



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TÍTULO DEL TRABAJO:

Tonantzin-Guadalupe:

Exploración de la imagen mariana en el México Contemporáneo a través del dibujo

TESIS

PARA OBTENER POR EL GRADO EN

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

LAGUNAS GÓMEZ XAVIER

DIRECTORA DE TESIS

MTRA. MARIA DEL CARMEN ROSSETTE RAMÍREZ / FAD UNAM

MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

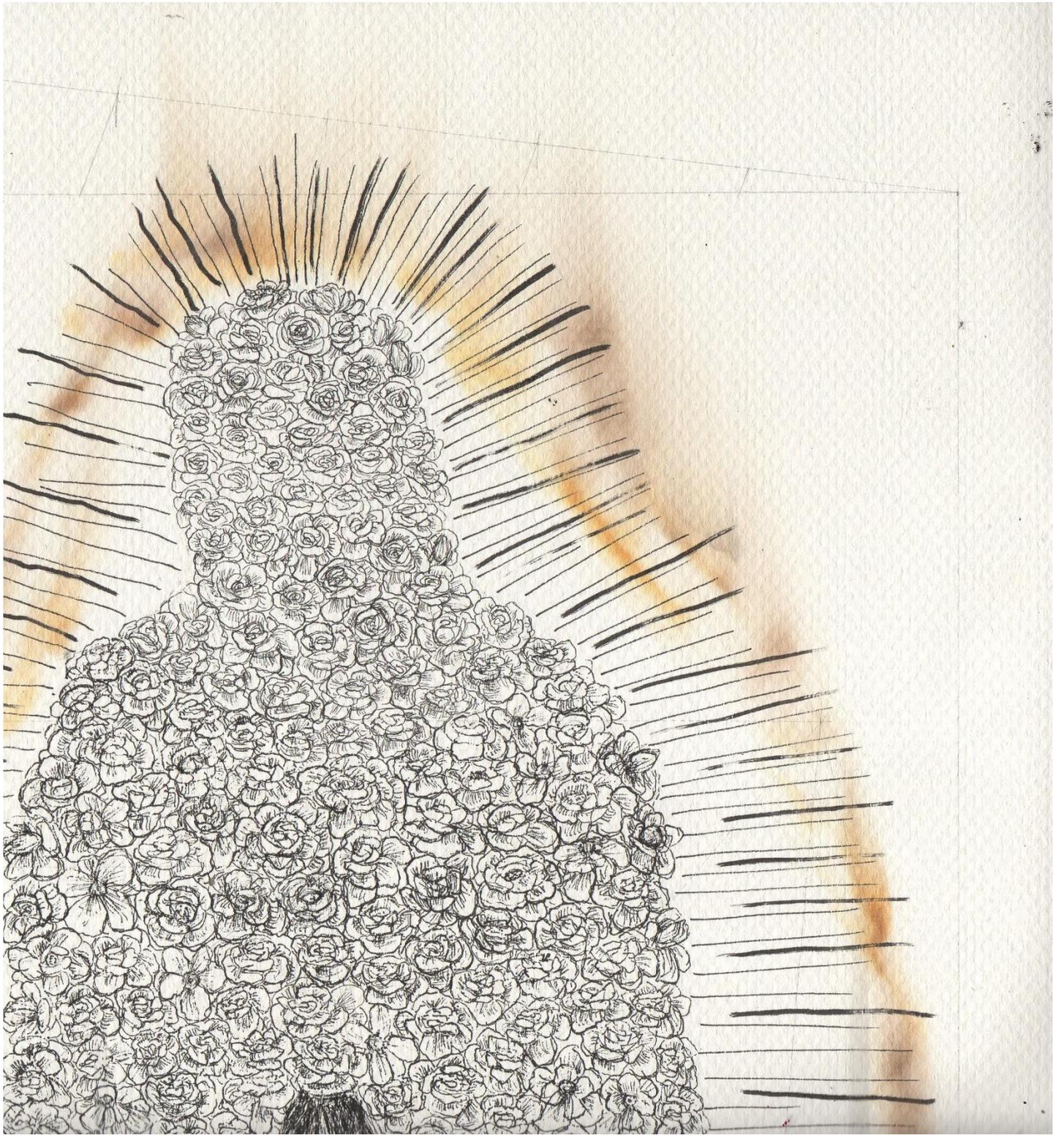
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicatoria:

“Gracias a la vida que me ha dado tanto”.



Detalle de Virgen de Guadalupe
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel

ÍNDICE

Introducción.....	7-9
<i>CAPÍTULO I Tonantzin – Guadalupe: puente de mundos</i>	
Sincretismo en la imagen de la Virgen de Guadalupe.....	12-22
Entre lo sacro y lo profano en un lenguaje de flores.....	23-31
<i>CAPÍTULO II Reflexiones del dibujo contemporáneo</i>	
Dibujo como herramienta de traducción.....	34-39
Vínculos mediante el acto dibujístico.....	40-43
<i>CAPÍTULO III Ofrenda de flores dibujadas</i>	
Galería de Vírgenes y Señoras en Latinoamérica.....	47-65
Galería de vírgenes y Señoras en México.....	67-70
Resultados de unas flores dibujadas.....	71-75
Conclusión.....	76-79



Detalle de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel

INTRO

DU

CCIÓN

Con la investigación “Tonantzin-Guadalupe: exploración de la imagen mariana en el México Contemporáneo a través del dibujo” busco recordar y enumerar contenidos visuales que acompañan a la imagen de Tonantzin-Guadalupe en México y particularmente en la Ciudad de México, que es la región donde habito.

Identificar la visualidad que rodea esta imagen me llevó a enumerar y definir conceptos e ideas que han circundado mi propia visualidad, más allá de la misma imagen de Tonantzin-Guadalupe. Al tener una educación artística con inmediata relación a las estructuras visuales de occidente, este proceso ha complejizado mi interacción con las producciones culturales de mi región, cuya identificación en esta investigación fue relevante para poder nombrar rutas que me permitieran crear una educación visual más flexible tanto para la visualidad que habito como para las que pueda llegar a habitar.

Así, en el primer capítulo de mi investigación, titulado “*Tonantzin – Guadalupe, puente de mundos*”, informaré mediante una breve revisión histórica, el contexto en el apareció la imagen de Tonantzin-Guadalupe. Además, brindaré información proporcionada por documentos propios de la época, con los cuales me propongo reconocer el contenido tanto visual como literario contenido en la tilma (de San Juan Diego). Mi objetivo es extender la investigación conceptual y visual de este capítulo a mi contexto, y con él, a las inquietudes propias de mi época y la región donde habito.

Por ello, en el apartado “*Sincretismo en la imagen de la Virgen de Guadalupe*”, revisaré el contenido de mi interés dentro de la tilma, lo que me permitirá asociar a Tonantzin-Guadalupe con las luchas de resistencia indígena y apreciar al sincretismo como un mecanismo que ha acompañado a la persistencia silenciosa del pensamiento dominado indígena en relación con el pensamiento dominante occidental.

En el apartado “*Entre lo sacro y lo profano en un lenguaje de flores*”, por otro lado, exploraré la dicotomía sacro-profano y las consecuencias de esta estructura de pensamiento, pues no se queda en el concepto, sino que tiene como resultado

diversos actos de violencia: conquistas, saqueos, guerra y muerte. Y ello se ve reflejado, apoyado y sustentado en las producciones visuales.

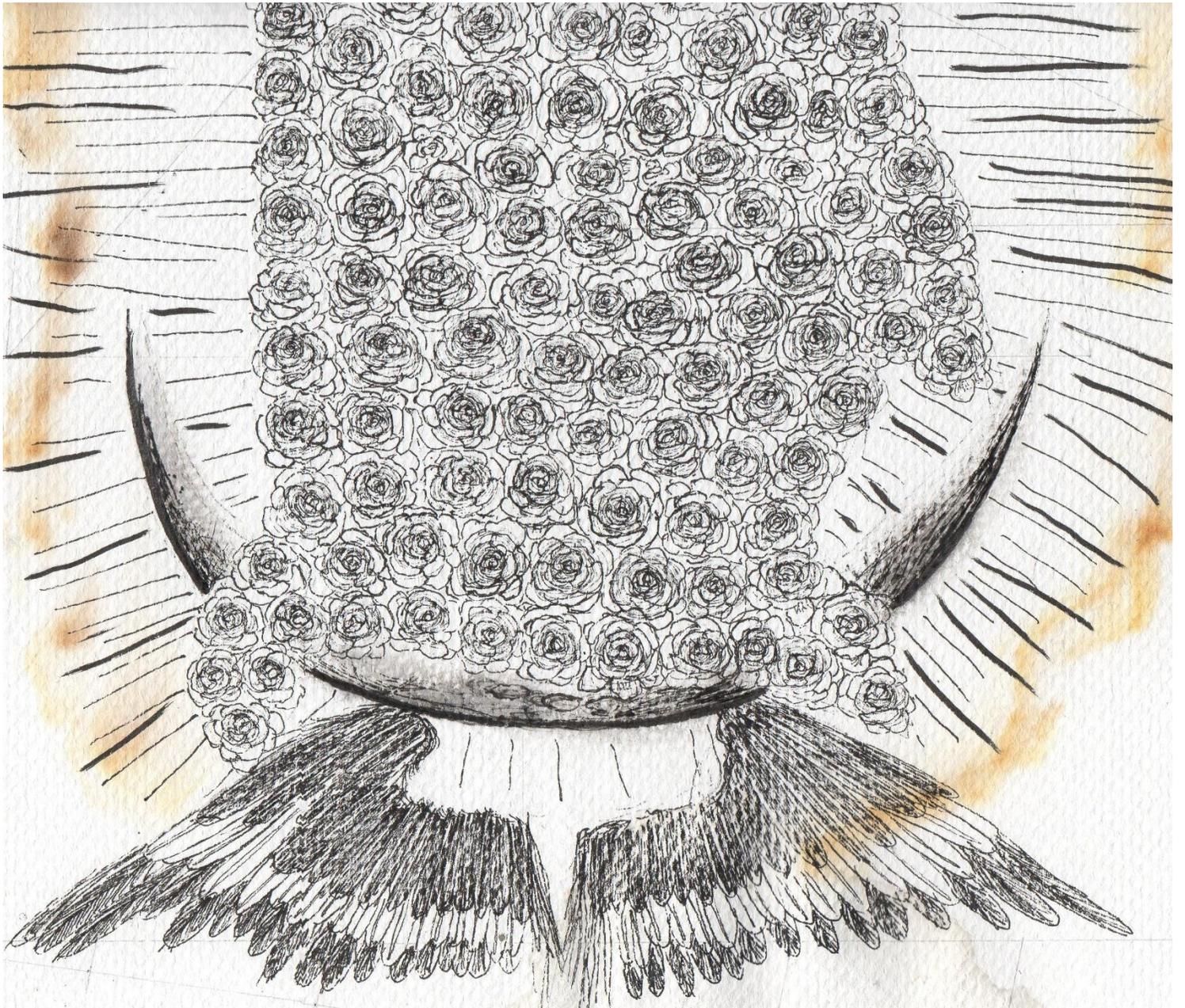
En el segundo capítulo, "*Reflexiones del dibujo contemporáneo*", haré dos reflexiones alrededor de mi configuración del pensamiento y del acto dibujístico dentro de esta investigación.

Así, en el primer apartado de este segundo capítulo, "*Dibujo como herramienta de traducción*", reflexionaré sobre la estructura de pensamiento occidental que influye en la configuración de mi acto dibujístico. Éste se limitaba a traducir el contenido visual y literario obtenido en esta investigación, pero acerca del cual me permití reflexionar para buscar nuevas rutas con las cuales asociar la visualidad de mi entorno con el conocimiento recabado sobre el acto dibujístico, y de este modo analizar conceptos más afines con las búsquedas del tema Tonantzin-Guadalupe.

En el segundo apartado: "*Vínculos mediante el acto dibujístico*", tras haber reflexionado sobre los conceptos que conformaron mi acto dibujístico, es donde formularé la construcción de los vínculos que hacen posible que mi producción artística esté más allá de la protección o validación de las instituciones culturales o académicas. A su vez, buscaré enlaces con los habitantes o visitantes de los entornos culturales y geográficos propios de mi investigación, en este caso el tema Tonantzin-Guadalupe.

Finalmente, en el tercer y último capítulo, titulado "*Ofrenda de flores dibujadas*", muestro la serie de dibujos de las imágenes marianas en América Latina y en México. En el apartado "*Resultados de unas flores dibujadas*" realizaré un análisis de las estructuras que me han constituido como productor y como espectador de mi entorno; las mismas estructuras que me han impedido tener vinculación directa o cercana con mi visualidad debido al constante filtro occidental, pero que conseguí nombrar para hacerlas visibles y buscar rutas que me conecten con mi contexto y la región en donde habito.

Así, esta investigación que tenía planeado un fin concreto, ha resultado en un proyecto que me llevó a diferentes y diversas conclusiones para comenzar más búsquedas desde el campo artístico.



Detalle de Virgen de Guadalupe
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel

CAPÍ

TULO

|

Tonantzin – Guadalupe, puente de mundos

Sincretismo en la imagen de la Virgen de Guadalupe

Al observar la imagen de Tonantzin-Guadalupe comienzo a reproducir en mi mente las imágenes creadas sobre la figura de la Virgen María que he consumido como receptor occidentalizado. Así inicio un recorrido que me lleva a enlistar varios periodos y estilos de la creación humana, desde las primeras imágenes de las catacumbas de Roma y las vírgenes pálidas y elegantes del Medievo, hasta las idealizadas madonas del Renacimiento o las realistas vírgenes del Barroco. Este recorrido me hace identificar valores y elementos que me permiten, como espectador, descubrir a quién se denomina la madre de Dios, de cuyas características logro enlistar la dulzura, pasividad, ternura, calma y maternidad (exceptuando algunos casos, como lo son las vírgenes de Caravaggio). A partir de ello se puede definir un personaje que debe remitir a la vida en primera instancia, ya que se está frente a la elegida, al enlace entre lo divino y lo terrenal¹.

Pero lo mencionado con anterioridad es contenido visual occidental y yo, como todos en Latinoamérica, tengo múltiples raíces. Por ello, al ver a Tonantzin-Guadalupe, también debo recordar las producciones hechas sobre las deidades maternas de este lado del mundo (teniendo un límite con la cultura mexicana), en las cuales existe una gran distancia respecto a las características occidentales. En lo que concierne a la cultura mexicana, las divinidades maternas son una constante dualidad: vida-muerte, creación-destrucción y pasividad-actividad. Por ejemplo, Coatlicue y Tlaltecuhli son deidades que ofrecen y piden ofrenda, un dar para recibir que es importante subrayar para vislumbrar la dinámica ritual presente en la cultura mexicana. El resultado es un vasto marco de características de la deidad: creadora, telúrica y celestial; terrible y temible para ojos occidentales, pero con lógica para el ojo mexicano, que deposita en sus deidades su manera de entender el funcionamiento de la tierra.

Así, al identificar estos dos listados, me permito recoger las diferencias entre las imágenes del personaje de María y las deidades maternas mexicanas para resaltar la singularidad de la imagen de la Virgen de Guadalupe de entre otras imágenes,

¹ (Acaso 2006, 40- 47)

pensando a Tonantzin-Guadalupe como el resultado sincrético de un encuentro de dos maneras de pensar y crear a la figura maternal con grandes disparidades.

No será parte de esta investigación registrar los acontecimientos que fueron marco contextual cuando el llamado milagro guadalupano ocurrió, pero tener un panorama es de relevancia. Para ello deben situarse las apariciones de la Virgen de Guadalupe en el año 1531, lo que nos habla de una cercanía temporal de sólo diez años con la caída de México-Tenochtitlan, un acontecimiento que acarreó un reciente cambio de orden social, ideológico, económico, político y religioso. Esto permite referir un panorama de confusión con énfasis en la población indígena: la pérdida de sus deidades fue un acontecimiento de gran herida psicológica, pues supuso el abandono y desprotección de entidades de origen ancestral, pero más aún, el enfrentamiento con el derrumbe de una forma de entender el cosmos y su propio existir.

Claro está que tabular los daños del encuentro entre españoles e indígenas en el siglo XVI es una tarea casi imposible, lo que me lleva a pensar en el caso Tonantzin-Guadalupe como una válvula conciliadora en un panorama devastador, donde dos formas muy diferentes de observar el cosmos debían buscar puntos comunes de diálogo para poder hablar de un coexistir entre el lado español e indígena; eso, o haber pensado en una solución violenta que habría llevado a la extinción de uno de los dos lados (como los casos ocurridos en el zonas de Norteamérica o del Caribe).

Tras definir la cercanía de la caída de México-Tenochtitlan² con las apariciones de la Virgen de Guadalupe, se debe tener presente que los habitantes originarios del Valle de Anáhuac conservaban sus tradiciones, costumbres y sobre todo sus creencias, las cuales se practicaban y transmitían de manera secreta entre ellos y su descendencia, lo que permitía sostener la hondura de ser un pueblo derrotado. Cabe resaltar la existencia de los llamados ídolos de piedra, que en algunos casos eran empotrados en columnas de iglesias, ocultos en esculturas de caña o maíz de santos o vírgenes de la nueva creencia³, enterrados en las iglesias o simplemente

² (INAH TV, 2021)

³ (Latisnere 2010)

adorados de manera oculta por los indígenas para evitar las sanciones del Santo Oficio, que los podía condenar a muerte por el pecado de herejía e idolatría.

Con un constante temor de correr con la suerte que sus congéneres padecieron en las batallas contra los españoles, los sobrevivientes se encontraban en la encrucijada de poder nombrarse y nombrar a su entorno como les habían educado, mientras que del otro lado había un sector español que buscaba reconciliar las enseñanzas de los originarios con las propias y con ello extender su doctrina. Lo que tuvieron como primera e inmediata respuesta fue que reproducir los esquemas occidentales no sería una vía efectiva de evangelización⁴, siendo que la principal y escandalosa diferencia entre María y las diosas maternas mexicas consiste en que María es sierva y mediadora de Dios con el mundo mientras que las diosas mexicas son diosas, ya que en la religión católica la presencia divina sólo tiene un lado masculino, diferente a la religión mexicana que contenía divinidades masculinas y femeninas⁵.

Identificar que el concepto de lo divino no era el mismo entre españoles e indígenas fue clave para los frailes del siglo XVI en el Valle de Anáhuac, a quienes se puede incriminar de actos como la quema de códices, como ocurrió en la región maya por fray Diego de Landa; pero también existieron casos ejemplares como el de Bernardino de Sahagún, quien rescató conocimiento indígena en su obra *Historia general de las cosas de la Nueva España*⁶. En ésta trabajaron frailes de gran sensibilidad, quienes hicieron la magna labor de traducir el pensamiento de los indígenas, lo que les permitió reconocer su originalidad, relevancia y complejidad para poder incorporar lazos comunicantes entre ambas culturas. Esto resultó en intercambios de deidades por santos, vírgenes y niños (como el Niño de Atocha)⁷, lo que generó el sincretismo, un concepto que permite revisar la singularidad del suceso guadalupano y explicar su rápida expansión y aceptación entre los indígenas. Por

⁴ (Serge 1994, 50)

⁵ (Serge 1994, 59 - 62)

⁶ (Bárceñas 2006, 17)

⁷ (Latisnere 2010)

ello me interesa exponer la definición de sincretismo propia de un diccionario, para avanzar con claridad dentro de la investigación; cito:

1. *m. Combinación de distintas teorías, actitudes u opiniones*⁸.
2. *m. Fil. Sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes.*
3. *m. Ling. Expresión en una sola forma de dos o más elementos lingüísticos diferentes.*

La definición de sincretismo lleva a identificar su relevancia en los planes evangelizadores de los frailes y reconocer la particularidad resultado de fundir dos modos muy diferentes de entender la religión, que provocaron una riqueza de festividades, producciones visuales y ceremonias. Lo anterior permite diferenciar al catolicismo occidental del catolicismo en México, caso muy parecido al del Barroco novohispano frente al Barroco europeo⁹.

Al continuar la investigación y exponer la gran labor de los frailes, cito a Mignolo, quien dice:

Para Glissant “el imaginario” es la construcción simbólica mediante la cual una comunidad (racial, nacional, im-perial, sexual, etc.) se define a sí misma.¹⁰

Esta cita me es precisa para describir la imagen de Tonantzin-Guadalupe, ya que Mignolo menciona la importancia de Glissant en lo que él llama “el imaginario”, en donde entra la producción visual como resultado del pensamiento filosófico que habita en toda sociedad o comunidad y por tanto permite sustentar o invalidar la existencia de lo pensado. Ello fue de interés para los frailes que identificaron con gran rapidez las dinámicas espirituales y corporales que daban funcionamiento a la maquinaria religiosa de los indígenas¹¹, lo que les permitió reconocer que implantar sus ritos junto a su biblioteca de santos, ángeles y vírgenes no sería un acto sencillo.

⁸ (RAE s.f.)

⁹ (Barranco, 2018)

¹⁰ (Lander 2000, 55)

¹¹ (Artes 2016)

Para ello, los frailes comenzaron a ordenar las características religiosas propias e indígenas para encontrar similitudes en un acto casi milagroso, frente a un panorama de gran contraste, pudiendo así desmenuzar y tener un acercamiento al pensamiento indígena. Esto dio pie a una gran cantidad de producciones culturales previas a la creación de la imagen de Tonantzin-Guadalupe, pero que habrían de conectar con ella.

A partir de lo expuesto se puede inferir lo prodigioso, que también me permito calificar como atrevido, de realizar una síntesis de creencias en la imagen de Tonantzin-Guadalupe. Lo distingo de atrevido al conectar la imagen con el *Nican mopohua*, documento base sobre las llamadas apariciones de la Virgen de Guadalupe (ocurridas del 9 al 12 de diciembre de 1531), texto cuyo título traducido del náhuatl significa “Aquí se Narra” y en donde se prueba la compleja poética que existía entre los indígenas y sus deidades.

Así mismo es posible inspeccionar a través del texto (dependiendo sus variantes y traducciones) la cercanía de los indígenas con esta representación de María, a quien pasarían a llamar *Tonantzin*, nombre proveniente del náhuatl que quiere decir “Nuestra venerable o amada madre”¹² y que fue tema de discusión por los religiosos de su época. Asimismo, fue mencionado por personajes como Bernardino de Sahagún, quien también resaltó su preocupación por ubicar un templo mariano en el Tepeyac, donde estaba registrada la ubicación de un templo a la diosa madre de los dioses, llegando a clasificar de “sospechoso” el nuevo fervor por la Virgen de Guadalupe. Cito:

En este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses, que ellos llaman Tonantzin, que quiere decir nuestra madre. Allí hacían muchos sacrificios en honra de esta diosa, y venían a ella de muy lejanas tierras, de más de veinte leguas de todas las comarcas de México, y traían muchas ofrendas: venían hombres y mujeres y mozos y mozas a estas fiestas. Era grande el concurso de gente en estos días y todos decían 'vamos a la fiesta de Tonantzin'; y ahora que está ahí edificada la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, también la llaman Tonantzin, tomando ocasión de los predicadores que también la llaman Tonantzin. ...y vienen ahora a visitar a esta Tonantzin de muy

¹² (Barranco, 2018)

lejos, tan lejos como de antes, la cual devoción también es sospechosa, porque en todas partes hay muchas iglesias de Nuestra Señora, y no van a ellas, y vienen de lejanas tierras a esta Tonantzin como antiguamente.¹³

Pero para Sahagún y sus colegas religiosos no sólo era alarmante esa manera de llamar a María, también resultaba escandaloso el trato tan cercano a la figura de la denominada Tonantzin que se evidenciaba en el *Nican mopohua*: la manera en que Juan Diego se refiere a ella al decirle “Señora mía, Reina mía, Muchachita mía”. Para explicar la cadena de reacciones que ocasionó la aparición de Tonantzin-Guadalupe, se deben contrastar nuevamente las figuras de María y Tonantzin. Para los frailes no era común tener una cercanía a la figura de la Virgen María como “abogada e intermediaria” entre las decisiones del Dios cristiano y lo ocurrido en la tierra. En cambio, explicar a las diosas madre en la cultura mexicana lleva a conectar con una relación participativa de la humanidad con la tierra¹⁴; tenerlas contentas era de vital importancia porque se les sabía causantes de desastres naturales, sequías o



Tilma de Virgen de Guadalupe

¹³ (Bárcenas 2006, 18)

¹⁴ (INAH TV, 2014)



Detalle de rostro de la Tilma de la Virgen de Guadalupe

hambrunas. Ello destaca la importancia de buscar tener cercana y contenta a la diosa madre.

Ahora la pregunta sería ¿qué vieron los indígenas en la Virgen de Guadalupe que les permitió conectar con sus creencias? Para ello coloco la imagen original.

La tilma está hecha de *ixtle*, una fibra de maguey con una medida de 168 cm de alto por 105 cm de ancho; contiene una paleta cromática muy cercana al pensamiento indígena donde resalta el verde, rojo, negro, blanco y amarillo, y que representa una mujer aparentemente embarazada quien, según estudios, tiene la estatura promedio de una mujer indígena.

Su color de piel es moreno, por lo tanto, otorgaba identificación con sus espectadores indígenas que tenían el mismo tono de tez. Así, los colores anteriormente mencionados como paleta cromática de la tilma (verde, rojo, negro, blanco y amarillo) les tuvieron que ser cercanos, ya que podían conectarlos con cuatro personajes cruciales en la mitología mexicana: los Tezcatlipocas; es decir, Tezcatlipoca negro, Tezcatlipoca blanco (Quetzalcóatl), Tezcatlipoca rojo (Xipe Tótec) y el Tezcatlipoca verde (Huitzilopochtli)¹⁵, siendo éste último, junto a Quetzalcóatl, con quien se habría de construir mayor conexión. Huitzilopochtli por ser una deidad nacida de un milagro virginal por parte de Coatlicue, Quetzalcóatl por ser la deidad cuyo retorno se traducía en paz para los indígenas¹⁶.

¹⁵ (Latisnere 2010)

¹⁶ (Portilla 2012, 25)



Detalle de rayos y túnica de la Tilma de la Virgen de Guadalupe

Examinar la cercanía entre Huitzilopochtli y Quetzalcóatl permite mostrar dos columnas que a mi pensar son fundamentales para entender la rápida aprehensión por parte de los indígenas de la imagen de Tonantzin-Guadalupe. Al separar con la mirada los elementos más atrayentes al ojo, se puede resaltar el protagonismo tanto de los rayos solares como de la luna que está a los pies de la Tonantzin¹⁷.

La relevancia del sol y la luna dentro de la imagen, elementos de fuerte carga simbólica en la cosmología mexicana, permitió realizar enlaces con las antiguas deidades, sobre todo que los indígenas reconocieran en Tonantzin-Guadalupe a la diosa madre de los dioses.

El primer elemento (el sol) se remite a Huitzilopochtli, que es dios tutelar para los mexicas. Según cuenta su mito nació de manera prodigiosa de la diosa Coatlicue, quien recibió un atado de plumas como regalo del cielo mientras realizaba sus rituales de limpieza en el templo (es decir mientras oraba), bola de pumas que la asombró y que guardó en su regazo; esta acción tendría como resultado un embarazo virginal, un relato muy análogo con la inmaculada concepción de María¹⁸.

Es muy posible que los indígenas convirtieran los rayos de sol de la imagen de Tonantzin en una representación de Huitzilopochtli (por ser una deidad solar y guerrera). Como dice el relato, Huitzilopochtli protegió a su madre de la ira de

¹⁷ (Barranco. 2018)

¹⁸ (Collins 2012, 284-285)



Detalle de luna de la Tilma de la Virgen de Guadalupe

sus hermanos (las estrellas presentes en el manto de la Tonantzin) y de su hermana Coyolxauhqui (la luna), luna que también está dentro la imagen de la tilma, a los pies de la Tonantzin, quien aparece rodeada por rayos solares. Esta imagen podía hacer recordar al espectador indígena la valía de Huitzilopochtli al proteger a su madre de sus hermanos las estrellas y su

hermana la luna. Pero dicha interpretación queda más en un análisis propio debido a que estudios oficiales de instituciones religiosas y académicas realizados a los rayos solares de la tilma concluyan en una relación con el “Ollin Tonatiuh” (sol en movimiento) y así mismo con la relación del sol con el pensamiento cristiano¹⁹. Interpretaciones oficiales que, desde mi opinión, son un intento de controlar las definiciones indígenas y seculares alrededor de Tonantzin-Guadalupe, una imagen que, citando a Belting:

Los teólogos han intentado una y otra vez arrancar su poder a las imágenes materiales cuando éstas amenazaban con ganar demasiado poder en la Iglesia. Las imágenes pasaban a ser rechazadas tan pronto como comenzaban a atraer más público que las instituciones mismas y a actuar por su parte en nombre de Dios.²⁰

Y no es exagerado hablar de un rechazo por parte del clero ante la imagen, ya que años posteriores a la creación de la pintura, y ante un rápido incremento de devotos, existieron preocupaciones por parte de miembros de la iglesia católica. Veían con malos ojos los contenidos visuales de la efigie, la ubicación del templo (en el Tepeyac, donde se había ubicado un templo a la madre de los dioses indígenas) y, por supuesto, la evidente cercanía creada entre los indígenas y la pintura al llamarla Tonantzin, más que Virgen María.

¹⁹ (Canal22 2012)

²⁰ (Belting, 2009, 9)



Detalle de flor de cuatro pétalos de la Tilma de la Virgen de Guadalupe

El contenido visual era preocupante, ya que convirtió la imagen de Tonantzin en la síntesis sincrética de las creencias indígenas bajo el disfraz de una imagen de aparente totalidad cristiana, pero que ante ojos indígenas desplegaba un código. Entre varios elementos dentro de la imagen, hay una especial relevancia en la llamada “flor de cuatro pétalos”, ubicada en la zona del vientre y que habla de la conexión con la conjunción de Venus, que a su vez conecta con Quetzalcóatl (asociado a la estrella Venus, estrella de la mañana)²¹. Así mismo las fechas de las apariciones coinciden con el solsticio de invierno, evento de gran relevancia para el pensamiento indígena, ya que habla de ciclos cósmicos. De este modo, la presencia casi oculta de Quetzalcóatl traía a los indígenas la promesa de su retorno, en el cual existía la promesa de paz para su pueblo.

El llamado *Código Guadalupano*, que es Tonantzin, contiene gran cantidad de significados que se pueden emplear para demostrar el sincretismo que encierra esta imagen, cercana a cumplir sus 500 años de ingreso al imaginario colectivo del actual territorio de México. Comprobar la totalidad de enlaces entre el pensamiento indígena con lo contenido en la imagen es casi imposible, ya que se parte de un sesgo: la destrucción sistemática de personas capaces de leer los llamados libros pintados (códices). Esto da como resultado una tarea difícil de completar debido a que las fuentes indígenas han llegado hasta este tiempo en forma oral, una forma igualmente valiosa que, sin embargo, vive una constante transformación y que abre lagunas dentro del *Código Guadalupano*, el cual pide ser escrito por los originarios de esta tierra, pero está ante la constante lupa académica y religiosa occidental²². Me atrevo a clasificar de absurdo el pretender analizar desde el pensamiento cristiano occidental la totalidad de una imagen

²¹ (Canal22 2012)

²² (Barranco, 2018)

con gran originalidad dentro de lo que se denominaría como imaginario novohispano. Así, Tonantzin-Guadalupe permite completar el mapa de la identidad sincrética de lo llamado mexicano; resolver la idiosincrasia de costumbres, tradiciones y festividades en torno a vírgenes, santos, ángeles y los llamados niños Dios, que facilitan reunir, integrar e inventar, a partir de un soporte en imagen, un entorno de rituales (danzas y cantos). El resultado es un diálogo entre las prácticas religiosas de los conquistados y los conquistadores.

Reconozco y destaco el ingenio indígena al transformar sus operaciones religiosas para resolver la entereza de su pensamiento, así como al manipular sus entornos para hablar de una auténtica resistencia, que admite descubrir la continuidad de la vena indígena en el crisol del México contemporáneo.

Entre lo sacro y lo profano en un lenguaje de flores

Al investigar el tema Tonantzin-Guadalupe habré de aclarar dos conceptos que considero son habitad de la imagen: por un lado lo sacro y por el otro lo profano. Para poder avanzar citaré la definición de ambos.

*Sacro o sagrado*²³:

- 1. adj. Digno de veneración por su carácter divino o por estar relacionado con la divinidad.*
- 2. adj. Que es objeto de culto por su relación con fuerzas sobrenaturales.*
- 3. adj. Perteneciente o relativo al culto divino.*
- 4. adj. Digno de veneración y respeto*

Profano:²⁴

- 1. adj. Que no es sagrado ni sirve a usos sagrados, sino puramente secular.*
- 2. adj. Que no demuestra el respeto debido a las cosas sagradas.*
- 3. adj. Que carece de conocimientos y autoridad en una materia.*
- 4. adj. Libertino o muy dado a cosas del mundo.*
- 5. adj. Inmodesto, deshonesto en el atavío o compostura.*

Al registrar estos dos conceptos con sus respectivos significados me permitirá identificar y recoger evidencia del pensamiento indígena en una imagen y en una narrativa de aparente totalidad española. En consecuencia, tendré como limitante pensar a lo sacro como aquello autorizado, validado y permitido; mientras, a lo profano le tendré dentro de lo deshonesto, libertino y carente de

²³ (RAE, s.f.)

²⁴ (RAE, s.f.)



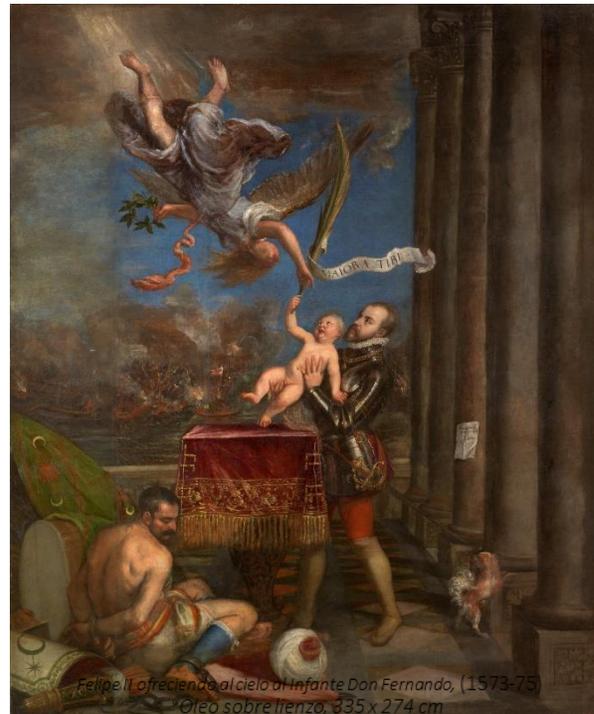
La Religión Socorrida por España, (1572-75)
Oleo sobre lienzo, 168 x 168 cm
Tiziano Vecellio

conocimiento, permitiéndome informar la presencia de un pensamiento dicotómico que en su época era visualizado por el binarismo del hombre civilizado y el bárbaro u hombre salvaje.

Bajo dicho esquema binario las conquistas permitían asesinar, secuestrar, violar, saquear o esclavizar a las civilizaciones objetivo, principalmente cuando se buscaba combatir lo diferente al credo católico, especialmente por parte del Imperio español, que se proclamaba salvador de la

“verdadera religión”. Para reforzar la importancia del Imperio español por tomar el papel de guardián de la religión católica,

Tiziano Vecellio, quien fue pintor oficial de la Corte española desde Carlos V hasta Felipe II, realizó dos obras que logran ilustrar dicha relevancia de ser guardianes del catolicismo. La primera es *La Religión Socorrida por España* (véase imagen en la parte superior izquierda), donde se celebra el triunfo de la Batalla de Lepanto (1571); es decir, el triunfo del ejército español sobre las tropas musulmanas. La segunda obra es *Felipe II ofreciendo al cielo al Infante Don Fernando*²⁵ (véase imagen en la parte inferior derecha), continuación de la anterior obra mencionada, donde del cielo baja un ángel que garantiza la victoria al linaje español por ser



Felipe II ofreciendo al cielo al Infante Don Fernando, (1573-75)
Oleo sobre lienzo, 335 x 274 cm
Tiziano Vecellio

²⁵ (Prado 2017)

guardianes de la “verdadera religión”, y de donde destaca un moro (musulmán) atado en actitud de derrota.

Pero al pensar el caso de la Conquista de México-Tenochtitlán, se conoce que la mayor inquietud de Cortés y su ejército no era llevar la llamada “verdadera fe” a los indígenas, sino el enriquecimiento rápido. No obstante, aun al estar a miles de kilómetros de Europa, se debe resaltar que ni españoles ni mexicas eran capaces de refutar algún dogma o autoridad, y para la época no había autoridad comparada a la del pontífice romano (es decir el papa), cuyo poder espiritual y terrenal le permitían autorizar, rechazar y principalmente validar o desacreditar decisiones militares, sociales, culturales o económicas entre otras²⁶ (en el continente europeo). Durante la llegada de Colón a América gobernaba desde la silla de San Pedro el papa Alejandro VI, quien bajo el documento llamado “donación papal” exhortaba a la enseñanza de la religión y de las buenas costumbres. Esto no contenía un exclusivo interés religioso o espiritual; en dicho documento el papa Alejandro VI dejaba en claro una legitimación sobre la toma de las “nuevas tierras” y el deber en evangelizar a sus nativos.

Pero dicho documento de mayo de 1493, más que evitar abusos y genocidios, provocó un incremento de ellos. Bajo la presión de la condicionante de “evangelización o no hay autenticidad en la posesión de tierras”²⁷, hubo lugares del continente americano donde no existió reparo en las acciones para expandir la religión católica, y bajo el rigor del metal manchado de sangre algunas comunidades indígenas fueron devastadas de manera sistemática. Los españoles tuvieron como principal objetivo a aquellos que mantuvieran cercanía con las creencias ancestrales, como ancianos y líderes sociales, y efectuaron violaciones para procrear descendencia que sería separada de sus madres con el objetivo de evitar cualquier contacto que pudiera revivir el conocimiento ancestral, todo ello amparado por el estandarte de lo sacro contra lo profano, el hombre civilizado contra el hombre salvaje.

²⁶ (INAH TV, 2021)

²⁷ (Dávila. 2021)

Cabe mencionar que 44 años después del reinado de Alejandro VI y seis años después de las apariciones de Tonantzin-Guadalupe, el papa Pablo III publicó en el año 1537 la bula *Sublimis Deus*, un documento donde llamaría a realizar una evangelización con métodos pacíficos y declarararía el derecho de los indios a la libertad; cito:

que dichos Indios, y todas las gentes que en el futuro llegasen al conocimiento de los cristianos, aunque vivan fuera de la fe cristiana, pueden usar, poseer y gozar libre y lícitamente de su libertad y del dominio de sus propiedades, que no deben ser reducidos a servidumbre y que todo lo que se hubiese hecho de otro modo es nulo y sin valor²⁸

Así mismo, con dichas declaraciones dio fin al debate en torno a la naturaleza de los indios, quienes habían sido considerados como animales antes que como hombres, lo que sirvió de justificación para realizar genocidios.

Frente a este contexto he de volver a subrayar la importancia del *Nican mopohua* como un texto que además de ser el documento oficial sobre la narrativa de las apariciones de la Virgen de Guadalupe, también se convierte en el resguardo y demostración de un sincretismo oral y escrito, ya que encierra la riqueza poética propia del náhuatl²⁹ y expone el ingenio indígena al buscar la persistencia de sus formas rituales para lograr mantener la comunicación con sus deidades.

Por consiguiente, es relevante examinar el contenido narrativo del *Nican mopohua*, que me permitirá destacar el contenido sacro y profano en el entorno de Tonantzin-Guadalupe (y que influyó en mi creación de dos series de dibujos), no sin antes aclarar que no consultaré el texto desde una lupa filológica o filosófica, aunque sí me apoyaré de estudios relacionados con dichas áreas que me permitan denotar la riqueza escrita y visual en los relatos en torno a las apariciones.

Lo primero a destacar y que he seleccionado como contenido que muestra la persistencia de la antigua poesía náhuatl en el *Nican mopohua* es la presencia y

²⁸ (Dávila, 2021)

²⁹ (Portilla 2012, 9)

relevancia de la flor y el canto, dos elementos que permiten explicar la dinámica contemporánea de los indígenas en el rito de Tonantzin. La flor habla de lo bello, lo temporal, lo puro, lo noble y lo valioso; el canto que va a la par de la danza, por otro lado, es una forma de orar para lograr un diálogo con la divinidad, una forma de preparar el cuerpo para ofrendar el alma (la flor)³⁰.

Se puede probar la importancia de la flor desde tiempos anteriores a la Conquista, siendo el principal representante de la poesía náhuatl Nezahualcóyotl, quien en una de sus obras titulada “He llegado aquí: yo soy Yoyotzin³¹” muestra una analogía con la flor; cito:

He llegado aquí: yo soy Yoyotzin.

Sólo flores anhelo,

he venido a estar cortando flores en la tierra.

Ya corto aquí valiosas flores,

ya corto aquí flores de amistad...

Nezahualcóyotl destaca la presencia de la flor en el pensamiento indígena, la cual es de tal relevancia que se compara con la amistad. Ello permite saber que para los indígenas la flor también se compara con virtudes, es decir, con condiciones inmateriales de la posición humana. Y como humanos, Nezahualcóyotl también habla de su temporalidad en otro de sus poemas más conocidos, llamado “Como un pintura nos iremos borrando³²”. Cito:

...como una flor

hemos de secarnos

sobre la tierra...

³⁰ (Portilla 2012, 30)

³¹ (Martinez 2012, 187)

³² (Martinez 2012, 203)

Las flores tienen gran presencia y protagonismo en el relato del *Nican mopohua* al ser la prueba que llevaría Juan Diego al obispo. En el texto se narra con gran exquisitez la manera en que Tonantzin ordena buscar flores y al tiempo se continúa la narración con un lenguaje poético que describe aquellas flores; cito:

Le dijo: “Sube, tú el más pequeño de mis hijos, a la cumbre del cerrito y allí donde tú me viste y donde te di mi mandato; allí verás extendidas flores variadas: córtalas, reúnelas, ponlas todas juntas: luego baja en seguida; tráelas aquí, a mi presencia.”. Y luego Juan Diego subió al cerrito, y cuando llegó a la cumbre, mucho se maravilló de cuantas flores allí se extendían, tenían abiertas sus corolas, flores las más variadas, bellas y hermosas, como las de Castilla, no siendo aún su tiempo de darse. porque era cuando arreciaba el hielo. Las flores estaban difundiendo un olor suavísimo, eran como perlas preciosas, como llenas de rocío de la noche³³.

Así, las formas poéticas de describir las flores dentro del relato permiten demostrar su protagonismo, ya que durante la narración se describen constantemente como preciosas, frescas, de corolas abiertas y embriagante aroma. Esto me lleva a clasificar a la flor dentro del pensamiento indígena como una analogía del alma y el espíritu dentro del pensamiento occidental³⁴. Nuevamente citando al poeta Nezahualcóyotl, pienso que en su poema “Los cantos son nuestro atavío”³⁵ hace una síntesis de la idea que quiero construir en torno a la flor y su activación con el canto; cito:

Como si fueran flores
los cantos son nuestros atavío,
oh amigos:
con ellos venimos a vivir en la tierra...
Con cantos nos alegramos,
nos ataviamos con flores aquí.

³³ (Valeriano s.f., 8- 9)

³⁴ (Xirau 2016, 75)

³⁵ (Martinez 2012, 182)



Monolito de Coatlicue (Cultura Mexica) MNA

¿En verdad lo comprende nuestro corazón?

Este poema ayuda a notar la manera de clasificar a la flor y el canto entre los indígenas, quienes aún les otorgan el mismo protagonismo dentro de sus procesiones y peregrinaciones, donde no faltan las flores y cánticos que permiten transformar el ambiente que había al visitar a la Tonantzin. Desde fechas cercanas a las apariciones y ante el aumento de fieles al nuevo culto guadalupano, fue alarmante la atmósfera de los rituales indígenas frente a una imagen que para los evangelizadores se limitaba a la Virgen María, pero que entre los indígenas tenía y tiene la presencia y la conexión con Tonantzin³⁶.

Por consiguiente, me propuse construir con flores dibujadas un conducto para traducir con sensibilidad y cercanía la potencia simbólica de una imagen como la de Tonantzin-Guadalupe, con conocimiento de lo complejo de ello. Citando a Ranciere: “La imagen nunca es una realidad sencilla”³⁷, y más al examinar a Tonantzin dentro del contexto del Valle de Anáhuac, donde los indígenas han vivido y viven una realidad en constante resistencia que permite concebir la imagen de la tilma como una resistencia de su creencias y, más aún, la ritualidad en torno a ella, que en ocasiones se aleja de la presencia de la imagen como resultado del ingenio indígena frente al mecanismo de evangelización español.

Permitiendo clasificar de casi secundaria la imagen de Guadalupe frente a la de Tonantzin (una presencia que carecería de imágenes de adoración o de representación significativa hasta el redescubrimiento del monolito de Coatlicue en 1790³⁸ y el monolito de Tlaltecuhтли en 2006³⁹), resulta complicado ejemplificar un

³⁶ (Bárcenas 2006, 19)

³⁷ (Ranciére 2011, 27)

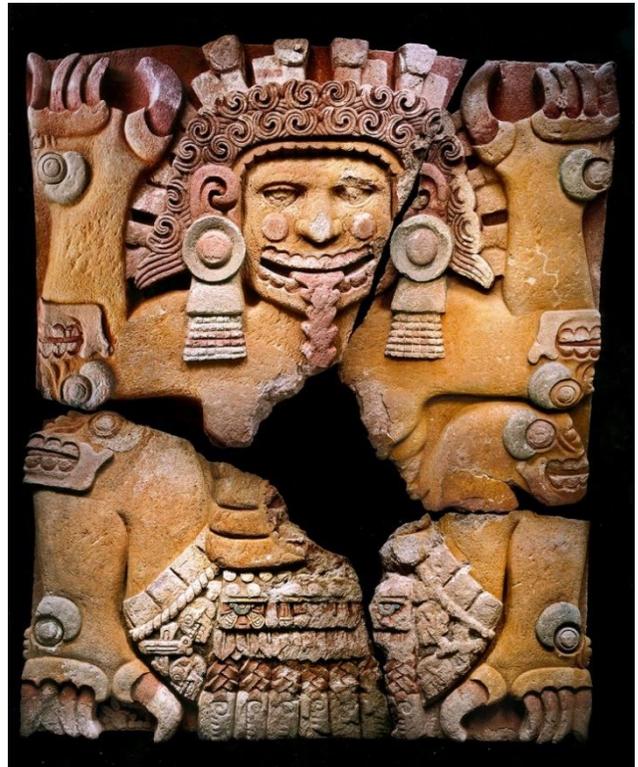
³⁸ (INAH 2010)

³⁹ (INAH TV, 2012)

caso parecido en la mirada occidental, puesto que operar desde lo llamado *arte* en este lado del mundo es muy diferente a hacerlo desde Occidente. Para ello me permito citar a Echeverría, quien da una definición muy acertada de lo que, ante la producción visual prehispánica, en ojos occidentales se llamaría *arte*. Cito:

... está en juego algo menos y a la vez algo más que “arte”: su carácter de obras de culto, de objetos cuya objetividad plena se encuentra en la dimensión de la práctica festiva y ceremonial, de la repetición imaginaria del sacrificio fundante de la comunidad y su singularidad.⁴⁰

Ante dicha definición me permito esbozar la visualidad de la presencia de Tonantzin frente a la imagen mariana, una presencia que emerge de la ritualidad, de lo festivo o ceremonial que opera un culto a la madre de los dioses, el cual rebasa la representación de una imagen (pintura, escultura o cualquier producción visual) y reconoce una aparente carencia visual. Logra resolver mediante lo ritual una continuación de antiguas creencias, ya que, así como el objeto “obra de arte” es sólo un elemento de las prácticas ceremoniales, no constituye la esencia de credos o rituales.



Monolito de Tlaltecúhtli (Cultura Mexica) Museo de Templo Mayor

Se reafirma ante la idea y relación del indígena con la tierra y con lo *otro*⁴¹; éstas se presentaban contrarias a las prácticas europeas donde se concebía a la naturaleza como materia inerte a la espera de su activación por mediación del ingenio humano, y donde la relación sujeto-objeto era íntima, así como esencial, frente al entendimiento de cómo funciona la configuración del pensamiento occidental ante el arte y la naturaleza. No debe de extrañar descubrir el por qué

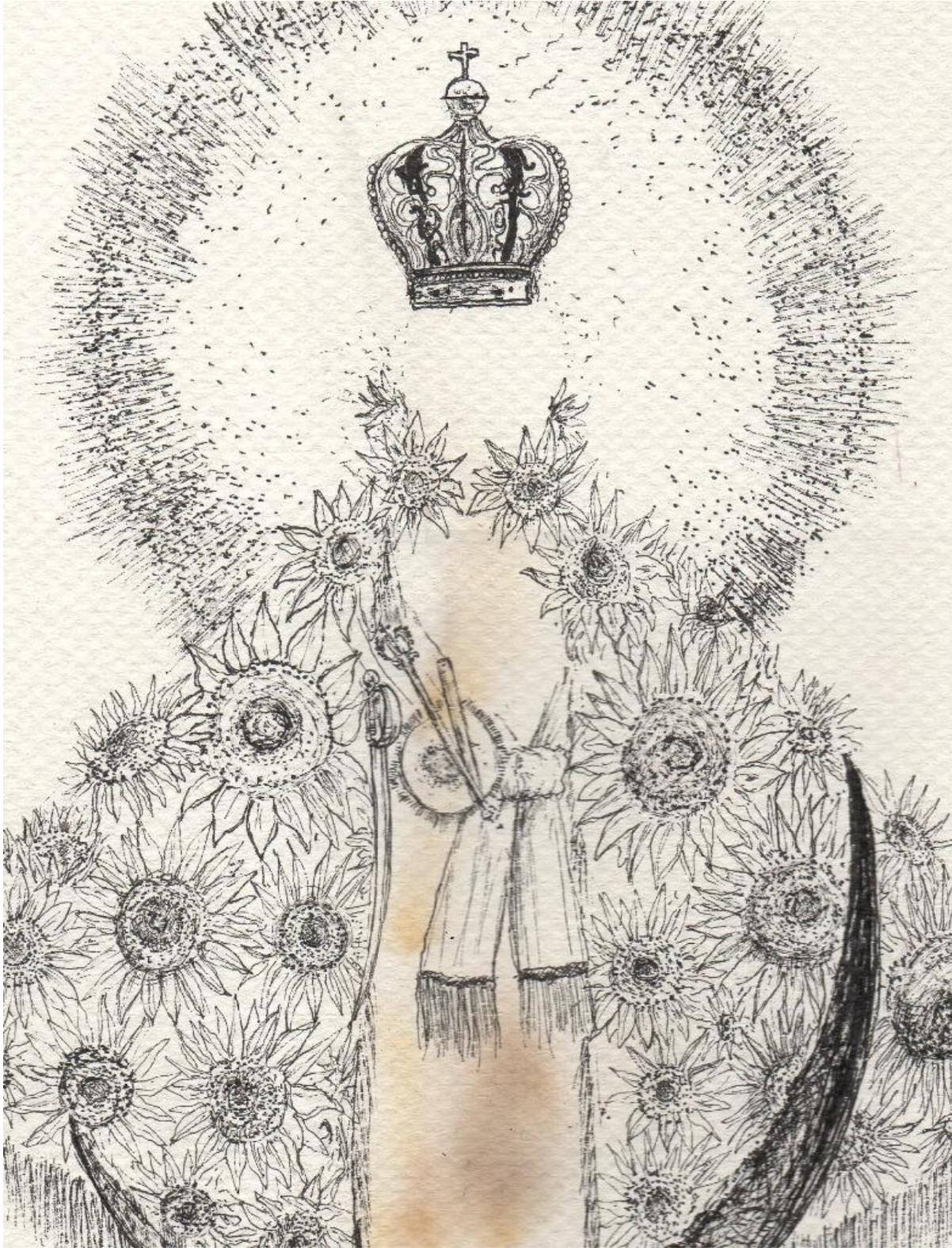
⁴⁰ (Echeverría 1998, 28)

⁴¹ (Echeverría 1998, 29- 30)

los esfuerzos evangelizadores se quedaron en esfuerzos. El *Nican mopohua* ejemplifica un texto que rescata y resguarda con gran ingenio el pensamiento indígena frente al evangelizador europeo.

Quizá Sahagún fuese el único de los frailes en vislumbrar la persistencia de Tonantzin, pero incluso él sólo se preocupó por el sitio y la imagen al presentar un juicio bajo el esquema occidental de sujeto-objeto. No entendió que Tonantzin es la tierra y es donde se habita; que no es un ente para manipular sino un ente que se comprende y con el que se dialoga, y más aún, es una presencia que no se sustenta en la relación sujeto-objeto. No comprendió que con presencia o sin presencia de imagen de ella los indígenas, a través del rito, la flor, el canto y la danza, continuarían en comunicación con la diosa madre de los dioses.

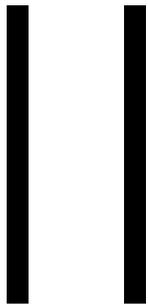
Así, en tierras sacras y profanas donde se construye con flores un credo que no se puede entender en la mentalidad occidental, me permito dibujar con flores un acercamiento a la presencia de la diosa madre desde las palabras indígenas “Tonantzin-Guadalupe se siente y se dialoga, no se doméstica”, sabiéndome un personaje colonizado y occidentalizado pero con una sensibilidad que me permiten identificar en la ritualidad de Tonantzin-Guadalupe una continuidad, la continuidad de la resistencia de un cosmos que se vio fragmentado ante el encuentro de dos mundos.



Detalle de Virgen del Rosario
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel

C A P I

T U L O



Reflexiones del dibujo contemporáneo

Dibujo como herramienta de traducción

Al recoger y examinar la información sobre el tema Tonantzin-Guadalupe, era momento de asemejar rutas como productor visual que me admitiesen definir una producción donde pudiese, desde el plano artístico, traducir los conocimientos obtenidos; así pude identificar en el dibujo una disciplina en la cual materializar mis reflexiones, ya que, de acuerdo con Gómez Molina:

... la palabra Dibujo se introduce en él con valor que parece exceder el uso de una disciplina, para nombrar una serie de valores que pertenecen al fundamento de una actividad esencial, en el hecho mismo de comprender y nombrar las cosas ⁴²

Esta cita me permite enunciar la importancia que otorgo a la disciplina del dibujo dentro de las investigaciones artísticas, una disciplina con capacidad de nombramiento a sensaciones o conceptos que contienen una complejidad en el acto de presentar o representar dentro de la comprensión artística propia de cada productor visual, un nombramiento de ideas e información que logré tabular con el uso de las líneas, las cuales me servirían para representar flores.

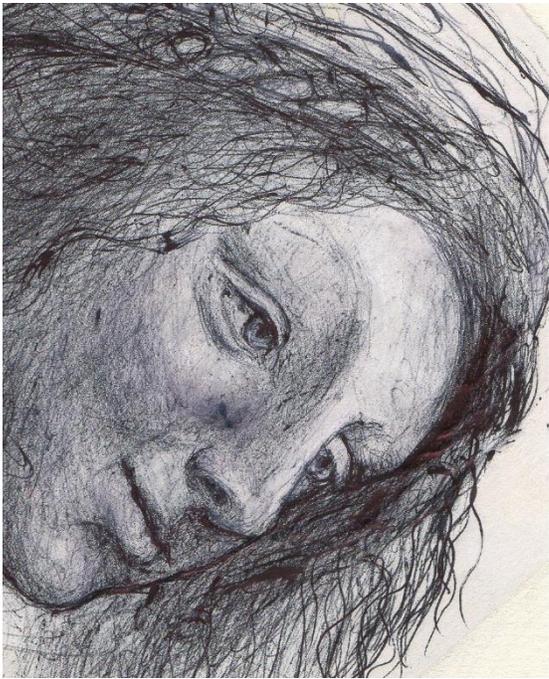
Ajeno a un acto de descripción científica de una flor o de una imagen ya creada (como lo fueron las imágenes marianas), los dibujos realizados para esta investigación tendrían como principal objetivo el de sensibilizar el acontecimiento Tonantzin-Guadalupe, un acontecimiento que ha formado una hendidura en la idiosincrasia mexicana y que me permitiría posicionarme en las propuestas de soluciones dentro de las inquietudes del pensamiento americano, junto a Boaventura:

Las crisis se profundizan y no existen grandes alternativas. Si estas se formulan, lo hacen más por la vía negativa que por la vía positiva⁴³

Si bien no pretendo colocarme entre lo que se llama “grandes alternativas”, sí me interesa la formulación de una interpretación por medio del dibujo, de la filosofía de flor y canto (proveniente de la ideología náhuatl) con la filosofía occidental (que rige esta región geográfica). Y por medio esta interpretación con el dibujo que me

⁴² (Molina 2003, 17)

⁴³ (Sousa 2000, 13)



Detalle de estudio de cabeza de la Virgen María de Leonardo, Xavier Lagunas, Bolígrafo sobre papel 2018

interesa que mi alternativa en el campo del arte sea vista como una traducción de información y experiencias de un sujeto con intereses decoloniales.

Pero para situar al dibujo como herramienta de traducción, me pregunto qué es para mí el dibujo, teniendo como inmediata respuesta colocar al dibujo como una representación gráfica de algo observado o pensado.

En mis primeras etapas de desarrollo en torno al acto dibujístico tuve como referencias iniciales a personajes como da Vinci, Durero y Botticelli, de cuyas obras gráficas realicé estudios que me permitieron acercarme a una forma de graficar el

entorno con enfoques científicos y filosóficos propios de Occidente. Éstos tuvieron su origen en el pensamiento grecolatino retomado durante el Renacimiento, un momento histórico que examinaría la configuración del lenguaje visual en Europa, de donde se destacaría la mimesis, una mimesis que Ranciere define acertadamente dentro de la visualidad occidental y de los occidentalizados; cito:

La mimesis no es la semejanza entendida como relación de una copia a un modelo. Es una manera de hacer funcionar las semejanzas en el seno de un conjunto de relaciones entre maneras de hacer, modos de la palabra, formas de visibilidad y protocolos de inteligibilidad⁴⁴

Así, al asociar esta definición con la influencia que tuvieron estos personajes en mi formulación del



Detalle de estudio de manos orando de Durero, Xavier Lagunas, Bolígrafo sobre papel 2018

⁴⁴ (Ranciére 2011, 90)

lenguaje dibujístico, me permito identificar las relaciones que hago como productor visual y como espectador en mis “formas de visualidad, modos de la palabra, manera de hacer y protocolos de inteligibilidad”⁴⁵. Tomo estas características directamente de Ranciere, ya que reconozco en ellas lo que denominaré “filtros de visualidad y de ejecución”: filtros que condicionan la conceptualización, ejecución y final de un dibujo. Al reconocirme como un sujeto occidentalizado tenía como inmediata definición de un “buen dibujo” a aquel que era resultado de una semejanza con una copia o un modelo.

Pero es Ranciere quien invita a discutir sobre la función de la mimesis que va más allá de hacer copia o semejanza mediante el trazo. La mimesis se inserta en procesos de validación que estuvieron presentes en México durante los procesos de Conquista, en los cuales se crearon estructuras que permitieron juzgar de válido o inválido cualquier producto cultural de los indígenas y que se limitaron a tomar en cuenta criterios materiales que no se relacionaban en nada con la cosmogonía indígena⁴⁶.

Sabiéndome posicionado dentro de un plano occidentalizado, pude contrastar a través del dibujo dos formas de concebir la visualidad y la manera de hacer, para poder extender lazos comunicantes con vivencias que me hacen tener mi atención en Tonantzin-Guadalupe, consecuencia de saberme habitante de un entorno en constante resistencia.

Así fue como identifiqué que el ejercicio de un dibujante no se limita a informar mediante la mimesis, una mimesis que es el resultado de una



Detalle de estudio diosa de Botticelli, Xavier Lagunas, Estilógrafo sobre papel, 2018

⁴⁵ (Ranciére 2011, 100)

⁴⁶ (Artes 2016)

construcción visual con protocolos en hacer y nombrar que permiten una inteligibilidad siempre moderada y limitada a la estructura occidental. Lo anterior me lleva a continuar preguntándome qué es para mí el dibujo y a continuar formulando respuestas, pero ya ante un panorama que me permite diferenciar operaciones dibujísticas basadas en “copiar o imitar”⁴⁷ de operaciones dibujísticas que admiten experimentar y conectar con otros campos del conocimiento, y que ahora me accede inducir mis reflexiones sobre el dibujo dentro de operaciones que ceden conectar al ejercicio de la mirada, acerca del cual cito a Casanova, quien dice:

La mirada es el resultado de nuestra vivencia corporal visual-táctil-motriz con otros cuerpos en un espacio que está regido por leyes...⁴⁸

Esta reflexión de Casanova conectó con mi interés de pensar en el dibujo más allá de un resultado mimético que se piensa a su vez como una consecuencia de un ojo o mirada educada que admite reflexiones limitadas. Al agregar la cualidad de lo que Casanova llama “vivencia corporal visual-táctil-motriz”, podría en esta investigación vincular la información conceptual (flor y canto) con operaciones dibujísticas apartadas de la totalidad mimética y de esta forma adentrarme en experiencias corporales que relacionen lo visual con lo corporal, con interés en inducir a un experiencia dibujística dibujante-espectador compartida.

Me fue de gran relevancia entender la corporalidad dentro de este proyecto para poder reflexionar lo corporal en un trazo que buscaba ayudar a examinar la importancia del entorno en una ritualidad como la de Tonantzin-Guadalupe; para, después de experimentar en materiales y superficies, poder operar mediante el trazo y el fuego como elemento sagrado en las culturas indígenas (fuego utilizado exclusivamente en los dibujos de las imágenes marianas en México); para crear una operación dibujística que enlace a la mirada con la memoria corporal de la idiosincrasia mexicana, de la cual formo parte y que me lleva a convertir mi configuración conceptual del dibujo mimético (occidental) en una configuración de un plano visual y corporal, y con ello construir un esquema más separado de las

⁴⁷ (Ranciére 2011, 95)

⁴⁸ (Casanova 2009, 7)

limitantes conceptuales occidentales que me permita observar, vivir y entender mi campo visual (mi entorno) fuera de una teatralidad artística europea que no responde a sus necesidades, búsquedas o intereses⁴⁹.

Por tanto, al examinar mi plano matérico y conceptual creado alrededor del dibujo, transformé ideas y modifiqué prácticas dibujísticas para lograr construir nuevas reflexiones; así, Alatríste dice:

El dibujo también se puede comprender como una práctica subjetiva que se ejecuta incluso, independientemente de una propuesta estética institucional⁵⁰

Con esta definición me permito modificar reflexiones y prácticas limitadas del dibujo dentro del campo de la investigación artística para operar en un pensamiento más subjetivo que me permite apartarme de estructuras institucionales, las cuales moldean la visualidad y los modos de hacer esa visualidad, en especial al recordar el binarismo del hombre bárbaro o salvaje con el hombre civilizado⁵¹. Al realizar traducciones de producciones prehispánicas pude experimentar y comprobar lo limitante de un dibujo con una estructura occidental ante obras que operan ante el pensamiento indígena⁵².

Con la incorporación de la corporalidad y la subjetividad en mi conceptualización del acto dibujístico, pude usar con mayor conciencia los materiales con los cuales coloqué el cuerpo simbólico de la imagen⁵³ (Tonantzin-Guadalupe). Así fue como se dio mi elección por la tinta negra (sinónimo de conocimiento en la cultura nahua) y el fuego (elemento solar y de regeneración)⁵⁴; a su vez pude aplicar una construcción de



Detalle de dibujo de Águila- Cuauhxicalli, Xavier Lagunas, Estilógrafo sobre papel 2019

⁴⁹ (Acha Juan 2004, 25)

⁵⁰ (Jiménez 2020, 9)

⁵¹ (INAH TV 2020)

⁵² (Belting. 2009, 54)

⁵³ (Belting, 2007, 63)

⁵⁴ (Portilla 2012, 72)



Detalle de dibujo de Tlaltecuhтли, Xavier Lagunas, Estilógrafo sobre papel 2019

pensamiento más decolonial que me permitió, mediante el acto del dibujo y como productor visual, realizar traducciones de la ritualidad en torno a Tonantzin-Guadalupe y generar una visualidad con una memoria de mi vivencia corporal al participar en estos rituales.

Finalmente, mis reflexiones sobre el acto dibujístico tuvieron modificaciones que me permitieron acercarme a la traducción de corporalidades⁵⁵ y visualidades que quedaron alejadas en mis primeras reflexiones sobre el dibujo (profundamente influido por el pensamiento occidental). En conjunto con

la extensión de la subjetividad⁵⁶ en el

pensar sobre el dibujo mismo, pude entrelazar vivencias, memorias y experiencias presentes y fundamentales para comprender un entorno de investigación como lo es Tonantzin-Guadalupe, donde existen gran diversidad de perspectivas visuales alrededor de una imagen que resulta un estandarte de resistencia en la historia colectiva de México.

⁵⁵ (Casanova 2009, 10)

⁵⁶ (Jiménez 2020, 18)

Vínculos mediante el acto dibujístico

*Un dibujo es esencialmente una obra privada, que solo guarda relación con las propias necesidades del artista*⁵⁷

John Berger

Al reconocer nuevas rutas dentro de mi producción artística mediante el dibujo, era momento de memorizar mis corporalidades y visualidades, ya que, al final, toda investigación o producción artística que parte de un núcleo común, de lo personal. La cita de Berger “un dibujo es esencialmente una obra privada”⁵⁸ me permite subrayar mi decisión de tomar al dibujo para realizar el ejercicio de traducción de la investigación conceptual de Tonantzin-Guadalupe, para enunciar mediante el trazo mi personal entendimiento de una ritualidad que enmarco en la resistencia indígena.

Así mismo, examinar mis corporalidades y visualidades presentes y pasadas me llevó a nombrar barreras conceptuales y matéricas que me habían impedido crear vínculos entre el dibujo y mi investigación, vínculos que me llevarían a definir al dibujo como una ruta de acompañamiento de mi investigación conceptual para desembocar en el campo artístico, traducir la imagen de Tonantzin-Guadalupe y posteriormente tener la oportunidad de conectar con la vinculación espectador-imagen dentro de México (cultura nahua), la cual se aprecia diferente a la vinculación totalmente occidental: creadores y productores, consumidores (público) e intermediarios (teóricos, historiadores, críticos y en el caso del arte gente de museos y galerías)⁵⁹.

Una vinculación occidental dentro de mi investigación generaba una intersección que me impedía exponer la ritualidad de Tonantzin-Guadalupe, la cual implicaba corporalidad y memoria visual. Si bien mediante el dibujo yo, como creador, logré identificar esas características dentro de mi investigación, también soy consciente de mis limitaciones ante una ritualidad que no vivo como integrante de alguna comunidad indígena; sin embargo, ésta me es cercana al ser habitante de una

⁵⁷ (Berger 2011, 116)

⁵⁸ (Berger 2011, 9)

⁵⁹ (Acha Juan 2004, 36)

región en resistencia. Ello me recuerda mi constante rol como consumidor visual, donde finalmente existen intermediarios (teóricos, historiadores, críticos y en el caso del arte gente de museos y galerías)⁶⁰ que pueden facilitar o complicar el explicar o crear vínculos con una imagen mediante la corporalidad o la visualidad.

Es por ello que me fue importante diferenciar y distinguir la importancia que colocaría en los llamados *intermediarios*⁶¹ para mi configuración del acto dibujístico como vínculo ante la ritualidad de Tonantzin-Guadalupe. Me permito catalogar esta ritualidad como una resistencia colonial, por lo que mi vinculación dibujística no podía contener una totalidad occidental, una occidentalidad que no quiero definir dentro del binarismo bueno-malo, pero cuya relevancia de pensamiento sí es importante identificar dentro de acciones coloniales que han permeado la región que habito (México) y que han generado filtros que han impedido lecturas a producciones culturales de mi región.

Pierce diría:

...no existe ningún conocimiento inmediato, sino a través de su mediación.⁶²

Esa mediación mencionada por Pierce la asocio con los intermediarios mencionados por Acha: teóricos, historiadores, críticos y en el caso del arte gente de museos y galerías⁶³ que me permiten explicar por qué los habitantes de una región conquistada como lo es México no pueden tener un diálogo directo con las producciones culturales anteriores a la Conquista y se debe recurrir a la mediación de estos personajes de la cultura.

Haciendo esta mención a los mediadores de la visualidad me permito interpretar los factores que me llevaron a tener distanciamientos con las producciones culturales indígenas anteriores y posteriores a la Conquista, tales como el colonialismo y los binarismos (hombre salvaje-hombre civilizado o sacro-profano). Estos componentes me llevaron a mantener distancia con piezas que han sido consagradas tras una

⁶⁰ (Acha Juan 2004, 36)

⁶¹ (Acha Juan 2004, 36)

⁶² (César 1986, 56)

⁶³ (Acha Juan 2004, 36)

vitrina, pero que no mantienen vínculos con los indígenas vivos, de donde surgen principios como el racismo y el clasismo, que me llevan a reconocer la desvinculación que históricamente se ha hecho de los auténticos herederos con las piezas consagradas en museos como el Museo Nacional de Antropología.

Por ello no es gratuito el exigir renombrar a los herederos de ese legado que es fundamental en la conformación de la historia de cualquier cultura, ya que, al desmenuzar la estructura de cualquier sociedad, se acude casi con inmediatez a las representaciones que resultan síntesis de su historia, una materialidad donde se concentra su cosmovisión. Así, mi explicar y conectar mediante vínculos por medio del dibujo se ve sustentado en una cita de Pierce, quien afirma que “la síntesis es posible solamente por la representación”⁶⁴.

Tonantzin-Guadalupe es una síntesis del sincretismo en México⁶⁵. Los vínculos que busqué mediante la representación por medio del dibujo fueron mi síntesis personal al examinar y ordenar información, vivencias, memorias y corporalidades para aplicarlas con un cobijo decolonial y lejano de binarismos (hombre salvaje-hombre civilizado o sacro-profano), teniendo en el acto de dibujar una acción que, como menciona Molina, “... es fundamentalmente re-representar, volver a hacer presente, visible...”⁶⁶. Así es como consideré esencial el volver consciente el acto dibujístico para modificar mi construcción visual occidentalizada y posteriormente poder acercarme a la visualidad indígena y lograr “volver a hacer presente, visible” la ritualidad Tonantzin-Guadalupe para quienes no son habitantes directos de la cosmogonía indígena.

Así, la acción de *vol*ver mediante el dibujo me llevó a producir vínculos dentro de búsquedas decoloniales, acompañado de cambios en mi hacer artístico que desembocaron en la configuración de operaciones propias, las cuales me llevaron más allá de pensar piezas destinadas al resguardo en el cubo blanco, alejadas de mostrar o ejemplificar vínculos con los entornos que habitan. Es por ello que mi

⁶⁴ (César 1986, 59)

⁶⁵ (Portilla 2012, 50)

⁶⁶ (Molina 2003, 45)

entorno fue primordial para comenzar a examinar los elementos que finalizarían en mis series de dibujos, para relatar una visualidad consciente de las luchas de resistencia indígena.

En el silencio, el tamaño del lugar, su amplitud, empieza a cobrar más y más valor.⁶⁷

Con el acompañamiento de esta cita de Berger me gustaría sintetizar lo que ha planteado construir y habitar con el dibujo para crear una vinculación con los entornos que me rodean. En un voto de silencio invito a escuchar las voces de los habitantes inmediatos a la ritualidad de Tonantzin-Guadalupe, que me llevaron a dibujar en autenticidad, acompañamiento y respeto, al lado del silencio. Pienso el silencio que nombra Berger, casi presente en todo dibujante cuando realiza el acto dibujístico, como una acción que debe estar presente en la reconstrucción de cualquier configuración de pensar o actuar.

Yo habité el silencio para oír, ver y sentir; para memorizar y concientizar mi habitar en una región occidentalizada; para así tener una coherencia en mi elocuencia por medio del dibujo, sabiendo que el contenido de la descolonización, ruptura de binarismos (sacro-profano, hombre salvaje-hombre civilizado), ritualidad por medio del acto dibujístico o los vínculos productor-espectador que forman la estructura de mi producción dibujística no llegarán en su totalidad al espectador, pero que puedo pensarlo como la conversión de mi propia estructura occidentalizada en una estructura flexible y mutable, interesado en seguir esbozando rutas que generen diversidad de vínculos.

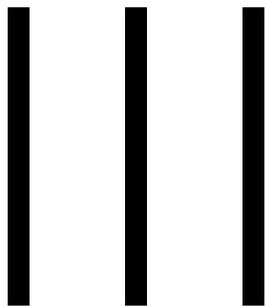
⁶⁷ (Berger 2011, 81)



Detalle de Virgen de San Juan de los Lagos
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel

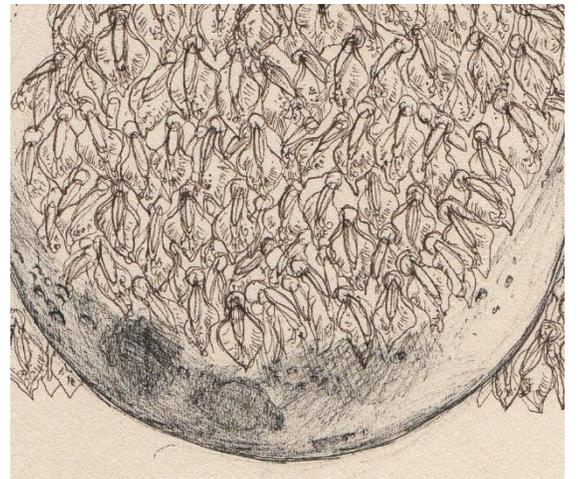
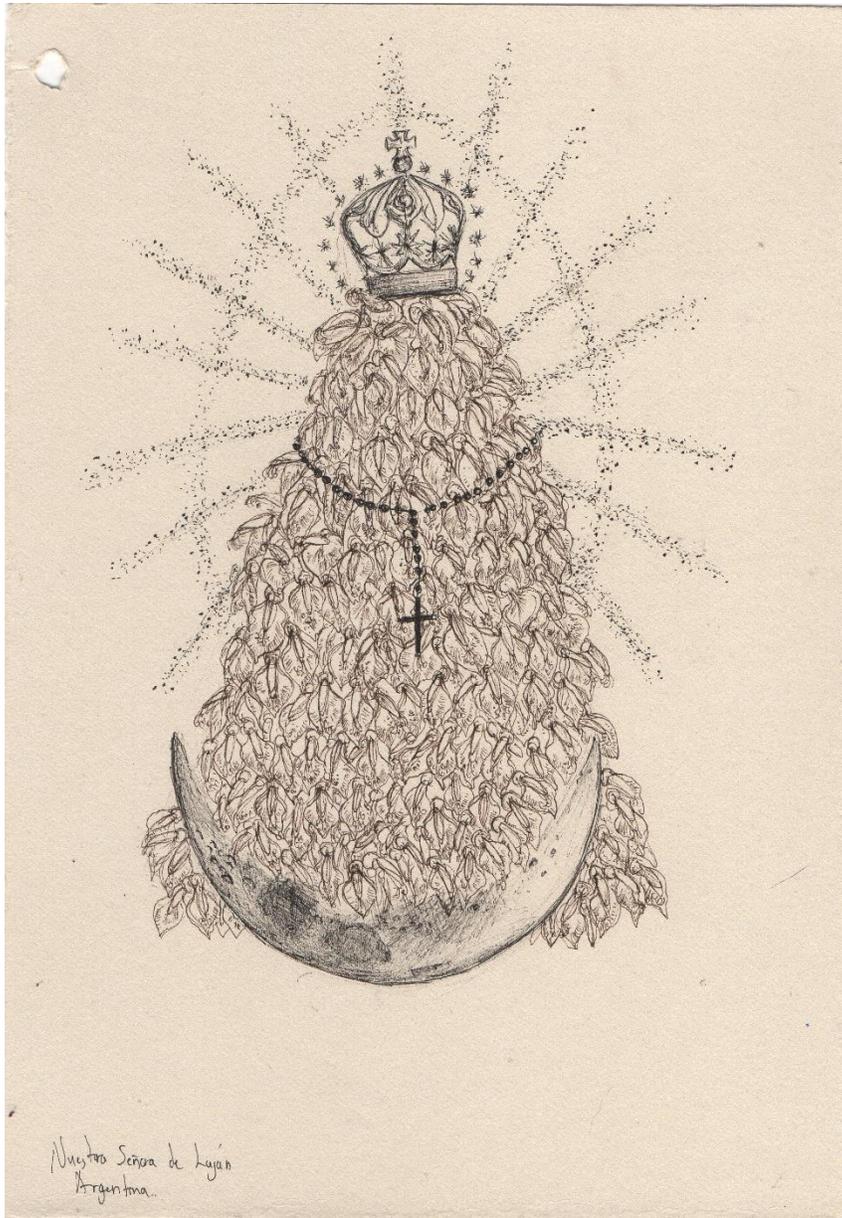
CAPÍ

TULO

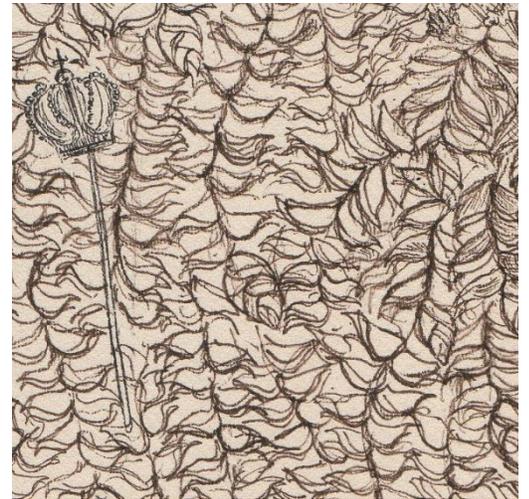
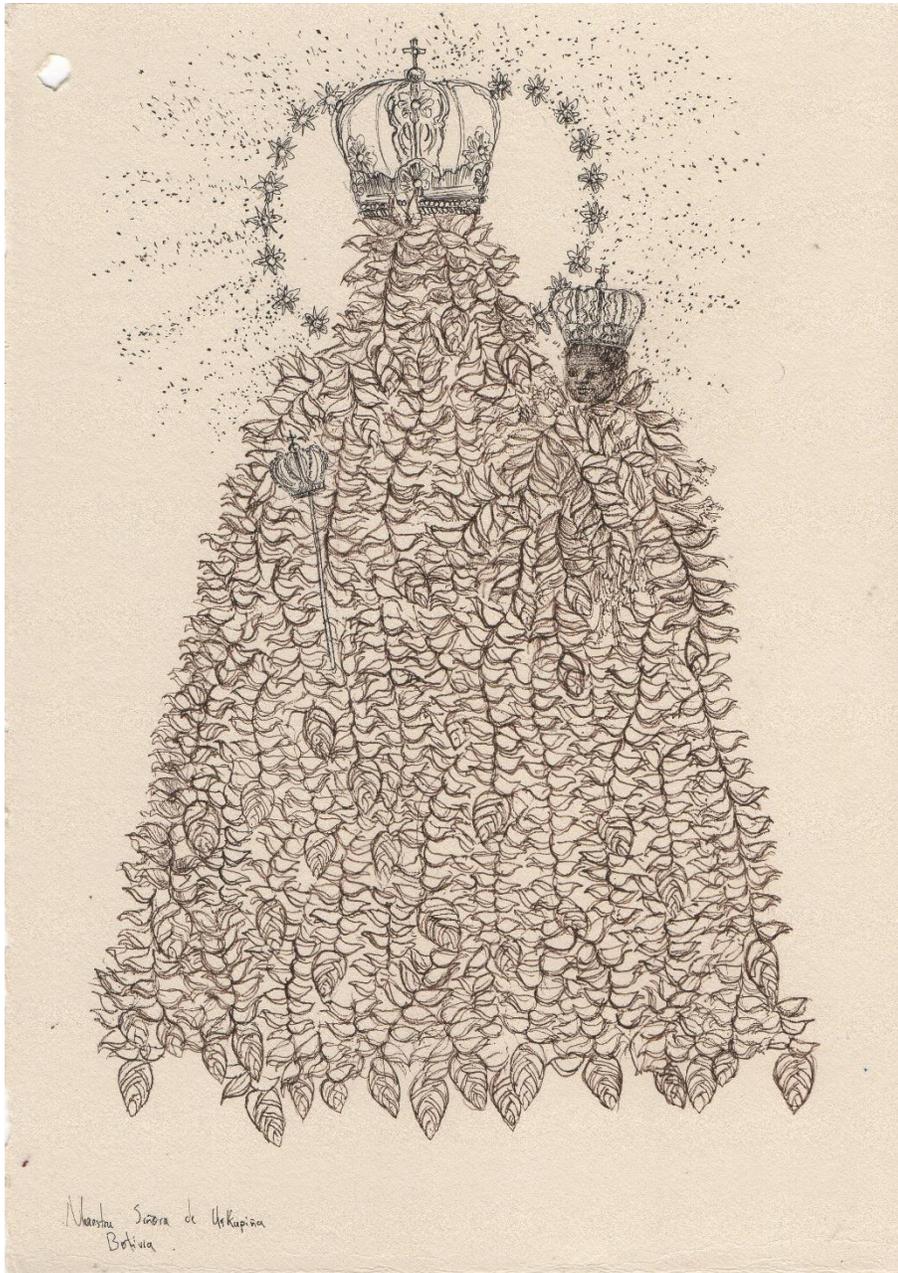


Ofrenda de flores dibujadas

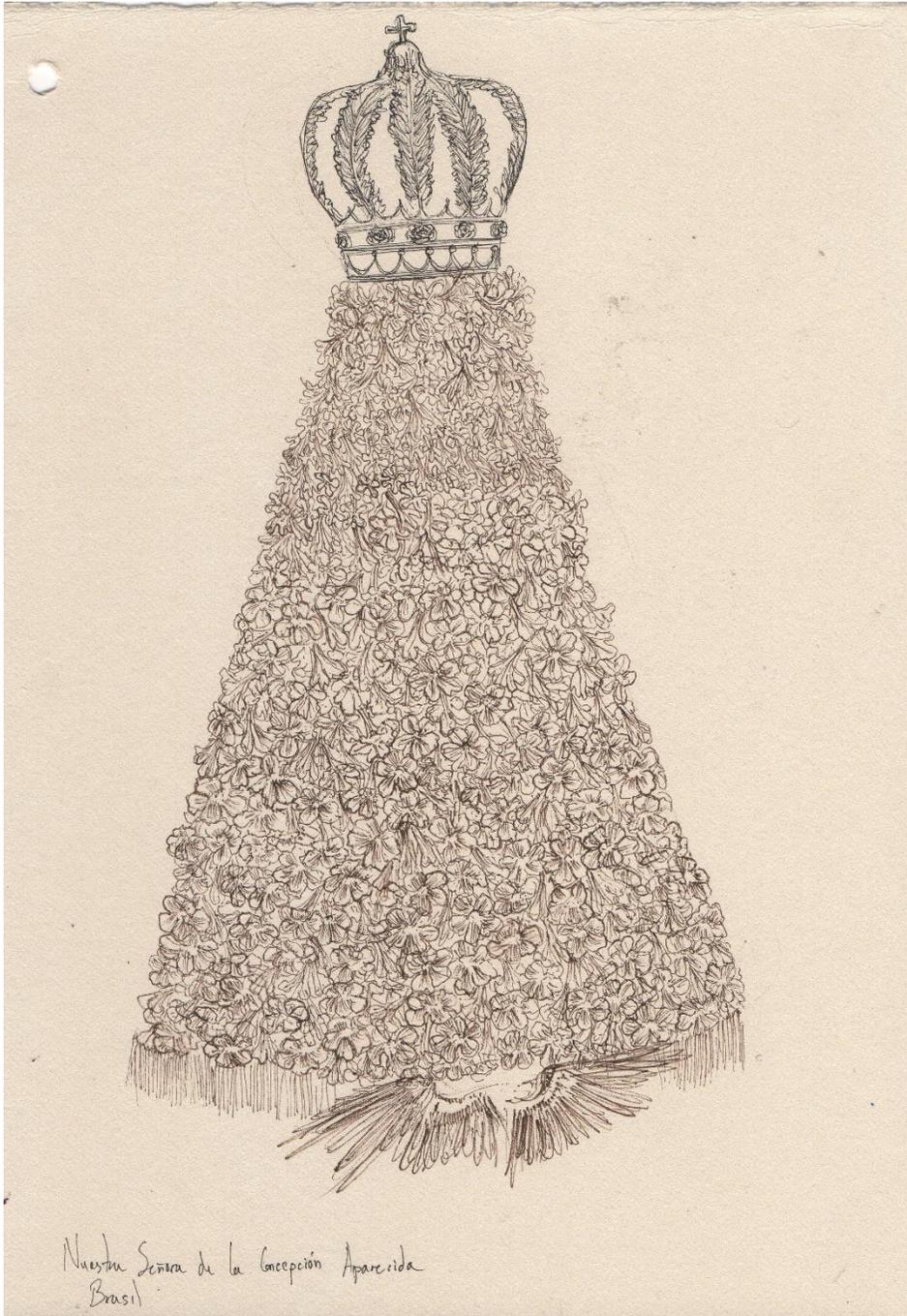
Galería de
Vírgenes
y Señoras
en
Latino
américa



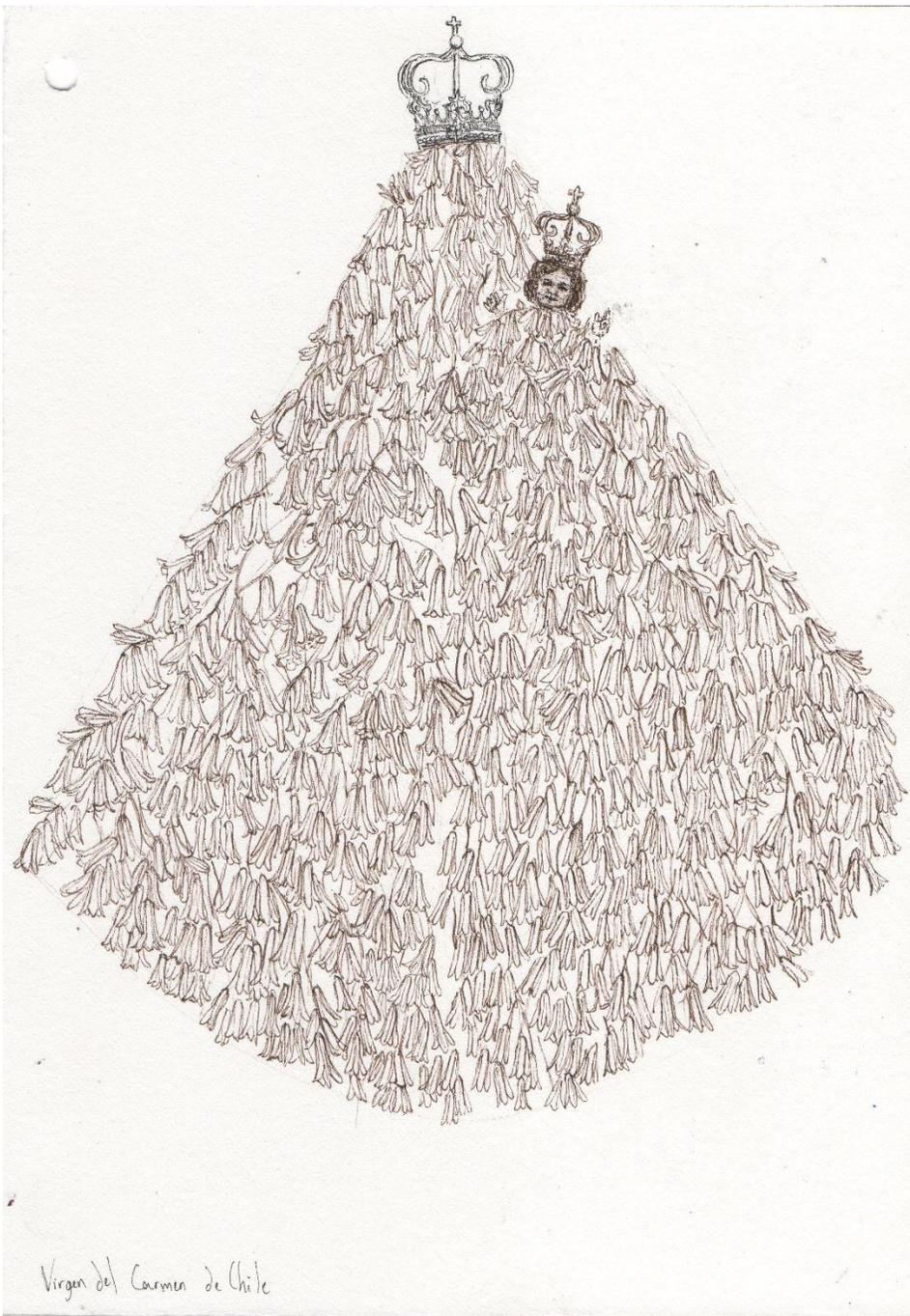
Nuestra Señora de Lujan (Argentina)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



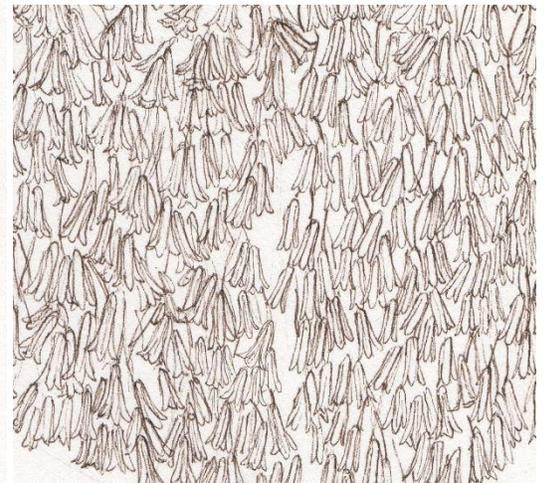
Virgen de Urkupiña (Bolivia)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



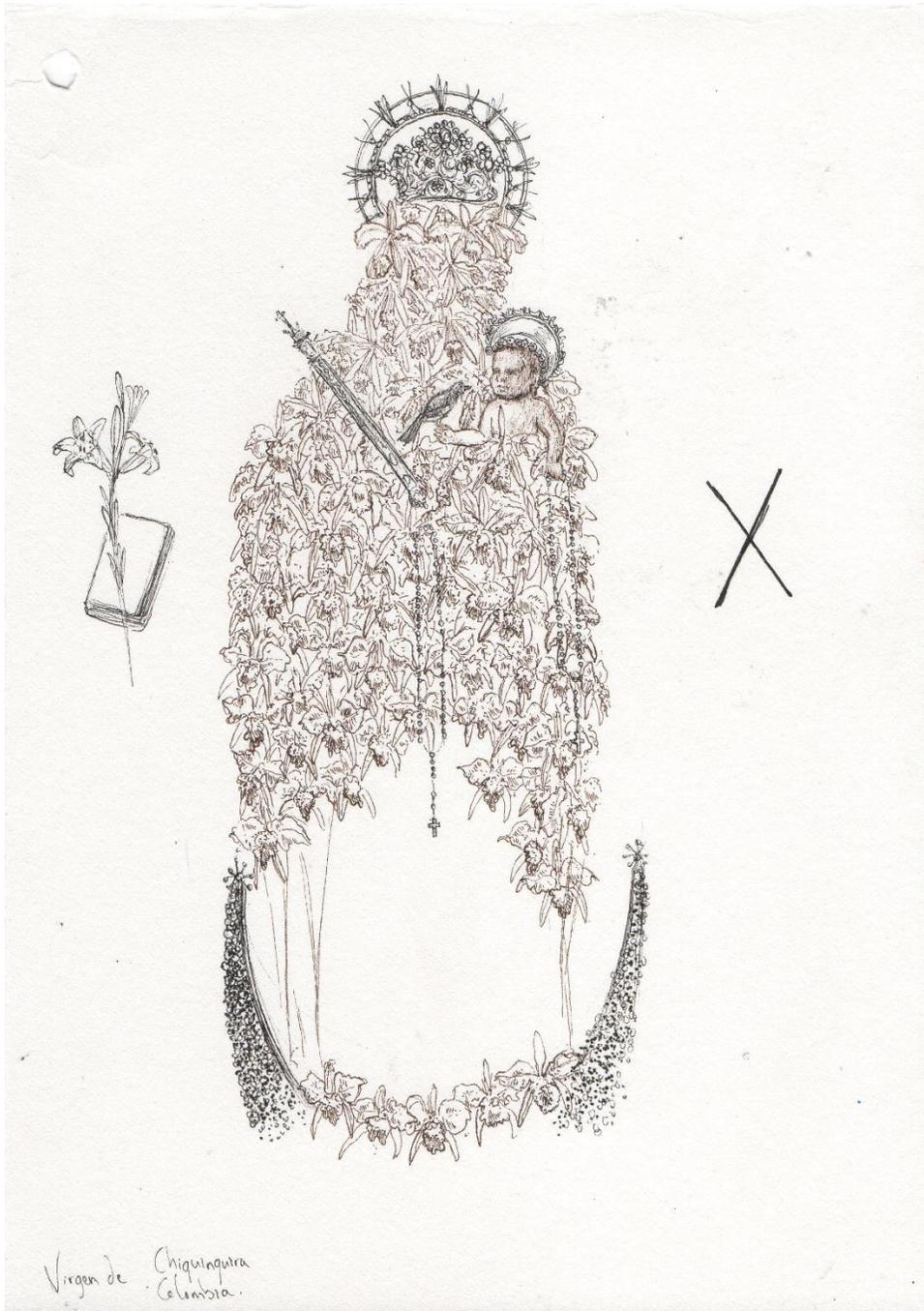
Nuestra Señora de Aparecida (Brasil)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



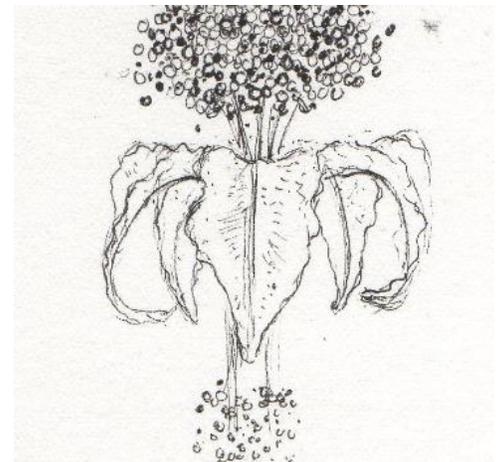
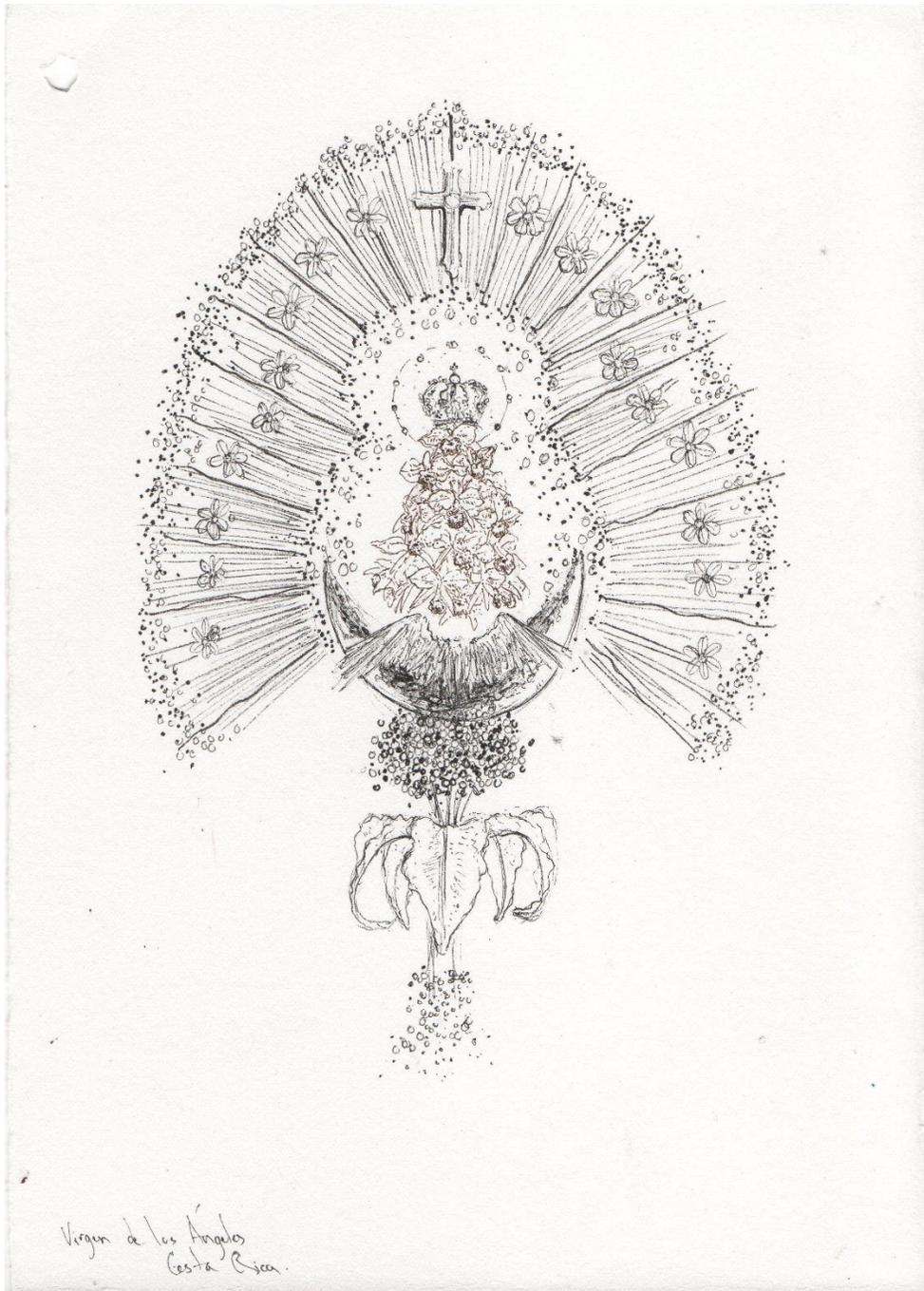
Virgen del Carmen de Chile



Virgen del Carmen (Chile)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



Virgen de Chiquinquirá (Colombia)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



Virgen de los Angeles (Costa Rica)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



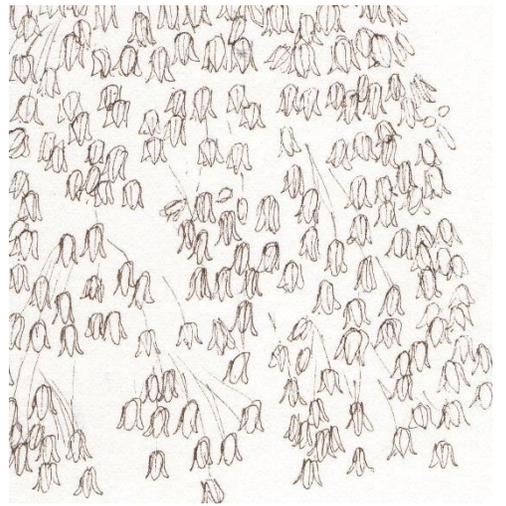
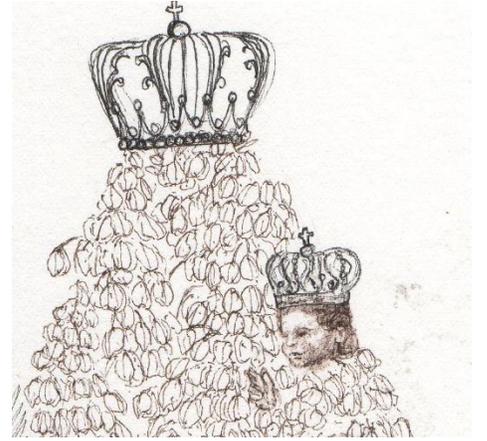
Virgen de la Caridad del Cobre (Cuba)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



Virgen de El Quinche (Ecuador)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



Nuestra Señora de la Paz
El Salvador



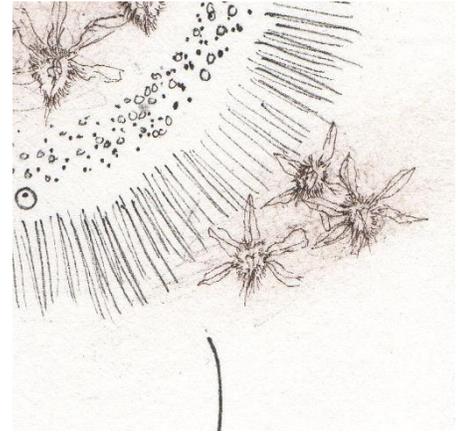
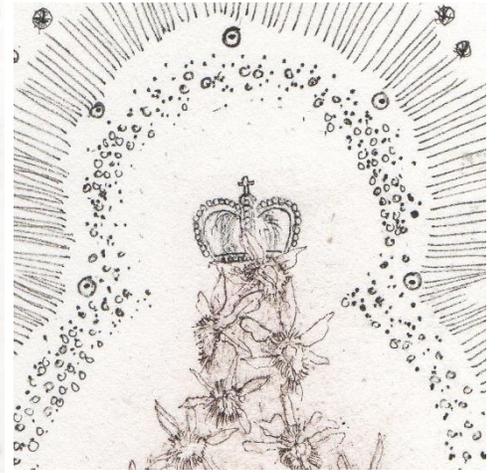
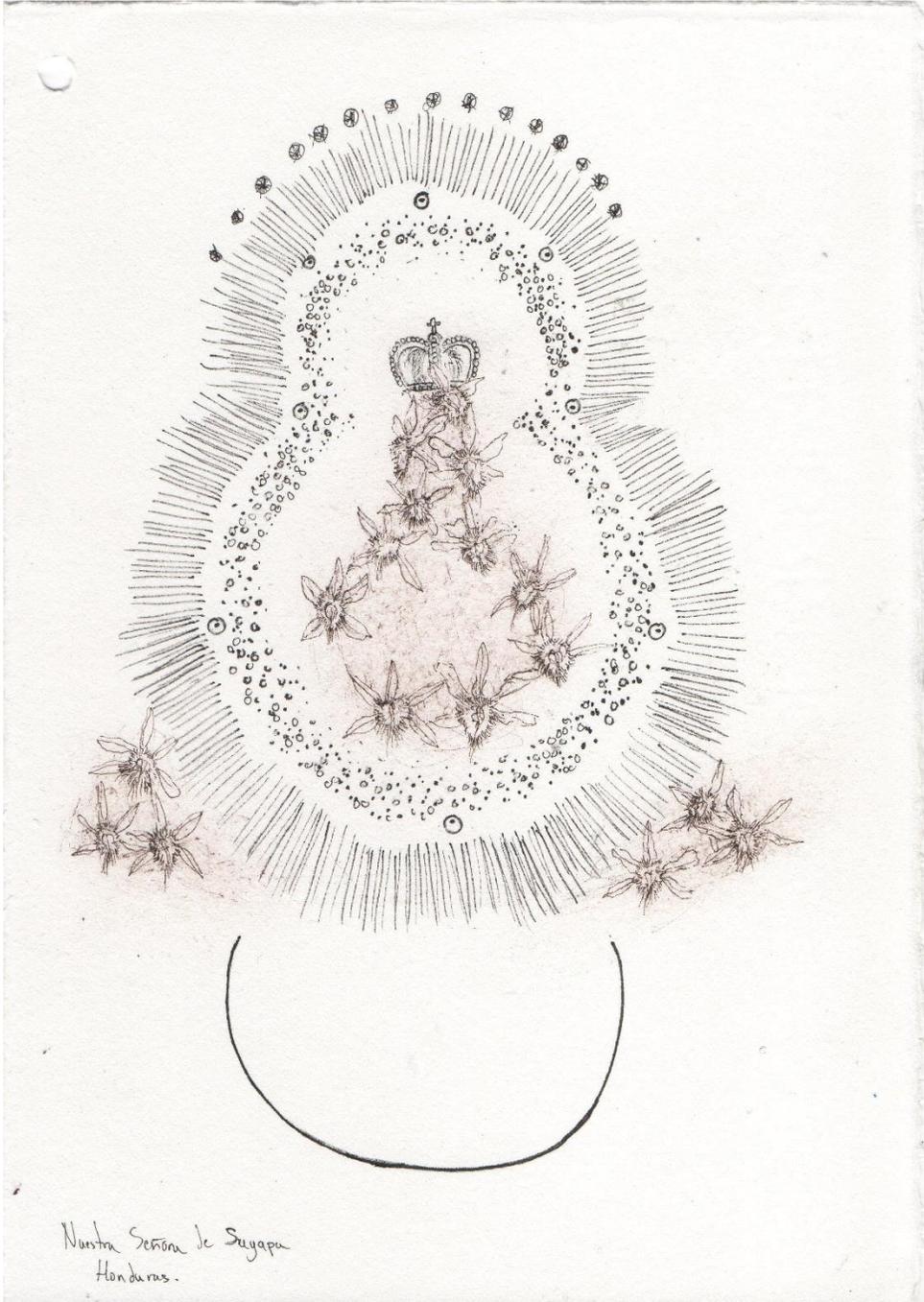
Nuestra Señora de la Paz (El Salvador)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



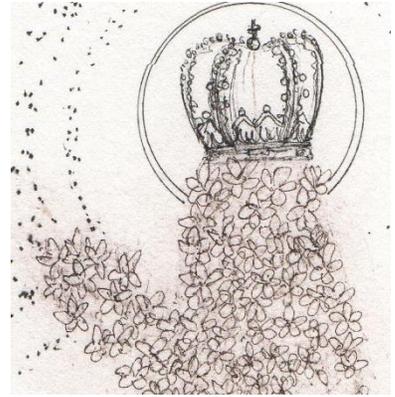
Virgen de Rosario (Guatemala)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



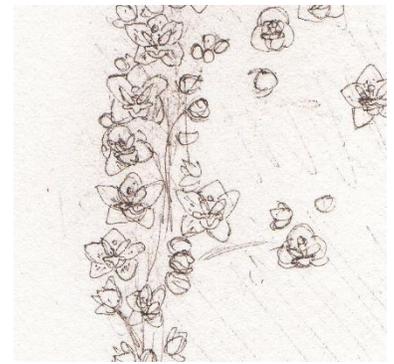
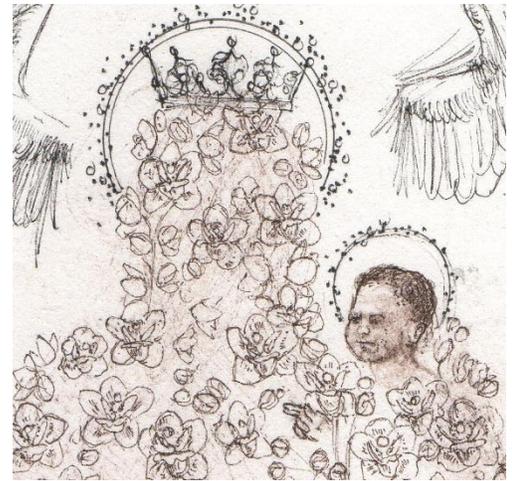
Nuestra Señora del Perpetuo Socorro
 (Haiti)
 Xavier Lagunas
 2020
 Estilógrafo sobre papel rosaspina
 17.5 cm x 25 cm



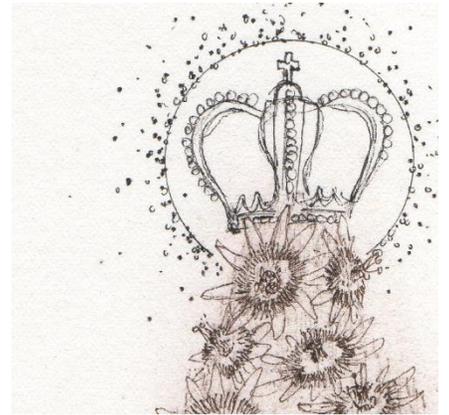
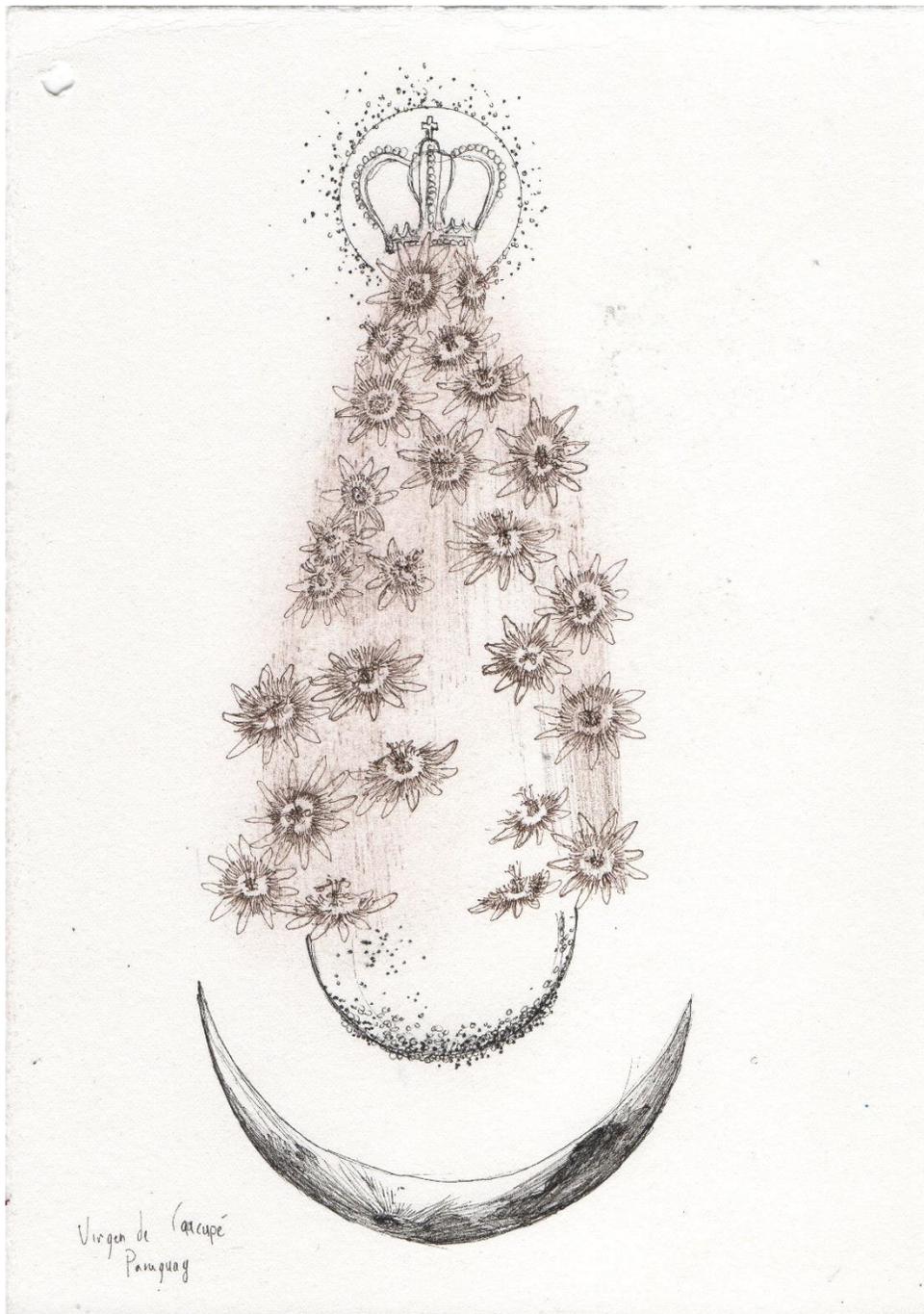
Nuestra Señora de Suyapa (Honduras)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



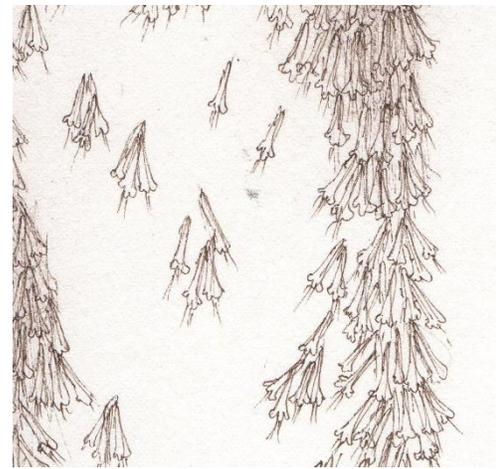
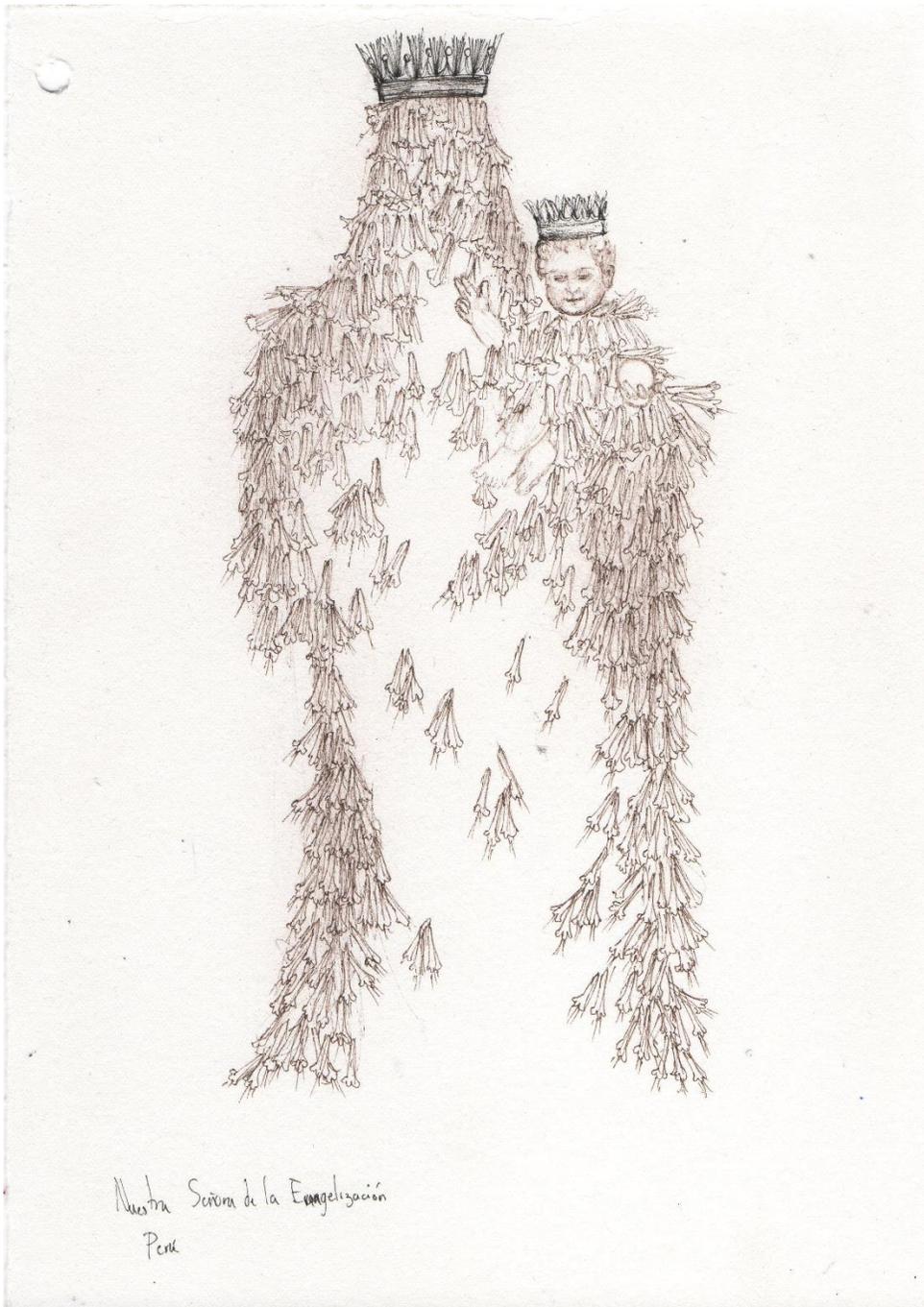
Virgen de la Inmaculada Concepción
(Nicaragua)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



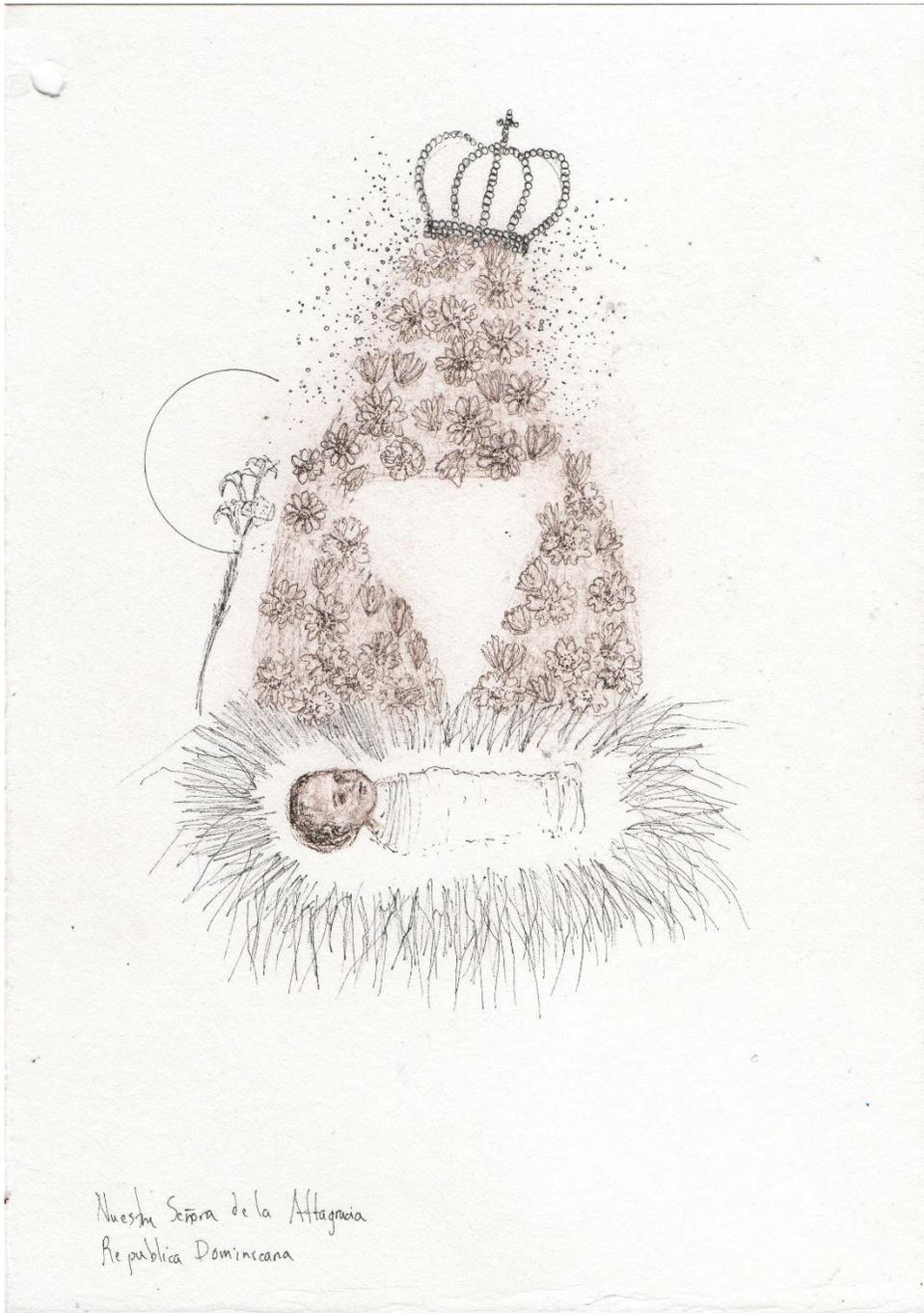
Virgen de la Antigua (Panamá)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



Virgen de Caacupé (Paraguay)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



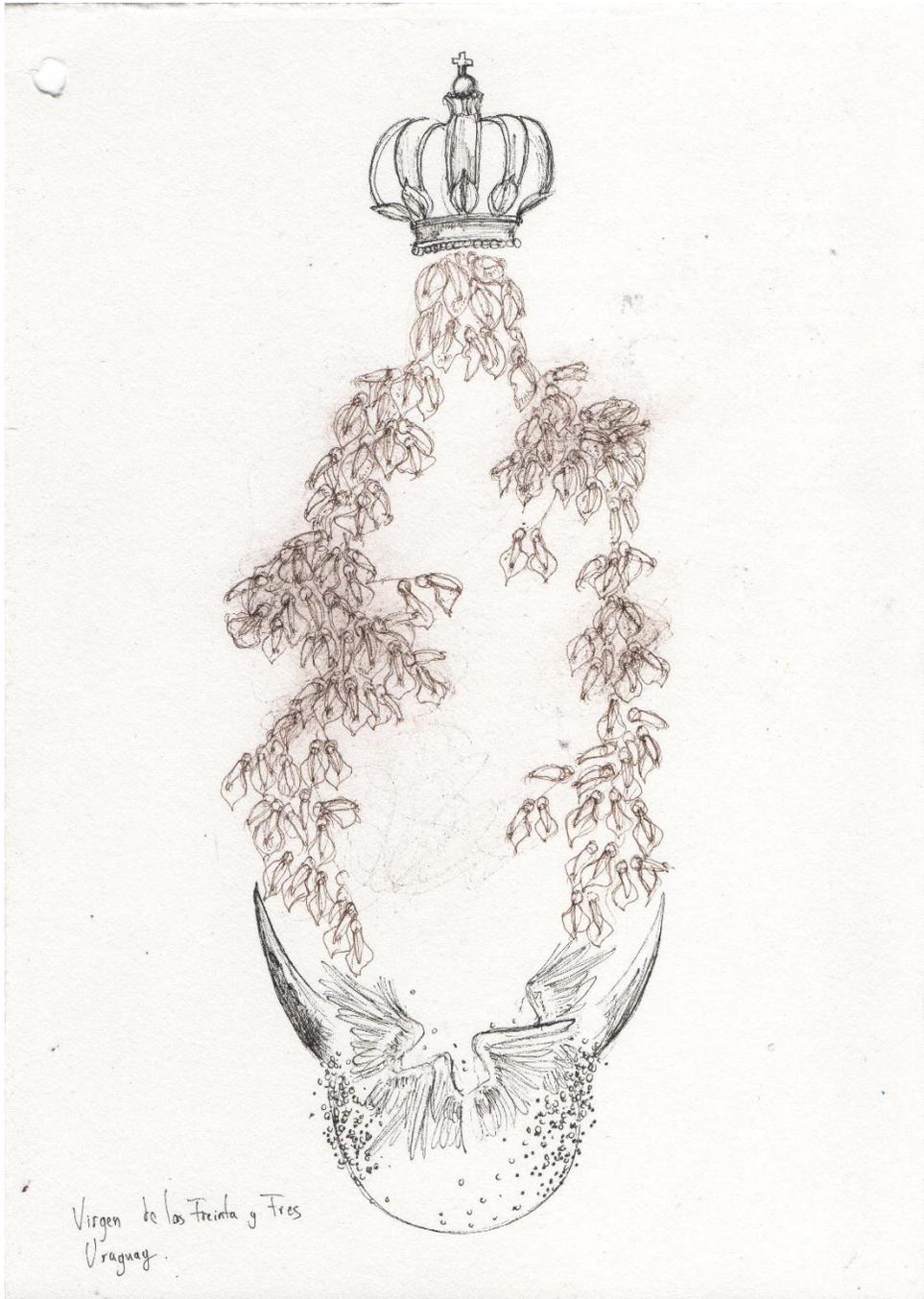
Nuestra Señora de la Evangelización
(Perú)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



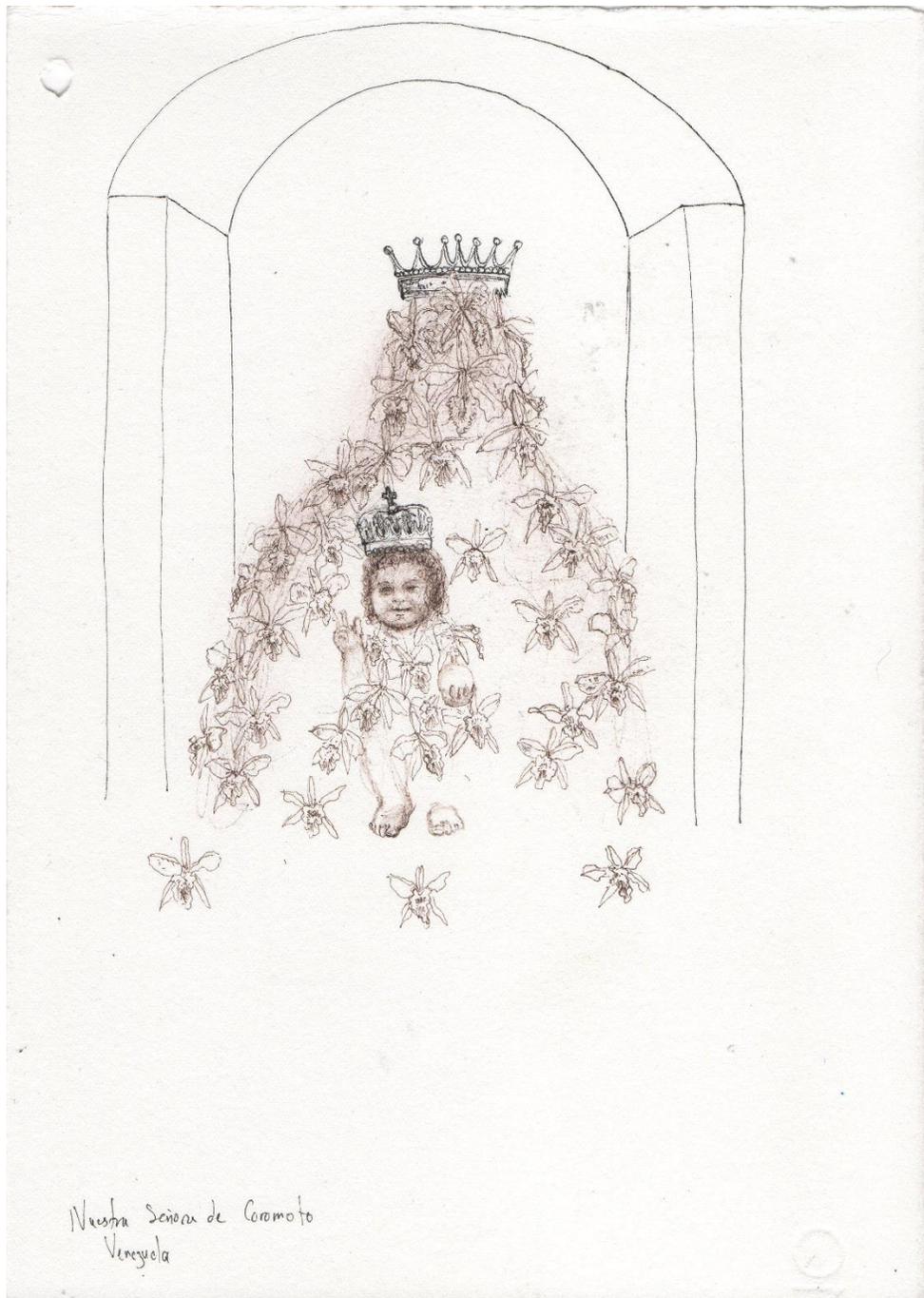
Nuestra Señora de la Altagracia
Republica Dominicana



*Nuestra Señora de la Altagracia
(Republica Dominicana)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm*



Virgen de los Treinta y Tres (Uruguay)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm



Nuestra Señora de Coromoto
Venezuela



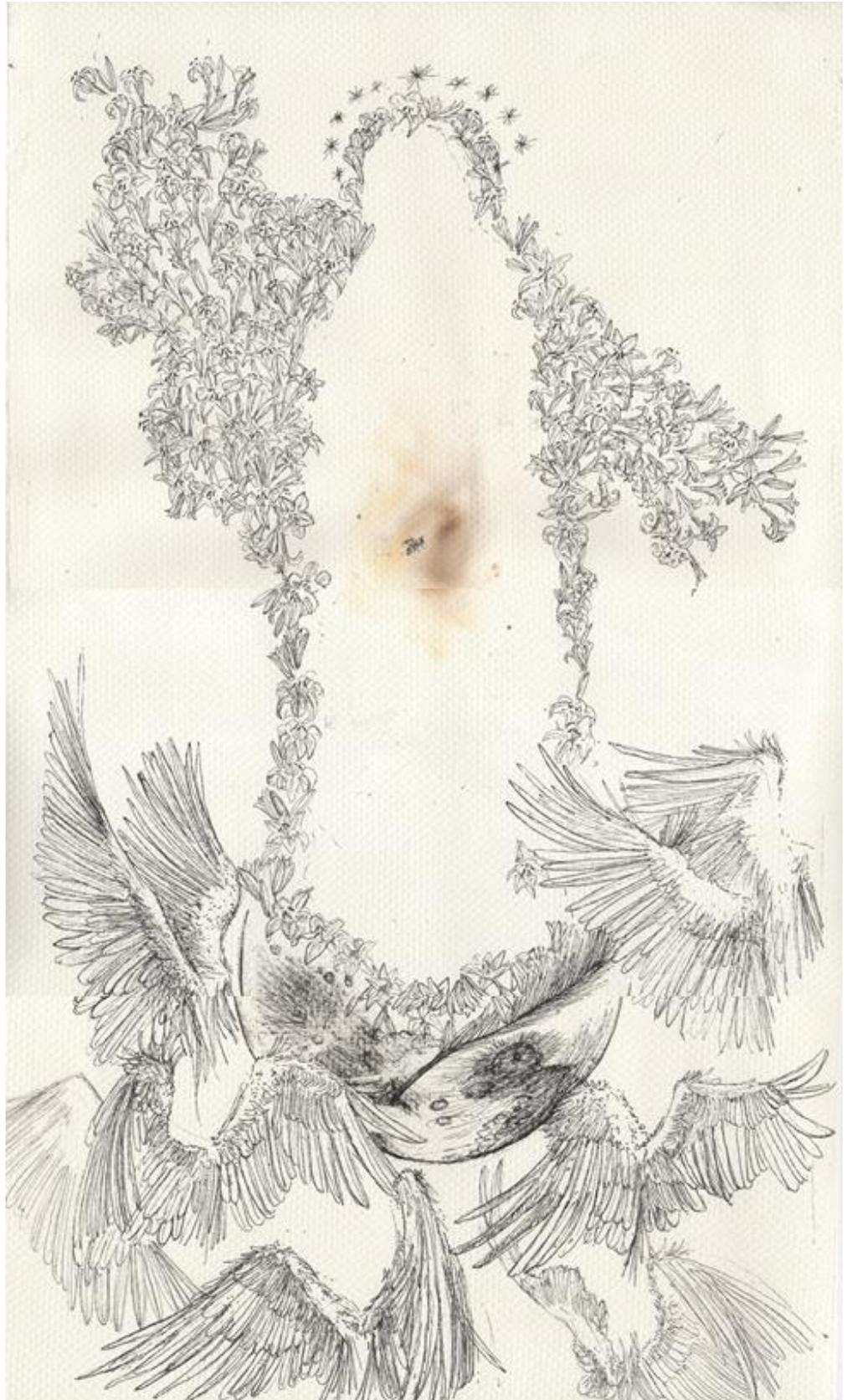
Nuestra Señora de Coromoto
(Venezuela)
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel rosaspina
17.5 cm x 25 cm

Galería de
Vírgenes
y Señoras
en
México



Virgen de Guadalupe
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel
33 cm x 51cm

¿No Estoy Yo Aquí que Soy Tu MADRE?



Nuestra Señora de la Inmaculada
Concepción
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel
33 cm x 51cm



Virgen del Rosario
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo sobre papel
22 cm x 28 cm



Virgen de San Juan de los Lagos
Xavier Lagunas
2020
Estilógrafo café sobre papel de algodón
22 cm x 28 cm

Resultados de unas flores dibujadas

“Madre de dioses y de hombres (no cualquier diosa), de astros y hormigas, del maíz y del maguey, Tonantzin/Guadalupe fue la respuesta de la imaginación a la situación de orfandad en que dejó a los indios la conquista. Exterminados sus sacerdotes y destruidos sus ídolos, cortados sus lazos con el pasado y con el mundo sobrenatural, los indios se refugiaron en las faldas de Tonantzin/Guadalupe: faldas de madre-montaña, faldas de madre-agua. La situación ambigua de Nueva España produjo una reacción semejante: los criollos buscaron en las entrañas de Tonantzin/Guadalupe a su verdadera madre. Una madre natural y sobrenatural, hecha de tierra americana y teología europea”⁶⁸

Es así como el hoy cuestionable Octavio Paz describiría en el *Laberinto de la Soledad* (1950) la presencia de Tonantzin-Guadalupe dentro de la estructura idiosincrática del mexicano, visión con la cual comparto el reconocer la presencia de la *Madre de los dioses y de hombres* en una imagen que ha resistido el dominio y control de teólogos occidentales, una imagen que se puede entender como estandarte de resistencia de los que Paz llama *ídolos destruidos* dentro de las creencias indígenas. En este momento de mi investigación y de la definición de las series de dibujos sobre las figuras marianas en México y en América Latina, he de resaltar la importancia que coloco a Tonantzin-Guadalupe para lograr identificar estructuras de pensamiento, lo que me lleva a nombrar la relevancia de la acción ritual y definir mi vinculación al entorno dentro de mi producción artística.

De tal modo, me permito enumerar los resultados obtenidos en esta investigación en dos rutas: ritualidad dibujística o de producción artística y vinculación del productor visual con su entorno.

La primera ruta a describir, que he nombrado como ritualidad dibujística o de producción artística, surge porque en esta búsqueda he tenido reencuentros de donde han surgido brotes entre las grietas de estructuras binarias, colonialistas y occidentales, de cuyo análisis he llegado a entender la importancia de la palabra, su intersección con la estructura del pensamiento humano, así como el potencial existente en el nombramiento dentro del razonamiento humano para dar identidad, imagen y existencia a una idea o concepto. La ritualidad que habité para estas series de dibujos, cercana a la conciencia de crear piezas para su activación en los

⁶⁸ (Paz 2021, 22)

entornos pensados, está acompañada de la desvinculación con la “sacralización” de piezas artísticas con un pensamiento de médula en el renacimiento.

Así mismo me veo acompañado de la definición tripartita de Acha: *producción-distribución- consumo*; de allí que mis dibujos no fueran mimesis de las imágenes marianas y me reservase a realizar siluetas o moldes de la vírgenes y señoras de México y América Latina. Puedo asegurar que ante el caso en México de Tonantzin-Guadalupe se logra exponer la existencia de: *producción- distribución- consumo*⁶⁹ que permite la coexistencia de diversas definiciones de arte, y en mi caso, de dibujo.



Peregrinos con imágenes de Tonantzin- Guadalupe

Primero, en la categoría de producción se puede recorrer calles, viviendas, museos e internet para encontrar y reconocer una cantidad, que puedo definir de descomunal, de imágenes sobre Tonantzin-Guadalupe. Segundo, en la distribución que se encuentra gestionada por instituciones públicas o privadas (religiosas o no religiosas). Tercero, en el consumo por parte del público general (creyentes o no).

Ante estos participantes en torno a la imagen Tonantzin-Guadalupe, mi decisión de realizar siluetas con flores me permite destacar la interiorización de esta imagen en la construcción de la idiosincrasia mexicana, donde no se tiene que colocar una mimesis para que un público en general logre distinguir qué imagen está presenciando. Ello me permitió conectar con la agilidad con la que el ojo logra crear vinculaciones que llevan a generar un consumo, lo que es, en mi entendimiento, un acercamiento al acto ritual donde se comparte y se comunica de diversas formas un mensaje común; en esta investigación el mensaje común es Tonantzin-Guadalupe.

⁶⁹ (Acha Juan 2004, 39)

Así mismo, en un acto íntimo bajo el rito artístico del acto dibujístico en este proyecto, realicé un sincretismo de mi doble herencia: aquella que viene de muy lejos (Occidente) y la que habita en la tierra de donde provengo; sin despreciar a mi raíz española, ni renegar a mi raíz indígena.

En cuanto a la segunda ruta de vinculación, la del productor visual con su entorno, nuevamente cito a Acha, quien dice:

Resulta, sin embargo, que casi todo artista se siente un privilegiado de los dioses. Desdeña, entonces, la realidad e imagina que esta es para los demás. Ignora, pues, las relaciones sociales concretas de su producción... ⁷⁰

Ante esta portentosa observación de Acha me permito situarme en un acto de autorreflexión para contrastar mis definiciones iniciales de productor-entorno, en las que me situaba como una especie de “divinidad” capaz de dictar una visualidad con pretensiones de producción que modifica la realidad, una realidad que siempre superará cualquier representación de la misma.

Así mismo, llegué a diferenciarme de las relaciones sociales para tomar posturas de producciones “libres de su contexto”, una postura que se puede explicar ante las ideas que nos llegan de Occidente con sus productores y productos culturales, teniendo como ejemplo la imagen del artista “bohémio, trágico, atormentado y aislado”. Ello se refuerza en el proyecto de modernidad europeo que Dussel logra desmenuzar perfectamente:

- 1) La civilización moderna se autocomprende como más desarrollada, superior (lo que significará sostener sin conciencia una posición ideológicamente eurocéntrica).
- 2) La superioridad obliga a desarrollar a los más primitivos, rudos, bárbaros, como exigencia moral.
- 3) El camino de dicho proceso educativo de desarrollo debe ser el seguido por Europa (es, de hecho, un desarrollo unilineal y a la europea, lo que determina, nuevamente sin conciencia alguna, la “falacia desarrollista”).

⁷⁰ (Acha, 2004, 45)

4) Como el bárbaro se opone al proceso civilizador, la praxis moderna debe ejercer en último caso la violencia si fuera necesario, para destruir los obstáculos de la tal modernización (la guerra justa colonial).

5) Esta dominación produce víctimas (de muy variadas maneras), violencia que es interpretada como un acto inevitable, y con el sentido cuasi-ritual de sacrificio; el héroe civilizador inviste a sus mismas víctimas del carácter de ser holocaustos de un sacrificio salvador (el indio colonizado, el esclavo africano, la mujer, la destrucción ecológica de la tierra, etcétera).

6) Para el moderno, el bárbaro tiene una “culpa” (el oponerse al proceso civilizador) que permite a la “Modernidad” presentarse no sólo como inocente sino como “emancipadora” de esa “culpa” de sus propias víctimas.

7) Por último, y por el carácter “civilizatorio” de la “Modernidad”, se interpretan como inevitables los sufrimientos o sacrificios (los costos) de la “modernización” de los otros pueblos “atrasados” (inmaduros), de las otras razas esclavizables, del otro sexo por débil, etcétera.⁷¹

Este listado puede ser catalogado de absurdo al creer que pudo ocurrir, pero es cierto: ocurrió y ocurre, y es dentro de mi autorreflexión que me permito explicar la existencia de barreras para entender mi propio entorno, el cual no tiene conexión con la programación de un pensamiento moderno, ya que ritualidades y vínculos como los ocurridos dentro y fuera de Tonantzin-Guadalupe hablan de una ruta que se aleja de procesos de “civilización” (eurocentristas) y son vistos como obstáculos del “bárbaro” (indígena) que se opone a la “civilización”.

Esta programación de pensamiento no es exclusiva de la visualidad, tampoco de las artes. Subrayarla y desmenuzarla en mi investigación me fue importante para crear los vínculos con mi entorno desde una acción íntima, como lo es dibujar, pero con apertura de acompañamiento y participación al compartir los resultados mediante el acercamiento a peregrinos y visitantes de la Basílica de Guadalupe (no hay registro de dichas intervenciones al no ser permitido por los participantes), lo que me permitió enlazar memorias, corporalidades y ritos para construir vínculos productor-espectador en acompañamiento.

Finalmente cito a la Mtra. Carmen Rossette, quien al iniciar esta investigación me dijo: “Es tierra fértil, por eso nacen flores”, sin dimensionar los alcances que podrían

⁷¹ (Lander 2000, 49)

tener sus palabras. Lo que comenzó como un análisis de una serie de dibujos terminaría en búsquedas y descubrimientos que me permitirían conocer la importancia de nombrar desde nuestra visión. La tierra fértil llegó en forma de nuevos modos de nombrar y habitar aquello que nos rodea, desde las producciones culturales a los entornos que las envuelven, para destapar códigos sociales, políticos y culturales, los cuales han permitido una especie de homogeneización mental que ha impedido el desarrollo a las regiones lejanas al epicentro occidental-eurocéntrico.

Las flores llegaron como la recompensa de configurar mi presencia de formas más flexibles, compartidas y sensibles para lograr vislumbrar diversas maneras de comprender el concepto de “arte” en la región que habito, que es México, con el acompañamiento del dibujo como herramienta de traducción, vinculación e introspección. Experimenté un cambio de definición del dibujo, pasando de entenderlo como el resultado de una mimesis del dibujante a concebirlo como un acto de silencio que permite analizar desde lo privado el entorno del dibujante, en este caso mi propio ambiente.

Reconociendo el entorno donde se encuentra mi facultad, observo para analizar y considerar los rituales que a veces se vuelven ajenos ante la rapidez de una vida “moderna” y “civilizada”, la cual avanza en ciclos: viciosos, ciegos, sordos y mudos. Es por ello que recurrí al silencio del dibujo, para comprender lo que ha conformado la idiosincrasia alrededor de Tonantzin-Guadalupe, para finalmente, en un acto de diálogo y reconocimiento, hacer nacer flores. Porque he preparado la tierra fértil (estructuras flexibles y sensibles de pensamiento artístico) para este jardín dibujístico ajeno al colonialismo, proyectos de modernidad y binarismos.

Conclusión

Al llegar al final de esta investigación he de repetir algunos puntos que me parece importante nombrar para poder relatar con mayor sinceridad este cierre.

Primero he de recordar la presencia de una estructura heredera del programa de “modernidad” que ha clasificado y ordenado desde el cómo se examina una producción cultural hasta los protocolos y sitios donde dichas producciones se resguardarán y exhibirán. Así mismo, el proyecto de “modernidad” logró dictaminar los criterios que permiten catalogar las producciones culturales; ello ha sido médula de los debates en América Latina para interpretar las producciones anteriores y posteriores a la llegada occidental, ya que están dentro del concepto “arte” proveniente de Occidente que contiene sus propias formas y reglas para condicionar la visualidad de sus producciones y, de igual forma, las estructuras que operan en sus productores, quienes responden a dicho concepto (arte) y a sus reglas y formas, muy distinto a como ocurre con las dinámicas de visualidad y producción cultural en las regiones que son periféricas a Europa.

El que pudiera reconocer la estructura occidental en mi visualidad me permitió modificar y extender rutas de discusión mediante la investigación artística. En esta ocasión tuve como plataforma al dibujo, con el que me pude explicar y asociar vivencias, memorias y normas de educación visual que tanto me han permitido como impedido crear vinculaciones con mi entorno. Por ello me resulta relevante exponer que mi concepción inicial de “arte” estaba muy apegada al programa de “modernidad” propio de Occidente; con una estructura de contenido binaria, colonialista y “civilizadora”, mi producción estaba encaminada a buscar el resguardo del cubo blanco para el análisis y deleite del exclusivo ojo experto. Usando un término del propio Acha que me permite sintetizar mi idea, yo buscaba la producción de “arte culto”.

Esa idea de “arte culto”⁷² es la que acompaña la idea del “artista divino”, personaje que se considera ajeno a su contexto y por ello también lo es su producción.

⁷² (Acha Juan 2004, 49)

De haber seguido operando mi pensamiento y mi hacer con estas ideas, puedo reconocer que no habría llegado a desmenuzar las dinámicas dentro del contenido visual y ritual que vislumbra en las producciones culturales de México (particularmente en la Ciudad de México).

Identificadas las murallas con mi visualidad y construidas las puertas que me permitieron conectar con las producciones y la ritualidad de la región que habito (Ciudad de México), fue cuando, a través del dibujo, logré inducirme en mi entorno en un acto de silencio que me permitió destacar los elementos que habrían de conformar estas series.

Pero así como mi estructura de pensamiento y dinámicas de producción se habrían de modificar, fue esta investigación, en la que seleccioné al dibujo como herramienta de traducción y cuya conceptualización inicial del acto dibujístico estaba muy empalmada a la mimesis herencia del pensamiento “moderno”, la que dio paso a separarme de ese concepto para tomar al rito como médula de mi forma de concebir el acto dibujístico, definiendo al acto ritual como aquello que permite unificar memorias, corporalidades y vivencias para crear una traducción por medio de la disciplina artística que sea de interés para el productor visual.

Igualmente hago presente la relevancia en la acción del silencio, que a mi parecer debe anteceder cualquier acto de traducción, interpretación u observación, para con ello extender enlaces más sensibles sobre los entornos donde se desea realizar una investigación. Esto es más importante cuando se piensa accionar o analizar dentro de una comunidad, cosmovisión o entorno que no se habita o vive en primera persona, además de que lleva a crear estructuras de investigación más flexibles que permiten descubrir nuevas rutas que expanden las expectativas iniciales (algo que ocurrió en mi investigación).

En el cierre de esta conclusión hago la mención de aquello que se creó como fruto de esta investigación-producción que se sitúa en la relación de productor-entorno. Como mencioné con anterioridad, los contenidos conceptuales que moldearon mi producción y mi idea de productor que se veían muy entrelazados con la idea de separar una producción de su entorno, la cual contenía intereses y búsquedas

encaminadas a la “protección” de instituciones oficiales que son administradoras de sitios que, por medio de nuestra formación académica, se han enmarcado dentro de la idea que hace pensar en museos, galerías o academias como únicos recintos que producen, distribuyen y comercializan una producción cultural.

Mi ruptura personal con estas estructuras que catalogaría de limitadas, rígidas y cuestionables me ha llevado a tomar nuevas rutas que me permiten enlazar el conocimiento obtenido (mayormente académico) con el conocimiento que vaya obteniendo de vivencias, entrevistas, memorias y corporalidades, entre otras fuentes, y así hacer de mis futuras producciones el resultado de crear vínculos sensibles, flexibles y expandibles con la constante de generar acompañamiento y compartir con los habitantes de los entornos donde me interese realizar algún tipo de intervención, modificación o traducción.

Finalmente me asombra reconocer la importancia de los vínculos que se pueden generar desde la visualidad y cómo esto se ve reflejado en las diversas producciones culturales que la humanidad ha generado a lo largo de la historia. En ocasiones se olvida que incluso aquello que llamamos “arte culto” se vio enmarcado por un entorno, que su productor fue un ser con vivencias, memorias y corporalidades, quien tuvo pasiones que quizá no lo llevaron siempre por los mejores sitios, pero al final, a donde sea que haya llegado, fueron influencia para tomar las decisiones que desembocaron en su producción: una pieza que puede conectar a lo largo del tiempo con espectadores de otras épocas o culturas, ya que después de todo, ese productor, en ocasiones definido como “ser divino”, comparte los mismos deseos, miedos y pasiones de aquellos que no lo son.

Tonantzin-Guadalupe me lleva a conectar lo anteriormente mencionado. El mexicano, como cualquier habitante del mundo, al nombrar busca hacer visible lo que cree y piensa. La presencia de Tonantzin-Guadalupe ya ha escapado de la propia imagen y por eso me atrevo a llamarla presencia; y claro que no es un hilo negro lo que he descubierto, pero sí me parece importante resaltar la dinámica ritual en México, la cual permite desenlazar de una presencia material en la imagen para llevar la de Tonantzin-Guadalupe a habitar regiones de la idiosincrasia y la

psique mexicana. Por medio de mis dibujos comprobé, al colocar la silueta de una imagen, cómo nos basta ver la sombra de una persona conocida para saber quién es, y es en Tonantzin-Guadalupe donde advierto una imagen que siempre estuvo alejada del entendimiento y el dominio occidental.

BIBLI

OGRA

FÍA

Bibliografía

- Acaso, María. *El lenguaje visual*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, 2006.
- Acha Juan, Colombres Adolfo y Escobar Ticio. *Hacia una Teoría Americana del Arte*. Buenos Aires Argentina : Ediciones del Sol. , 2004.
- Artes, Museodel Palacio de Bellas. «El Color de los Dioses: Arte Mesoamerica .» *Youtube*. 22 de Diciembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=OYxpaf1mb6A>.
- Bárceñas, Ireri Elizabeth Chávez. *Colegion de Tesis digitales. Universidad de las Américas Puebla*. 11 de diciembre de 2006. http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/chavez_b_ie/.
- Barranco, Bernardo. *Canal Once, Sacro y Profano*. 10 de 12 de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=QCzGX0v037l&t=379s>.
- . «Sacro y Profano.» *Canal Once*. 12 de Febrero de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=lz3jkr_aiZA&t=1158s.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores, 2007.
- . *Imagen y Culto: Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid, España: Ediciones Akal, 2009.
- Berger, John. *Sobre el Dibujo*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, 2011.
- Canal22. «Tula: Espejo del Cielo .» *YouTube*. 5 de julio de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=vwLDHJJ7AM>.
- Casanova, José Miguel González. *Gramática del dibujo en 100 lecciones*. México : Ediciones MediaLuna. , 2009.
- César, González Ochoa. *Imagen y Sentido: Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. México : Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1986 .
- Collins, Michael. *Historia Ilustrada de la Biblia. Explicada y Comentada. Desde la creación hasta la resurrección*. DK Londres: Gran Bretaña, 2012.
- Dávila, Doralicia Carmona. «Memoria Política de México.» 2021. <http://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/6/02061537.html>.
- . «Memoria Política de México.» 2021. <http://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/5/04051493.html>.
- Diccionario de la lengua española, RAE. *profano, profana*. s.f. <https://dle.rae.es/profano?m=form>.
- . *sagrado, sagrada*. s.f. <https://dle.rae.es/sagrado?m=form>.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo Barroco*. México: Ediciones Era, 1998.
- INAH. «Boletines INAH.» 10 de Febrero de 2010. <https://www.inah.gob.mx/boletines/3247-coatlicue-y-piedra-del-sol>.

- INAHTV. «Grandeza de México. Episodio 1 "Los presagios de la Conquista."» *Youtube*. 13 de Julio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=gLBPdv2dDg0>.
- . «INAH TV.» *You Yube*. 1 de Agosto de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=jjxRfW13OnM>.
- . «Templo Mayor, centro de centros. PIEDRAS QUE HABLAN.» *YouTube*. 29 de Marzo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=2pnQY50r09c>.
- Jiménez, Janitzio Alatraste Tobilla Janitzio y José Luis Vera. *El dibujo actual en México*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2020.
- Lander, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires Argentina: Ediciones CLACSO., 2000.
- Latisnere, Norberto Tapia. *Ciudad de Dioses Temporada 1: El dios de semillas de amaranto. Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)*. . 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=Q4UTpP3GAJo&list=PLADE650E7550D2832&index=5>.
- Martinez, José Luis. *Nezahualcōyotl, vida obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Molina, Juan José Gómez. *Las lecciones del dibujo*. Madrid, España: Ediciones Catedra, 2003.
- Paz, Octavio. «Octavio Paz y la Virgen de Guadalupe: una relectura intrahistórica"» *Protestante Digital*. 9 de septiembre de 2021. https://protestantedigital.com/print/14399/Octavio_Paz_y_la_Virgen_de_Guadalupe_una_relectura_intrahistorica (último acceso: 20 de abril de 2021).
- Portilla, Miguel León. *Tonantzin- Guadalupe: Pensamiento Náhuatl y mensaje Cristiano en el "Nican Mopohua"*. México: Fondo de Cultura Económica , 2012.
- Prado, Museo Nacional del. *Obra comentada: Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando, de Tiziano* . 6 de Junio de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=OoBQsXeXFus>.
- RAE, Diccionario de la lengua. *sincretismo*. s.f. <https://dle.rae.es/sincretismo>.
- Ranciére, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros., 2011.
- Serge, Gruzinski. *La guerra de las Imágenes, De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492- 2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Sousa, Boaventura Santos De. *Introducción: Epistemología del sur*. Bilbao: Editora Desclée de Brouwer, 2000.
- TV, INAH. «"La importancia de Tenochtitlan en Mesoamérica. Grandeza de México. Episodio 2.» *YouTube*. 7 de agosto de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=h8vk6PQTskk>.
- Valeriano, Antonio. *Nican Mopohua*. México: Instituto Superior de Estudios Guadalupanos, s.f.
- Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México., 2016.

