

Historias, materiales y reliquias. El textil como instrumento narrativo.



Luis Manuel Renteria Pimentel

NIUB 21408376

Tutor Joaquim Cantalozella i Planas

Máster en Producción e Investigación Artística

Especialidad Arte y Contextos Intermedia

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

Curso 2023 - 2024



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Historias, materiales y reliquias.
El textil como instrumento narrativo.



Luis Renteria
2024

Resumen

Historias, Materiales y Reliquias explora la interacción dinámica entre narrativas y geografías, destacando cómo las historias no solo reflejan, sino que también moldean nuestra comprensión del espacio geográfico. La investigación examina la importancia de los mitos y leyendas en la construcción de identidades colectivas y en la percepción del entorno. Profundiza en la relación entre humanos y animales en Mesoamérica, centrándose en el concepto de nahuales y su conexión con el posthumanismo. Además, aborda el pensamiento mágico como cosmoexpresión y estilo narrativo, así como su interacción con el feminismo y el posthumanismo. El estudio también analiza las reliquias como instrumentos para validar historias, con ejemplos como la Sábana Santa y el ayate de la Virgen de Guadalupe. Finalmente, se exploran técnicas y materiales textiles, como el jaspe y el algodón coyuche, para la producción de una obra textil inspirada en un cuento regional mexicano.

Palabras clave: Textil, Mesoamérica, Pensamiento mágico, Decolonialismo, Posthumanismo.

Abstract

Stories, Materials, and Relics explores the dynamic interaction between narratives and geographies, highlighting how stories not only reflect but also shape our understanding of geographical space. The research examines the importance of myths and legends in the construction of collective identities and the perception of the environment. It delves into the relationship between humans and animals in Mesoamerica, focusing on the concept of nahuales and its connection to posthumanism. Additionally, it addresses magical thinking as a form of cosmoexpression and narrative style, as well as its interaction with feminism and posthumanism. The study also analyzes relics as instruments for validating stories, with examples such as the Shroud of Turin and the ayate of the Virgin of Guadalupe. Finally, it explores textile techniques and materials, such as jaspe and coyuche cotton, for the production of a textile work inspired by a regional Mexican tale.

Keywords: Textile, Mesoamerica, Magical thinking, Decolonialism, Posthumanism.

Resum

Històries, Materials i Relíquies explora la interacció dinàmica entre narratives i geografies, destacant com les històries no només reflecteixen, sinó que també modelen la nostra comprensió de l'espai geogràfic. La investigació examina la importància dels mites i les llegendes en la construcció d'identitats col·lectives i en la percepció de l'entorn. Aprofundeix en la relació entre humans i animals a Mesoamèrica, centrant-se en el concepte de nahuals i la seva connexió amb el posthumanisme. A més, aborda el pensament màgic com a cosmoexpressió i estil narratiu, així com la seva interacció amb el feminisme i el posthumanisme. L'estudi també analitza les relíquies com a instruments per validar històries, amb exemples com el llençol sant i l'aiat de la Mare de Déu de Guadalupe. Finalment, s'exploren tècniques i materials tèxtils, com el jaspi i el cotó coixí, per a la producció d'una obra tèxtil inspirada en un conte regional mexicà.

Paraules clau: Tèxtil, Mesoamèrica, Pensament màgic, Decolonialisme, Posthumanisme.

Índice

Objetivos	6	Tintes naturales	50
Metodología	7	Mordientes	50
		Aguacate	53
Introducción	8	Roble europeo	57
		Palo Campeche	57
Historias y Geografías: La Interacción Dinámica	10	El jaspe: una técnica tintórea milenaria	62
Historias y animales	11	Ligamentos textiles	75
Los nahuales y el Posthumanismo	14	El tafetán	76
		La doble tela	78
El pensamiento mágico	15	Conclusiones	91
Pensamiento mágico, feminismo y posthumanismo	20		
Fantasía, surrealismo y realismo mágico	23	Bibliografía	95
Objetos e historias	30	Figuras	99
Reliquias Cristianas: La Sabana Santa	30		
La virgen de Guadalupe	33		
La tilma de Juan Diego	33		
Sincretismo religioso, Tonantzin y la Virgen de Guadalupe	34		
Reliquias del Futuro	36		
La bruja: producción de una reliquia	39		
El sarape mexicano	40		
Telar y colonialismo	42		
Materiales textiles y no textiles	45		
Algodón mexicano o <i>Gossypium hirsutum</i>	45		
Algodón coyuche	45		
Cobre	48		
Plumas	48		

Objetivos

El presente trabajo final de máster tiene como objetivo principal explorar la intersección entre la literatura de tradición oral mexicana, el textil y las teorías contemporáneas feministas, posthumanistas y decoloniales. A través de una investigación y una producción artística se pretende:

- Situar la práctica artística en un contexto geopolítico específico: Vincular la historia, las técnicas y los materiales textiles de Mesoamérica y Europa para enriquecer y contextualizar la producción de una obra artística textil.
- Investigar y relacionar conceptos indígenas con teoría feminista contemporánea: Establecer un diálogo entre conceptos ancestrales como el nahualismo y corrientes teóricas contemporáneas como el posthumanismo para desarrollar una perspectiva artística contemporánea.

- Abrir nuevas posibilidades de materialización de obra: Aprovechar la investigación para expandir el repertorio de técnicas y materiales utilizados en la producción artística, incorporando elementos simbólicos y materiales significativos.
- Generar nuevas interrogantes para futuras investigaciones: A partir de la investigación y producción realizadas, identificar nuevas áreas de interés y preguntas que puedan guiar futuros proyectos artísticos.

Metodología

La metodología de este trabajo se basa en un enfoque interdisciplinario que combina investigación teórica y producción práctica. Los pasos seguidos son los siguientes:

- Revisión bibliográfica y documental:
Investigación teórica: Se realizó una revisión de literatura sobre feminismo, posthumanismo, decolonialismo y filosofía indígena mesoamericana. Esto incluyó textos académicos, artículos y libros de historia.
Estudio de materiales y técnicas tradicionales: Se profundizó en el conocimiento de técnicas textiles artesanales, como el teñido jaspe y el uso de materiales orgánicos como plumas, así como en la historia y simbolismo del sarape.
- Análisis comparativo:
Relación entre teoría indígena y teoría occidental: Se analizaron las conexiones entre conceptos como el nahualismo y la teoría posthumanista, investigando cómo estos pueden integrarse en la práctica artística contemporánea.
Estudio de reliquias y materiales: Se exploraron las similitudes entre reliquias cristianas y el arte plumario

mesoamericano, investigando cómo estos elementos pueden influir en la producción artística.

- Producción artística:
Diseño y creación de obras: Se produjo una pieza de arte utilizando las técnicas y materiales investigados.
Incorporación de simbolismo: Se creó una obra que integra de manera sincrética símbolos y narrativas espirituales indígenas y occidentales.
- Reflexión crítica y documentación:
Documentación del proceso creativo: Se registró el proceso de creación de la obra, desde la investigación inicial hasta la producción final, incluyendo bocetos, pruebas de materiales y técnicas.
Análisis crítico: Se realizó una reflexión sobre el impacto de la investigación en la producción artística, evaluando cómo la incorporación de teorías contemporáneas y prácticas ancestrales enriquecieron y expandieron las posibilidades creativas.

*“Histories produce geographies and not vice versa”
Arjun Appadurai*

Introducción

Comprendemos el mundo y aprendemos sobre él a través de las historias. Relatamos las historias de nuestros ancestros para entendernos mejor a nosotros mismos. Las historias poseen el poder de arraigarse profundamente en el subconsciente humano, moldeando nuestra percepción y comprensión del entorno. Las estructuras narrativas, que incluyen mitos, cuentos y fábulas, son esenciales para dar sentido a la vida y a nuestras experiencias.

Desde nuestra infancia, absorbemos una vasta cantidad de relatos que nos ayudan a interpretar el mundo. Cada región cuenta con sus propias historias, y las diferencias pueden ser notables incluso dentro de un mismo país, entre el campo y la ciudad, o de norte a sur. Estas narrativas locales reflejan las particularidades culturales y geográficas de cada comunidad, proporcionando una rica diversidad de perspectivas y conocimientos.

Las historias llegan a nosotros principalmente a través de la tradición oral y los textos escritos, pero también pueden acompañarse de música, imágenes o interpretaciones en vivo. En lugares con una rica tradición textil, las historias pueden quedar plasmadas en los

tejidos. Los textiles no solo representan indumentaria, sino que también actúan como archivos culturales que preservan y transmiten conocimientos ancestrales.

A veces, las historias se materializan en objetos que actúan como testigos de la narrativa que validan. Para los totonacas en México, los fósiles de ammonites eran considerados rayos de luz solar petrificados, dejados por su dios como señal de su existencia (Sour Tovar & Quiroz Barroso, 2004, p. 15). En el cristianismo, estos objetos se conocen como reliquias; por ejemplo, la Sábana Santa, que supuestamente envolvió el cuerpo inerte de Cristo, se considera una prueba de su existencia.

Las historias tienen el poder de expandir nuestro imaginario o, en algunos casos, de colonizar nuestro pensamiento. Este proyecto de investigación y producción para las artes busca explorar cómo los objetos o reliquias pueden consolidar una historia y validar su autenticidad.

Al investigar la relación entre historias y objetos, pretendo comprender mejor cómo las narrativas construyen nuestra percepción del mundo y cómo pueden ser usadas tanto para preservar la identidad cultural como para imponer nuevas formas de pensamiento.

A través de este proyecto, espero descubrir y valorar las diversas maneras en que las historias, ya sean orales, escritas o materiales, influyen en la configuración de nuestras geografías culturales. Porque tal como sugiere Arjun Appadurai, las historias no solo producen geografías, sino que también son fundamentales para la construcción de nuestra identidad y comprensión del mundo.

Historias y Geografías: La Interacción Dinámica.

La afirmación de Arjun Appadurai, "Las historias producen geografías y no viceversa", es fundamental para comprender la relación entre las narrativas históricas y la configuración del espacio geográfico. Esta perspectiva antropológica nos invita a considerar cómo las historias no solo reflejan la realidad geográfica, sino que también la moldean activamente, influyendo en nuestra comprensión y percepción del entorno físico. En otras palabras, las historias no son simplemente registros neutrales de acontecimientos pasados, sino que funcionan como agentes activos en la construcción de nuestra geografía cultural y mental.

Para profundizar en este concepto, es esencial explorar cómo las narrativas históricas y los relatos mitológicos asignan significado a lugares específicos, creando mapas mentales y culturales que trascienden las meras coordenadas geográficas. Un ejemplo ilustrativo de este fenómeno se encuentra en las leyendas y mitos fundacionales de diversas culturas, que dan forma a la identidad y la percepción del espacio.

Por ejemplo, el caso de México y sus ricas tradiciones mitológicas, como las

leyendas aztecas sobre la fundación de Tenochtitlán. Según estas narrativas, los antiguos mexicanos buscaron un lugar para establecer su capital siguiendo las señales divinas. La imagen de un águila posada sobre un nopal, devorando una serpiente, se convirtió en un símbolo sagrado que marcaba el lugar de fundación. Este relato no solo describe un evento histórico, sino que también atribuye un significado profundo al sitio donde se erigió la ciudad azteca. Como menciona Matos Moctezuma (2016), estas historias han moldeado la identidad nacional y la geografía cultural de México, consolidando la conexión espiritual entre la Ciudad de México y su pasado prehispánico.

Este ejemplo destaca cómo las historias no solo informan sobre el pasado, sino que también dan forma al presente y al futuro de un lugar. Al asignar significado a determinados espacios, las narrativas históricas y mitológicas influyen en la forma en que las personas interactúan con su entorno, construyendo una conexión emocional y cultural con el paisaje circundante. En este sentido, las historias no solo producen geografías, sino que también son fundamentales para la construcción de identidades colectivas y la comprensión del mundo que nos rodea.

Por lo tanto, al considerar el papel de las historias en la configuración del espacio geográfico, es crucial reconocer su poder transformador y su capacidad para influir en nuestras percepciones y experiencias del mundo. Como sugiere Appadurai, entender esta dinámica nos permite apreciar cómo las narrativas históricas no solo registran el pasado, sino que también lo recrean continuamente, enriqueciendo nuestra comprensión de la geografía humana en constante evolución.

Historias y animales.

Probablemente las primeras historias en la región mesoamericana hablaban de elementos de la naturaleza. Al hablar de Mesoamérica me refiero a una región cultural específica. El antropólogo Paul Kirchhoff acuñó el término "Mesoamérica" para describir un conjunto de culturas regionales que incluyen a los olmecas, toltecas, mayas y aztecas. En estas culturas, Kirchhoff identificó una serie de elementos culturales comunes, como herramientas agrícolas como la vara de cavar, la presencia de pirámides escalonadas, sistemas calendáricos como el mes de veinte días y el año de dieciocho meses, la práctica del juego de pelota sagrado, el culto al dios de la lluvia y

otros aspectos culturales significativos. (Tanodi de Chiapero, 2010, p. 42)

Estas historias primigenias se transmitían oralmente, perfeccionándose con cada narración hasta convertirse en la mitología fundamental de cada población. En tiempos ancestrales, se creía que los dioses habían creado a todos los seres del mundo, dotándolos de características únicas. Según los mitos, los dioses se representaban como seres inteligentes o poderosos, animales con la capacidad de hablar y criaturas capaces de transformarse. Este panteón incluía a seres humanos, animales, plantas y otros entes, todos involucrados en diversas relaciones sociales. A través de numerosas aventuras, cada criatura adquiría las cualidades que la hacían única. (Esteva & Marielle, 2003, p. 30)

Los animales desempeñaron un papel vital en las culturas mesoamericanas, no solo como parte del entorno natural, sino como seres sagrados y compañeros espirituales. La relación entre humanos y animales estaba marcada por un profundo respeto y una jerarquía en la que los animales eran venerados y considerados esenciales para la estructura social y espiritual.

Seguramente uno de los elementos centrales del mito fundacional de la cultura olmeca (1200 - 400 a.C.) es la figura del jaguar. Los jaguares eran animales importantes en la iconografía olmeca y se cree que tenían una profunda significación simbólica y religiosa. Se han encontrado representaciones de figuras humanas con rasgos de jaguar, lo que sugiere una conexión entre la humanidad y el mundo animal, posiblemente asociada con creencias de transformación, poder y protección.

En mi historia personal, mis primeros encuentros con relatos fueron a través de las historias contadas por mi familia, y las que más me impresionaron fueron los narrados por mi abuela. En sus relatos, se respiraba un ambiente de magia y suspenso que recuerda al concepto de “lo real maravilloso” descrito por el escritor cubano-francés Alejo Carpentier.

Por un lado, lo real maravilloso relata las peculiaridades físicas y geográficas cotidianas del mundo americano; insólitas y extrañas para la comprensión europea. Por el otro, lo real maravilloso se refiere a la cosmovisión americana, más apegada a una visión mítica del universo, regido por leyes no siempre idénticas a la mirada racionalista europea. (Hurtado Heras, 2018, p. 265)

Las narraciones de mi abuela reflejaban su propia experiencia como mujer nacida en la década de los 40 en el México rural. Sus relatos se ambientan principalmente en el campo, donde transcurría gran parte de su vida.

Las historias que se cuentan en los pueblos de Jalisco suelen hablar de magia, apariciones y transformaciones. En este imaginario, las brujas son una constante, descritas como mujeres poderosas y capaces de lograr lo que desean. Se dice que estas mujeres pueden transformarse en brillantes bolas de fuego o en animales. Hay una historia popular sobre una bruja que va más o menos así:

*H*abía una vez, en un pueblo, una mujer tan pobre que un día no tuvo nada que comer. Observaba las parcelas de sus vecinos, repletas de maíz, y miraba a los pájaros que picoteaban las plantas en busca de los granos dorados. Fue así que la mujer deseó ser ave, y en ave se convirtió. Y comió de las mazorcas como las otras aves. Comió y comió tanto que no pudo levantar el vuelo. Entonces llegó el vecino, dueño de la parcela, y la atrapó cubriéndola con un sarape. La mantuvo apresada en una cesta con la intención de comerla al día siguiente. A la mañana siguiente, el vecino destapó la cesta y, para su sorpresa, se encontró con una mujer desnuda. Así se reveló que aquel pájaro era también una persona. Apenada, la mujer le pidió ropas para cubrirse y poder marcharse.

Los nahuales y el Posthumanismo.

La idea de la transformación humano-animal en estas historias es especialmente interesante porque está profundamente arraigada en el pensamiento precolombino y en la figura del nahual. En las culturas mesoamericanas, se creía que cada persona nacía con una conexión especial con un animal. Esta relación confería al humano las habilidades del animal; por ejemplo, una persona podía tener la destreza de un venado.

Este concepto resuena con la teoría posthumanista de Donna Haraway, quien propone una visión del mundo que trasciende las divisiones tradicionales entre humanos y no-humanos. Haraway desafía la visión antropocéntrica que coloca a los seres humanos en la cima de una jerarquía de seres vivos, argumentando en su lugar por una coexistencia y una relación de respeto y cooperación entre todas las formas de vida.

En su obra *Cuando las especies se encuentran*, Haraway (2008) explora cómo las interacciones entre humanos y otros animales pueden reconfigurar nuestras nociones de identidad, agencia y comunidad. Haraway introduce el concepto de “compañerismo”,

que enfatiza la idea de que los seres humanos y los animales co-evolucionan y se co-constituyen mutuamente. Esta perspectiva destaca la importancia de reconocer y valorar las interrelaciones complejas y simbióticas que existen entre los seres humanos y los no-humanos.

Al relacionar este pensamiento con las historias de transformación y el concepto del nahual, podemos apreciar una visión del mundo en la que las fronteras entre humanos y animales son fluidas y permeables. En lugar de ver a los animales como meros recursos o entidades separadas, estas narrativas y teorías sugieren una integración profunda y respetuosa de las vidas humanas y no-humanas.

Esta visión posthumanista nos invita a reconsiderar nuestra relación con el entorno natural y los seres que lo habitan, promoviendo una ética de cuidado y respeto que reconoce la interdependencia de todas las formas de vida. De esta manera, el concepto del nahualismo y la teoría de Haraway se complementan al ofrecer una perspectiva más holística y armoniosa del mundo, donde la transformación y el compañerismo entre especies ponen en valor la diversidad de la vida.

El pensamiento mágico.

Conocí la historia de la mujer-ave y otras narraciones fantásticas durante mi infancia. Estos relatos moldearon mi pensamiento y mi forma de entender el mundo. A esa edad, el orden cósmico lo dictaban las historias que me contaban mis familiares, integrando el pensamiento mágico en la visión del mundo.

De acuerdo a James George Frazer (2015), el pensamiento mágico nos remonta a una edad mágica primordial de la cual emergieron posteriormente el pensamiento religioso, el filosófico y el científico. Frazer sugiere que la magia es la raíz misma de nuestra forma de comprender y relacionarnos con el mundo.

Es interesante destacar cómo la religión, el pensamiento filosófico y científico han surgido a partir de la matriz mágica. Cada una de estas etapas representa un paso en la evolución de la comprensión humana, pero también señala una progresiva jerarquización de estas formas de pensamiento. La magia, que en sus inicios abarcaba todas las esferas de la vida, se ve, en cierto sentido, destilada y desplazada a medida que emergen otras estructuras de pensamiento.

En la actualidad, esta jerarquía se refleja en la forma en que percibimos y organizamos estas ramas del conocimiento. Resulta notorio que la religión, una vez ubicada en el centro de la cosmovisión, ha perdido terreno frente a la ciencia en términos de autoridad cultural. La ciencia, en su búsqueda de respuestas objetivas y su énfasis en la evidencia empírica, ha ascendido en la jerarquía del pensamiento, convirtiéndose en un nuevo dogma que influye significativamente en cómo interpretamos el mundo que habitamos.

Es interesante observar cómo la magia, siendo el punto de partida, se ve desplazada y subestimada con la llegada de la ciencia. En este proceso, la ciencia organiza el pensamiento, relegando a la magia a un rincón lejano de nuestras concepciones actuales. La transición de la magia al pensamiento científico crea una dualidad que, en muchos casos, coloca a ambas en polos opuestos de la percepción y comprensión del mundo.

La magia, se erige como la matriz de la experiencia humana, donde la conexión con lo inexplicable y lo sobrenatural actúa como el hilo conductor de la narrativa de la existencia. Este reducto mágico es a menudo menospreciado o considerado como un residuo de una época menos ilustrada, pero, al mismo

tiempo, demuestra su resistencia y capacidad para adaptarse a lo largo del tiempo.

En última instancia, la relación entre el pensamiento mágico y otras estructuras de conocimiento nos invita a reflexionar sobre la naturaleza cambiante y fluida de nuestras concepciones acerca de la realidad. La magia, aunque eclipsada en gran medida por el progreso científico, persiste como un recordatorio de las capas más profundas y misteriosas de nuestra experiencia humana. La exploración de esta relación dual nos invita a considerar si la magia, lejos de ser obsoleta, podría ofrecer perspectivas valiosas que enriquezcan nuestro entendimiento y apreciación del cosmos.

Octavio Paz (1984) aporta una visión particular sobre la esencia de la magia al afirmar que "Lo específico de la magia consiste en concebir al universo como un todo en el que las partes están unidas por una corriente de secreta simpatía. El todo está animado y cada parte está en comunicación viviente con ese todo" (p. 135). Paz nos invita a contemplar la magia como un fenómeno que trasciende las fronteras entre lo tangible y lo intangible, conectando todas las partes del universo en una danza cósmica de simpatía y animación.

En este sentido, para Paz la magia actúa como una corriente que corre por humanos, animales, vegetales y minerales. La magia, en oposición a la individualización neoliberal, nos hace conscientes de los otros y nuestras correlaciones. ¿No es esta conciencia la que hoy día tratan de rescatar diversos pensadores como respuesta a la crisis planetaria?

Desde la perspectiva de Paz, la magia opera como una corriente de simpatía que fluye a través de los humanos, animales, vegetales y minerales, desafiando así la lógica de la individualización neoliberal que el filósofo Zygmunt Bauman critica. En el contexto de la modernidad líquida (Bauman, 2006), la individualización se manifiesta como una tendencia a priorizar la autonomía y la movilidad individual sobre las conexiones y relaciones comunitarias. La magia, por otro lado, como esa corriente que conecta todas las partes del universo, propone un modelo alternativo que resalta la interdependencia y la conexión entre los elementos.

Además, el pensamiento de Bauman sobre la individualización y la movilidad constante se conecta con la propuesta de Paz al destacar la importancia de la conciencia de los otros. En un mundo líquido donde las identidades son

cambiantes y las relaciones son efímeras, la magia, como corriente de simpatía, resalta la necesidad de reconocer la presencia compartida que une a todas las partes del universo. En lugar de verse a uno mismo como una entidad aislada, la magia sugiere una conciencia de las correlaciones que nos invita a ver la interconexión y la interdependencia como elementos esenciales de la existencia.

La conciencia de los otros propuesta por Paz, respaldada por la magia como corriente de simpatía, también puede interpretarse como una respuesta a la crisis ambiental. En el contexto de la modernidad líquida, donde la rápida movilidad y el consumo desenfrenado contribuyen a la degradación ambiental, la conciencia de nuestras correlaciones con el entorno natural se vuelve crucial. La magia, al recordarnos que todas las partes del universo están en comunicación viviente, sugiere la importancia de reconocer la interdependencia entre humanos, animales, vegetales y minerales, así como con el ecosistema en su conjunto.

Por otra parte, la pensadora feminista Rosi Braidotti propone una perspectiva que desdibuja las fronteras tradicionales entre lo humano y lo no humano, desafiando las jerarquías establecidas y

fomentando una ética de la multiplicidad y la interconexión.

Desde la mirada de Braidotti, el pensamiento mágico, tal como lo presenta Paz, se alinea con su enfoque post humanista, que aboga por superar las concepciones tradicionales de la identidad y la subjetividad. Braidotti (2023) sugiere que la magia, entendida como una fuerza que une todas las partes del universo, encuentra eco en la necesidad de trascender las divisiones artificiales entre las entidades, ya sean humanas, animales, naturaleza o tecnología.

Para Braidotti, la simpatía cósmica que Paz evoca se entrelaza con su idea de devenir animal, una noción que desafía las barreras entre las especies y reconoce la interdependencia de todos los seres vivos. Braidotti aboga por una ética posthumanista que reconozca y celebre la diversidad, desafiando las nociones antropocéntricas que han prevalecido en la filosofía occidental (Braidotti, 2002, p. 402).

En este contexto, la magia, tal como la describe Paz, se convierte en una metáfora de la conexión vital que une todas las partes del cosmos. Braidotti (2023) sostiene que la aceptación de esta interconexión es esencial para abordar

los desafíos globales contemporáneos, desde la crisis ambiental hasta las cuestiones de justicia social.

Además, el concepto de animación del todo, donde cada parte está en comunicación viviente con el universo, refleja la visión de Braidotti sobre la vitalidad de la materia y la agencia de los no humanos. En su obra *Lo Posthumano*, Braidotti aborda cómo la vida contemporánea está marcada por complejas interacciones entre humanos y no humanos, y aboga por una ética que reconozca la agencia de los elementos no humanos en la co-creación de la realidad (Braidotti, 2015, p. 83).

En definitiva, la visión de Octavio Paz sobre la magia, como un fenómeno que conecta todas las partes del universo, encuentra resonancia con las ideas de Rosi Braidotti en el contexto de su enfoque posthumanista y feminista. Ambos pensadores invitan a reconsiderar las fronteras tradicionales y a adoptar una visión más inclusiva y conectada, reconociendo la interdependencia de todas las formas de vida en este vasto y animado cosmos.

Desde mi perspectiva, concibo el pensamiento mágico como un fenómeno diverso y multifacético, moldeado por la geografía, la comunidad y la familia de

cada individuo. A pesar de sus múltiples manifestaciones, una característica subyacente une estos diversos pensamientos mágicos: la percepción de un planeta en el cual los humanos no son el epicentro. En este cosmos, las relaciones que establecemos con otras personas, animales, plantas, geografía y deidades adquieren una importancia fundamental.

Es así como el pensamiento mágico se erige como un regulador omnipresente en la vida cotidiana, interviniendo en las dinámicas de las bondades y las desgracias, del diluvio y la sequía, de la realidad y la ficción. En este marco, la magia se convierte en una fuerza que busca explicar y equilibrar los aspectos insondables de la existencia, ofreciendo un marco conceptual que va más allá de la lógica y abraza la interconexión de todas las cosas.

El pensamiento mágico, en esencia, es una construcción colectiva donde las experiencias e imaginaciones individuales convergen para dar forma a una narrativa expansiva sobre la existencia. En este proceso, la línea entre la ficción y la realidad se desdibuja, generando la amalgama que constituye una cultura específica y única.

En este entramado cultural, la ficción y la realidad se entremezclan de manera

intrincada. Los relatos míticos no son simplemente cuentos fantásticos; son un reflejo de las experiencias, creencias y anhelos de una comunidad. Así, el pensamiento mágico se convierte en un catalizador para la construcción de identidades y la formación de una cosmovisión compartida. Las deidades y seres mágicos que pueblan estas historias no son simplemente figuras abstractas, sino entidades que encapsulan valores, temores y esperanzas colectivas.

Pensamiento mágico, feminismo y posthumanismo.

Desde una perspectiva feminista, el pensamiento mágico se presenta como una herramienta poderosa para cuestionar las estructuras de poder que perpetúan la desigualdad de género. La exploración de la magia, según algunas pensadoras feministas, ofrece la posibilidad de liberar la imaginación y desafiar las normas opresivas.

En línea con este enfoque, la filósofa feminista Donna Haraway, en su obra *Manifesto Cyborg*, propone una visión posthumanista que difumina las fronteras entre lo humano y lo no humano. Haraway argumenta que la magia, entendida como la capacidad de transformar la realidad, es esencial para forjar identidades que trasciendan las categorías tradicionales de género y raza (Haraway, 2020).

En este contexto, la magia se convierte en un medio para desafiar las normas establecidas y construir narrativas que escapen de las limitaciones impuestas por las estructuras patriarcales y racistas. Desde esta perspectiva, la conexión entre el pensamiento mágico y el feminismo se fortalece al reconocer la magia como una herramienta subversiva para la reimaginación de la realidad.

De manera similar, la obra de la artista Wangechi Mutu surge como un testimonio visual de la convergencia entre el pensamiento mágico y el feminismo posthumanista que propone Donna Haraway. Mutu, nacida en Kenia, desafía las nociones preconcebidas de género y belleza a través de sus creaciones artísticas que fusionan lo humano y lo no humano. Su enfoque refleja la capacidad de la magia para transformar la realidad y forjar identidades que van más allá de las categorías tradicionales.

Mutu, en su serie de collages y esculturas (Figura 1), explora la intersección entre lo humano y lo no humano, desafiando la linealidad de las representaciones convencionales de la feminidad. Su enfoque post humanista se manifiesta en la representación de figuras que combinan elementos orgánicos con partes mecánicas, creando imágenes que sugieren una metamorfosis constante. La magia, entendida como la fuerza que desdibuja las fronteras entre lo real y lo imaginario, permea su obra al cuestionar la normatividad de las identidades de género.

Al igual que Haraway propone en su *Manifesto Cyborg*, Mutu desdibuja las categorías fijas de género y raza, abrazando la hibridez y la multiplicidad

Figura 1. *Crocodylus*



Wangechi Mutu, W. (2020).

de experiencias. La magia, como recurso simbólico en su obra, no solo yuxtapone elementos disímiles, sino que también desmantela las restricciones impuestas por las estructuras patriarcales y racistas. Los personajes que emerge en sus piezas no son simplemente mujeres, sino entidades que desafían las limitaciones preestablecidas y proyectan una redefinición de la feminidad.

La conexión entre la obra de Mutu y las ideas de Haraway se encuentra en la capacidad compartida de desafiar las normas establecidas y construir narrativas alternativas. Mutu utiliza la magia visual para liberar la imaginación y proponer una realidad donde las mujeres son agentes activos de su propia transformación, lejos de las expectativas

normativas. En este diálogo entre arte, pensamiento mágico y posthumanismo, se evidencia un espacio de resistencia y reinención.

La obra de Wangechi Mutu se erige, por lo tanto, como un testimonio de la magia como medio de emancipación, resonando con las ideas posthumanistas de Haraway. Ambas nos instan a repensar y reimaginar las nociones establecidas, desafiando las fronteras entre lo humano y lo no humano, y redefiniendo las identidades de género en términos más inclusivos y liberadores. En este diálogo constante, la magia actúa como el puente entre las posibilidades infinitas de la imaginación y la construcción de un futuro donde la diversidad y la autenticidad son celebradas.

Con la misma premisa, la escritora Octavia E. Butler, a través de novelas como *Hija de Sangre*, explora mundos donde las fronteras entre lo humano y lo no humano se desdibujan, y donde la magia se manifiesta como una fuerza transformadora. Las protagonistas de Butler, al igual que las figuras en la obra de Mutu, experimentan una metamorfosis que trasciende las limitaciones convencionales de género y raza. La literatura de Butler, en consonancia con el pensamiento de Haraway, propone la ruptura de las categorías fijas y la celebración de la diversidad como una manifestación de la verdadera magia inherente a la humanidad.

En la novela *Hija de Sangre*, Butler aborda temas de poder, identidad y resistencia en un contexto donde la magia se convierte en un catalizador para la transformación. Las protagonistas, a través de sus habilidades sobrenaturales, desafían las estructuras de poder y se erigen como agentes de cambio en un mundo que busca imponerles limitaciones basadas en su género y origen racial. Esta narrativa, enraizada en el pensamiento posthumanista, refleja la capacidad de la magia para dismantlar las jerarquías opresivas y construir realidades más inclusivas.

Al conectar la literatura de Butler con las expresiones artísticas de Mutu y el pensamiento de Haraway, se revela una sinergia que destaca la importancia de la creatividad, la imaginación y la reinención en la construcción de un futuro más equitativo. La magia, entendida como un medio para liberar la imaginación y desafiar las normas opresivas, se convierte en un hilo conductor que une estas distintas expresiones culturales.

En definitiva, la obra de Wangechi Mutu, el pensamiento de Donna Haraway y la literatura de Octavia E. Butler se entrelazan en un diálogo interdisciplinario que trasciende las barreras entre el arte, la filosofía y la literatura. Este diálogo invita a la reflexión sobre la necesidad de redefinir las identidades, resistir las estructuras opresivas y celebrar la diversidad como una manifestación de la verdadera magia humana. En conjunto, estas expresiones culturales ofrecen un panorama rico y complejo que nos insta a imaginar y construir un mundo donde la magia de la transformación y la emancipación sea accesible para todos.

Fantasía, surrealismo y realismo mágico.

El pensamiento mágico, con su capacidad para trascender las barreras racionales, ha sido una fuente inagotable de inspiración para artistas de diversos géneros. Entre estos géneros, la fantasía, el surrealismo y el realismo mágico han servido como vehículos para explorar las dimensiones de lo místico y lo sobrenatural. Este fenómeno no solo ha dejado su huella en la obra de artistas, sino que también ha proporcionado un espacio para la expresión fuera de la norma, enriqueciendo la diversidad de perspectivas.

En el género de la fantasía, los artistas han desafiado las convenciones al fusionar lo mágico con lo real, creando mundos que exploran la imaginación y desafían las limitaciones de la lógica. Amat Escalante, director de cine mexicano, ha destacado por su enfoque audaz y provocador en sus películas. *La región salvaje* es una obra que se aparta de las convenciones y explora el género fantástico de manera única, combinando elementos de ciencia ficción y horror con comentarios sociales y humanos profundos.

Escalante utiliza la fantasía no solo como un medio para la escapada visual, sino como un instrumento para examinar críticamente la sociedad contemporánea. La película se convierte en una alegoría que reflexiona sobre la represión, la liberación sexual y las formas en que la sociedad responde a lo desconocido y diferente.

Además, *La región salvaje* se destaca por su estilo visual distintivo y su atmósfera inmersiva. La dirección de Escalante crea un ambiente tenso y perturbador que se intensifica a medida que la trama se desarrolla, utilizando lo fantástico como un medio para explorar los aspectos más oscuros de la psique humana.

El realismo mágico, género característico de la literatura latinoamericana, ha sido fundamental en la expresión de pensamientos mágicos a través de la palabra escrita.

Elena Garro, la reconocida escritora y dramaturga mexicana, ha desempeñado un papel significativo en la contribución al realismo mágico, un género literario que se caracteriza por la fusión de elementos fantásticos con la realidad cotidiana.

Garro es particularmente conocida por su novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), la cual se ha destacado como un ejemplo paradigmático de realismo mágico. La autora utiliza esta técnica no sólo como un medio de escape a lo fantástico, sino como una forma de explorar y cuestionar la realidad. Sus obras retan las limitaciones de la percepción convencional y ofrecen una rica complejidad narrativa que invita a la reflexión sobre la naturaleza de la existencia.

Por otra parte, la artista cubana Ana Mendieta, aunque su obra es inherentemente multifacética y aborda diversas temáticas, su exploración del cuerpo, el paisaje y los elementos naturales revela una conexión profunda con la magia y lo ritual.

Mendieta, a través de su serie *Siluetas*, crea una fusión entre su cuerpo y la tierra, utilizando la forma humana como un lienzo que se integra con la naturaleza circundante. Un ejemplo emblemático es la obra *Silueta de Cohetes* (Figura 2), donde su figura parece transformarse en fuegos artificiales que se disuelven en el cielo, fusionando la presencia humana con el cosmos en un acto que se acerca al ritual.

La serie *Siluetas* también aborda la dualidad entre lo físico y lo espiritual, evidenciando la conexión intrínseca entre el cuerpo de Mendieta y la tierra. Sus siluetas efímeras esculpen espacios en los que lo mágico y lo terrenal convergen, creando imágenes que trascienden lo puramente material.

Además, obras como *Untitled (Death of a Chicken)* (1972) llevan a la arista a explorar la relación entre vida, muerte y transformación. La utilización de elementos simbólicos, como el sacrificio ritual de un pollo, añade capas de significado que se vinculan con la concepción del realismo mágico de fusionar lo extraordinario con lo cotidiano.

Figura 2. *Silueta de Cohetes*.



Mendieta, A. (1976). *Anima, Silueta de Cohetes*. [Película de Super-8 mm transferida a soporte digital de alta definición, color, muda, 2:23 minutos].

Figura 3. *La llamada*.



Remedios Varo (1961); Óleo sobre masonita, 42 x 31 x 1 1/2 pulg.
Museo Nacional de la Mujer en el Arte.

En el ámbito del surrealismo, las artistas han utilizado la libertad creativa para desafiar las normas establecidas y explorar los rincones más oscuros de la mente.

La pintora catalana Remedios Varo, reconocida por su enfoque surrealista, construye mundos oníricos donde lo mágico se entrelaza con lo cotidiano. Obras como "La llamada" (Varo, 1961), (Figura 3) y "Hacia la torre" (1960) revelan su habilidad para fusionar lo místico con la realidad, desafiando las expectativas y proporcionando un espacio para la exploración de lo inexplicable.

El pensamiento mágico, en su esencia, representa una conexión íntima con lo desconocido y una negación de las restricciones de la lógica convencional.

La obra del cineasta checo Jan Svankmajer se convierte en un fascinante territorio donde la magia se entrelaza con lo visual, creando películas que desafían las convenciones cinematográficas y exploran las profundidades del pensamiento mágico. Svankmajer, conocido por su enfoque surrealista y su maestría en el uso de la animación *stop-motion*, utiliza la magia como un catalizador para explorar las complejidades del inconsciente y liberar las fronteras de la imaginación reprimida.

En su película *Alice* (Svankmajer, 1988), el director nos transporta al País de las Maravillas de Lewis Carroll de una manera única y perturbadora. En este mundo animado, los objetos cotidianos cobran vida de una manera que desafía las expectativas, creando un ambiente donde lo mágico y lo surrealista se fusionan para ofrecer una interpretación única y psicológicamente intensa del cuento clásico. La magia, en este contexto, no es simplemente un elemento de fantasía, sino una herramienta que desentraña las capas más profundas del subconsciente y da voz a lo inexplorado.

Conspirators of Pleasure (Svankmajer, 1996) (Figura 4), otra obra maestra de Svankmajer, lleva el pensamiento mágico a nuevas alturas. La película explora la conexión entre la realidad y la fantasía a través de la intersección de las vidas de varios personajes, cada uno obsesionado con sus propios rituales y fantasías secretas. La magia en esta película no se manifiesta a través de trucos o hechizos convencionales, sino en la forma en que los personajes utilizan objetos ordinarios para construir rituales personales que desafían la lógica convencional y revelan sus deseos más profundos.

La filmografía de Svankmajer, en su conjunto, se convierte en un testimonio visual del poder del pensamiento mágico en el cine. La magia no es simplemente un adorno estilizado, sino una fuerza que impulsa la narrativa y permite la exploración de las complejidades de la mente humana. Su enfoque meticuloso en la animación *stop-motion*, combinado con la selección cuidadosa de objetos y escenografías, crea mundos cinematográficos donde la realidad y la fantasía coexisten en un baile surrealista.

Jan Svankmajer se erige como un cineasta que abraza el pensamiento mágico como una herramienta creativa. Sus películas, lejos de conformarse con lo convencional, desafían las expectativas y nos invitan a sumergirnos en la magia como una puerta hacia la exploración de lo desconocido. En este sentido, Svankmajer trasciende las barreras del cine convencional para ofrecer una experiencia cinematográfica que captura la esencia misma del pensamiento mágico.

La expresión artística a través del pensamiento mágico proporciona un espacio donde la realidad y la imaginación se entrelazan, permitiendo a artistas mujeres y latinoamericanos explorar narrativas alternativas y desafiar las normas establecidas.

A través de géneros como la fantasía, el surrealismo y el realismo mágico, se abre un universo creativo que va más allá de lo racional, proporcionando una plataforma para la diversidad de voces y perspectivas que enriquecen la cultura y el arte. Este enfoque invita a una reflexión profunda sobre la naturaleza de la realidad y la capacidad de la creatividad para transformar nuestra percepción del mundo.

Figura 4. *Conspirators of Pleasure*



Svankmajer, J. (Director). (1996). Película. Condor Films.

Objetos e historias.

Los objetos materiales desempeñan un papel crucial en la validación y consolidación de historias, funcionando como testigos tangibles de narrativas míticas, religiosas y culturales. A través de su materialidad, estos objetos no solo validan las historias, sino que también configuran la geografía sagrada y la identidad cultural de las comunidades. Este fenómeno se puede observar en diversas culturas, donde objetos como fósiles, textiles y reliquias religiosas son imbuidos de significados profundos y se convierten en vehículos para la memoria colectiva.

Por ejemplo, en la cultura totonaca, los fósiles de ammonites, considerados rayos de luz petrificados, son un ejemplo claro de cómo los objetos pueden ser testigos de narrativas míticas y religiosas. Estos fósiles, que datan de millones de años, son interpretados como reflejos o rayos de luz solar petrificados, dejados por su dios como evidencia de su existencia. Según Sour Tovar y Quiroz Barroso (2004), estos objetos no solo confirman las creencias espirituales de la comunidad, sino que también configuran la geografía sagrada del pueblo totonaca, asignando significados espirituales a su entorno natural.

Esta conexión entre lo material y lo espiritual crea una narrativa en la que los objetos naturales se convierten en símbolos de poder y conocimiento divino. La materialidad de estos fósiles, su forma y su origen geológico, refuerzan las historias y las hacen palpables para la comunidad, creando un vínculo entre el pasado mítico y el presente vivencial.

Sin embargo, objetos y materiales sirven a historias propias y extrañas. Narrativas dominantes pueden imponerse sobre las historias locales, borrando identidades y configuraciones geográficas preexistentes. Este fenómeno se puede observar en la colonización, donde las historias y mapas europeos redefinieron y renombraron geografías en el Nuevo Mundo, subyugando y en muchos casos, erradicando las narrativas indígenas.

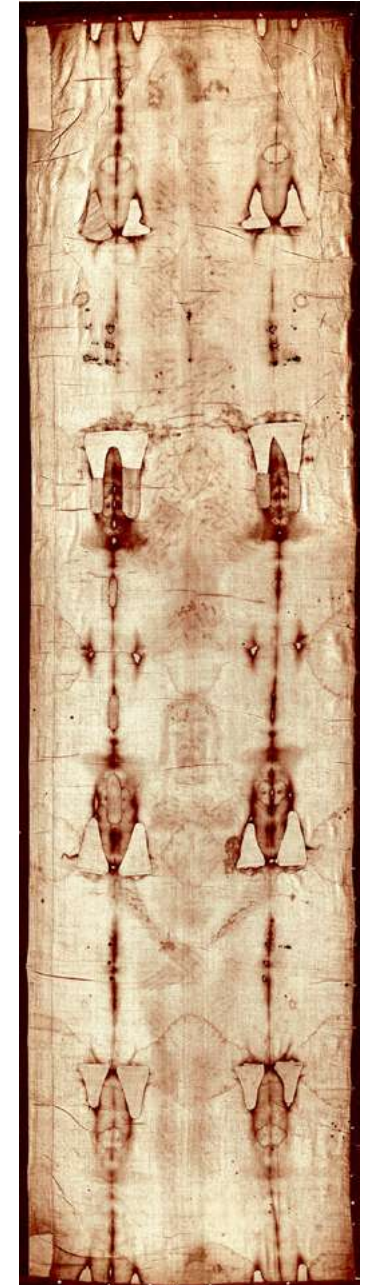
Reliquias Cristianas: La sábana santa.

En el cristianismo, las reliquias desempeñan un papel similar en la validación de historias sagradas. Un ejemplo prominente es la Sábana Santa, supuestamente la tela que envolvió el cuerpo de Cristo después de su crucifixión (Figura 5). Este tejido es venerado por algunos creyentes como una prueba física de la pasión de Cristo, funciona como registro de la historia de la crucifixión y resurrección de Jesús.

La Sábana Santa, con sus marcas y manchas que algunos interpretan como la impronta del cuerpo de Cristo, ofrece una experiencia material que conecta a los fieles con los eventos centrales de su fe. Como señala García de la Borbolla García de Paredes (2014), las reliquias cristianas como la Sábana Santa sirven para materializar lo sagrado, proporcionando un punto de anclaje tangible para la devoción y la contemplación espiritual. La materialidad de estas reliquias, su textura, su historia de conservación y su contexto arqueológico, refuerzan su papel como validadores de historias sagradas.

Las reliquias y los objetos sagrados a menudo tienen una conexión intrínseca con lo orgánico, lo que antes estaba vivo y ahora muerto. Esta característica material añade una capa de significado a las reliquias, ya que representan una transformación y una conexión con el ciclo de vida y muerte. Por ejemplo, muchos objetos religiosos incluyen restos de santos, fragmentos de huesos o cabellos, que eran parte de seres vivos y ahora son venerados como portadores de lo sagrado. Esta relación con lo orgánico subraya la idea de que lo material puede contener y transmitir la esencia de lo divino.

Figura 5. *Sudario de Turín*



Lino. 436 cm × 113 cm.

Figura 6. *La virgen de Guadalupe*.



Agave. 436 cm × 113 cm.

La Virgen de Guadalupe

De manera similar a la Sábana Santa en Italia, existe en México un tejido que fundamenta la historia de la virgen más venerada en el país: la Virgen de Guadalupe (Figura 6). La aparición de la Virgen de Guadalupe en 1531 en el cerro del Tepeyac, un lugar sagrado para las culturas prehispánicas, sirvió como un instrumento crucial para la colonización espiritual de México.

La historia de la Virgen de Guadalupe comienza en diciembre de 1531, cuando, según la tradición, la Virgen María se apareció a un indígena nahua llamado Juan Diego en el cerro del Tepeyac, al norte de la Ciudad de México. Según la narrativa, la Virgen pidió a Juan Diego que solicitara al obispo de México, Juan de Zumárraga, la construcción de una iglesia en su honor en ese lugar. El obispo, inicialmente escéptico, pidió una señal para confirmar la autenticidad de la aparición. La Virgen instruyó a Juan Diego que recogiera flores del cerro, algo inusual para la temporada invernal. Juan Diego encontró rosas de Castilla y las llevó al obispo envueltas en su tilma, un manto de tela de ayate. Al desplegar la tilma ante el obispo, se reveló la imagen de la Virgen de Guadalupe impresa en el tejido (Brading, 2001, p. 57).

Esta imagen se convirtió en un símbolo poderoso para los indígenas y los colonizadores españoles. La Virgen de Guadalupe fue rápidamente adoptada como un símbolo de la nueva fe y de la unión entre las culturas indígena y española. Su imagen en la tilma de Juan Diego se ha mantenido como uno de los objetos más venerados en México, conservado en la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México, que es uno de los santuarios católicos más visitados en el mundo.

La tilma de Juan Diego.

La tilma que contiene la icónica imagen de la Virgen de Guadalupe, es más que un simple lienzo; es un objeto cargado de significado cultural e histórico.

Una tilma es una prenda tradicional usada por los indígenas de México, especialmente durante la época prehispánica y colonial. Se trata de una capa rectangular que se lleva sobre los hombros y se anuda al frente, cubriendo el torso y a menudo extendiéndose hasta las rodillas o más abajo. La tilma servía tanto como ropa cotidiana para protección contra el clima como un símbolo de estatus y función en diversas ceremonias (Favrot Peterson, 1992, p. 39).

El origen de la tilma se remonta a las culturas mesoamericanas antes de la llegada de los españoles. Era una prenda comúnmente usada por los hombres, aunque en diferentes versiones y estilos podía variar entre las distintas comunidades indígenas. La tilma no solo cumplía una función práctica, sino que también tenía significados sociales y culturales profundos. Por ejemplo, el color, la decoración y la forma de la tilma podían indicar la posición social o el rol ceremonial del portador (Favrot Peterson, 1992, p.63).

La tilma de Juan Diego está hecha de ayate, una tela tejida a partir de fibras de agave, específicamente del maguey. El maguey es una planta nativa de México, conocida por sus múltiples usos, que incluyen la producción de fibras fuertes y resistentes. Las fibras de agave se obtienen de las hojas de la planta, que se raspan para extraer las fibras, las cuales luego se hilan y se tejen para crear la tela. Este proceso es laborioso y requiere un conocimiento profundo de las técnicas tradicionales de tejido (Brading, 2001, p.68).

La tilma de Juan Diego mide aproximadamente 1.68 metros de largo y 1.03 metros de ancho, dimensiones que eran típicas para este tipo de prendas. La tela se compone de dos

piezas rectangulares de ayate cosidas en el centro, lo que era una práctica común en la confección de tilmas. Este método de unión asegura que la prenda tenga la suficiente amplitud para envolver el cuerpo adecuadamente (Matovina, 2005, p.9).

Sincretismo religioso, Tonantzin y la Virgen de Guadalupe.

Antes de la llegada de los españoles, el cerro del Tepeyac ya era un lugar sagrado para los pueblos indígenas. Este cerro era el sitio de adoración de Tonantzin (Figura 7), una diosa azteca asociada con la tierra y la fertilidad. Los peregrinos acudían al Tepeyac para rendir homenaje a Tonantzin, cuyo nombre significa "nuestra madre". La elección del Tepeyac para la aparición de la Virgen de Guadalupe no fue casual; al ser un lugar de culto prehispánico, facilitó la transición de los indígenas a la nueva religión, ya que podían identificar a la Virgen con su propia deidad (Matovina, 2005, p.2).

Desde un punto de vista antropológico, la historia de Juan Diego y la imagen de la Virgen de Guadalupe en su tilma fueron fundamentales para la colonización espiritual de México. La aparición de la Virgen en un contexto indígena y su identificación con símbolos

prehispánicos crearon un puente entre el catolicismo y las creencias nativas. Esto facilitó la aceptación del cristianismo entre los indígenas, quienes vieron en la Virgen de Guadalupe una figura maternal y protectora similar a sus propias diosas.

La narrativa de la aparición también desempeñó un papel crucial. Juan Diego, un indígena humilde, fue elegido como el mensajero de la Virgen, lo que dio legitimidad y dignidad a los pueblos indígenas en el contexto colonial. La elección de un indígena como intermediario divino contrarrestó la narrativa de superioridad española, ofreciendo una figura de santidad y reverencia en la que los indígenas podían verse reflejados. Esto no solo fomentó la conversión al cristianismo, sino que también creó un sentido de identidad y resistencia cultural frente a la opresión colonial.

La tilma, con la imagen de la Virgen, se convirtió en un símbolo de fe y un objeto de devoción que validaba la historia de la aparición y la intercesión divina en el Nuevo Mundo. La preservación milagrosa de la imagen y su continua veneración refuerzan su papel como una reliquia sagrada que conecta a los fieles con la historia y la espiritualidad de la Virgen de Guadalupe.

Figura 7. Tonantzin



252 x 130 x 115 cm. 3 toneladas.
Museo Nacional de Antropología de México

Reliquias del Futuro.

En el arte contemporáneo, varios artistas exploran la idea de las reliquias del futuro y las distopías, utilizando materiales y conceptos que cuestionan las nociones tradicionales de lo sagrado y lo profano. Un ejemplo notable es el trabajo del artista danés Uffe Isolotto, conocido por sus instalaciones que fusionan elementos orgánicos y tecnológicos para crear escenarios que evocan futuras distopías y reliquias de lo que está por venir.

Isolotto utiliza una combinación de materiales naturales y artificiales para explorar temas de bioética, evolución y la intersección entre lo humano y lo tecnológico. Sus obras a menudo presentan criaturas híbridas y ambientes postapocalípticos que invitan a reflexionar sobre el futuro de la humanidad y la naturaleza. La materialidad de estas instalaciones, que pueden incluir desde restos orgánicos hasta componentes tecnológicos, subraya la tensión entre lo vivo y lo muerto, lo natural y lo artificial, creando una narrativa visual que imagina la evolución de nuestras reliquias culturales y biológicas.

Por ejemplo, en su serie de instalaciones *Limbo Landscapes* (Figura 8), Isolotto crea paisajes artificiales que parecen ser restos de una civilización futura. Estas obras están compuestas de elementos orgánicos preservados y objetos tecnológicos obsoletos, lo que plantea preguntas sobre la sostenibilidad y la obsolescencia en un mundo donde la tecnología y la naturaleza están cada vez más entrelazadas. Esta visión futurista de las reliquias ofrece una crítica a la sociedad contemporánea, a la vez que invita a los espectadores a reconsiderar qué elementos de nuestra cultura podrían ser venerados o recordados en el futuro.

Figura 8. *We walked the Earth.*



Uffe Isolotto. Instalación. La Biennale di Venezia 2022. Pabellón de Dinamarca.



Figura 9. Urdidor y urdimbre de algodón.

La bruja: producción de una reliquia.

La historia de la mujer-ave, la bruja o la nahuala, con su ambiente mágico y su conexión con el pasado mesoamericano, sirvió como inspiración para la creación de una obra escultórica.

La Sábana Santa y el ayate de la Virgen de Guadalupe comparten la cualidad de materializar historias, actuando como vínculos entre lo terrenal y lo celestial. En este sentido, mi objetivo fue hacer algo similar con la historia de la mujer-ave. Quise crear un tejido que, dentro del universo de la ficción, haya tocado a este personaje y funcione como una reliquia o registro de su existencia.

Me interesé por trabajar con técnicas textiles porque el tejido está presente tanto en el cuento de la mujer-ave como en mis referencias, desde la colonización espiritual y el manto de la Virgen de Guadalupe hasta reliquias como la Sábana Santa.

El cuento de la mujer-ave es un relato popular que varía de persona a persona. Trabajé particularmente con la versión en la que ella es atrapada como ave en un tejido y, al ser descubierta, se revela como mujer.

Para mi proyecto, este tejido fue un sarape, una prenda tradicional mexicana. Se considera que esta prenda es una fusión entre la tilma mesoamericana y la capa valenciana, simbolizando la convergencia cultural que deseo explorar en mi obra.

Considero que mi práctica artística refleja mis vivencias. Mi crianza en México es fundamental, pues estableció las bases de mi imaginario, mientras que mi experiencia en España ha sido igualmente valiosa. Las decisiones para la producción del tejido son una amalgama de técnicas de ambos lugares, reflejando tanto la historia de técnicas y materiales como mi experiencia como persona migrante.

Estas decisiones encuentran un equilibrio natural en mi mente. En mi práctica artística, los materiales, técnicas y colores que utilizo son de suma importancia porque cada uno de ellos tiene una historia y un significado particular.

El sarape mexicano.

El sarape es una prenda diseñada para abrigar, con la forma de una manta y un agujero en el centro por donde pasa la cabeza de quien la porta.

El sarape, conocido por su vibrante colorido y diseños intrincados, combina elementos de las culturas indígenas de Mesoamérica con influencias españolas. De las tradiciones mesoamericanas, el sarape toma el uso del algodón, tintes naturales y diseños geométricos que a menudo poseen significados culturales y espirituales. Las culturas prehispánicas, como los aztecas y los mayas, ya tenían una rica tradición textil que incluía el uso de tintes naturales provenientes de plantas e insectos, como la cochinilla, para crear colores intensos y duraderos (Johnson & Burgee, n.d.).

Por otro lado, la influencia española se manifiesta en la introducción de la lana y la técnica del tejido en telar de pedal, que permitía la producción de tejidos más anchos y resistentes. Los españoles introdujeron ovejas en el Nuevo Mundo, lo que permitió el uso de la lana como materia prima. Las ovejas son nativas de Europa y Asia y fueron traídas a América durante el período de colonización, junto con otras especies ganaderas.

La lana es una fibra natural obtenida del vellón de las ovejas. Una característica distintiva de la lana es su calidez. La lana es una de las fibras naturales más cálidas, lo que la hace ideal para climas fríos.

La introducción de la lana en América tuvo un impacto significativo en las prácticas textiles locales. Las técnicas europeas de tejido y procesamiento de la lana se fusionaron con las prácticas indígenas, creando nuevas formas de producción textil.

Me interesa la perspectiva del sarape como prenda resultado del sincretismo entre España y México. En ese sentido, este proyecto pretende contar una historia original de la región mesoamericana utilizando la estrategia cristiana de las reliquias. Una historia original de la región mesoamericana que aprovecha los instrumentos colonizadores a su favor. Una historia mestiza.

Figura 10. *Campesino vendiendo sarapes.*



Casasola. 1940 - 1950. Mediateca INAH.

Figura 11. Telar colonial.



Telar y colonialismo.

La producción del tejido se realiza en un telar de bajo lizo, este tipo de telar tiene connotaciones históricas importantes que añaden significado a la obra.

Se pueden distinguir dos tipos principales de telares, el alto y el bajo lizo. La diferencia principal entre el telar de alto lizo y el de bajo lizo radica en la orientación y el mecanismo de funcionamiento del telar.

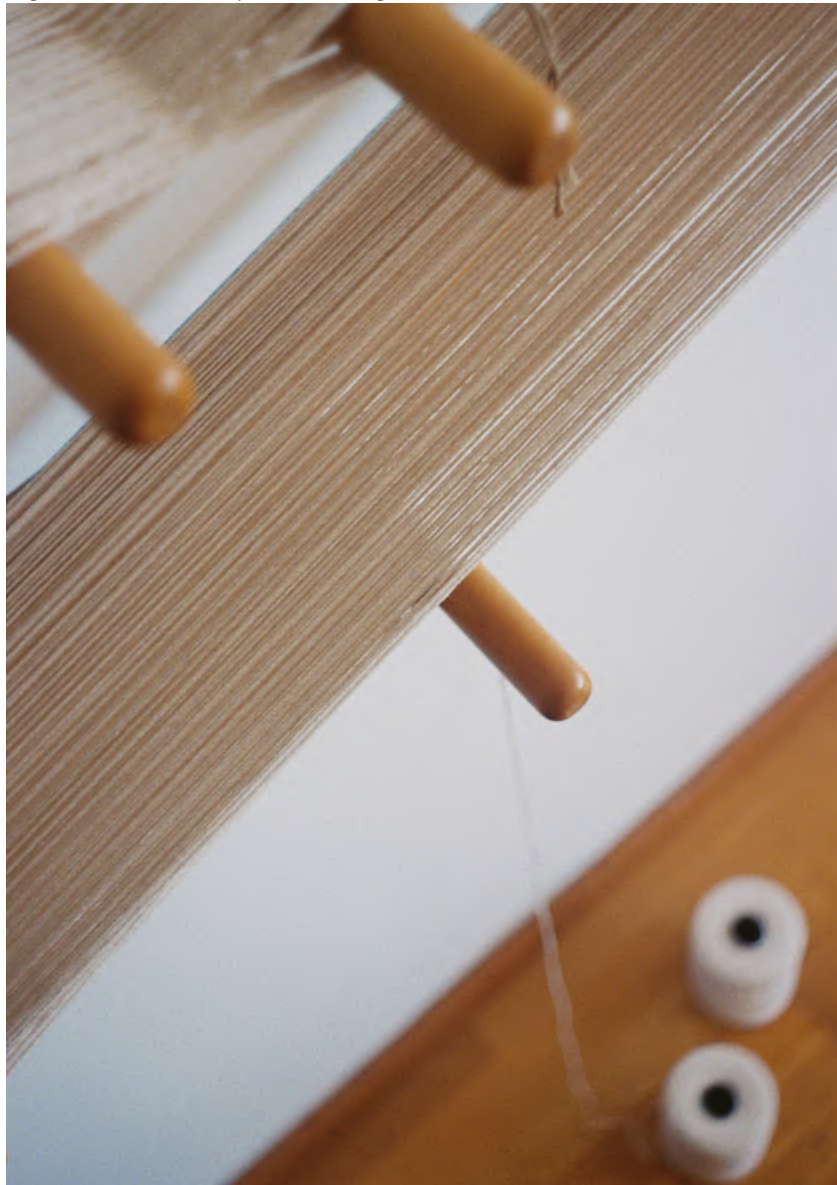
El telar de alto lizo es un telar vertical, donde los hilos de urdimbre (los hilos longitudinales) se disponen verticalmente. Los hilos de urdimbre son levantados manualmente o mediante un sistema de poleas para crear el espacio (calada) por donde se introduce el hilo de trama (el hilo transversal). Este telar es comúnmente utilizado para tejer tapices y alfombras, donde los diseños intrincados y detallados son importantes.

El telar de bajo lizo es un telar horizontal, donde los hilos de urdimbre se disponen horizontalmente. Los hilos de urdimbre se levantan y bajan mediante un conjunto de lizos (marcos que contienen las mallas por las que pasan los hilos de urdimbre), que son accionados por pedales. El tejedor se sienta frente al telar y usa los pedales para controlar

los lizos, creando el espacio (calada) necesario para pasar el hilo de trama. Este telar se utiliza para tejer telas más amplias y largas, como mantas, sarapes, y otros tipos de textiles utilitarios. En México, al telar de pedales se le conoce como telar colonial porque fue llevado por los españoles a la región mexicana.

En América se desarrolló un tipo propio de telar de bajo lizo: el telar de cintura. A diferencia del telar de pedales, el telar de cintura no requiere un marco voluminoso ni un espacio dedicado. Su diseño consiste en una serie de varillas y cuerdas que se atan a la cintura del tejedor en un extremo y a un punto fijo en el otro, como un árbol o un poste. Esta disposición permite que el cuerpo de la artesana actúe como parte integral del telar, utilizando su propio peso y posición para tensar los hilos de la urdimbre.

Figura 12. Urdimbre y conos de algodón.



Materiales textiles y no textiles.

El primer paso en la creación del textil es diseñar la pieza, definiendo tanto el tamaño del tejido como la densidad de los hilos de la urdimbre. A continuación, se seleccionan cuidadosamente los materiales. Es fundamental contar los hilos y preparar la urdimbre en el urdidor para asegurar una base sólida y uniforme. Para la pieza *La Bruja*, se emplearán hilos de algodón blanco mexicano, algodón coyuche e hilo de cobre. La historia de estos materiales, descrita a continuación, se traslada a la obra de arte, infundiéndole un trasfondo cultural y simbólico.

Algodón mexicano o *Gossypium hirsutum*.

El algodón tiene una larga y rica historia en Mesoamérica, remontándose a tiempos precolombinos. Las culturas mesoamericanas valoraban el algodón no solo por su utilidad práctica sino también por su importancia simbólica y económica. Era un bien valioso que se utilizaba en el comercio y como tributo. Además, el algodón se teñía utilizando técnicas avanzadas de teñido natural, empleando tintes obtenidos de plantas, insectos y minerales para crear tejidos coloridos y elaborados (Fang & Percy, 2015, p. 6).

Las civilizaciones mesoamericanas, incluyendo los mayas y los aztecas, cultivaron y utilizaron algodón (*Gossypium hirsutum*) mucho antes de la llegada de los europeos. Este tipo de algodón es nativo de América y era una de las especies más ampliamente cultivadas por las culturas prehispánicas debido a sus excelentes cualidades textiles. El algodón mexicano, *Gossypium hirsutum* es la especie de algodón más ampliamente plantada en el mundo, esta especie representa el 95% de toda la producción global (Fang & Percy, 2015, p. 6).

Por otra parte, la trama del tejido estará compuesta por hilos de algodón coyuche e hilo de cobre.

Algodón coyuche

Dentro de la especie *Gossypium hirsutum*, se encuentran diversas variedades tradicionales, conocidas como landraces, que han sido cultivadas por agricultores locales durante generaciones. Estas landraces exhiben una amplia diversidad morfológica y genética, adaptadas a las diferentes condiciones ambientales y necesidades de los agricultores en diversas regiones de México (Vega et al., 2023, p.2).

Algunas landraces de algodón en México pueden tener fibras de colores distintos al blanco tradicional, como beige, crema o incluso tonos más oscuros. Esta diversidad en el color de la fibra puede tener implicaciones en la comercialización y el uso final del algodón, ya que ciertos colores pueden ser más valorados en ciertos mercados (Vega et al., 2023, p.2).

Tal es el caso del algodón coyuche, una variedad de algodón nativa de México, conocida por su fibra de color café claro o beige. Es una de las variedades de algodón de fibra coloreada que se cultiva en ciertas regiones de México, especialmente en el estado de Oaxaca.

El nombre "coyuche" proviene del náhuatl cozahuixi, que significa "color del coyote", haciendo referencia al color claro de la fibra que se asemeja al pelaje de este animal. (de Ávila, 2021)

El algodón coyuche ha sido cultivado por comunidades indígenas en México durante siglos y tiene una importancia cultural y económica significativa en la región. Se caracteriza por su resistencia a las plagas y su adaptabilidad a las condiciones climáticas locales, lo que lo hace adecuado para el cultivo en áreas con suelos pobres y limitados recursos hídricos.

Además de su resistencia y adaptabilidad, el algodón coyuche es apreciado por su fibra de alta calidad, que es suave al tacto y tiene propiedades de absorción de humedad. Esta fibra es utilizada por las comunidades locales para la elaboración de textiles tradicionales, como los huipiles (vestidos típicos) y otras prendas de vestir, así como para la confección de artesanías y productos textiles de alta calidad.

El algodón coyuche también ha despertado interés en los últimos años debido a su potencial en la industria textil sostenible y de comercio justo. Su cultivo y procesamiento respetuosos con el medio ambiente, junto con su conexión con las comunidades locales y la preservación de técnicas de tejido tradicionales, lo convierten en un ejemplo destacado de producción textil ética y culturalmente relevante en México.

Figura 13. Algodón blanco mexicano y algodón coyuche marrón.



Cobre

Por otra parte, los metales también pueden funcionar como materiales textiles. El cobre es uno de los metales más antiguos utilizados por la humanidad, y su historia se remonta a más de 10,000 años. Esta temprana adopción del cobre por parte de las civilizaciones antiguas se debe a varias características intrínsecas del metal, como su disponibilidad en forma nativa, su maleabilidad y su bajo punto de fusión, lo que facilitó su uso con las tecnologías primitivas. (Cartwright, 2017)

De acuerdo a Cartwright (2017), el uso del cobre comenzó en el Neolítico, aproximadamente en el 8000 a.C., en un período conocido como la Edad de Cobre o Calcolítico. Durante esta etapa, las primeras comunidades humanas empezaron a utilizar el cobre nativo para fabricar herramientas y adornos. Esta transición marcó un hito significativo en la tecnología humana, ya que permitió la creación de objetos más duraderos y efectivos en comparación con los materiales de piedra utilizados previamente.

El mismo estudio (Cartwright, 2017) señala que regiones como Chipre (de donde proviene el nombre "cobre", derivado del latín *cyprium* que significa

"de Chipre"), Turquía y el Sinaí fueron algunas de las principales fuentes de cobre en la antigüedad. Estas áreas geográficas proporcionaban fácil acceso al metal, permitiendo su uso extendido en diversas civilizaciones antiguas.

En las Américas, culturas como la Inca y la Azteca también utilizaron el cobre ampliamente. Las minas de cobre en el actual Perú y México fueron explotadas por estas civilizaciones para la fabricación de herramientas, ornamentos y rituales religiosos. El uso del cobre en estas regiones muestra la convergencia de técnicas y conocimientos metalúrgicos avanzados desarrollados independientemente del Viejo Mundo. (Cartwright, 2017).

Plumas.

El uso de plumas en el textil mesoamericano es una tradición ancestral que refleja la riqueza cultural y la sofisticación técnica de las civilizaciones precolombinas. Las plumas tenían profundos significados simbólicos y religiosos, relacionados con el estatus social y el poder. La incorporación de plumas en textiles y otros objetos rituales se destaca particularmente entre los mexicas (aztecas) y los mayas, quienes desarrollaron una técnica conocida como plumaria o plumajería.

En las culturas mesoamericanas, las plumas de aves exóticas como los quetzales, guacamayas y colibríes eran especialmente valoradas. Estas plumas eran símbolos de poder, divinidad y conexión con lo celestial. El quetzal, por ejemplo, era considerado un ave sagrada y sus plumas eran utilizadas exclusivamente por la élite y la nobleza. Las plumas representaban no solo belleza y riqueza, sino también atributos divinos y cósmicos. En la cosmología mesoamericana, las aves eran vistas como mensajeras entre el cielo y la tierra, y sus plumas, por ende, como conductores de energía y espiritualidad (López Austin, 1988).

Según Berdan (1997, p. 42) la plumajería mesoamericana era una técnica altamente especializada que requería una gran habilidad y conocimiento. Los artesanos, conocidos como amantecas, eran expertos en la selección, tratamiento y aplicación de plumas sobre diversos soportes textiles. Utilizaban pegamentos naturales para adherir las plumas a tejidos de algodón, fibras de maguey, o incluso papel amate. Los diseños resultantes eran complejos y vibrantes, combinando colores y texturas para crear obras de arte sumamente detalladas.

Las plumas se utilizaban en una variedad de textiles, incluyendo mantos, capas, estandartes, y tocados ceremoniales. Uno de los ejemplos más destacados de esta técnica es el manto de Moctezuma, un elaborado tejido adornado con plumas de quetzal, que simbolizaba el poder y la divinidad del emperador mexica. Además de su uso en textiles ceremoniales y de élite, las plumas también adornaban escudos de guerreros y otros objetos rituales, subrayando su importancia en la vida cotidiana y en el ámbito sagrado (Solís, 2004, p. 42).

El uso de plumas en el textil mesoamericano es un testimonio de la creatividad y el ingenio de estas antiguas civilizaciones. La combinación de técnica avanzada y simbolismo profundo creó una tradición artesanal que no solo embellecía los objetos cotidianos y ceremoniales, sino que también comunicaba poderosos mensajes culturales y espirituales. Esta práctica, rica en significado y habilidad, sigue siendo un área de interés y estudio en el campo de la antropología y la historia del arte.

Tintes naturales

Los tintes naturales son sustancias de origen vegetal, mineral o animal que se utilizan para teñir textiles, alimentos, cosméticos y otros materiales. A diferencia de los tintes sintéticos, que son productos químicos fabricados en laboratorio, los tintes naturales son extraídos de fuentes naturales y suelen ser más respetuosos con el medio ambiente y la salud humana.

Desde tiempos ancestrales, las civilizaciones de todo el mundo han utilizado tintes naturales para colorear tejidos y otros materiales. Las plantas, minerales y otros recursos naturales proporcionaban una amplia gama de colores, que se obtenían mediante procesos de extracción, fermentación y fijación.

Hoy en día, el interés en los tintes naturales ha resurgido debido a su sostenibilidad, su bajo impacto ambiental y su contribución a la conservación de la biodiversidad. Además, los tintes naturales ofrecen una variedad de colores únicos y tonos sutiles que son difíciles de lograr con tintes sintéticos.

Antes de teñir los hilos, es esencial preparar las fibras para asegurar una fijación duradera del color mediante un proceso conocido como mordentado.

Mordientes.

En el contexto de la tintorería textil, un mordiente es una sustancia que se aplica a las fibras textiles para ayudar a fijar los colorantes de manera duradera y estable. Los mordientes actúan creando un enlace químico entre el tinte y la fibra, lo que no solo mejora la adherencia del colorante, sino que también puede influir en la tonalidad y la intensidad del color final.

Según Cardon (2007), los mordientes más comunes incluyen sales de aluminio, hierro, cobre y estaño, cada una de las cuales puede producir variaciones distintas en el color y la resistencia del tinte.

El proceso de mordentado de fibras vegetales, como el algodón o el lino, con sulfato de aluminio y acetato de sodio es un método ampliamente utilizado debido a su efectividad y la claridad de los colores resultantes. A continuación, se describe este proceso:

1. Preparación de las Fibras: Antes de aplicar el mordiente, las fibras vegetales deben ser lavadas y desengrasadas para eliminar cualquier impureza que pueda interferir con la absorción del tinte. Este proceso puede incluir un lavado con una solución de detergente suave y enjuague completo.

2. Solución de Mordiente: Se prepara una solución de mordiente mezclando sulfato de aluminio y acetato de sodio en agua. Una proporción típica puede ser de 50 gramos de sulfato de aluminio y 50 gramos de acetato de sodio disueltos en 1 litro de agua tibia. La solución se mezcla bien para asegurar que los mordientes se disuelvan completamente.

3. Mordentado de las Fibras: Las fibras se sumergen en la solución de mordiente y se mantienen a una temperatura controlada, generalmente entre 60-80 grados Celsius, durante 45-60 minutos. Este proceso asegura que las fibras absorban el mordiente de manera uniforme. Es crucial mantener las fibras en movimiento dentro de la solución para evitar la formación de manchas o absorciones desiguales.

4. Enjuague y Secado: Después de la inmersión en la solución de mordiente, las fibras se enjuagan bien para eliminar cualquier exceso de mordiente que no

haya sido absorbido. Posteriormente, se secan completamente antes de proceder al teñido. Este enjuague asegura que el mordiente se distribuya uniformemente y previene reacciones no deseadas con el tinte.

Aplicación del Tinte: Una vez que las fibras han sido mordentadas y secadas, están listas para ser teñidas. El tinte se adhiere mejor y el color resultante es más vibrante y duradero gracias a la presencia del mordiente.

El uso de sulfato de aluminio como mordiente produce colores claros y luminosos, mientras que el acetato de sodio ayuda a estabilizar el proceso y puede ajustar el pH de la solución, lo que afecta el resultado final del tinte. Esta técnica ha sido fundamental en la tintorería tradicional y sigue siendo relevante en la práctica contemporánea, reflejando la intersección entre la ciencia y el arte en la producción textil (Cardon, 2007).

Figura 14. Mordientes: sulfato de aluminio y acetato de sodio.



Aguacate

El aguacate, cuyo nombre científico es *Persea americana*, es una planta originaria de Mesoamérica, donde se cultivaba desde hace miles de años. La palabra “aguacate” proviene del náhuatl *ahuacatl*, que significa “testículo”. Se cree que su domesticación se inició en la región que comprende el sur de México y partes de América Central, incluyendo Guatemala y El Salvador (Galindo Tovar et al., 2007, p. 441).

Los restos arqueológicos más antiguos de aguacate se han encontrado en cuevas de Coxcatlán, en el estado mexicano de Puebla, datados entre 8000 y 7000 a.C. Estos hallazgos sugieren que el aguacate era consumido por los pobladores precolombinos mucho antes del surgimiento de las primeras civilizaciones mesoamericanas. (Galindo Tovar et al., 2007, p. 445)

Desde Mesoamérica, el aguacate se fue extendiendo a otras regiones de América Latina y posteriormente al resto del mundo. Durante la época de la colonización española, los conquistadores llevaron el aguacate a Europa, donde se adaptó bien a ciertas regiones de clima subtropical (Galindo Tovar et al., 2007, p. 443).

El aguacate también es utilizado como tinte natural, particularmente sus semillas y pieles. Estas partes, generalmente consideradas desechos, contienen compuestos que pueden producir una gama de colores desde rosados suaves hasta marrones profundos, dependiendo del mordiente y la tela utilizados. Usar huesos y pieles de aguacate para teñir es una alternativa ecológica a los tintes sintéticos, que a menudo son perjudiciales para el medio ambiente debido a los químicos involucrados en su producción y aplicación.

Figura 15. Huesos y pieles de aguacate.



Figura 16. Urdimbre de algodón teñida con aguacate.



Figura 17. Corteza de roble.



Roble europeo

El *Quercus robur*, conocido comúnmente como roble común o roble pedunculado, es una especie de roble nativa de Europa y una parte integral de la flora de la Península Ibérica. Este árbol es fundamental en los ecosistemas naturales debido a su capacidad para sostener una amplia diversidad de insectos herbívoros. Los robles pueden crecer hasta 40 metros de altura y suelen tener un tronco robusto y una copa extensa. Su corteza es de color marrón grisáceo y presenta surcos profundos (Fernández López et al., 2012, p. 264).

El *Quercus robur* ha sido utilizado tradicionalmente como fuente de taninos, compuestos que se encuentran en la corteza y las agallas del árbol. Los taninos son conocidos por sus propiedades astringentes y su capacidad para fijar colores en los tejidos.

Para obtener el tinte, se recolecta la corteza del roble, que luego se seca y se tritura. El material triturado se hierve en agua para extraer los taninos, resultando en una solución que puede ser utilizada para teñir fibras naturales como lana, algodón y lino. El color obtenido varía desde tonos marrones oscuros a grises, dependiendo de la concentración de taninos y del mordiente utilizado

durante el proceso de teñido.

El tinte de *Quercus robur* es apreciado por su durabilidad y resistencia al desvanecimiento. Además de proporcionar colores naturales, los taninos también confieren propiedades antimicrobianas a los tejidos, lo que aumenta su valor práctico.

Palo campeche.

El tinte de palo campeche, también conocido como logwood, tiene una historia rica y compleja que se remonta a la época prehispánica en Mesoamérica. Este tinte se obtiene del árbol *Haematoxylum campechianum*, originario de la región que hoy comprende México, América Central y el Caribe (Adams, 2021, p.69).

Los pueblos indígenas de estas áreas, particularmente los mayas, ya conocían y utilizaban este árbol para obtener tintes de un profundo color azul-negro, rojo y morado, según el proceso de oxidación y el mordiente utilizado (Cardon, 2007).

La corteza y el duramen del árbol contienen hematoxilina y hemateína, compuestos que reaccionan con diferentes sustancias para producir una gama de colores intensos y duraderos.

Con la llegada de los colonizadores europeos en el siglo XVI, el uso del palo campeche se expandió dramáticamente. Los españoles, al descubrir las propiedades tintóreas de esta madera, comenzaron a exportarla a Europa en grandes cantidades. Durante los siglos XVI y XVII, el palo campeche se convirtió en uno de los productos más valiosos del comercio transatlántico. Fue altamente apreciado en las industrias textiles europeas, especialmente en Inglaterra, Francia y los Países Bajos, donde se utilizó para teñir tejidos de lana, algodón y seda (Crosby, 2003).

El proceso de obtención del tinte de palo campeche es laborioso. Primero, se corta la madera del árbol en trozos pequeños, que luego se hierven para extraer los compuestos colorantes. Este extracto se filtra y se utiliza para teñir las fibras textiles. Dependiendo de los mordientes empleados —sustancias que ayudan a fijar el tinte en el tejido, como el alumbre o el hierro—, se pueden obtener diferentes tonalidades. Los mordientes no solo influyen en el color final, sino que también afectan la durabilidad y la intensidad del tinte.

En la actualidad, el uso del palo campeche ha disminuido debido a la disponibilidad de tintes sintéticos, pero sigue siendo valorado en ciertos

círculos de artistas y artesanos que buscan métodos tradicionales y sostenibles. El interés por los tintes naturales ha resurgido en las últimas décadas, impulsado por movimientos de sostenibilidad y preservación cultural. Investigadores y artesanos contemporáneos continúan explorando y valorando las técnicas ancestrales de teñido con palo campeche, reconociendo su importancia histórica y cultural

El estudio del tinte de palo campeche no solo revela aspectos de la tecnología y el comercio precolombinos y coloniales, sino que también ofrece una ventana a las prácticas culturales y sociales de las comunidades indígenas. La utilización de esta planta destaca la sofisticación de los conocimientos botánicos y químicos que poseían estas culturas, y su capacidad para innovar y adaptarse a nuevas demandas económicas y sociales. En este sentido, el tinte de palo campeche es más que un colorante; es un símbolo de resistencia cultural y adaptación a lo largo de los siglos.

Figura 18. Palo Campeche.

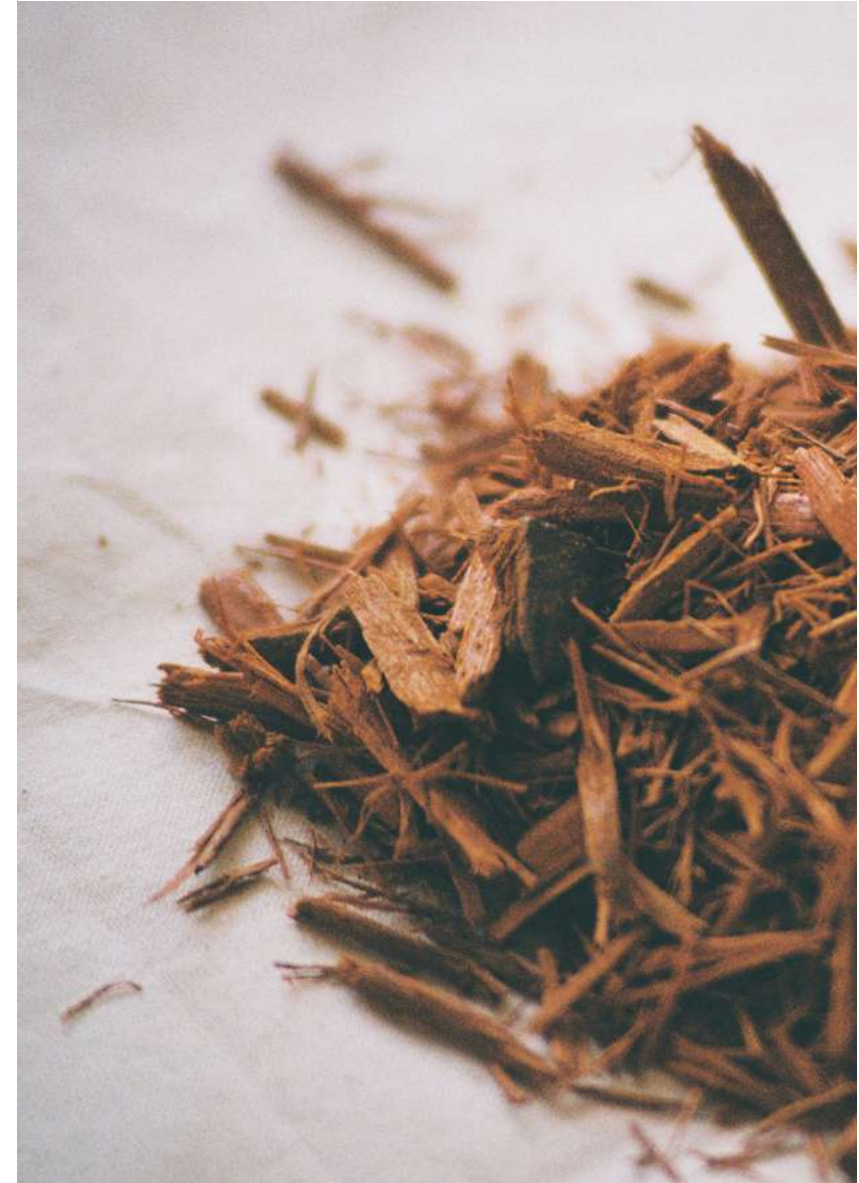




Figura 19. Jaspe, técnica de tinte por reserva.

El jaspe: una técnica tintórea milenaria.

Para recrear la imagen de la mujer-ave en el tejido, se pueden emplear diversas técnicas textiles, cada una con características específicas y resultados distintos. Estoy particularmente interesado en utilizar alguna técnica de teñido, ya que implica la incorporación de más materiales en forma de color a la obra. En México, existe una técnica de teñido por reserva conocida como Jaspe, que ofrece una rica historia y un potencial estético significativo.

En español, ikat se dice jaspe. El jaspe (ikat), un sistema de teñir en negativo un dibujo en los hilos antes de tejerlo, posiblemente se conocía en la Mesoamérica anterior al contacto. Sin duda, hay pruebas de que antes del contacto se utilizaban otras técnicas, como el plangi y el batik. (Davis, 1988, p. 117).

La técnica del Jaspe implica un proceso meticuloso de atado y teñido. Los hilos se atan en secciones específicas antes de ser sumergidos en el tinte. Las áreas atadas resisten el tinte, creando patrones una vez que los nudos son removidos. Este proceso puede repetirse varias veces con diferentes colores para crear diseños multicolores y complejos.

Uno de los aspectos más notables del Jaspe es la precisión y la paciencia requeridas. Los artesanos deben planificar cuidadosamente el patrón antes de atar los hilos y teñirlos. Este proceso puede llevar días o incluso semanas, dependiendo de la complejidad del diseño y el número de colores utilizados.

El Jaspe es conocido por sus patrones geométricos y abstractos, que pueden variar enormemente en complejidad y estilo. Estos patrones no solo son estéticamente atractivos, sino que también pueden tener significados culturales y simbólicos específicos, reflejando la identidad y las tradiciones de las comunidades donde se producen.

El Jaspe se practica en varias regiones de México, cada una con sus propias variantes y estilos. Entre las más conocidas están los estados de Oaxaca, Chiapas y Guerrero, donde las técnicas de teñido y tejido han sido transmitidas de generación en generación. En estas comunidades, el Jaspe no solo es una forma de expresión artística, sino también una importante fuente de ingresos y un símbolo de identidad cultural.

El rebozo es una de las prendas identitarias mexicanas que suele elaborarse utilizando esta técnica. Los colores y patrones varían según la región y las técnicas específicas empleadas, lo que hace que cada pieza sea única.

El Jaspe no solo es una técnica artesanal, sino también una forma de preservar y transmitir la cultura e historia de las comunidades indígenas.

El uso de técnicas tradicionales como el Jaspe en el arte contemporáneo no solo resalta la belleza y complejidad de estos métodos, sino que también promueve la valorización y preservación de las prácticas culturales indígenas.

Figura 20. Diseño para teñido en jaspe.

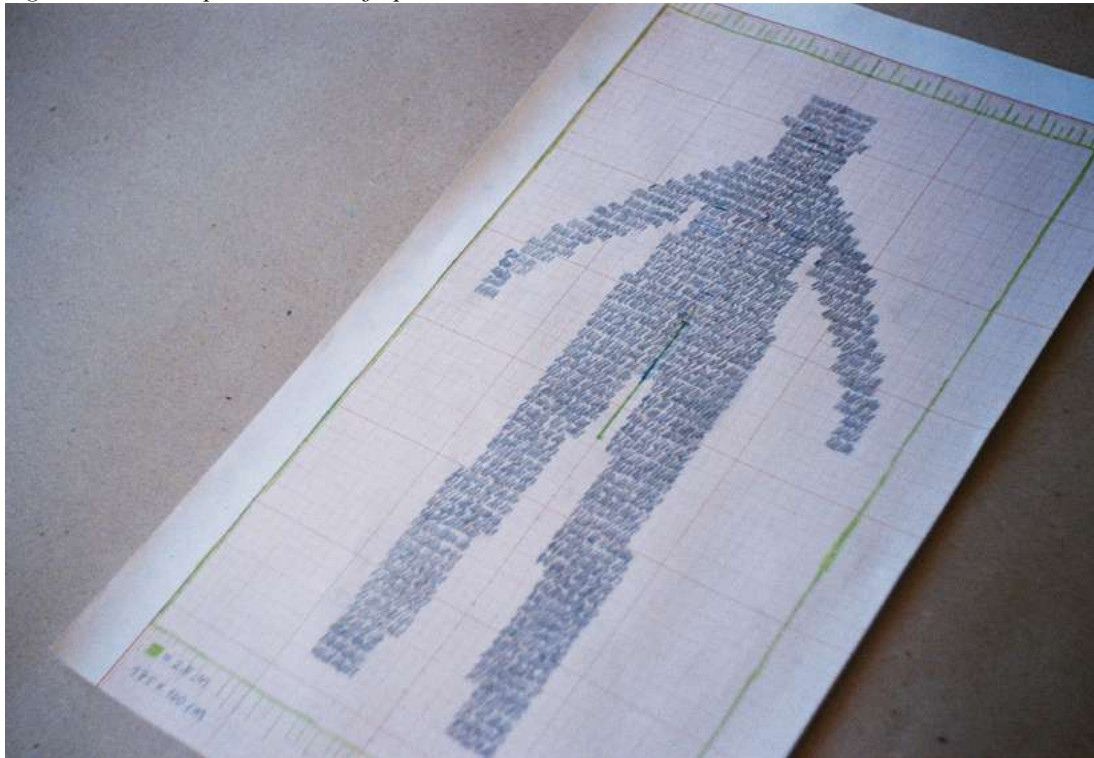


Figura 21. Nudos de jaspe.



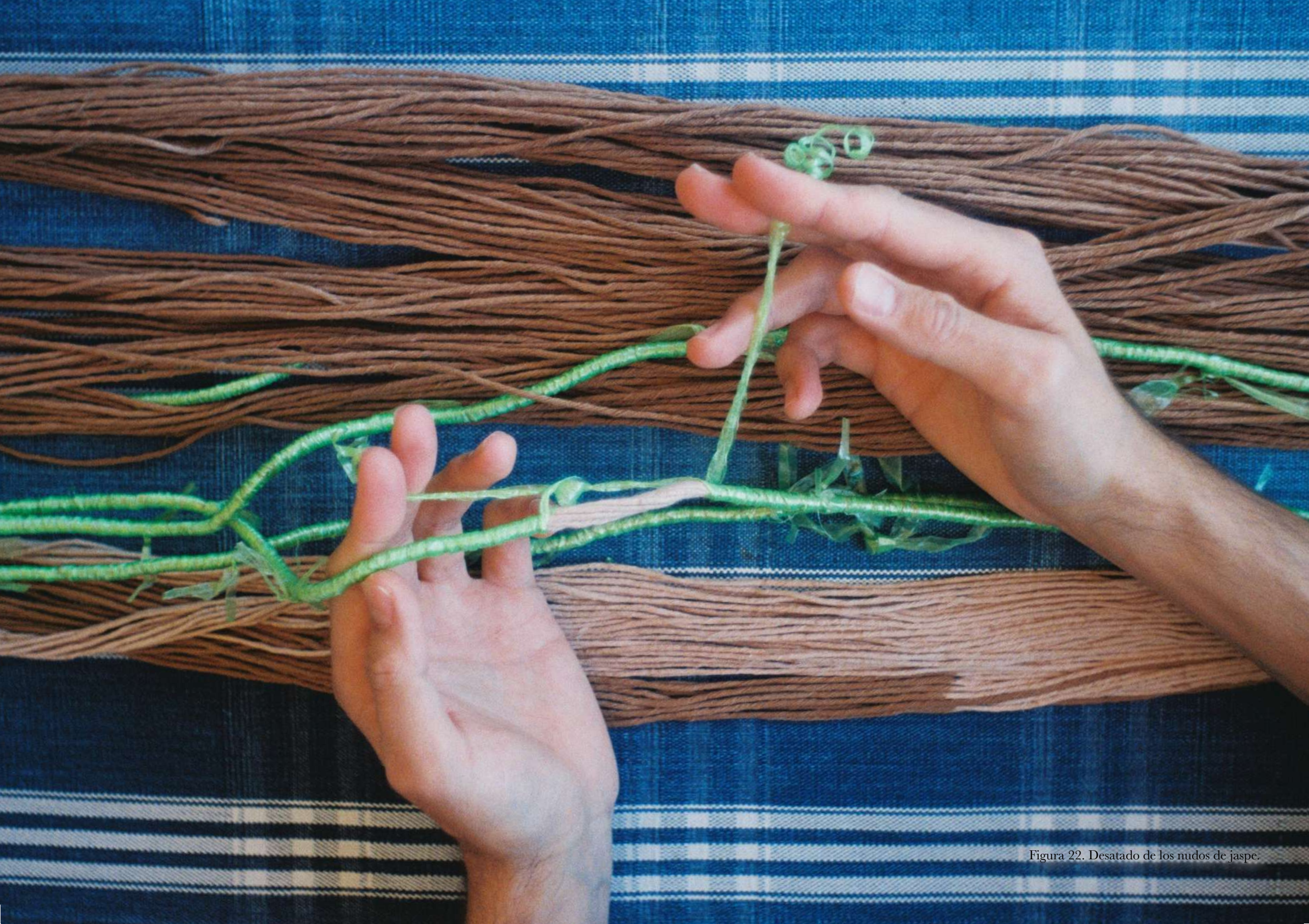


Figura 22. Desatado de los nudos de jaspe.

Figura 23. Urdimbre con nudos jaspe.



Figura 24. Urdimbre sin nudos jaspe.

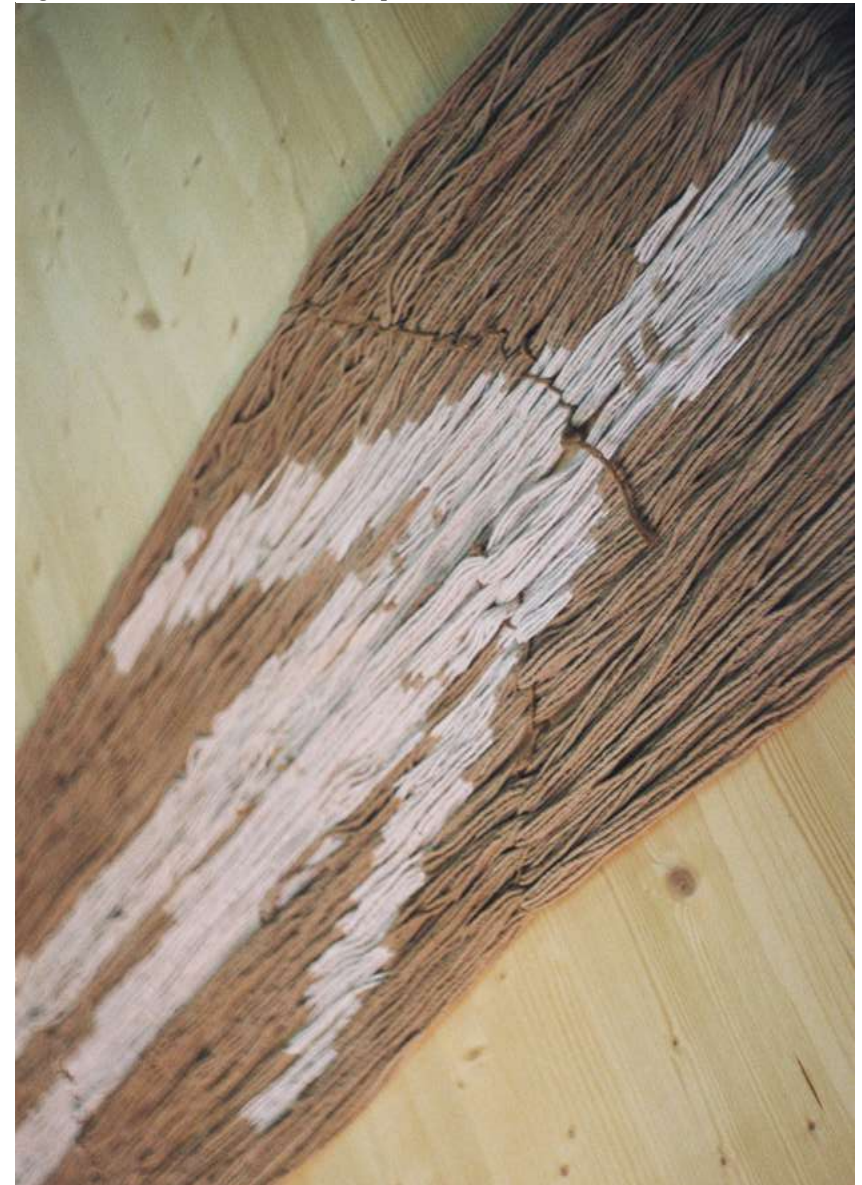




Figura 25. Urdimbre teñida con aguacate y roble utilizando la técnica jaspe.

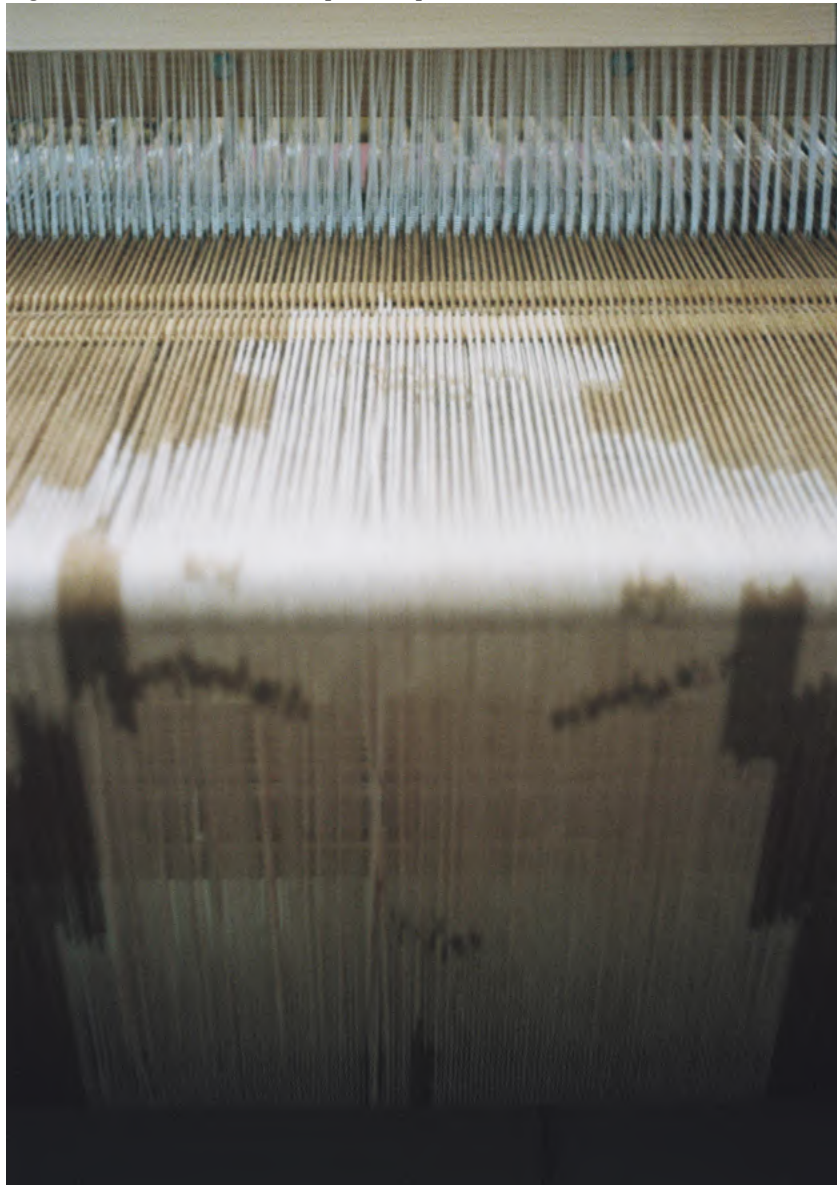
Figura 26. Montaje de urdimbre en telar.



Figura 27. La urdimbre y el prepeine.



Figura 28. Hilos de urdimbre pasados por las mallas del telar.



Una vez que el tinte ha finalizado, los nudos de jaspe han sido removidos y la urdimbre está seca, es momento de trasladarla al telar.

Primero, los hilos de la urdimbre deben extenderse a lo ancho de un peine en un proceso conocido como prepeine. Una vez que los hilos están distribuidos uniformemente en el prepeine, la urdimbre se puede llevar al telar. Los hilos se pliegan cuidadosamente en el plegador posterior del telar. El prepeine asegura que los hilos se enrollen de manera ordenada.

Cuando toda la urdimbre está almacenada en el plegador, es necesario pasar cada hilo por las mallas del telar. Las mallas, que tienen agujeros en el centro, permiten que los hilos de la urdimbre pasen a través de ellas. Estas mallas están montadas en los marcos del telar, también conocidos como lizos. Cuando un marco sube o baja, la malla se mueve con él, y por lo tanto, el hilo de la urdimbre también se desplaza.

Después, todos los hilos de la urdimbre deben pasar por el peine frontal del telar, que determina la densidad del tejido. Finalmente, los hilos de la urdimbre se atan al plegador frontal del telar para generar la tensión necesaria y así poder comenzar a tejer.

Ligamentos textiles

Un ligamento textil, también conocido como ligamento de tejido o estructura de tejido, se refiere al patrón de entrelazado de los hilos de urdimbre (hilos longitudinales) y los hilos de trama (hilos transversales) en un tejido. Este patrón determina la estructura, apariencia, propiedades y comportamiento del tejido resultante. El ligamento textil influye en aspectos como la durabilidad, la elasticidad, la textura, la permeabilidad y la apariencia estética del tejido.

En teoría, tejer es simple. Existe la urdimbre o los hilos verticales que sujeta el telar o la máquina de tejer; y está la trama o los hilos que se tejen a través de la urdimbre de manera horizontal. La forma en que se combinan la urdimbre y la trama es el ligamento (Houzé & Quintin, 2019).

Según Hella Jongerius (Houzé & Quintin, 2019) estos ligamentos tienen una tradición antigua, rica y enormemente compleja; hay miles de ellos, cada uno con su propia textura y efecto. La industria textil actual sólo utiliza alrededor de cinco de ellos.

El ligamento es la unidad mínima de representación en el tejido, y en suma con los materiales constituyen la textura. El tipo de ligamento empleado para la creación de un tejido define características del mismo, tales como rigidez o elasticidad, transparencia u opacidad entre otros.

De acuerdo a Hans Den Hartog Jager:

La textura es el rasgo más distintivo de todo tejido o entramado, ya que combina dos aspectos que caracterizan a todo tejido: el tipo específico de hilo y la forma específica en que el hilo se transforma en un tejido, que viene determinada, por ejemplo, por el grosor del tejido, el patrón de tejido o la densidad. Todos estos elementos juntos definen la textura y, por lo tanto, la esencia del tejido - un mismo tejido puede tener diferentes colores pero nunca puede tener una textura diferente. La textura también revela otro rasgo distintivo del tejido: puede ser el único material que se siente o toca principalmente. Por supuesto, se puede deducir la textura del tejido al mirarlo, pero las características mencionadas sólo florecen plenamente -y en un sentido modernista: de la manera más distintiva- cuando el tejido entra en contacto con la piel humana. La textura existe principalmente por

la gracia del sentido del tacto -que hace del textil el objeto háptico por excelencia. (Houzé & Quintin, 2019).

Los ligamentos textiles utilizados en el tejido de *La Bruja* son dos: el tafetán y la doble tela. El cuerpo principal del tejido está hecho en tafetán, mientras que tanto el inicio como el final tienen una pequeña sección de doble tela. Esta sección adicional permite la inserción de varillas en el tejido, lo que facilita su montaje.

El tafetán.

Al ligamento textil más simple, aquel que sienta las bases para la tejeduría, se le conoce como tafetán. El tafetán es un tejido de entramado sencillo caracterizado por su resistencia y su superficie lisa. En términos de construcción, el tafetán se compone de una serie de hilos entrelazados en un patrón específico que crea una estructura fuerte y duradera.

Los hilos de urdimbre y trama se entrelazan de manera alternada, creando un patrón de "arriba y abajo" que forma la base de este tejido. Los hilos de urdimbre, que van de arriba a abajo, actúan como los pilares del tejido, mientras que los hilos de trama, que van de lado a lado, se cruzan sobre y

bajo los hilos de urdimbre en cada fila. Este proceso se repite en cada pasada, alternando la dirección de la trama, y se completa con el compactado del tejido después de cada fila para asegurar su firmeza.

Uno de los tejidos más antiguos conocido es el "tejido de cañamo de Çatalhöyük", que se remonta al Neolítico, hace aproximadamente 8.000 años. Este tejido fue descubierto en el yacimiento arqueológico de Çatalhöyük, en lo que ahora es Turquía. El sitio de Çatalhöyük es uno de los asentamientos más antiguos y grandes del Neolítico, y ha proporcionado valiosa información sobre la vida y la cultura de esa época. (Rast_Eicher et al., 2021)

El tejido de cañamo de Çatalhöyük es notable por su antigüedad y su complejidad técnica. Se ha encontrado en forma de fragmentos de tela y se cree que fue utilizado para hacer prendas de vestir. En cuanto al tipo de ligamento textil empleado, los estudios indican que este tejido presenta un tipo de tejido similar al tafetán, que es un entramado simple.

El entramado tafetán es uno de los más simples y antiguos, donde cada hilo de la trama pasa alternadamente por encima y por debajo de los hilos de la

urdimbre, creando una estructura de tejido lisa y resistente. Este tipo de tejido es característico de muchas culturas antiguas y se ha utilizado en una variedad de textiles a lo largo de la historia.

Desde una perspectiva antropológica, los textiles y las técnicas de tejido han sido elementos fundamentales en las culturas humanas desde tiempos prehistóricos. La creación de textiles no solo ha sido crucial para la supervivencia humana, al proporcionar ropa y otros productos básicos, sino que también ha desempeñado un papel importante en la expresión cultural, la identidad y la comunicación simbólica.

La doble tela

Además de la posibilidad de utilizar diversos ligamentos que resultan en múltiples texturas, existe una técnica llamada doble tela que permite tejer dos telas paralelamente en el mismo telar.

La doble tela es un tejido que contienen dos capas de hilos que se tejen uno encima del otro. Tienen al menos dos series de hilos de urdimbre, y dos series de hilos de trama, es decir: frente y revés. La capa superior se forma entrelazando los hilos de urdimbre frontal con los de la trama frontal, y la capa inferior se forma entrelazando los hilos de urdimbre posterior con los hilos de trama posterior. Las dos capas se pueden identificar como una entidad diferente, o pueden estar tan intrincadamente cosidos o unidos que parecen formar una estructura compleja única. (Akter & Chowdhury, 2018)

Gracias a la doble tela se realizan tejidos reversibles con diseños diferentes a cada cara del tejido, también es posible fabricar tejidos tubulares: huecos por el centro y unidos por ambos extremos, o un tejido doblemente ancho si se une sólo por uno de los extremos.

Asimismo, se pueden crear dos tejidos totalmente separados, o un único tejido laberíntico, valiéndose de las posibilidades del frente y reverso.

Figura 29. Tejido en proceso.





Figura 30. Plumas, lanzaderas, canillas con algodones y cobre.

Figura 31. Proceso de tejido terminado.



Figura 32. Acabados finales. Se anundan los extremos del tejido.



Figura 33. *La bruja* (2024). 220 cm x 100 cm
Algodón blanco mexicano, algodón coyuche, hilo de cobre.
Tejido a mano en telar de bajo lizo. Técnica de tinte por reserva Jaspe.
Tintes naturales de aguacate, roble europeo y palo campeche.

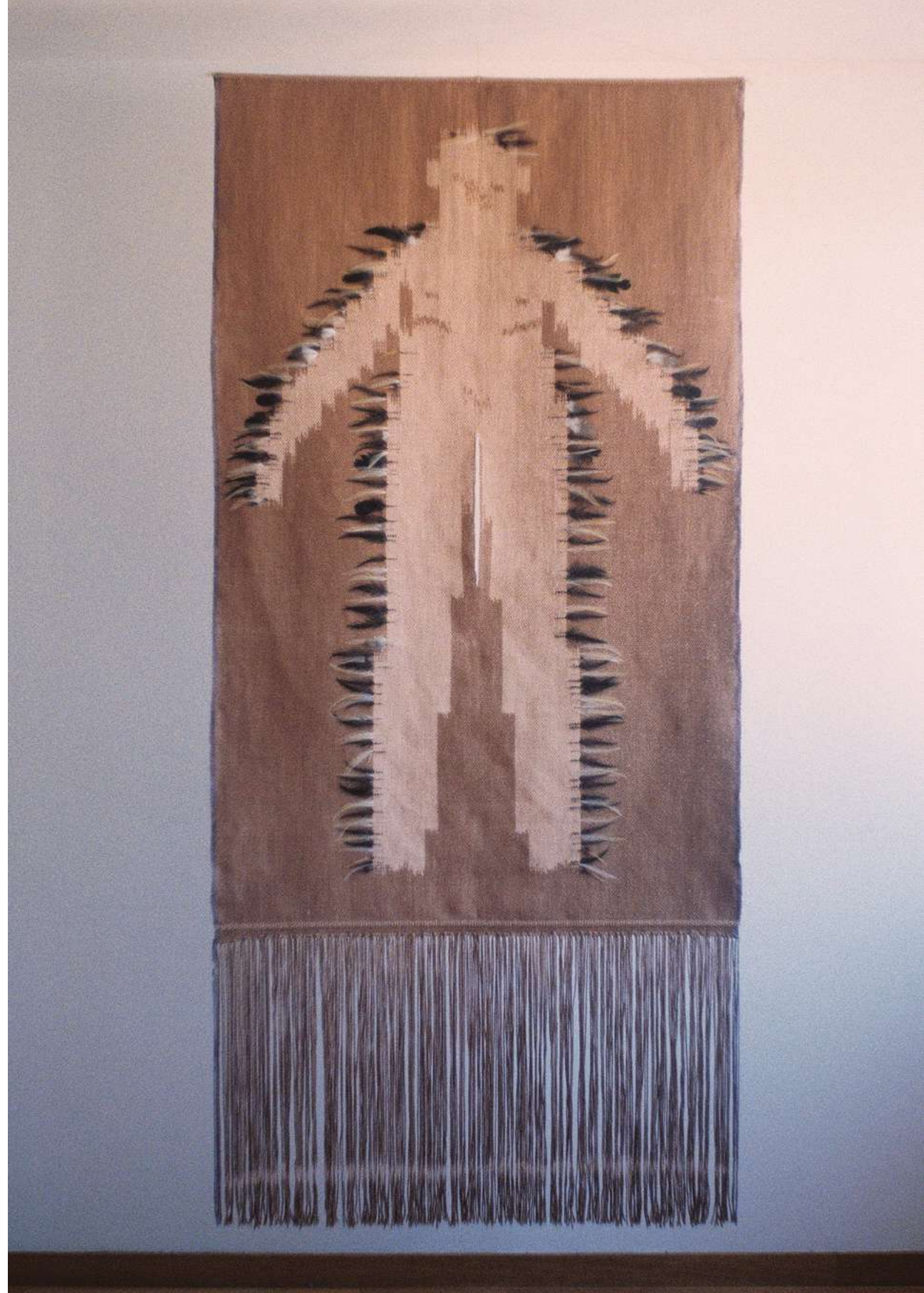


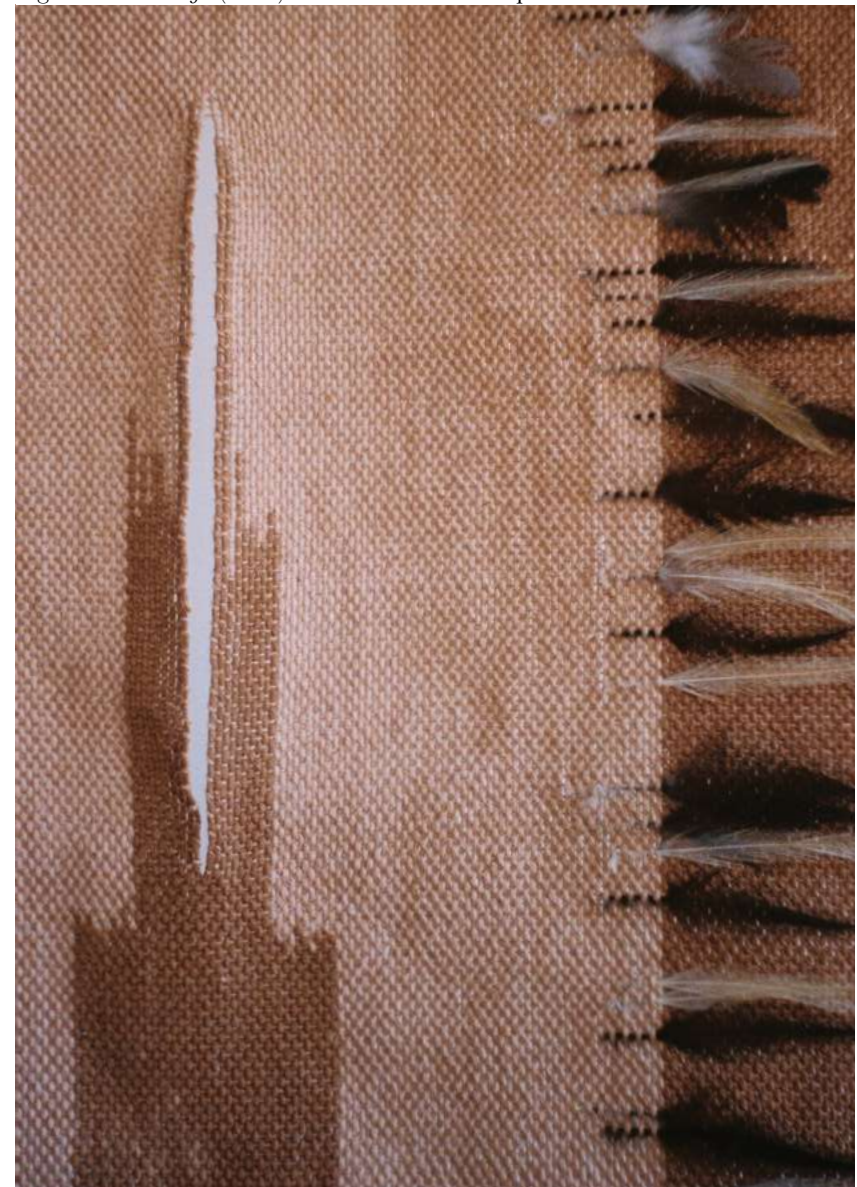


Figura 34. *La bruja* (2024). Detalle.

Figura 35. *La bruja* (2024). Detalle.



Figura 35. *La bruja* (2024). Detalle técnica de tapicería.



Conclusiones

La realización de este proyecto me ha dejado una serie de impresiones significativas. En primer lugar, la oportunidad de profundizar en mi práctica como artista. Este proyecto me ha permitido profundizar en mi trabajo, desarrollando una investigación exhaustiva sobre temas previamente presentes en mi obra. Esta investigación ha sido crucial para situar mi práctica dentro de un contexto geopolítico, aprovechando los recursos específicos de este marco para potenciar mi expresión artística.

Al enmarcar mi trabajo e intereses dentro de la teoría feminista, posthumanista y decolonial, se ha abierto un abanico de posibilidades para la materialización de mi obra. Estas teorías no solo enriquecen el contenido y la forma de mis piezas, sino que también proporcionan un fundamento conceptual que amplía las perspectivas desde las cuales puedo abordar mi trabajo. La investigación realizada no se cierra con las respuestas obtenidas, sino que abre nuevas interrogantes que prometen continuar el desarrollo de mi cuerpo de obra.

La conexión de conceptos indígenas, como el nahualismo, con teorías contemporáneas, como el

posthumanismo, ha ofrecido una perspectiva fresca y contemporánea para mi producción artística. Esta vinculación ha tenido un impacto directo en mi proceso creativo, enriqueciendo y empujando mi obra hacia otros territorios. De la misma manera, el estudio del arte plumario mesoamericano reveló una conexión con las reliquias cristianas y su empleo de materiales orgánicos. Esto influyó en la elección de plumas para la creación de una escultura textil, lo que añadió una dimensión táctil y aportó un significado simbólico y material significativo a la obra.

El análisis del sarape como una indumentaria resultado de la colonización española en México ha sido particularmente reveladora. Este diseño, con un agujero al centro, ha sido integrado en mi obra *La Bruja* de manera simbólica, situándolo en el vientre bajo de la figura de la mujer-ave, añadiendo una capa de significado relacionada con la maternidad. Este enfoque, combinado con el teñido de la urdimbre utilizando la técnica jaspe, estableció el aspecto visual del personaje, alejándose del cuerpo curvado típico de la representación femenina en occidente y llevándola hacia una representación más cuadrada y esquematizada, como la diosa precolombina Tonantzin.

La técnica del jaspe, que difumina la imagen en el tejido, introduce un espacio de suposición de formas y siluetas, similar a lo que ocurre con la Sábana Santa, añadiendo una capa de misticismo y ambigüedad visual a la obra. Este planteamiento formal en el tejido, enriquece la obra, ofreciendo un espacio para la interpretación y la imaginación, llevando al espectador a un lugar de suposiciones y descubrimientos.

El estudio previo sobre la Virgen de Guadalupe ha sido fundamental para la colocación de las plumas en la silueta de *La Bruja*. Al igual que el halo de la Virgen, las plumas se disponen desde el cuerpo hacia el exterior, creando un efecto visual y simbólico que refuerza la conexión con lo divino y lo sagrado. Esta disposición refuerza la narrativa visual de la obra al mismo tiempo que le infunde un sentido de espiritualidad y trascendencia.

La elección de los materiales utilizados para teñir la urdimbre añade otra capa de significado a la obra. El origen de estos materiales influye directamente en el aspecto y color de la pieza, imbuyendo la obra con un sentido de lugar y tiempo específico. El uso del cobre como hilo de trama introduce una rigidez y textura que asemejan el tejido a un papel, aportando una cualidad única y distintiva a la obra.

Una de las decisiones más importantes en mi trabajo ha sido la utilización de técnicas artesanas para enfatizar la importancia de la cultura indígena en México. Esta cultura es una rica fuente de conocimientos, prácticas y valores que han perdurado a lo largo de los siglos. Sus tradiciones no solo han sobrevivido a la colonización y a la modernización, sino que han influido profundamente en la identidad nacional y cultural del país. En este sentido, subrayar a la cultura indígena como alta cultura implica reconocer su complejidad, sofisticación y relevancia en la configuración de la sociedad contemporánea.

Además, la investigación sobre los textiles y su relación con la historia y la identidad cultural ha sido un eje central de este proyecto. Los textiles no solo actúan como indumentaria, sino también como archivos culturales que preservan y transmiten conocimientos ancestrales. La relación entre historias y objetos ha sido un tema recurrente, explorando cómo los objetos o reliquias pueden consolidar una historia y validar su autenticidad. Esta exploración ha permitido comprender mejor cómo las narrativas construyen nuestra percepción del mundo y cómo pueden ser utilizadas tanto para preservar la identidad cultural como para imponer nuevas formas de pensamiento.

Este proyecto ha abierto nuevas interrogantes para continuar desarrollando un cuerpo de obra coherente y significativo. La relación entre las historias y la geografía, y cómo estas narrativas históricas y mitológicas asignan significado a lugares específicos, ha sido fundamental para comprender la construcción de nuestras geografías culturales y mentales. En este sentido, las historias no solo producen geografías, sino que también son esenciales para la construcción de identidades colectivas y la comprensión del mundo que nos rodea.

Finalmente, el pensamiento mágico, abordado como cosmoexpresión y estilo narrativo, y su interacción con el feminismo y el posthumanismo, ha ofrecido una rica perspectiva para explorar la interconexión de todas las formas de vida en un cosmos animado y vital. Este enfoque invita a reconsiderar las fronteras tradicionales y adoptar una visión más inclusiva y conectada, reconociendo la interdependencia de todas las formas de vida. La magia, entendida como una fuerza que busca explicar y equilibrar los aspectos insondables de la existencia, ofrece un marco conceptual que va más allá de la lógica y abraza la interconexión de todas las cosas.

En conclusión, este proyecto ha sido una plataforma para investigar y producir arte que no solo refleja, sino que también moldea nuestra comprensión del espacio geográfico y cultural. Ha permitido situar mi práctica en un contexto más amplio, abriendo nuevas posibilidades y perspectivas para futuras exploraciones artísticas.

Bibliografía

Adams, M. (2021). *Trees of Life*. Princeton University Press.

Akter, S., & Chowdhury, S. (2018). The Construction Principle of Double Cloth and Its Properties. *TTEFT*, 4(4). 0.31031/TTEFT.2018.04.000595

Appadurai, A. (n.d.). How Histories make Geographies. *he Journal of Transcultural Studies*, 1(1), 4 - 13. 10.11588/ts.2010.1.6129

Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Paidós.

Berdan, F. F. (1997). *The Essential Codex Mendoza* (F. F. Berdan, F. Berdan, & P. R. Anawalt, Eds.). University of California Press.

Brading, D. A. (2001). *Mexican Phoenix: Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition Across Five Centuries*. Cambridge University Press.

Braidotti, R. (2002). *(Short Introductions)*. Polity Press.

Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano* (C. Vitale, Trans.). Gedisa México.

Braidotti, R. (2023). *Feminismo posthumano*. Gedisa México.

Cardon, D. (2007). *Natural Dyes: Sources, Tradition, Technology and Science*. Archetype.

Cartwright, M. (2017, October 4). *Copper in Antiquity*. *World History Encyclopedia*. Recuperado el 6 de Junio de 2024, de <https://www.worldhistory.org/copper/>

Casasola. (1940 - 1950). *Campesino vendiendo sarapes*. Mediateca INAH. Recuperado el 4 de Junio de 2024, de <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A177324>

Crosby, A. W. (2003). *The Columbian exchange*. Bloomsbury Academic.

Davis, V. (1988). The Mexican Jaspe (Ikat) Rebozo: Comments On Its History, Significance And Prevalence. *Textile Society of America Symposium Proceedings.*, 1(60), 117.

de Ávila, A. (2021, 03 1). Coyuchi y blanco, flores de algodón. Museo Textil de Oaxaca. Recuperado el 1 de Junio de 2024, de <https://museotextildeoaxaca.org/wp-content/uploads/2021/03/Coyuchi-y-blanco.pdf>

Earle, R. (2012). *The Body of the Conquistador: Food, Race and the Colonial Experience in Spanish America, 1492-1700*. Cambridge University Press.

Fang, D. D., & Percy, R. G. (Eds.). (2015). *Cotton*. American Society of Agronomy.

Esteva, G., & Marielle, C. (Eds.). (2003). *Sin maíz no hay país*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Favrot Peterson, J. (1992). The Virgin of Guadalupe: Symbol of Conquest or Liberation? *Art Journal*, 51(4), 39 - 47.

Fernández López, M. J., Barrio Anta, M., & Álvarez Álvarez, P. (2012). *Quercus petarea* (Matt.) Liebl *Quercus robur* L. 264 - 291.

Frazer, J. G. (2015). *La rama dorada: Magia y religión* (R. Fraser, Ed.; Ó. Figueroa Castro, Trans.). FCE - Fondo de Cultura Económica.

Galindo Tovar, M. E., Ogata Aguilar, N., & Arzate Fernández, A. M. (2007). Some aspects of avocado (*Persea americana* Mill.) diversity and domestication in Mesoamerica. *Springer Science+Business Media*, 7(54), 441 - 450. 10.1007/s10722-007-9250-5

García de la Borbolla García de Paredes, Á. (2014). Reliquias y relicarios: Una aproximación al estudio del culto a los santos en la Navarra medieval. *Hispania Sacra*, 66(133), 89 - 118. 10.3989/hs.2014.086

Haraway, D. J. (2008). *When Species Meet*. University of Minnesota Press.

Haraway, D. J. (2020). *Manifiesto Cíborg*. Kaótica Libros.

Houzé, G., & Quintin, F. (Eds.). (2019). *Hella Jongerius: Entrelacs, Une Recherche Tissée*. Lafayette Anticipations - Foundation d'entreprise Galeries Lafayette.

Hurtado Heras, S. (2018). El Realismo Mágico: génesis, evolución, confusión. *Convergencia Revista De Ciencias Sociales.*, 1(14), 265. Recuperado el 6 de Junio de 2024, de <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/9601>

Johnson, P., & Burgee, J. (n.d.). El sarape. México desconocido. Recuperado el 4 de Junio de 2024, de <https://www.mexicodesconocido.com.mx/el-sarape.html>

Johnston, F. W. (1981). *The Wonder of Guadalupe: The Origin and Cult of the Miraculous Image of the Blessed Virgin in Mexico*. Tan Books and Publishers.

López Austin, A. (1988). *The human body and ideology : concepts of the ancient Nahuas*. Salt Lake City : University of Utah Press.

Matos Moctezuma, E. (2016). *Tenochtitlan*. FCE - Fondo de Cultura Económica.

Matovina, T. (2005). *Guadalupe and Her Faithful: Latino Catholics in San Antonio, from Colonial Origins to the Present*. Johns Hopkins University Press.

National Museum of the American Indian, S. (Director). (2012). *El mito de la creación de los mayas* [Film]. Recuperado el 1 de Junio de 2024, de https://www.youtube.com/watch?v=jw9fMzU_UuE&t=205s

Paz, O. (1984). *Las peras del olmo*. Origen.

Pérez Mendoza, C., Tovar Gómez, M. d. R., Obispo Gonzalez, Q., Legorreta Padilla, F. d. J., & Ruiz Corral, J. A. (2016). Recursos genéticos del algodón en México: conservación ex situ, in situ y su utilización. *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas*, 7(1), 5-16. 10.31031/TTEFT.2018.04.000595

Rast_Eicher, A., Karg, S., & Bender Jørgensen, L. (2021). The use of local fibres for textiles at Neolithic Çatalhöyük. *Antiquity*, 95(383), 1129 - 1144. 10.15184/aqy.2021.89

Schevill, M., & Asturias de Barrios, L. (Eds.). (1997). *The Maya textile tradition*. Harry N. Abrams.

Schevill, M. B., Berlo, J. C., & Dwyer, E. B. (Eds.). (1996). *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology*. University of Texas Press.

Solís, F. (2004). *Aztec Empire, The*. Guggenheim Museum Publications.

Sour Tovar, F., & Quiroz Barroso, S. A. (2004). Mitos y leyendas sobre los fósiles. *Ciencias UNAM*, 55(1), 8-16.

Tanodi de Chiapero, B. M. (2010). Escrituras de los pueblos originarios e hispanoamericanas. *Brujas*. Recuperado el 1 de Junio de 2024, de <https://elibro-net.sire.ub.edu/es/ereader/craiub/78211?page=42>.

Vega, M., Quintero-Corrales, C., & Mastretta-Yanes, A. (2023). Multiple domestication events explain the origin of *Gossypium hirsutum* landraces in Mexico. *Ecology and evolution*, 1 - 19. 10.1002/ece3.9838

Figuras

Figura 1.

Mutu, W. (2020). *Crocodylus*. NY TIMES. Recuperado el 1 de Junio de 2024, de <https://www.nytimes.com/2023/03/02/arts/design/wangechi-mutu-new-museum.html>

Figura 2.

Mendieta, A. (1973-1977). *Untitled (from the Silueta Series)* [Performance]. WikiArt. Recuperado el 1 de Junio de 2024, de <https://www.wikiart.org/es/ana-mendieta/untitled-from-the-silueta-series-1977>

Figura 3.

Varo, R. (1961). *La llamada*. National Museum of Women in the Arts. Recuperado el 1 de Junio de 2024, de <https://nmwa.org/art/collection/la-llamada-call/>

Figura 4.

Svankmajer, J. (Director). (1988). *Alice* [Film]. Condor Films. Recuperado el 6 de Junio de 2024, de <https://www.empireonline.com/movies/reviews/conspirators-pleasure-review/>

Figura 5.

Sudario de Turín. (n.d.). Wikipedia. Recuperado el 1 de Junio de 2024, de https://es.wikipedia.org/wiki/Sudario_de_Turín

Figura 6.

Virgen de Guadalupe. (1531). Recuperado el 1 de Junio de 2024, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Nuestra_Señora_de_Guadalupe_\(México\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Nuestra_Señora_de_Guadalupe_(México))

Figura 7.

Coatlicue. (n.d.). Recuperado el 1 de Junio de 2024, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Coatlicue>

Figura 8.

Isolotto, U. (2022). We walked the earth. La biennale di Venezia. Recuperado el 1 de Junio de 2024, de <https://www.labiennale.org/en/art/2022/denmark>

Figura 10.

Casasola. (1940 - 1950). Campesino vendiendo sarapes. Mediateca INAH. Recuperado el 4 de Junio de 2024, de <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A177324>