



ISSN 2448-4954
No. 3, Año 2
Agosto-Diciembre 2015

Catalina Creel, la versión contemporánea de la Catrina

Raquel Guerrero Viguri

rgviguri@gmail.com

RESUMEN

El presente texto es una reflexión comparativa entre dos figuras emblemáticas de la cultura popular mexicana que en su momento fueron difundidas desde géneros muy particulares de los medios de comunicación con un fin que iba más allá del entretenimiento. La Calavera Catrina de José Guadalupe Posada, y el personaje de Catalina Creel de la telenovela Cuna de lobos, escrita por Carlos Olmos, nacieron desde la crítica con la que sus autores miraban los sucesos cotidianos de sus épocas, es por ello que envueltas en tono fársico ambas figuras han sido emblemas de una sociedad que las sigue reconociendo, adorando y recordando desde los altares de muertos hasta los memes de Internet.

ABSTRACT

This paper is a comparative reflection between two emblematic figures of Mexican popular culture that once were broadcast from very specific genres of the media for a purpose that went beyond entertainment. La Calavera Catrina by Jose Guadalupe Posada, and the character of Catherine Creel from Cuna de Lobos telenovela, written by Carlos Olmos, born from criticism with which the authors looked at the everyday events of their times, which is why you wrapped in tone farcical both figures were emblems of a society that continues to recognize, worshiping and remembering from the dead altars to Internet memes.

PALABRAS CLAVES

Telenovelas, muerte, cultura popular, farsa.

KEYWORDS

Telenovelas, death, popular culture, farce.

Catalina Creel, la versión contemporánea de la Catrina¹

Por Raquel Guerrero Viguri²

Según la Real Academia Española, el término “garbancera” aplica no exclusivamente a aquella persona que trata o trabaja con garbanzos, sino también a una persona o cosa ordinaria y vulgar. Posiblemente Carlos Olmos, escritor de la telenovela *Cuna de lobos*, tuvo muy presente tal significado a la hora de escribir los parlamentos de su más célebre personaje, quien solía expresar capítulo tras capítulo comentarios como: “Pero no me puedo dar el lujo de tener sentimientos tan vulgares como el miedo, porque el miedo sólo paraliza y sólo la gente como nosotros tiene la sangre fría para ganar las batallas del mundo sin perder el tiempo en tonterías”.

Aparentemente nada tienen que ver la famosa imagen de *La Calavera Garbancera* de José Guadalupe Posada, reelaborada y rebautizada por Diego Rivera como “La Catrina”, y la más célebre de las villanas que las telenovelas mexicanas han conocido: Catalina Creel. En esta reflexión, sin embargo, intentaré demostrar lo contrario: ambas, me parece, son la misma cara de la moneda.



Figura 1. *La Calavera Garbancera* y Catalina Creel. Adaptado de *La Calavera Garbancera*, J. G. Posada, 1913 y *Cuna de lobos*, Televisa, 1987.

Primera parte

La Garbancera debutó en sociedad en el año de 1913, en la edición del *Remate de Calaveras Alegres y Sandungueras* donde, como se aprecia en la figura 2, sentenció: “Las que hoy son empolvadas garbanceras pararán en deformes calaveras”. Y es que en aquellos tiempos revolucionarios, el término que refería (tal como la RAE lo indica) a una persona ordinaria y vulgar era aplicado específicamente a aquéllos que renegaban

1.- Una primera versión de este texto fue presentada en la mesa Representaciones sobre la muerte, de las Jornadas Funerarias de 2014.

2.- Maestra en Estudios de la Cultura y la Comunicación por la Universidad Veracruzana. Es promotora cultural independiente y periodista cultural.

de su raza y de su herencia indígena, aparentando un estilo de vida distinto al de su condición social. Ordinaria, vulgar y, de pilón, pretenciosa.



Figura 2. Debut en sociedad de La Garbancera, en el volante de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, que iba acompañado de un poema (J. G. Posada, 1913).

Para Félix Báez-Jorge, “la imagen de la muerte (en tanto expresión de igualdad) sirvió a Posada como mimesis simbólica para ejercer su trepidante tarea de crítica política”.³ El grabador hidrocálido, nacido en 1852, se convirtió en uno de los ilustradores más importantes de su época por plasmar en sus trabajos estampas de la vida mexicana de varias formas: bien fuera ilustrando las costumbres, folclor y festividades, representando al pueblo con calaveras que se divertían lo mismo en un fandango que andando en bicicleta, como también mostrando los más sangrientos crímenes y delitos, de éstos que también forman parte de la vida cotidiana. Así, añadiendo altas dosis de humor negro, Posada logró impregnar sus obras de una crítica fuerte, aguda, hacia la clase política que en su tiempo le tocó padecer, aquella poseedora de toda la sangre fría para ganar las batallas del mundo. Con imágenes sangrientas o calaveras divertidas, él le hablaba a la gente y lo hacía a través del medio masivo de su época: la prensa.

Desde su trincheras, Posada hablaba de los crímenes y fenómenos naturales que aquejaban al pueblo, ese pueblo tan alejado de las élites, ese que conoció, consumió y celebró sus imágenes. Y tal como lo escribió Jesús Martín Barbero: “La originalidad de la cultura popular residiría esencialmente en su autonomía, en la ausencia de la contaminación y de comercio con la cultura oficial, la hegemónica”,⁴ lo que Posada logró fue justamente eso: colocar sus obras en el gusto de la cultura popular, esa que difícilmente iba a estar a la par de la alta cultura, de la cultura de los catrines.

3.- Félix Báez-Jorge, “Simbólica mexicana de la muerte (A propósito de la gráfica de José Guadalupe Posada)”, *La Palabra y el Hombre*, p. 75.

4.- Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, p. 20.

Carlos Monsiváis fue un incansable buscador de los fenómenos que encajan en esa cultura popular de la que habla Martín Barbero. En una entrevista para la revista *Diálogos*, Monsiváis señala la obra de José Guadalupe Posada como “el punto de partida de todo lo que es la actual cultura popular urbana en México [...] porque implicaba una producción masiva para las circunstancias de la época”,⁵ porque fusionó creencias, costumbres, supersticiones, hábitos del mundo rural y urbano. Para Monsiváis, “todo lo que es la vida popular, de 1890 a 1913, está ahí”. Era, pues, la estética del disloque, como el mismo Posada lo describió.⁶ Era la violencia de la época retratada desde la ironía, desde el relajo, desde el drama exagerado, desde la reflexión social y política.

La Garbancera nació en medio de este contexto. La Garbancera, con aires y sombrero de aristócrata, fue la manera en la que su autor criticó a todos aquellos que, durante el Porfiriato y las luchas revolucionarias, renegaron de su pueblo, de su origen, de su sangre. Lo hizo masivamente y de la manera más democrática que pudo, con la cara de la muerte, esa que al final de todo llega parejo para todos los vivos, sin distinguir color, credo o clase social. Lo hizo desde la burla, desde la risa poco fácil que puede sugerirse en un contexto caótico, de lucha.

Años después, Diego Rivera retrató de cuerpo entero a esa “elegante” dama y le dio otro nombre: desde entonces ha sido conocida como la Calavera Catrina, otro término que de igual manera refiere con un poco de sorna a las personas elegantes y de alcurnia, a las que tenían “el poder”. Y con este replanteamiento, la imagen se encumbró en el estrellato, subió al número uno del *top ten* de personajes mexicanos que la cultura popular se ha apropiado; la muerte, Garbancera o Catrina, reafirmó su condición inmortal, de tal suerte que hoy, a más de cien años de su aparición, seguimos viéndola cada Día de Muertos, lo mismo en las caras de las pequeñas niñas ataviadas con sombreros y plumas, que en los rostros lúgubres de las mujeres que se maquillan para emular sus ojos huecos, su ropa fina, el semblante de una muerte que se sabe festejada y que también es capaz de divertirse a costa de la vida humana.

Segunda parte

Corrió el siglo XX y con sus años surgieron otros medios que, además de la prensa, fueron capaces de reproducir imágenes masivamente: con el auge del cine y con la aparición de la televisión, estampas como las

5.- Isaac León y Ricardo Bedoya, “Cultura popular y cultura masiva en el México contemporáneo. Conversaciones con Carlos Monsiváis”, *Diálogos*, p. 2.

6.- Véase *La Jornada*, “La estética del disloque: Juan José Arreola”, 10 de octubre de 2012.

que en su momento ilustró Posada fueron recreadas en otros lenguajes, en distintos formatos, con acción, movimiento y sonoridad. La tecnología fue cambiando y la sociedad se fue adaptando a ella. Y con ella se adoptaron otras maneras de decir sin decir, de criticar sin criticar. Jesús Martín Barbero ubica la prohibición de diálogos en el teatro como la gestación del melodrama; el autor afirma que fue en 1790, en Francia y en Inglaterra, cuando el género surgió como tal, y que refería a “un espectáculo popular que es mucho menos y mucho más que el teatro”.⁷ Y es que en aquellos años las disposiciones del gobierno buscaban combatir el alboroto, por lo que los teatros quedaron dispuestos para las clases altas y los teatros populares debían hacer representaciones sin diálogos. Esta limitación, sin embargo, permitió que los espectáculos tuvieran otro tipo de propuesta, integrada por danzas y pantomimas, donde los efectos sonoros ayudaban a enviar el mensaje que los actores y escritores buscaban difundir, la mayoría de ellos encaminados hacia la crítica social y política sobre el entorno en el que vivían. “Decían sin decir” a través del lenguaje corporal, a través de la expresividad de los sentimientos.

Este patrón, denominado como matriz cultural, ha sido una constante de las historias que se han contado en los medios audiovisuales, sobre el eje del amor principalmente, y si bien poco a poco ha servido como pretexto para la reproducción de valores y costumbres, de pronto se dan visos de lo que fue su origen, y se logran distinguir, a partir de la exageración y de la repetición, las posturas de sus creadores acerca de una problemática, un fenómeno o una condición específica.

Tercera parte

El año 1986 que le tocó vivir a la sociedad mexicana fue muy particular. El gobierno de aquel entonces centraba su preocupación en la atención internacional que recibiría el país durante el Mundial de Fútbol, y mientras tanto la gente seguía herida por aquel fenómeno natural acontecido un 19 de septiembre del año anterior, ese en el que murieron miles de personas, ese en que otras miles resultaron afectadas; el mismo que generó en las autoridades más indiferencia que compasión. Eso sin contar las elecciones presidenciales que se disputarían en medio de una crisis económica tal que había orillado, incluso a la entonces más importante industria del espectáculo mexicano, a generar una mayor cantidad de producciones propias ante la imposibilidad de invertir en la compra de series extranjeras. En un contexto de enojo, inestabilidad, incapacidad para externar una opinión que no fuera motivo de censura (si es

7.- Jesús Martín-Barbero, *op. cit.*, p. 121.

que buscaba ser difundida de manera masiva), apareció en las pantallas del canal 2 de Televisa una telenovela que esencialmente contaba una historia de amor, el amor maternal expresado de distintas maneras, con un título que carecía de todo sentido romántico: *Cuna de lobos*.

Pese a que las telenovelas que entonces se producían lo mismo fueron capaces de transportar al público a parajes japoneses que a épocas lejanas como la Colonia en tiempos de la Inquisición o a situaciones terriblemente diabólicas, lo que *Cuna de lobos* ofreció, de inicio, fue un reparto extraño, de cierta manera ajeno a las pantallas televisivas. Pero poco a poco fue la historia, transmitida en horario vespertino, la que comenzó a llamar la atención por un personaje en particular: una elegante mujer de aspecto sobrio, duro, que apareció en la primera escena del primer capítulo vaciando una botellita de veneno en el jugo de naranja que minutos después tomaría su marido. Una mujer perfectamente arreglada, enfundada en una bata de satén, con la cual recorrió su mansión hasta llegar al comedor, en donde cometería su primer delito en complicidad con el público silente que la miró asombrado, incrédulo, atemorizado por el parche que cubría su ojo derecho y que acentuaba toda su expresión de maldad. Catalina Creel se estaba presentando en sociedad.



Figura 3. Debut en sociedad de Catalina Creel (copyright, Televisa, 1987).

Para Félix Báez-Jorge, “la muerte asume las imágenes de la sociedad que la respeta, y juega a no temerle. Lúdico ejercicio para olvidar, tal vez, que se muere cada día”.⁸ La sociedad, la gente, el pueblo entero comenzó entonces a respetar a una tuerta e imponente mujer, jugando a no temerle, porque de pronto ella se convertía en cada capítulo en la muerte misma. Lúdico ejercicio para olvidar que la vida se iba de a poco en el tráfico, en el trabajo, en la rutina y en los problemas cotidianos.

Carlos Olmos, experimentado escritor de teatro y de televisión, conibió junto con Carlos Téllez, productor y director, un melodrama contado

8.- Félix Báez-Jorge, *op. cit.*, p. 91.

en farsa, en la que el villano malvado sería representado por una mujer, y la dama joven que sufriría durante toda la trama estaría personificada en un varón. Una farsa donde el amor existiría en niveles exagerados, lo cual llevaría a los personajes a rebasar ciertos límites morales so pretexto de esos sentimientos desbordados, en aras de defender lo que cada quien creía como justo. Y es que como dice Hermann Herlinghaus, en el melodrama “el conflicto de amor es vivido como un problema de justicia”.⁹ ¿Qué era lo justo aquí? ¿Que una madre hiciera cualquier cosa por su hijo? ¿Que una mujer infértil fuera capaz de experimentar la maternidad? ¿Que una mujer enamorara a un hombre por una mera venganza, con la intención de recuperar al hijo que su hermano le arrebató? La justificación de Catalina Creel de ser la autora intelectual de ocho crímenes durante los 85 capítulos que duró la telenovela era simple: nada ni nadie le arrebataría a su único hijo, Alejandro Larios, lo que por derecho le correspondía. Ella le dio la vida y era capaz de quitársela a todo aquel que lo pusiera en peligro. Ella le dio la vida y, gracias a la farsa del destino, ella misma se la quitó.

La muerte es creativa y Catalina Creel también lo fue. Pocas veces se dio el lujo de repetir su *modus operandi*; lo mismo recurrió al veneno que a la pistola, lo mismo provocó un incendio que ahorcó a una mujer con el cable de sus audífonos, lo mismo puso café al combustible de un avión para propiciar su caída que electrocutó a un hombre arrojando junto con él una podadora encendida a una piscina. Algunas de estas imágenes han quedado grabadas en el inconsciente colectivo. Carlos Monsiváis, que encuentra en *Cuna de lobos* otra de las máximas expresiones de la cultura popular mexicana, decía que “la gente veía la telenovela para reírse, para reírse de las situaciones dramáticas, para reírse de los diálogos inverosímiles, para reírse de la maldad y para encumbrar la maldad así, despiadada y canallesca, como lo único realmente regocijante y digno de aplauso”.¹⁰ Y es que a partir de diálogos cargados de drama, de ironía y de perfección, y de situaciones hilarantes, la gente empezó a canalizar el enojo cotidiano en el personaje que, impune, cometía toda clase de delitos pero que, por su condición social y hasta de género, era una persona de respeto, poderosa, ataviada con parches, joyas y telas finas, evadiendo a la autoridad que, por cierto y como evidenció el temblor del 85, estaba ausente o siempre llegaba tarde.

Así como las estampas y grabados de Posada, las escenas de *Cuna de lobos* eran una colección digna de la nota roja de cualquier respetable periódico, aunque de pronto también mos-

9.- Herman Herlinghaus, “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”, H. Herlinghaus, *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*, p. 28.

10.- Isaac León y Ricardo Bedoya, *op. cit.*, p. 5.

traban las fiestas y el estilo de vida de la poderosa clase alta, festiva por fuera pero, de muchas maneras, muerta por dentro.

El fenómeno que provocó fue impactante, alcanzando más de 50 puntos de rating y anécdotas que sobrepasaron la ficción. Según Álvaro Cueva, en el auge de la telenovela apareció en un muro de la Ciudad de México una manta que proponía a “Catalina Creel para presidente”.¹¹ La cultura popular contemporánea había encontrado la imagen que abrazaría y haría suya (una apropiación desde los usos, llama a esto Martín Barbero), aquella que sin importar el paso de los años se mantendría presente en la memoria, generación tras generación. Si el pueblo de antaño eligió a una calavera como el símbolo de la crítica social, no hay razón para cuestionar que una mujer, igual de peligrosa que la muerte, simbolizara lo mismo para una sociedad moderna. Una bien vestida y con mucho dinero y que, sin embargo, terminó tal como lo sentenció la Garbancera: como una deforme calavera.



Figura 4. Meme de Catalina Creel para presidenta (2014).

Si La Calavera Catrina hablara, seguramente ocuparía un lenguaje rimbombante, educado. Si ella tuviera voz, seguramente le diría a los demás, altanera y soberbia: “No humillo a los pobres por pobres sino por simples”. Pero eso ya lo hizo Catalina Creel.

Epílogo

A modo de conclusión y para cerrar ideas:

11.- Álvaro Cueva, *Lágrimas de cocodrilo*, p. 202.

1. Considero que el contexto histórico que rodeó la aparición de ambos personajes contribuyó en gran medida a la apropiación que el público hizo de ellas: el caos, la crisis, la violencia, las luchas sociales, la necesidad del pueblo de reafirmar o reencontrar su origen.
2. De manera extraña comparten la misma cacofonía: Calavera Catrina-Catalina Creel.
3. El impacto de la Calavera Catrina, a más un siglo de existencia, puede medirse en todos los festivales, exposiciones, carteles y disfraces en los que figura como protagonista. El impacto de Catalina Creel, a casi 30 años de su aparición, se mide en forma de *likes*, *posts* y *retuits*; en forma de *wikiquotes*, *vines* y *memes* que circulan viralmente por internet.
4. Ambas son producto de los medios masivos, ambas tienen sus orígenes en esos formatos que han sido menospreciados por el arte: la nota roja y las telenovelas. Y justamente por ser tan menospreciados es que resultaron los espacios idóneos en los que Posada y Olmos pudieron ejercer crítica de manera más libre a partir de la farsa y del humor negro.
5. A pesar de ser productos de la cultura popular, su influencia tocó con el paso del tiempo a todas las clases sociales por igual (les llega a todos, como la muerte misma), razón por la cual sus autores han sido tomados en cuenta por la cultura hegemónica. En su natal Aguascalientes, existe el museo en honor a José Guadalupe Posada, y su influencia fue reconocida por artistas como el mismo Rivera o Francisco Toledo. Por otra parte, es posible encontrar el guion del último capítulo de la telenovela *Cuna de lobos* publicado en el número 29 de 1991 de la revista *Tramoya*, de la Universidad Veracruzana, especializada en temas teatrales; y el creador de la música original de la telenovela, Pedro Placencia, fue reconocido por el Instituto Nacional de Bellas Artes por esta partitura, siendo el primer reconocimiento de este tipo otorgado a un melodrama televisivo.
6. La Catrina y doña Catalina son, además de figuras de respeto, personajes entrañables que uno deja entrar en la intimidad de su casa con gran facilidad: las Catrinas que adornan los altares de nuestros muertos, las fechorías de doña Catalina que pueden verse una y otra vez en la reproducción de los capítulos de *Cuna de lobos* desde la televisión, el internet o el DVD.
7. Con parches, estolas, maquillaje, sombrero o peinados semejantes, las dos suavizan la ya de por sí atemorizante imagen de la muerte. Ambas son capaces de “tapar con mil colores lo más negro de su

alma”, como José Carlos Larios, hijastro de Catalina, le dijo al descubrir toda su maldad.

8. Por todo esto, las dos imágenes me hacen parafrasear la tan popular canción: me asusta pero me gusta.

Bibliografía

- BÁEZ-JORGE, Félix. “Simbólica mexicana de la muerte (A propósito de la gráfica de José Guadalupe Posada)”, *La Palabra y el Hombre*. Núm. 92, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1994, pp. 75-100.
- CUEVA, Álvaro. *Lágrimas de cocodrilo*. Tres Lunas, México, 1998.
- CUNA DE LOBOS: 15 COSAS QUE NO SABÍAS DE UNA DE LAS MEJORES TELENÓVELAS MEXICANAS DE TODOS LOS TIEMPOS. 21 de julio de 2014, recuperado en octubre de 2014, de Trome. pe, disponible en: <http://trome.pe/actualidad/cuna-lobos-15-cosas-que-no-sabias-mejores-telenovelas-mexicanas-todos-tiempos-2016545>.
- HERLINGHAUS, Herman. “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”, H. Herlinghaus, *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Cuarto Propio, Chile, 2002, pp. 21-59.
- LA JORNADA AGUASCALIENTES. “La estética del disloque: Juan José Arreola”, 10 de octubre de 2012, recuperado el 15 de octubre de 2014, de *La Jornada Aguascalientes*, disponible en: <http://www.lja.mx/2012/10/la-estetica-del-disloque-juan-jose-arreola/>.
- LEÓN, Isaac y Ricardo Bedoya. “Cultura popular y cultura masiva en el México contemporáneo. Conversaciones con Carlos Monsiváis”, *Diálogos*. Núm. 19, 1 de octubre de 2012.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. G. Gilli, México/Barcelona/Buenos Aires, 1987.
- QUIÉN FUE JOSÉ GUADALUPE POSADA. Gobierno de Aguascalientes, 2013, recuperado el 15 de octubre de 2014 de *Posada 100. Más que una calavera*, disponible en: <http://www.posada100.com.mx/2013/01/quien-fue-jose-guadalupe-posada.html>.
- TÉLLEZ, Carlos (productor), Carlos Olmos (escritor) y Carlos Téllez (director). *Cuna de lobos*. México, 1987 [telenovela].

