

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

María, La polisemia de un mito.

Grau, María Eugenia.

Cita:

Grau, María Eugenia (2009). *María, La polisemia de un mito*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1313>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

MARIA

La polisemia de un mito

María Eugenia Grau

Las vírgenes en tránsito

Una verdadera explosión iconográfica cubrió a Europa medieval a partir del SXI y tuvo a María como protagonista. De esas representaciones, que dieron lugar a santuarios y lugares de peregrinación, se multiplicaron las imágenes que ostentaban un color oscuro, instalándose a partir de entonces el epíteto de “*vírgenes negras*”, llamadas también *Morenetas* en España.

El presente trabajo está basado, en primer lugar, en una investigación realizada en el 2007 y presentada en las “*Jornadas Internacionales de Historia de España*” en el Centro Cultural de España en Montevideo, Uruguay. Dicho trabajo, tomó a la virgen de Montserrat como uno de los ejemplos formales más acabados en el itinerario europeo de las *vírgenes negras*.

A este respecto se ha continuado la línea interpretativa en el plano del pensamiento simbólico de Anne Baring y Jules Cashford como también el exhaustivo análisis social de Marina Warner, entre otros.

En primer término, se trata de observar a María como figura iconográfica central en el proceso de cristianización de antiguas creencias telúricas y paganas con el imaginario propio del universo medieval- en especial con la modalidad de vírgenes negras-. En segundo lugar, se procura distinguir en la figura mariana la manifestación del canon estético femenino analizando algunos ejemplos artísticos. Se tratará de observar cómo esos elementos formales se manifiestan pregnados indisolublemente con los atributos de discreción y obediencia, entendidos como la summa del ideal femenino asociados a María e inculcados a lo largo de la historia oficial del cristianismo. Con la finalidad de contribuir a las nuevas encrucijadas que emanan del sincretismo de las representaciones marianas, se ha ampliado la franja temporal y regional del análisis incluyendo el curso de expansión de la figura de María durante el período barroco en Europa y América. Dicho fenómeno nos permite observar el comportamiento icónico en proceso de **retorno** a múltiples canales vinculares de María con antiguas creencias -en este caso precolombinas-. En la expansión que desarrolla la imagen mariana a lo largo del tiempo,

se torna fundamental hacer referencia a cierta metamorfosis (icónica y de significados) resuelta en territorio americano por un lado y europeo por otro, cada una en estrecha relación con sus avatares sociales, políticos y a partir de su propio emporio mítico. La configuración de estos *otros* universos sincréticos incorporan al desarrollo del mito mariano y sus imágenes, más amplias perspectivas de investigación. Este tránsito iconográfico y simbólico vuelve a nutrirse de referentes imaginarios locales multiplicando, una vez más, a la imagen de la virgen el intrincado valor polisémico que ya gozaba en el territorio europeo de origen. En este sentido, la representación icónica de María emerge como un ejemplo translocal, en lo que refiere a características netamente formales y artísticas como al universo imaginario colectivo, lo que llamamos representación en *travesía* entre distintos campos culturales. En este nuevo panorama se pondrá especial atención en los trabajos del crítico de arte y americanista Ticio Escobar y el especialista de arte precolombino Paul Westheim.

A partir de la escasa información que de María nos dan las fuentes bíblicas, se podría afirmar, en primer término, la continua construcción de la figura a lo largo de los siglos, así como también la existencia de una peripecia del icono anterior al surgimiento del personaje histórico.

THEOTOKOS

la que dio a luz a quien es Dios

Si se atiende a las palabras bíblicas, María casi no habla y aparece muy poco. A partir de esos perfiles característicos, se ha convertido sin embargo en una imagen densa en significados. Esta mujer común, se transformó en numismática a través de la anunciación (*“verbum caro factum est”, la palabra se hizo carne*), momento que se convirtió más adelante en la representación plástica más numerosa del tema mariano, especialmente en el período gótico. La mujer concreta devino en un icono del misterio, el misterio de la encarnación. Teólogos y filósofos del pensamiento cristiano vincularon el misterio de la anunciación a la relación entre obediencia y libertad humanas.

En María se veía a *“la esclava del Señor”*, instrumento de un *plan*, modelo de paciencia. Representaba el canon de conducta para las mujeres, de las que se esperaba que fueran sumisas a sus padres, a sus maridos, a la Iglesia. De todos modos, esta última apreciación también puede cuestionarse: a partir de los versos del *Magnificat*, María no

aparece en una imagen obediente y quietista, sino como una “*mujer de valía*”. En ese marco, su sentido de la libertad incluyó, según las palabras de Paul Claudel: “*la libertad de obedecer*”.

El mundo cristiano continuamente declaraba y aclaraba- que las maravillas atribuidas a María eran “*favores*” conseguidos *a través de (ella)*, en su carácter de intercesora, a partir de su condición de *servidora* de la voluntad divina. Esta insistencia de las jerarquías eclesiásticas se vincula a los crecientes indicadores de fervor que iba cobrando el personaje de María, y los peligros que suponía “*opacar*” el poder divino. Desde de la alta edad media, los clérigos- intelectuales se muestran empeñados en formar una cultura cristiana bajo la permanente preocupación por administrar la evolución de esa cultura, lo que puede interpretarse, entre otros aspectos, como la necesidad de control ante posibles desbordes populares: “*solí deo gloria*”.

Otro componente en el proceso de la conformación del personaje, deviene de una construcción por oposición. Para la mentalidad cristiana Eva y María eran figuras fundamentales en la dialéctica de la historia, partes de esa “*alianza*” entre la divinidad y la conducta humana que de alguna manera siempre trabajan juntas.

Estas elaboraciones acerca de la desobediencia de Eva y la obediencia de María produjeron extensas comparaciones asociativas en referencia a las distintas facetas involucradas en la imagen de una mujer modélica. Por contrapartida, Eva - la gran tentadora- quedó fija como un antimodelo.

El tratamiento teológico de María se convertía en garantía de la humanidad de Cristo. María-mujer se convirtió en la madre humana de Dios, a la que los griegos dieron el título de *THEOTOKOS*, más precisamente, *la que dio a luz al que es Dios*. El término ya aparece en los discursos de Atanasio contra los arrianos en el siglo III.

El título de *Theotokos-Madre de Dios*, fue conferido en el III Concilio Ecuménico de la Iglesia en Éfesos. Dicho concilio se vivió como una amenaza tanto para el cuerpo de creencias de la ciudad como para una de sus principales fuentes económicas: la realización de altares de plata a la diosa Artemisa. Algo parecido a un gesto epigonal de resistencia, los habitantes de la ciudad de Éfesos provocaron un levantamiento y manifestaron bajo el grito “*Grande es Artemisa de los efesios*”.

Casi cuatro siglos más tarde, la adjudicación del título de Theotokos a María marcó significativamente el triunfo cristiano. Es probablemente el título que le confiere al personaje todo el misterio y la paradoja imaginable. Implicó asimismo el mayor salto en

el largo camino de la construcción del mito mariano: una mujer da a luz a quien es Dios. Concepto que sirve de base a la creación de la imagen modélica de tantas vírgenes con el niño en su regazo, como la imagen de la *Virgen de Montserrat*.

María Madre Mediadora

Entre los siglos XII y XIII las imágenes de María comienzan a hacer evidente otro aspecto adjudicado a la Virgen: la Madre Dolorosa, cuya doctrina será correlativa a María mediadora.

La frase profética del anciano Simeón: “*Y a ti misma una espada te atravesará el corazón*” (*Lucas 2, 35*) fue considerada como un anuncio del dolor de la madre ante su hijo en la cruz. Esta figura recorre el tema mariano de Oriente a Occidente: esculturas, retablos y grabados. En todos aparece la virgen con una espada atravesando su corazón. El dolor humano de María seguramente le confería- lo que se suma a sus ya anotadas características- un inigualable rol de comprensión y ayuda, un lugar de privilegio “entre” el fiel y Dios.

Su mediación comprende además, varias formas: ella significó el medio descendente del logos al mundo, al tiempo de convertirse en el medio ascendente de la petición del fiel (en forma individual o colectiva) a Dios. María puede mediar porque conoce el dolor, y el dolor a su vez, la vuelve más humana.

Las Vírgenes Negras

“Morena soy, pero bella, mujeres de Jerusalén.” (Cantar de los Cantares, 1.5)

Han sido colocadas en criptas subterráneas de catedrales (como Notre Dame de Chartres- destruida durante la Revolución Francesa-, Marsella, Mont Saint Michel, Clermont), sobre altares de iglesias (Vírgenes Negras de Polonia), capillas tipo “gruta” como Rocamadour. Se trata de imágenes a veces ennegrecidas por el humo, otras pintadas de negro por restauradores, unas pocas esculpidas en ébano. Entre otros ejemplos pueden citarse: Virgen de Loreto, Peña de Francia, Solsona, Atocha, Marsat, Dorres en Pirineos, Einsieldein en Suiza, Svata Hora en República Checa, Guadalupe en Extremadura y Montserrat en Cataluña -entre otras tantas que transitan una verdadera ruta atravesando Europa-.

La oscuridad del rostro de estas vírgenes ha inspirado un culto especial, el de las

vírgenes negras, que, como señala Marina Warner, son: “(...)consideradas especialmente milagrosas, como poseedoras de poder y un conocimiento hermético.”¹

Representan el principio dador de vida, fertilidad y bienestar, según indican sus propias advocaciones: *Nuestra Señora de la buena esperanza, de la liberación, de la vida...*

Generalmente se admite que estas vírgenes son versiones cristianizadas de cultos antiguos anteriores al cristianismo. Una dimensión simbólica relacionará estas vírgenes con la ancestral veneración a las diosas de la tierra. Se trata de la imagen tradicional de la **Tierra-madre** presente en la mayoría de las religiones y mitologías de la humanidad (como veremos en América andina con Pacha Mama y en mesoamérica con Tonantzin). Para favorecer estas semejanzas, algunas de esas divinidades atraviesan el tránsito doloroso de la pérdida de sus hijos. (Isis- Osiris, Deméter- Perséfone)

Dichas divinidades revisten contenidos cosmogónicos y milagrosos. La tierra es fecunda y estas fuerzas sobrenaturales eran particularmente invocadas por mujeres que deseaban tener un hijo. La tierra reviste el carácter de un sagrado elemento de representación simbólica asociado a lo femenino, mientras que el elemento *sol*, principio masculino por excelencia, tendrá la función simbólica de gran fecundador.

Como han expresado los historiadores Baring y Cashford, a medida que el cristianismo se fue asentando y las imágenes de diosas paganas se fueron destruyendo: “(...) sobrevivieron en zonas remotas o rurales imágenes más pequeñas, con ofrendas votivas, escondidas en la tierra, en grutas, o en árboles huecos...”²

Se transformaron en imágenes convocadas especialmente en temas de parto y enfermedad.

La Moreneta

Las formaciones rocosas de Montserrat en las cercanías de Barcelona toman el nombre de *mons serrata* para los lugareños. Algunas de sus montañas son huecas y tienen numerosas cuevas, lugares predilectos de *aparición* de las vírgenes negras. La *Moreneta* (monerita, por el color de su rostro y manos), ha estado considerada desde la edad media tan adscripta a su tierra, agarrada tan fielmente a sus montañas, que es capaz de

¹ Warner, Marina; *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*; Taurus Humanidades, Madrid, 1991, Pág. 355

² Baring, Anne, Cashford, Jules; *El mito de la diosa*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005, Pág. 665

prodigios para evitar traslados: “...y cuando el obispo local intentó llevarla a Manresa, se negó a moverse de las cumbres en que está ahora su santuario.”³

Esta virgen negra en su carácter de mediadora es invocada al día de hoy por mujeres que desean un hijo, de igual modo como lo fue en la Edad Media. Preside el matrimonio, el sexo y el parto. La memoria colectiva repite aun la frase popular que consagra la demanda de fertilidad: “*non es ben casat qui no duu la dona a Montserrat*” (no está bien casado quien no lleva a su mujer a Montserrat).⁴

Por sus características formales Montserrat pertenece a la escultura románica. Ajusta y fuerte, aparece como un bloque. Podría decirse además que no tiene expresión facial, por lo que se muestra hierática y distante. Tiene a su hijo en el regazo; ambos forman - sintáctica y semánticamente- un organismo compacto y frontal. Así se presentan muchas composiciones del románico, que tanto tributo deben a la concepción teológica y estética bizantina.

Desde Bizancio, en los primeros siglos del cristianismo, algunos paganos y más tarde también cristianos habían admitido la posibilidad y necesidad de un tipo de imágenes que era preciso “*mirar con los ojos del espíritu*” porque mostraban lo invisible. Desde Plotino esto significa que la imagen fenoménica podía cumplir en ocasiones una función más elevada. Para el bizantinista André Grabar, el paralelismo entre las creaciones bizantinas y las definiciones de lo extrasensible resulta pasmoso: “...*el arte bizantino de la Edad Media logra crear un lenguaje artístico capaz de expresar lo inteligible, y este gran logro le valió una influencia sorprendente en todos los países cristianos.*”⁵

Montserrat es una *Theotokos* en plena Majestad. Además de ostentar un título, la Madre de Dios obedece a un tipo iconográfico de la Virgen en el tipo bizantino. Madre e hijo participan de un ritmo formal de juegos y elementos simbólicos.

Al grupo de representaciones de María como madre, intercesora, dolorosa, María incorpora el icono y el título de “*reina*”. Con tenacidad y continuidad, su figura despierta una devoción que superpone roles y atributos. La *Virgen de Montserrat* pertenece a la serie de imágenes de María identificada con la realeza terrenal y celestial propia del estilo románico. En el románico María se transforma frecuentemente en la

³ Warren Marina, Ob. Cit. Pág. 355

⁴ Warren, Marina, Ob. Cit. Pág. 354

⁵ Grabar, André; *Los orígenes de la estética medieval*; Ediciones Siruela, Madrid, 2007, Pág. 31

Maiestas Mariae, la Virgen en Majestad, entronizada.

De la mujer humilde que apenas tiene la palabra en los textos bíblicos se asiste a la emergencia de una figura que comparte el trono con Dios mismo. La *Virgen de Montserrat*, sentada en el trono, ejerce su función de protección al niño. Ambos exhiben el símbolo de realeza, están coronados. Sin embargo, la virgen se caracteriza por una extrema sencillez; el drapeado rítmico de su manto prácticamente no ostenta ninguna ornamentación y su rostro parece el de una mujer rústica. Resulta así austera, sencilla y pesada; se trata en suma de una escultura rotundamente seria.

Dios y madre son reyes. María coronada se reflejará en las catedrales que se empezarán a construir después del siglo XII. A ella se le elevarán himnos que la exaltarán como modelo en majestad: *Regina Coeli*, *Regina Coelorum* y *Salve Regina*. Y a medida que pasa el tiempo, la propia Iglesia tomará los atributos de la madre, transformándose en una mutua identificación. Para llegar a Dios, una de las vías devocionales, habrá de incluir necesariamente a la madre.

Un aspecto que contribuye a otorgar una armonía formal a toda la escultura es la articulación rítmica que madre e hijo mantienen en su gesticulación. Se trata de una gesticulación comprimida en correspondencia con las influencias bizantinas y con el verdadero control ideológico de los gestos que ejercía la Iglesia de la alta Edad Media. A propósito aclara el Le Goff: “*El “gesto” hace pensar sobre todo en dos dominios que aterrorizaban a los cristianos, quienes libraban una vigorosa lucha contra las supervivencias paganas: el dominio del teatro y la posesión diabólica. Los especialistas del gesto y la gesticulación, los mimos y los poseídos, eran víctimas o servidores de Satanás. La milicia de Cristo era discreta, sobria en sus gestos. El ejército del diablo, gesticulaba*”⁶

La *Virgen de Montserrat* sostiene a su hijo con la mano izquierda, el hijo con la misma mano sostiene una piña. La Virgen con la mano derecha sostiene la esfera del mundo y el niño con la misma mano bendice. Todos constituían componentes de alto valor simbólico que el devoto medieval podía identificar fácilmente. Según recoge Juan Cirlot: “*La esfera como el “rotundus” alquímico se corresponde con la idea de totalidad. Ya para los presocráticos la esfera equivalía a infinito (lo único- uno).*”⁷

Así la esfera contiene los atributos de homogeneidad y unicidad. De forma

⁶ Le Goff, Jacques; *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Gedisa, 1986, Pág. 31

⁷ Cirlot, Juan; *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, 1985, Pág.188

emblemática, la esfera se identifica con el globo que, por similitud con los cuerpos celestes, se considera la alegoría del mundo. La carencia de esquinas en su forma apoya la idea de felicidad y perfección y, por oposición, subyace en ella la falta de estorbos e inconvenientes. La Madona de Montserrat tiene el mundo, infinito y perfecto, en su mano, la suma felicidad.

Es el niño Jesús el que tiene en su mano una piña. Como contenedora de semillas, la piña está asociada a la fertilidad. Como fruto de coníferas, especies de hojas perennes, se asocia al árbol y su fruto como simbología de eternidad. Madre e hijo aparecen en la unidad de la talla escultórica ostentando atributos en los que quedan fuertemente imbricados en forma y contenido.

El devoto en la Edad Media estaba acostumbrado a ver imágenes de Cristo bendiciendo. Constituía un gesto consagrado por la tradición, en el que la repetición del motivo contribuía a generar una memoria colectiva. El rostro imperturbable y el acto de bendecir, al tiempo de bondad, despliega poder. Madre e hijo aparecen así como solemnes y distantes, reyes del mundo, ambos poderosos. Los elementos de uno apoyan y expanden los elementos del otro, en una suerte de paralelismo rítmico.

La *Virgen Negra* de Montserrat quizás no fue siempre negra. Pero deliberadamente ostenta ese color desde hace siglos. Por su cierto esquematismo de conjunto, la talla podría ubicarse en el período artístico denominado románico, con características formales bizantinizantes. Como vimos, la escultura concentra la densa red de significados con los que la historia ha alimentado a la figura de María. Desde el mundo cristiano, ella había sido elegida por dios como *Theotokos* y su imagen no cesó desde entonces de crecer. María como Madre, matriz del gran misterio cristiano, suponía la encarnación. Era así modelo de fertilidad salvífica, modelo de obediencia, sin embargo su punctum popular tenía como principal canal su constitución humana, su capacidad de comprensión ante el sufrimiento; en suma, se configuraba como una intercesión entre los fieles y Dios. Fue así que aquella mujer humilde de escasa aparición en los evangelios se fue convirtiendo en un recipiente de infinitos significados.

Mesoamérica, la Nueva España

Si admitimos a toda obra artística como una especie de texto donde diferentes tramas de signos colaboran para la construcción de ciertos mensajes, el lector/observador del nutrido panorama de ejemplos marianos en España y América se enfrenta a principios

de comparación complejos. Al respecto, aclara Clifford Geertz *“las culturas son un sistema semiótico, cuya interpretación exige revelar el entramado de significados presentes en sus lenguajes. Esos significados provienen de múltiples tradiciones culturales, estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o entrelazadas entre sí”*⁸

Para el presente trabajo se ha elegido el episodio iconográfico de: Coatlicue-Tonantzin- Guadalupe.⁹ Este cuerpo de imágenes ha sido interpretado como ejemplo concentrado de, por lo menos, una doble matriz de tradiciones con elementos prehispánicos y europeos. El desafío consistirá en trazar líneas interpretativas ubicadas en niveles culturales distintos y en tiempos desiguales, por lo que el perfil resultante se muestra incapaz de centrarse en un punto; se impone emprender miradas entrecortadas por desvíos y saltos.

Coatlicue- Tonantzin y Guadalupe estarán relacionadas a una territorialidad y sociedad caracterizadas por una complejidad aun mayor que la travesía europea ya esbozada. Forman -como unidad híbrida euroamericana- una imagen condensadora, conflictiva y móvil a través de los siglos. La trama de relaciones que manifiestan da cuenta de formas artísticas populares que se desvían de las propuestas canónicas, eruditas, o las que el poder imperial estaba dispuesto a soportar.

En Nueva España, la política religiosa del siglo XVI frente a la civilización india fue la de “tabula rasa”. Si bien observamos personalidades interesadas en el análisis del cuerpo de creencias indígenas, este hecho no significaba en sí mismo la aceptación o tolerancia de los mitos originarios americanos. A esa política le sucede el propósito - por parte de algunos cristianos intelectuales- de buscar una vía de comunicación entre el mundo indígena y el cristiano.

En el sincretismo del siglo XVII la obra de teólogos e historiadores de la Compañía de Jesús y de intelectuales cercanos a ella. La política de los jesuitas en Nueva España no

⁸ Geertz, Clifford; *“Descripción densa: Hacia una teoría interpretativa de la cultura”*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1997, Pág. 24

⁹ *Por motivos de espacio, han quedado fuera de esta ponencia, conglomerados simbólicos de gran significación en el imaginario americano del sur que asimismo refirieren a componentes mítico-religiosos en torno a la fertilidad, a la tierra, a la maternidad y a su carácter nutricional. Nos referimos al complejo mítico de la Pacha Mama en la zona andina. Este gran bloque simbólico habilitará de investigaciones posteriores, plantear claves de asociación hacia derivaciones míticas contemporáneas; tal es el caso de creencias populares vinculadas a Sarita Colonia en Perú o a la Difunta Correa en Argentina, por citar tan solo dos ejemplos. (Nota del autor)*

era sino parte de su estrategia general en otras regiones del mundo: India, China y América Hispana. Para los jesuitas, una misma verdad se había manifestado a través de signos o señales coincidentes a través del mundo. Una debida apreciación de esas señales podía colaborar con las estrategias de la misión, eso es, la expansión cristiana. En el virreinato de Nueva España, junto al núcleo intelectual jesuita, los criollos fueron forjando la sensación de ser herederos del doble imperio español e indio, aunque se traducían en actitudes de fuertes manifestaciones contradictorias e inconfesadas: *“Con el mismo fervor contradictorio con que exaltaba al imperio hispánico y aborrecía a los españoles, glorificaba el pasado indio y despreciaba a los indios”*¹⁰

Denominaban a México-Tenochitlán como imperio; la imagen de Roma se mezclaba permanentemente a la hora de relatar el pasado. Por una operación de analogía histórica, la erudición del siglo XVII romanizó a México-Tenochitlán, que se convirtió en Roma americana, como la latina: primero sede de un imperio pagano y después de uno cristiano. En 1680, para recibir al nuevo virrey de Nueva España, don Tomás Antonio de la Cerda, Marqués de la Laguna y Conde de Paredes, la ciudad de México elevó dos arcos triunfales, uno ideado por sor Juana Inés de la Cruz y otro por Carlos de Sigüenza y Góngora. En el arco de este último aparecían las efigies de emperadores aztecas, como “modelos de gobierno” que se le proponían al nuevo virrey español.

En este contexto, la aparición de la virgen de Guadalupe, precisamente en el santuario de una diosa india, era una confirmación del carácter único y singular de Nueva España. Una verdadera *señal*, en el sentido religioso del siglo XVII, que insinuaba una misteriosa conexión entre el mundo precolombino y el cristianismo.

Para Octavio Paz la figura de Guadalupe-Tonantzin está tan grabada en México que se hace casi imposible comprender su historia sin las profundas significaciones del culto guadalupano.

La devoción a la virgen es anterior al siglo XVII, ya Sahagún veía cierta *“superchería del demonio”* en la costumbre que tenían los indios de llamarla Tonantzin. Pero fue el siglo XVII, el que transformó esta devoción en un culto nacional. Un verdadero frenesí hacia la Virgen de Guadalupe se materializó en la variedad de pinturas, esculturas, producción literaria y en el levantamiento de iglesias y santuarios.

¹⁰ Paz, Octavio; *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1982, Pág. 57

Se la llamó “*la primera mujer criolla*”, advocación que desborda una propuesta de registro religioso y se acercan a afirmaciones identitarias de otro tipo. Sin embargo, su significación superaba el horizonte criollo, la virgen se convirtió en un espacio común para indios y mestizos. Guadalupe-Tonantzin también contuvo la transfiguración de antiguas divinidades femeninas; y para los mestizos, la virgen fue -y aun lo sigue siendo- una especie de “*reconciliación con su origen y el fin de su ilegitimidad*”.¹¹

El culto guadalupano es una de las manifestaciones del sincretismo hispanoamericano, en primer lugar, porque de acuerdo con la leyenda (promovida por la iglesia católica), la virgen de Guadalupe se le apareció tres veces a un mexicano de origen indio llamado Juan Diego en diciembre de 1531. Los sucesos ocurrieron en *Tepeyac*, un lugar sagrado para los indios, donde se levantaba el santuario de la diosa Tonantzin, que puede traducirse como *Nuestra Madre*. Después de estas apariciones, la casa de Tonantzin se convirtió en la casa guadalupana, que sin elementos casuales fue convirtiéndose también en *nuestra madre*.

Según la tradición, María *habló* a Juan Diego en nahuatl y al identificarse, usó el sustantivo “*coatlalope*” que podría significar: *la que aplasta la serpiente*. Sin embargo, otros reconstruyen el nombre como CUAUHTAPCUPEUH que significa: *la que precede de la región de la luz como el águila de fuego*. De todas maneras el sonido del vocablo nahuatl ha querido ser identificado por los frailes españoles como *Guadalupe*. Fray Bernardino de Sahagún describe el episodio y la importancia del enclave geográfico:

“...cerca de los montes hay tres o cuatro lugares donde solían hacer muy solemnes sacrificios, y que venían a ellos de muy lejanas tierras. El uno de estos es aquí en México, donde está un montecillo que se llama Tepeacac, y los españoles llaman Tepeaquilla y ahora se llama Nuestra Señora de Guadalupe. En este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses que llamaban Tonantzin, que quiere decir nuestra madre, allí hacían muchos sacrificios a honra de esta diosa, y venían a ellos de muy lejanas tierras, de más de veinte leguas, de todas las comarcas de México, y traían muchas ofrendas. Venían hombres y mujeres, mozos y mozas a estas fiestas (...) todos decían vamos a la fiesta de Tonantzin; y ahora que está allí edificada la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe también la llaman Tonantzin (...) es cosa que se debería remediar (...) la cual devoción es sospechosa, porque en todas partes

¹¹ Paz, Octavio; Ob. Cit. Pág. 64

*hay muchas iglesias de Nuestra Señora, y no van a ellas, y vienen de lugares y lejanas tierras a esta Tonantzin como antiguamente”*¹²

Uno de los españoles poderosos en el Tepeyac fue el extremeño Gonzalo de Sandoval al que Cortés describía casualmente como fanático de la virgen de Guadalupe.

Considerar el impacto guadalupano supone realizar un salto temporal y observar el rol que se le adjudica en las guerras de la independencia. Mientras que el ejército realista veneraba a la Virgen de los Remedios, la de Guadalupe prevalecía entre los mestizos e indios. En el actual Archivo General de la Nación de México, pueden encontrarse ejemplos de ilustraciones en las que la versión mexicana de Guadalupe aparece fusilada por los realistas, sobre todo después que el cura Hidalgo enarboló la enseña con su figura. La virgen se afirma en el estandarte revolucionario con una identidad *otra*, en estrecha relación emocional con la territorialidad mexicana y distanciada del foco europeo.

Una suerte de camino de continuidad -nutrida llamativamente de similitudes y paralelismos- se observa en culturas aparentemente inconexas cuando se reúnen historias míticas y formas expresivas desde las primeras estatuillas del Paleolítico hasta las representaciones contemporáneas de María. El hilo de Ariadna que las unifica se centra en la idea de la *diosa madre*, que dondequiera se encuentre, es una imagen que inspira una percepción del universo como un todo orgánico y sagrado. Ella significa un núcleo, y sus hijos: la humanidad y toda forma terrestre, se involucran mutuamente como un todo entrelazado.

En la representación del mundo precortesiano los fenómenos de la naturaleza y el mismo hombre no figuran como categorías distintas. Las representaciones artísticas (artísticas según parámetros actuales) no se contemplaban de manera escindida a las claves metafísicas que dicha representación contenía. Así para el hombre prehispánico, un árbol no se manifestaba plásticamente según su género botánico, sino según su categoría mítico- religiosa. El ejemplo que relata Paul Westheim de la planta del maíz puede resultar significativo:

“En el Códice Vaticano 3738 (A) se representa en el primero de los nueve mundos inferiores el ‘árbol nodriza’ que crecía en ese delicioso lugar al que iban todos los

¹² Fray Bernardino de Sahagún, Libro XI, *De la Historia General de las Cosas de la Nueva España*, 1576

*niños muertos, y en donde se mantenían del árbol que goteaba leche, hasta que volvían a la vida”*¹³

A veces los árboles o plantas, especialmente la del maíz, sirven para indicar los puntos cardinales:

*“El quinto punto cardinal, o sea el centro (...) se representa en el Códice Borgia por una mata de maíz que brota de la diosa de la Tierra. (...) la máscara del dios de la Muerte cubre su rostro. Del maizal surge la silueta dentada del (...) signo de la Tierra y la fertilidad.(...) Junto al tronco vemos arrodilladas a las deidades que se sacan sangre para fecundar a la Tierra con su autosacrificio”*¹⁴ Para el hombre mesoamericano presentar una obra con lo ópticamente perceptible equivaldría a empobrecer la validez real de dicha representación. Ese valor verdad que en su imaginario emerge de su universo mítico, la representación se concentra en acentuar el aspecto numismático más que el óptico. Esta matriz de pensamiento se vincula fácilmente con el desarrollo del bizantinista Grabar, ya presentado ante otras territorialidades y temporalidades.

Otro de los grandes núcleos temáticos mesoamericanos gira en torno a la concepción indígena de la muerte y que revela importantes aspectos al momento de comprender la asociación sincrética que el indígena realiza ante el relato de Cristo.

Entre las formas de muerte más valoradas para el mundo indígena estaba sin duda la muerte en la piedra sacrificial junto a la muerte que encontraba el guerrero en el campo de batalla. Para las mujeres, la muerte que más dignificaba era la causada por parto. Se la interpretaba como una especie de autosacrificio en el proceso de dar una nueva vida. Según Sahagún, al momento del parto se le denominaba *la hora de la muerte*. De alguna manera, estas muertes contienen la idea de *autoentrega* y son reconocidas por su acceso directo a la denominada “casa del sol”, y son elevadas como dioses. Al margen de estas excepciones gloriosas, para el hombre mesoamericano toda muerte es la antesala de una nueva vida. Al respecto nos hablan los mitos en torno al maíz que aportan significaciones trascendentes del vivir y del morir: el grano de maíz (que es el Dios del Maíz) debe bajar a la tierra, eso es, *morir*, por lo tanto otro acto de *autosacrificio*,

¹³ Paul Westheim, “*Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*”, Alianza Forma, Madrid, 1987, Pág. 33

¹⁴ Welheim, Paul Ob. Cit. Pág. 34

solamente así resurge como planta y trasmuta en alimento asegurando la subsistencia de la comunidad. La siembra y la cosecha son narraciones colectivo- religiosas en las que las sociedades agrarias realizan su relato sobre la vida- muerte- vida, tejiendo una verdadera *botánica mítica*.

Si la caducidad de las cosas terrenales lleva en sí el supuesto de la renovación de la vida, los conceptos de madre- hijo- muerte y resurrección estaban ya implícitos en la concepción precortesiana, lo cual nos explica la relativa asimilación de relatos indígenas con ciertos aspectos de la narración cristiana.

“De esta idea brota el concepto de Coatlicue, la omnipotente diosa de la Tierra, concepto en el cual se funden indisolublemente el nacimiento y la muerte. Ella es la gran paridora de cuyo seno surge todo, y es la gran destructora, a cuyo seno todo retorna para volver a nacer”¹⁵ La representación de Coatlicue, asociada a Tonantzin, porque tierra es madre de todos: nuestra madre, ocupa un lugar especial en el panteón mexica. Cuenta el mito que Coatlicue es la madre de Huitzilopochli, a quien engendró luego que una bola de plumas cayó del cielo y le tocara el pecho mientras barría el templo. A medida que se desarrollaba este embarazo misterioso, los otros hijos se enfurecían cada vez más y resolvieron matarla, mientras que Huitzilopochli desde sus entrañas la alentaba con palabras tranquilizadoras. El dios de la guerra de los aztecas nació armado y combatiente, mató a sus hermanos y se transformó en héroe. Así es como ambas madres: Coatlicue/ Tonantzin y María tienen la particularidad de engendrar de forma cándida ambas a héroes, los que redimen a un pueblo o al mundo.

Otro gran polo que estructura la idea sagrada de la tierra lo ejerce la Pacha Mama en la zona andina. Ella es la tierra en un sentido profundo, se trata de una deidad cotidiana con la que se dialoga permanentemente, ya sea para solicitarle o para disculparse. Posibilita la vida y la protege. Favorece la fertilidad. En este sentido, se la ha asociado a María como madre y protectora simbólica. Como simplemente uno de tantos ejemplos, es llamativo que en las festividades encabezadas por los sacerdotes católicos, la multitud en Salta y Junín procede a rituales que nos hablan mucho más de prácticas indígenas a Pacha Mama que a María. En las celebraciones procesionales se consume coca y alcohol y se entierran ofrendas de comida alrededor de la imagen. Estas

¹⁵ Westheim, Paul; Ideas fundamentales del arte prehispánico en México, Alianza Editorial, Madrid, 1987, pág. 73

manifestaciones contienen una conducta pertinaz, tectónica y pretérita, el reconocimiento caprichoso a un vector de fuerza orientado dentro de la tierra. En el transcurso de dicho ritual, el desafío cultural centro- periferia no se presenta con rigidez de tipo lineal entre extremos antagónicos, las participaciones se desenvuelven en formas oblicuas. Nelly Richard quien prologa el texto de Ticio Escobar (ambos, críticos latinoamericanistas) dice al respecto: **“(Ticio Escobar) ve en el arte la posibilidad de rescate de todo aquello que flota a la deriva como seña residual de biografías truncas, de símbolos rotos, de narraciones incompletas, de imaginarios heridos. El arte y sus rasgaduras de la significación son efectivamente capaces de recorrer las fallas del discurso social (...)”**¹⁶ Figuras como las de identidad y ciudadanía, industrias culturales, hegemonía, entre otras, han ingresado en el discurso de lo artístico. Como remarca Escobar: **“Esta modernidad periférica es un tema central del debate sobre el arte de Latinoamérica desde sus inicios. La tensión entre los modelos centrales y las formas apropiadas, transgredidas o copiadas desde la periferia sigue vigente.”**¹⁷

Imágenes de la rabia y de la idea

Otro salto temporal: Tonantzin vivió bajo la forma de Guadalupe, Guadalupe ofrece características de india y habló en nahuatl; todo esto fue posible porque ciertas formas telúricas, profundas y de alcance popular pulsaban en cada una de ellas. Tendemos a analizar estos procesos en el pasado, sin embargo, la misma virgen de Montserrat tiene también su metamorfosis en el mundo contemporáneo.

La Guerra Civil española dejó su impronta en las artes visuales. Uno de los momentos más concentrados de la expresión y la denuncia de artistas ante los hechos que ocurrían en España se hizo cita en el Pabellón español de la Exposición Internacional de París en 1937. Dicho espacio representó un centro de difusión destinado a mostrar las realizaciones, la forma de sentir y crear de la España republicana. El pabellón exhibió nada menos que el *Guernica* de Picasso; *El pueblo español tiene un camino que lo conduce a una estrella*, de Alberto Sánchez; *El segador o Campesino catalán en rebeldía*, de Joan Miró; *La Montserrat*, de Julio González.

¹⁶ Escobar, Ticio, “*El arte fuera de sí*”. Prólogo de Nelly Richard, Edición FONDEC, (Fondo Nacional de la Cultura y de las Artes) Asunción, 2004, Pág. 14

¹⁷ Escobar, Ticio; Ob. Cit. Pág. 21

La escultura de González estuvo ubicada a la entrada del pabellón. Muestra una mujer que está de pie y avanza, con pañuelo de campesina en la cabeza, el hijo cargado a un lado y la hoz del lado opuesto. El crítico Ángel Kalenberg la describe: “*una maternidad campesina, madre de un niño en brazos, (...) feroz en la defensa de lo suyo*”¹⁸

El lenguaje plástico de González es contemporáneo: trabajó el cuerpo de la escultura con chapas de hierro de color herrumbre, dejó ver las suturas ásperas de las soldaduras como harapos mal cosidos. El conjunto forma un todo compacto de 1 metro 65 de altura por 47 cms. de ancho y profundidad. La Montserrat, a partir de su modernidad y de la herida contemporánea que representa, manifiesta una inquietante traza de larga tradición. Como un eco histórico vuelve a destacar a la madre asociada a la tierra, retorna a la idea de la tierra sostenedora de la supervivencia humana, y de ésta a partir del trabajo. El trabajo de esa maternidad- campesina es realizado con la herramienta de la hoz.

La Montserrat de González se erige en 1937 como un nodo de resistencia: la herramienta de cosecha se transforma en ella en un absoluto símbolo de protección y ataque. Como otro catalán, Joan Miró que en la misma instancia se presentó con un mural (hoy perdido) de un campesino de Cataluña con la hoz en alto.

Las hoces del Pabellón español pulsán una doble reminiscencia: una dimensión comunista suficientemente actual y otra proveniente del propio himno catalán, basado en la canción popular en un levantamiento campesino del siglo XVII.

Rememorando las palabras de Sahagún “*como cosa del demonio*”, la Moreneta contemporánea parece recordarlo.¹⁹

¹⁸ Kalenberg, Ángel; Julio González en la colección del IVAM, IVAM, Valencia, 2005, Pág. 51

¹⁹ “...afilemos bien las herramientas

Buen golpe de hoz, buen golpe de hoz, defensores de la tierra

Que tiemble el enemigo cuando vea nuestra bandera,

Podemos hacer caer espigas de oro y cuando conviene, segamos cadenas

Buen golpe de hoz, buen golpe de hoz”

Fragmento en español del himno catalán, nació como canto en popular del levantamiento campesino de 1640, prohibido por Franco, oficializado después de su muerte. (Nota de autor)