



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y
LETRAS**

**Nuevas narrativas de los arquetipos femeninos desde
una perspectiva chicana y feminista en la obra: *The
Hungry Woman* de Cherríe Moraga.**

TESIS

Que para obtener el título de

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

P R E S E N T A

Estefanía Raquel Rodríguez Ornelas

DIRECTORA DE TESIS

Mtra. Bárbara Lorena Colio Aguilar

Cd. Mx. 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO 1: El Patriarcado En El Arquetipo.	9
1.1 El patriarcado.....	9
1.2 Medea, la mujer hechicera.....	13
1.3 La llorona, la mujer castigada	21
1.4 The Hungry Woman, la mujer hambrienta.....	26
CAPÍTULO 2: Cherríe Moraga, dramaturga chicana	32
2.1 Entre fronteras, entre identidades	32
2.2 Enlaces biográficos con su obra	39
CAPÍTULO 3: <i>The Hungry Woman: A Mexican Medea</i>	44
3.1 El viejo sistema patriarcal en la nueva tierra de Aztlán	48
3.2 El patriarcado en el hijo.....	55
3.3 El patriarcado en Medea.....	64
CONCLUSIONES.....	80
FUENTES DE CONSULTA	85

Índice De Ilustraciones

Ilustración 1: Monolito de Tlaltecuhltli. Templo Mayor. Foto: Oliver Santana/Raíces.....	29
Ilustración 2. Chac Mool Museo de Antropología. Luis Alberto Lecuna. Flickr	56

Introducción

Los mitos, además de sumar al imaginario colectivo de una comunidad, también ayudan a formarla asegurando una identidad colectiva; nos enseñan qué y quiénes somos, nos muestran los valores deseados y la moral por la que nos debemos de regir. El mito es una historia fundante y legitimadora de una gran fuerza pedagógica, pues es uno de los primeros elementos educativos con los que tenemos contacto (Mélích 74). Mircea Eliade en su libro *Myth and Reality*, menciona que la función primordial de los mitos es establecer modelos de conducta que pueden ser experimentados como una experiencia religiosa, en tanto que son cercanos a la religión y a los dioses (8). En la cultura latinoamericana los mitos son la esencia de una mentalidad proclive a las supersticiones y responden a las interrogantes sobre el origen del hombre y el universo (Zamorano Rojas 6).

Con esto podemos deducir que los mitos son un pilar importante en la cultura y que lo que veamos en ellos nos dará pautas de acción. Sin embargo, es importante preguntarnos a quiénes favorecen estos mitos y sobre quién caen los prejuicios que en ellos vemos. Al ser relatos de la historia y no la historia como tal lo que recibimos, estos relatos vienen cargados de una interpretación moral de lo que sucedió. Lo importante no es el hecho, sino cómo se recuerda y se valora a ese hecho. (Mélích 74).

“Los mitos son, simultáneamente, verdades sagradas y metáforas simbólicas, esclarecedores y misterios, ficción e historia, protegidos y públicos, recién adquiridos o de origen antiguo, fantásticos y cotidianos; y, escapan constantemente la oposición de estos binarios. Pero más importante, los mitos son historias” (Mayorga 155).

La definición popular de “chicana” es una mujer mexicana-americana que fue criada en los Estados Unidos. Son mujeres tratadas como minoría en su propio país, aunque sean de cierta forma, nativas en esas tierras y sean miembro de uno de los mayores grupos étnicos en Estados Unidos. Las chicanas son mujeres que toman e interiorizan la cultura mexicana y su herencia pero a la vez, reconocen su parte estadounidense (“What Is the Chicana Movement?”). Se trata de una distinción racial que crea fronteras invisibles, pero infranqueables, presentes en el lenguaje, las costumbres y el sentido de pertenencia. Para Cherríe Moraga, los mitos como el de Medea, *The Hungry Woman* y la leyenda de La Llorona son una ventana a la opresión de las Chicanas (*Looking* 145). Son historias que han llegado a nosotros bajo una narrativa patriarcal, donde las mujeres son demonizadas y castigadas por salirse del estándar. El pasado mitológico es una narración polifónica que puede ser reinterpretada, reevaluada, reincorporada o subvertida según el discurso y Moraga se da a la tarea de hacer justamente esto (Ráez Padilla 206).

En su obra *The Hungry Woman: A Mexican Medea* Cherríe Moraga nos presenta la historia de Medea, una chicana lesbiana desterrada de la tierra por la que luchó. Desterrada junto a su abuela, su hijo y su novia por ser lesbiana, una aberración para su sociedad, una traidora a la raza. Medea era esposa de Jasón, pero éste, al enterarse de su amorío con una mujer, la deja y la exilia de Aztlán. Sin embargo, Jasón vuelve a buscarla tiempo después, buscando la custodia de su hijo Chac-Mool, para comprobar que tiene sangre indígena y que pueda ser propietario legítimo de tierras en Aztlán. Medea sabe que si deja ir a Chac-Mool, se convertirá en otro hombre adoctrinado por el patriarcado y dejará de ser el hijo que conoce. Medea decide cometer filicidio: asesinar a su hijo, y posteriormente se suicida.

En *The Hungry Woman: A Mexican Medea*, convergen dos figuras importantes de la cultura mexicana y una de la tradición griega: La Llorona, Tlaltecuhltli y Medea. Medea es un personaje del teatro de Eurípides, que como muchos de su época fueron reconstruidos a partir de un mito en la antigua Grecia, como detallaré en el capítulo 1.2 de esta tesis. La Llorona, leyenda fuertemente arraigada en la cultura mexicana, es una mujer que clama y llora por sus hijos sin encontrarlos. De esta forma, encontramos que tanto Medea como La Llorona cometen filicidio tras ser traicionadas por el hombre al que amaban. *The Hungry Woman*, es el título con el que el escritor John Bierhorst bautizó a el mito de Tlaltecuhltli; un mito cosmogónico de la cultura mexicana de una mujer insaciable que constantemente llora y pide sacrificios que la alimenten (Garibay 108).

Me he tomado la libertad de incluir a La Llorona bajo la categoría mito, si bien es una leyenda. Las diferencias entre ellas son que el mito nos habla de seres divinos, responde a preguntas existenciales y está ligado a un contexto ritual (Villa 40). La leyenda puede tratar temas más cotidianos, héroes culturales o temas fantásticos, pero todos en un contexto social. (Villa 41). Tanto el mito como la leyenda son narraciones orales que buscan establecer pautas de conducta. Ya que el propósito de esta tesis es examinar cómo esas narraciones influyen en el pensamiento patriarcal y Moraga las incluye dentro del mismo contexto, esta distinción pasa a segundo plano. Al haber dos mitos, el de Medea y Tlaltecuhltli; y solo una leyenda, me ha parecido pertinente englobar la leyenda de La Llorona bajo este término. Finalmente, todos estos son arquetipos de la condición femenina que han cultivado el inconsciente colectivo a través de los relatos con que nos han educado dentro del sistema patriarcal.

Es pertinente que recordemos lo que son los arquetipos. Platón concebía el arquetipo como una abstracción, ideales perfectos por naturaleza que existían en el mundo de las ideas.

Fue Carl Jung quien estableció a los arquetipos como patrones de conducta humana, que existían a través del tiempo y se encontraban en los mitos. Para Jung, estos arquetipos son innatos, universales y radican en el inconsciente colectivo. Los mitos son entonces la representación consciente de los arquetipos. Parecería pues, que los arquetipos son generados de manera espontánea, como si no hubiera influencia alguna de la sociedad que nos rodea. Si los arquetipos son patrones que se repiten en el tiempo, tenemos que cuestionarnos si se pueden romper, si se pueden subvertir o si estamos condenadas a actuarlos una y otra vez, sin tener ninguna agencia sobre ellos.

El propósito de esta tesis es demostrar que Moraga nos da otra luz sobre los arquetipos previamente mencionados, estos arquetipos de mujeres violentas. Moraga nos los muestra bajo una mirada anti patriarcal, feminista y chicana; que nos permite, más que juzgar a estas mujeres, entenderlas y si estamos dispuestas, nos ofrece la oportunidad de cuestionar esas historias de mujeres que nuestra cultura nos ha mostrado como monstruosas. Todas son mujeres que se nos han presentado como locas o irracionales, pero Moraga nos permite ver la otra cara de la moneda: mujeres que bajo el régimen heteropatriarcal han sido expuestas a un trauma al que tienen que sobrevivir (Ramírez 58). Es la violencia patriarcal quien las condiciona y las orilla a cometer filicidio. Sus motivaciones no son tan simples como los celos, es algo que viene desde las entrañas, la defensa primitiva hacia una violencia igual de primitiva.

De esta manera, Moraga transforma los mitos que por años han delineado nuestra cultura y permite que sean las mujeres las que hablen y las que cuestionen, las que cuenten la historia bajo sus propios términos y ayuden a las siguientes generaciones de mujeres a ser libres.

Esta tesis nos muestra un camino que va de lo general a lo particular, desde El Gran Sistema Patriarcal hasta Este Pequeño Universo que es el mundo de la obra de *The Hungry Woman*. Consideré que lo primero que tenía que establecer era saber qué es el patriarcado, pues en toda la obra de *The Hungry Woman* aparece como una fuerza contra la que Medea está en lucha constante. En el primer capítulo daré una breve explicación de qué es el patriarcado, de dónde se origina, cómo se sostiene y cuáles son sus mecanismos. Traté de que este capítulo fuera lo más objetivo posible, por lo que me he enfocado en incluir voces expertas con años de reflexión en este tema, y por lo mismo, consideré pertinente que mis opiniones esperaran hasta los próximos capítulos para sobresalir. Después, pensé importante conocer las tres figuras arquetípicas en las que Moraga se basa para reconstruirlas y subvertirlas en su obra, saber cuál es su origen y qué nos han dicho de ellas que a Moraga le ha parecido tan urgente de cambiar.

Una vez que esta parte teórica está solidificada, podemos concentrarnos en la autora de la obra que nos compete, Cherríe Moraga. Para mí es importante conocer quién escribe la obra, cómo fue su pasado y cuáles son sus motivaciones. Así, adentrándonos en el mundo de Moraga podemos entender en un nivel más profundo su manera de pensar y cómo desarrolló *The Hungry Woman*. Conociendo la vida y la historia de Moraga como mujer chicana, podemos entender por qué los temas de las fronteras, de las divisiones y de las identidades están tan presentes en *The Hungry Woman*. Después, conoceremos el por qué la familia, el amor entre madre e hijo y el temor a criar un varón son los temas centrales en *The Hungry Woman*. Esto es debido a que la propia Cherríe Moraga sufrió y se cuestionó muchas cosas cuando logró ser madre, desde dar a luz a un hijo prematuro, que en los hospitales la

discriminaran a ella y a su pareja por su sexualidad y el terror paralizante de criar a un hijo varón en un mundo predispuesto a la crueldad.

Llegadas a este punto, conociendo el pasado y las dificultades de nuestra autora, nos adentraremos en la obra *The Hungry Woman: A Mexican Medea*. Usaremos la parte teórica del primer capítulo como lente para leerla y analizarla. De nuevo, iremos desde lo mayor a lo menor y empezaremos por el patriarcado como sistema social en la ciudad distópica que es Aztlán. Después conoceremos de qué manera y con qué mecanismos el patriarcado logra infiltrarse a la mente de Chac-Mool, quien, a pesar de haber sido criado por Medea y vivir alejado del patriarcado, sucumbe ante él y ante la violencia de Jasón. Por último, veremos cómo el patriarcado afecta a Medea. Ni siquiera ella está exenta de reproducir su violencia. Este será el capítulo que trate de desentrañar el por qué del acto atroz del filicidio.

Capítulo 1: El patriarcado en el mito.

1.1 El patriarcado

Uno de los ejes de esta tesis es la afirmación de que el filicidio en las narrativas mencionadas, es causado por vivir bajo un régimen patriarcal y que es éste quien orilla a las mujeres hacia la violencia, como una forma de liberarse y tomar represalias en contra de él. Por lo tanto, es necesario definirlo y saber de qué manera opera para comprender a fondo lo que viven estas mujeres.

La palabra patriarcado significa literalmente “la ley del padre”. Solía utilizarse para describir una familia en la que mandaba el hombre, el padre de familia, sobre todos los habitantes de esa casa. Ahora es usada para referirnos a la dominación del hombre, las relaciones de poder en las que los hombres dominan a las mujeres y a una sociedad en la que la mujer es subordinada de diferentes maneras (Bhasin 3).

En un sentido amplio, el patriarcado es la manifestación e institucionalización de la dominación del hombre sobre la mujer y los niños de la familia, amplificando esta dominación sobre las mujeres en la sociedad en general. Esto no quiere decir que la mujer esté totalmente privada de derechos, influencia o recursos, pero sí que estos son de difícil acceso o no son equitativos a los de los hombres (Lerner 239). Esto se logra gracias a prejuicios que exageran las diferencias biológicas entre ambos sexos, afirmando que las mujeres son débiles y sumisas y los hombres, al contrario, son fuertes y dominantes. Este prejuicio de la asimetría sexual se justificaba incluso con las sociedades agricultoras en donde se pensaba que las mujeres se quedaban en casa a cuidar a la familia mientras que los hombres

salían a cazar. Sin embargo se han hallado sociedades en donde ambas tareas eran realizadas por ambos sexos y era fundamental compartirlas para la supervivencia del grupo (Lerner 37).

Estos prejuicios carecen de lógica, fundamento y ninguna ciencia los confirma. Si bien las diferencias biológicas existen, éstas no determinan que un sexo deba dominar al otro. El patriarcado es algo que la misma sociedad ha creado en su proceso histórico, pero no en un proceso natural. Engels en su libro *El origen de la Familia, la Propiedad Privada y el Estado* dice que el patriarcado se creó al nacer la propiedad privada, ya que los hombres debían asegurarse de que su poder y sus propiedades se quedaran dentro de la familia y poder heredárselas a sus hijos. Por ello, la sexualidad de las mujeres empezó a regularse y a ejercerse control sobre ellas y su desarrollo social, para que se mantuvieran dentro de su casa y se hicieran cargo de la crianza de los niños, los herederos de los bienes.

No obstante, el patriarcado precede al capital; Lerner asegura que existe desde antes de la creación de la sociedad occidental. El desarrollo de la agricultura en el neolítico impulsó el “intercambio de mujeres”, como una forma de establecer alianzas y tener tribus con más niños, por ende, tribus más grandes y con más guerreros (311). Así, desde el principio de todo, había una división entre humanos que precede a todo sistema de clases y razas: el género. Mientras que los esclavos hombres eran usados como trabajadores, a las esclavas mujeres las explotaban para trabajar, para servicios sexuales y como reproductoras (313).

En la sociedad moderna, el poder sobre los individuos recae en el Estado, que garantiza a través de las leyes y la economía la sujeción de las mujeres a los varones, impidiendo su constitución como sujetos políticos. Ejemplos de esto son el aborto penalizado, los salarios desiguales y las leyes que impiden a la mujer divorciarse sin una razón extrema para hacerlo.

La subordinación de las mujeres existe en múltiples niveles. Se manifiesta a través de ejercer control en todos los ámbitos de su vida, así como la discriminación, desprecio, insultos y burlas, explotación, violencia física, verbal o emocional; esto puede ocurrir dentro de la familia, el trabajo, la calle y cualquier esfera social. Esta subordinación puede observarse en preferir un hijo varón a una mujer, en el hostigamiento en la oficina, el difícil acceso a la educación, la violencia intrafamiliar, la restricción de movilidad y el no poder tener control total sobre la propia sexualidad y su cuerpo.

La subordinación es una situación en la cual una persona es forzada a estar bajo el control de otra. Entonces, la subordinación de las mujeres es una situación social en la que están forzadas a estar bajo el control de los hombres. Para mantener este control, se crean conceptos como lo “masculino” y lo “femenino” y se asocian características a cada género. Estas características son enseñadas a niñas y niños desde que nacen, empezando por su familia, luego, por la escuela y los medios, que son instituciones claves del sistema patriarcal (Sultana 9).

La familia es uno de los pilares del patriarcado y ésta a su vez, es un espejo de la sociedad, es la que hace de mediadora entre el individuo y la estructura social. En palabras de Kate Millet “Debido a que la colaboración entre familia y sociedad resulta esencial para la supervivencia de ambas, los destinos de esas tres instituciones patriarcales que son la familia, la sociedad y el Estado se hallan íntimamente ligados entre sí” (83). Gracias también a la familia es que se puede mantener el “sistema de producción patriarcal” en el que el hombre, que es el proveedor, puede ir a trabajar sin tener que preocuparse por la casa en la que vive, la crianza de sus hijos y la comida que lo alimenta. De todo eso se encargan las

mujeres, que han sido subordinadas a mantener el hogar, incluso si ellas mismas tienen trabajos remunerados (Hartmann 95).

Por último, otro pilar del patriarcado es lo que Adrienne Rich llama “heterosexualidad obligatoria”. Rich argumenta que debemos pensar en la heterosexualidad como una institución política que mantiene a las mujeres subordinadas ante el patriarcado e imposibilita su liberación, ya que es un medio para “garantizar el derecho masculino de acceso físico, económico y emocional” (38). Convenientemente ha sido la heterosexualidad la norma para las mujeres y el lesbianismo ha sido borrado de la historia o catalogado como enfermedad, como algo antinatural. Cualquier persona que trate de oponerse a la imposición heterosexual es castigada, sea con discriminación, omisión o violencia. Junto con la idealización del amor romántico, la heterosexualidad obligatoria predispone a las mujeres a existir para el consumo masculino y olvidarse de su propia identidad.

Hablar de la heterosexualidad obligatoria es importante para esta tesis debido a que las protagonistas de *The Hungry Woman* desafían este presupuesto. Medea, habiendo experimentado la heterosexualidad y encontrándola insatisfactoria, se decide por la homosexualidad, manteniendo relaciones con una mujer, a quien escogerá como su pareja definitiva, razón por la que son desterradas de sus tierras.

Privar a las mujeres de sus derechos naturales como ser humano, es lo que conforma el patriarcado, su estructura y mecanismos de opresión hacia las mujeres. El patriarcado castiga a las mujeres que no cumplen sus mandatos provocando en ellas acciones radicales para lograr en alguna medida, su liberación, a cambio de un sacrificio muy grande, como lo hacen las figuras que competen a la obra de *The Hungry Woman*, de las que hablaré a continuación.

1.2 Medea, la mujer hechicera.

Aunque hoy solo tenemos acceso a la mitología antigua a través de la literatura e imágenes conservadas, el medio primario por el que evolucionó en el mundo griego fue la palabra. Antes no existía una línea divisoria entre “mito” e “historia”, *muthos* significaba “relato” y era entendido que los eventos que pasaban en los mitos eran en realidad reflexiones sobre eventos históricos de tiempos en los que el hombre era más poderoso y el mundo un lugar más mágico (Griffiths 13). Dada la naturaleza del mito, que viene de una tradición oral y que cada relato añade o elimina cosas a conveniencia de quien lo cuenta, no es posible identificar una historia de origen sobre el mito de Medea. Empero, su historia se puede recolectar desde los escritos griegos, las interpretaciones y compendios romanos, hasta el arte. Aquí me enfocaré en los textos griegos que mencionan a Medea, previos a la obra de Eurípides.

Una de las primeras referencias sobre el personaje de Medea se encuentra en el *Nostoi*, *Los Regresos*, un poema épico, parte del ciclo troyano, que podría ser del siglo seis o siete AC. La mención a Medea es breve y sólo se habla de sus poderes de rejuvenecimiento (Griffiths 15). Después viene la *Teogonía* de Hesíodo, en el apartado de matrimonios de diosas y mortales (lo que indicaría que Medea es pensada como una diosa), donde se menciona la relación entre Medea y Jasón, junto con un hijo, Medeios (vv 963). Posteriormente Medea es mencionada en otros poemas, algunos escritos por Píndaro; los demás solo son poemas citados por terceros como es el caso de *Descripción de Grecia* de Pausanias (2:3:6). Luego vendrán las tragedias del siglo quinto AC, siendo la única

sobreviviente la de Eurípides, aunque se sabe que tanto Esquilo como Sófocles también escribieron sobre Medea (Griffiths 71).

Medea era, además, conocida como una “bruja”, sus poderes se desarrollan a lo largo de la mitología griega. En *Las Metamorfosis* de Ovidio, se menciona que al omitir las hierbas mágicas en un caldero, el rejuvenecimiento falla y el Rey Pelias, para quien era la poción, muere (Griffiths 43). Sabemos que sus poderes no se limitaban a las hierbas, sino que poseía una habilidad innata que le concedía poderes sobrenaturales como controlar el clima, los animales, las fuerzas de la naturaleza e incluso poder volar. Medea podía infundir miedo, persuadir o provocar la mala suerte de su enemigo, como cuenta Apolonio en *La Argonáutica*.

El contexto básico para entender la tragedia de Eurípides es el siguiente: Medea se enamora de Jasón por culpa de Afrodita, diosa de la belleza, la sensualidad y el amor; Medea ayuda a Jasón en su misión de recuperar el vellocino de oro. Haciendo esto, traiciona a su propio padre y para que éste no los persiga para vengarse, Medea mata y desmiembra a su hermano, logrando que su padre, al buscar los pedazos se retrase y no pueda seguirlos. Sin embargo, Medea y Jasón son exiliados a Corinto cuando ésta mata al rey Pelias y su hijo los destierra de Yolcos. En este punto empieza la pieza trágica de Medea, como nos la presenta Eurípides: en Yolcos, ya casados y con hijos, Jasón acepta casarse con la hija de Creonte para escalar socialmente, sin importarle su matrimonio con Medea. Creonte, consciente de los poderes de Medea, decide expulsarla de Corinto junto con sus hijos. Medea, enloquecida, decide vengarse de Jasón y de Creonte. Para vengarse de Creonte, le hace llegar a su hija una corona y un velo como muestra de paz, llevados directamente de la mano de sus hijos, para que así, disfrazados los dones en inocencia, la hija no sospeche y se los ponga, muriendo

envuelta en llamas y con la carne carcomida por el velo. El padre al ver a su hija en tan terribles condiciones se acerca a ella y es preso de los mismos males, muriendo casi enseguida. Para vengarse de Jasón, Medea, con su propia mano, asesina a sus hijos con una daga. De esta manera, Medea se encarga de dejar a Jasón sin ninguna prole posible y sin ningún lugar en sociedad.

Medea se presenta como una mujer decidida, inteligente y temeraria. Capaz de orquestar una venganza que haga sufrir a sus enemigos y salir ella ilesa. No obstante, también está llena de resentimiento, celos y deseos vengativos. Es un personaje que inspira miedo por su poder de destrucción y su mente calculadora. Eurípides se encargó de hacer a Medea el monstruo perfecto para el hombre ateniense de ese entonces. Es peligrosa porque es extranjera: su antiguo hogar estaba en la Cólquida (Eurípides 204), es temible porque es hechicera, sobrina de Circe y sobre todo, es aterradora porque sucumbe ante el “eros”, el deseo. Dice Douglas Cairns,

Modesty, (also sometimes translated as ‘self-control’), is the woman’s virtue par excellence, precisely because of the alleged danger of women’s giving in to excessive appetites, especially erôs. Medea thus embodies – and exults in – the stereotype of the ‘bad’, insatiable woman¹ (135).

Durante la obra dramática de Eurípides, podemos ver a Medea jugar un doble papel: cuando se trata de ganarse la empatía del coro o de hacer que Creón y Jasón confíen en ella; no duda en afirmarse como “una mujer cualquiera” y utilizar estereotipos femeninos a su favor,

¹ La modestia, (traducida a veces como “autocontrol”), es la virtud por excelencia de la mujer, precisamente por el supuesto peligro de una mujer sucumbiendo ante anhelos excesivos, en especial el deseo. Medea entonces encarna –y se deleita– en el estereotipo de la insaciable “mala”, mujer. (Esta traducción, como todas las que se encuentran en esta tesis, son de mi autoría.).

aunque éstos sean negativos para las mujeres, por ejemplo: “Las mujeres somos por naturaleza incapaces de hacer el bien, pero las más hábiles artífices de todas las desgracias” (Eurípides 227 línea 408).

A la vez, también tiene actitudes tradicionalmente masculinas para la sociedad Ateniense. Para empezar, su manera de hablar y los discursos que da son indistinguibles de los personajes masculinos de la obra, pues son “controlados, abstractos e intelectuales” (Williamson 22). Después, es Medea quien arregla el matrimonio entre ella y Jasón, no su padre, como era la costumbre, también es ella quien habla sobre “tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas” (221-231) pero tradicionalmente sería el padre de la prometida, no la prometida, quien tendría que gastar ese dinero. Y el dinero, o la dote, no sería intercambiada por un marido, sino que acompañaría a la mujer en el matrimonio y, si ella se divorciara, regresaría con ella. (Williamson 22). Por último, la manera en la que pacta con Egeo nos muestra una relación de iguales, pues es ella quien pone los términos del “contrato” que por lo que Medea ofrece (hijos) y recibe (un hogar y protección) es similar a un contrato de matrimonio. Esto manifiesta que Medea toma el papel del padre de la prometida.

Todos estos son actos que les correspondían a los hombres, pues son actos asociados a la esfera pública. En las tragedias esta esfera era relacionada a los hombres, y la esfera de lo privado (el hogar) era el lugar de las mujeres (Williamson 21). Medea desafía esta convención y encarna roles masculinos. Incluso se apropia de valores masculinos cuando demanda venganza para quienes la han traicionado, considerando insoportable que se burlen de ella.

El lado femenino de Medea está basado en estereotipos perjudiciales comúnmente asociados a las mujeres y de ahí deriva el miedo a ella. Uno de estos estereotipos es que las mujeres usan el engaño, la astucia, para conseguir lo que quieren (Cairns 133). Medea es experta en esto; no solo convence al coro de que es una mujer común como ellas, también engaña a Jasón y a Creonte haciéndoles creer que ella no representa ninguna amenaza para ellos.

El deseo, en todos sus matices, es la fuerza mayor que impulsa a Medea a lo largo de la obra. Cuando Jasón traiciona su lecho, ella pone toda la acción en marcha. Uno de los estereotipos cruciales en la obra es que una mujer celosa es temible, lo dice la propia Medea: “cuando ve lesionados los derechos de su lecho, no hay otra mente más asesina” (222-265). El coro hace alusión a este mal que es la sexualidad femenina cuando Medea acaba de matar a sus hijos “¡Oh lecho de las mujeres, rico en sufrimientos, cuántos males habéis causado ya a los mortales!” (259-1291). Pues es por deseo, por Eros (232-531) que Medea se enamora de Jasón, mata a su padre, a su hermano y al rey Pelias, sellando su destino de vivir como extranjera en Corintio para que después de la traición de Jasón no tenga un hogar a donde regresar.

A través de la obra hay un constante menosprecio a las mujeres por ser débiles e irracionales, fruto del pensamiento de la sociedad griega del siglo V. Pongo atención especial a la línea que dice Jasón en su primer encuentro con Medea “Los hombres deberían de engendrar hijos de alguna otra manera y no tendría que existir la raza femenina; así no habría mal alguno para los hombres” (233-573). Frase que para el final de la obra podría parecer cierta, pues sin Medea, Jasón hubiera podido tener hijos que lo cuidaran en su ancianidad y no sufrir su muerte. Jasón nos hace creer que es la irracionalidad de Medea la que la lleva al

filicidio, más aún, que su propia naturaleza femenina es la culpable, pero todo lo que Medea hace es resultado de la violencia que tanto Jasón como Creonte le han infligido.

Tanto para Creonte como para Jasón la cólera de Medea está fuera de lugar. Medea tendría que ser “sensata” como dice Jasón y en vez de considerar la traición a su lecho como algo malo, regocijarse de que sus hijos se beneficiarán de las riquezas que Jasón obtendrá al escalar socialmente. Es esta cólera, dice Jasón, la que le ha provocado que la destierren, pues si se hubiera quedado callada, Creonte nunca la hubiera echado de Corintio (229-453).

Las únicas personas que ven reprochable la manera de actuar de Jasón son el coro y Egeo. Se hace evidente que el coro toma el lado de Medea cuando dicen: “Si tu marido honra un nuevo lecho, responsabilidad suya es, no te irrites” (219-154) incluso parece que la alientan a cobrar venganza: “Tú tienes derecho a castigar a tu esposo, Medea” (222-267). Por su parte, Egeo no puede creer las acciones vergonzosas de Jasón, lo llama “malvado” tras escuchar su traición y a Medea le dice que su aflicción es comprensible (239-699). Hasta el dios Sol parece estar de parte de Medea, pues le brinda una vía de escape una vez que ella ha asesinado a Creonte, a su hija Creúsa y a sus propios hijos.

Medea comete filicidio en un acto de cobrarle venganza al hombre del que ella se enamoró, por el que dio todo y que ahora, tras ya no serle útil, la traiciona. Su acto violento es injustificable, pero, a mi parecer, nada irracional. Está sola en una tierra extraña, donde es una paria; no tiene a donde regresar pues traicionó a su familia por Jasón, teme que sus hijos no sean bien cuidados o que los usen para castigarla y cree en que a Jasón le corresponde pagar por su traición, hacerlo miserable como miserable la ha hecho a ella, es la justicia que merece.

Creonte también la ha ultrajado, pues decide desterrarla por el miedo que le tiene a sus dones de hechicería, y porque sabe que el trato que hizo con Jasón es humillante para ella: la destierran, ignoran a su matrimonio y a sus hijos; así que tiene buenas razones para temer que Medea use sus poderes en su contra. Es una alianza entre hombres; Jasón y Creonte despojan a Medea de todo lo que tiene: su esposo, su casa y sus hijos; sin siquiera pensar en el daño que le están ocasionando y sin darle oportunidad de negociar. Así funciona la maquinaria del patriarcado que aquí se establece: usando a la mujer hasta que es conveniente y una vez que ha cumplido su propósito, desecharla. Los hombres se protegen y ayudan entre ellos, dejando a las mujeres como peones en sus juegos de ambición y poder.

Egeo es el único que ayuda a Medea, pero solo porque ella le promete algo a cambio que nadie más puede darle, hijos. Aunque Egeo es consciente de la bajeza de los actos de Jasón y Creonte, no está dispuesto a accionar contra ellos y le dice a Medea que ella tiene que salir de Corinto sin su ayuda. De esta forma Egeo conseguirá lo que quiere sin ponerse en peligro al ofender a sus anfitriones.

Medea y el coro saben que Jasón y Creonte tienen que pagar, así que les quita lo que más aprecian. A Creonte, su hija y a Jasón, su estatus social y a sus hijos. Matar a Creonte y su hija no le implica un desafío puesto que Medea no tiene ningún lazo afectivo con ellos, pero su corazón duda y su mano tiembla cuando llega el momento de matar a sus propios hijos. La vemos vacilar y casi arrepentirse, pero tiene la certeza de ejercer una acción coherente con el sistema que la ha borrado a ella, entra a su lógica para desestabilizarla, sabe que no puede dejar a sus hijos en una tierra extraña a manos de sus enemigos: “Nunca sucederá que yo entregue a mis hijos a los enemigos para recibir un ultraje. Es de todo punto necesario que mueran y, puesto que lo es, los mataré yo que les he dado el ser” (Eurípides

251). Con esta última frase podemos concluir que, si bien matarlos podría haber sido para lastimar a Jasón, al final entiende que lo hace para protegerlos, como un último acto de amor, convencida de que una vez que se supiera que ella había matado al rey Creonte, sus hijos iban a recibir el castigo. Medea sabe que no hay mejores manos para conducirlos a su muerte que las mismas que les dieron la vida.

1.3 La llorona, la mujer castigada

La leyenda de la llorona, según se conoce, puede tener varios orígenes. Una posibilidad es que se haya inspirado en distintas deidades prehispánicas, o que sea un sincretismo que tomó forma en la colonia. Lo más probable es que sea una mezcla de ambas. También se le ha asociado con la Malinche, pero sus orígenes preceden a la conquista española. La leyenda está presente en varias partes de Latinoamérica, con distintas variantes y especificaciones, ya que ha sobrevivido mayormente por tradición oral y no por un discurso escrito. Para el propósito de esta tesis me enfocaré en las leyendas que se originaron en México.

Una de las primeras constancias de la llorona es la descrita en el Códice Florentino como el sexto presagio de la caída del imperio Mexica,

muchas veces se oía: una mujer lloraba; iba gritando por la noche; andaba dando grandes gritos: - ¡Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos lejos! Y a veces decía: - Hijitos míos, ¿a dónde os llevaré? (León Portilla 8)

Según Bernardino de Sahagún, esta entidad era Cihuacóatl, recolectora de almas y protectora de las madres que fallecían al dar a luz. A estas mujeres se les llamaba Cihuatateo y eran honradas como mujeres guerreras (Tovar-Rodríguez 556). A Cihuacóatl se le decía “la espantadora” pues era la mayor comunicadora de avisos, augurios y profecías (Spinoso Arcorcha 496).

La diosa Cihuacóatl era celebrada en una fiesta cada 18 de julio, en donde se sacrificaban doncellas. Esta diosa tiene diferentes expresiones en la cultura nahua:

Tonantzin "*nuestra madre*", Huitzilincuatec "*cabeza cortada de colibrí*", Toci "*nuestra abuela*", Cozcamiauh "*collar de espigas*", Tlazoltéotl "*diosa de la inmundicia*", Coatlicue "*la de la falda de serpientes*", Quilaztli "*diosa de la fertilidad y de los partos*" y Yaocíhuatl, la mujer guerrera.

Estas deidades tienen en común atributos como la maternidad y la serpiente, uno de los animales más importantes de la cosmovisión mesoamericana, también relacionado con el inframundo y el tema de la guerra o la mujer guerrera. Desde este punto podemos vislumbrar la relación que tiene la Llorona con la maternidad.

Con la llegada de la Colonia, el relato se transformó y se adaptó a la época, pues seguir creyendo en deidades prehispánicas era herejía. En el caso de las deidades selénicas, relacionadas con la luna, la fertilidad y la sexualidad, la aproximación al cristianismo tenía que hacerse mediante la demonología, pues estos aspectos tenían una notación negativa y pecaminosa (Spinoso Arcorcha 494). Con el perfil de Cihuacóatl de "Mujer serpiente" al pensamiento cristiano le fue fácil transformarla en prostituta, en busca de hombres a los que engatusar y matar.

No hay un relato unificado para esta leyenda, pero la mayoría de los recolectados por Fernando Horcasitas y Douglas Butterworth, coinciden en que era una mujer indígena que estaba enamorada de un criollo, con el que había tenido hijos. Sin embargo, él decide abandonarla y casarse con una mujer que fuera de sangre española como él. Así que en un ataque de celos ahogó a sus hijos en el río. Al ver lo que había hecho, se suicidó y como castigo, pasa la eternidad buscando las almas de sus hijos para poder entrar al cielo.

Hay ejes simbólicos que coinciden en muchos de estos relatos. Uno es que La Llorona es una mujer de cabello negro, lacio, vestida con prendas blancas. Los otros son la presencia del agua; en donde ahoga a sus hijos y posteriormente por donde se aparece, el viento, que lleva su voz y su lamento; la noche que es el manto bajo el que se protege para cometer su crimen y después, la hora en la que se manifiesta. La maternidad que es su cadena y posteriormente, su condena.

El agua es el elemento con más carga simbólica en esta leyenda; es creadora de vida, pero a su vez, destructora, como La Llorona. Las lágrimas son el agua purificadora que le dan nombre a este espectro. La Llorona está condenada eternamente a buscar redención y sus lágrimas representan su dolor y su duelo eterno, son un río que nunca para. Cihuacóatl también era asociada al agua, pues era diosa de la tierra y la fertilidad. Los hijos, al ser ahogados en el río, son reintroducidos al ciclo de la vida.

Los dos aspectos bajo los que se presenta La Llorona en las leyendas están impregnados de machismo, ya sea como asesina de sus propios hijos, en respuesta al desprecio de su pareja; o como mujer seductora que se aparece a los hombres para tentarlos y dañarlos.

La llorona es una madre “fallida”: sin hijos, es una madre atormentada por sus propias acciones. Es una mujer herida, celosa. Una mujer que ha sido cambiada por otra: de más estirpe, una mujer no-india. Es una mujer subyugada al castigo de un hombre: Dios no la deja entrar al cielo y la condena a una búsqueda eterna.

La llorona es vista, desde el mito tradicional, como una mala madre. Es una madre que prefiere darle una lección a su amante que cuidar de sus hijos. No es una madre abnegada,

no es una madre que se olvida de sí misma por darle atención a sus hijos. Y ser mala madre es castigado, como vemos en la leyenda. Ser un mal padre, como el del relato, que abandona sin miramientos a sus hijos; en cambio, no tiene ninguna repercusión.

La leyenda termina con ella castigada, su espectro rondando las calles de México. Del criollo no sabemos nada, bien pudo haber sido feliz para siempre o no, pero a fin de cuentas vive sin culpa. Otra vez es el orden patriarcal el que predomina. Lo importante no es el perjurio que él haya hecho, sino que la mala madre indígena, recibe un castigo eterno. La moral de él no queda cuestionada ni su reputación manchada de por vida (Candelaria 112).

En el siglo XIX, las leyendas tenían a las mujeres como su público principal. La leyenda de La Llorona apareció como un antimodelo. Las lecciones que nos da, en mi opinión, son tan moralinas como machistas: las mujeres deben ser castigadas por conductas que en los hombres son aplaudidas, como el libre disfrute del placer, el ser independiente, el priorizarse a sí mismas. Otras advertencias son que el placer es pecado, que una mujer independiente es una mujer monstruosa capaz de matar hasta a sus propios hijos y que los niños pueden ser usados como peones en las manos de las mujeres celosas que quieran venganza.

Estas lecciones persisten en la conciencia colectiva, aunque la leyenda de la que provienen ya no sea tomada como algo real que haya existido en algún tiempo. Por ello, desde mi perspectiva, la dramaturga chicana Cherrie Moraga ha intentado cambiar la leyenda y aportar a ella una visión feminista que nos brinda otro tipo de enfoque del por qué La Llorona, como su Medea, cometen filicidio, un enfoque libre de una visión patriarcal en que las mujeres no somos dueñas de nuestras decisiones. Este enfoque nos puede ayudar para

contrarrestar la tradición de los cuentos, relatos, leyendas, patrones y narrativas que son heredados de generación a generación y que limitan y enjuician la conducta de las mujeres.

Centrándonos en la población chicana, en palabras de Gloria Anzaldúa, otra de las escritoras chicanas más reconocidas; todas las mujeres chicanas tienen tres madres,

Las tres son mediadoras: *Guadalupe*, la madre virgen que no nos ha abandonado, *La Chingada* (Malinche), la madre violada a quien hemos abandonado, y *La Llorona*, la madre que busca a sus hijos perdidos y es una combinación de las otras dos (74).

Para Moraga, el asesinato de los hijos de La Llorona es una crítica a una maternidad definida por los hombres que nos roban nuestra identidad como mujeres (*Looking* 147).

1.4 The Hungry Woman, la mujer hambrienta

Mi búsqueda por saber más sobre el origen de The Hungry Woman no fue fructífera en principio. Parecía que el único libro que hablaba de ella era la fuente de donde Cherríe Moraga sacó el mito. “*The Hungry Woman: Leyends and Myths from the Aztecs*” de John Bierhorst.

John Bierhorst es un autor estadounidense así que llegué a la conclusión de que el nombre verdadero del mito de The Hungry Woman se había perdido en las traducciones que Bierhorst había consultado para hacer su libro. El mito, como lo escribe Bierhorst, es así:

“In the place where sprits live, there was once a woman who cried constantly for food. She had mouth everywhere. In her wrists, elbows, ankles, knees... And every mouth was hungry and screamed. To comfort her, the spirits flew down and began to make grass and flowers from the dirt-brown of her skin. From her hair, they made forests. From those black eyes, pools and springs. And from the slopes of her shoulders and breasts, they made mountains and valleys. At last she will be satisfied, they thought. But just like before, her mouths where everywhere, biting and moaning...opening and snapping shut. They would never be filled. Sometimes, at night, when the wind blows, you can hear her crying for food”²

² En el lugar donde viven los espíritus, había una vez una mujer que lloraba constantemente por comida. Tenía bocas en todos lados. En sus muñecas, codos, tobillos, rodillas... Y todas las bocas gritaban y tenían hambre. Para tranquilizarla, los espíritus bajaron y empezaron a hacer pasto y flores con su piel morena. De su cabello hicieron bosques. De sus ojos negros, lagos y manantiales. Y de las curvas de sus hombros y pechos hicieron montañas y valles. Al fin estará satisfecha, pensaron. Pero así como antes, sus bocas estaban en todos lados, mordiendo y aullando, abriéndose y cerrándose. Nunca estarían satisfechas. A veces, en la noche, cuando el viento sopla, puedes escucharla llorando por comida. (Traducción propia)

Pero mientras hacía mi investigación sobre La Llorona, encontré una cita de una crónica de Durán, que habla sobre Cihuacóatl, una diosa que anuncia su hambre llorando, “crying for food”. ¿Podría ser Cihuacóatl esta Hungry Woman?

Cihuacóatl en mis primeras investigaciones solo era el mito de origen de La Llorona. Fue la diosa que en las noches lloraba por sus hijos. La diosa de la que hablaban los presagios, la diosa que lloraba por el futuro de su gente. La única conexión que tenía con la obra de *Hungry Woman* eran las Cihuatateo: el coro conformado por mujeres que fallecieron durante el parto, que contaban la historia de Medea y se turnaban para hacer los papeles de los diferentes hombres que participaban en la historia.

Cihuacóatl era una de las diosas principales de los mexicas, al punto de que su templo estaba continuado con el de su hermano, el dios Huitzilopochtli. A esta diosa le hacían una fiesta en el mes de julio en donde sacrificaban a cuatro esclavos y una esclava. La esclava era purificada y pasaba a encarnar a la diosa, después le hacían grandes fiestas y le ofrecían bebida y comida. Llegado el día del sacrificio, mataban primero a los cuatro esclavos, y colocaban a la esclava encima de ellos, la degollaban y le sacaban el corazón. Con este sacrificio alimentaban a la diosa y a su templo. (Durán 83).

Cuando había pasado cierto tiempo sin sacrificios, en la plaza de los mercados aparecía una cuna, que cuando alguien revisaba de cerca, no tenía dentro un bebé, sino un cuchillo, “el hijo de Cihuacóatl” como le llamaban los sacerdotes de su templo. Así anunciaba la diosa que tenía hambre.

Sin embargo, antes de Cihuacóatl existió otra diosa hambrienta, Tlaltecuhli. Esta diosa, con nombre de dios, pero representada con características femeninas, posando como si fuera a dar a luz, es la que originó el mito de la *Hungry Woman* de la que habla Bierhorst.

El mito, en español, dice que Quetzalcóatl y Tezcatlipuca bajaron del cielo a la diosa Tlaltecuhli que estaba llena de coyunturas de ojos y bocas con las que mordía salvajemente. Transformados en dos serpientes la estrujaron tanto que la partieron en dos. Con una mitad hicieron la tierra, y la otra la regresaron al cielo. Pero al verla sufrir los otros dioses le retribuyeron los daños haciendo que de su cabello brotaran árboles y flores; de su piel, hierba; de los ojos, cuevas; de la boca manaron fuentes, pozos, ríos y cavernas; de la nariz, valles y montañas. Dice Garibay: “esta diosa lloraba algunas veces por la noche, deseando comer corazones de hombres, y no se quería callar, en tanto que no se le daban, ni quería dar fruto, si no era regada con sangre de hombres” (108).

Hay que señalar que la leyenda como la cuenta Bierhorst anula toda la violencia y el desgarramiento que se encuentran en la leyenda original. La versión de Bierhorst nos hace creer que una diosa conflictuada necesitaba ayuda de los otros dioses para poder saciarse, y que, aunque hicieron todo lo posible, ella siguió exigiendo comida. Pero en la original vemos como una diosa fue brutalmente despedazada para beneficio de los dioses, en un acto tan terrible que otros dioses se compadecieron de ella y trataron de remediar el daño.

Muchas veces se refiere a Tlaltecuhli como un dios hermafrodita, pero en realidad es un dios de dos aspectos opuestos y complementarios, siendo el aspecto femenino el predominante y del que hablaré aquí (López Luján 103).

Guiándonos por el monolito que se encuentra en el Templo Mayor de la ciudad de México (ver Ilustración 1), se puede saber muchas cosas sobre Tlaltecuhтли. Aunque el nombre da a entender que es una deidad masculina, su torso desnudo revela dos senos flácidos que nos indican una madre que ha amamantado a todo un pueblo. Esta identidad se reafirma con los tres carnosos pliegues que le atraviesan el abdomen de lado a lado, huellas irreversibles de un gran número de partos.



Ilustración 1: Monolito de Tlaltecuhтли. Templo Mayor. Foto: Oliver Santana/Raíces.

Tlaltecuhтли era la diosa de la tierra en la mitología mexicana, desde la que, como nos dice el mito cosmogónico, nacieron las plantas, los valles, las montañas, la humanidad. El mito nos habla de una dualidad, la destrucción de Tlaltecuhтли para la creación de la tierra. Tlaltecuhтли es una divinidad *dema*, que al ser destruida da a luz a la estructura cósmica (López Luján 108). Tlaltecuhтли es dadora de vida, sí, pero a cambio necesita ser alimentada por los hombres. En palabras de Graulich, “es el monstruo caótico del cual nacieron el orden, las plantas, la humanidad, el monstruo fértil que, habiendo sido muerto, explota de vida, el devorador que nutre y hace vivir, la Tierra que, con el Sol, se reparte el imperio del mundo” (410). Para los mexicanos la tierra proporcionaba alimento, nutría la vida de las plantas y los

animales, pero a la vez era devoradora de cadáveres. Es a la vez útero materno y tumba de todo lo vivo. Esta dualidad está presente en ambas Medeas y en la Llorona: dan vida al igual que otorgan muerte.

Una vez que los cadáveres se reintegraban a la tierra, Tlaltecuhltli paría su alma hacia destinos distintos según su manera de morir. Iban al Mictlán, si morían de forma natural, al Tlalocan, si morían ahogados, o al sol, si eran mujeres fallecidas durante el parto, guerreros o tlatoanis (Lastra 2). Debido a esto se le representa en posición de parto y con las fauces abiertas. Pareciera que la mitad inferior de su rostro está descarnado y por eso podemos ver todos sus dientes. De su boca sale un cuchillo. Su cabello es rizado, símbolo de los dioses de la tierra y del inframundo (Lastra 3).

Su culto en la sociedad mexicana era exclusivo de la clase sacerdotal, pues al ser una deidad que guiaba a las almas al plano espiritual, se consideraba sumamente sagrado y permanecía en lo oculto. Por esta razón sus representaciones nunca estaban a la vista. Se plasmaba a la diosa debajo de otras piezas, con la intención de que Tlaltecuhltli estuviera siempre pegada al piso (Lastra 6).

Con todo esto se puede ver que la *Hungry Woman* de la que habla Cherríe Moraga es Tlaltecuhltli. Pero, aunque sea ella de quien se habla específicamente en el mito cosmogónico, no es la única mujer hambrienta que existió en la cultura mexicana. Como lo mencioné antes, Cihuacóatl fue también una diosa hambrienta, guerrera, mujer serpiente que exigía ser alimentada, madre primera que después se convertiría en la leyenda de La Llorona.

Hay otros seres mitológicos llamados tzitzime que podrían ser considerados como mujeres hambrientas. Habitaban el segundo cielo y rodeaban su cuello con corazones. Eran

temidas porque descendían en ciertos días para acechar a los hombres en las encrucijadas, castigaban niños con epilepsia e instigaban a los hombres a la lujuria. También se decía que estaban allí para que cuando el mundo se acabase, ellas habrían de comer a todos los hombres (Garibay 69).

El patriarcado en este mito se presenta en la forma de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca destruyendo a Tlaltecuhтли de manera monstruosa para hacer con ella la tierra y el cielo. No solo eso, se le reduce a una función: parir. Ya sea dando a luz al mundo o a las almas para su pasaje al inframundo.

Cherríe Moraga la incluye en su obra como una entidad que constantemente sufre y llora por el hambre, ansiosa de devorar hombres. Para Cherríe, *The Hungry Woman* y *La Llorona* son una misma, y se ve reflejada en ellas como una mujer que llora por su pasado, a la que le han dicho puta/bruja/jota/loca “because she refuses to forget that her half-life is not a natural-born fact”³ (Moraga 147). Son mujeres hambrientas de libertad.

³ Porque se rehúsa a olvidar que su vida a medias es un hecho innato

Capítulo 2: Cherríe Moraga, dramaturga chicana

“I am a Chicana lesbian. Me being a sexual person and a radical stand in direct contradiction to, and in violation of, the woman I was raised to be.”⁴

2.1 Entre fronteras, entre identidades

Nació en Los Ángeles el 25 de septiembre de 1952, es una de las escritoras chicanas con más reconocimiento internacional. Una de sus obras más famosas es *This Bridge Called My Back*, libro que compiló y editó junto con Gloria Anzaldúa. Ha sido mentora por veinte años en el departamento de teatro y estudios de performance en la Universidad de Standford. En 2017 ingresó como maestra en el Departamento de Inglés en la Universidad de California, Santa Barbara y ahí junto con Celia Herrera Rodríguez crearon *Las Maestras: Center for Xicana Indigenous Thought and Art Practice*.

Hay tres aristas de la vida de Cherríe Moraga en las que quiero puntualizar, con el fin de ampliar el contexto sobre su obra. Primero, su identidad como mujer blanca⁵ chicana, segundo, el ser lesbiana bajo una cultura patriarcal y homofóbica de su época, y tercero, su proceso como madre bajo estas circunstancias. La siguiente información sobre la vida de Moraga, se basa en los datos compartidos en sus propios ensayos y libros, especialmente en los ensayos *“A long line of vendidas”*, *“La Güera”* y su libro *“Waiting in the Wings”*.

⁴ Soy una chicana lesbiana. Ser una persona sexual y radical se coloca en una contradicción directa y en transgresión a la mujer para la que fui educada.

⁵ En cuanto al tono de su piel, no su ascendencia.

Moraga creció en un hogar muy conservador, sumamente patriarcal. Tiene una hermana y un hermano mayor. Son una familia de segunda generación de mexicanos nacidos en Estados Unidos. Su mamá llegó a California desde pequeña a trabajar con su familia en el campo. Su papá era “Anglo” como le dice ella. Es por esta combinación de genes que Moraga nació blanca en una familia de gente morena. Ella y sus hermanos, a diferencia de su mamá, eran *white passing*⁶ lo que suponía una ventaja a la hora de estar en escuelas y alcanzar mayores grados educativos. Ser considerada “suficientemente blanca” le daba una ventaja a la hora de escapar del racismo.

Desde pequeña, en la familia de Moraga existía la percepción de que lo blanco era lo bueno. “Everything in my upbringing [...] attempted to bleach me of what color I did have”⁷. Para su madre, ser chicana significaba ser menos, y trataba de distanciarse de su cultura. Su mamá entendía las desventajas de ser latinos y por lo mismo nunca les enseñó español, algo que Moraga resiente porque le quitaron la oportunidad de conectar con sus raíces. Ser completamente *estadounidenses* significaba mejores oportunidades y un mejor futuro (*La Güera* 43).

Cuando Moraga pudo asumirse como lesbiana, se dio cuenta de que ser blanca no le garantizaba ninguna protección contra la homofobia. El abrazar esta característica de su persona le abrió los ojos frente a las desigualdades con las que había crecido su madre y contra las que todavía se enfrentaban, aunque fuera en menor medida. De nada le servía ser

⁶ “Passing (*pasar*) es escoger cambiar la identidad racial de uno mismo, de negro a blanco. Empezó a existir durante la época de esclavitud y aumentó su frecuencia durante el periodo de Jim Crow. Personas africano-americanas elegían “pasar” para evitar la discriminación y aumentar las posibilidades de empleo. El costo de “pasar”, sin embargo, incluía un alto costo emocional por cortar los lazos a la familia, ser mal vistos por la comunidad negra y el miedo constante a ser “descubierto” por la gente blanca. (Dahis, 1)

⁷ Todo en mi formación intentaba blanquearme del poco color que sí tenía.

blanca si de todos modos la iban a golpear en la calle por ser *dyke*⁸: “If my sister is being beaten for being black, it’s pretty much the same principle. We’re both getting beaten any way you look at it”⁹ (*La Güera* 44).

Moraga sabía que ella vivía oprimida desde otra categoría: ser mujer. En su ensayo *A Long Line of Vendidas*, Moraga cuenta cómo en su casa las mujeres les servían a los hombres: haciendo el quehacer y sirviéndoles de comer, entre otras cosas; idea que venía desde muchas generaciones atrás. Así que Moraga fungió ese papel con su hermano y su papá. Para ella, la única diferencia entre ser servido y ser sirviente era un pene, la única diferencia tangible entre ella y su hermano. Esta diferencia también marcó la manera en la que veían la política y la manera en la que se movían por el mundo. Su hermano, un hombre blanco en un mundo hecho para privilegiar a los hombres blancos, nunca se sintió privado culturalmente (84), pero para ella su identidad de mujer latina lesbiana la obligaba a politizarse.

Esta diferencia de sexos también la percibía Moraga en la relación que su padre tenía con sus hijos, totalmente desapegado de ellos. Aun cuando su mamá enfermó y estuvo en el hospital, su padre, en lugar de hacerse cargo de ellos, los llevó con su tía para que vivieran ahí. Este es otro indicador del ambiente en el que creció Moraga. Un hogar en el que los hombres son “proveedores” y no intervienen de forma alguna en la crianza de los hijos, ni siquiera cuando la madre está ausente.

Moraga es diferente a la mayoría de las chicanas por ser de piel clara, su piel le permitía tener acceso a una mejor educación y mejores trabajos, lo que hacía más fácil vivir

⁸ Originalmente un término ofensivo y misógino para mujeres masculinas o andróginas, el término ha sido reappropriado por las lesbianas, y puede significar una lesbiana que se viste y actúa con características tradicionalmente masculinas (Krantz 217).

⁹ Si a mi hermana la golpean por ser negra, es por el mismo principio. Las dos terminamos golpeadas, de cualquier manera en que lo veas.

en Estados Unidos (*Long Line* 89). Sin embargo, este privilegio hacía que la percibieran como traidora a la raza, pues si en algún momento decidía usar su privilegio blanco y dejar de ser Chicana, podía hacerlo. Los chicanos morenos con facciones latinas no pueden hacer esto, por lo que es imposible escapar de la discriminación a la que se enfrentan.

Moraga se fue *anglizando* porque era la única forma en que podía ganar autonomía como persona sin ser estigmatizada sexualmente (*Long Line* 91). Esto significaba dejar de seguir los roles de género que se le imponían culturalmente, algo que le era más fácil hacer en un contexto americano que en el chicano, en donde las expectativas y mandatos de su familia le impedían liberarse. Lo que no quiere decir que escapara por completo de la opresión, solo que era una opresión distinta a la de su cultura.

En *A Long Line of Vendidas* Moraga nos explica que las Chicanas son enseñadas a traicionarse las unas a las otras, con tal de ganarse la aprobación masculina y evitar ser denigradas en referencia a su sexualidad con apodosos como “puta”, “vendida”, “jota” (107). Incluso la madre de Moraga siempre le daba prioridad a su hijo antes que a sus hijas. Esto se debe, nos dice Moraga, porque solo a través del hijo varón puede una madre acercarse al privilegio masculino (94).

Dentro del movimiento político de “La Raza”¹⁰, las mujeres chicanas eran consideradas traidoras sí cuestionaban su cultura y el sexismo dentro de ella. La mujer

¹⁰ El Movimiento Chicano de “La Raza” fue un movimiento político y social, inspirado por los actos de resistencia tanto por los Pachucos en 1940 y 1950, como por el movimiento de los derechos civiles de los afroamericanos. El Movimiento trabajaba para abrazar la identidad Chicana y adoptar una ideología que combatiera el racismo, aceptara su cultura y sus raíces a la vez que formara lazos comunitarios y rechazara la asimilación (Rodríguez 64). Antes del movimiento, el término *Chicano* era un término de burla, hasta que fue reclamado por los Pachucos que lo adoptaron como una expresión desafiante contra la sociedad Americana-Anglosajona (Macías 9).

chicana debía de pelear junto a su marido en contra del racismo, pero luchar contra el sexismo ella sola, y esta lucha no podía ofender ni amenazar la masculinidad de su hombre, por lo que terminaba siendo una lucha superficial. Tampoco podían leer a feministas blancas para informarse sobre sexismo y la opresión del heteropatriarcado, pues al ser mujeres blancas eran consideradas enemigas y colonizadoras, sin embargo, los hombres sí podían traer pensadores blancos al movimiento y apoyarse en su teoría, como con Marx y Engels.

Las mujeres chicanas tampoco podían cuestionar o no querer formar parte dentro de las instituciones de la familia y el matrimonio. La familia es considerada vital para resistir al genocidio perpetrado por los estadounidenses blancos. Los roles de género eran reforzados para mantener en pie a la familia y desafiarlos significaba traicionar la cultura. Ser lesbiana es tomar parte en este genocidio pues el lesbianismo es algo del hombre blanco. Las lesbianas están siendo usadas por *él*, aunque *él* nunca llegue a tocarlas.

Todas estas son afirmaciones que hace Cherríe Moraga en su ensayo: *A Long Line of Vendidas* sobre la alienación que sentía dentro del movimiento chicano y por qué tuvo que

César Chávez y Dolores Huerta fueron los primeros en dar el paso hacia una lucha por los derechos de los chicanos, al fundar el *Farm Workers Association* que después sería el *United Farm Workers* en California para luchar por mejoras económicas y sociales para los campesinos. En 1968 se organizó una huelga de campesinos junto con el *Agricultural Workers Organizing Committee* que era un sindicato predominantemente Filipino, ganando varios derechos y contratos de las empresas con el sindicato (Carrillo).

Mientras tanto, Rodolfo “Corky” Gonzales organizó a los estudiantes México-Americanos de todo Estados Unidos. En Marzo de 1969, 1500 personas asistieron a la conferencia “National Youth and Liberation Conference” en Denver, Colorado. En la conferencia los estudiantes se empezaron a fijar en sus raíces indígenas y en el imperio Azteca, junto con la tierra prometida de “Aztlán”, que creían estaba situada en el norte de México y lo que ahora es el Suroeste de Estados Unidos (Carrillo). Los estudiantes adoptaron el concepto de Aztlán como su patria espiritual y escribieron *El Plan Espiritual de Aztlán* como su manifiesto para movilizar a la gente.

Al final, el Movimiento Chicano ganó varias reformas, incluyendo la creación de programas bilingües y biculturales en el suroeste, mejoraron las condiciones para los trabajadores migrantes, se contrataron a maestros Chicanos y múltiples Mexicoamericanos empezaron a ser electos en el gobierno (Carrillo).

alejarse de él para poder construir su propio movimiento como feminista chicana lesbiana. Sobre el punto sobre la sexualidad conviene usar la cita de Norma Alarcón que nos pone Moraga para entender este razonamiento,

The myth of Malinche contains the following sexual possibilities: woman is sexually passive, and hence at all times open to potential use by men whether it be seduction or rape. The possible use is double-edged: that is, the use of her as pawn may be intracultural— “among us guys” –or intercultural, which means if we are not using her then “they” must be using her. Since woman is highly pawnsable, nothing she does is perceived as choice.¹¹ (*This Bridge Called My Back*, 184).

Al tener sexo con Cortés, la Malinche es vista como una mujer violada, pero a la vez culpable de su propia victimización sexual. Si el simple acto de tener sexo, dice Moraga, implica que la mujer sea humillada y deshumanizada, las chicanas querrán disociarse de ellas mismas y rehuirán a reconocerse como personas sexuales. Si la chicana en cuestión es lesbiana, y no solo quieren ser penetradas, sino penetrar también, entonces son una monstruosidad (*Long Line* 110).

Moraga conecta con el mito de la Malinche como traidora, diciendo que su madre es “Modern Day Chicana Malinche” pues se casó con un hombre blanco y dio a luz a Moraga y a sus hermanos, los mestizos. Moraga, entonces, traiciona aún más a su raza, por escoger

¹¹ El mito de la Malinche contiene las siguientes posibilidades en cuanto a su sexualidad: la mujer es pasiva sexualmente, lo que la hace disponible para ser usada por los hombres en cualquier momento, sea seduciéndola o violándola. El uso que se le dé es de doble filo: su uso como rehén puede ser intracultural –entre nosotros- o intercultural, si *nosotros* no la estamos usando entonces *ellos* la están usando. Dado que la mujer puede ser usada sin restricción, nada de lo que hace es percibido como una decisión propia.

su sexualidad, que excluye a los hombres y más peligroso aún, a todos los hombres chicanos; impidiendo la preservación de su cultura dentro de un país que la discrimina.

Fue hasta que Moraga conoció los manifiestos del feminismo negro que empezó a sentirse cómoda militando en el feminismo ya no como un ente, sino como una persona, sexual y racializada:

the appearance of these sisters [...] made it viable for me to put my Chicana and lesbian self in the center of a movement. I no longer had to postpone or deny any part of my identity to make revolution easier for somebody else to swallow¹² (*Long Line*, 123).

Moraga entendió que si su raza y su preferencia sexual eran el eje de su opresión debían serlo también de su liberación. De esta manera Moraga, junto con otras chicanas como Gloria Anzaldúa, empezaron a formar un feminismo propio, cercano, consciente de su cultura y sus luchas; un feminismo chicano, en donde el amor hacia ellas, hacia las chicanas, era una elección política.

¹²“La apariencia de estas hermanas hizo posible que pusiera mi ser como chicana y lesbiana en el centro del movimiento. Ya no tenía que posponer o negar ninguna parte de mi identidad para hacer la revolución más fácil de digerir para nadie”

2.2 Enlaces biográficos con su obra

Al conocer que la obra *The Hungry Woman* gira alrededor de un filicidio, pudiera ser difícil imaginar que fue escrita por una mujer que ya ha vivido la experiencia de la maternidad. No obstante, una vez que la leemos, las interrogantes y las preocupaciones que vive una madre feminista al criar a un hijo varón son muy claras en el texto. Para mí es importante conocer la travesía de Cherríe Moraga con su hijo, pues hay muchos paralelos en *The Hungry Woman* y también se hace evidente por qué hay ciertas cosas en la obra y su posible origen. Lo siguiente nos ayuda a conocer su experiencia como madre, según lo que ella misma relata en su libro *Waiting in the Wings*.

Cherríe Moraga se embarazó a los 40 años con inseminación artificial. Pablo, su mejor amigo gay fue su donador de esperma. Esto es importante porque Pablo mantenía una relación estrecha con su hijo, a pesar de que el cuidado primario estuviera a cargo de Moraga. Moraga también quería que su hijo estuviera libre de las imposiciones patriarcales y veía a Pablo como un gran modelo de hombre para su hijo. A los 6 meses nació Rafael Ángel, que estuvo varios meses internado en el hospital por ser prematuro. Su estancia en el hospital fue un proceso desgastante para Moraga y para su pareja, Ella.

Moraga nunca había fantaseado con un niño, pues creía que las lesbianas eras personas que amaban a mujeres y las protegían, a ellas y a sus hijos. No eran mujeres como tal, “[Lesbians] weren't really women. We were women-lovers, a kind of third sex, and most definitely not men¹³” (*Waiting* 20). El primer encuentro que había tenido con la maternidad fue cuando vivió junto con una novia y su hijo, Joel. Sin embargo, esa relación sólo duro 3

¹³ Las lesbianas no eran mujeres realmente. Éramos amantes de las mujeres, una especie de tercer sexo y definitivamente no éramos hombres.

años y a Moraga le costó mucho la separación. Pronto se vio deseando un hijo propio. Joel la había dejado *hambrienta* por un hijo de sus entrañas, que nunca le pudiera ser arrancado y al cual pudiera criar desde que naciera.

Para Moraga, la familia tenía que ser algo centrado en la mujer e intergeneracional (*Waiting* 15), como una familia mexicana, pero libre de todos los prejuicios culturales. Esto es lo que vemos reflejado en *The Hungry Woman*, una familia únicamente de mujeres de varias generaciones y un solo varón, Chac-Mool. Pero ni siquiera en esa familia son libres de los prejuicios.

Fue en los primeros meses de su embarazo que Moraga empezó a escribir *The Hungry Woman* y el proceso de estar escribiendo sobre una madre infanticida, a la vez que estaba embarazada no fue fácil. Desde que Moraga supo que su bebé sería hombre empezó a dudar,

“I must believe that my son can forgive his mother’s relentless need to describe the source of our female deformation. It is not mere feminist rhetoric that makes a woman stop dumbfounded in the face of a life of raising a son. It is the living woman-wound that we spend our lives trying to heal”¹⁴(33).

Moraga sentía que el daño que había sufrido bajo los hombres influiría en su relación con su hijo. Daño como el que había infligido su hermano, que no concebía que su hermana pudiera

¹⁴ Debo creer que mi hijo podrá perdonar a la necesidad implacable de su madre por describir la causa de nuestra deformación femenina. No es únicamente la retórica feminista la que hace que una mujer se detenga estupefacta ante el hecho de una vida criando a un niño. Es la herida abierta que tenemos las mujeres y que tratamos toda nuestra vida de sanar.

vivir plena sin un hombre a su lado. Parecía que no había lugar para reconciliarse con la masculinidad de su hijo.

Moraga escribe varias veces sobre su preocupación de criar a un varón, de que las heridas que los hombres le habían hecho la envenenaran en contra de su hijo. Una de las preguntas claves es “What am I doing about man’s capacity for cruelty?”¹⁵ (*Waiting* 93). Cherríe Moraga siempre ha sido una mujer consciente de la violencia que la rodea, siendo parte de dos minorías: los chicanos y las lesbianas.

Al verse enfrentada con la crianza de su hijo se pregunta de qué manera se le puede criar para que no sea como su hermano, que jamás ayudó en su casa o como su padre, que nunca participó en la formación de sus hijos. Más importante, de qué manera se puede criar a un niño para que no sea partícipe de la violencia machista en el mundo y por el contrario, sea partícipe de la tolerancia y la construcción de paz. Esta pregunta también se encuentra en *The Hungry Woman*: Medea se pregunta en qué clase de hombre se convertirá Chac-Mool si lo deja ir con Jasón.

Moraga sabía que había hombres que no obedecían todos los mandatos machistas, su amigo Pablo era un ejemplo. Tal vez porque era gay, se sentía más cercana a él, pues ambos eran víctimas de la homofobia de la sociedad. Pablo siempre estuvo presente en su vida y la de su hijo. Hombres como Pablo podían ser un buen ejemplo para Rafael y Moraga rezaba para que su hijo se viera siempre rodeado de hombres así (*Waiting* 97). Era otra señal de que podía existir una masculinidad que no fuera violenta y tanto Moraga como Medea aspiraban a poder criar un nuevo tipo de hombre.

¹⁵ ¿Qué estoy haciendo con la capacidad del hombre para ser cruel?

Con todo, Cherríe Moraga creía y necesitaba férreamente el separatismo, en hacer tanto como pudiera para existir “fuera” del orden patriarcal. “Even motherhood doesn’t make me loyal to them¹⁶” (108), nos dice. Al contrario, por lo que sucede en *The Hungry Woman*, parecería que la maternidad es el último empujón que se necesita para darle la espalda al patriarcado.

El embarazo hizo que Moraga conociera una de las peores facetas del patriarcado, donde ni Ella, su pareja, quedaba inmune. Ella siempre fue una *femme*¹⁷ en palabras de Moraga, lo que le permitía ser percibida como una mujer heterosexual la mayor parte del tiempo que no estuviera con Moraga, y no sufría críticas a su apariencia ni discriminación homofóbica. Pero en el hospital solo reconocían como madre a Moraga, pues era la madre biológica. Ella constantemente se quedaba detrás y tenía que explicar su relación con Moraga, quien cuenta un incidente en el que por una emergencia con Rafael tuvieron que ir a urgencias y en la puerta las detuvo un guardia, preguntándoles cuál era su parentesco con Rafael. Tras explicarle la situación el guardia las vio con sorna y exclamó “You say you’re both the moms!”¹⁸ (75). Esto le provocó mucho dolor y furia a Moraga, que incluso dentro del hospital, mientras su hijo se debatía entre la vida y la muerte, ellas tuvieron que soportar la misoginia y la homofobia del personal del hospital.

Finalmente, es necesario señalar cómo se sentía Cherríe Moraga balanceando la maternidad y su profesión como escritora. Al principio de la biografía señalé que mientras escribía *The Hungry Woman* se sentía conflictuada por escribir sobre una madre asesina mientras estaba embarazada. Pero también sentía que su carrera como escritora no era

¹⁶ Ni la maternidad me hará leal a ellos.

¹⁷ Una mujer lesbiana que adopta actitudes y vestimenta más femeninas (“Definition of Femme”)

¹⁸ ¡Dicen que las dos son las mamás!

suficiente para mantener a su familia. Por otro lado, las molestias físicas del embarazo le impedían escribir tanto como ella hubiera querido.

Tampoco quería dejar su carrera de lado y sacrificarlo todo por su hijo, Moraga quería encontrar un balance entre ambos. En sus palabras: “I need to know I am more than these tasks of motherhood, more than mother. I need to remember that I am a writer” ¹⁹(88). Moraga contenía dos fuerzas que parecían opuestas en su interior, la necesidad de ser una madre que escribiera bien; y ser una escritora que maternara bien.

Estos son los puntos críticos de la vida de Cherríe Moraga, que en mi opinión, son necesarios para una mayor comprensión del universo de *The Hungry Woman*, ya que en la obra, estos aspectos están presentes constantemente, siendo cuestionados y reflexionados por la autora a través de sus personajes.

¹⁹ Necesito saber que soy más que estas labores de maternidad, más que una madre. Necesito recordar que soy una escritora.

Capítulo 3: *The Hungry Woman: A Mexican Medea*

A lo largo de su carrera como dramaturga, Moraga ha utilizado fantasmas, apariciones, sombras, locura y asesinatos para demostrar la manera en la que los disidentes culturales son tratados por las fuerzas patriarcales del nacionalismo Chicano y la homofobia. Yvonne Yarbro-Bejarano nos dice que temáticamente, la obra de Moraga está conectada por sus discursos de “conflictos que involucran los valores culturales puestos en los hombres y la traición continua que las mujeres chicanas cometen hacia sí mismas y hacia otras mujeres debido a la internalización de la supuesta superioridad del hombre” (26). Las Madres juegan un papel importante en su crítica del nacionalismo Chicano tradicional que imagina la heterosexualidad como la norma y ve a las mujeres como las responsables de mantener estos roles tradicionales.

Cherríe Moraga fue comisionada por el Berkeley Repertory Theatre para escribir *The Hungry Woman* en 1995. Su necesidad por escribir esta obra fue generada al oír la historia de una mujer llamada Jay, en la prisión de Oregón, condenada a 50 años por haber matado a unos niños. Los tiró desde un acantilado. Jay era lesbiana y los hijos no eran suyos; sino de su pareja, otra mujer. Ambas cometieron el crimen. Estaban alcoholizadas. A la madre biológica la dejaron ir porque dijo que había estado hechizada, embrujada por la lesbiana. Jay, aunque fuera una prisionera ejemplar, cada que tenía su audiencia para salir antes de tiempo, la presión pública y mediática con noticias bajo el título: “lesbian child-killer to go free”²⁰ hacía que se la negaran (Moraga 142)

²⁰ Infanticida lesbiana podría quedar en libertad.

Moraga sabía lo que era ser lesbiana y ser madre, cómo la homofobia, el miedo y la vergüenza pueden volverte loca, querer tirar golpes hacia la pared, hacia sí misma y hacia el niño. Quiso saber por qué una mujer mataría a su propio hijo. Entonces conoció la historia de la llorona

“The official versión was a lie. [...] Who would kill their kid over some man dumping them? It wasn't a strong enough reason. And yet everyone from Anaya to Euripides was telling us so. Well, if traición was the reason, could infanticide then be retaliation against misogyny, an act of vengeance not against one man, but man in general for a betrayal much graver than sexual infidelity: the enslavement and deformation of our sex²¹?” (Moraga 143).

Tiempo después, una partera, íntimamente conectada y sintonizada con la maternidad, le dijo a Moraga que el infanticidio no era homicidio, sino suicidio, pues una madre jamás se separa por completo de su hijo, siempre forman parte de ellos. ¿Qué es entonces lo que matamos, cuando matamos a nuestros hijos?

Con estas preguntas en la cabeza Cherríe Moraga empieza a escribir a *Mexican Medea*, teniendo en mente las historias más populares que conocía sobre madres infanticidas: La Llorona y Medea. Siguiendo la historia de Medea, quería que en su obra hubiera unos jueces y consejeros, pero en vez de que fueran los dioses griegos, trasladarlos a los dioses Aztecas precolombinos. En este punto descubrió el mito de creación de la *Hungry Woman*,

²¹ La versión oficial era una mentira. ¿Quién mataría a su niño porque un hombre la dejó? No era una razón muy fuerte. Y aun así todo el mundo desde Anaya hasta Eurípides lo decían. Bueno, si la traición era la razón, ¿podría el infanticidio ser una represalia contra la misoginia? ¿un acto de venganza no solo contra un hombre sino contra los hombres en general por una traición mucho mayor a una infidelidad sexual: la esclavización y deformación de nuestro sexo?

que como ahora sabemos es el de Tlaltecuhltli. A Moraga este mito se le hizo familiar: una mujer, caída de la montaña, que tiene hambre y grita, llora. Para Moraga, esta mujer era la mismísima Llorona. Era la historia de una mujer que no podía ser silenciada.

En la dramaturgia de Moraga, estos mitos precolombinos funcionan no solo para despertar la consciencia colectiva chicana y poder reafirmar su identidad de ascendencia mexicana, también para que los legados patriarcales, homofóbicos y xenofóbicos sean derrumbados por visiones feministas donde las mujeres tienen agencia y buscan una mejor manera de vivir. Moraga busca en las narraciones del pasado una guía, un mapa para descifrar qué salió mal y cómo es que las mujeres hemos llegado a este estado de subordinación.

Con esto en mente, Moraga toma estos tres mitos para redefinirlos en su obra. Dos mujeres acusadas de filicidio por celos, y una tercera a la que tiraron de la montaña para crear con ella el mundo. Mujeres que lloran, que gritan por sus hij(as)os. Que gritan por ellas, que no quieren callarse su historia. Así es *The Hungry Woman: A Mexican Medea*.

Este análisis, dividido en tres partes, es para identificar de qué manera está representado el patriarcado en la obra de Moraga. La primera parte, El Patriarcado en Aztlán, incluye la nación de la que Medea fue desterrada, sus costumbres y principalmente a Jasón, un macho cualquiera, que es la personificación de esta nación nueva, pero con costumbres igual de arcaicas que las de su antiguo país.

La segunda parte, el patriarcado en el hijo, trata sobre Chac-Mool, el agente del conflicto, el premio por el que pelean Jasón y Medea. El nuevo hombre que Medea quiso inventar pero no pudo ser. El patriarcado incipiente infiltrándose en un adolescente que apenas dejó de ser un niño.

La tercera, es el patriarcado en y contra Medea. Medea también peca de conductas misóginas y nos presenta una lucha constante para liberarse de ellas. Esta parte incluye esa misoginia internalizada, la misoginia en la sociedad y la homofobia que la rodea a ella y a Luna, su amante.

3.1 El viejo sistema patriarcal en la nueva tierra de Aztlán

La acción sucede en los primeros años de la segunda década del siglo veintiuno. Aztlán es una nación recientemente formada, después de una Guerra Civil que dividió a Estados Unidos en distintas naciones conformadas por afroamericanos, indios, gente de las primeras naciones y otras minorías de raza. Después de esta Guerra, cada grupo formó su propia nación con su propio territorio, en donde cualquiera era bienvenido. Sin embargo, poco después hubo guerras dentro de las propias naciones para establecer jerarquías y redistribuir el poder. Las mujeres pasaron a segundo plano y toda la gente queer²² fue exiliada.

Esta explicación es apenas el escenario en donde sucede toda la acción. Es el marco que nos describe Moraga del tiempo y lugar. La obra no ha empezado y ya nos vemos envueltos en las garras del patriarcado. Una nueva nación, pero con la misma basura ideológica de siempre: el machismo, la homofobia, la lucha desigual por el poder.

Moraga nunca estuvo conforme con la lucha chicana precisamente porque notaba cómo a las mujeres se les hacía menos y no se les incluía en la lucha. Notaba el doble estándar de los chicanos y chicanas al hacer menos cualquier teoría feminista por ser “literatura de blancas” cuando ellos basaban el movimiento chicano en autores como Marx o Engels (*Vendidas* 98). O cómo se esperaba que la mujer chicana luchara en la rebelión junto a los hombres chicanos, pero no se atreviera a cuestionar a su esposo, porque eso era traición a su cultura, a su raza.

²² Personas que no encajan en las ideas tradicionales del género o la sexualidad (Cambridge Dictionary).

La subordinación de las mujeres hacia los hombres dentro de El Movimiento Chicano sucedía incluso dentro del ámbito teatral, cuyo máximo exponente fue Luis Valdez y su Teatro Campesino. En sus obras se perpetuaban las relaciones de poder del hombre sobre la mujer, pues los hombres eran los únicos con papeles bien contruidos y diversos mientras que las mujeres eran Lo Otro, personajes insignificantes sin agencia alguna (Godsey 97).

Socorro Valdez, actriz que trabajó con él, comentó en una entrevista que le hizo Yolanda Broyles-Gonzalez que “There was the mother. the sister, or the grandmother or the girlfriend. Only four. And most of the time these characters were passive²³” (Godsey 13). Algo similar dijo Yolanda Parra, que en las obras de Valdez sólo existían las mujeres putas, las vírgenes o las madres (Broyles-Gonzales 143). Ambas mujeres estaban hartas de esa representación y las limitantes del teatro de ese momento.

Cherríe Moraga sabía que estas cosas tenían que cambiar y se dio a sí misma la tarea de hacerlo. En la conferencia *The Power of Zero*, hecha en homenaje a los 50 años del Teatro Campesino, Moraga dijo: “In my history of watching Luis’ works I kept thinking: you see where that man is? Im gonna [sic] put a woman right there in the center.²⁴” Y lo hizo. Las obras de Moraga exponen la socialización tóxica a la que han sido sujetas las mujeres y a la vez nos presenta mujeres diferentes a las que viven en el imaginario cultural Chicano, mujeres que luchan contra la ideología patriarcal.

El Aztlán que nos presenta en *The Hungry Woman* es una representación de todos estos conflictos que vivió Moraga dentro de El Movimiento. Un lugar en donde las mujeres

²³ Estaba la madre, la hermana, la abuela o la novia. Solo esos cuatro y la mayor parte del tiempo estos personajes eran pasivos.

²⁴ En mi historia viendo el trabajo de Luis, pensaba, ¿ven dónde está ese hombre? Voy a poner una mujer justo en el centro.

eran llamadas a luchar por La Raza, pero donde no podrían obtener tierras, ni serían consideradas iguales. Un lugar en donde la jerarquía patriarcal se mantiene y los *jotos* no tienen cabida.

Medea luchó para conformar este Aztlán, fue líder revolucionaria junto con Jasón. Sin embargo, fue exiliada cuando Jasón se enteró de su relación lésbica con Luna. Ambas, junto con Mamá Sal y su hijo de cinco años en ese entonces, Chac Mool fueron desterradas a Phoenix. Un lugar en la frontera entre Aztlán y Gringolandia. Phoenix contiene a todos los rechazados de las nuevas sociedades.

La primera mención de Jasón es a través de una carta que le escribe a Medea para pedirle el divorcio. En esa carta le habla sobre su nueva prometida, de 19 años. Algo en ella le recordó a Medea, “before the war, before “politics” changed you”²⁵. Se jacta de haberle quitado su virginidad, como alguna vez se la quitó a Medea. Todavía no sale a escena y Jasón ya demostró lo machista que es. Cabe mencionar que el personaje de Jasón no figura entre la lista de personajes al principio de la obra, una decisión de Moraga que nos da a entender la poca importancia que le da al personaje, siendo únicamente un símbolo de la violencia patriarcal de Aztlán (Ramírez 62).

Como lo mencioné antes, la sexualidad en las mujeres ha sido algo temido en la historia de nuestra cultura. La Malinche es vista como traidora a su pueblo por su sexualidad, por “usar” su cuerpo y mezclar su raza con la de los conquistadores. Como dice Norma Alarcón, “it’s impossible to go beyond the vagina as the supreme site of evil until proven

²⁵ Antes de la guerra, antes de que la “política” te cambiara.

innocent by way of virginity or virtue²⁶” (183). Entonces, la virginidad es una manera de saber que las mujeres no pertenecemos ni hemos sido tocadas por ningún hombre. Nos coloca en posición de objetos, primero del padre, luego del esposo (Castillo 90). Por eso Jasón se jacta de haber sido “el primero” tanto en la vida de Medea como en la de su nueva prometida.

Jasón tiene muy arraigado este sentimiento de propiedad sobre Medea, y no sólo con ella, lo replica con Chac-Mool. Cuando a la mitad de la obra llega Jasón para pedirle a Medea que reconsidere regresar a Aztlán, Medea le dice que no regresará en calidad de amante. Jasón le responde que es su única opción aparte de seguir pudriéndose en Phoenix. Medea le dice que nunca se librará de ella y que Chac-Mool jamás se irá de su lado. Jasón le contesta “you’re the slave, Medea, not me. You will always be my woman because of our son²⁷” (*Hungry* 69).

Jasón cree que el hecho de tener un hijo juntos implica que Medea es “suya”. Lo que motiva a Jasón es poseer, lo que sea, todo. Ser propietario de Medea, de Chac-Mool, de la novia virgen con la que se va a casar, de Aztlán. A Jasón no le importa Chac-Mool, pues si lo quisiera lo habría buscado alguna vez en los siete años en los que ha estado lejos de él; no, sólo lo quiere para poder legitimarse como “suficientemente indio” para tener tierras en Aztlán. Jasón no es de origen mexicano, pero Medea sí. Chac-Mool junto con su prometida India son su pase para ser propietario. Son ellos quienes lo validan a él.

Jasón fue líder de la revolución que balcanizó a los Estados Unidos, pero su sangre no es mexicana, es un mestizo; su madre era española. El acento en su nombre es otra manera

²⁶ Es imposible dejar de pensar en la vagina como el sitio supremo de todo mal hasta que se prueba su inocencia por medio de la virginidad o la virtud.

²⁷ Tú eres la esclava Medea, no yo. Siempre serás mi mujer gracias a nuestro hijo.

de validarse, de mexicanizar su nombre que de otra manera sería extranjero. Jasón tenía la guerra en la sangre: su padre era piloto de las fuerzas aéreas. Todo esto lo vuelve a ojos de Medea, un traidor de la cultura mexicana, un conquistador sin escrúpulos como lo fueron sus antepasados. Por este motivo, Medea reniega del nuevo estatus que le han otorgado a Jasón en Aztlán.

Al ser líder de la rebelión, en la nueva nación de Aztlán condecoran a Jasón como “Ministro de Cultura”. Mientras a él, como mestizo, como conquistador, le dan puestos políticos; a Medea, nativa, de sangre mexicana la destierran. “A country that robs land from its daughters to give it to its sons unless of course they turn out to be jotos²⁸” le dice Medea a Chac-Mool, cuando él insiste en regresar a Aztlán. Una nación por la que Medea luchó que le dio la espalda cuando se salió del molde de la esposa perfecta.

Una nación que no tiene minutos de nacida cuando los revolucionarios empiezan a establecer jerarquías y -nada nuevo- las mujeres van al último. Savannah y Mamá Sal le cuentan esto a Chac-Mool, la historia sobre cómo nació la nueva Aztlán y como, por un momento, eran felices, hasta que “the revolutionaries told the women, put down your guns and pick up your babies²⁹” (*Hungry* 24). De ahí que Chac-Mool, más tarde en la obra, no puede fingir que no sabe qué es lo que le espera en Aztlán. Él sabe que es tierra en donde su madre no es bienvenida, no es “natural”, es una nación con ideologías contrarias a las que le han enseñado desde pequeño.

Conviene mencionar que esta Aztlán está fundamentada en la Aztlán imaginada por los Chicanos, cuyas normas se encuentran en el tratado de “*El Plan Espiritual de Aztlán*” un

²⁸ Un país que le roba la tierra a sus hijas para dárselas a sus hijos, a menos de que estos resulten jotos.

²⁹ Los revolucionarios les dijeron a las mujeres bajen sus armas y recojan a su bebés.

lugar terrenal y psicológico considerado la cuna del origen de los Chicanos. En el tratado se habla mucho del “carnalismo” y el patriotismo. Aunque podrían tomarse como términos neutrales, las mujeres nunca son explícitamente nombradas, siendo el sujeto universal el hombre. Este nacionalismo implica un viaje al pasado, en donde esas tierras seguían perteneciendo a los mexicanos. Un regreso a las raíces. Aztlán significa el retorno a la madre, pero donde las mujeres sólo pueden ser metáfora; ser las protectoras de la estructura de la familia y objetos; pero no ser reconocidas como personas ni tomadas en cuenta (Pérez 122).

Medea está profundamente decepcionada con Aztlán, se siente como una huérfana en Phoenix, sin *motherland*. Esta manera de llamar a “La Patria” no es al azar, mother, madre, mujer. Dice Medea: “men think women have no love of country, that the desire for nation is a male prerogative. So, like gods, they pick and choose who is to be born and live and die in a land I bled for equal to any man³⁰” (*Hungry* 15). El *deseo* por una nación. Este deseo implica una relación de un hombre hacia una mujer, la patria. Por lo tanto, el deseo de Medea por una nación es, según la ideología de Aztlán, antinatural (Martin-Baron 18). Medea es homosexual no sólo por su amor a Luna, también lo es por su amor y su *deseo* por una *motherland*.

Es el amor homosexual el que ha condenado a Medea al destierro en Phoenix. Lo antinatural, lo que desafía el orden preestablecido por los varones chicanos. “I wanted a female to love, that’s all”³¹ se lamenta Medea mientras platica con Mama Sal, una vez que toma la decisión de cometer filicidio.

³⁰ Los hombres creen que las mujeres no tienen amor por su país, que el deseo por la nación es una prerrogativa masculina. Entonces, como dioses, eligen y escogen quien vive y muere en una tierra por la que sangré lo mismo que cualquier hombre.

³¹ Solo quería a una mujer para amar, eso es todo.

Por último, lo que a mi parecer es el punto de inflexión de esta Medea, la idea que la hace reflexionar sobre el futuro de Chac-Mool bajo el patriarcado es una frase que le lanza Jasón en la última visita a su casa, dispuesto a llevarse a Chac-Mool. “You hate men. And boys become men³²” (Moraga 69). Medea enseguida le contesta que ella está construyendo un nuevo tipo de hombre con Chac-Mool, que no necesita de su ejemplo ni de ninguno de los hombres de Aztlán. Sin embargo, parece que la sentencia de Jasón echa raíz en Medea, y las acciones posteriores de Chac-Mool parecen confirmarle sus miedos: Jasón y Aztlán ya están dentro de él, corrompiéndolo.

³² Tú odias a los hombres y los niños se vuelven hombres.

3.2 El patriarcado en el hijo

Chac-Mool es el hijo de 13 años de Medea y Jasón. Al ser expulsada Medea de Aztlán, se llevó a Chac-Mool, cuando tenía 5 años, junto con ella, Luna y Mamá Sal a Phoenix. Chac-Mool siempre ha vivido entre mujeres y “jotos”, en el principio de la obra, eso nunca le había molestado. Es hasta que Jasón regresa por él que Chac-Mool siente que le falta algo, un padre o una figura “masculina”.

La importancia de este capítulo es ir examinando el cambio que se da en Chac-Mool cuando Jasón regresa a sus vidas, siete años después de su destierro. Cómo empieza a caer en conductas patriarcales y a repetir los patrones de su padre. A pesar de los esfuerzos de Medea, parece que Chac-Mool no será capaz de encarnar una nueva masculinidad, y seguirá los pasos de sus congéneres en Aztlán; repudiando a la mujer y considerándola ciudadana de segunda.

El nombre de Chac-Mool viene de la escultura (ver *Ilustración 2*) de un hombre recostado que era usada en los rituales mayas, se cree que para contener corazones y sangre de los sacrificados (López Austin y López Luján 62). Se piensa que Chac-Mool era un mensajero divino en la cultura maya que transportaba a los dioses las ofrendas del mundo terrenal (López Austin y López Luján 65). Y como ese mensajero, el Chac-Mool de Moraga vive toda su vida entre dos mundos, entre dos espacios y mundos opuestos. La decisión de llamar Chac-Mool al personaje del hijo, pareciera ser un guiño a la idea de que ningún extremo es bueno y que se debe aspirar a un balance entre los valores de la madre y del padre.

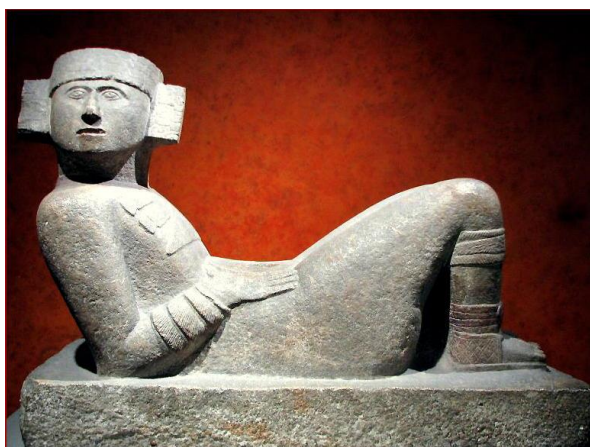


Ilustración 2. Chac Mool Museo de Antropología.. Luis Alberto Lecuna. Flickr

En el primer acto de la obra vemos a Chac-Mool como un adolescente que ha crecido fuera del canon patriarcal y tiene otros entendimientos sobre su cultura y lo que es “ser hombre”. Esto es evidente cuando está platicando con Mamá Sal y le dice: “La Llorona” never scared me [...] I felt sorry for her”³³ (37). Chac-Mool nunca sintió una amenaza en La Llorona, que, como vimos en el capítulo anterior, se dedicaba a espantar a los hombres y devorarlos. Chac-Mool dice que cuando escuchaba su llanto, parecía que le hablaba sólo a él, y que le contaba su lado de la historia. Lo que significa que Chac-Mool no creía la narrativa de La Llorona como monstruo, y que, al contrario, le parecía una figura incomprendida cuya versión nunca alcanzamos a escuchar. Chac-Mool representa a las personas capaces de ver más allá de la demonización y marginalización de las mujeres del pasado y reescribir sus historias en favor de una visión más apegada a la realidad. Esta comprensión por parte de Chac-Mool a La Llorona es de suma significancia, pues es

³³ La Llorona nunca me dio miedo. Sentía pena por ella.

precisamente a través de la historia de su madre que veremos “el otro lado” de la leyenda de La Llorona.

No obstante, este deseo de escuchar fuera de la narrativa dominante no llega lejos, puesto que cuando regresa Jasón, Chac-Mool quiere revivir el pasado sin preguntarse su significado con tal de pertenecer. Incluso les dirá a los policías en la frontera que quiere regresar a Aztlán para tomar lo que es suyo, con una mentalidad de conquistador como la de su padre.

Chac-Mool tiene un deseo enorme de volver a su tierra, que viene de las historias que le ha contado Mamá Sal y la propia historia de Medea como revolucionaria en la guerra para consolidar Aztlán. Sin embargo, está consciente de que no son bienvenidos ahí, y tiene la intención de cambiar las cosas. En un principio ésta es la motivación que tiene para regresar, y se lo dice a Medea “I’m gonna go back to Aztlán, and make ‘em change, Mom. You’ll see³⁴” (27).

Después esta motivación se transforma en algo más profundo que nos deja ver que piensa en realidad Chac-Mool de su vida en Phoenix. Chac-Mool le dice a Medea que él quiere una vida normal, y es cuando Medea dice que la normalidad que busca está en Aztlán, la normalidad del patriarcado, la normalidad del yugo de los hombres sobre las mujeres (75).

Pronto sabemos que este deseo de normalidad se transforma en el deseo de pertenecer. La pertenencia que busca Chac-Mool se encuentra a lado de su padre. En Phoenix “there’s nobody to be. No *man* to be³⁵” (85). Medea se da cuenta con estas palabras que Chac-Mool busca la masculinidad tóxica de su padre. “Jotos aren’t men” le contesta Medea y Chac-Mool

³⁴ Voy a regresar a Aztlán y los haré cambiar, mamá. Vas a ver.

³⁵ No se puede ser nadie. No se puede ser un *hombre*.

responde “they are not my father³⁶”. Luna ha sido fundamental en la crianza de Chac-Mool, pues es ella quien lo acerca a los ritos agrícolas y las tradiciones mexicanas sin ponerles la carga ideológica patriarcal de Aztlán. Dicho de otra manera, Luna le ofrece a Chac-Mool otra perspectiva de la masculinidad, libre de violencia. Sin embargo, a pesar de que Chac-Mool ha crecido rodeado de influencias femeninas, “no ha sido suficiente para abandonar su deseo de participar en los ritos de iniciación practicados en Aztlán. Siendo apenas un adolescente, el atractivo del poder patriarcal es muy fuerte como para resistirlo” (Pérez 104). Incluso le reprocha a Medea que ella fue la culpable de que quisiera regresar a Aztlán, pues siempre le hablaba de la tierra por la que luchó. Pero Medea sabe que su tierra ya no es Aztlán, su tierra es su hijo y no quiere que se la vuelvan a quitar.

Sumado a esto, el poco contacto que Chac-Mool ha tenido con su padre ha sido suficiente para introducirlo al patriarcado. Mientras está en la frontera, siendo escrutado por el(la) Border Patrol, le cuenta una anécdota de su padre, cuando le enseñó su tierra y lo hizo bufar como toro. De esta manera y a los cuatro años, Jasón lo introdujo a la violencia del hombre. “He penetrated and I was born of him³⁷” (79) le dice Chac-Mool a el(la) Border Patrol, y es esta oración la que le otorga entrada a Aztlán.

El personaje de Chac-Mool, aunque haya otros personajes masculinos, es el único que sí debe ser interpretado por un hombre, según las notas de Moraga. Todos los demás hombres, desde Jasón hasta el Border Patrol, son interpretados por las Cihuatateo que conocemos al principio. Esto de inmediato pone en foco su género y masculinidad, lo que tiene sentido,

³⁶ “Los jotos no son hombres” “Ellos no son mi padre.”

³⁷ El penetró y nací de él.

pues es lo que provoca el conflicto de la obra. Incluso el(la) Border Patrol hace consciente a Chac-Mool de esto, al romper la cuarta pared:

CHAC-MOOL: Is nobody listening to me?

BORDER PATROL: We all are. It's your play. [...] You are the source of conflict.

[...] *And* you are the only real male in the cast ³⁸(76).

Aquí Moraga nos llama la atención, con tono de burla, a lo que vemos en muchas narrativas, sean películas, obras o novelas: que la acción siempre está centrada principalmente en una figura masculina, el hombre como centro de todo universo. Esta escena viene directamente después de una discusión de Chac-Mool con Medea, en donde la deja hablando sola mientras la escena se oscurece y lo vemos a él en la frontera. Este uso de la meta-teatralidad nos obliga como espectadores a prestar atención a esto y a preguntarnos si Chac-Mool es realmente el personaje principal. No lo es, pero sí es su masculinidad contra lo que Medea lucha, el origen del conflicto.

Moraga usa el principio del segundo acto para mostrarnos una representación del mito de Coyolxauhqui, usando los personajes de la obra. El mito cuenta que Coyolxauhqui, representada por LUNA, estaba conspirando junto con los Cuatrocientos Surianos para matar a Coatlicue, representada por MEDEA. Huitzilopochtli, representado por CHAC-MOOL, se entera de esto y asesina a su hermana, desmembrándola. Así, es desterrada y se convierte en La Luna. Sólo en esta tesis llevamos ya dos diosas a las que un hombre ha desmembrado.

³⁸ CHAC-MOOL: ¿Es que nadie me escucha?

BORDER PATROL: Todas lo hacemos. Es tu obra. Tú eres la causa del conflicto. Y eres el único hombre real en el elenco.

Seguramente nuestra cosmogonía está llena de otras mujeres que han dado su vida para crear otra.

Después de este asesinato, Chac-Mool, como Huitzilopochtli, pronuncia unas palabras que representan su alienación con lo femenino, la primera traición: “I exile you foreign and female”³⁹ (56). Extranjera y mujer, así también, como Coyolxauhqui, son las figuras míticas que convergen en la obra: Medea, tanto la griega como la mexicana, La Llorona y Tlatltecuhli; ninguna pertenecía al lugar desde donde las exilian. La superposición de estas figuras es una táctica por parte de Moraga que nos incita a pensar en la atemporalidad del patriarcado y la traición que cometemos hacia nosotras mismas por su culpa. Esta obra es una llamada de atención a que evitemos continuar ese camino.

En su ensayo “*Looking for the Insatiable Woman*”, Moraga también habla sobre este mito. Para ella, Coyolxauhqui busca matar no a Coatlicue, sino a Hutzilopochtli, que estaba aún en el vientre, pues sabía que con su nacimiento también nacerían la esclavitud, la guerra y el imperialismo; que como sabemos, son elementos clave de la sociedad patriarcal (147).

Moraga vuelve a hacer referencia al mito, pero esta vez colocando a Huitzilopochtli como representante de todos los hombres, y a Coatlicue como las madres que prefieren a sus hijos encima de sus hijas. Medea, después de cometer el filicidio se dirige a Coatlicue, rechazándola como su diosa y culpándola por no detener la espada que cercenó la cabeza de Coyolxauhqui, así como la madre de Medea no detuvo a su hermano de violarla. Medea decide que su nueva diosa será Coyolxauhqui. (92).

³⁹ Te destierro, extranjera y mujer

Gloria Anzaldúa menciona a Coatlicue como una figura que le inspiraba respeto por contener tantas dualidades en su ser. Nos dice en *Borderlands*:

“Para mí, la Coatlicue es un torbellino interno que lo consume todo, el símbolo de los aspectos inframundanos de la psique. Coatlicue es la montaña, la Madre Tierra que concibió en su matriz cavernosa a todos los seres celestiales. Diosa del nacer y del morir, Coatlicue da y quita la vida; es la encarnación de los procesos cósmicos” (96).

Es relevante esta frase porque, así como Coatlicue, Medea también da la vida para después quitarla. Su enfrentamiento con esta diosa es un enfrentamiento consigo misma. Rechazar a Coatlicue es optar por una vida en donde no se priorice a los hombres, sino el amor a las mujeres.

Medea y Jasón se la pasan peleando por la custodia de Chac-Mool y lo hacen como si él no tuviera edad suficiente para decidir por sí solo. Jasón trata de manipular a Medea para que le otorgue la custodia, “if you really loved your son, you’d remove him from your tit⁴⁰” le dice Jasón, implicando que Medea sobreprotege a Chac-Mool. Ella le contesta “So his mouth can suck your dick?⁴¹” (69) implicando que Jasón solo lo quiere para convertirlo en otro macho de Aztlán. Chac-Mool se da cuenta de este juego de poder y así es como llegamos a la escena que representa el primer quiebre de la relación con su madre. Mientras Medea le dice que si se va le quitará su “tierra”, Chac-Mool le dice que eso no es diferente a la actitud de su padre, que también lo quiere para asegurar su tierra. Confrontada contra este doble estándar que maneja, Medea le contesta: “Because I am the Indian, not him! And I am your

⁴⁰ Si realmente lo amarás, lo alejarás de tu teta

⁴¹ ¿Para que su boca puede chuparte el pene?

mother!⁴²” a lo que Chac-Mool contesta que eso no es su culpa. En este momento Medea se da cuenta de que su hijo, por primera vez en trece años ha puesto distancia entre ella y él y que ya no es su niño.

Antes de esta pelea sucede la escena en la frontera donde Chac-Mool habla con el(la) Border Patrol y le confiesa que él siempre ha tenido la suerte de ser un niño (79), y que nunca había tenido “this violent thoughts of a man⁴³”. Chac-Mool no quería convertirse en un hombre. Fue Jasón quien lo empujó a eso, fueron las ganas de recuperar Aztlán, las ganas de pertenecer a algún lado.

Por eso, las palabras que le dice a Medea cuando le comunica su decisión de marcharse a Aztlán, son tan trágicas:

CHAC-MOOL: I’m walking out that door like a man.

MEDEA: A man.

CHAC-MOOL: Yeah, a man. Just the way you taught me. You fucked him, I didn’t. You fucked yourself. ⁴⁴

Medea le da una cachetada y Chac-Mool se va. Así es como Medea se da cuenta de que ha perdido a Chac-Mool. Que Chac-Mool repetirá esa mentira de La Chingada, poniendo a su madre como responsable de su propia victimización sexual (*Long Line* 109). A pesar de todo lo que sabe, Chac-Mool culpa a su madre por su destino, en vez de verla como víctima

⁴² ¡Porque yo soy la India, no él! ¡Yo soy tu mamá!

⁴³ Estos pensamientos violentos de un hombre

⁴⁴ CHAC-MOOL: Saldré por esa puerta como un hombre.

MEDEA: Como un hombre.

CHAC-MOOL: Sí, un hombre. Justo como me enseñaste. Tú te lo cogiste, no yo. Tú te chingaste a ti misma.

de la cultura patriarcal, de los hombres de Aztlán que la desterraron por ser lesbiana, de Jasón que jamás la protegió ni se ocupó del hijo que tuvieron juntos.

No obstante, Chac-Mool busca el abrazo de su madre por última vez, la noche antes de partir a Aztlán. La abraza como abraza un niño a su madre, con desesperación, con ansiedad, con temor a la partida. Es Medea quien lo tiene que separar, antes de que las fuerzas para cometer su acto monstruoso la abandonen. Chac-Mool ha dejado de ser un niño, ya es un hombre y Medea lo huele con claridad.

Un año después de asesinarlo, Chac-Mool se le aparece a Medea, un ser místico, entre espectro e ilusión y le da las mismas hierbas con las que lo mató. En palabras de Tanya Gonzáles, Chac-Mool está reciprocando el regalo de la muerte (72), ofreciéndole alivio y de algún modo, indicando que no siente ningún rencor hacia Medea. Este concepto de la muerte como un regalo será explorado con mayor profundidad en la próxima sección.

3.3 El patriarcado en Medea

Me parece pertinente recordar cuál era la intención original de Moraga al escribir esta obra, después de acercarse a la leyenda de la Llorona y pensar “*who would kill their kid over some man dumping them?*”⁴⁵ (*Looking* 145), Moraga pensaba que debía haber algo menos frívolo, más profundo en el acto homicida-suicida del filicidio. Una venganza no en contra de un hombre sino contra un sistema que subyuga a las mujeres, “[*against*] *the enslavement and deformation of our sex*”.⁴⁶

Este capítulo hablará del efecto del patriarcado en el personaje de Medea en la obra de Moraga, esto es, el patriarcado internalizado de Medea. También expondré la forma en que opera el patriarcado en la vida de Medea, como una máquina invisible moviendo hilos alrededor de ella y su psique. El patriarcado como la fuerza que la destierra de Aztlán, la que la hace avergonzarse de su orientación sexual y la que, a fin de cuentas, la orilla a matar a su hijo. Medea siempre hace lo que está en su poder para pelear contra el patriarcado, aunque se vea rebasada en muchas ocasiones. Esta pelea escala a tal dimensión que considera que la única manera de ganar (o tal vez, de no perder) es asesinar al fruto de sus entrañas, antes de dejarlo a merced de sus enemigos (los hombres de Aztlán).

A la vez, exploraré de qué manera Cherríe Moraga reinterpreta y subvierte los mitos de La Llorona, The Hungry Woman/Tlaltecuhltli y Medea, aportándoles una visión feminista chicana. Con su pluma, Moraga les da voz a estas leyendas y su versión de la historia es muy diferente a la que habíamos escuchado.

⁴⁵ ¿Quién mataría a su hijo porque la dejó un hombre?

⁴⁶ Contra la esclavitud y deformación de nuestro sexo.

Medea, a pesar de ser una de las líderes revolucionarias que ayudó a construir la nación de Aztlán, fue desterrada a Phoenix por su relación lésbica con Luna, y engañar a Jasón. Jasón las destierra junto con su hijo, Chac-Mool. Las acompaña la abuela de Medea, Mamá Sal. La Medea de Moraga encarna todos los mitos de los que he hablado y como ellos, se ha ganado el odio de la sociedad por rehusarse a aceptar la noción de mujer que quiere imponer Aztlán. Desde el principio de la obra Medea nos habla de su vida en Aztlán a lado de Jasón, una vida en la que se sentía incompleta, viviendo una mentira. Cuando Medea se da cuenta de que existe una alternativa a esa vida heterosexual, lo interpreta como una medicina para su alma rota.

Como ya he explicado anteriormente, para la cultura Chicana, ser lesbiana es ser una traidora, pues negarse a continuar el legado de “La raza”, es darle la espalda a la cultura. Este discurso está presente en la obra, pues Savannah le cuenta a Chac-Mool que a las revolucionarias se les obligó a “tirar sus armas y tomar a sus bebés”. De esta manera, es claro que cualquier mujer que hiciera lo contrario sería castigada. Patricia Nelson lo enuncia muy claro *“In refusing sex with the Chicano male and disrupting normative, reproduction-focused sexuality, Chicana lesbians are condemned as the most severe of Malinchistas”* ⁴⁷(36). Son las mayores traidoras porque la homosexualidad era visto como algo “blanco”, algo que los colonizadores habían traído consigo e impropio de la cultura Chicana, un recurso más para extinguir a la raza (Nelson 38).

Como mujeres, las Chicanas crecen definidas por los lazos que mantienen con los hombres: son la esposa, la hija, la madre de un hombre que está en el centro de la estructura

⁴⁷ Al rechazar tener sexo con los hombres Chicanos y alterar la noción de la sexualidad como una función puramente reproductiva, las lesbianas Chicanas eran las Malinchistas más severamente condenadas.

familiar. Las lesbianas niegan rotundamente este posicionamiento, oponiéndose a ser definidas por los hombres y a construir una identidad independiente de ellos.

Son todas estas cosas las que contribuyen a la creencia de que las y los homosexuales deben ser desterrados de Aztlán y por eso Medea, Luna, Mamá Sal y Chac-Mool son exiliados y enviados a Phoenix.

La relación de Medea con Luna se torna complicada cuando reaparece Jasón en sus vidas. Luna siente recelo pues sabe que Medea es capaz de todo con tal de proteger a su hijo y está consciente de que aún sueña con Aztlán, con tener un hogar y escapar de Phoenix. Medea, por otro lado, tiene miedo de que Jasón le quite a Chac-Mool y se debate constantemente entre aceptar los términos de Jasón y conservar a Chac-Mool o dejar ir a Chac-Mool y quedarse a lado de Luna. Pero aceptar los requisitos de Jasón implica negar su identidad como mujer lesbiana y Medea no está dispuesta a aceptar eso.

Leyendo la biografía de Moraga, me di cuenta de que el personaje de Luna tiene aspectos de su propia personalidad e historia. Ambas se llaman a sí mismas *dykes*, un sobrenombre que solía ser un insulto homofóbico hacia las lesbianas pero que posteriormente éstas empezaron a usar para reapropiárselo. En palabras de Joan Nestlé “las mujeres jóvenes, llenas de fuerza y esperanza, vaciaron la palabra del prejuicio y miedo, y la reemplazaron con comunidad y auto-afirmación” (Raab 2006). Moraga usa esta palabra en *Waiting in the wings* cuando expresa su inconformidad con la manera en la que tratan a Ella por no ser la madre biológica, aunque sea la “femme”, la más femenina en la relación, y ella, Moraga, la dyke, acostumbrada al rechazo por su forma de vestir ahora experimenta la aceptación, pues ella es la madre biológica de Rafael.

Moraga también vivió una situación similar a la que vive Luna con Medea, esto es, ser la novia de una mujer con un hijo. Moraga tuvo una relación en la que llegó a amar a ese niño como si fuera su propio hijo, pues lo vio crecer y estuvo a su lado durante tres años, llevándolo al kínder, bañándolo. Siendo tan madre de él como su verdadera madre lo permitía. Sin embargo, al romper con ella, ambos se fueron de un día para otro. Moraga conoce perfectamente lo que es que te arranquen a un hijo que no es tuyo, no de sangre, pero al que has criado y amado como si lo fuera. Moraga sabe lo que es estar en el papel de Luna.

La relación de Luna y Medea dista mucho de ser perfecta. Desde que llega la carta de Jasón, Medea se vuelve una fuerza imparable, obsesionada con mantener a Chac-Mool a su lado. Luna, en cambio, no quiere que Chac-Mool se quede en Phoenix, pues sabe que no hay nada en esa tierra para él. A pesar de eso le reprocha a Medea por sentir que Chac-Mool es quien las mantiene juntas, quien las hace lesbianas. Para Luna, su orientación sexual siempre ha sido muy clara, pero para Medea ha sido algo fluido, lo que ocasiona que Luna albergue dudas sobre su lealtad.

El mito de creación de Tlaltecuhltli aparece en la obra en medio de una escena íntima de Medea y Luna, después de que cada una se emborrachara por su cuenta. Medea y Luna discuten sobre su relación y Medea le dice “*in the beggining all was me*”⁴⁸ (43), una frase que nos recuerda el Génesis. Medea se refiere a que cuando Luna se encontró con ella, no tenía ojos para nadie más, olvidándose hasta de ella misma. Medea se siente triste por ya no tener ese tipo de relación, ni esa pasión. Mientras Luna satisface a Medea oralmente, al mismo tiempo nos va narrando el mito. Con esto nos queda claro que Medea es *The Hungry Woman*, que nunca será saciada, que ella es el mundo y que Luna la adora como a una diosa.

⁴⁸ En el principio todo era yo

La narración del mito justo en este momento íntimo también nos da a entender que la voracidad de Medea es algo carnal, que su hambre tiene un componente sexual.

Con esta escena, Moraga nos sugiere que lo que busca la Hungry Woman es la libertad de amar a otras mujeres, quiere escapar de una sociedad que nos dicta que tenemos que sentirnos avergonzadas de nuestros deseos y pasiones (Nelson 46). Sin embargo, Medea no puede seguir ese deseo ahora que Jasón ha vuelto a su vida y la ha obligado a elegir a Luna o volver a Aztlán con su hijo. Como ya había comentado antes, Jasón representa la sociedad patriarcal, la heterosexualidad obligada y esta acción simboliza que una vez más, la sociedad le impide a una mujer amar libremente, siendo la primera vez cuando la exiliaron a Phoenix. Mientras las mujeres no sean libres de amar a otras mujeres, siempre tendrán hambre.

Después Moraga escribe la representación del mito de Coyolxauhqui, quien es representada por Luna. Aparte de la asociación evidente en el nombre, existen otros elementos por los cuales están conectadas. Anzaldúa nos ofrece una visión interesante sobre el significado de Coyolxauhqui: “[she] is your symbol for both the process of emotional psychic dismemberment, splitting body/mind/spirit and soul, and the creative work of putting all the pieces together in a new form”⁴⁹ (*now let us shift* 546). Luna usa su profesión de escultora como el proceso creativo que le permite construir y reconstruirse. Es una de las razones por las que Medea se enamora de ella, por sus manos de escultora, su capacidad de crear mujeres de barro.

Juan Raéz Padilla hace un análisis importante sobre la relación que existe entre el maíz y el personaje de Luna junto con el significado que tiene este alimento en la obra. Luna,

⁴⁹ Ella es el símbolo tanto del desgarramiento emocional y psíquico, separando el cuerpo, la mente, el espíritu y el alma; como del acto creativo de juntar todas las piezas en algo nuevo.

como dije antes, representa para Chac-Mool una influencia masculina libre de los prejuicios de Aztlán, pues es ella quien le enseña a plantar el maíz y el ritual de cosecharlo. El tipo de maíz que plantan es maíz azul y aparece en varios momentos de la obra, siendo Chac-Mool quien lo maneja la mayor parte del tiempo. Después de cosecharlo, Chac-Mool lo tira en la cocina, para escenas después mostrar a Jasón limpiando la mesa de todo rastro del maíz. Simbólicamente, los hombres están despreciando el “maíz de Luna”, esto es, la relación de ambas mujeres, el lesbianismo de Medea, el amor de Luna (213). El rechazo a llevarse el maíz azul a Aztlán, nos dice Padilla, significa que Chac-Mool nunca regresará con su madre, que ya no es un niño sino un hombre y que su “instinto natural por poseer tierra indígena y a la mujer se ha despertado” (213). Aunado a esto, el maíz, como Medea, como La Llorona, como la diosa Coatlicue; es proveedor de vida y de muerte. Así como fue la primera comida de Chac-Mool, es también la última.

Hay una escena en la que Luna está detenida en la frontera por cruzarla ilegalmente, por tratar de robar unas estatuillas prehispánicas. El guardia le pregunta por qué lo hizo, y Luna le contesta que quería liberarlas, quería escuchar sus historias, saber que podían decirle sobre su creador. “We were not always fallen from the mountain⁵⁰” una frase que usa Cherríe Moraga en el prefacio de la obra. Tanto Luna como Moraga quieren liberar a las mujeres que han sido prisioneras de la historia y a las que les han arrebatado la voz, para favorecer una narrativa patriarcal. Ambas saben que hay algo que no se ha dicho, que detrás de esas historias no contadas hay mujeres con hambre, insaciables y que escuchar lo que tienen que decir nos puede otorgar saberes sobre nosotras mismas y armas para combatir a la sociedad. Para Moraga era necesario ver desde su punto de vista y escribir su historia.

⁵⁰ No siempre estuvimos caídas de la montaña

Como dije antes, Medea fluctúa en su lesbianismo, e incluso llega a tener sexo con Jasón dentro de la obra, todo con el fin de no dejar ir a Chac-Mool. Esta decisión nos deja ver que Medea aún tiene dudas de su sexualidad y que esta acción podría ser resultado de un acto de odio hacia sí misma. Dentro del drama, esta escena es especialmente significativa cuando recordamos que Jasón es interpretado por una mujer. Así, Moraga recalca que la heterosexualidad es una farsa de la que sus protagonistas no pueden escapar.

Por ahora, quiero detenerme en la contradicción social andante que es Medea. Es lesbiana, pero es madre. Yarbrow-Bejarano nos lo dice: “Since cultural constructions define ‘mother’ and ‘lesbian’ as mutually exclusive categories, there is no one for [Medea] to be as both”⁵¹ (131). Esto es porque para la sociedad chicana, ser madre es la realización máxima de la mujer y ser lesbiana es ser una traidora según lo que hemos visto. Medea también encarna otra contradicción, el ideal de la madre perfecta que haría todo por proteger a sus hijos y ser ella misma la asesina de Chac-Mool.

Incluso Mamá Sal se lo dice a Luna: siendo una niña mexicana solo hay una oportunidad para ser mujer y eso es ser madre: “You go from daughter to mother, and there’s nothing in-between”⁵² (50). Por lo tanto, Medea se ve forzada a elegir entre su lesbianismo, su relación con Luna que es lo único que la satisface y su rol como la madre de Chac-Mool. Moraga explica en *A Long Line of Vendidas* que a las Chicanas les es negada la fidelidad entre ellas a través del heterosexismo. Entonces, el lesbianismo es la demostración máxima

⁵¹ Dado que las construcciones culturales definen ‘madre’ y ‘lesbiana’ como categorías mutuamente exclusivas, no hay nadie que Medea pueda ser como ambas.

⁵² Vas de hija a madre y no hay nada en medio.

de su lealtad (107). Por eso Aztlán no puede permitirle a Medea regresar sin hacerla negar su homosexualidad.

Aun así, Medea en ese momento, es una mujer diferente a la que se casó con Jasón. Ahora se sabe lesbiana y conoce lo que es la plenitud de vivir su sexualidad libremente. Luna se lo dice: “You’ve changed Medea. You [...] won’t ever be able to go back to Aztlán or to any man. You’ve been ruined by me. My hands have ruined you”⁵³ (48). Aunque trate de negarlo al tener relaciones con Jasón y fingir que puede regresar a Aztlán como si nada hubiera pasado, los hechos la contradicen. Medea es consciente de esto y antes de reunirse con Jasón le dice a Luna: “I, my kind, is a dying breed of female. I am the last one to make this crossing, the border has closed behind me. There will be no more room for transgressions”⁵⁴ (322), con esto Medea quiere decir que ella será la última mujer que sacrifique su sexualidad ante el régimen patriarcal, con tal de “cruzar” la frontera que la clasifica como un “Otro”.

Con todo, Medea no es la única que trata de dejar su sexualidad de lado, Luna también lo hace cuando la detienen en la frontera de Aztlán. Les dice a los guardias que al final Medea y ella solo dormían como “hermanas”, que no había ninguna clase de pasión ahí. Puede que, con todos los problemas que tenían, Luna diga la verdad. O puede ser que Luna niegue su relación con Medea para que la dejen cruzar la frontera. Los guardias le preguntan qué hace ahí y Luna responde “I longed for Aztlán”⁵⁵, recordemos que esta parte sucede una vez que Medea ya ha sido internada en el manicomio, así que Luna podría añorar la tierra por la que

⁵³ Has cambiado Medea. Nunca podrás volver a Aztlán o a ningún otro hombre. Has sido arruinada por mí. Mis manos te arruinaron.

⁵⁴ Yo, las de mi tipo, somos una raza de mujeres moribunda. Soy la última en hacer este cruce, la frontera se ha cerrado a mis espaldas. No habrá más lugar para la transgresión.

⁵⁵ Añoraba Aztlán.

tanto había sacrificado la mujer que amaba o realmente creía que en Aztlán podía haber algo bueno para ella.

Después de su encuentro sexual, Jasón regresa a la casa de Medea y se pelean porque él planea que Medea regrese a Aztlán como su amante. Medea le dice que no va a ser su “Juárez whore”⁵⁶ y que sin un esposo no podrá ser nadie en Aztlán. Este diálogo es una muestra de la misoginia internalizada que todavía tiene Medea y que a pesar de que conoce el machismo que gobierna en Aztlán era capaz de enfrentarse a eso con tal de quedarse a lado de Chac-Mool.

Sin embargo, Jasón es quien tiene el poder y se lo dice muy claro a Medea: “No te quiero a ti” a lo que Medea le responde que ella tampoco lo quiere a él, pero no piensa regresar a Aztlán de rodillas. En ese momento se cierra ese camino para ella, Medea no va a regresar a Aztlán, lo que significa dejar que Chac-Mool se vaya solo. Este es el punto de no retorno, Jasón le cierra la puerta de Aztlán definitivamente a Medea.

Ésta es la *hamartia* de Medea; creer que puede usar su sexualidad contra Jasón para lograr lo que quiere. Se objetifica para tratar de salvar a su hijo. Luna le advierte antes de que vaya al hotel a ver a Jasón que no puede coquetear contra el poder, tiene que luchar contra él. Pero Medea ha estado luchando contra él, Jasón y el patriarcado, desde el principio. Desde la revolución en la que fue líder, hasta querer disfrutar libremente de su sexualidad y enfrentarse al exilio, hasta negarle a Chac-Mool. Ninguna lucha le ha dado frutos pues el juego estaba arreglado desde el principio, no hay victoria para las mujeres, mucho menos para las mujeres lesbianas. Es por esta razón que Medea tiene que destruir el patriarcado

⁵⁶ Puta de Juárez.

desde adentro, o, dicho de otra manera, destruirlo antes de que nazca. Tanto para proteger a su hijo, como para permitir un nuevo futuro.

¿Por qué mata Medea a Chac-Mool? El mito, tanto en la Medea griega como con La Llorona, nos dice que es por celos. No obstante, la Medea de Moraga, aunque sí hace comentarios que reflejan sus celos, no es impulsada por esto, la Medea de Moraga parece estar luchando contra algo más grave, algo más grande. La ansiedad de Medea por retener a Chac-Mool a su lado es palpable a lo largo de toda la obra, Jasón no es más que una molestia, definitivamente no son celos.

La pregunta, pues, se mantiene. Si no son los celos, debe haber otra cosa que orille a Medea a matar al fruto de su vientre. Moraga en *Looking For The Insatiable Woman* dice que el infanticidio es una represalia contra la misoginia, pero también es un suicidio, pues una madre jamás se separa por completo de su hijo (146). La parte que Medea mata en sí misma al matar a Chac-Mool es la parte que se muere de hambre en el patriarcado.

A lo largo de la obra Medea trata desesperadamente de salvar a Chac-Mool. Chac-Mool, por su parte, trata desesperadamente de construir un puente entre Aztlán y su mamá. Hasta que, manipulado por su padre y la policía fronteriza, empieza ver a su madre como una *mujer*. Es ahí que Medea decide que no permitirá que Chac-Mool se convierta en un hombre como los que viven en Aztlán, un hombre como su padre al que no le importó que los exiliaran, que solo lo busca para poder reclamar unas tierras.

Por esto, el mito de Coyolxauhqui cobra importancia en la obra, porque Medea debe de romper el ciclo de Coatlicue y elegir a la hija, en vez de al hijo guerrero. Moraga sabe perfectamente el dolor que causa que las madres, buscando una fracción del poder patriarcal,

escojan a sus hijos en vez de sus hijas por lo que su protagonista elige lo contrario. Una vez que Chac-Mool está convencido de regresar a Aztlán, Medea no puede elegirlo, pues sería traicionar a las mujeres que ama, a sí misma, porque estaría escogiendo un hombre que deliberadamente ha escogido ignorar su lucha y su posición de desventaja en Aztlán.

Medea, como Moraga, quiso criar a un hijo que escapara de la violencia intrínseca del hombre y por un momento, lo logra. Por eso Chac-Mool en vez de temerle a La Llorona, la entiende y siente lástima por ella. Empero, incluso de pequeño, a los 3 años, rechaza a Medea, a su teta que lo alimenta, por irse a jugar con un amigo. ““Not now mom” he says. Like a man. I knew then that he already wanted to be away from me, to grow up to suck on some other woman’s milk-less tit⁵⁷” (31). La teta sin leche es una imagen de objetificación, cuyo propósito es únicamente la gratificación sexual del hombre.

Puede que sea este el momento en que Medea se da cuenta de que su hijo ya ha sido contaminado con las ideas patriarcales de su padre, quien, desde el principio estuvo celoso del vínculo entre madre e hijo. “It was true what Jasón claimed, that I was unfaithful to him. [...] Did it begin when my son put his spoon-sized mouth to my breast?⁵⁸” (31), Jasón no solo tenía celos del vínculo, sino que sabía que jamás podría entenderlo ni ser parte de él. Era algo que sólo podía defender, marcar como suyo, pero no más. Siempre estaría fuera. Al pensar en la relación madre-hijo como algo antinatural, Jasón envenena la maternidad de Medea.

⁵⁷ “Ahora no mamá” dice como un hombre. Supe en ese momento que él quería liberarse de mí para crecer y mamar la teta sin leche de otra mujer.

⁵⁸ Era cierto lo que decía Jasón, que yo le era infiel [...] ¿Empezó cuando mi hijo puso su boca del tamaño de una cuchara en mi seno?

La última visita de Jasón a la casa de Medea contribuye a la ruptura entre Chac-Mool y Medea. A pesar de su convicción en la manera en que ha criado a Chac-Mool, Jasón le plantea dudas a Medea. Ella le dice claramente que su hijo jamás la traicionará, pues la traición yace en un niño que crece para ser un hombre y ve a su madre como una mujer por vez primera. “Mi hijo jamás me verá como una mujer: una cosa, una criatura para ser controlada” le dice. “He will leave me like a daughter does, with all the necessary wrenching, and his eye will never see me as a woman”⁵⁹. Pero Chac-Mool mismo le dice posteriormente que se irá como un hombre y este deseo de verlo partir como lo haría una hija no se cumple.

Antes de tomar la decisión de matar a Chac-Mool, Medea le dice a Mamá Sal: “All the babies [...] have turned into the liquid of the river and they are drowning in my hands”⁶⁰ con esta línea Moraga nos recuerda de quién es esta historia: de La Llorona, la que ahogó a sus niños en el río. Después de decir esto Medea pone en acción el plan para el asesinato de su hijo.

Así como la Medea griega le reza a Hécate y al Sol para que la ayuden en su plan, la Medea de Moraga le reza a Coatlicue para entregarle su sacrificio. En este rezo Medea dice que hubiera sido mejor morir en el parto, como las Cihuatateo, y ofrecer su propia vida (88). En la cultura azteca, las Cihuatateo eran mujeres que morían al dar a luz. Se les honraba y veneraba como mujeres guerreras, pues eran vistas como personas que arriesgaban su vida por el bien del pueblo. Su presencia constante en la obra nos sirve como recuerdo de la maternidad como sacrificio y nos invita a cuestionarnos, si no será un sacrificio más grande vivir en estos tiempos y tener los dilemas a los que se enfrenta Medea (Nelson 45).

⁵⁹ Me dejará como una hija lo hace, con toda la dificultad necesaria, y nunca me verá como una mujer.

⁶⁰ Todos los bebés [...] se han hecho líquidos como el río y se están ahogando en mis manos

Medea pues, vive y se encuentra ante una encrucijada. Se lamenta de no poder hacer otra cosa con su hijo pues “he refuses my gifts and turns to my enemies [...] I cannot relinquish my son to them⁶¹” (88), otro paralelismo con la Medea griega, recordemos que una vez que ha cometido el asesinato de Creón y su hija, sabe que no podrá dejar en esa ciudad a sus hijos: “nunca sucederá que yo entregue a mis hijos a los enemigos para recibir un ultraje” (251-1060). Ambas Medeas saben que entregar a sus hijos será equivalente a dejarlos morir y por eso prefieren otorgarles la muerte ellas mismas.

“El regalo de la muerte” es un concepto que utiliza la autora Tanya González como una manera de transformar la narrativa del filicidio que comete Medea. Este concepto proviene de Jacques Derrida en el que la muerte “logra algo -provee algo- que es usado para justificar la violencia del acto”. En el caso de Medea, esta muerte significa una esperanza de un espacio futuro lleno de amor (González 73).

Medea no asesina a Chac-Mool como un acto de venganza hacia Jasón, pues Medea no es una amante despechada, ya que fue ella quien engañó a Jasón con Luna. El asesinato tampoco es algo que haga de improviso, es un sacrificio que le cuesta muchísimo, tanto que le arrebató el juicio. Para Harry Elam, el asesinato es un gesto simbólico de resistencia ante la tiranía de un orden nacional que restringe los roles de las mujeres y organiza el progreso y la manera en la que los niños son criados bajo este sistema (118). Medea era una revolucionaria a la que premiaron exiliándola de la tierra por la que luchó, y sabe que como mujer, no hay manera de cambiar el sistema más que destruyéndolo por completo.

⁶¹ Él rechaza mis regalos y se va con mis enemigos. No puedo cederles a mi hijo.

Chac-Mool muere en brazos de Medea después de tomar un atole envenenado y forman una imagen “pietà”. Después con ayuda de las Cihuatateo lo lleva al lugar donde está sembrado el maíz y construye una especie de altar con sus hojas. La didascalía de la autora dice que mientras hace esto, Medea se vuelve una imagen aterradora de una mujer frenética. “Hijo! Mensajero! How much simpler had you been born a daughter!⁶²” dice Medea, después de colocarlo en el altar. Y después de renegar de Coatlicue y escoger a Coyolxauhqui como su nueva diosa, Medea lanza un llanto: ¡Ay, mi hijo! Es el llanto de La Llorona.

Medea sacrifica a su hijo y como Coatlicue, dadora de vida y devoradora de almas, tiene que hacer algo monstruoso para perpetuar el ciclo de la vida, que en este caso es por una vida sin los mandatos patriarcales (González 66). Incluso la Medea de Eurípides, está haciendo un sacrificio, que muchas veces se pasa por alto para continuar viéndola como una villana, pensando que este asesinato es monstruoso porque no es ordenado por ningún dios, y es en cambio un signo de una falla humana, los celos. Sin este sacrificio sus hijos serían entregados a sus enemigos por el asesinato de Creonte y su hija.

En cambio, Jasón sí comete un acto nada ético que no le representa ningún sacrificio ni castigo, al exiliar a su esposa e hijos de Aztlán, abandonándolos a su suerte sin establecer contacto con ellos hasta que le es conveniente. Jasón, de alguna forma fue el primero que los envía a la muerte. El sacrificio de Medea es por amor, el exilio de Jasón es por conveniencia, orgullo y celos.

Cherríe Moraga empieza la obra una vez que Medea ha asesinado a Chac-Mool, la primera vez que la vemos es en el manicomio. Esta es la manera en que Moraga quita el foco

⁶² ¡Hubiera sido más fácil que nacieras mujer!

del asesinato, mostrando que no es lo relevante, porque esta no es una historia de una Medea monstruosa. La obra tampoco termina con el asesinato de Chac-Mool, sino con el suicidio-asesinato de Medea, una vez que puede regresar al desierto⁶³, junto con su hijo.

El regreso de Chac-Mool no es como fantasma, él mismo se lo dice a Medea:

MEDEA: Are you a ghost?

CHAC-MOOL: No.

MEDEA: You're mistaken. You are a ghost. You're the son I mourn, the one I pray to, that his heart may soften when I join him on the other side.

CHAC-MOOL: It's me⁶⁴ (*Hungry* 97).

Chac-Mool no es un fantasma porque la muerte no terminó con su vida. Cuando regresa con su madre lo hace como él, no como un espectro de lo que fue. A Medea le cuesta trabajo entender la visión de Chac-Mool como algo que no sea un fantasma. Es parte de la tradición gótica que los fantasmas nieguen serlo pues ellos se sienten llenos de vida, nos dice Tanya González y lo importante de que Chac-Mool se niegue como fantasma es aliviar la culpa de Medea al pensar que ha convertido a su hijo en uno (72).

Chac-Mool regresa por Medea para reciprocárle el regalo de la muerte y es él quien le da las hierbas que la matarán, como ella hizo con él dándole el atole. Este acto de amor de Chac-Mool a Medea nos indica como espectadores que Medea ha hecho lo que debía, que

⁶³ Cuando aparece Chac-Mool en el manicomio le dice que la llevará a donde están los saguaros, un tipo de cactus mexicano

⁶⁴ MEDEA: ¿Eres un fantasma?

CHAC-MOOL: No

MEDEA: Te equivocas. Eres un fantasma. Eres el hijo al que le lloro, al que le rezo para que su corazón se ablande una vez que me una con él del otro lado.

CHAC-MOOL: Soy yo.

Chac-Mool lo entiende y no le guarda rencor. Chac-Mool le ofrece a Medea un hogar en el desierto libre del peso del patriarcado, sin desilusiones ni decepciones, construido con amor. Este hogar solo es accesible con la muerte (González 73).

Al representar el asesinato y la muerte como un espacio de subversión ante el poder patriarcal, Moraga nos muestra lo difícil que es escapar de las ideologías dominantes que perpetúan discursos con conceptos como “Lo Otro”. Así, esta muerte, este desierto que ahora es el hogar de Medea y de Chac-Mool es un espacio de esperanza, de imaginación, de amor sin restricciones, sin un patriarcado que los violente.

Conclusiones

Lejos de justificar el acto del filicidio, esta tesis buscó demostrar que los mitos y leyendas que contienen personajes de madres infanticidas a lo largo de la historia nos han sido presentados siempre bajo la lente de la narrativa patriarcal. Esta narrativa nos muestra a mujeres que matan a sus hijos motivadas únicamente por los celos a sus parejas hombres; como un acto de despecho ante el abandono o traición masculina, con la intención de darle una lección o ejercer una venganza. Estos mitos y leyendas han sido transmitidos a través de la tradición oral, de persona a persona, de generación a generación con el fin de aleccionar a otras mujeres y disuadirlas de ciertos actos (promiscuidad, adulterio, goce libre de su sexualidad, toma de decisiones). Moraga, bajo su mirada feminista y contexto chicano, nos dice a través de su obra *The Hungry Woman* que las razones a las causas del filicidio perpetrado por mujeres tienen un espectro mucho más amplio y complejo, y no solo corresponden al despecho irracional, a la histeria o maldad, como la narrativa patriarcal nos ha hecho creer. Hay razones, motivos, raíces culturales que desean ser arrancadas, que distan mucho de ser arranques de histeria irracional, o ciega locura. Las mujeres toman decisiones producto de sus propios intereses.

A través de los mitos de Medea, La Llorona y Tlaltecuhltli, Moraga nos muestra el daño incalculable que causan estas narrativas, que la permanencia del patriarcado y la subordinación de la mujer son factores atemporales, que existen en todo el mundo y que afectarán nuestro futuro si no cambiamos nuestra perspectiva cuanto antes. Moraga nos anima a dejar de escoger al hijo guerrero por *default* y sumar la escucha hacia Coyolxauhqui.

“Myths could provide a roadmap to the future”⁶⁵ dice Moraga (*Hungry IX*). Por eso necesitamos ver la otra cara de los mitos, necesitamos subvertirlos y dejar de pensar que las historias que nos han presentado de generación en generación, desde el principio de los tiempos son únicas y verdaderas. Así, Moraga nos invita a reflexionar a través del origen de la opresión de las chicanas, el mismo que puede ser de cualquier mujer, y con esto, considerar la creación de nuevos caminos para lograr la liberación del sistema patriarcal.

La comunidad de chicanas que vivieron el movimiento por los derechos civiles de 1960 en Estados Unidos, notaron que el problema con los personajes femeninos construidos tan pobremente, tanto en la literatura como en la tradición oral, radicaba en que los autores tenían una perspectiva centrada en los hombres (Godsey 21). Tey Diana Rebolledo dice en *Women Singing in the Snow* que la única manera de contrarrestar esto, es tomar la pluma y que sean las mujeres las que construyan sus propias narrativas y que escriban imágenes de mujeres más complejas y profundas. En sus palabras:

If, however, existing mythology (as defined by patriarchy) is unable to fulfill the increasing demand for women as energetic, and positive figures, then women writers may choose myths and archetypes, historical and cultural heroines, that are different from the traditional ones. They may create new role models for themselves or choose existing models but imbue them with different (sometimes radically different) traits and characteristics.⁶⁶

⁶⁵ Los mitos pueden servir como un mapa hacia el futuro

⁶⁶ Si la mitología presente (definida por el patriarcado) es incapaz de llenar la creciente demanda de mujeres como figuras positivas y fuertes, las mujeres escritoras pueden escoger mitos y arquetipos, figuras históricas y heroínas de la cultura popular, que sean diferentes a las tradicionales. Pueden crear nuevos roles para ellas mismas o escoger modelos existentes pero dotarlos de características y rasgos (a veces en extremo) diferentes.

Y así lo han hecho varias dramaturgas chicanas, entre ellas Moraga, que han destruido el canon y establecido alternativas a las interpretaciones tradicionales de estas figuras, reconstruyendo su mitología, haciendo que hablen por sí mismas, volviéndose así, menos monstruosas y más humanas. Al reinventar figuras como la de Medea, La Llorona y Tlaltecuhltli, las mujeres le quitan el poder a la narrativa patriarcal y nos recuerdan que la historia no es imparcial, sino que conlleva la perspectiva de quien la cuenta.

La Medea de Moraga no es un monstruo irracional, no mata a su hijo por celos, venganza o locura. Su sacrificio es sopesado con el fin de salvarlo del patriarcado, para evitar que sea adoctrinado para odiar a las mujeres. El filicidio que comete Medea es una respuesta trágica ante sus experiencias con el patriarcado y Moraga nos lo plantea como un acto de lealtad hacia sus congéneres y sobre todo hacia la vida, en un intento de detener el ciclo de opresión proveniente de Aztlán. En el universo simbólico de la obra, Medea no mata a un ser humano, si no a la esencia patriarcal, arrancándola de raíz.

En la actualidad las mujeres siguen enfrentándose a la problemática de criar varones bajo una sociedad patriarcal. Como Medea, pueden criarlos bajo una perspectiva feminista pero no pueden hacer nada contra la sociedad que alecciona a estos niños a ver a las mujeres como objetos. Inevitablemente estos niños son socializados bajo estándares patriarcales, bajo publicidad objetificante, bajo narrativas machistas y así, crecen para ser hombres que no vean en las mujeres a un igual, sino a un “otro” que no merece los mismos derechos ni las mismas oportunidades. Como dice Stycos en *Familia y Fecundiad*: el niño aprende, a través del trato que se le da, que el ser "machito" le otorga privilegios y en contraste con esto, observa cómo su hermana tropieza con una serie de restricciones, indicadoras de su situación de dependencia, debilidad e inferioridad.

Tratar de enseñar a los niños a respetar a las niñas, a verlas como iguales, como seres valiosos y erradicar el pensamiento patriarcal es algo que se logra hasta que salen de la casa; porque afuera está lleno de mensajes que les dicen justo lo contrario. Es lo que pasa con Chac-Mool, Medea lo logra dentro del seno familiar hasta que llega Jasón, un hombre tradicional, extraño en su mundo, a contaminarlo y basta solo un empujoncito para que Chac-Mool decida seguir sus pasos. Medea observa la violencia germinando dentro de su hijo, que no podrá sofocar lejos de ella.

Dentro del sistema capitalista patriarcal, la crianza feminista es insostenible, por eso debemos aspirar a nuevos modelos sociales, en donde las madres puedan estar con sus hijos sin temor a perder su trabajo, en donde no tengan que despedazarse para ser madres y encima tener una carrera, en donde los padres no “ayuden” con la crianza sino se involucren plenamente en ella. Todos estos factores, que no son la regla en nuestra sociedad actual, derivan en “malas madres”, madres que tienen que asumir la crianza y el trabajo solas, haciendo malabares que de una manera u otra terminan derribándose porque es imposible trabajar 10 horas, criar a un niño y mantener un hogar sin que se descuide algún aspecto. Esther Vivas lo enuncia claramente en su libro *Mamá desobediente. Una mirada feminista a la maternidad*: “cómo vamos a vivir la maternidad no solo depende de las prácticas que nosotras podamos llevar a cabo sino también del medio en el que se ejerza esa maternidad” por lo tanto, que es necesario rebelarse contra lo establecido y convertir la maternidad en un asunto público y que se le dé la debida atención.

Moraga nos entrega esta obra como una guía para el futuro. Una advertencia quizá del futuro al que nos encaminamos, pero no sin poner explícitamente los cambios a seguir. Dejemos de creer en las mujeres monstruosas y dirijamos la mirada al verdadero monstruo:

el sistema patriarcal, que nos ha silenciado a las mujeres por tantos años. Como Moraga, tenemos que contar nuestras historias, crear nuevas narrativas, saber que nuestra manera de mirar la historia, los mitos, las leyendas; es tan válida como cualquier otra y evitar seguir hambrientas. Alimentémonos del amor entre nosotras, alimentemos con amor a las infancias y hagamos comunidad para evitar que el ciclo de violencia patriarcal se perpetúe.

Fuentes de Consulta

Alarcón, Norma. "Chicana's Feminist Literature: A Re-Vision through Malintzin/ or Malintzin: Putting Flesh Back on the Object." *This Bridge Called My Back*, edited by Cherríe L. Moraga and Gloria Anzaldúa, New York, Kitchen Table: Women of Color Press, 1983, pp. 182–190.

Apollonius, Rhodius, e Ipandro Acaico. *La Argonautica : Poema Épico*. Madrid, Rev. De Arch., Bibl. Y Museos, 1919,

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Capitán Swing, 1987. Pp. 74-96

---. "Now let us shift... the path of conocimiento... inner work, public acts." *This bridge we call home: Radical visions for transformation* (2002): 540-578.

Bashin, Kamla. *What is patriarchy?*. New Delhi: Kali for Women, 2006.

Bierhorst, John, ed. *The Hungry Woman: Myths and Legends of the Aztecs*. Quill, 1993.

Broyles-González, Yolanda. *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement*. Austin: University of Texas Press, 1994, p. 143.

Cairns, Douglas. "Medea: Feminism or Misogyny?" *Looking at Medea: Essays and a Translation of Euripides' Tragedy*, editado por David Stuttard, London/New York, Bloomsbury, 22 May 2014, pp. 123–138.

Cambridge Dictionary. "Queer." @ *CambridgeWords*,
dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/queer.

Candelaria, Cordelia. "Letting La Llorona Go or Re/Reading History's Tender Mercies."
Heresies, vol. 7, no. 3, Julio 1993, pp. 111–115.

Carrillo, Karen Juanita. "How the Chicano Movement Championed Mexican-American
Identity." HISTORY, 18 Sept. 2020, www.history.com/news/chicano-movement.

Castillo, Ana. *Massacre of the Dreamers. Essays on Xicanism*. 20th Anniv, University of
New Mexico Press, 2014.

Dahis, Ricardo, Emily Nix, and Nancy Qian. *Choosing racial identity in the united states,
1880-1940*. No. w26465. National Bureau of Economic Research, 2019.

"Definition of Femme." Collinsdictionary.com, HarperCollins Publishers Ltd,

DURAN, Fray Diego. *Historia de Las Indias de Nueva España e Islas de La Tierra Firme*.
Editorial Porrúa, 1967.

Elam, Harry J. "The Postmulticultural: A Tale of Mothers and Sons." *Crucible of Cultures:
Anglophone Drama at the Dawn of a New Millennium*. Eds. Marc Maufort and Franca
Bellarsi. Brussels: Peter Lang 2002. 113-128.

Eliade, Mircea. *Myth and Reality*. Waveland Press, 1998.

Engels, Friedrich. *Origen de la familia, de la propiedad privada y del estado*. Editorial Roja,
1891.

- Eurípides. "Medea." *Tragedias I*, traducción de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, 1st ed., Madrid, Gredos, 1991, pp. 201–263.
- Garibay K, Angel María. *Teogonía e Historia de Los Mexicanos*. 5a ed., Porrúa, 1996.
- Godsey, Maria Yolanda. *U.S Latina Theater: Scripting Feminine Subjectivity*. University of Houston, 2016.
- González, Tanya. "THE (GOTHIC) GIFT OF DEATH in Cherrie Moraga's 'The Hungry Woman: A Mexican Medea (2001).'" *Chicana/Latina Studies*, vol. 7, no. 1, 2007, pp. 44–77
- Graulich, Michel. 1991. "Les grandes statues aztèques dites de Coatlicue et de Yolloitlicue", *Cultures et sociétés, Andes et Méso-Amérique: mélanges en hommage à Pierre Duviols, R. Thiercelin* (ed.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, vol. i, pp. 375-419.
- Griffiths, Emma. "Medea." *Routledge*, First, Routledge, 2006. pp. 13-71
- Hartmann, H. 1. 1981. *The Unhappy marriage of Marxism and Feminism: towards a more progressive union Women and Revolution*, (ed). Lydia Sargent, London: Pluto Press., pp. 95-119.
- Hesíodo, *Teogonía*. "Trad. de Paola Vianello." México, Universidad Nacional Autónoma de México (2007) vv 963.
- Horcasitas, Fernando, and Douglas Butterworth. "La Llorona." *Tlalocan* 4.3 (2016): 204-224.

- Krantz, Susan E. "Reconsidering the Etymology of Bulldike." *American Speech: A Quarterly of Linguistic Usage*, vol. 70, no. 2, Jan. 1995, pp. 21–217, doi:10.2307/455819.
- Lastra, Elda. "Tlaltecuhтли. La devoradora de cadáveres." Reportaje especial, boletín de INAH 11 (2013).
- León-Portilla, Miguel, K. Garibay, and Ángel Ma. *Visión de Los Vencidos : Relaciones Indígenas de La Conquista*. México, Universidad National Autónoma De México, 2008.
- Lerner, Gerda, and Mónica Tusell. *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica, 1990. (pp. 239, 311, 313).
- López Austin, Alfredo, and Leonardo López Luján. "El Chacmool Mexica." *Caravelle*, vol. 76, no. 1, 2001, pp. 59–84, doi:10.3406/carav.2001.1285.
- López Luján, L. *Tlaltecuhтли*. "INAH; Conaculta, Fundlocal, Fundación 2010." (2010).
- Macías, Anthony. *Mexican American Mojo : Popular Music, Dance, and Urban Culture in Los Angeles, 1935-1968*. Duke University Press, 2008,
- Martin-Baron, Michelle R. "Mythical Enjambment in The Hungry Woman: Nation, Desire, and Cherríe Moraga's Utopic Turn." *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 28, no. 3, 2018, pp. 239–58, doi:10.1080/0740770X.2018.1524618.
- Mayorga, Irma. "Homecoming: The Politics of Myth and Location in Cherríe L. Moraga's The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story."

The Hungry Woman: A Mexican Medea, Segunda Im, University of New Mexico Press, 2003, pp. 63-155.

Medina Gonzáles, Alberto y Juan Antonio López Férez. "Introducción a Medea." *Tragedias*, Madrid, Gredos, 1991, p. 204.

Millett, Kate. *Política Sexual*. Cátedra, 1969.

Moraga, Cherríe L. *The Hungry Woman*. Albuquerque: University of New Mexico Press 2001.

---. "Looking for the Insatiable Woman." *Loving in the War Years*, Segunda Ed, South End Press, 2002, pp. 142-50.

---. "A Long Line of Vendidas." *Loving in the War Years*, Segunda Ed, Boston, South End Press, 2002, pp. 82-133.

---. "La Güera." *Loving in the War Years*, Segunda Ed, Boston, South End Press, 2002, pp. 42-51.

---. *Waiting in the wings: Portrait of a queer motherhood*. Firebrand Books, 1997.

Nelson, Patricia. *Rewriting Myth: New Interpretations of La Malinche, La Llorona, and La Virgen de Guadalupe in Chicana Feminist Literature*. College of William and Mary, 2008, <https://scholarworks.wm.edu/honorstheses/788>.

Oliver, Diana. "Esther Vivas: 'La Maternidad Debe Ser Feminista. Hay Que Rescatar a Las Madres Del Patriarcado.'" *EL PAÍS*, Ediciones EL PAÍS S.L., 6 Mar. 2019,

Padilla, Juan Ráez. "Crying for Food: The Mexican Myths of 'La Llorona' and 'The Hungry Woman' in Cherríe L. Moraga." *Comparative American Studies*, vol. 12, no. 3, 2014, pp. 17-205, doi:10.1179/1477570014Z.000000000084.

"PAUSANIAS, DESCRIPTION of GREECE 2.1-14 - Theoi Classical Texts Library.
Theoi.com, 2017

Perez, Emma. 1999. *The Decolonial Imaginary: Writing Chicanas into History. Theories of Representation and Difference*. Bloomington: Indiana University Press

Raab, Barbara. "Sticks & Stones and Dykes." *In These Times*,
https://web.archive.org/web/20070818015017/http://www.inthesetimes.com/article/2703/sticks_stones_and_dykes/. Recuperado 6 Nov. 2020.

Ramírez, Sara Alicia. *Subjects of Trauma: The Decolonial Tactics of Self-Making and Self-Healing by Queer Xicana Feminist Teatristas*. University of California, Berkeley, 2016.

Rebolledo, Tey D. *Women Singing in the Snow: A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Tucson: University of Arizona Press, 1995

Rich, Adrienne. "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana." *DUODA: estudis de la diferència sexual* (1996): 15-48.

Rodriguez, Marc Simon. *Rethinking the Chicano Movement*. Routledge, 2014.

- Spinoso Arcorcha, Rosa María. “De Cihuacóatl a La Llorona.” *Pensamiento Antropológico Y Obra Académica de Félix Baéz-Jorge*, edited by Guadalupe Vargas Montero, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2017, pp. 488–507
- Stycos, J. Mayone. *Familia y fecundidad en Puerto Rico: estudio del grupo de ingresos más bajos*. No. HQ585. 2 S7e. 1958.
- Sultana, Abeda. “Patriarchy and Women’s Subordination: A Theoretical Analysis.” *Arts Faculty Journal*, 2012, pp. 1–18, doi:10.3329/afj.v4i0.12929.
- Tovar-Rodríguez, José María. “Aspectos Religiosos de La Mortalidad Materna En La Época de Los Aztecas. Cihuateteo: Las Mujeres Muertas En El Primer Parto.” *Ginecología y Obstetricia de Mexico*, vol. 81, no. 9, 2013, pp. 555–57, www.femecog.org.mx.
- UC Berkeley. *The Power of Zero*. YouTube, 2014,
<https://www.youtube.com/watch?v=htiOtQC32SI&t=1503s>.
- Villa, Eugenia. *La Literatura Oral: Mito y Leyenda*. 2007, pp. 37–42,
repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/3567/8/07. La literatura oral. Mito y leyenda. Eugenia Villa.pdf.
- Vivas, Esther. *Mamá desobediente*. CAPITÁN SWING LIBROS, 2019.
- “What Is the Chicana Movement?” *Umich.edu*, 2021,
umich.edu/~ac213/student_projects07/latfem/latfem/whatisit.html.
- What Was the Chicano Movement? - *HISTORY*. <https://www.history.com/news/chicano-movement>.

Williamson, Margaret. "A Woman's Place in Euripides' Medea." *Euripides, Women, and Sexuality*, editado by Anton Powell, Londres/Nueva York, Routledge, 2005, pp. 21–30.

Yarbro-Bejarano, Yvonne. *The Wounded Heart: Writing on Cherríe Moraga*. University of Texas Press, 2001.

Zamorano Rojas, Alma Delia. *La Llorona: Leyenda Híbrida En La Cinematografía Mexicana*. no. May 2011, 2012, pp. 1265–77, doi:10.6035/978-84-87510-57-1.2011.104.