



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



## ARTÍCULOS iMEX

vol. 3, 2023

Editores: Yasmin Temelli / Hans Bouchard

---

### El horror del duelo infantil en *Veneno para las hadas*, de Carlos Enrique Taboada

(pp. 1-15; DOI: 10.23692/Articulos\_iMex3.1)

**Emily Celeste Vázquez Enríquez**

**(University of California, Davis)**

#### **Abstract:**

Through the character of *nana* Carmen, *Veneno para las hadas* evokes the wet nurses of the colonial and nineteenth-century eras in Mexico. Although wet nurses were central figures in Mexican social reproduction, their existence was problematized based on racial, class, and gender prejudices. This revolved around the belief that they could physically and mentally contaminate childhood. In the film, Carmen becomes the materialization of these fears through her fascination with witches, figures she articulates as diabolical. By telling stories about these characters to Veronica, an upper-class girl in her charge, the little girl gains a deep admiration for the sorceresses and seeks to become one of them. She lies, manipulates, and engages in satanic rituals to achieve this. Contrary to being pigeonholed as villains, both Carmen and Veronica escape from this framework through their admiration for witches. While through such figures, Carmen affirms an agency commonly denied to the *nanas* of Mexican cinema and television, Veronica uses them to cope with mourning her parents' loss.

**Key words:** Mexican cinema, horror cinema, childhood, *nanas*, witches

Received (22.11.2022)

Reviewed (06.12.2022)

Published (17.01.2023)



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Javier Ferrer Calle, Bianca Morales García, Emiliano Garcilazo, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

## **El horror del duelo infantil en *Veneno para las hadas*, de Carlos**

**Enrique Taboada**

**Emily Celeste Vázquez Enríquez**

**(University of California, Davis)**

### **Capas de horror en *Veneno para las hadas***

*Veneno para las hadas* (1984) es la última película escrita y dirigida por Carlos Enrique Taboada (1929-1997), uno de los principales exponentes del cine de horror mexicano del siglo XX. Pese a haber ganado cuatro premios *Ariel*, entre ellos el de mejor director y mejor película, *Veneno para las hadas* es el trabajo menos conocido del director. Mientras que los otros tres filmes de su denominada tetralogía del horror, *Hasta el viento tiene miedo* (1968), *El libro de piedra* (1968) y *Más negro que la noche* (1977) alcanzaron tal popularidad que se produjeron nuevas versiones en 2007, 2009 y 2014, respectivamente, *Veneno para las hadas* se mantiene como una de las películas menos conocidas del cineasta.

Uno de los elementos principales que diferencia a la cuarta película de Taboada de sus predecesoras, es que carece de figuras paranormales. En tanto que las tres primeras entregas recurren al tropo de los lugares encantados habitados por entes fantasmagóricos que aterrorizan el mundo de los vivos, *Veneno para las hadas* no incorpora personajes sobrenaturales. Por lo anterior, Carlos Zermeño cuestiona su adhesión al género del horror: "los recursos que utiliza para provocar miedo son pobres; se limitan a unos cuantos sustos" (Zermeño 2012: 94). Sin embargo, el horror que se retrata en la película trasciende las interpretaciones más comunes del género ya que se sostiene a través de medios más sutiles. A primera vista, la pesadilla que Taboada recrea pareciera ser la de la descomposición de la infancia. Sin embargo, como expongo en este artículo, la fuente real del horror aparece mediante distintas capas y surge como consecuencia del duelo experimentado por una de las protagonistas infantiles.

*Veneno para las hadas* gira alrededor de la relación entre Verónica y Flavia, dos niñas que se conocen en una escuela de la ciudad de México. Las protagonistas son polos opuestos. Uno de los contrastes más importantes tiene que ver con la situación familiar de cada una. Mientras que Verónica es huérfana y está al cuidado de su nana y de su abuela enferma, Flavia vive bajo la tutela de sus padres. Si bien Verónica no pertenece a una familia de escasos recursos, la familia de Flavia es mucho más acaudalada. Otro elemento de diferenciación entre las niñas

radica en los límites de su imaginación. Verónica cree en la existencia de un mundo oculto y fantástico, Flavia es sumamente racional. En el punto anterior radica la tensión que se gesta en la trama, y es dicho contraste lo que da pie a los tropos de horror que Taboada recrea. Verónica se siente atraída hacia la brujería, a grado tal que basa su identidad en el deseo de convertirse en una bruja. Este deseo la edifica como un personaje conflictivo que engaña, inventa, manipula, y que parece denostar una intensa propensión al mal. El deseo de Verónica la lleva a buscar establecer pactos con el diablo, a lanzar maldiciones, a proferir encantamientos, convirtiéndose así en el vehículo principal para que la película incorpore ejes temáticos comúnmente asociados al horror. La figura que alimenta la sed imaginativa de la niña es su nana, una trabajadora del hogar con una fascinación por las brujas.

En una entrevista con *Latin American Literature Today*, Liliana Colanzi recuerda que las articulaciones más complejas del horror “say a lot about different historical moments and what a society considers to be abject or dangerous” (Colanzi 2022). Si bien es cierto que Colanzi ancla su premisa en producciones literarias del siglo XXI, su afirmación puede trascender los límites entre géneros y extenderse a articulaciones del horror previas. Lo anterior puede identificarse en *Veneno para las hadas*, donde el gusto por lo oculto de Verónica pareciera ser una respuesta a la falta de la figura materna y al efecto directo de la presencia de su nana. Esta última figura es particularmente significativa para pensar en los lazos del horror que aparece en la película con el pasado y presente de México. La nana como personaje histórico es una figura compleja, heredera del vasto esquema de la reproducción social mexicana. Como estudio en este artículo, las consecuencias de la influencia de la nana en Verónica hacen eco de miedos conservadores, los mismos que comenzaron a articularse desde la colonia y que son retomados en el filme de Taboada, donde se transforman en una historia de horror.

Buscando proponer una definición del género, Robin Wood, uno de sus máximos estudiosos, afirma, “it becomes easy [...] to offer a simple definition of horror films: they are our collective nightmares” (Wood 1976: 64). En el caso de *Veneno para las hadas*, la pesadilla colectiva está basada en las consecuencias de la ausencia materna, de la transformación de la estructura doméstica, y de la independencia del pensamiento femenino. Es decir, en la película de Taboada se representa una pesadilla patriarcal. Lo anterior otorga las pautas para identificar la debilidad más evidente de la definición de Wood, esta es, que carece de una mirada matizada que tome en cuenta no una colectividad única, sino la existencia de colectividades múltiples y diversas. Pensando en narraciones latinoamericanas del horror contemporáneas escritas por mujeres, Liliana Colanzi advierte, “the source of horror is patriarchy, femicide or violence toward women” (Colanzi 2022). En *Veneno para las hadas* aparece una versión paralela del horror al

que refiere Colanzi, pero subvertida en el sentido de que el ente que sueña es una figura patriarcal.

Randy Rasmussen, otro de los más conocidos pensadores del horror advierte: "[classic horror films] contain a clearly defined set of character types through which conflicts of good and evil are portrayed" (Rasmussen 2006: 5). *Veneno para las hadas*, y el cine de Taboada en general, no se abstrae de este marco representacional y se adhiere a él a través de la articulación filmica de los personajes femeninos. Sobre la representación de las mujeres en el cine de Taboada, y particularmente enfocando su argumento en *Más negro que la noche*, Mónica Delgado señala que parece haber "una intención del cineasta [de] hacer víctimas a las muchachas por el hecho de ser veinteañeras, independientes, y seguras, y [de] hacer atormentadoras y triunfantes a las mujeres que pertenecen a una tradición más conservadora, que guarda las formas" (Delgado 2010: 77). Aunque en *Veneno para las hadas*, las protagonistas no son jóvenes sino niñas, algunos de los elementos más notorios del ángulo de representación femenina de *Más negro que la noche* se mantienen. El cineasta favorece a Flavia, quien se ajusta a las normas más tradicionales de conducta infantil. Criada en el yugo amoroso de sus padres, Flavia aparece como una niña educada, obediente, entregada. En contraste, Verónica, cuyos padres murieron en un accidente de coche, rompe las reglas, roba, se escapa de la escuela, y miente. Haciendo eco de lo referido por Delgado, al final de la película Verónica se convierte en víctima y Flavia, en victimaria.

El contraste entre el bien y el mal al que refiere Rasmussen está claramente articulado en la oposición de comportamiento de las niñas. Más aún, la polarización infantil no es la única que aparece representada en la película. De manera menos evidente la trama también contrasta la figura de la nana con la de la madre biológica de Verónica. En tanto que la primera es adepta a los libros sobre brujas, la segunda tenía una colección de libros de cuentos de hadas. Sin embargo, aunque es cierto que la película cae en lugares cansados respecto a la representación polarizante de las figuras femeninas, estas adquieren ángulos de complejidad inesperados. A través del personaje de Verónica, la película explora cómo es que una niña pequeña experimenta el dolor y le hace frente al duelo. Central para este proceso afectivo es la figura fundacional de la nana, quien a través de cuentos sobre brujas inspira la imaginación de Verónica y le da algo a que aferrarse, una herramienta para hacer más llevadera su infancia ante la falta de sus padres.

### **La figura fascinante y seductiva de las brujas**

La escena inicial de *Veneno para las hadas* muestra una niña rubia, Verónica, subiendo las escaleras con una vela en la mano y usando una bata blanca. La pequeña está completamente

rodeada de oscuridad, su figura puede verse solo por la iluminación tenue de la vela. La niña no emite palabra alguna, parece estar en un estado sonámbulo mientras que la música macabra que decora la escena, la guía. En este momento inicial, el ambiente sonoro es particularmente significativo ya que establece el tono de la película y anuncia la presencia de una fuerza extraña con un matiz maligno, como Peter Hutchings advierte:

what sound can do [...] is signal the presence of a monster that is absent from a film's visuals within a narrative trajectory that will, in what is a fairly conventional way for mainstream cinema, eventually reunite the sound with the object that produced it. (Hutchings 2004: 131)

Ya que la música tenebrosa acompaña la imagen de Verónica, la asociación entre el terror y la niña es inmediata. Verónica se vuelve la encarnación de lo macabro en los momentos tempranos de la narración fílmica. Tal figuración se intensifica cuando, al llegar a su destino, la pequeña saca un cuchillo que llevaba escondido y degüella a una mujer cuyo rostro se oculta de la toma. Durante unos segundos, la cámara muestra un caudal de sangre derrochada saliendo del cuello de la víctima desconocida. La figura infantil se revela como monstruosa. Tras la violencia de las primeras tomas, la cámara lleva a la audiencia a la habitación de Verónica, donde se descubre que los eventos retratados ocurrían en su imaginación. La historia del asesinato le estaba siendo leída de un libro de pastas rojas por su nana.

Cuando la historia termina, ávida de curiosidad Verónica pregunta: "¿Y la niña la mató?" (1:28:06) A lo que la nana responde: "No era una niña, era una bruja malvada que había tomado esa apariencia. ¿Una bruja? –Sí, las brujas lo pueden todo" (1:28:09). Justo después de este intercambio, Verónica comienza a imaginarse a sí misma adoptando distintas caras, todas de mujeres que van progresando en edad, hasta que finalmente adopta el rostro de una anciana que deja escapar el característico sonido de la risa de las brujas. La historia que su nana le leía antes de dormir es el punto de partida para que Verónica se entregue al deseo de convertirse en bruja. En tal figura, la niña reconoce un poder subversivo, una suerte de libertad y de violencia que la seduce.

Igual de significativa resulta la fascinación de la nana por las brujas. La respuesta que le da a Verónica respecto al poder absoluto de las mujeres hechiceras denota la admiración de la cuidadora principal de la niña hacia las figuras fantásticas. Más aún, como ocurre en el diálogo recién citado, en las conversaciones entre la pequeña y su nana, esta última no esconde su entusiasmo por celebrar el poder y la creatividad de las protagonistas de las historias que lee, esto ya sea con la tonalidad de su voz o con el contenido de sus palabras. Aunque la cuidadora principal de Verónica es su nana, otra presencia constante es la de su abuela, una mujer de avanzada edad que pasa el día sentada en su habitación, cubierta con una cobija afelpada y

vestida de negro. En una de las visitas de la niña a su abuelita, como ella le llama, la mujer le pide que alcance un objeto que se encuentra encima del clóset. La niña obedece y toma un paquete cuidadosamente envuelto que lleva al regazo de la anciana. Al abrirlo, las dos encuentran un conjunto de libros, uno de ellos un volumen de cuentos de hadas. Verónica interroga: "¿Eran de mi mamá?" (00:57:16), su abuela responde: "–Sí, yo se los regalé cuando era niña" (00:57:17). La abuela de Verónica se convierte así en una figura de contraste con la nana. En tanto que la abuela, madre biológica de la mamá de Verónica, le regaló una colección de cuentos de hadas a su hija, la mujer que asume el rol materno en la vida de la niña le cuenta historias violentas sobre brujería que salen de un misterioso libro de pastas rojas. Este contraste se hace más evidente en una de las conversaciones entre la niña y su nana: "–Ponte a leer tu libro de cuentos" (0:45:09) le ordena la mujer a la pequeña inquieta: "–No me gustan nana, están muy tontos, ahí no dice nada de las brujas. –Claro que no, porque las hadas no se llevan con las brujas, les tienen miedo" (0:45:11). La oposición entre el cuidado de la figura biológica y el de la nana es transparente, y se realiza a través de una visión violenta de la figura de las brujas.

En su famosa obra *Calibán y la bruja* (2011), Silvia Federici examina cómo fue que en los siglos XVI y XVII, la caza de brujas operó como un medio para afianzar la posición subordinada de las mujeres en una sociedad eminentemente dominada por los hombres: "el precio de la resistencia era el exterminio [...] la caza de brujas jugó el papel principal en la construcción de su nueva función social y en la degradación de su identidad" (Federici 2011: 174). Federici destaca que el equivalente entre la figura de la bruja y el de la mujer desobediente, rebelde, y perversa que merece ser exterminada fue tan exitoso para el patriarcado, que resultó en una nueva forma de feminidad en la que las mujeres estuvieron dispuestas a asumir un rol de sumisión y restringir sus actividades a las labores no pagadas de la reproducción social (ídem: 196). Por lo anterior, el interés de la nana por estas figuras, quien a lo largo de la película está sujeta a las labores domésticas y cuya existencia está supeditada a la de la niña, es significativo.

La tradición de la inclusión de personajes femeninos que asumen un rol materno sin tener lazos biológicos con quienes cuidan es vasta en el territorio de la cultura mexicana<sup>1</sup>. En cine y

---

<sup>1</sup> La presencia de nanas y nodrizas en literatura, cine, arte y televisión puede rastrearse a una parte importante del aparato de productos culturales en México. En literatura, uno de los ejemplos más notorios está en *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, donde hay dos personajes femeninos que amamantan y cuidan a quienes no son sus hijos. En arte, una de las representaciones más conocidas aparece en *Mi nana y yo* (1937) de Frida Kahlo, donde la artista se pinta como una figura infante siendo sostenida por su nana indígena.

televisión, esta representación suele ser unidimensional<sup>2</sup>, presentando a las nanas como figuras sin agencia y cuya existencia se limita solo a los espacios domésticos. Esta articulación es común en películas y telenovelas mexicanas, donde la infancia y la juventud de las clases altas suelen estar al cuidado de trabajadoras del hogar, particularmente nanas que comúnmente tienen rasgos raciales indígenas. Haciendo eco de algunas de las características de las representaciones más comunes en el cine y la televisión en México, en *Veneno para las hadas* la nana actúa únicamente en el terreno doméstico y siempre atendiendo las necesidades de la niña. Es ella quien arroja a Verónica antes de dormir, quien la ayuda a bañarse, quien la alimenta tres veces al día, y quien es responsable de su educación. Sin embargo, aunque las labores que Carmen realiza parecieran situarla como una representación más de una nana sin agencia, su fascinación por las historias de brujas agrega complejidad a su personaje. Dicha complejidad se intensifica al tomar en cuenta los postulados de Silvia Federici respecto a la construcción social de las brujas. La pensadora feminista afirma que la figura de las brujas fue fundamental en la implementación y establecimiento de la sociedad patriarcal capitalista debido a que, mediante la configuración de mujeres independientes "como fracasos sociales" (Federici 2011: 248), se hizo posible enaltecer un marco que mediante la violencia extrema de la persecución

ahondó las divisiones entre mujeres y hombres, inculcó a los hombres el miedo al poder de las mujeres, y destruyó un universo de prácticas, creencias y sujetos sociales cuya existencia era incompatible con la disciplina del trabajo capitalista. (Federici 2011: 252)

De tal modo, en el marco del pensamiento patriarcal y capitalista sustentado por el vilipendio discursivo y material de las mujeres, en *Veneno para las hadas* la representación de Carmen coincide con la del fracaso social al que la pensadora feminista alude. Lo anterior debido a que la nana no se ajusta a las normas de conducta femenina tradicionales que, de manera literal y simbólica, han rechazado y aniquilado a seres subversivos, como Federici expone a lo largo de su libro. Además, las características de bondad y de inocencia que comúnmente se atribuyen a los cuentos de hadas se transfieren a la madre biológica de Verónica y la convierten así en una figuración idealizada. Esta transferencia se opone efectivamente a los gustos literarios y a las fascinaciones de Carmen, quien por tal motivo no solo se abstrae del marco normativo de una cuidadora ideal, sino que es representada como una influencia maligna en la susceptible mente de Verónica. Mediante dicha representación, *Veneno para las hadas* evoca, acaso inconscientemente, los discursos anti-nodrizas de la vida social temprana de México. Si bien, Carmen no es una nodriza en el sentido de que su rol no es el de amamantar, en tanto nana es

---

<sup>2</sup> Este punto lo he argumentado en un trabajo previo, 'Wet nurses and Migrant Nanas in Mexico's Imaginary Landscape.'

heredera de la tradición colonial y decimonónica de las nodrizas, esto debido a que comparte el oficio de nutrir el cuerpo infantil a su cargo.

### **La nana Carmen como eco de las nodrizas**

Desde la colonia, las nodrizas y nanas<sup>3</sup> negras e indígenas han tenido un papel central en la reproducción social mexicana. Como recuerda Rebecca Earle, durante el proceso de colonización y justo como sucedía en Europa "all but the poorest families aspired to employ plebeian women as wet nurses" (Earle 2012: 50). En el contexto social de la entonces denominada Nueva España, Earle destaca que las mujeres plebeyas que solían desenvolverse como nodrizas para alimentar a los bebés de mujeres de clases más altas eran mujeres de color. Este rol fue inicialmente asumido por una mayoría de mujeres indígenas, quienes estuvieron presentes desde los momentos tempranos de la colonización. Después, conforme más mujeres negras fueron llevadas desde África y Europa al territorio americano<sup>4</sup>, la mayoría de ellas esclavizadas, estas también fueron partícipes en el ámbito de la reproducción social como nodrizas. Pese a la popularidad del oficio, éste se convirtió en un foco de tensión social debido a que el aparato patriarcal de entonces, compuesto principalmente por hombres blancos y criollos de la clase alta, consideraba que la leche materna contenía el temple moral de quienes amamantaban, por lo que se creía que era posible que, además de enfermedades desconocidas, dichas características se heredaran a través de la leche (Earle 2012: 50). Por ello, con base a prejuicios raciales anclados en una fuerte misoginia, "in the case of creole children nursed by Indigenous or Black women the effect was to endow these children with Indigenous or African characteristics" (ídem: 50), razón por la que hubo quienes recomendaron "[that] the use of indigenous and black wet nurses be prohibited altogether" (ibid.: 51). Uno de los motivos centrales por los que las nodrizas de color eran vistas como un foco de conflicto en lo referente a la alimentación y crianza de los niños, era su disidencia religiosa respecto al canon colonizador. En relación con lo anterior, María Elena Martínez recuerda:

Just as Old Christian concerns with safeguarding purity of blood were expressed in terms of anxieties of impure women in the metropole, so too in the colonial context where the metaphor of contaminating breastmilk also became common. This metaphor served to refer to the transmission of all sorts of practices from native (and later black) wet nurses to children. (Martínez 2008: 152)

Ya que las sociedades Negras e Indígenas eran consideradas como practicantes de hechicería y paganismo (White 3), como Martínez afirma, el esquema colonizador consideraba que a través

<sup>3</sup> La diferencia principal entre una y otra figura, es que el papel fundamental de la nodriza es el de amamantar.

<sup>4</sup> Como señala Nadia Sanders en "Los afroamericanos, invisibilizados por 200 años, demandan ser tomados en cuenta."



de la leche materna dichas prácticas podían pasar al cuerpo de la infancia española o criolla y corromperla. Este discurso se mantuvo hasta el siglo XIX, motivo por el que, como Ana María Carrillo advierte "las nodrizas comenzaron a ser seleccionadas cada vez menos entre mujeres indígenas" (Carrillo 2008: 156), las mujeres negras habían sido ya descartadas. Lo anterior ocurrió en un contexto histórico en el que, a través de marcos racistas encuadrados por ideas referentes al mestizaje, el aparato nacional buscó reducir e invisibilizar el porcentaje de la población Negra, relegándola a espacios cada vez más periféricos en los ejes material y simbólico de México<sup>5</sup>. Los motivos por los que las nodrizas fueron tan populares varían drásticamente y tenían que ver con factores tan disímiles como la muerte materna, la imposibilidad física de la madre biológica para amamantar, por el deseo de la mujer de embarazarse a corto plazo después de haber dado a luz, o por vanidad. Con la llegada de la leche de fórmula y el biberón a mediados del siglo XX en México, el oficio de la nodriza comenzó a volverse cada vez más escaso, sin embargo, el rol de alimentación y de cuidado ejercido por las nodrizas durante siglos adquirió formas nuevas y pasó a la figura de la nana. En la película, esta figura se materializa en Carmen, la cuidadora de Verónica, quien haciendo eco del rol central ejercido por las nodrizas de la época colonial y decimonónica, constantemente aparece alimentando a Verónica.

Aunque en la película no es posible identificar la construcción racial de Carmen debido a que los personajes adultos solo se muestran de espaldas, sus manos parecen indicar que se trata de una mujer caucásica. Esta representación responde a la omisión de personajes morenos en la película, donde solo aparece gente blanca<sup>6</sup>. Sin embargo, a través de rasgos sutiles pero significativos es posible establecer lazos evidentes entre la construcción fílmica de este personaje y las nodrizas. Por ejemplo, en contraste con la niña a la que cuida, su cabello es completamente negro. Además, el motivo por el que Carmen se desempeña como nana se debe a la muerte materna. Central para este argumento es que, siguiendo con la actividad principal de las nodrizas, en varias ocasiones Carmen aparece dándole de comer a Verónica, ya sea preparando su comida o llevándosela a la mesa. A lo largo de la película es claro que la nana se encuentra en una posición subalterna respecto a Verónica y su abuela. Esto puede apreciarse cuando, a la hora de la cena, mientras la niña come Carmen permanece de pie, pendiente de si

<sup>5</sup> Este fenómeno es examinado por Luis Eduardo Espinosa en *Viaje por la invisibilidad de los afromexicanos*.

<sup>6</sup> En el artículo "El racismo en el cine mexicano," Ernesto Diezmartínez estudia la omisión sistémica de personas indígenas en algunas de las películas más canónicas del cine mexicano, así como la condescendencia con la que se retratan en los escasos casos en los que son incluidas. *Veneno para las hadas* no es una excepción a esta falla. La película únicamente incorpora personajes blancos de la clase alta, omitiendo así la inclusión de personajes negros e indígenas que habitan en el panorama geográfico, social y político de México.

necesita algo más para servírselo. El elemento anterior hace eco de la subalternidad en la que las nodrizas permanecieron históricamente, pues, como Rita Rodríguez García recuerda:

En las sociedades complejas, en las que existía estratificación y desigualdad social, la capacidad económica y/o el poder de algunas familias permitían contratar, exigir, solicitar u obligar a otra madre a amamantar a su hijo. La lactancia de un niño ajeno se podía establecer como una obligación de siervas o esclavas. (Rodríguez García 2017: 39)

El que la narrativa constantemente enfatice que Carmen está al servicio de Verónica y la presente a la expectativa de lo que la pequeña necesita, ya sea alimento, un baño, o un cuento antes de dormir, reafirma su posición en la jerarquía doméstica. Los elementos anteriores claramente la ligan a las figuras tanto pasadas como actuales, de las que hace eco. Heredera del rol central de cuidado de la nodriza, la figura de la nana sobrevive en la época actual y mantiene un nivel de vulnerabilidad social y económica paralelo al de hace siglos. Pensando en el caso de las trabajadoras del hogar transnacionales en el sur de México, particularmente en mujeres Indígenas de Guatemala, Rodrigo Barraza y Amalia Gracia señalan:

la totalidad de las mujeres entrevistadas menciona que su labor se realiza en condiciones de alta explotación: jornadas extenuantes de más de 12 horas, sueldos que oscilan entre los 1500 y los 2500 pesos mexicanos mensuales (entre 79 y 132 dólares estadounidenses), maltratos, discriminación, amenazas, ausencia total de seguridad social y despidos injustificados. (Barraza y Gracia 2021: 261)

El anterior es un caso representativo en el contexto mexicano, en el que sobresale cómo de manera sostenida a través de los años, mujeres de grupos en desventaja han llegado a trabajar en el espacio doméstico en condiciones de precariedad extrema. Aunque la película no retrata esta precariedad directamente, alude a ella. Durante el día, mientras la niña come, la nana la observa de pie, sin probar bocado alguno. En la noche, cuando la pequeña se está duchando, la nana la espera con la toalla en las manos, y cuando es hora de dormir, está ahí para asegurarse de que Verónica esté cómoda y no necesite nada. Es decir, la película deja en claro que Carmen trabaja a lo largo de todo el día, sin descanso. Así, el personaje pareciera estar atrapado en un rol estático y rutinario. El único elemento que la despega de dicha inmovilidad es su admiración por las brujas.

Que la nana le relate historias de brujería a la niña bajo su cuidado pareciera confirmar los miedos que se gestaron en la época colonial y que tuvieron como centro a mujeres que trabajaban ya sea por un pago mínimo o esclavizadas en el ámbito de la reproducción social. Si bien la transmisión de creencias que giran alrededor de figuras malignas que establecen pactos con el diablo no se da a través del objeto material de la leche, emana del cuerpo de una mujer de clase más baja que la de la familia para la que trabaja y llega a la intimidad corporal y sensorial de la niña a su cargo. La historia horripalante que profetizaba el patriarcado blanco de la

modernidad temprana se materializa en Verónica, quien en el universo de la película pareciera convertirse en un ser siniestro debido a que una mujer obrera ha asumido un rol materno y la ha contaminado.

A través de los paralelismos recién descritos entre la retórica anti-nodrizas y la fascinación de Carmen por las brujas, es claro que este personaje puede interpretarse como la personificación de una pesadilla enmarcada por prejuicios históricos de raza y género. Como Colanzi advierte, el horror muchas veces opera como un medio para referir a situaciones históricas concretas. Sin embargo, más allá de funcionar como canales que validan dicha retórica, los personajes de Carmen y Verónica la rechazan y la utilizan como medio para desafiar a la articulación común de la nana unidimensional, y al de la infancia.

Al pensar en la costumbre del género de horror por incorporar personajes extraños, seres paranormales, y entidades monstruosas, Peter Hutchings advierte: "what Otherness –with a capital 'O'– designates is not only something that is different from the normal but also something perceived as a threat to the normal" (Hutchings 2004: 96). En *Veneno para las hadas*, la nana Carmen se convierte en una figura maligna debido a que contrario a lo que comúnmente se espera de una presencia femenina maternal, tiene un gusto por figuras históricamente consideradas como anti-cristianas. Sin embargo, es interesante que pese a su fascinación por entidades femeninas que ella misma articula como diabólicas, en una de las escenas le da una bendición a Verónica antes de dormir. Más que una contradicción, persignar a la niña opera como un acto de cotidianidad, como un gesto casi automático en el día a día de una mujer cuyas acciones giran en torno al cuidado de la niña y que responden a las demandas de su empleo. Es decir, darle una bendición a Verónica se equipara con el oficio de alimentarla, ayudarle a bañarse, y arroparla, todos actos cotidianos que se llevan a cabo en el contexto laboral del espacio doméstico, de lo que se espera de ella. Por otro lado, el tema de las historias que le cuenta a la niña son producto de su elección libre y de sus intereses personales. A través de las historias de brujas, la nana Carmen ejerce el único dejo de agencia que la narrativa le permite.

Pensando en la persecución y quema de mujeres acusadas de brujería, Silvia Federici recuerda: "las feministas reconocieron rápidamente que cientos de miles de mujeres no podrían haber sido masacradas y sometidas a las torturas más crueles de no haber sido porque planteaban un desafío a la estructura del poder" (Federici 2011: 249). Al salirse de los márgenes de lo que su clase, género, y situación laboral demandan, y al hacerlo a través de su fascinación por la figura de las brujas, Carmen comete un acto de rebeldía. Este acto desafía las representaciones 'normales' o bien, comunes de quienes se dedican al cuidado y a la crianza de los niños. Por ello, en concordancia con lo expuesto por Hutchings, la nana se convierte en una

figura monstruosa, en un agente de transgresión que atenta contra las normas de la reproducción social.

Mediante el símbolo de la bruja, Carmen, evocando la figura de la nodriza, encarna el miedo a la influencia que las mujeres que cumplen con el rol establecido por una sociedad patriarcal tienen sobre la infancia. Esta encarnación vuelve realidad una pesadilla histórica que sin embargo no se cristaliza en su totalidad. Los resultados del comportamiento monstruoso de la nana son distintos a los que el discurso anti-nodrizas auguraba. Aunque la película parece reafirmar que, en efecto, una mujer que no se ajusta a las normas puede envenenar, en este caso mentalmente a quienes están a su cargo, en una observación más detenida es posible identificar que mediante los cuentos de brujas la nana salva a Verónica. En el imaginario mítico de las brujas la niña encuentra una salida del vacío emocional que tiene por la falta de sus padres.

### **El duelo de Verónica**

Desde el inicio de la película es claro que el contraste entre Verónica y Flavia será uno de los principales hilos narrativos de la historia. Entre los mayores puntos de tensión en la amistad de las dos niñas está que Flavia goza de la compañía de su madre y de su padre mientras que Verónica vive al cuidado de su nana y de su abuela enferma. Una de las escenas iniciales tiene lugar a la salida de la escuela de las niñas. La madre de Flavia la espera a la puerta del coche, donde la recibe con múltiples muestras de afecto. De lejos, Verónica las mira con curiosidad. Cuando se han ido, la pequeña emprende el camino sola a casa, en donde al llegar nadie la espera. Verónica sube las escaleras y se dirige a ver a su abuelita, quien le pide que busque a Carmen para que le dé de comer. A la hora de la cena, Verónica le cuenta: "A la salida, su mamá fue por ella. Tienen un coche muy bonito. Se ve que son muy ricas" (1:29:45). Desde el inicio, Verónica expone la atracción que siente hacia la dinámica familiar de Flavia, la cual representa un mundo ajeno al suyo. Esta atracción la lleva a desear poseer objetos que simbolizan lo que Flavia tiene y que a Verónica le falta.

Cuando las niñas están en la habitación de Flavia, Verónica observa cuidadosamente las cosas que lo decoran. Al encontrar una muñeca, le pide a su amiga que se la regale y esta se niega debido a que se trata de su posesión favorita. En venganza, Verónica le roba una pluma fina que su padre le había regalado después de un viaje a Estados Unidos. Este pequeño crimen es indicativo no tanto de las inclinaciones perversas de Verónica, sino de su anhelo por tener un trozo de la vida que Flavia tiene. Si bien es cierto que Verónica cuenta con el amor de su abuela y con el cuidado de su nana, su mente infantil no ha procesado la carencia de sus padres. Por ello, la niña se escuda en la indiferencia y en lo que ella interpreta como maldad. Esta

respuesta emocional puede verse de manera clara en una de las conversaciones entre Carmen y Verónica:

–Nana, ¿por qué no me acuerdo de mi mamá? –Porque eras muy chiquita cuando sucedió el accidente. ¿La extrañas? –¿Y por qué mi abuelita no se murió? Porque ella no vivía en el coche, no vivía con ustedes. ¿Extrañas mucho a tu mamá? –No. (0:08:06)

Del diálogo anterior llaman la atención dos elementos. Por un lado, el inmediato y definitivo *no* con el que Verónica expresa apatía ante la ausencia de su madre. Por el otro, la interrogante respecto al motivo por el que su abuelita sigue con vida y sus padres no. Si al inicio de la película Verónica imaginaba su rostro siendo suplantado por los de múltiples brujas, en el diálogo con su nana ocurre un proceso paralelo, pero esta vez, lo que la pequeña enmascara es el dolor del duelo. El quiebre emocional de Verónica también puede identificarse en la duda sobre la longevidad de su abuela, cuya presencia no puede reconciliar con la ausencia de sus padres<sup>7</sup>. La incompreensión sobre la pérdida lleva a Verónica a querer eliminar el rastro simbólico de la existencia de la madre a la que ya no recuerda: las hadas. Después de que su abuela le regala los cuentos que le pertenecían a su mamá, en una conversación con su nana, Verónica se entera de la violenta relación entre ambos grupos:

–Las brujas no se llevan con las hadas. –¿Por qué?, –Porque las brujas son sus enemigas y las matan. –¿Cómo? [...] –¿Has visto esas ollas que siempre tienen las ollas hirviendo? Ahí echan colas de lagartija, tierra de panteón, cenizas de cruz, culebras, y muchas porquerías. ¿Y sabes qué resulta? Un veneno. –Veneno para las hadas. (0:44:50)

A partir de este diálogo, la niña estará completamente concentrada en crear el veneno. Para conseguir su objetivo, Verónica necesita a Flavia, lo anterior debido a que es su mejor amiga, la persona con la que quiere formar un aquelarre. Para lo anterior, Verónica obliga a su amiga a invitarla a sus vacaciones familiares, donde también estarán sus padres y su perro, Hippy. Ya estando en la finca, las niñas se dedican a buscar los ingredientes para hacer el veneno. Esta búsqueda es lo que desata el fin de su amistad. Cuando van a recolectar tierra al panteón, el padre de Flavia descubre que salieron solas durante una tormenta nocturna. Ante el regaño, Flavia confiesa que están trabajando en la creación de un veneno. Esta confesión despierta la furia de Verónica, quien le había pedido a su amiga que mantuviera el tema del veneno en secreto. Para perdonarla, Verónica exige que Flavia le regale a Hippy, y envuelta en lágrimas, esta accede. La tensión generada en este episodio se convierte en el vehículo por el que se desencadena la tragedia que culmina en la muerte de Verónica.

<sup>7</sup> Este punto se exagera con la problemática representación de la vejez en la película, que es abordada como sinónimo de decrepitud y de vergüenza.

A lo largo de su relación, Verónica ejerce control sobre Flavia al lograr que la admire y que, al mismo tiempo, le tenga miedo. Los sentimientos ambivalentes de Flavia hacia Verónica surgen del conocimiento profundo que esta última afirma tener sobre las brujas, figuras que son ajenas al mundo racional y ordenado de su amiga. Sin embargo, aunque es cierto que Verónica utiliza el miedo para conseguir que Flavia la siga, más que una herramienta para atormentarla, las brujas son el medio a través del que logra encontrar una fuente de equilibrio entre la disparidad de su vida y la de su amiga. Mientras que Flavia tiene a sus padres, Verónica tiene el mundo oculto de las historias que su nana le cuenta. El anterior es el motivo por el que para Verónica es tan importante que su amiga crea que puede comunicarse con tales seres mágicos e incluso, de convertirse en uno. Si Verónica no puede acceder al mundo habitado por su amiga, ella también forma parte de un universo al que Flavia no tiene acceso.

La tensión entre ambos mundos estalla la noche en la que las niñas se disponen a crear el veneno. Las pequeñas llevan todos los ingredientes al establo viejo de la finca, al que, contra la voluntad de Flavia, Verónica también lleva a Hippy. La pequeña explica que el motivo por el que el perro debe acompañarlas, es que todas las brujas tienen un gato negro, y al ser del mismo color, el canino puede operar como un sustituto para la mascota predilecta de las hechiceras. De este modo, Verónica vulnera el mundo de Flavia. La mascota que había formado parte central de la vida de su familia, pertenece ahora al mundo secreto de Verónica. En el establo, mientras Flavia busca uno de los ingredientes para el veneno en la parte de abajo, su amiga está en el segundo nivel preparando todo. En un paralelismo con la escena inicial en la que Verónica observaba a Flavia con su madre a la distancia, esta vez es Flavia quien observa a Verónica, y lo que ve es su imagen transfigurada a la de una clásica bruja de cuentos infantiles. Convencida de que su amiga es una bruja malvada, Flavia quita la única escalera del establo, enciende con fuego un bloque de paja, toma a Hippy, y al salir cierra la puerta con candado. Desde fuera, mira con satisfacción cómo es que el establo arde en llamas. Mientras tanto, Verónica pide a gritos la ayuda de su amiga, que nunca llega, y desconsolada se echa a llorar al lado de una ventana que nunca más volverá a abrirse.

Pese a la perspectiva unidimensional con la que a primera vista aparecen representadas tanto Verónica como su nana, ambos personajes escapan de dicho marco a través de su fascinación por las brujas. Debido a que el gusto por tales personajes es el único elemento que abstrae a la nana del esquema de subordinación en el que el resto de la narrativa la sitúa, mediante las historias que le cuenta a Verónica logra afirmar su agencia. Lo anterior adquiere mayor significado al considerar que Carmen evoca a las nodrizas de la época colonial y decimonónica. El que ejerza su agencia a través de una figura aborrecida por el eje patriarcal afianza dicha

evocación a la par que materializa la falibilidad del discurso anti-nodrizas emitido por dicho eje. Carmen no envenena a Verónica con sus historias, por el contrario, le da una figura a través de la que le es posible hacer más llevadero el duelo por la muerte de sus padres. Verónica encuentra refugio en el mundo oculto de las brujas, y en los motivos por los que este refugio es necesario es que se revela que su supuesta maldad es en realidad la carga de una pérdida para ella inexplicable. Lo anterior hace el final más desgarrador. Ya que para Flavia es imposible acceder al sufrimiento de su amiga, la aniquila. Así, al centro de la película se encuentra el horror de la de la soledad infantil y, sobre todo, de la incomunicabilidad del duelo, el que sin embargo, en la película encuentra un dejo de esperanza en la despreocupada risa de las brujas.

### Bibliografía

BARRAZA GARCÍA, Rodrigo y María Amalia Gracia (2021): "Mujeres mam, migración y trabajo doméstico en México y Guatemala." En: *Perfiles Latinoamericanos*, 29.57, 253-277.

CARRILLO, Ana María (2008): "La alimentación 'racional' de los niños infantes: Maternidad 'científica', control de las nodrizas y lactancia artificial." En: Tuñón, Julia (ed.): *Enjaular los cuerpos: Narrativas decimonónicas y feminidad en México*. México: El Colegio de México.

COLANZI, Liliana (2022): "The literature of irreality let me sink into a stranger world." En: *Latin American Literature Today*. 20 de junio <https://latinamericanliteraturetoday.org/2022/06/the-literature-of-irreality-let-me-sink-into-a-stranger-world/> [02.01.2023]

DELGADO, Mónica (2010): "Más negro que la noche de Carlos Enrique Taboada: entorno siniestro de mujeres." En: *Ventana Indiscreta* (003), 75-78.

DIEZMARTÍNEZ, Ernesto (2015): "El racismo en el cine mexicano." En: *Letras Libres*. 14 de diciembre. <https://letraslibres.com/revista-mexico/el-racismo-en-el-cine-mexicano/> [02.01.2023]

EARLE, Rebecca (2012): *The Body of the Conquistador*. New York: Cambridge University Press.

ESPINOSA, Luis Eduardo (2014): *Viaje por la invisibilidad de los afromexicanos*. Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública. [http://biblioteca.diputados.gob.mx/janium/bv/cesop/lxii/viaj\\_invi\\_afro.pdf](http://biblioteca.diputados.gob.mx/janium/bv/cesop/lxii/viaj_invi_afro.pdf) [02.01.2023]

FEDERICI, Silvia / Verónica Hendel & Leopoldo Touza (trad.) (2011): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Argentina: Tinta Limón Ediciones.

HUTCHINGS, Peter (2004): *The Horror Film*. United Kingdom: Pearson Education Limited.

KAHLO, Frida (1937): *Mi nana y yo*. México: Museo Dolores Olmedo.

MARTÍNEZ, María Elena (2008): *Genealogical Fictions. Limpieza de Sangre, Religion, and Gender in Colonial Mexico*. California: Stanford University Press.

NOBLE, Andrea (2005): *Mexican National Cinema*. New York: Routledge.

RASMUSSEN, Randy (2006): *Children of the Night: The Six Archetypal Characters of Classic Horror Films*. North Carolina: McFarland and Company.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Rita. (2017). Nodrizas y amas de cría. Más allá de la lactancia mercenaria. En: *Dilemata* (25), 37-54. <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/412000131> [02.01.2023]

RULFO, Juan (2019): *Pedro Páramo*. México: Vintage Español.

SANDERS, Nadia (2020): "Los afroamericanos, invisibilizados por 200 años, demandan ser tomados en cuenta." En: *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2020/03/25/los-afroamericanos-invisibilizados-por-200-aos-demandan-ser-tomados-en-cuenta/> [02.01.2023]

TABOADA, Carlos Enrique (dir.) (1984): *Veneno para las hadas* / CONACINE. 90 min.

TABOADA, Carlos Enrique (dir.) (1975): *Más negro que la noche* / CONACINE. 96 min.

TABOADA, Carlos Enrique (dir.) (1968): *Hasta el viento tiene miedo* / CONACINE. 90 min.

TABOADA, Carlos Enrique (dir.) (1969): *El libro de piedra* / CONACINE. 99 min.

VÁZQUEZ ENRÍQUEZ, Emily (2020): "Wet Nurses and Migrant Nanas in Mexico's Imaginary Landscape." En: Castillo, Debra and Anindita Banerjee. *South of the Future*. Albany: SUNY University Press.

WHITE, Heather Rachele (2005): "Between the Devil and the Inquisition: African Slaves and the Witchcraft Trails in Cartagena de Indias." En: *The North Star: A Journal of African American Religious History* 8.2, 1-15.

WOOD, Robin (1976): *Personal views: Explorations in Film*. London: Gordon Fraser.

ZERMEÑO, Carlos (2012): "El miedo y los límites de la realidad en *Veneno para las hadas*." En: *Toma uno* 1.1, 93-102.