

XXV COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

# La imagen política



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

## EL SUEÑO DE LA MALINCHE DE ANTONIO RUIZ Y MARÍA MAGDALENA: ALGUNAS AFINIDADES

RITA EDER

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

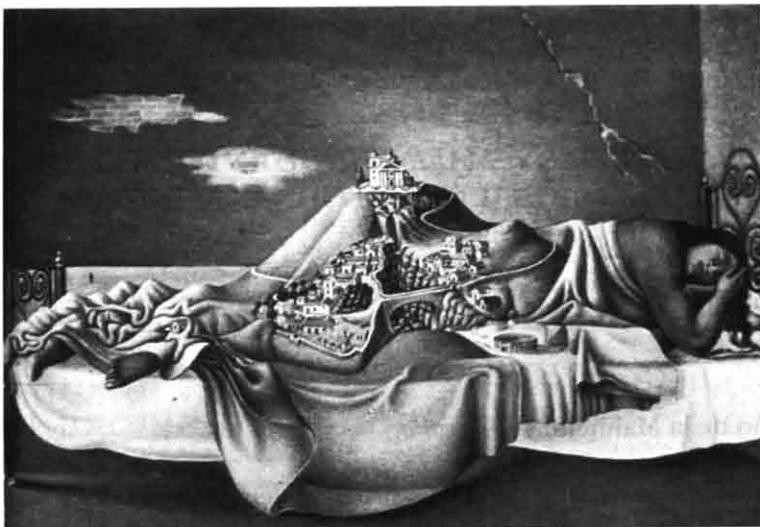
### El sueño de la Malinche y la alegoría

*El sueño de la Malinche* (fig. 1), un cuadro más bien pequeño (29.5 × 50 cm), podría definirse como un paisaje encerrado. En ese espacio sugerente, cielo y cueva a la vez, aparece recostada una mujer morena con el pelo suelto, negro y ondulado: duerme, sueña, pero quizás por la posición de las manos, la derecha que sostiene la cara y la izquierda apoyada sobre la frente, podría añadirse otra posibilidad: ella reflexiona con los ojos cerrados. ¿Acaso recuerda con cierta vaguedad una convención iconográfica vinculada con la melancolía?

Su cuerpo transfigurado en montaña, cubierto por una sábana o un mantel, sostiene el caserío coronado por una iglesia pequeña, en contraste con el amplio cuerpo-paisaje que se derrama hasta llenar los límites inferiores del cuadro. El escenario natural concebido por Antonio Ruiz tiene como fondo y límite una pared azul descascarada. El yeso que se ha caído deja asomar pedazos de muro con la forma de rayos y ojos, como si una mirada intrusa se hubiese colado entre las fisuras de la pared y estuviese observando la intimidad de la escena.

Hay en esta pintura, más allá de todos los elementos visibles, la presencia de algo no escenificado, si bien se halla sugerido. Esa posibilidad proviene en primera instancia de lo que pareciera ocultarse al interior de las formas redondas y orgánicas que distinguen al paisaje en armonía con lo construido por el hombre: casas, caminos y un puente. La piel de la montaña, lisa, aunque también fracturada y áspera, añade una cierta tensión, quizás un sentimiento de incomodidad en el espectador y parece actuar contra el preciosismo de la descripción y la delicadeza de la ejecución.

Esa figura acostada en una cama con ruedas podría salirse del cuadro o despertar y levantarse, y así desordenar el minucioso paisaje, descolocar el caserío y tirarlo por el suelo; sin embargo, esa superficie pintada con bri-



1. Antonio Ruiz, "El Corcito", *El sueño de la Malinche*, 1939, colección particular. Foto: Archivo Fotográfico-IEE.

llo y oficio de acabado perfecto es lo que en apariencia detiene este proceso y une las cosas con los significados.

Esta imagen se percibe como una suma de opuestos: lo cerrado y lo abierto, lo arqueológico y lo cotidiano, lo natural y lo construido, el detalle y la impresión de monumentalidad. La permanente doble lectura anuncia su carácter alegórico. Alegórico en un sentido abierto, si bien no necesariamente el de los modelos iconográficos establecidos, sino el de la expansión simbólica, esa forma de imaginar y razonar otras posibilidades visuales de significación, de combinar sentidos, ese constante ir y venir entre lo representado y su carácter de espejo, simulacro, encarnación, sustituto de lo real, dentro de un proceso que equilibra las tradiciones visuales con la percepción del sujeto que mira, escudriña y analiza las posibles interpretaciones.

En un ensayo sobre un cuadro de Courbet, *El estudio del pintor: una alegoría real o la suma de siete años en la vida del pintor*, Linda Nochlin cuestiona la visión canónica que considera lo alegórico como un universo regido por determinadas convenciones, un universo cerrado y constreñido en el que la duda no tiene lugar. La alegoría, en este sentido, opera en un teatro de disyunciones y cancelaciones de compromisos establecidos. Algo más fortalece los argumentos de Nochlin, quien se refiere obligadamente a la obra *El drama barroco alemán* de Walter Benjamin, para quien la alegoría se produce en tiempos en que la historia parece desintegrarse, los presupuestos ideológicos y las estructuras de poder empiezan a perder legitimidad y a ser aparentemente incapaces de aglutinar comunidades, ideas y territorios. La

alegoría de Benjamin representa la imposibilidad de una genuina reconciliación. Según el análisis que Frederic Jameson hace de este texto, la alegoría es la manera privilegiada de nuestro tiempo. Ella funciona como una especie de desciframiento torpe de significados; es el intento doloroso de restaurar una continuidad de instantes heterogéneos y desconectados.<sup>1</sup>

El punto de partida que ha animado el análisis de esta obra es precisamente su carácter alegórico, entendido como un recurso crítico que desplaza en la imagen un debate sobre la nación mexicana, en particular sobre el mestizaje.<sup>2</sup> Tengo la impresión de que en esta pequeña historia, por su tamaño e intención visual, en que puede alegarse la visión de gran angular, aunque también de acercamiento minucioso o *close up* (ya que las paredes de la habitación han quedado cortadas para enfocar la escena principal), hay una mirada crítica ante el proceso de unificación de lo heterogéneo y lo desconectado, señalado por Jameson, y un enfoque original sobre Malinche como mito fundador y emblema de la nación.

En 1939, último año del periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, mientras Rivera se ocupaba de los frescos idealizados y descriptivos de las diversas culturas indígenas en el segundo piso de Palacio Nacional, y Orozco acababa de pintar los murales del Hospicio Cabañas, ambas obras inscritas de forma muy distinta en la construcción de los grandes relatos sobre la historia de México, Antonio Ruiz, conocido también como "El Corcito",<sup>3</sup> pintó este paisaje encerrado que es a la vez un cuerpo geográfico y prolongación de un cuerpo femenino. Desnuda y vestida a la vez, Malinche, desprovista de los ricos atuendos con que suele aparecer en los códices o en las representaciones del Reino de la Nueva España,<sup>4</sup> distante de la jerarquía y la po-

<sup>1</sup> Linda Nochlin "Courbet's Real Allegory: Rereading *The Painter's Studio*" en *Representing Women*, Nueva York, Thames and Hudson, 1999, pp. 112-124.

<sup>2</sup> Al despuntar el siglo XX, el mestizaje fue un tema recurrente en la pintura mexicana. Según Fausto Ramírez, con el advenimiento del simbolismo, la alegoría utilizaría los relatos bíblicos y las vidas de los santos como mero telón de fondo para que el pintor o escultor proyectara sus obsesiones. "La subjetivización de mitos clásicos e historias religiosas renovará el expediente académico de modelos pretéritos sobre la base de una interacción temporal entre lo pasado y lo presente; se juega con la presentación simultánea de estilos y épocas muy separadas entre sí para provocar anacronismo y transculturaciones sorprendentes. Porfiarían a lo largo de los años subsiguientes en la búsqueda de figuras alegóricas, que encarnarían con elocuencia el vivir y el sentir que ellos juzgaban representativos del alma nacional. Con tal propósito en mente pronto darían con una noción cardinal que iba a sustentar el quehacer cultural de toda una generación: la idea del mestizaje."

<sup>3</sup> Olivier Debrouse, "Con el sabor de la antigua pintura vernácula" en *Antonio Ruiz, El Corcito*, México, Dimart, 1987, p. 1. Dice Debrouse: Antonio Ruiz fue apodado "El Corcito" por su parecido con un célebre torero de principios del siglo XX.

<sup>4</sup> Ángela Marie Herren, "Representing and Reinventing Doña Marina: Images from the *Florentine Codex* and the *Lienzo de Tlaxcala*" en *Latin American Indian Literatures Journal*, pp. 158-181. Jaime Cuadriello (comp.), *Los pinceles de la historia. El origen de la Nueva España. 1680-1750*, México, CNCA-INBA, Munal, 1999.

sición que se le atribuyeron durante la Colonia y aun durante el siglo XIX, por lo menos desde las artes visuales, yace en un interior deteriorado y su cuerpo, irónicamente, en un anticlímax frente a la solemnidad que caracteriza la representación de personajes históricos o míticos, descansa en una cama que en la época podía encontrarse en los cuartos de servicio o en los burdeles.<sup>5</sup>

La cama, sin embargo, tal como aparece en esta imagen, tiene otros posibles modelos: los ex votos. En la Villa de Guadalupe, lugar muy cercano al domicilio de Antonio Ruiz<sup>6</sup> en el tiempo en que pintó esta imagen, se encuentran cientos de agradecimientos pintados por quienes han sobrevivido a una enfermedad o a un accidente. Entre diversas modalidades de representación, hay una en particular en que los comitentes se muestran a sí mismos en una cama modesta con pequeñas ruedas de metal. El texto colocado en la parte inferior de la escena narra el milagro. La identificación de este artista con lo popular y su admiración por Frida Kahlo, plenamente inspirada en los ex votos, pudieron haber influido en la concepción de este cuadro y añaden un factor más que debe considerarse: ¿acaso pintó Antonio Ruiz una alegoría ironizando sobre la idea liberal de la nación que enfatizaba la milagrosa y heroica sobrevivencia de sus distintos pasados?<sup>7</sup>

### *El sitio*

*El sueño de la Malinche* tiene una referencia geográfica. Se trata a primera vista del sitio colonial, un lugar pulcro, organizado aunque también fragmentado. Un paisaje montañoso que vemos desde arriba, dominado por

<sup>5</sup> Diana Wechsler, "Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina" en *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 21-73. En el texto sobre el artista, Wechsler comenta la serie de grabados realizados en 1930. *Breve historia de Emma*, una prostituta que yace en una cama con características similares a las ya descritas para el cuadro de Antonio Ruiz. Véanse ilustraciones de las pp. 183 y 195.

<sup>6</sup> Poco antes de salir de México [hacia Estados Unidos] Antonio Ruiz había conocido a Mercedes Correa y se casó con ella a su regreso en 1927. Se instalaron cerca de la Villa de Guadalupe, en una casa de estilo tradicional —aunque tenía sus toques modernos— que construyó con sus propias manos en las faldas del Tepeyac", Olivier Debrouse, "Con el sabor de la antigua pintura vernácula" en *Antonio Ruiz, El Corcito, 1887-1964*, México, Dimart, 1987, p. 12.

<sup>7</sup> *México a través de los siglos*, obra en cinco volúmenes y coordinada por Vicente Riva Palacio, fue escrita entre 1884 y 1889. Según Enrique Florescano y otros autores, esta obra, que responde al proyecto político de la generación liberal, fue la primera en integrar un discurso que unía los distintos pasados de México con el presente: la antigüedad prehispánica, el virreinato, la azarosa y cambiante historia del siglo XIX formaban parte de una misma nación e identidad cultural. Esta obra enciclopédica aspiraba a la conciliación y a una visión armoniosa de una sociedad en evolución que había sobrevivido al embate de su conflictiva historia." Rita Eder, *El arte en México: autores, temas y problemas*, México, FCE, 2001, p. 12.

una iglesia y un poblado dividido en dos por un accidente geográfico que interfiere con la integridad de la forma y el orden; el puente que une las dos secciones, sin embargo, restaura el sentido de unidad. Ese sitio es su cuerpo que se oculta entre las sábanas y, si atendemos la historia de Malinche, las pinturas y dibujos anteriores de “El Corcito”, podemos inferir que es su cuerpo embarazado.<sup>8</sup>

Paisaje armónico, ordenado, si bien fracturado de la misma manera que el interior azul, donde ocurre el sueño, también muestra quiebres y rajaduras.

Es un interior que sugiere la mano del hombre, por medio del recurso de los ladrillos, visibles por debajo de la pared descascarada, mientras que la iglesia y el caserío se mezclan con el mundo natural fundido con lo femenino.

Malinche y su cuerpo-montaña son analogía de un cuerpo embarazado, aunque también esa montaña coronada por una iglesia de proporciones pequeñas pareciera ser la Iglesia de los Remedios, construida sobre la gran pirámide de Cholula. En medio de elementos identificables, el pintor introduce otros que nos permiten inferir que se trata de un paisaje compuesto, como lo es la plaza de toros, en las faldas del lado derecho del cuadro, en referencia a Tlaxcala, donde hay una importante práctica del toreo. Es posible decir que el sitio representado por Antonio Ruiz es Cholula, si tomamos en cuenta el plano inferior sobre el que se erige un cerro, quizás uno de los mayores elaborados por la mano del hombre, y el parecido en forma y estructura puede comprobarse con algunas fotografías de ese sitio.

¿Qué se sabía de esta zona arqueológica en los tiempos en que Antonio Ruiz realizó la obra, qué lo hizo escoger este lugar emblemático y cuál era su idea de las relaciones entre el sitio y Malinche?

En septiembre de 1939, el arqueólogo Ignacio Marquina presentó ante el XX Congreso de Americanistas un reporte sobre las excavaciones iniciadas en 1931 en la gran pirámide de Cholula, situada a 12 kilómetros de la ciudad de Puebla. Por su tamaño —400 m de base y 65 m de alto— se la comparó en la época colonial con la Torre de Babel y el poblado aledaño del mismo nombre fue calificado como la Roma de América. Sus etapas constructivas cubren un largo periodo que va desde 200 a.C., hasta el momento de la Conquista en 1519. Los cronistas describirían Cholula con admiración por su construcción y con horror ante su culto plagado de demonios. En el exterior del cerro, los españoles colocarían dos veces una cruz que habría de ser fulminada en ambas ocasiones por un rayo como prueba de la ira de los demonios que habitaban la pirámide.

Marquina, al describir su interior, hablaba de siete cuerpos construidos en distintas etapas, cada una cubriendo a la anterior, como solía ocu-

<sup>8</sup> En 1955, Ruiz pintó *Madre Montaña, Maternidad*, un óleo sobre tela de 13.5 × 19 cm.

rrir en las ciudades prehispánicas. Para penetrar los diversos cuerpos, Marina hizo cavar túneles de hasta ocho y medio km de largo. Un recorrido por el interior de esos distintos cuerpos pareciera encarnar el sentido de lo alegórico en la medida que conduce a un viaje laberíntico por oscuros pasillos y al encuentro con puertas clausuradas. Las excavaciones arqueológicas la han convertido en una especie de *ciudad de los inmortales*, como la del cuento de Borges, donde el narrador describe un mundo subterráneo, bifurcado e irrespirable.

Antonio Ruiz intenta pintar una alegoría de la nación fundiendo el mundo prehispánico conquistado, es decir el sitio colonial, con la noción de cuerpo indígena femenino. Ese laberinto que es el interior de la zona arqueológica de Cholula se halla presente, aunque a la vez lo niega la delgada piel de la sábana que lo oculta. Mientras miramos el cerro, ya sabemos que lo que vemos en la superficie es apenas un envoltorio de lo que se encuentra en el interior.

Coronada, como ya he señalado, por una pequeña iglesia, símbolo arquitectónico de la Conquista, Cholula es el lugar en que ocurre una gran matanza de indígenas a manos de los españoles. De no ser por Marina, quien advirtió a Cortés que los cholultecas lo esperaban en ese sitio para emboscarlo, la historia, se ha especulado, hubiera sido la opuesta.

La idea de la traición de Malinche ligada al episodio de Cholula es una interpretación del siglo XIX posterior a las guerras de Independencia, pues hasta entonces las dos cartas de relación de Cortés donde se refiere a Marina ocurren en el contexto en que se menciona la conspiración de Cholula. Ella, según Cortés, López de Gómara y Bernal Díaz, fue la fuente de información para esa batalla crucial que resultó decisiva para la Conquista.<sup>9</sup>

### *Marina-Malinche en los textos y las imágenes*

Según la visión colonial de este personaje, desde Bernal Díaz del Castillo hasta el jesuita Clavijero, doña Marina —así nombrada en la época de la Colonia— destacaba por su inteligencia, su dominio de varias lenguas, su belleza, su valentía y su colaboración con los españoles. Decía Clavijero: “fue más valiente que un hombre, fiel y adicta a los españoles y de imponderable utilidad a la Conquista”.<sup>10</sup>

Después de ser considerada una mujer de excepción por sus virtudes y su origen noble, en algunas novelas del siglo XIX,<sup>11</sup> en particular las escri-

<sup>9</sup> Sandra Messinger Cypes, “The Creation of Doña Marina in The Colonial Period” en *La Malinche in Mexican Literature. From Myth to History*, Austin, Texas University Press, pp. 26-40.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Messinger Cypess, “Eve and the Serpent: the Nationalists View” en *La Malinche...*, *op. cit.*, pp. 41-67.

tas inmediatamente después de la Independencia, como *Xicoténcatl* de 1829, Marina reencarna como mujer lasciva y oportunista, y finalmente como la serpiente en el jardín del Edén. Es en ese relato la que se entrega a los invasores y traiciona a su pueblo, la que vende a la nación, rechaza su propia cultura y acepta la religión católica.

*Nota:* Ireneo Paz escribe en 1883 la novela *Doña Marina* y, aunque comparte las ideas de una Malinche traidora que vende a su pueblo, su romanticismo lo lleva a considerarla una víctima del destino y de los dioses. Su doña Marina es una interpretación del mestizaje y muestra un nacionalismo que intenta incorporar lo indígena al paradigma de la identidad mexicana.<sup>12</sup>

En el plano de la representación, la escultura que Manuel Vilar hace de este personaje en 1852 revive la visión colonial de Malinche, lo cual indica discrepancias entre la visión de la literatura y la de las artes plásticas. Fausto Ramírez, en las fichas catalográficas del acervo escultórico del Museo Nacional,<sup>13</sup> ha trabajado sobre la obra de Vilar y efectuado la siguiente relación: Vilar trabajaba ya desde 1849 varias estatuas, entre ellas las de Iturbide, Moctezuma y Hernán Cortés, además de una cuarta: una alegoría de la República mexicana. Ramírez piensa que se trata de Malinche y que con el fin de crearla, el autor recurrió al modelo utilizado para emblematicar la Nueva España como una india muy bien vestida y engalanada, semejante a la personificación de doña Marina a la que ya se ha hecho alusión.

Vilar leía a Clavijero para documentar sus personajes y ya hemos mencionado la opinión que al jesuita le merecía Malinche: ella, con todas sus cualidades, sería el instrumento divino para llevar a cabo la evangelización y así facilitar la Conquista. Ramírez destaca, en la concepción de la escultura de Vilar, la cruz que cuelga de su pecho y simboliza su papel como la primera cristiana del imperio mexicano. Mas, fundamentalmente, enfatiza el gesto de su mano izquierda a la altura del rostro, gesto de recato o pudor usual en los retratos de matronas romanas que connotaban modestia y fidelidad.

En el polo opuesto al de la escultura de Vilar, se sitúa la versión que Orozco pintó en la escalera del patio principal de la preparatoria. Su Malinche, plenamente indígena y con la mirada hacia abajo, aparece desnuda y sometida a un Cortés de piedra y sin sexo. Se trata, por la postura dominante del conquistador, de una visión patriarcal frente a lo femenino. La ausencia de sexualidad en Cortés arroja una duda sobre las intenciones de Orozco: ¿convención, olvido? Ese algo inacabado imprime una deliberada ambigüedad en cuanto a la paternidad de Cortés y su papel en el engendramiento de la nueva nación. Tal versión de Malinche y Cortés resulta, en

<sup>12</sup> Ireneo Paz, "Amor y suplicio" en Sandra Messinger, *La Malinche...*, op. cit., pp. 69-88.

<sup>13</sup> Esther Acevedo et al., *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura, Siglo XIX*, t. 2, pp. 186-192.

cierta forma, acorde con la ambigua y contradictoria búsqueda de una figura masculina fundadora de la nueva nación.

Las representaciones de Malinche son muchas y aquí no se pretende pasar revista o mencionar todas las existentes, sino ir definiendo algunas tipologías. En Vilar subsiste la tradición colonial, mientras que en Orozco asoma la mirada derogativa del XIX sobre esta personaje que se hará más virulenta en la primera mitad del siglo XX para culminar en Octavio Paz, quien refunda el mito de Malinche, enfatizando el lado humillado y conquistado como el origen de una identidad mexicana ansiosa y truncada.<sup>14</sup>

### *Territorio y mujer*

En el cuadro de “El Corcito”, pintado unos quince años después que “La Malinche” de Orozco, vemos una tradición visual distinta: se trata de una Malinche acostada y en estado de ensoñación o reflexión, que es a la vez cuerpo geográfico. Y podría tener una connotación política.<sup>15</sup> Los murales de

<sup>14</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Cuadernos Americanos, 1950. La dramaturgia de mediados del siglo XX, sobre todo las obras teatrales de Rodolfo Usigli y José Gorostiza, como lo ha analizado Sandra Messenger en su libro *La Malinche in Mexican Literature*, aquí ya varias veces citado, siguió por esta línea. Es la mirada desde el género, a partir de los años setenta, y notablemente la de Rosario Castellanos, la que habrá de iniciar la deconstrucción de esta forma de concebir a la Malinche y la colocará en otro lugar. Hoy, Malinche es uno de los personajes más discutidos en la historia cultural de México y se ha convertido en emblema del multiculturalismo, porque se mezcla, traduce y actúa de puente entre culturas, como lo han afirmado, entre otros, Tzvetan Todorov, *The Conquest of America*, Nueva York, Harper and Row, 1985, y Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions*, Chicago University Press, 1992, p. 143. Véase también Margo Glantz, *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, Taurus-Alfaguara, 2001. En esta antología de textos hay una revisión de Malinche en los textos históricos, en las crónicas y en los códices, así como trabajos de reinterpretación de esta personaje desde la construcción del mito.

<sup>15</sup> En su libro *Political Landscape* (Harvard University Press), Martin Warnke analiza las connotaciones y aristas políticas del paisaje. Los caminos, las fronteras y la disposición de las parcelas cultivadas adquieren un sentido distinto; se trata no sólo de actitudes frente a la naturaleza, sino del dominio del territorio, de decisiones políticas, de formas de agricultura y del control del mercado. Analiza las particularidades de la planicie, de las colinas y del campo de batalla, y determina cómo los personajes situados en medio de ese paisaje dirigen la mirada ya sea desde arriba o desde abajo.

En este análisis comparativo entre naturaleza y política, se toma el tema de los países o naciones que son representados por un solo individuo, que es a la vez paisaje, río, montaña o la tierra misma; éstas —dice— son frecuentemente figuras pasivas que yacen sobre sus espaldas. Se trata de un paisaje antropomorfizado, muchas veces representado como un gigante en reposo: es el estado o el poder que reposan y que no se perciben amenazantes. Su contrario es el Estado, que asume una postura erecta y desata la idea del poder absoluto; se refiere a la imagen que acompaña al Leviatán, un Estado armado que puede forzar a sus súbditos a una solidaridad nacional.

Diego Rivera en la capilla de Chapingo, realizados hacia 1928, establecen esta relación entre territorio y mujer. La capilla y los murales que en ella pintó Rivera son presididos por la enorme figura femenina o representación de la madre tierra que guarda una analogía con el mapa de México.

La identificación entre la mujer y la tierra aparece antes en la obra de Felipe Gutiérrez, *La amazona de los Andes*. Se trata de una mujer dormida sobre un vasto paisaje, referencia o visión de una América latina que aún no despierta.

Saturnino Herrán, en el tríptico de 1910, *La leyenda de los volcanes*, echará mano de esta identificación entre paisaje y forma humana. El Ixtaccíhuatl, como mujer dormida blanca, y el Popocatepetl, como figura masculina indígena, han sido interpretados como una alegoría del mestizaje. Esta obra de Herrán, adscrita a la estética del simbolismo por su abierta sexualización,<sup>16</sup> tiene sin embargo, como otras de Herrán consideradas alegóricas, un toque de ironía, una distancia del simbolismo que la acerca a una sensibilidad más moderna, un especie de proto *kitsch* que permite identificar en esta leyenda de los volcanes el origen de sucesivas versiones en las obras de Jesús Helguera y otros pintores más que trabajaron para la Cigarrera la Moderna en la manufactura de calendarios que colgaban de las paredes de las casas y oficinas. Mediante estos impresos no sólo se vendieron cigarrillos, cervezas, neumáticos, tequilas y electrodomésticos, asegura Alfonso Morales, pues también se difundió un amplio catálogo de juegos y representaciones relativos a la identidad nacional... La leyenda de los volcanes fue uno de los temas favoritos y expresa la buena aceptación de los mitos fundadores de la nación mexicana.<sup>17</sup>

Podemos ver en esos cromos el dilema que ya aparece en la literatura del siglo XIX, respecto a quién es el padre de la patria: Cuauhtémoc, Moctezuma o Cortés, por un lado, y la aparición de una Malinche transfigurada en una mujer blanca y dormida, conquistada y exótica. Es el reverso de la conquista: hay un cambio de roles sexuales, pues mientras que lo indígena es masculino, lo femenino se identifica con lo racialmente blanco y desligado de los elementos propios de los hombres blancos de la conquista, armados con una tecnología avanzada. En los calendarios, los emblemas de la nueva identidad, producto de la conquista, en términos de lo femenino, aparece como blanca, dormida e identificada plenamente con la naturaleza.

<sup>16</sup> Fausto Ramírez en Saturnino Herrán: *Jornadas de homenaje*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989.

<sup>17</sup> Alfonso Morales Carrillo, "La Patria portátil: 100 años de calendarios mexicanos" en *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos en Galas de México*, México, Museo Soumaya, 2000, p. 8.



2. Antonio Ruiz, "El Corcito" y Miguel Covarrubias.

### *Antonio Ruiz y la cartografía*

Para el tema que hemos de desarrollar a continuación, el hecho de que Ruiz fuese un pintor de mapas resulta quizás tan importante como saber que por mucho tiempo se dedicó a crear escenografías para el teatro y el cine. Lo que hay en sus obras es precisamente esta mezcla de géneros: por un lado, un cierto resabio de la pintura costumbrista, una habilidad para transformar sus cuadros en escenarios, una inclinación para formular alegorías y, por otro, desplegar sus habilidades como cartógrafo.

En 1917, Ruiz entró como dibujante de segunda encargado de cartografía y fotografía en la Secretaría de Comunicaciones, donde trabajó hasta 1926. En ese lugar conoció al antropólogo, caricaturista y pintor Miguel Covarrubias (foto 2). Fue en esa oficina donde uno y otro aprendieron la técnica precisa y matemática necesaria para registrar información cuantificable en un formato cartográfico. Covarrubias partió poco después a Nueva York y se hizo famoso como caricaturista de la revista *Vanity Fair*.

Con motivo de la Exposición Internacional del Golden Gate en San Francisco, que celebraría la terminación de sus dos puentes sobre la bahía, Covarrubias, a raíz del enorme éxito de su libro sobre Bali, fue llamado para realizar una serie de mapas.

La feria que combinaba arquitectura maya, inca, malasia y camboyana se diseñó para aumentar el conocimiento sobre los países del Pacífico. La

encomienda específica fue la visualización del área del Pacífico en seis grandes mapas;<sup>18</sup> ante ese encargo, Covarrubias llamó a su antiguo amigo para colaborar juntos en el cumplimiento de la tarea. Un año antes, en 1937, Ruiz había pintado un mural con tema cartográfico, *Ptolomeo y Copérnico: planisferio celeste*.

Si bien esa obra, destinada a un edificio del Paseo de la Reforma, muestra su cultura cartográfica, ningún mapa de Ptolomeo presenta una imagen como este *mapamundi* concebido con esos círculos y alegorías. El mapa, en realidad, no pertenece a la geografía; es una interpretación libre a partir de los *mapamundi* medievales. Por otra parte, los *mapamundi* cercados por los círculos de los planetas son frecuentes en el siglo XVI. Todo hace pensar en un acercamiento personal y falta información sobre el comitente de este mural y la relación que estableció con Ruiz.

La cultura cartográfica con que contaba el artista y un encuentro con una tarjeta postal que debo a Alessandra Russo nos hicieron pensar que era posible pensar *El sueño de la Malinche* también como un mapa, un mapa con figura de mujer.

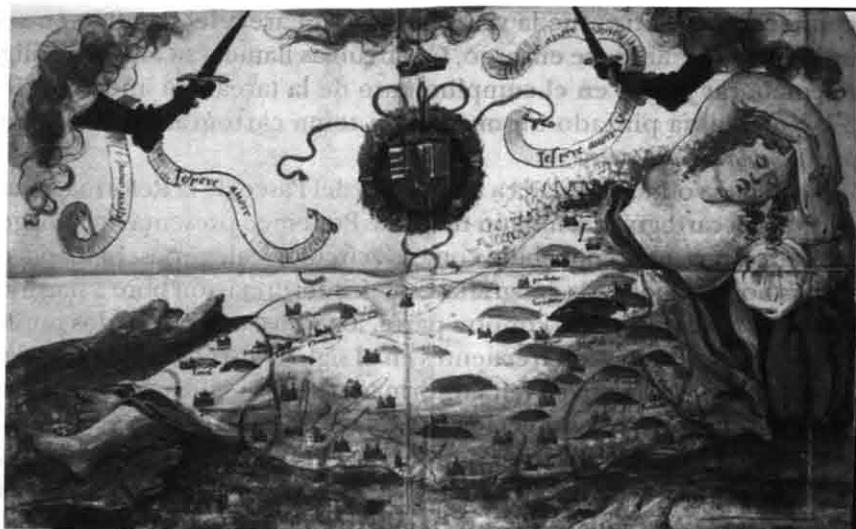
### *Mapas como figuras humanas*

Opicinus de Canistris, clérigo de baja jerarquía nacido en 1296 en Lomello, fue el primero en sentar la tradición cartográfica que establece equivalentes entre figuras antropomorfas y geografía.<sup>19</sup>

Desconozco la tradición cartográfica que media entre Opicinus y el *Mapa de la Provenza en forma de mujer* realizado por Nicolás de Lorraine en

<sup>18</sup> Tomás Ibarra Frausto, "Miguel Covarrubias, cartógrafo" en *Miguel Covarrubias*, México, Fundación Cultural Televisa-Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987, pp.118-127.

<sup>19</sup> Richard G. Salomon, "A Newly Discovered Manuscript of Opicinus de Canistris" en *Journal of The Warburg and Courtauld Institute*, XVI, 1953, pp. 45-57. Opicinus de Canistris tenía una asombrosa capacidad para el dibujo y la interpretación simbólica del mundo visible. Interesado en la geografía y la cartografía, descubrió que Italia tiene forma de bota, aunque vio algo más: si uno ve el mapa de Europa por el Oeste y hacia arriba, las formas parecieran aludir a un ser humano lisiado con España a la cabeza. Con una dosis de buena voluntad, la silueta de otra forma humana aparecerá configurando la línea costera de África. Si el mapa se voltea hacia el otro lado con el Este por arriba, el mar Mediterráneo se ve como una figura, también lisiada, de un hombre con una enorme barba. El resultado de este descubrimiento muestra a Europa como un varón y a África como una mujer que le susurra algo al oído. Entre los dos hay un hombre barbado y sentado en un trono. Desde su perspectiva moralizante, el hombre y la mujer son Adán y Eva en el momento de la caída. El lugar en que se encuentran es el estrecho de Gibraltar y simboliza el origen de todo mal. El hombre situado al centro, que domina todo desde su trono, es el príncipe del mundo, el diablo. De esta forma, el Mediterráneo se convierte en el *Mare Diabolicum*. Para este trabajo, el mapa de Opicinus interesa por haber sido el primero en establecer relaciones entre figura antropomorfa y geografía.



3. Nicolás de Lorraine, *Mapa de la Provenza en forma de mujer*, 1538.  
Foto: Bibliothèque nationale de France.

1538 (fig. 3). Esta imagen, un dibujo con pluma y acuarela de  $18 \times 30$  cm que se encuentra en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de París es parte de una serie que comprende descripciones geográficas e históricas de la Provenza realizadas por Nicolás de Lorraine para su padre, Antonio de Lorraine. Por sus características, nos permite tender una relación, en términos de modelo iconográfico, con *El sueño de la Malinche*.

El mapa muestra a una mujer que duerme con los brazos encima de su cabeza. Sobre ella están dibujadas las armas de la casa de Lorena. Debajo de ellas, sale de una nube una mano con dos coronas; a la derecha y a la izquierda, dos brazos están envueltos en una banderola que dice “espero tener una para todos”. El título de este folio, el número 18 entre más de 100 mapas relativos a la misma región, es *El lamento de la Provenza*, también nombre de un poema largo que acompaña la ilustración y cuyo contenido se refiere a la belleza de su territorio, a sus ciudades, castillos y ríos, a su gente hábil con las armas que ella ha nutrido en su casa y en sus islas.

El poema sigue con el recuento de las distintas conquistas de las que el territorio en cuestión ha sido objeto. La Provenza, representada en la mujer-mapa, termina hablando de su desolación y pena ante el saqueo y las guerras. Su cara plácida sugiere la esperanza, expresada al final del poema, de que su llanto se transforme en risa y de que su fatiga y sus pesares terminen en Marsella, en donde espera descansar.

*Malinche-Magdalena*

Esta mujer recostada con sus cabellos rizados y rubios, de piel rosada, que en forma conspicua muestra sus pechos es María Magdalena. Hay dos elementos que apoyan esta hipótesis: el primero, las convenciones iconográficas del siglo XVI para representar a María Magdalena, que se transmuta en Venus en una fusión neoplatónica entre la filosofía pagana y la religión cristiana. María Magdalena se convierte en la diosa del amor o la Venus del amor divino, que asciende de los excesos del amor sexual al espiritual.<sup>20</sup> Nicolás de Lorraine utiliza, para expresar su concepción territorial, dos tradiciones relativas a la Magdalena: por un lado la tradición ya renacentista que destaca su belleza física y, al mismo tiempo, su redención y santidad.

La otra tradición está arraigada en la alta Edad Media y se vincula con la azarosa vida de María Magdalena como evangelizadora, como podemos percibirlo en el poema y sus palabras finales, que piden descansar en Marsella.<sup>21</sup> Sobre la circulación de esta imagen puede decirse que se empleó como cubierta de libro en Francia a principios de los años cuarenta.<sup>22</sup> Por su relación con la cartografía y el interés que para ella reviste, es posible que "El Corcito" haya tenido conocimiento de esta imagen. Si bien no podemos trazar con pruebas contundentes el camino del pintor hacia esta imagen, la evidencia visual hace sentido y coloca esta obra dentro de una tradición iconográfica.

Sin embargo, es fundamental analizar las diferencias, sobre todo la posición de las dos mujeres cubiertas por el territorio que las arropa: mientras el cuerpo de una se halla de frente y en un paisaje abierto, Malinche está boca abajo y en un lugar cerrado, quizás con el fin de referirse a la Magdalena penitente que se retira a la cueva de una montaña para meditar. La descripción de un cuadro desaparecido de Antonio Corregio nos habla de una pequeña figura de generosas curvas y pies pequeños que, acostada boca abajo en una gruta, sostiene la cabeza con sus manos.<sup>23</sup> Podría añadirse algo más: desde el inicio de este trabajo llamé la atención sobre la manera en

<sup>20</sup> Susan Haskins, *María Magdalena. Mito y metáfora*, Barcelona, Herder, 1996, pp. 265-270.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 145. Los múltiples viajes que Magdalena emprendería la llevaron a muchos lugares, entre ellos el sur de Francia. Las leyendas que narran su llegada a Francia provocaron a partir del siglo XIII una gran diversidad de ilustraciones que aparecerán en vitrales, pinturas al fresco, retablos y manuscritos. Su historia aparece narrada en *La leyenda dorada*. Después de la muerte de Cristo y del martirio de san Esteban, los discípulos se hallan repartidos en diferentes países de la gentilidad predicando el evangelio. Los infieles obligaron a María Magdalena y a los suyos a subir a una barca que condujeron hasta alta mar, para luego dejarla abandonada a merced de las tormentas y las olas, pero ella y su comitiva arribaron milagrosamente a Marsella.

<sup>22</sup> Esta información me la proporcionó la experta en mapas de la Bibliothèque Nationale de París que custodia la imagen de Nicolás de Lorraine, a la que he comparado con *El sueño de la Malinche*.

<sup>23</sup> Haskins, *María Magdalena...*, *op. cit.*

que Malinche sostiene su cara y la posición de sus manos, en particular la izquierda, que detiene su frente, en un gesto asociado con la melancolía: hay varias versiones de Magdalena como Melancolía; por ejemplo, la pintada por Artemisia Gentileschi hacia 1620, la cual parece dormir con la cara sostenida por su mano, también en alusión a la Magdalena penitente. La Malinche de Antonio Ruiz recoge esta tradición, ya sea como melancolía o como meditación en ese paisaje encerrado que tiene algo de subterráneo y que evoca la noción de cueva.

### *El cabello*

*El sueño de la Malinche* es una imagen trabajada con minucia y delicadeza, sobre todo en cuanto a la feminidad de Malinche, como se aprecia en las partes de su cuerpo que han quedado al descubierto: por ejemplo, el pelo, ese cabello rizado y suelto, ¿acaso se ha deshecho las trenzas o nos recuerda otra imagen recurrente en la iconografía cristiana en que la cabellera suelta y rizada, aunque rubia, tiene una significación precisa?

En su excelente estudio *María Magdalena. Mito y metáfora*, Susan Haskins habla de la connotación del pelo suelto de la Magdalena como signo de una posición marginal, pues sólo las prostitutas se soltaban el cabello en público. Desnudar la cabellera era asimismo un modo de deshonar a una mujer adúltera.<sup>24</sup> La historia de María Magdalena se vincula estrechamente con su belleza física, arma de tentación que reside en los ojos, la boca y, sobre todo, en la cabellera.

Ángela Marie Herren, en su estudio comparativo sobre la representación de Malinche tanto en el *Códice Florentino* como en el *Lienzo de Tlaxcala*, nos permite poner atención en el detalle de su pelo: mientras en el *Florentino* aparece recogido, en el *Lienzo* lo lleva suelto y lacio. No hay en estos dos códices, como no la hubo en la tradición prehispánica, una identidad física determinada de Malinche; la identificación se daba en términos de vestimenta, de sus atributos y su posición dentro de la imagen. Marina, si bien aparece vestida en forma idéntica a otras mujeres, se distingue por su mayor tamaño, su proximidad con Cortés y la gestualidad de sus manos, que la captan en el acto de traducir. Todos estos elementos hacen pensar que Marina aparece en una posición de alto rango. Si bien fue esclava y concubina, en los códices aparece como una mujer de origen noble y lejos de su condición moderna de mujer violada o prostituta. Esto puede cotejarse en el Libro X del *Códice Florentino*, que recaba información sobre diferentes tipos y grupos indígenas. En el mismo código hay, entre estas diferentes tipo-

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 38, 275.

logías, una imagen de la ramera, quien aparece con el pelo suelto, desordenado y encrespado.<sup>25</sup>

### *Identidades compuestas*

María Magdalena, al igual que Malinche, ha sido objeto de importantes estudios que, más allá del mito, han optado por la reconstrucción histórica.<sup>26</sup> La revisión de ambos personajes ha suministrado evidencias de identidades complejas y compuestas por varios personajes a la vez. En el caso de Malinche, hay durante la Colonia un personaje identificado por su nombre cristiano, doña Marina y otro totalmente distinto que nace en el primer tercio del siglo XIX.

María Magdalena también desciende hasta nosotros como la mezcla de tres personajes, pero en este caso se trata en efecto de tres caracteres distintos que convergen en una sola: la prostituta, según aparece en el evangelio de san Lucas: María Betania, asociada simbólicamente a la vida contemplativa y, finalmente, la discípula destacada de Cristo.

En el caso de Malinche, ya hemos visto cómo Marina es una mujer inteligente, valiente y respetada en la época de la Colonia, que alcanza una radical transformación en la época postindependiente, hacia 1829, en una novela que se considera la primera en referirse a la Conquista: *Xicoténcatl*. En ella aparece como lasciva y traidora; encarna todos los males de quien se ha entregado a la civilización que impuso su dominio en México. *Xicoténcatl* corre paralela al ideario liberal y nacionalista en que ya el nombre Malinche resalta su condición indígena, mientras que Marina remite al carácter de primera cristiana del Nuevo Mundo.<sup>27</sup>

De mujer poseedora de privilegiada inteligencia, Malinche pasa a ser mujer pasiva, dominada, como la representaría Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, imagen que evoca Octavio Paz en el capítulo “Los hijos de Malinche” de su conocida obra *El laberinto de la soledad*.

La pregunta es ¿qué encuentra el célebre poeta en este mito? *El laberinto* es un conjunto de ensayos sobre la identidad del mexicano manifestada en diversos aspectos y temas, entre ellos el lenguaje y las relaciones de género. Malinche pareciera ser el recurso ideal para explicar la genealogía del verbo “chingar” y sus usos en México, diferentes de los que se le dan en otras naciones de América Latina. En México, el vocablo se relaciona con la violencia que el hombre o el macho ejercen sobre la mujer. La mujer chingada, rajada o violada por excelencia es Malinche, y la imagen de Orozco

<sup>25</sup> Herren, “Representing...”, *op. cit.*, pp. 164-165.

<sup>26</sup> Haskins, *María Magdalena...*, *op. cit.*, y Margo Glantz, *La Malinche...*, *op. cit.*

<sup>27</sup> Messinger, “Eve and the Serpent...”, *op. cit.*, p. 41, efectúa un minucioso análisis de esta novela y sostiene que su origen es justamente el nacionalismo mexicano, que hace de todo lo extranjero una especie de chivo expiatorio.

refuerza la visión de Paz: ella aparece dominada, con la mirada hacia abajo, desnuda y anulada. Puede decirse que la visión decimonónica culmina en esta obra de Paz, quien refunda el mito de Malinche y lo aleja de la figura histórica.<sup>28</sup>

Al repudiar a Malinche —Eva mexicana, según la versión de José Clemente Orozco— el mexicano, según Paz, rompe sus ligas con el pasado, reniega de su origen y se adentra solo en la vida histórica.

Vale la pena mencionar, a manera de antecedente de la visión de Paz, un artículo de Rubén Salazar Mallén escrito en 1942 y publicado en la revista *Hoy*, “El complejo de Malinche”, al que define como la oscura y confusa voluntad de rendir tributo a todo lo extranjero y despreciar lo propio. La ira de Salazar fue desatada por un homenaje que acababa de rendirse a un reportero extranjero, según él espantosamente mediocre: “Hay artistas e intelectuales mexicanos de un gran valor, de positivos y relevantes méritos, y jamás serán rescatados mientras perdure el complejo de Malinche, ese complejo que hizo de la servil indígena traicionar a los suyos y humillarse ante el conquistador[...].”<sup>29</sup>

En la relectura de este texto, mencionado escasamente en los estudios sobre Malinche, Claudia Leitner<sup>30</sup> interpreta el texto de Salazar y añade que el servilismo y la humillación no se refieren sólo a Malinche, sino a la raza indígena, que fue conquistada por su incapacidad de construir un mundo que no depende de la naturaleza: el de la cultura. La inferioridad define a los indígenas del México antiguo frente a la cultura española, que capta a los conquistados y genera un complejo persistente, nacido de la imposibilidad de emanciparse de la naturaleza. Algunas de las tesis, sobre todo la noción de complejo, resuenan en *El laberinto de la soledad*. Sin embargo, Paz intenta analizar la problemática del mexicano dentro de una tradición intelectual moderna, mientras que Salazar se rinde a las peores lacras del nacionalismo mexicano.

En la imagen de Antonio Ruiz, pintada apenas unos tres años antes del uso virulento del término “malinchismo” que efectúa Salazar, hay una simpatía por Malinche y su cara indígena pareciera inscribirse en cierto clasicismo. La serenidad y el temple moral son aspectos de esta imagen, mientras sus pies pequeños y desnudos aparentan hacer referencia a su erotismo y carnalidad. Personaje compuesto, como hemos visto a lo largo de este trabajo, vive la paradoja, por un lado, de constituir un personaje

<sup>28</sup> Paz, *El laberinto...*, *op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>29</sup> Rubén Salazar Mallén, “El complejo de Malinche”, *Hoy*, núm. 270, año 25, abril de 1942, publicado de nuevo en *Sábado*, núm. 722, 1991, pp. 1-2.

<sup>30</sup> Claudia Leitner, “Der Malinche Komplex” en Barbara Droscher y Carlos Rincón, *La Malinche, Übersetzung, Interkulturalität Geschlecht*, Berlín, Tranvía/Verlag Walter Fry, 2001, pp. 125-150.

asociado a la fundación de la patria moderna y, por otro, de ser objeto de una visión negativa que prevalece en los escritores de raigambre liberal.

La representación que “El Corcito” hace de Malinche destaca la ondulación de su pelo, ligada desde varias y diversas tradiciones iconográficas a la imagen de María Magdalena. La relación con esta última puede establecerse a partir de la comparación con el mapa de Nicolás de Lorraine, quien representa a una Magdalena sensual, aunque a la vez santa patrona de la Provenza, ya redimida por la fe.

En la imagen de Ruiz, Malinche tiene atributos de Magdalena: por un lado, la cabellera y, por otro, el sueño o meditación que ocurre en el interior de un espacio cerrado, equivalente de la cueva en que Magdalena, en virtud de su larga meditación, es redimida por la fe. En el cuadro parecerá hacerse alusión a la condición de Malinche como primera cristiana y madre de la nueva nación; ambos elementos la redimen en diversos textos literarios, desde novelas del siglo XIX, como las de Ireneo Paz, hasta obras de teatro como las de Rodolfo Usigli y José Gorostiza escritas en los cincuenta y sesenta: “Yo sé lo que es fundir dos mundos en mi sexo, y saber eso me perdona y me salva, mi traducción es fiel y hablé la verdad. Soy una mujer fertilizada por la conquista y la guerra en un útero que ha preservado y vivido por mucho tiempo.”<sup>31</sup>

La Malinche de “El Corcito” es escepticismo o distancia crítica respecto al indigenismo de Cárdenas. La masiva emigración de campesinos indígenas a la ciudad los condenaba a la miseria urbana. Ya en otra pintura de Antonio Ruiz de 1937, *Verano*, puede advertirse cómo podrían llegar a sentirse los campesinos urbanizados frente a la modernidad. *El sueño de la Malinche* es el reverso del carácter épico de gran aliento y también grandilocuente del muralismo, es un intento intimista y privado de dar otra voz a este personaje que aparece como madre fundadora de la nación. En su acercamiento a Magdalena encuentra su justificación y dignidad; en términos de identificación, de territorio conquistado y violado, protegido por un personaje femenino que es prostituta y santa a la vez, redimida en este caso por su maternidad y conversión al catolicismo.

## *Epílogo*

### El surrealismo, un recurso crítico

A Antonio Ruiz, pintor mexicanista y costumbrista para buena parte de la afortunada crítica de que ha sido objeto, también se le adscribe al surrealismo. Posiblemente es esta mirada sobre Ruiz la que impulsó un viraje en

<sup>31</sup> Rodolfo Usigli, *Corona de fuego en Corona de Sombra, Corona de Fuego, Corona de Luz*, México, Porrúa, 1983, p. 125.

la manera de ver su pintura y enfocó la mirada sobre la compleja carga simbólica de sus obras.

### Breton en México

En una entrevista que el periodista Rafael Heliodoro Valle hizo a André Breton con motivo de su llegada a México en 1938, el poeta diría: “La poesía de Rimbaud, la pintura del aduanero Rousseau convidan a venir a México. Su pasado mítico todavía activo.” El escritor francés, en esa misma conversación, hablaría del momento óptimo que atravesaba el país. Sus elogios se dirigían al maravilloso crisol social producto, en palabras textuales, “de la actitud ejemplar que ha tomado su gobierno [el de Lázaro Cárdenas] en los últimos años en su política interior y exterior”.

Este panorama que Breton traza de México, esta validación del experimento social que aquí se llevaba a cabo durante el régimen de Lázaro Cárdenas no coincide con la visión del país en otros círculos. En algunos casos las imágenes de Rodríguez Lozano, Raúl Anguiano y las ya mencionadas de Antonio Ruiz revelan una cierta desazón con la ubicación de lo mexicano, como lo muestra el desplazamiento de figuras femeninas, algunas vestidas con trajes típicos de las distintas regiones del país, en una atmósfera onírica y asfixiante, y en la curiosa presencia del tema de la melancolía. En *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Ida Rodríguez Prampolini registra con ese título una pintura de Raúl Anguiano de 1937. Estas imágenes parecían preguntar, según la autora, por el país posterior a la Revolución de 1910 y ella misma afirma que el “desencanto político-social entre 1930 y 1940 se manifiesta en México en los campos de la filosofía, la economía y la literatura. En las artes plásticas va apareciendo un abandono de las tesis de la revolución y de la revisión histórica que habían interpretado los pintores en los muros públicos”.<sup>32</sup>

*El sueño de la Malinche* funciona como una alegoría de la nación. Ésta, al igual que la patria, encarna, en términos simbólicos, en una figura femenina. La nación de Antonio Ruiz es una mujer-paisaje que alude al mundo natural. Es paisaje, aunque también es ciudad, símbolo de civilización. Malinche encarna a la nación y yace acostada —acaso el poder en reposo— y sumida en profunda melancolía.

### *El sueño de la Malinche* y el surrealismo

*El sueño de la Malinche*, junto con otra imagen, *El orador*, pintada apenas un par de años antes, se exhibieron juntas, posiblemente por primera vez, el 17 de enero de 1940, en el contexto de la exposición surrealista que André

<sup>32</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.

Breton, desde París, organizó en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor. El pintor austriaco Wolfgang Paalen, exiliado en México con motivo de la segunda guerra mundial, y el poeta dominicano César Moro fueron los encargados de llevar adelante el proyecto de Breton.

En una casona de la ciudad de México, sede de la galería, ubicada en la calle de Milán 18, obras recientes del surrealismo europeo, piezas prehispánicas y algunas pinturas y fotografías de artistas mexicanos como Manuel Álvarez Bravo, Frida Kahlo, Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera y Antonio Ruiz, entre otros, fueron exhibidas en un arreglo que ponía a dialogar obras que no tenían en común necesariamente una idea sobre los principios del surrealismo, sino un cierto alejamiento de una narrativa lineal y en algunos casos la empatía con una atmósfera congelada y melancólica que servía de recurso crítico.

La nieta de Antonio Ruiz, Luisa Barrios, ha dejado constancia de que el cuadro en realidad se llamaba simplemente *Malinche* y de que la idea de nombrarlo *El sueño de la Malinche* surgió de la galerista Inés Amor, quien animó al artista a participar en dicha exposición. Una revisión de la documentación y en especial de la lista de las obras exhibidas, escrita en nítida letra con pluma fuente negra, revela una excepción: el nombre del cuadro aquí comentado, *El sueño de la Malinche*, se escribió con lápiz, como si se hubiese agregado a última hora.

Ruiz plantea acertijos conforme a la más minuciosa y detallada escuela realista. En principio, su técnica y su gusto por los tipos populares podrían propiciar en el espectador una rápida aceptación de las imágenes. Sin embargo, de una primera experiencia placentera se pasa a un recorrido visual laberíntico que se va llenando de interrogantes. La pregunta es si en efecto la imagen resulta tan compleja o si la noción de sueño, en términos surrealistas, es lo que ha confundido el análisis de este cuadro y en realidad, como hemos visto, su extrañeza procede del traslado de una convención alegórica renacentista a un contexto moderno. Vale la pena hacer notar que el cuadro fue regalado por Antonio Ruiz a Inés Amor, según testimonio de la hija de Inés, Mariana Pérez Amor, quien hoy es la propietaria del cuadro. Tal hecho es reforzado por la dedicatoria inscrita al reverso: "A la reina de mis ilusiones". "El Corcito" añadía con esto otro elemento más a un cuadro de por sí enigmático y así sugería otra lectura más vinculada con su ambigua relación con el surrealismo, con el mercado del arte y finalmente con la percepción de sí mismo y de su obra en los ojos de los otros.