

Translatio

Revista do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva
número 1 -novembro de 1998

Translatio

Revista do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva
Número 1 - Novembro de 1998

Conselho Editorial

Edwin Gentzler
Else Vieira
Haroldo de Campos
Heloísa Gonçalves Barbosa
Ignácio Neiss
John Milton
Lúcia Rebello
Lya Luft
Maria da Graça Krieger
Rosemary Arrojo
Tânia Franco Carvalhal

Translatio/Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva. IL/UFRGS. Vol. 1, (nov. 1998)-
Porto Alegre: NET, 1998 -

---v.

Anual

1. Estudos de Tradução. 2. Literatura Comparada. 3. Estudos Culturais.

CDD 418.02

da Poder Guadalupana.....

..... como um símbolo social mexicano

Maria Elena de Valdés^{*}

Elaine Indrusiak & Patrícia Lessa Flores da Cunha^{**}

Pós-colonialismo não é apenas uma área de pesquisa contemporânea, é também um aspecto muito questionado no campo mais amplo dos estudos culturais. Portanto, é importante que se determinem posicionamentos dentro desse debate. Há duas premissas fundamentais em meu trabalho: (1) de que linguagem é, principalmente, um modo de vida, e (2) de que todo discurso está repleto de valores e julgamentos de valor, ainda que explícita ou implicitamente colocados. Conseqüentemente, pós-colonialismo, em meu trabalho, é a emergência de um discurso que conduz um povo da dependência à auto-determinação.

Historicamente, os impérios coloniais dos estados europeus reagiram às diferentes situações ao redor do mundo com o mesmo denominador comum básico de exploração do outro como inferior ao seu, supostamente 'superior', poder imperial. Não importando se nos referíamos aos franceses na Argélia, aos ingleses na Índia ou aos espanhóis na América Latina, os defensores do império usavam os diferentes códigos ideológicos de suas culturas para legitimar as atitudes políticas e militares por eles tomadas.

^{*} Este texto foi encaminhado ao NET para tradução pelo professor Pedro Cândia da Silva.

^{**} Elaine Indrusiak é bolsista CNPq/PIBIC do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva. Patrícia Lessa Flores da Cunha é professora do departamento de Linguística, Filologia e Teoria Literária do Instituto de Letras da UFRGS.

No caso particular do império espanhol na América Latina, a mesma estratégia de legitimação foi usada em toda a parte, o que, por fim, justificou a implacável escravização dos povos a fim de salvar sua alma imortal, mas a situação à qual reagiam mudava visivelmente de uma a outra parte das Américas. No contexto específico da Nova Espanha/México, a característica mais significativa foi a capacidade de resistência e adaptação da cultura pré-conquista, dos astecas e das bases toltecas, ao poder do império espanhol. Um fator adicional, no México, foi a eliminação catastrófica de quatro quintos da população em menos de um século. Essa mudança drástica na situação demográfica possibilitou a emergência de uma nova população de sangue mestiço, cujas cultura e língua eram sincréticas. Pós-colonialismo no México, portanto, é um processo muito mais longo de emancipação do que o de outras partes do mundo colonial, que inicia no século dezessete e amadurece no século vinte.

Neste estudo, quero examinar como o sincretismo mexicano, em geral, e a Guadalupana (Nossa Senhora de Guadalupe/Tonantzin), em particular, funcionam como símbolos sociais no desenvolvimento da literatura pós-colonialista no México, e da literatura chicana nos Estados Unidos. O poder da Guadalupana como símbolo social é ímpar na cultura mexicana porque sua presença transcende a crenças ou ideologias: ela é mais poderosa do que a bandeira ou o hino nacionais, uma vez que esses símbolos podem ser parodiados. A Guadalupana pode ser apropriada, mas não pode ser parodiada. O singular fato unificador acerca dos símbolos e emblemas mexicanos é que alguns são sagrados para a identidade nacional e outros são meramente familiares. Os símbolos sincréticos são sagrados porque representam a diversidade dessa nação complexa. Embora a revolução mexicana de 1910 tenha sido divulgada como um símbolo político de unidade, e incontáveis líderes militares e políticos tenham procurado elevar esse evento hoje ritualístico na psique nacional, eles falharam em torná-la um mito sincrético. A literatura pós-colonialista não aceitou as apropriações políticas da contradição interna que é o México. A produção literária, no México, esteve aprisionada em uma mentalidade colonial até que pôde superar a divisão racial inicial. Alguns dados básicos sobre o México podem nos ajudar na abordagem do conceito de literatura colonialista e pós-colonialista.

O México ganhou sua independência de Espanha em 1821, mas a separação política não acabou com a mentalidade colonial da classe crioula dominante. Foi somente depois que

a fúria da Revolução Mexicana de 1910 enfraqueceu, que uma literatura pós-colonialista começou a emergir. A fronteira claramente demarcada entre literatura mexicana colonialista e pós-colonialista representa a apropriação sincrética dos símbolos pré-hispânicos nessa última.

A ascensão do poder asteca, no século quatorze, elevou a cidade-estado de Tenochtitlan a uma posição de dominação sobre as vinte e oito cidades-estados dos povos falantes do Nahuatl no Vale do México. Uma característica distintiva dos Astecas era sua notória tendência ao sincretismo. Na cultura asteca, isso consistia na fusão simbólica de fontes culturais e sistemas de crenças fundamentalmente diferentes em uma nova forma que mantinha claras evidências das diversas origens (cf. León Portilla, Sejourné, Soustelle). Por exemplo, à época da conquista espanhola, em 1521, o deus asteca da guerra, Huitzilopochtli, transformou-se no gêmeo de Tlaloc, o deus tolteca da chuva. Essa tendência tradicional ao sincretismo espiritual continuou após a conquista, mas agora mais como meio de sobrevivência do que de assimilação de um povo conquistado.

Os danos da conquista feriram profundamente e foram duradouros. A dominação militar e política foi seguida pela escravidão e pelo extermínio da população nativa de 25,3 milhões de habitantes no Vale do México, em 1519, para um milhão em 1605 (Moreno Toscano 350). Os sobreviventes desse sacrifício indiscriminado tiveram de aprender a viver com a substituição profunda de uma cosmologia remota por outra vinda do mundo mediterrâneo. Mas os antigos deuses mexicanos e a respectiva visão de mundo foram eclipsados, não destruídos, pelos soldados, administradores e padres espanhóis. O que os espanhóis nunca entenderam completamente foi a extensão do sincretismo mexicano. Entre os sobreviventes, havia uma resistência espiritual à cultura espanhola apesar do fato de as línguas mexicanas serem progressivamente eliminadas e de as instituições de igreja e estado dominarem todos os aspectos da vida na Nova Espanha. As tradições orais inseridas no cotidiano da vida nos vilarejos de ditames espanhóis silenciosamente infundiam o velho dentro do novo. Devido à substituição lingüística, que figurava lado a lado com a dizimação apocalíptica da população, a primeira evidência do sincretismo mexicano surgiu nas artes plásticas, seguida, séculos mais tarde, pela literatura pós-colonialista.

Quando a reconstrução de Tenochtitlan começou, em 1525, foi sobre as fundações dos edifícios astecas que os espanhóis construíram sua Cidade do México colonial. O que os arquitetos espanhóis não perceberam foi que os trabalhadores estavam inserindo entalhes dos templos astecas nos novos edifícios. Por exemplo, Tlaltecuhli, na cosmologia asteca, era o senhor da terra e o devorador dos mortos. Na arquitetura asteca, esse deus não era visível; a prática usual era colocar Tlaltecuhli com a face voltada para a terra (Pierce 255). Os artesãos mexicanos nativos ficaram muito felizes com a oportunidade de dar continuidade a uma pequena parte de sua civilização escondida dentro da nova.

Sem dúvida, uma das primeiras manifestações visíveis do sincretismo mexicano foi a pintura de uma menina mexicana de pele morena, rodeada pelos raios do sol, com uma coroa de doze pontas na cabeça, vestida com um manto de estrelas, em pé numa lua crescente, com suas mãos unidas como que em súplica e olhos voltados para baixo. Conta-se que, em dezembro de 1531, dez anos após a conquista, a jovem retratada na pintura apareceu para um nativo mexicano na colina de Tepeyac, exatamente do lado de fora do centro de cerimônias de Tenochtitlan/Cidade do México, no local onde existira um santuário para a deusa-mãe Tonantzin. Ela pediu a Juan Diego que levasse as rosas que estavam florescendo na colina para o Arcebispo Zumárraga com a mensagem de que queria uma igreja construída em seu louvor naquele sítio. Embora o primeiro documento existente que registra a aparição de Tepeyac date de 1648, mais de um século após a data citada de 1531, existem numerosos relatos do culto de Tepeyac feitos por religiosos. De 1555, quando o primeiro santuário foi construído na colina, até 1572, quando a ordem Jesuíta chegou em grande número, o culto de “Santa María Tonantzin” teve de superar a arraigada oposição dos Franciscanos, que o condenavam por idolatria. Após 1572, o culto se espalhou como fogo incontrolável para além do Vale do México. Depois dessa data, todo novo vice-rei tinha de, obrigatoriamente, visitar o santuário se tivesse alguma expectativa de conquistar o apoio da população (Lafaye 242-48).

O nome Guadalupe é espanhol. A Virgem de Guadalupe, na Espanha, é de Cáceres, na Extremadura; esse é o lugar onde um pastor encontrou uma estátua da Virgem Maria que estivera escondida durante a dominação moura nessa parte da península. A cidade e o culto à imagem cresceram no século doze e, a partir de 1340, o local tornou-se um centro

de peregrinação (Lafaye 217-24). Foi esse o santuário que Hernan Cortés visitou após a conquista do México para prestar agradecimentos. A imagem de Tepeyac, na pintura, é mexicana, ela é uma jovem mexicana a quem a população imediatamente reconheceu como sendo Tonantzin, a Deusa da Terra que oferecia proteção ao povo asteca. Se seu nome é espanhol e ela representa Tonantzin, seu vestido é nitidamente judaico-cristão, tirado do Livro da Revelação 12:1: *“E lá surgiu uma grande maravilha no céu; uma mulher vestida com o sol e a lua sob seus pés, e sobre sua cabeça uma coroa de doze estrelas.”*¹

No centro da veneração à Guadalupana está a imagem de uma jovem pintada em um tosco tecido *ayate* que foi identificado como sendo o poncho de Juan Diego, no qual a imagem ficou gravada; hoje ela está acima do altar principal da Basílica de Guadalupe na Cidade do México. A imagem, supostamente de 1531, foi meticulosamente copiada pelo artista mexicano Baltasar Echave Orio (Hecht 347) e é a sua cópia que serve de base para os inúmeros altares à Virgem de Guadalupe por todo o México, o resto da América espanhola, a Europa, e, notadamente, em um dos altares laterais da Notre Dame de Paris. ¹ Os espanhóis escolheram ligar a aparição à Virgem de Guadalupe da Extremadura, mas, no diálogo registrado entre Juan Diego e o arcebispo, através da intervenção de um intérprete, o nome de Guadalupe nunca é mencionado. A narrativa de Juan Diego contava que a jovem havia falado ao índio em Nahuatl, não em espanhol. Os espanhóis viram a Virgem de Guadalupe representada na imagem; os mexicanos viram Tonantzin. A contradição foi notada em 1556, quando o padre franciscano Bustamante, recém-chegado da Espanha, denunciou o culto à Guadalupana como idolatria, sendo cristão apenas no nome, uma vez que havia claras ligações entre a imagem venerada e a deusa Tonantzin (Lafaye 238). A contradição era um grave ponto de disputa entre os cleros espanhol e crioulo. Entretanto, depois de 1572, a contradição foi posta de lado pelos jesuítas, que se tornaram entusiásticos defensores da veneração de Guadalupe-Tonantzin. A imagem da jovem, virgem cristã, mãe de Deus, ou deusa asteca, tornou-se um símbolo

¹ Nota do tradutor: “And there appeared a great wonder in heaven; a woman clothed with the sun and the moon under her feet, and upon her head a crown of twelve stars.”

do nacionalismo mexicano. Octavio Paz faz uso da psicologia social para explicar o poder sincrético da Guadalupana:

“Não é segredo para ninguém que o Catolicismo mexicano está centrado no culto da Virgem de Guadalupe. Em primeiro lugar, ela é uma virgem indígena; em segundo lugar, o cenário de sua aparição para o índio Juan Diego foi uma colina que, anteriormente, abrigava um santuário dedicado a Tonantzin, ‘Nossa Mãe’, a deusa asteca da fertilidade. Sabemos que a conquista coincidiu com o apogeu do culto de duas divindades masculinas: Quetzalcóatl, o deus do auto-sacrifício, e Huitzilopochtli, o jovem deus-guerreiro. A derrota desses deuses -- o que a conquista significou para o mundo indígena, pois era o fim de um ciclo cósmico e inauguração de um novo reinado divino -- levou os crentes a se voltarem para as antigas deidades femininas. Esse fenômeno de retorno ao ventre materno, tão conhecido pelos psicólogos, é, sem dúvida, uma das causas determinantes da repentina popularidade do culto à Virgem. As deusas indígenas eram deusas da fecundidade, ligadas aos ritmos cósmicos, os processos vegetativos e ritos agrários. A virgem católica é também a Mãe, mas seu principal atributo não é zelar pela fertilidade da terra, mas prover refúgio para os desafortunados.” (1985: 84-5)

Dos vice-reis do século dezessete, passando pelas tropas crioulas da guerra de independência de 1810, aos revolucionários de Emiliano Zapata, em 1910, Guadalupe-Tonantzin tem sido invocada por todos os que procuram governar o povo mexicano. “Hoje, sua imagem adorna as frentes e interiores de casas, igrejas e altares caseiros,

* Nota do Tradutor: “It is no secret to anyone that Mexican Catholicism is centered about the cult of the Virgin of Guadalupe. In the first place, she is an Indian Virgin; in the second place, the scene of her appearance to the Indian Juan Diego was a hill that formerly contained a sanctuary dedicated to Tonantzin, ‘Our Mother,’ the Aztec goddess of fertility. We know that the Conquest coincided with the apogee of the cult of two masculine divinities: Quetzalcóatl, the self-sacrificing god, and Huitzilopochtli, the young warrior-god. The defeat of these gods -- which is what the Conquest meant to the Indian world, because it was the end of a cosmic cycle and the inauguration of a new divine kingdom -- caused the faithful to return to the ancient feminine deities. This phenomenon of a return to the maternal womb, so well known to the psychologist, is without doubt one of the determining causes of the swift popularity of the cult of the Virgin. The Indian goddesses were goddesses of fecundity, linked to the cosmic rhythms, the vegetative processes and agrarian rites. The Catholic Virgin is also the Mother, but her principal attribute is not to watch over the fertility of the earth but to provide refuge for the unfortunate”.

praças de touros e casa de jogo, táxis e ônibus, restaurantes e casas de má reputação” (Wolf 34). O ponto a salientar é que uma consciência pós-colonialista mexicana, que começara a emergir no século dezessete em torno do culto da Guadalupe, centralizou, durante o século dezoito, um conjunto de crenças sociais que, ao final, levou ao reconhecimento da cultura mexicana como uma cultura mestiça no México pós-revolução. O antropologista norte-americano Eric R. Wolf captou o poder social desse símbolo social sincrético dominante: *“Sob essa perspectiva, a Guerra da Independência mexicana marca a realização final da promessa apocalíptica. A bandeira de Guadalupe comanda os revoltosos; e a causa revoltosa é referida como ‘sua lei’. Nessa extensão máxima do símbolo, a promessa de vida oferecida pela mãe sobrenatural torna-se a promessa de um México independente, livre da autoridade irracional dos pais-opressores espanhóis e restaurado como Nação Escolhida, cuja eleição fora manifesta na aparição da Virgem de Tepeyac”* (38).

Em 1910, ainda outra guerra foi deflagrada sob a bandeira da Guadalupe; a Revolução Mexicana marcou o fim do colonialismo cultural e da vergonha da escravidão. O exército revolucionário de Zapata não apenas levou a imagem da Guadalupe para dentro da batalha, como ela foi o grito de guerra reanimador. O símbolo de Guadalupe-Tonantzin, portanto, reúne família, política e religião. Ele apresenta o passado colonial em forte contraste com o legado pré-hispânico. Por volta dos anos trinta e quarenta, o culto reflete a mais marcante relação social da vida mexicana em todos os níveis e incorpora as emoções de uma nação miscigenada emergindo de uma crise de identidade. Ele estabelece um idiomatismo (*idiom*) cultural através do qual a rotina e as emoções dessas relações sociais e étnicas podem ser expressas. *“É, enfim, uma maneira de falar sobre o México: uma ‘representação coletiva’ da sociedade mexicana”* (Wolf 38). Rosario Castellanos, a principal escritora mexicana desde Sor Juana, resume os fenômenos psicológicos do México contemporâneo que se bifurcam no culto à Virgem de Guadalupe e no Catolicismo Romano.²

Mais de quarenta anos atrás, Octavio Paz publicou o que veio a ser o mais importante livro sobre o desenvolvimento de uma identidade cultural pós-colonialista no México. El laberinto de la soledad (1950)/ The Labyrinth of Solitude (1961) (O labirinto da solidão)

é um reexame filosófico da história mexicana e dos símbolos por que vivem os mexicanos. A cultura mexicana é, na estimativa de Paz, condenada a uma contínua oscilação entre o espanhol e o legado pré-hispânico. Essa é uma alteridade interna em que a mãe é sempre a nativa violada e o pai, o macho espanhol abusivo. A situação não é diversa daquela das crianças de raça mestiça que surgiram no sul latifundiário dos Estados Unidos. Há, no entanto, uma diferença básica: nos Estados Unidos, foi uma questão regional; no México, foi o fundamento de toda uma nação de raça mestiça. Os poemas de paz de 1948 a 1957 foram publicados com o título *La estación violenta* (A estação violenta) e são a primeira expressão maior de sincretismo na literatura mexicana. O livro abre com uma série de poemas, escritos em um exílio auto-imposto, o primeiro a que Paz se submeteu, e datam de Nápoles, 1948; Avignon, 1950; Paris, 1950; Genebra, 1952, mas termina com dois poemas escritos na Cidade do México, em 1955 e 1957. Os dois são “El cántaro roto”/ “The broken vessel” (O vaso quebrado), um longo poema de 137 versos, e “Piedra de sol”/ “Sun Stone” (Pedra de sol) um poema ainda mais extenso, de 584 versos. Ambos os poemas, mas especialmente “Piedra de sol”/ “Sun Stone”, marcam uma virada na literatura mexicana, a culminância da crise cultural mexicana que agora estava construindo, abertamente, uma consciência pós-colonialista através de imagens sincréticas. Duas estrofes de “Piedra de sol”/”Sun Stone” constituem apropriações específicas do sincrético:

“vida e morte

*fazem um pacto dentro de ti, senhora da noite,
torre de claridade, rainha do amanhecer,
virgem lunar, mãe da mãe das águas
corpo do mundo, casa da morte,
estou em queda infinita desde o nascimento,
estou em queda interior sem tocar o fundo,
acolhe-me em teus olhos, acolhe*

minha poeira dispersa e recupera minhas cinzas

amarra meus ossos desconexos, dissipa

meu ser, sepulta-me em tua terra,

e em teu silêncio de paz de espírito

que se revolta contra si próprio:

abre

tua mão, senhora das sementes que são dias.”⁴ (31)

Tonantzin, a Deusa da Terra, provedora da fertilidade do solo, e a imagem pintada da Virgem de Guadalupe, cujos olhos, diz-se, guardam a imagem do humilde Juan Diego, do arcebispo e do tradutor, fundem-se em uma única força vital, provedora de vida e casa da morte.

A invocação pela voz lírica da Guadalupana abre caminho para uma identificação imediata da voz enunciativa com a própria pedra de sol:

“Eu quero continuar, ir mais adiante, e não posso:

como se cada momento caísse dentro de outro

eu sonhei os sonhos de pedras sem sonhos,

⁴ Nota do Tradutor: “life and death / make a pact within you, lady of night, / tower of clarity, queen of dawn, / lunar virgin, mother of the mother of waters / body of the world, house of death, / I fall endlessly since birth, / I fall inside without touching bottom, / gather me in your eyes, gather / my scattered dust and reconcile my ashes / bind my disjointed bones, blow over / my being, bury me in your earth, / and in your silence of peace to thought / that rages against itself: / open / your hand lady of seeds that are days”.

*e lá no final dos anos como pedras
eu ouvi meu sangue, cantando em sua prisão
e o mar cantou com um murmúrio de luz,
um a um os muros cederam,
todas as portas foram arrombadas,
e o sol irrompeu através da minha testa,
rompeu minhas pálpebras fechadas,
libertou meu ser de sua casca
e puxou-me para fora de mim mesmo para me acordar
desse sono inanimado e seus séculos de pedra
e a mágica de espelhos do sol reviveram.”[†] (33)*

A pedra de sol é, obviamente, a enorme escultura redonda denominada calendário asteca. Medindo 3.58 metros de diâmetro e pesando 24000 kilos, ela estava situada na praça principal de Tenochtitlan e foi removida em 1521, durante o cerco da cidade pelos espanhóis e seus aliados nativos, sendo redescoberta no século dezoito na praça principal entre a catedral e o palácio municipal para, então, ser desenterrada e colocada em um dos muros da catedral, onde permaneceu até 1885, quando Porfirio Díaz, presidente do México, ordenou sua remoção para o museu de antropologia. Ao colocar esse símbolo

[†] Nota do Tradutor: “I want to go on, to go further, and cannot: / as each moment was dropping into another / I dreamt the dreams of dreamless stones, / and there at the end of the years like stones / I heard my blood, singing in its prison / and the sea sang with a murmur of light, / one by one the walls gave way, / all the doors were broken down, / and the sun came bursting through my forehead, / it tore apart my closed lids, / cut loose my being from its cover / and pulled me out of myself to wake me / from this inanimate sleep and its centuries of stone / and the sun’s magic of mirrors revived”.

fundamental do antigo Deus Sol e da cosmologia religiosa na torre da catedral cristã, o vice-rei espanhol estava, inadvertidamente, contribuindo para a evolução sincrética do México moderno. A pedra de sol, hoje, alinha-se lado a lado com a Virgem de Guadalupe como um símbolo do México. No poema, Paz representa o desenterrar da pedra de sol como a emergência de uma nova era da identidade mexicana.

A Guadalupana, como símbolo do México moderno, é fundamentalmente sincrética, uma vez que o único modo de representar uma realidade de opostos é conectá-los dialeticamente em infinitas oposição e criação. Em “El día de las madres”/ “Mother’s Day” (O dia das mães), a novela de Carlos Fuentes em Agua quemada/ Burnt Water (1980) (Água queimada), o velho general revolucionário Vicente Vergara discute a Virgem de Guadalupe com seu neto Plutarco:

*“...mas você também diz que a Virgem une a todos nós, mexicanos, como
você explica isso?”*

*-- A Virgem de Guadalupe é uma virgem revolucionária; ela figurava nas
bandeiras de Hidalgo, durante a Guerra de Independência, e nas de Zapata,
na Revolução; ela é a virgem mais safada de todos os tempos.” * (1980:31)*

Para os mexicanos de hoje, não há nenhuma contradição no fato de um ateu, ex-revolucionário e anti-clerical render homenagem à Virgem de Guadalupe; como diria o velho general, a Virgem de Guadalupe nada tem a ver com religião, ela é o México.

A literatura pós-colonialista mexicana é impulsionada pela contínua apropriação de textos e símbolos pré-hispânicos que são usados para expressar a realidade contemporânea. Carlos Fuentes utilizou o antigo calendário asteca de predição na estruturação de La muerte de Artemio Cruz / The Death of Artemio Cruz (1962) (A muerte de Artemio Cruz), Juan Rulfo criou a narrativa metafórica da água que queima em Pedro Páramo (1955) e, mais recentemente, Jose Emilio Pacheco utilizou os poemas Nahuatl conhecidos como os Cantares mexicanos para expressar, tal como em Guernica,

* Nota do Tradutor: “... but you also say that the Virgin unites all us Mexicans, how can you explain that? / -- The Virgin of Guadalupe is a revolutionary Virgin; she appeared on Hidalgo's banners during the War of Independence, and on Zapata's in the Revolution, she's the best bitchin' Virgin ever”.

sua indignação diante do massacre dos estudantes e seus aliados pelo exército, em Tlatelolco, em 1968. O poema está incluído no livro No me preguntes cómo pasa el tiempo (Não me pergunte como passa o tempo), publicado na Cidade do México em 1969.

“Leitura de Cantares mexicanos: Manuscrito de Tlatelolco

2 de outubro de 1968

Quando todos estavam congregados

homens com armas de guerra

fecharam todas as saídas, entradas e passagens.

Então ouviu-se um rugido

então começaram os gritos.

Maridos procuraram por suas esposas

elas carregavam suas criancinhas nos braços.

Com perfídia foram mortas

Sem o saberem elas morreram.

E o cheiro de sangue manchou o ar.

E pais e mães choraram seus lamentos.

Elas foram pranteadas.

Os mortos foram pranteados.

E os mexicanos sentiram-se amedrontados.

*Medo e vergonha caíram sobre eles.
E tudo isso aconteceu para passar entre nós
Esse lamentável e triste destino
trouxe angústia ao nosso meio
Lanças quebradas nas estradas jazem,
casas estão sem telhado.
Suas paredes tornaram-se vermelhas
Vermes surgem nas ruas e nas praças da cidade.
Batemos nas paredes de adobe
e nosso legado é uma rede de buracos.”**

Embora existissem e continuem existindo muitas obras de literatura escritas sobre os trágicos eventos de 2 de outubro de 1968, o poema de Pacheco tornou-se o símbolo do massacre.³ Teve o poder de evocar o mais profundo sentimento de traição: o exército mexicano sendo representado no mesmo molde que o dos soldados espanhóis de Cortés.

* Nota do Tradutor: “Reading of *Cantares mexicanos*: Manuscript of Tlatelolco / October 2, 1968 / When all were congregated / men with weapons of war / closed all exits, entrances and passages. / Then a roar was heard / then cries were raised. / Husbands sought their wives / they carried their small children in their arms. / With perfidy they were killed / Without knowing it they died. / And the smell of blood stained the air. / And fathers and mothers cried their lament. / They were mourned. / The dead were mourned. / And the Mexicans were afraid. / Fear and shame came over them. / And all this came to pass among us / This lamentable and sad fate / brought anguish into our midst / Broken lances on the roads lie, / houses are without roof. / Their walls have turned red / worms spring up in the streets and on the city squares. / We beat on the adobe walls / and our heritage is a net of holes”.

A literatura pós-colonialista no México emergiu depois de mais de um século de independência. Diferentemente de qualquer outro país na América Latina, com a possível exceção do Peru, o México teve de superar o pesadelo da degradação européia de tudo que fosse nativo no novo mundo. As estruturas mais básicas de família e vida em comunidade foram destruídas. Ordens religiosas bem e mal-intencionadas tomaram os mais promissores jovens, treinaram-nos nos moldes europeus e, em geral, tornaram-nos estranhos à vida em seu próprio povo. Como se não bastasse, qualquer olhar crítico à sobrevivência do México deve levar em consideração a dizimação da população. Apenas uma em cada vinte e cinco pessoas sobreviveu aos piores anos da conquista, de 1520 a 1560. A avassaladora perda da população e a ambição insaciável dos europeus combinaram-se para criar um sistema de castas de rígido poder hierárquico, com o vice-rei e o arcebispo no topo e os mexicanos nativos na base. Mas havia ainda outro fator na nova composição social.

A única parte da população colonial que cresceu foi a camada mestiça, a maioria sendo filhos ilegítimos de pais espanhóis e mães mexicanas. A administração espanhola não permitia que mulheres espanholas fossem para o México (Moreno Toscano 321; Gonzalbo 43). O legado dessa política colonial foi o demônio da escravidão espiritual que teve de ser exorcizado em nível sócio-político antes que pudesse ser tratado em nível espiritual. A revolução mexicana de 1910-1918 constituiu-se na convulsão social que tornou o advento da arte e literatura pós-colonialistas possível.

A cultura mexicana apresentou curtos momentos de vida antes da revolução, mas foram meras anomalias no sistema que puderam ser facilmente tolerados. O exemplo mais marcante é o de Sor Juana Inés de La Cruz; nascida Juana Ramírez de Asbaje, no vilarejo de San Miguel Nepantla, em 1648, filha ilegítima de Isabel Ramírez e Pedro Manuel de Asbaje, um basco. Ela tornou-se protegida da vice-rainha, a marquesa de Mancera, e tornou-se freira em 1669 para fugir de seu status social de filha bastarda e ir em busca de seus interesses educacionais. Amadurecida com a experiência do convento, foi publicada na Espanha, por volta de 1680, e reconhecida como a principal intelectual dos difíceis anos do reinado de Carlos II e da decadência do final da linhagem dos Habsburg na Espanha. Seus anos mais produtivos foram de 1680 a 1688, quando esteve sob a proteção de Doña María Luisa Manrique de Lara, Condessa de Paredes, Vice-rainha da

Nova Espanha, ela mesma uma erudita mulher de letras. O declínio de Sor Juana começou pouco depois do retorno da vice-rainha para a Espanha. Em 1690, ela foi acusada de pecar por orgulho. Sua biblioteca foi vendida em 1694, ela morreu em 1695 aos 46 anos. O fato de uma mulher ter quebrado as restrições de classe social e sexo com respaldo em sua inteligência, em um tempo em que às mulheres não era permitido receber nenhuma educação além da instrução primária, é extraordinário. O que não foi surpreendente foi ela não ter sido inteiramente apreciada como uma pensadora excepcional do México colonial até fazer parte da revisão pós-colonialista do passado. Como parte do pensamento colonial, a obra de Sor Juana só poderia ser avaliada em comparação com o passado e com os seus contemporâneos na Espanha. No México, havia um contexto muito limitado para dar significado à sua obra, uma vez que esse ainda era formado por uma população profundamente ferida, dividida em classes irreconciliáveis, com a poderosa minoria crioula ignorando a maioria marginalizada de índios e mestiços.⁴ Era uma cultura em formação, não mais espanhola, mas ainda não mexicana, todavia.

O conceito pós-colonialista do México, criado por escritores e artistas do século XX, iniciou com a redescoberta do valor da arte pré-hispânica, e essa revisão foi seguida pela apropriação das formas e simbolismos pré-hispânicos nos anos 30 e 40 por Diego Rivera, Orozco, Siqueiros e outros grandes muralistas. Os modelos para essa redescrição do passado foram os símbolos sincréticos, como Guadalupe-Tonantzin e a pedra de sol. Na década seguinte, iniciou-se a revisão da arte e literatura coloniais. Octavio Paz publicou seu estudo sobre Sor Juana em 1982, trezentos anos após sua ascensão à notoriedade intelectual.⁵ O livro é parte biográfico, parte história cultural e, no sentido mais amplo do tema, uma reconsideração da idade das trevas mexicana, séculos dezessete e dezoito, como o fundamento da nação moderna. Sor Juana é apresentada por Paz como um gênio a quem se permitiu florescer por poucos anos no meio de uma sociedade que reprimia toda expressão criativa e intelectual das mulheres. Ela encarnou o tipo de contradição cultural que viria a ser característica do México pós-colonialista.

Na década de 1990, houve outra apropriação do símbolo de Guadalupe-Tonantzin, em uma direção inesperada. Ela foi incorporada em uma escritura feminista chicana: Sandra Cisneros luta em duas frentes ao mesmo tempo -- de um lado, contra o machismo

mexicano-chicano e, de outro, contra o anglo-racismo. Numa reflexão, talvez seja mais apropriado ter a Virgem/Deusa arregimentada contra o patriarcalismo, do que em uma guerra de independência ou de justiça social, como feito anteriormente.

Sandra Cisneros publicou Woman Hollering Creek em 1991 e nele inclui a extraordinária peça “Little Miracles, kept Promises” (Pequenos Milagres, Promessas Mantidas). Sua narradora lírica chicana assim fala:

“Virgencita de Guadalupe. Por um longo tempo eu não permiti tua entrada em minha casa. Eu não podia ver-te sem ver minha mãe toda vez que meu pai vinha para casa bêbado e gritando, culpando-a por tudo que dera errado em sua vida.

Eu não podia olhar para tuas mãos entrelaçadas sem ver minha abuela ... Não podia olhar para ti sem culpar-te por toda a dor que minha mãe, e a mãe dela, e todas as mães de nossas mães suportaram em nome de Deus. Não podia permitir tua entrada em minha casa.

Eu te queria com o peito nu, serpentes em tuas mãos. Eu te queria pulando e dando cambalhotas nos lombos de touros. Eu te queria engolindo corações crus e aspergindo cinza vulcânica. Eu não haveria de ser como minha mãe ou minha avó. Todo aquele auto-sacrifício, todo aquele sofrimento silencioso. Diabos, não. Não aqui. Não eu ...

Eu não sei como foi que tudo se ajeitou. Como finalmente entendi quem tu és. Não mais Maria, a meiga, mas nossa mãe Tonantzin. Tua igreja, em Tepeyac, construída no local de seu templo. Solo sagrado, não importando qual deusa o reivindicue.

Que pudeste ter o poder de reunir um povo quando um novo país nasceu, e novamente durante a guerra civil, e durante a greve dos agricultores na Califórnia ...

Poderosa Guadalupana Coatloxopeuh Tonantzin ... saiba que eu te agradeço.” ⁴ (127-29)

⁴ Nota do Tradutor: “Virgencita de Guadalupe. For a long time I wouldn’t let you in my house. I couldn’t see you without seeing my ma each time my father came home drunk and yelling, blaming everything that ever went wrong in his life on her. / I couldn’t look at your folded hands without seeing my abuela . . . Couldn’t look at you without blaming you for all that pain my mother and her mother and all our mothers’ mothers have put up with in the name of God. Couldn’t let you in my house. / I wanted you bare-breasted,

Sandra Cisneros é membro de uma nova geração de escritoras chicanas que quebraram o silêncio e a tradição da dominação.⁶ Elas perceberam que a sua é uma dupla colonização, vinda de dentro e desprovida de uma cultura própria. Elas não são mexicanas, nem nunca serão mulheres anglo-americanas, mas não mais aceitarão o lugar a elas destinado dentro da cultura patriarcal chicana. Ao apropriar-se da Guadalupana, Cisneros segue a tradição bastante reconhecida de apropriação do simbolismo da mãe-terra em Guadalupe-Tonantzin. Em toda a apropriação, a causa tem sido a libertação da opressão. Sandra Cisneros escreve literatura em inglês nos Estados Unidos e é, conseqüentemente, uma parte do mais recente desenvolvimento pós-colonialista -- aquele que está nele mesmo inserido.

O rápido crescimento da arte e literatura chicanas, nos últimos vinte e cinco anos, foi a resposta criativa de uma nova geração ao desafio da marginalização nascido com o surgimento do movimento pelos direitos civis nos anos sessenta.⁷ Esse tem sido o caso especialmente no Sudoeste. "Nossa literatura é uma parte intrínseca de nosso movimento" - tal afirmação remete a uma avaliação precisa da literatura chicana em 1979 (Villarreal 167).

Uma vez que a visão de um México idealizado, própria da geração pós-II Guerra Mundial, havia sido suplantada nas comunidades chicanas por uma nova percepção do México como uma nação altamente diversificada que só agora, aproximadamente cinquenta anos depois do fim da Revolução Mexicana (1910-1918), conseguia lidar com sua identidade mestiça, o caminho estava aberto para uma apropriação chicana do sincretismo mexicano. As questões, para os chicanos, eram de cunho racial, lingüístico, religioso e, fundamentalmente, sócio-cultural: o único lugar em que um chicano se sentia em casa, nos Estados Unidos ou no México, era dentro dos parâmetros de sua própria

snakes in your hands. I wanted you leaping and somersaulting the backs of bulls. I wanted you swallowing raw hearts and rattling volcanic ash. I wasn't going to be my mother or my grandma. All that self-sacrifice, all that silent suffering. Hell no. Not here, Not me . . . / I don't know how it all fell in place. How I finally understood who you are. No longer Mary the mild, but our mother Tonantzin. Your church at Tepeyac built on the site of her temple. Sacred ground no matter whose goddess claims it. / That you could have the power to rally a people when a country was born, and again during civil war, and during a farmworkers' strike in California . . . / Mighty Guadalupana Coatloxopeuh Tonantzin . . . know that I thank you".

comunidade. “La casa de mi padre” (“A casa de meu pai”), de Alurista, exemplifica esse conceito de lar-abrigo.

O chicano era, primeiramente, mestiço, bilíngüe, de um Catolicismo Romano conservador e fundamentalista e com uma dependência sócio-cultural da segurança do barrio: “Tudo marrom ao redor, estamos salvos. Mas observe-nos dirigindo rumo a uma vizinhança de outra cor e nossos joelhos começam a tremer, e as janelas de nosso carro ficam totalmente fechadas, e nossos olhos olham reto em frente” (29) é como Esperanza, a narradora de Cisneros em The House on Mango Street (A casa na Mango Street), coloca a questão.

As comunidades chicanas eram bastante diferentes daquelas de outras minorias de língua espanhola nos Estados Unidos, como os cubanos do sul da Flórida e os porto-riquenhos de Nova York, porque as comunidades chicanas eram profundamente enraizadas na terra, seu povo tinha estado lá antes dos gringos.

A ampla família chicana protegia, mas também isolava: “É isso que te ensinam na universidade? Senhorita Nariz Empinado. Senhorita Sabe Tudo. Agindo como uma bolilla, uma menina branca” (Cisneros 1991:128). Essa era uma proteção sufocante, não diferente daquela do Quebec rural.

Os símbolos sincréticos do México, de que os chicanos se apropriaram, são, primeiramente, símbolos de identidade e, desses, os mais importantes são a Virgem de Guadalupe e a águia devorando a serpente, que é outra variação da simbologia de terra-ar de Quetzalcóatl e é, claro, a figura central da bandeira mexicana.

A figura de Guadalupe-Tonantzin foi o símbolo dominante da Nova Espanha, no século dezessete, porque era somente em tão raro fenômeno que o irreconciliável legado de ódio e da destruição entre o velho e o novo podia ser fundido. No mais abrangente sentido histórico da palavra, Guadalupe-Tonantzin era e é uma criação sincrética da luta pela sobrevivência de um povo conquistado. A literatura pós-colonialista mexicana, enquanto a mais elaborada manifestação dessa sobrevivência, teve de tornar-se uma prolongada elaboração sincrética, como ocorreu nas obras de Octavio Paz, Carlos

Fuentes, Juan Rulfo, José Emilio Pacheco e Rosario Castellanos. Atualmente, as letras mexicanas assumiram suas bases sincréticas e começam a mover-se em outras direções, como a reestruturação do poder efetivo em um sistema político que apenas conhece a autoridade absoluta no topo e toda uma escala de favores ao redor do assento do poder. Agora, o símbolo sincrético de cura das feridas do passado é propriedade das chicanas nos Estados Unidos.

NOTAS

1. As centenas de artistas que pintaram ou esculpiram a Guadaluana, através dos séculos, fizeram apenas alterações no contexto da representação: a imagem em si não mostrou variações. Existe uma ordem não-manifesta que exige que a representação da Guadaluana não deva variar. Para um comentário acerca desse fenômeno, veja Joana Hecht.

Um curioso tópico paralelo ao estudo do sincretismo cultural é o fenômeno de muitos casos documentados de sincretismo fabricado. Um dos mais notáveis na história cultural do México é o caso do frei Servando Teresa de Mier, um apaixonado defensor da independência mexicana de Espanha, que proferiu um sermão, em 1794, na Basílica de Nossa Senhora de Guadalupe, afirmando que o apóstolo São Tomé e Quetzalcóatl eram um e o mesmo. Essa declaração foi proferida como mais uma prova do direito divino do México à independência. A criação desajeitada e cômica desse sincretismo momentâneo, por razões políticas, custou caro a Servando Teresa de Mier, levando-o a repetidas prisões e exílios, mas isso nada tem a ver com o nosso tópico neste trabalho. Para maiores comentários, veja Alfonso Reyes, "Fray Servando Teresa de Mier," 3:433-42, e também Octavio Paz (1974: 180ff). Para mais comentários sobre a criação de sincretismo motivada politicamente, veja Francisco de la Maza (178ff). Por outro lado, um exemplo de pesquisa contemporânea sobre sincretismo é o trabalho de Enzo Segre.

2. “A Virgem de Guadalupe parece ter apenas atributos positivos. Ela é, apesar de sua aparente fragilidade, o nutriente da vida, aquela que protege contra todos os perigos, dá alívio aos sofredores, preside as celebrações, legitima a alegria, salva o corpo da doença e o espírito das armadilhas do diabo. Como é possível não amá-la, reverenciá-la, convertê-la no núcleo de nossa mais íntima vida afetiva? Isso é precisamente o que os mexicanos fazem, e eles chegaram ao ponto de separar a crença religiosa da Virgem de Guadalupe para se protegerem, no caso dessas crenças entrarem em conflito com outras idéias, ou passarem por uma crise, ou, sob certas circunstâncias, terem de ser mantidas escondidas. O melhor exemplo é o dos mexicanos ateus que não têm o menor problema de consciência em fazer sua peregrinação anual ao templo da Virgem”⁴ (minha tradução 22).

3. Dentre os muitos textos mexicanos que responderam à tragédia de Tlatelolco, uma das mais corajosas e poderosas denúncias foi a de Elena Poniatowska. Veja o seu La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral (A noite de Tlatelolco. Testemunhos de história oral) (1971) / Massacre in Mexico (Massacre no México) (1975), que enfatizam o ato criminoso do presidente, de seus ministros e do exército.

4. Octavio Paz é, hoje, uma autoridade controvertida para se citar por causa de suas declaradas opiniões políticas, mas, uma vez que não sofro de amnésia histórica, insisto em que sua obra está entre as mais significativas da segunda metade desse século, e esse é justamente o caso, considerando o desenvolvimento do pós-colonialismo mexicano. Muitos críticos contemporâneos têm feito exceção a um número de observações que Paz

⁴ Nota do Tradutor: “The Virgin of Guadalupe seems to have only positive attributes. She is, in spite of her apparent fragility, the sustenance of life, the one who protects against all dangers, the one who gives solace to the sorrowful, the one who presides over celebrations, the one who legitimizes joy, the one who saves the body from illness and the spirit from the devil’s ensnarements. How can one not love her, revere her, convert her into the nucleus of our most intimate affective life? This is precisely what Mexicans do and they have reached the point of separating religious belief from the Virgin of Guadalupe to protect themselves in case these beliefs enter in conflict with other ideas or go through a crisis or, under certain circumstances, have to be kept hidden. The best example is that of Mexican atheists who do not have the slightest problem of conscience in making their yearly pilgrimage to her shrine”.

faz em The Labyrinth of Solitude (O labirinto da solidão), como bem deveriam. O ensaio foi escrito quarenta anos atrás e Paz tinha, então, uma tendência a tornar confusos os limites entre descrição e prescrição, especialmente com relação ao *status* da mulher. Veja o capítulo “Sons of Malinche” (Filhos de Malinche) e, para uma crítica arguta, veja Arnaldo Nesti. O ponto que defendo neste trabalho não é nem o de revisão e muito menos o de endosso às opiniões de Paz. Afirmo que, de 1950 até, no mínimo, 1985, Paz foi uma das principais vozes do México, ao definir e, até certo ponto, determinar o curso do pós-colonialismo mexicano.

5. O livro de Paz foi resultado de um trabalho de anos que o fez mergulhar dentro de um integral reexame do período colonial mexicano, que está muito evidente em sua obra subsequente. Veja, por exemplo, “Will for form” (O desejo da forma). A onda política de protesto contra o império espanhol na América Latina varreu todo o continente na primeira década do século dezanove, e líderes políticos procuraram criar símbolos de independência nacional que serviriam à causa. Frei Servando Teresa de Mier defendeu que Quetzalcóatl era, na verdade, São Tomás, o apóstolo; outros utilizaram o simbolismo da Guadalupeana, e alguns também tentaram recriar Sor Juana Inés de la Cruz como o exemplo do gênio mexicano distinto do de uma proeminente escritora colonial. Todos esses gestos foram um tanto fúteis, se inseridos no contexto da luta por independência. O México não deveria ser um império crioulo por poderosas razões demográficas; deveria tornar-se uma república mestiça imbuída de um sincretismo cultural que não poderia ser construído porque era politicamente vantajoso (veja Paz, “Orfandad y legitimidad” (Orfandade e legitimidade)).

6. As escritoras chicanas têm se detido na personagem Malinche, a companheira mexicana de Cortés, como uma mulher traída e para sempre aprisionada no conflito racial. Entretanto, o teatro e arte chicanos sempre resguardaram a imagem da Guadalupeana como a mais fundamental imagem de identidade. Veja o comentário de Jorge A. Huerta acerca do teatro campesino de Luiz Valdez e sua apresentação de The

7. Juan Gómez-Quiñones coloca isso de forma sucinta: “*A luta para entender a experiência méxico-americana cada vez mais enfocou problemas como alienação, etnia, identidade, classe, sexo e chauvinismo*” (103). Outro historicista político, Carlos Muñoz, focaliza os aspectos de identidade cultural em seu estudo do movimento chicano, mas talvez o mais arguto e fidedigno questionamento acerca da cultura chicana seja o livro recente de Ignacio García. Ele escreve sobre literatura chicana como um desenvolvimento natural resultante da busca política por direitos civis. Nos anos sessenta, jovens chicanos estavam produzindo toda a gama da literatura em sua órbita cultural: poemas, peças, novelas e contos. Escreviam sobre la raza, o movimiento, el barrio, e sobre todas as coisas consideradas anti-mexicanas: a migra, a guarda de fronteira e os guardas florestais do Texas. O impulso em direção à justiça social não poderia ir adiante sem símbolos de identidade cultural viáveis: o ressurgimento do simbolismo chicano respingou doses de criatividade.

Constata-se um enfoque interessante entre algumas das mais radicais escritoras e artistas que se apropriaram do simbolismo da Virgem de Guadalupe. Hoje é comum encontrarmos apropriações paródicas da figura da Virgem, de mini-saia e salto alto, ao estilo da Mona Lisa barbuda de Duchamp. Na comunidade chicana, esse enfoque sinaliza uma violenta rejeição do México como fonte cultural e, mais especificamente, dos símbolos da sociedade mexicana. Norma Alarcón reitera os detalhes dessa ruptura chicana, forçando-as a voltar atrás em relação ao uso da imagem de Guadalupe. A obra das escritoras chicanas radicais é escrita primeiramente em inglês, não direcionada, portanto, de nenhuma forma significativa, aos seus equivalentes no México. Enquanto grupo que luta contra as forças de marginalização social, étnica e sexual na cultura dos EUA, elas representam a mais contundente ruptura, até hoje expressa, em relação às vigentes orientações artísticas mexicanas. Há, é claro, um número muito maior de chicanas que ainda encontram sua identidade intimamente envolvida com a cultura mexicana. Vejam Carmen M. del Río e Silvia Spitta.

Obras Citadas

ALARCÓN, Norma. "Traduttora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism." Cultural Critique 13 (1989): 57-87

ALURISTA. "La casa de mi padre." (My father's house). Floriscano en Aztlán. Los Angeles: Chicano Cultural Center, UCLA, 1971. 27.

CASTELLANOS, Rosario. "Otra vez Sor Juana." (Again Sor Juana). Juicios sumarios I. Ensayos sobre literatura. 1966. México: Fondo de cultura económica, 1984. 22-26.

CISNEROS, Sandra. The House on Mango Street. 1984. Houston: Arte Público Press, 1986.

_____. "Little miracles, Kept Promises." Woman Hollering Creek and Other Stories. New York: Random House, 1991. 116-29.

FUENTES, Carlos. The Death of Artemio Cruz. Trad. Sam Hileman. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980. 24-27.

_____. "El día de las madres." Agua quemada: cuarteto narrativo. México: Fondo de cultura económica, 1981. 11-42.

_____. "Mother's Day." Burnt Water. Trad. Margaret Sayers Peden. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980. 24-57.

_____. La muerte de Artemio Cruz. México: Fondo de cultura económica, 1962.

GARCÍA, Ignacio M. United We Win: The Rise and Fall of the La Raza Unida Party. Tucson: U. of Arizona P., 1989.

GÓMEZ-QUIÑONES, Juan. Chicano Politics: Reality and Promise, 1940-1990. Albuquerque: U. of New Mexico P., 1990.

GONZALBO AIZPURU, Pilar. Las mujeres de la Nueva España. Educación y vida cotidiana. México: El Colegio de México, 1987.

HECHT, Johanna. "Virgin of Guadalupe." O'Neill 347-49.

HUERTA, Jorge A. "From the Temple to the Arena: Teatro Chicano Today." The Identification and Analysis of Chicano Literature. Ed. Francisco Jiménez. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1979. 90-116.

LAFAYE, Jacques. Quetzalcóatl and Guadalupe. The Formation of Mexican National Consciousness 1531-1813. Trad. Benjamin Keen. Chicago: U. of Chicago P., 1976.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

MAZA, Francisco de la. El guadalupanismo mexicano. México: Fondo de cultura económica, 1953.

MORENO TOSCANO, Alejandra. "El siglo de la conquista." Historia general de México. Coord. Daniel Cosío Villegas. 3ª ed. Vol.1. México: El Colegio de México, 1987. 2 vols. 289-369.

MUÑOZ JR., Carlos. Youth, Identity, Power: The Chicano Movement. London: Verso, 1989.

NESTI, Arnaldo. "Las intuiciones de Octavio Paz: La salvación del laberinto." Semanal de La Jornada 2 de julio de 1989, 34-40.

O'NEILL, John P., ed. Mexico. Splendors of Thirty Centuries. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1990.

PACHECO, José Emilio. "Lectura de los 'Cantares Mexicanos': Manuscrito de Tlatelolco." No me preguntes cómo pasa el tiempo. Poemas 1964-1968. 1969. 3ª ed. México: Ediciones Era, 1984. 18-19.

_____. "Reading of Cantares Mexicanos. Manuscript of Tlatelolco." Trad. M. J. Valdés. World-making. Por Mario J. Valdés. Toronto: U. of Toronto P., 1992. 51-52.

PAZ, Octavio. La estación violenta. México: Fondo de cultura económica, 1958.

_____. El laberinto de la soledad 1950. 4ª ed. México: Fondo de cultura económica, 1964.

_____. The Labyrinth of Solitude, the Other Mexico, and Other Essays. Trad. Lysander Kemp, Yara Milos, and Rachel Phillips Belash. New York: Grove Press, 1985.

_____. "Piedra de Sol / Sunstone [1957]." The Collected Poems of Octavio Paz. 1957-1987. Ed. e trad. Eliot Weinberger. New York: New Directions Books, 1987. 2-35.

_____. Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe. México: Fondo de cultura económica, 1982.

_____. Sor Juana: or, The Traps of Faith. Trad. Margaret Sayers Peden. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 1988.

_____. "Will for Form." O'Neill 243-67.

PONIATOWSKA, Elena. Massacre in Mexico. Trad. Helen R. Lane. New York: Viking Press, 1975.

_____. La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral. México: Ediciones Era, 1971.

REYES, Alfonso. "Fray Servando Teresa de Mier." Obras completas. 23 vols. México: Fondo de cultura económica, 1955-89.

RÍO, Carmen M. del. "Chicana Poets: Re-Visions from the Margin." Ausencia y presencia de la mujer en las letras hispánicas. Ed. Maria Elena de Valdés. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 15.3 (1990): 431-45.

RULFO, Juan. Pedro Páramo. México: Fondo de cultura económica, 1955.

_____. Pedro Páramo. Trad. Lysander Kemp. New York: Grove Press Inc., 1959.

SEGRE, Enzo. Las máscaras de lo sagrado. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.

SÉJOURNÉ, Laurette. Burning Water: Thought and Religion in Ancient Mexico. Trad. Irene Nicholson. New York: Vanguard Press, 1956?

SOUSTELLE, Jacques. L'Univers des Aztèques. Paris: Hermann, 1979.

_____. La vie quotidienne des Aztèques a la veille de la conquête espagnole. Paris: Hachette, 1955.

SPITTA, Silvia. "Gloria Anzaldúa: The New Mestiza Rides/Writes." Gender, Self and Society. Ed. R. von Bardeleben. Frankfurt: Peter Lang, 1993. 75-85.

VILLARREAL R., José Antonio. "Chicano Literature: Art and Politics from the Perspective of the Artist." The Identification and Analysis of Chicano Literature. Ed. Francisco Jiménez. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1979. 161-68.

WOLF, Eric R. "The Virgin of Guadalupe: A Mexican National Symbol."
Journal of American Folklore 7 (1958): 34-39.