

Saberes críticos: ritualidad barroca en pueblos tsotsiles de Chiapas

Critical knowledge: baroque ritual in tsotsil peoples of Chiapas

Claudia Adelaida Gil Corredor¹

Resumen: Esta ponencia pretende desarrollar un análisis a la ritualidad barroca de un pueblo maya tsotsil en la actual zona de los Altos de Chiapas en México. Se abordan sus prácticas artísticas textiles asociadas a sus rituales devocionales para identificar la transformación de una religiosidad católica a una inventada por este pueblo como mecanismo de resistencia. Mediante la descripción de las prácticas artísticas y religiosas de los mayas de esta zona se evidencia cómo han utilizado un dispositivo barroco, aprendido desde el siglo XVII, para reinventarse y erigir un lugar en el mundo, muy particular y propio.

Abstract: Esta ponencia pretende desarrollar un análisis a la ritualidad barroca de un pueblo maya tsotsil en la actual zona de los Altos de Chiapas en México. Se abordan sus prácticas artísticas textiles asociadas a sus rituales devocionales para identificar la transformación de una religiosidad católica a una inventada por este pueblo como mecanismo de resistencia. Mediante la descripción de las prácticas artísticas y religiosas de los mayas de esta zona se evidencia cómo han utilizado un dispositivo barroco, aprendido desde el siglo XVII, para reinventarse y erigir un lugar en el mundo, muy particular y propio.

Palabras clave: pensamiento crítico; formas de resistencia; mayas tsotsiles; narrativa barroca; prácticas rituales

1. El arte textil como saber crítico tsotsil

Al estudiar a los *saberes locales* desde la óptica del modernismo y de las corrientes filosóficas y económicas que lo sustentan estos resultan inválidos, extraños o hasta “sospechosos”. La óptica de la racionalidad moderna basada principalmente en el método científico –considerado determinante por su lógica y verificación– define a los *saberes ancestrales, tradicionales o locales* como carentes de objetividad ya que en ellos subyace una esencia espiritual o una ética que incomoda al positivismo y la necesaria escisión que plantea entre sujeto y objeto.

Frente a esto, surgen planteamientos que estudian los *saberes locales* desde un interés de

¹ Doctora en Historia del Arte. Profesora Investigadora de la Facultad de Artes en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Línea de investigación, Relación entre el arte y la política. Correo: adelaida.gil@gmail.com.

acercamiento respetuoso y afectivo. Son planteamientos que demandan una nueva mirada en la que se consideran y articulan los puntos de vista hasta ahora excluidos o marginados por no resultar útiles al proceso de homogenización globalizada.

El sistema de *saberes locales*, propios de pueblos originarios, comúnmente se fundamenta en elementos de origen mítico y espiritual (o astronómico). Por un lado se incluye una conexión con creencias mágico-religiosas en la que se configura un sistema interactuante entre lo natural, lo corporal y lo sobrenatural. Por otro, se incluyen categorías funcionales de usos y manejos que generan una compleja red multidimensional que denota la interdependencia entre el tiempo, las acciones humanas y los elementos de la naturaleza.

A partir de lo anterior en el presente escrito se retoman algunos elementos de los *saberes locales* de los actuales mayas tsotsiles y tseltales de Chiapas (México) y la relación de estos saberes con las formas de aprendizaje de su estética cultural. Específicamente, se alude a una práctica artística milenaria viva en esta región: la producción textilera. Práctica que pertenece a estos pueblos desde hace más de seiscientos años y que ha sido parte de su identidad cultural al ser una actividad asociada a su pensamiento ritual, pero, principalmente, por ser parte de su vida cotidiana.

Bordar, tejer y brocar en el telar de cintura ha sido una actividad que define el rol de lo femenino en la historia de la cultura maya –incluida la actual–. Las mujeres tejedoras han anudado el vínculo familiar y comunitario a través de los procesos de creación textil, los cuales se enlazan directamente con el vivir del día a día de sus pueblos. Desde la cultura maya prehispánica hasta la cultura de los mayas actuales la labor textil la han ejercido casi con total exclusividad las mujeres. Las tejedoras realizan la práctica textil simultáneamente con sus actividades domésticas como cocinar, tortear o cuidar sus animales domésticos.

La labor textil ha sido un indicador de género que ha permitido a las mujeres mayas ser un elemento central en la construcción y preservación de la cultura de su pueblo. Este rol protagónico se debe a que dentro de sus concepciones el ejercicio de tejer ha sido un acto creativo que forma parte de la actividad doméstica cotidiana.

Ahora bien, la labor textil es un acto creativo de alta complejidad por su nivel de abstracción cognitiva. Elaborar prendas textiles hace parte de un *saber ancestral* que implica un alto nivel de maduración cognitiva pues requiere un complejo manejo del espacio y del

pensamiento matemático. La acción de tejer en telar de cintura enlaza el cuerpo, la naturaleza y el tiempo en una cosmovisión hecha conocimiento, la cual podría denominarse como el *saber estético maya*.

El proceso cognitivo que está implícito en este *saber estético* tiene acciones de creación artística bien definidos. Es el caso específico del uso del rombo como elemento plástico estructural de sus telas y sus bordados. A través del rombo espiralado las mujeres tejedoras mayas de Chiapas establecen una lógica de expansión espacial en la que las nociones de crecimiento y de-crecimiento se integran. Dicha combinación implica una forma de pensamiento que unifica lo micro y lo macro. Se trata de un conocimiento en el que se reconoce el movimiento espiralado¹. El rombo ha sido una constante en el diseño de los actuales textiles de Chiapas, hasta convertirse en un elemento central de su *saber estético*. No obstante, el rombo como noción plástica o como estructura de pensamiento no es exclusividad de esta región pues, según lo explica Patricia Rieff, el rombo estuvo presente en toda Mesoamérica y en general ha sido un símbolo usado por diversas civilizaciones del mundo².

En esta región se encuentra una gran variedad de rombos en bordados y brocados como legado de una lógica espacial desde la que las tejedoras diseñan sus prendas de vestir como parte de un *saber local* que las identifica. Este legado no se reduce a la producción u ornamentación de sus prendas sino, como ya se dijo, se propaga a su vivir cotidiano. Es decir, forma parte de su identidad cultural; es algo que está incrustado en su pensamiento, en su ser, en su existir.

Los rombos bordados en sus prendas tienen significados asociados a la tierra y al cultivo que pueden considerarse como un referente importante que amplía la perspectiva en torno a los orígenes y sentidos que adquieren las prendas textiles y sus usos en la vida de los actuales mayas de Chiapas. La siembra del maíz entre los mayas ha sido y sigue siendo de vital importancia para estos pueblos. En el *Polol Vuh* se define la importancia de medir la tierra al momento de la creación.³

La medición hace referencia a la parcelación, lo que permite derivar que el rombo remite a una división de tierra necesaria para el proceso de siembra. La importancia y el significado actual de esta actividad, como *saber tradicional* entre los mayas de Chiapas se reafirma pues en este Estado se usa el sistema agrícola tradicional de la milpa en más de trescientas mil parcelas productivas.⁴ Es la mayor superficie sembrada de maíz en todo México⁵. Al ser así resulta

factible considerar que el cultivo de la milpa es una parte importante en el pensamiento y concepción espacial de estos pueblos, de tal forma que el referente a ella hecha a través de los diseños bordados resulta pertinente.

Los bordados de las prendas de vestir de hombres y mujeres mayas expresan una concepción espacial nacida de la parcela como fractal que permite visualizar una expansión espacio-temporal. Apertura en la mirada que se extiende desde el número veinte⁶ para intuir al universo y volver hacia sí mismo como vaivén de la existencia de un pueblo que tiene en sus orígenes a observadores del universo. Matemáticos por excelencia que comprenden el mundo y se relacionan entre sí a través de la proyección del cosmos en sus prendas de vestir. La labor textil como acto de creación captura la cosmovisión de hombres y mujeres, es una acción creadora que moviliza variaciones culturales. Al respecto, el historiador de las religiones, Mircea Eliade afirma que, “toda creación repite el acto cosmogónico por excelencia: la Creación del Mundo”⁷

Se trata de un saber que no sólo se origina, se socializa o aprende desde un *logos*⁸, es decir que no se aprende exclusivamente desde una perspectiva racional. Se aprende principalmente como parte del sentir o como elemento constitutivo de las emociones desde las que se relacionan estos individuos. Es así que en el proceso de aprendizaje o socialización de este *saber tradicional* se da más la presencia del *pathos* antes que la presencia de un método racional para construir conocimiento.⁹

La presencia o el predominio de la pasión –*pathos*– ante la razón –*logos*– es la que configura un saber y construye sentidos al interior de la cultura maya actual. Esto no quiere decir que en las formas de aprendizaje o socialización del saber textil de estos pueblos se carezca de una lógica específica –o proceso del intelecto particular–, por el contrario, existe una importante lógica matemática implícita en su producción textil. La diferencia radica en que al interior de los procesos de aprendizaje de este *saber tradicional* no se usa la lógica racional positivista institucionalizada como la legítima y más eficaz.

Como ejemplo de las formas de construcción de conocimiento y su socialización entre los actuales pueblos mayas de Chiapas se encuentra el caso de los vestidos de San Juan Cancuc, municipio de los Altos de Chiapas, en donde los textiles tienen rasgos particulares. Estas prendas están brocadas mediante una malla hecha entre un rectángulo de color liso y filas de colores que

se alternan con cortas franjas verticales de otros colores, como se observa en la figura número seis. En ellas se da una entremezcla que forma un complejo y rítmico tablero de colores que va del morado al rosa pasando por rojos y azules con algunos acentos fluorescentes.

Sus prendas de vestir configuran una práctica matemática no solo como expresión de su concepción espacial sino como manifestación de su labor. Es decir, la técnica de producción del brocado está sujeta a una minuciosa acción de conteo de hilos y control matemático de los colores¹⁰. La técnica se da desde un esquema de tejido preciso de tal forma que se genera un ritmo a través del color. Musicalidad de la prenda. Refinamiento del pensamiento matemático a través de la acción textil que captura en una tela todo un sentir cultural, es decir, una identidad.

Es así que la práctica textil requiere de una preconcepción del espacio muy precisa en la mente de la tejedora. La tejedora debe planificar previamente la secuencia de los hilos de la urdimbre pues estos servirán como eje regulador para la composición del complejo tablero. Esto implica un pensamiento dirigido hacia la abstracción.¹¹ La complejidad de este pensamiento se da mediante un proceso de maduración en los conocimientos de la tejedora, lo cual se puede explicar con base en los procesos de desarrollo de pensamiento propuestos por el biólogo y psicólogo Jean Piaget: el primero es la *asimilación*, el segundo la *acomodación* y el tercero la *interpretación*.¹²

En el caso de las tejedoras se puede decir que el proceso de *asimilación* se da desde los conocimientos previos de ésta, conocimientos adquiridos al ver a otros dentro de su cotidianidad o dentro de su cultura desarrollando procesos textiles o usando las prendas. En el segundo momento, y gracias a ese conocimiento previo se pasa a la acción, es decir, a la etapa de *acomodación*, en la que bajo el acompañamiento de la madre, abuela u otra familiar establece un desempeño en torno al textil. En este momento sabe qué va a hacer y logra construir mentalmente su diseño. Por último viene el momento de la *interpretación* que es cuando se produce el textil. Aquí entra la posibilidad de la innovación pues su elaboración puede tener su sello personal.¹³

Este proceso da cuenta de una madurez cognitiva lograda desde un aprendizaje práctico en el que el uso de la matemática se da a partir del hacer y no como ejercicio conceptual. Es un aprehender que les es propio: lógica matemática implícita en su oficio. Al observar estos brocados se hace evidente la destreza manual de la tejedora y junto a ello se hace explícito su

saber matemático¹⁴. Es una habilidad técnica y mental lograda desde lo que Lev Vigotksy – fundador de la teoría socio cultural en psicología– llama aprendizaje social, que es el que se da desde la interacción social. Esto lo explican estudios hechos por la Universidad Católica Andrés Bello así, “La definición vigotskiana entraña un enfoque dialéctico sobre el origen y desarrollo del conocimiento humano, apoyado en la herencia social de ese proceso en lugar de la herencia biológica.”¹⁵

El aprendizaje social se da desde la constante interacción social, lo que permite suponer que la vigencia de la práctica textil y los usos cotidianos de estas prendas en gran número de los municipios de los Altos de Chiapas ocupa un lugar primordial dentro de las dinámicas de interacción. Es decir, los textiles forman parte importante de las relaciones sociales en tal medida que configuran vínculos entre el individuo y la comunidad de tal forma que logran promover un aprendizaje social.

Según lo anterior puede inferirse que la herencia social ha permitido la presencia de la actividad textil maya de Chiapas por más de quinientos años, y, aunque se ha transformado, continúa siendo una actividad propia de muchas comunidades. Sobre todo porque ha sido el aglutinante de una cosmovisión que tiene como un eje importante al pensamiento matemático. Cosmovisión que se ha construido socialmente y se ha convertido en su *saber estético*.

El aporte fundamental de los matemáticos mayas clásicos a la humanidad fue la creación del número cero, un concepto abstracto que permaneció ausente durante siglos en otras culturas¹⁶. Lo representaban con una concha marina. Esto deja ver una relación de doble vía entre un refinado nivel de pensamiento matemático y un estrecho vínculo con elementos naturales: cero = concha marina.

Los mayas tsotsiles y tseltales son los actuales herederos de ciertos rasgos de esta cosmovisión y una evidencia de ello está en sus bordados, brocados y tejidos. Pero sobre todo está en los sentidos que estas prendas textiles adquieren en las interacciones cotidianas desde las que se configura la identidad que les es propia. Una identidad que es a su vez un *saber estético* como forma de conocimiento desde la cual se configura una sensibilidad cultural.

El juego de rectángulos como entramado o cuadrícula remite también a la piel de la serpiente, figura simbólica primordial de los mayas clásicos. En maya quiché *Q’uk’umatz*, significa serpiente con plumas, que en el *Popol Vuh* es descrito como el Dios creador del

universo junto con Tepew¹⁷. El sentido de este animal dentro de la cosmovisión maya y su continua representación se ha mantenido vigente mediante la actualización que se le hace al abstraer sus formas básicas en los diseños actuales de los bordados y brocados de los pueblos mayas de Chiapas.

Según lo anterior se puede precisar que el *saber tradicional* de los actuales mayas de Chiapas establece una relación estrecha entre pensamiento abstracto, forma de vida y socialización del conocimiento. Esta relación evidencia, nuevamente, la distancia entre su conocimiento ancestral y la que domina en la llamada *Sociedad del Conocimiento* –esta hace referencia a la influencia de la innovación de las tecnologías de la información y las comunicaciones (TIC) en el incremento de las transferencias de información y su impacto en las relaciones sociales, culturales y económicas de las sociedades modernas actuales–.¹⁸ Estas maneras de asumir el conocimiento, basado en la racionalidad moderna, mantiene la férrea creencia de que los *saberes tradicionales*, o que la creación artística en general, son oscuros o incapaces de generar un conocimiento equivalente al que genera la investigación científica.

Estas formas institucionalizadas de generación de conocimiento –apoyado por ciertos sectores académicos herederos conservadores de la lógica moderna– asocian a los *saberes ancestrales* con la cultura del entretenimiento más que hacerlo con la cultura del conocimiento. Así, los *saberes locales*, como es el caso de la producción textilera maya actual, son asociados con la industria del turismo o la lógica de la mercadotecnia, lo cual finalmente los aleja de los procesos de investigación o generación de conocimiento actual.

Es imperioso, por lo tanto, redimensionar la política del conocimiento e incluir en ella lo que Friedrich Nietzsche llama, el *conocer poetizado*. Un conocer propio de la creación artística o de muchas prácticas tradicionales de pueblos originarios. Significa repositonar al arte –incluido en él al llamado “arte popular”, el cual generalmente se basa en *saberes tradicionales*– y su capacidad para generar conocimiento o, mejor aún, reconocer al arte como un posible *saber poetizado y ancestral* en la historia de la humanidad.

Para esto sería necesario empezar por revisar el concepto mismo de *saber*, de *conocimiento* y la relación *objeto-conocimiento* como se usa actualmente. Una revisión que no sólo retome las instituciones que legitiman el conocimiento y que lo validan desde la exclusividad del *logos*, pues estas instituciones generalmente promueven discursos producidos

desde alguna instancia de poder.¹⁹

2. Ritualidad barroca y arte textil

Las actividades domésticas de los mayas tsotsiles giran en torno a acciones relacionadas con el sector agrícola, es el caso del cultivo y cuidado de la milpa, la elaboración de tortillas de maíz –tortear–, el pastoreo de borregos y el tejido en telar de cintura con el uso de fibras animales, vegetales y, recientemente, con el uso de hilos industriales. El tejido, bordado y brocado en telar de cintura es una actividad milenaria que se ha convertido en uno de los ejes centrales de la identidad cultural de estos pueblos a lo largo de su historia.²⁰

Estas actividades de orden doméstico se encuentran claramente relacionadas con sus prácticas religiosas y rituales. Es el caso de algunos de los bordados que decoran las prendas de vestir de uso diario de las mujeres de estas regiones, en las cuales se encuentran representaciones de la milpa y son usadas como material simbólico para ofrendar las buenas cosechas.²¹ Otro caso son las fiestas mayores de San Juan y el Carnaval de Fuego Nuevo durante las cuales se danza, se reza, se come maíz, se liberan grandes toros, se corre, se prende fuego y se hacen romerías durante varios días.

No obstante, las principales prácticas rituales o devocionales ocurren en la iglesia central del pueblo. Allí, día a día, se llevan a cabo cultos de orden barroco producto de la profunda fe de los pobladores de la región. La iglesia es en sí misma un escenario en el que convergen los diversos elementos que conforman la cultura barroca de este pueblo originario: una dinámica ondulante envuelve las esculturas, las pinturas y los arcos de tela que sinuosos rodean uno a uno la estructura de la edificación. En aquel lugar el viento silba ligeramente mientras el aroma de múltiples flores y de las hojas de pino que cubren por completo el piso del templo acorazan el último aliento de una gallina degollada por la rezadora que en lengua tsotsil recita su plegaria al mismo tiempo que los cientos de velas dibujan las siluetas claroscúras de los devotos hincados en el suelo. Entonces, una paloma vuela en lo alto del templo como anuncio espiritual.²²

Las experiencias religiosas que se condensan en la iglesia de San Juan Chamula son una puesta en escena barroca en tanto allí se teatralizan los hechos a través de modulaciones emotivas, de composiciones místicas dramatizadas, así como de atmósferas contrastadas. Sin embargo, las escenificaciones personificadas por los mayas tsotsiles exceden determinaciones de

exclusividad visual o plásticas pues su carácter barroco las libera de una única óptica formal y les permite, por el contrario, erigir un lugar como sentido posible: el de un performance barroco disidente.

La teatralización fue el gran proyecto del cristianismo barroco de tal manera que la retórica visual barroca, tanto la europea como la virreinal, se centró en la teatralización de los acontecimientos.²³ Según Theodor Adorno la esencia de lo barroco es la *teatralidad absoluta* de una representación. La imagen barroca del mundo, explica, lo teatraliza con tal fuerza que esa imagen representada se hace equiparable a la realidad objetiva misma del mundo. Es decir, la imagen barroca refuncionaliza la realidad configurando una nueva por medio de su teatralización. Adorno señala que esto se puede tener en cuenta tanto en las obras de arte barrocas como en el comportamiento barroco que se extendió sobre Europa en la segunda mitad del siglo XVI y posteriormente en la América colonial.²⁴

Este principio barroco fue usado espontáneamente por los indios de Nuestra América del siglo XVI para reinventarse como cultura originaria y no desaparecer ante la violenta conquista ibérica, además se ha mantenido como un rasgo identitario de muchos pueblos de América Latina y el Caribe. Un ejemplo de ello se encuentra en el guadalupanismo de México, el cual, según lo plantea el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, refuncionaliza lo europeo mediante la reinvención del cristianismo católico trasladándolo a una representación o teatralización absoluta, la del catolicismo guadalupano.²⁵

En el caso de los mayas tsotsiles una de las principales estrategias para la refuncionalización de lo barroco consistió en la adaptación de una de sus tradiciones ancestrales con las conductas sacras de origen católico: se trata de su práctica textil. La región de los Altos de Chiapas se ha caracterizado por ser productora importante de textiles desde antes de la colonización hispánica. Lo siguió siendo durante el periodo de la conquista, el virreinato, la guerra de independencia y la República hasta la actualidad gracias a que la labor textil de las mujeres mayas tsotsiles y sus productos han constituido una fuerza cultural desde la cual este pueblo ha podido mantener viva su identidad de origen maya. Pero el valor de esta fuerza radica no sólo en sus rasgos de herencia maya clásico sino en su capacidad de adaptación a las diferentes circunstancias que les ha tocado enfrentar.

Uno de los medios que han usado para integrar su práctica textil con sus acciones rituales

barrocas es vistiendo a sus vírgenes, santas y santos con trajes o mantos elaborados en telar de cintura idénticos a los que ellas usan en su vida diaria o en actos ceremoniales. Esta práctica difiere de la tradición católica donde la imagen del santo se convierte en una presencia que remite a otro lugar, al *más allá*, al cielo.²⁶ Por el contrario, la práctica indígena permite que la estatua sea algo vivo, de tal forma que se le pueda tratar con cariño y así poder decirle a la Virgencita de Guadalupe, por ejemplo, “madrecita linda” o “mi madrecita” o “morenita linda”.

Esta refuncionalización barroca no se limita exclusivamente a la colocación del vestido a sus santos o vírgenes pues meses antes se desarrollan actividades en torno al vestido de la Virgen.²⁷ Según lo describe el artista chiapaneco Juan Darío Padilla el proceso, en el caso de los tsotsiles del municipio de Venustiano Carranza, inicia con una promesa hecha con tres años de anterioridad y con un sueño que tiene alguna de las tejedoras de la región:

Quando un santo pide sus ropas se presenta en el sueño como un viejecito de blanco. En el caso del traje de la Virgen de la Candelaria, en el sueño se presenta una señora que dice que su ropa está muy vieja, que está desnuda, que siente frío y otros gestos relacionados con la idea de vestirle o darle ropa. Es a través de esta persona –india y hablante del tsotsil– que se da la iniciativa de elaborar el traje, entonces, acude al apoyo de más mujeres tejedoras. Con seis meses de anterioridad comienzan con la confección de las prendas y cuando la visten asocian estados anímicos a la escultura diciendo, por ejemplo, que le gustó y que se pone contenta, que se ve en su semblante. La satisfacción es la conexión que se puede establecer con el *ch'ulel* de la virgen y que una persona puede ser elegida para transmitir un mensaje enviado por los santos²⁸

El *Ch'ulel* es una noción central para la cosmogonía de los mayas tsotsiles así como lo es para su diario vivir en tanto ocupa la centralidad de diversos aspectos de su vida como es el caso de sus relaciones de poder, de parentesco, de intercambio o de pensamiento espiritual. Al preguntarle a una mujer nativa de San Juan Chamula y hablante del tsotsil sobre la traducción al castellano de esta palabra dijo, “es lo que queda de una persona después de su muerte”.²⁹ Precisó que el *Ch'ulel* no es de exclusividad humana pues los animales también lo poseen.

Según lo explica el investigador de las culturas mayas Mario Ruz, todas las etnias mayas

conciben la existencia de un componente no físico del hombre. Señala que para algunos de estos pueblos el *Ch'ulel* es un principio vital unitario, mientras que para otros es fragmentario y por ello se puede hacer extensivo a plantas, animales y objetos inanimados.³⁰ Esta concepción evidencia que todo aquello que está dentro del *Mundo Ch'ulel* es susceptible de poseer un valor sacralizado en tanto posee una parte tangible –física– y una intangible –sagrada o espiritual–.

Al asociar lo anterior con las concepciones que tienen los mayas tsotsiles de vestir a la Virgen con trajes elaborados en telar de cintura para conectarse con su *Ch'ulel* se observa una teatralización barroca que integra elementos propios de la cosmovisión de origen maya. Y al hacerlo se conforma un *ethos* barroco auténtico o local desde el cual estos pueblos se reconocen a sí mismos. Así, se puede definir a esta cultura barroca como un *ethos* singular. En palabras del filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría “el *ethos barroco* no puede ser otra cosa que un principio de ordenamiento del mundo de la vida”.³¹

Este ordenamiento del mundo de la vida de los mayas tsotsiles en el que se incluyen prácticas propias de su cosmovisión les permite entablar vínculos afectivos estrechos con los seres divinizados de origen católico. A través de sueños, de promesas y de ofrendas –la entrega de un traje elaborado con los más finos detalles propios de su tradición textil– se crea una relación directa, cálida y de protección con un ser divino. Un ser que a su vez responde pues dicen que “a la Virgen le gustó pues se le ve en su semblante”.

Por otro lado, puede considerarse que el dotar de vida o de cierto animismo a la Virgen a través del gusto y satisfacción que observan en el rostro de la escultura, es una acción barroca en la que el naturalismo configura una nueva realidad.³² En esta acción se teatraliza hasta el extremo una primera realidad mientras surge una segunda en la que se da una adaptación con la cosmovisión propia de un pueblo que ha configurado su propia cultura barroca para mantenerse vivo. Es así que los mayas tsotsiles han hecho de sus prácticas rituales una obra neobarroca que trasciende como performance cotidiano, se trata de la reinención del sentir barroco que un pueblo originario usa para poner en escena su identidad como pueblo indio.

Por lo anterior se puede afirmar que la imagen de la Virgen de Guadalupe que se encuentran en la iglesia de San Juan Chamula constituye un símbolo identitario muy propio que rompe con el macro relato nacional de la Virgen Morena de Guadalupe, pues aquella porta el traje ceremonial chamula. De esta forma los chamulas han hecho su propio relato, ha construido

a partir de un relato nacional y continental un microrrelato que le es propio, que les es originario. Y, entonces, año tras año visten a la Virgencita.

Bibliografía

- Castañeda, J. (2007). *Aprendizaje y Desarrollo*. México D.F.: Umbral.
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé.
- Ferreiro, E. (2005). *Vigencia de Jean Piaget*. México D.F.: Siglo XXI.
- Galeano, E. (septiembre de 2013). Entrevista Especial. Eduardo Galeano. (A. Istillarte, Entrevistador)
- Gómez, S. C. (2000). *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Bogotá: CEJA: Pensar.
- Kopakova, A. (2008). El símbolo del rombo en los bordados de los mayas. *Estudios del patrimonio cultural en Chiapas UNICACH*, 279.
- Laingnelet, V. (2014). El lugar de las artes en la generación de conocimiento. *II Encuentro de Cración, Pedagogía y Políticas del Conocimiento* (pág. 18). Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano y Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.
- Lander, E. (2000). *La colonialidad del sabe: eurocentrismo y ciencias sociales*. Caracas: UNESCO / UCV.
- León, C. (2003). *Lev Vigotski. Sus aporte para el siglo XXI*. Caracas: Publicaciones UCAB.
- Morris, W. (1987). *Presencia maya*. México D.F.: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Morris, W. (2006). *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Chiapas*. México D.F.: CONACULTA.
- Recinos, A. (1978). *El Popol Vuh*. San José: Educa.
- Rieff, P. (2008). *Historia del vestido*. Barcelona: Blume.
- Turok, M. (2001). *Diseño y símbolo en el huipil ceremonial de Magdalena, Chiapas*. México D.F.: Boletín del Departamento de Investigaciones de las Tradiciones Populares.

Notas _____

¹ Es similar a la noción de espiral aurea usada por el racionalismo idealista del renacimiento.

² Cfr. Patricia Rieff, *Historia del Vestido*, Trad. Remedios Diéguez, Blume, Barcelona, 2008, pág., 445.

³ Adrián Recinos, *El Popol Vuh*, San José, Ed. Educa, 1978 pág. 24.

⁴ El sistema agrícola milpa consiste en intercalar durante la siembra el maíz, el frijol y la calabaza.

⁵ Emanuel Gómez, encuentro con la autora, agosto del 2012. Maestro que se desempeña como docente en la Universidad Intercultural de Chiapas, actualmente hace parte de un grupo que gestiona trámites para que el sistema agrícola tradicional milpa se reconozca como patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO.

⁶ En la matemática maya la unidad se potencializa por veinte lo que les permite expandir su mirada del espacio, diferente de la unidad concebida como 1(un) de la matemática occidental

⁷ Mirce Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Trad. Ricardo Anaya, Buenos Aires, Emecé, 2001, pág. 16.

⁸ A partir de la historia de Occidente se ha normalizado al logos como forma de conocimiento válido y desde allí se ha regulado social y culturalmente al conocimiento.

⁹ De ahí que estos saberes locales sean puestos en duda desde la llamada “sociedad del conocimiento” pues difieren de la racionalidad moderna. Reconocer el predominio del pathos o del mismo ethos en los procesos de generación de conocimiento en el arte implicaría reconfigurar tanto procesos pedagógicos como políticas educativas en torno a la educación artística institucionalizada.

¹⁰ “Conteo” fue una palabra usada por una mujer tejedora al ser entrevistada para el presente documento. La usó para referirse a la numeración desde la que se hace la composición de los brocados de la falda del Municipio de Venustiano Carranza, Chiapas.

¹¹ El pensamiento abstracto implica la posibilidad de cambiar, a voluntad, de una situación a otra, de descomponer el todo en partes y de analizar de forma simultánea distintos aspectos de una misma realidad. Véase, Juan Castañeda, et al, *Aprendizaje y desarrollo*, México D.F., Ed. Umbral, 2007, pág. 66.

¹² Cfr. Emilia Ferreiro, *Vigencia de Jean Piaget*, 3ª edición, México D.F., Ed. siglo XXI, 2005, pp. 20-23.

¹³ Piaget plantea que al vivir los dos primeros procesos ya se da un aprendizaje.

¹⁴ En conversaciones informales con tejedoras ellas explican con precisión cómo se construye un rectángulo, cuántos hilos son requeridos para determinados grosores de líneas o cómo situar los hilos de la urdimbre.

¹⁵ Chilina León, *Lev Vigotski. Sus aportes para el siglo XXI*, Venezuela, Publicaciones UCAB, 2003, pág. 43.

¹⁶ Existen estudios que afirman que el cero fue conocido por otras culturas. Sin embargo, los mayas lo entendieron y usaron claramente.

¹⁷ Adrián Recinos, *op. cit.*, pág. 12.

¹⁸ Desde esta perspectiva se asume la hegemonía del conocimiento tecno-científico con una tendencia funcionalista, utilitarista y productivista.

¹⁹ Véase, Victor Laingnelet, “El lugar de las artes en la generación de conocimiento”, II Encuentro de Creación, Pedagogía y Política del Conocimiento, Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano y Secretaria Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, 2014.

²⁰ En las últimas décadas la dinámica de producción y sustento de este pueblo ha pasado de una economía de subsistencia (agrícola en los años setenta) a una de dinero (comercio en los noventa) y en la actualidad sus actividades económicas han adoptado prácticas empresariales de corte financiero.

²¹ Véase, Gil Corredor, Claudia. “Proceder artístico agenciado por mujeres: caso de las tejedoras mayas en los Altos de Chiapas” *Liminar*, nº 2, vol. 15, 2017.

²² Esta descripción hace parte de una observación participante realizada durante el trabajo de campo de la investigación que da origen a este artículo. El viento que penetra por las hendiduras del viejo templo

católico se debe a que el techo se encuentra deteriorado por el transcurso de los años; allí anidan palomas y pequeñas aves que ocasionalmente vuelan en el interior del mismo. Además como parte de los rezos, la mayoría de ellos de sanación, se ofrendan de tres a cinco huevos, refrescos, velas y el consumo por parte de la celebrante de un licor destilado de caña, maíz y trigo denominado pox. El rezo termina con el sacrificio propiciatorio de una gallina. Registro de diario de campo, noviembre del 2016.

²³ Como parte de la táctica colonizadora del dispositivo barroco, por ejemplo, se consideraba que el cuerpo debía asumirse como un espacio teatral con todo un aparato escénico y, además, debía asumirse como un lugar de representación. Véase, Borja, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012.

²⁴ Véase, Theodor, Adorno. *Teoría estética*, trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2004, pág. 461.

²⁵ Véase, Serur, Raquel. Bolívar Echeverría. *Modernidad y Resistencia*. México D.F., Ediciones Era y Universidad Autónoma Metropolitana, 2015, pág. 181. Según lo plantea Bolívar Echeverría los indios americanos conquistados por España, ya integrados en el siglo XVII a la vida citadina de sus vencedores y conquistadores, asumieron la tarea de reconstruir a su manera la civilización europea. Aunque ya antes, en el siglo XVI esos mismos indios habían refuncionalizado lo europeo mediante un comportamiento barroco: la reinención teatralizada del catolicismo guadalupano.

²⁶ Véase, Gorza, Piero. *Habitar el tiempo en San Andrés Larráinzar. Paisajes indígenas de los Altos de Chiapas*. México D.F., UNAM, 2006, pág. 56.

²⁷ En el caso de la Virgen de Guadalupe del la iglesia de San Juan Chamula la cubren con mantos, listones y espejos además de las prendas elaboradas en telar de cintura o de los tejidos hechos con lana de oveja. Año tras año colocan estos elementos sin retirar los de años anteriores.

²⁸ Juan Darío Padilla Suárez es originario del municipio de Venustiano Carranza, actualmente adelanta un proceso de investigación e intervención artística a partir del arte textil de esta región. Entrevista con la autora, noviembre del 2016.

²⁹ Joven tejedora originaria del Municipio de San Juan Chamula, entrevista con la autora en enero del 2017.

³⁰ Ruz, Mario Humberto. “Los mayas de hoy: pueblos en lucha”. María del Carmen León, Mario Humberto Ruz, José Alejos García. *Del katún al siglo. Tiempos del colonialismo y resistencia entre los mayas*. México D.F., CONACULTA, 1992, pág. 229.

³¹ Echeverría, Bolívar. “El Ethos Barroco”. Bolívar, Echeverría (compilador). *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. UNAM-El Equilibrista, México D.F., 1994, pág. 28

³² Según lo plantea Gilles Deleuze este naturalismo barroco permite que la pintura se prolongue a la escultura y ésta a la arquitectura hasta desbordarse como urbanismo. Se trata de la capacidad del barroco de deslindarse de la forma o el volumen para abarcar espacios ilimitados en todas sus direcciones. Véase, Deleuze, Gilles. *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires, Paidós, 2014, págs. 155-159.