblemente representa una excepción porque es un indígena ladinizado, diferente al resto de los “inditos” de la comunidad. Es en este momento que los hombres de la aldea se rebelan, se colocan en el escenario principal y ponen de manifiesto su etnia, pero bajo sus propios términos: destruyen la estatua de madera para reemplazarla por esta otra virgen, la virgen/puta, la virgen/*femme fatale*, la cual cesa de representar una dicotomía u oposición binaria para convertirse en una unidad sincrética. Según Palacios, esa acción simboliza el violento rechazo a un sistema social, cultural y sexual impuesto, lo cual restablece la tradición indígena, tal y como lo han hecho con otros santos folclóricos guatemaltecos, por ejemplo, Maximón. Aunque Palacios acierta al decir que alzar ese nuevo ídolo sincrético supone la construcción de una nueva identidad indígena, marcada por una constante tensión, no concuerdo con que eso implique únicamente una auto-determinación, una rearticulación de sus tradiciones, de su cultura y de lo indígena³³. A mí parecer, se trata de algo mucho más complejo. Cuando la

³² *Ivi*, pp.71-72.

³³ R.M. PALACIOS, *Indigeness and the Reconstruction of the Other in Guatemalan Indigenous Literature*, Tesis doctoral, Universidad de Toronto, pp. 108-110, en línea <[tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19072/1/Palacios_Rita_M_200911_PhD_thesis.pdf](https://space.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19072/1/Palacios_Rita_M_200911_PhD_thesis.pdf)> (consultado el 8 de abril de 2015).

virgen/*femme fatale* comienza a ser venerada, en realidad no toma lugar un verdadero empoderamiento indígena. El conflicto iniciado a partir del fuerte deseo que experimentan los hombres de la aldea más bien representa una especie de fin de mundo indígena, tal y como lo conocían, en el que se resquebraja y se rompe la armonía de su espacio doméstico, el de los afectos, el de las relaciones entre hombres y mujeres, el de la familia, y, por ende, el espacio de la comunidad. Porque ese conflicto cultural y psicológico también toca a las mujeres indígenas, quienes, al ser consideradas por sus hombres como “hambrientas, feas”, empiezan a sentir celos de la virgen: «Y no tardó mucho tiempo sin que las mujeres empezaran a ver en sus maridos su amor por ella [la virgen], a darse cuenta de que [ellas] sólo les servían para desahogarse, para tener hijos, para hacerles la comida»³⁴. De esta forma, se erosionan las relaciones entre hombres y mujeres indígenas, imponiéndose, a la vez, un silencio catastrófico:

Pero todos –padres, madres, hijos– con el amor, el rencor, el odio o los celos en silencio, subrepticamente, clandestinamente en el corazón, sin sacarlos a los labios: ellas, eternamente bocarriba, pasivas, odiando mientras recibían a los hombres; ellos, amando a la Virgen mientras hacían, se movían sobre sus mujeres, cesaban, se agotaban; los hijos, agarrando de la mano a sus novias, pero por no poder agarrar la de la otra³⁵.

Como vemos, las mujeres indígenas adquieren una resentida conciencia de su diferencia con respecto a la virgen ladina: «aunque siempre se habían fijado que no eran blancas, rosaditas, pelo canche y sin trenzas, cuerpo fino y que se entiende, ladinas como ella, ahora esas diferencias pesaban, les dolían. Y empezaron a casi odiarla con respeto»³⁶. Las mujeres indígenas, por lo tanto, llegan a ser discriminadas no solo por el mundo ladino sino también por sus hombres. Incluso, llegan a ser las víctimas de la violencia que devora a estos, esa

³⁴ DE LIÓN, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 63.

³⁵ *Ivi*, p. 64.

³⁶ *Ivi*, p. 63.

violencia desatada por la fervorosa veneración que ellos le rinden a la virgen/puta:

Pero las mujeres decidieron rescatar a sus maridos, a sus novios, a sus padres, a sus hermanos, a sus hijos, y se apostaron en la primera esquina, y cuando la procesión asomó los llamaron con ruegos, con señas, con lágrimas, pero los hombres, en lugar de hacerles caso, las tomaron de las trenzas, las arrastraron, les rasgaron los vestidos y con leños y machetes y bofetadas les dieron en el rostro, en los senos, en el sexo, en las nalgas, en las piernas, en los brazos, hasta dejarlas bocarriba o bocabajo echando sangre y luego, pasando sobre sus cuerpos, sobre los llantos de los niños, sobre amores y fraternidades y maternidades, prosiguieron la procesión por las calles del pueblo³⁷.

Por un instante, surge el sueño de reconstruir la aldea, la aldea primigenia, «a querer reinventarla exactamente igual a la imagen que tenían de ella en el cerebro desde hacía siglos. Pero se dieron cuenta de que había que hacerla de nuevo... Pero ya no hicieron nada»³⁸. Ante esa parálisis anímica y colectiva, provocada por el proceso transculturador, el odio, los celos, las peleas y el soplo de la Muerte arrasan con ellos. De esta forma, la virgen/*femme fatale* encarna también a la Muerte: «ella y su cofradía, la de la Muerte. (...) Tenía sed de vida y quería empezar a matar ya»³⁹. Así, llega ese fin del mundo indígena de “hacia siglos”:

todos hacían retazos el aire con sus machetes, disparaban contra cualquiera, herían, mataban, maltrataban, gritaban, crujían de pura calentura, de puros celos y sólo algunos, a falta de no poderla besar, sobar, coger, morirse encima de ella, agarraban puñaditos de tierra, la besaban y se la tiraban.

Pero nadie vio que se hizo. Porque cuando por fin terminó la batalla, en el quebradizo silencio, solo se escuchaba el silencio de los que habían muerto, los quejidos de los que agonizaban, de los sobrevivientes que, trastrabillando, trataban de levantarse y caminar, y más tarde, en la cantina o en las tripas de las

³⁷ *Ivi*, p. 75.

³⁸ *Ivi*, p. 73.

³⁹ *Ivi*, p. 75.

calles, otra vez el chilín de los machetes y el ruido seco de los disparos, el adiós de las vidas, el silencio cuando ingresaban a la otra orilla, el silencio de esa orilla, el llorar de las mujeres que desfilaban buscando cada quien el cadáver que les pertenecía, el cansancio, la muerte, el silencio final⁴⁰.

Nuevamente pregunto: ¿Por qué De Lión eligió precisamente esta perspectiva para referirse al conflicto entre el mundo indígena y el ladino en la Guatemala de mediados del siglo XX? Me parece que la clave la encontramos en un poema posterior titulado “Y Dios creó a la mujer”. La fecha que aparece en el manuscrito de este poema es la del 14 de mayo de 1984, por lo que prácticamente es lo último que escribió antes de su secuestro, el cual, precisamente, tuvo lugar al día siguiente. Según su hija Mayarí, es de suponer que el poema estaba en gestación; tampoco se sabe si escribió alguna línea durante su cautiverio, antes de su asesinato el 5 de junio de 1984⁴¹. En cualquier caso, el poema fue incluido recientemente en *Poemas del volcán de fuego* (Cultura, Guatemala 2014), aunque su elaboración no es parte original de los poemas que conforman a dicho libro. Si esto fue lo último que escribió De Lión, no me parece exagerado proponer que las alteraciones de lo masculino y lo femenino en el mundo indígena, debido a las estrategias de una política discriminatoria (que sistematizó y normalizó el racismo), fue una obsesión literaria que el autor mantuvo hasta el final.

En “Y Dios creó a la mujer”, el escritor guatemalteco se vale del título de la famosa película de Roger Vadim, de 1956, protagonizada por Brigitte Bardot. Antes de leer el poema, me parece importante mencionar brevemente una escena de dicha película, donde el personaje de la francesa, Juliette, baila eróticamente tal si fuera una Salomé, algo que conecta con la iconografía que he descrito arriba.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 76-77.

⁴¹ Comunicación personal con Mayarí de León por medio de correo electrónico, 8 y 10 de diciembre de 2014.



Fuente: Fotolog⁴²



Fuente: Última película⁴³

El baile desinhibido de Juliette despierta un instinto violento en Michel, uno de los hombres que está obsesionado con la belleza y la actitud libre de la joven. Ese instinto se materializa cuando desenfunda una pistola y dispara para detener el baile. En definitiva, su danza reitera, una vez más, la representación femenina como símbolo de lo pagano, de la materia, de la sexualidad, el deseo y la perdición. Destaca en esta escena la presencia directa de la violencia y, además, la equivalencia del eterno femenino al insondable misterio: lo femenino retratado como algo tan desconocido y lejano como lo era el continente africano para el europeo. No en vano Freud denominó a la mujer como el Continente Negro. Y no en vano aparece la Bardot bailando rodeada

⁴² <http://www.fotolog.com/bbrigittebb/56721701/>

⁴³ <http://ultimapelicula.blogspot.com.es/2014/09/80-cumpleanos-de-brigitte-bardot.html>

de africanos y al son de sus tambores. En la película de Fritz Lang, la mujer erótica sobresale como símbolo que anuncia la llegada del Apocalipsis y la discordia. En contraste, como vimos arriba, en *El tiempo principia en Xibalbá* lo que se enfatiza, por medio de imágenes femeninas, es el fin del mundo indígena, tal y como se conocía. En la película de Vadin se alude directamente al conflicto afectivo, al sentimiento de inseguridad, que provoca esa tradicional dicotomía virgen/*femme fatale*, algo que se transparenta en el irónico poema de De Lión.

Efectivamente, en el poema “Y Dios creó a la mujer”, Luis de Lión satiriza ese imaginario artificialmente construido mostrando el contraste entre dos imágenes de mujer: la indígena natural y la blanca sensual, es decir, aquella que se le apareció cuando vio en la pantalla a la francesa. Así, el yo poético, en un diálogo imaginario con la Bardot, le asegura, irónicamente, que ha provocado un fuego en su interior. Después de hacer una descripción del cuerpo voluptuoso de la actriz, aludiendo a la imagen sincrética de Lilith y Eva, el autor enfatiza el contraste que se establece con un estado de cosas anterior a esa imagen artificialmente construida:

Eva mía,
caminabas
y eras la tierra y sus dos movimientos.
Eras mi sueño.
Todas las noches te metías en mi cabeza
con tu cuerpo de serpiente y tu piel de lirio.

Brigitte Bardot
yo venía de un pueblo donde no había cine
y sus mujeres eran catedrales.
Mis ojos sólo conocían los troncos de los árboles
y nunca habían visto un muslo.
Los senos no tenían nada de erotismo,
eran frutas llenas de jugo para los labios de los niños.
Los brazos y los abrazos eran cunas o nidos.
Las cinturas no eran de avispa,
eran redondas.
Los vientres eran surcos para reproducir la vida,
no almohadas.

Y uno crecía,
se casaba,
tenía hijos
y eso era todo.

Pero Dios
creó en París una mujer
y la exportó envuelta en celuloide.

(...)
Brigitte Bardot,
yo intenté la resistencia,
pero tu fuego era demasiado.
La aldea que yo traía en la cabeza
fue tomada por asalto y arrasada.
Y tuve que abrirte mi corazón
y luego alzar los brazos.

De eso hace muchos años,
Brigitte Bardot.
Y sin embargo...⁴⁴.

De Lión alude a la idea de que el indígena no conocía el erotismo a la manera europea precisamente por no existir en su cotidianidad la represión sexual, consecuencia de las prohibiciones católicas. Eso no quiere decir que no sintiera deseo, solo que la sexualidad y la construcción de género se vivían de manera diversa. Pero, con la llegada de ese Dios patriarcal, occidental, europeo, también comenzó a respirar en su imaginario una imagen de mujer supuestamente perversa y fascinante, alzando contradicciones, y es precisamente ahí donde comienzan los problemas, las fracturas en la psique masculina, en la psique de los hombres indígenas ladinizados. Por otra parte, surge otra pregunta al leer el poema: ¿está también Luis de Lión satirizando la imagen de la mujer indígena que alberga el

⁴⁴ L. DE LIÓN, "Y Dios creó a la mujer", *Web poética*, 19 de junio de 1998, en línea <mypage.direct.ca/j/julio/lion.html> (consultado el 2 de diciembre de 2014).

mundo ladinizado, una visión más naif, primitivista? Es decir, ¿está el autor satirizando ambas imágenes femeninas construidas? No hay espacio aquí para ahondar en este último punto pero es una pregunta que lanzo para estudios futuros sobre el tema. Por ahora, creo que merece la pena considerar las imágenes femeninas que ha creado la artista indígena Paula Nicho Cumez, originaria de San Juan Comalapa, pueblo conocido por ser el lugar de nacimiento de varios artistas guatemaltecos, como José Colaj. Paula Nicho Cumez ha creado imágenes que humanizan a la mujer indígena desde una perspectiva más compleja porque aparece con sus pesares y sus anhelos y no solo ejerciendo sus labores domésticas y maternales⁴⁵.



*P. Nicho Cumez, Cruzando fronteras, 2007*⁴⁶

⁴⁵ Para más información véase: “Celebrating Guatemalan Women during Women’s History Month: Paula Nicho Cumez”, *Roots and Wings*, 12 de marzo de 2012, en línea <root-sandwingsintl.org/blog/2012/03/celebrating-guatemalan-women-during-womens-history-month-paula-nicho-cumez/>; y *La mujer maya / Maya Woman: The Helen Moran Collection*, 2008-2013, en línea <mujeresmayasenarte.org/gallery.html> (consultados el 5 de diciembre de 2014).

⁴⁶ Fuente: *La mujer maya/Maya Woman*, The Helen Moran Collection, en línea <<http://www.mujeresmayasenarte.org/gallery.html>>.

Conclusión

Considerando el poema “Y Dios creó a la mujer” y lo enfatizado en la novela *El tiempo principia en Xibalbá*, Luis de Lión nos entrega una propuesta personal contra-hegemónica que pareciera querer decir que, así como el mundo ladino ha alterado la imagen de la mujer en la mente indígena, descomponiendo dramáticamente el equilibrio en que vivían, así ha intentado entrar en su psicología para imponerle una visión de mundo que injustamente le esclaviza y atormenta. La Guatemala de mediados del siglo XX se nos aparece como un lugar conflictivo donde se ha perdido el sosiego ante la violencia y la discriminación cotidianas. Un lugar de muerte, física y existencial. Un Xibalbá latente. Por medio de las imágenes femeninas (virgen/puta) presentes en la novela, se subraya la representación del dominante y el dominado a través de dicotomías: ladinos/indígenas, hombres-indígenas/mujeres-indígenas, mujer-blanca/mujer-indígena, dicotomías interiorizadas y naturalizadas que excluyen, automáticamente, toda posibilidad de establecer relaciones armónicas y recíprocas en esa sociedad. En definitiva, la propuesta de este escritor resulta innovadora porque refleja el conflicto histórico guatemalteco tomando en cuenta no sólo el espacio público, la Historia, sino también el privado, el doméstico, un lugar donde la ladinización ha dejado como saldo una arquitectura emocional violentada. Más aun, la “masculinidad” de los hombres indígenas de la comunidad retratada, al no poder poseer a la mujer blanca y virginal que desean con fervor, es desplazada hacia lo pasivo, o hacia lo “femenino”, creándose en su interior una profunda crisis de la masculinidad que desemboca en la violencia. Mientras tanto, las mujeres indígenas son desplazadas hacia el silencio, la sumisión, hacia un concepto de lo “femenino” aún más radical, convirtiéndose en las marginadas dentro de la esfera de los marginados.

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-090-7

ISSN: 2035-1496



€ 8,00