

Sección central



SE PROHIBI
la construcción de
Entallado Individual
Pastores de borra
y el tubo de ve
Se sorprenda ser

Estetización barroca: puesta en escena ritual de un pueblo Maya actual

Artículo de reflexión

Recibido: 14 de abril de 2021

Aprobado: 15 de junio de 2021

Claudia Adelaida Gil Corredor

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas,
México

adelaida.gil@gmail.com

—

Cómo citar este artículo: Gil Corredor, Claudia Adelaida (2022). Estetización barroca: puesta en escena ritual de un pueblo Maya actual. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 8(12) pp. 78-91. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.18765>

<

Panteón San Juan Chamula. Adelaida Gil.2021



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Resumen

En el presente artículo se exponen las características del arte barroco de un pueblo Maya actual de la zona Altos de Chiapas, al suroeste de México. Se describen sus rituales devocionales con el fin de identificar en sus prácticas religiosas de origen católico, mecanismos de estetización barroca. Mediante la narración de las ofrendas de agradecimiento y de sanación que hacen ante esculturas de santos, santas y vírgenes católicas se exponen algunas características del comportamiento artístico Maya observable en escenificaciones rituales que les han permitido mantenerse durante siglos, y hasta hoy, como un pueblo indio de América.

Palabras clave

Barroco; Estetización barroca; Mayas Tzotsiles; Puesta en escena; San Juan Chamula

Baroque aestheticization: ritual staging in a current Mayan village

Abstract

This article presents the main characteristics of the baroque art found in a current Mayan village in the Altos de Chiapas area, southwest of Mexico. The devotional rituals of its people are described in order to identify, in their religious practices of Catholic origin, mechanisms of baroque aestheticization. Through the narration of the offerings of gratitude and healing that they make before the

sculptures of male and female saints, and the Virgin, some characteristics of Mayan artistic behavior are described, which are observable in the ritual staging that has allowed them to remain for centuries as an Indian people of America.

Keywords

Baroque; baroque aestheticization; Tzotsil Mayans; staging; San Juan Chamula

Esthétisation baroque : mise en scène rituelle dans un village maya actuel

Résumé

Cet article présente les principales caractéristiques de l'art baroque trouvé dans un village maya actuel de la région d'Altos de Chiapas, au sud-ouest du Mexique. Leurs rituels de dévotion sont décrits afin d'identifier, dans leurs pratiques religieuses d'influence catholique, des mécanismes d'esthétisation baroque. À travers la narration des offrandes de gratitude et de guérison qu'ils font devant les sculptures de saints masculins et féminins, et de la Vierge, certaines caractéristiques du comportement artistique maya sont présentées, qui sont observables dans des mises en scène rituelles qui leur ont permis de rester pendant des siècles, et jusqu'à aujourd'hui, en tant que peuple indien d'Amérique.

Mots clés

Baroque ; esthétisation baroque ; les mayas tzotsil ; mise en scène ; San Juan Chamula

Estetização barroca: encenação ritual de um povo Maya atual Baroque aestheticization: ritual staging of an actual Mayan village

Resumo

No presente artigo se expõe as características da arte barroca de um povo Maya atual da zona de Altos Chiapas, a sudoeste do México. Se descreve seus rituais de devoção com o fim de identificar em suas práticas religiosas de origem católica, mecanismos de estetização barroca. Mediante a narração das oferendas de agradecimento e de cura que fazem diante esculturas de santos, santas

e virgens católicas, se expõem algumas características do comportamento artístico Maya, observáveis em apresentações rituais que lhes permitiram permanecer por séculos, e até hoje, como um povo indígena da América.

Palavras chave

Barroco; Estetização barroca; Mayas Tzotsiles; Encenação; San Juan Chamula

Suma ruraskakuna churaska sugkuna kawangapa, kai Pueblo Maya sutimanda turuwa armankuna kunankama

Maillalachiska

Kai mailla kilkaska Munanaku parlanga imasami kunanakama tia sug atun Llagtapi pueblu suti chiaspa kai kami Mexicopi, paikuna católicos, nispa churankuna paikuna ringapa kawangapa chasallata kungurinkuna, apaspa paikunapa iuiaipi iama ministiska chasa kawachinaku kunanakama paikunapa kausai, ña Achka wata llaliska kunanka paikuna mana linsinsiankuna tukurichiu nukanchi purra kausai America sutipi.

Rimangapa Ministidukuna

Barroco suma ruraikuna apachi; ruraskata sumaglla kawachii; Mayaschasa suti llagtamanda; Tzotsiles jiru rigcha gintisina chasa sutisina; ruraskata kawachii; chasa suti llagta

Introducción

Como parte de los resultados de una investigación de corte historiográfica en la que se estudiaron algunas de las prácticas rituales originadas desde finales del siglo XVI en la Capitanía General de Guatemala y en el Virreinato de la Nueva España, específicamente en la zona de Chiapas al suroeste de México, este artículo describe prácticas rituales en las que el arte barroco se integra a la festividad y a las ceremonias de un pueblo indio de la región. Mediante la descripción de algunas de las escenificaciones religiosas que ocurren actualmente en la iglesia de San Juan Bautista del municipio de San Juan Chamula –poblado ubicado en una región montañosa subhúmeda y habitado por grupos mayenses desde el Periodo Posclásico (950 a 1540 d. C.)– se exponen rasgos de la cultura barroca que aún hoy pervive como parte de las acciones de culto con las que este pueblo se singulariza para seguir siendo un pueblo originario de México.

Los habitantes de San Juan Chamula son hablantes de una lengua maya, el *tsotsil*, la cual define su gentilicio de pueblo originario. A lo largo de su historia los mayas tsotsiles de Chamula han centrado su práctica religiosa en acciones rituales de orden comunitario estrechamente vinculadas a su pasado histórico. A través de la descripción de la puesta en escena de su ritualidad se pretende mostrar cómo las prácticas de culto realizadas por los mayas de Chamula a imágenes de santos y vírgenes católicas han sido un mecanismo para estetizar su vida cotidiana. Este es un comportamiento típicamente barroco en el que las escenas sacras se desenvuelven inundando la realidad con una estética particularizada por ellos para definir su propia cultura de resistencia india.

Cultura barroca

El Periodo Barroco es uno de los momentos históricos más importantes para el conocimiento de la cultura visual occidental. Es un periodo que no sólo definió un estilo artístico sino que también definió la cultura de una época histórica que se originó en la Europa de La Contrarreforma y se difundió a la América hispánica bajo su elaborada

estética a partir del siglo XVII.¹ La cultura barroca se caracterizó por hacer de la imagen un discurso político basado en tratamientos retóricos para deleitar, enseñar y conmovir. Las representaciones visuales se convirtieron en un mecanismo que facilitó la cristianización y la conformación de una sociedad sacralizada encaminada a enfrentar los embates del protestantismo.²

En esta época moderna denominada como barroca se dio una búsqueda continua por estetizar la vida cotidiana a través de un arte al que Heinrich Wölfflin (1986) caracteriza como aquel en el que predominaba la presencia desbordante de lo no representado en aquello mismo que se representaba; aquel que se centraba en la búsqueda del movimiento real mediante la ondulación de las edificaciones y mediante el uso del imaginario. Un arte que sugería el infinito a través del manejo de horizontes perpetuos o utilizaba la luz para crear atmósferas escenográficas vinculando diferentes disciplinas artísticas.

La presencia desborda de la retórica de esta dinámica artística inundó casi la totalidad de las prácticas cotidianas con acciones rituales y religiosas convertidas muchas de ellas en experiencias estéticas.³ A partir del uso de imágenes predominantemente naturalistas y teatralizadas en las que se utilizaban efectos artísticos de inmediatez e intensidad se configuraban experiencias estéticas mediadas por escenas dramatizadas que creaban atmósferas devocionales y emotivas para exaltar sentimientos

1 Su origen coincidió con el surgimiento del Estado moderno y su ideal de acumulación de riqueza.

2 La cultura sacralizada del barroco se regía por el imperativo moral –lo correcto y lo incorrecto– propio de las dos instituciones más importantes de la época, el Estado y la Iglesia.

3 El filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (2005) explica que en el siglo XVII el poderío de la fiesta eclesiástica estaba en camino de desvanecerse en tanto la religión había sido expulsada del centro de la economía naciente en la que el mercado estaba dominado por el capital. Es por ello que la experiencia estética movilizaba desde el arte barroco era un garante para la coexistencia de los dos tipos de cotidianidad esenciales para la humanización de la vida rutinaria: la del tiempo productivo y la del tiempo improductivo. Una garantía con la que los puritanos no contaban y que resultaba necesaria en la sociedad del catolicismo de Contrarreforma.

de piedad, humildad, sacrificio y culpa en los devotos. Las prácticas religiosas se desplegaban como escenas teatralizadas en las que la realidad se fundía con la ilusión al exagerar expresiones corporales y disponer volúmenes exuberantes que involucraban la totalidad de la experiencia perceptiva y emocional del creyente.

Esta estética artificiosa, ornamental y escenográfica con su tendencia efectista llevó a una búsqueda constante por configurar realidades complementarias a tal grado que la pintura, la escultura o la arquitectura resultaron insuficientes. Por ello las festividades y las diversas celebraciones religiosas, al igual que los barrios o las ciudades, resultaron ser un importante espacio para la puesta en escena barroca. Las ceremonias religiosas llegaron a ser el espacio idóneo en el que la realidad y la ficción se integraban al someter a los sentidos a una conjugación entre lo pomposo, lo artificioso y la simulación como si se tratase de un teatro para la vida.⁴

La Iglesia de la Contrarreforma favoreció estas prácticas que escenificaban la realidad dado que le hacían mostrarse superior al protestantismo. Por ello se le dio gran énfasis a las celebraciones fastuosas de misas solemnes, jubileos, investiduras papales, procesiones, coronaciones, bodas reales o cualquier acto de la monarquía o de la Iglesia. En estas celebraciones se conjugaba la música con la pintura, la arquitectura, la escultura, la danza, los arreglos florales, las fuentes de agua, los juegos pirotécnicos y todo aquello que diera un esplendor teatralizado a la fiesta y al lugar donde se celebraba.

Esta estética se extendió con tanta plenitud y persistencia que las conductas de los devotos se llegaron a considerar como otro de los medios para la teatralización. Así, el cuerpo del feligrés se asumió como un espacio escénico, coreográfico

4 La teatralización de la vida como mecanismo barroco es explicada por Theodor Adorno (2004) quien señala es un comportamiento que se desarrolló en la Europa de mediados del siglo XVII. Lo explica como un medio para reconfigurar una realidad convirtiéndola en otra. La esencia de lo barroco es la teatralidad absoluta de una representación, de tal manera que la imagen representada se hace equiparable a la realidad objetiva misma del mundo.

y un lugar de representación. El historiador colombiano Jaime Humberto Borja señala que esta teatralización que iniciaba en el cuerpo del feligrés se ampliaba hasta llegar a la vida cotidiana. Borja manifiesta que “la teatralidad barroca sale del arte pictórico o de sus narraciones y se extiende a la vida cotidiana. La vida es una puesta en escena y la labor del cristiano es descubrir qué está representado, ver qué hay detrás del escenario”. (2012, p. 181).

Fue a partir de esta teatralización de lo cotidiano que la oración personal, el sermón o los altares domésticos se consideraron un medio para que la experiencia de la santidad se trasladara a la vida diaria del devoto a tal grado que el efecto de lo barroco se convirtió en un comportamiento colectivo que invadía la vida del día a día para la construcción continua de realidades complementarias. Esta acción es explicada por Bolívar Echeverría de la siguiente manera:

El arte barroco muestra claramente una intención de representar el mundo [...] La obra que se produce no se pone frente a la vida, como reproducción o retrato de ella: se pone en lugar de la vida como una transformación de la vida; no trae consigo una imagen del mundo sino una “sustitución”, un simulacro del mundo. Toda obra de arte barroca es por ello siempre profundamente teatral; nunca deja de girar en torno de alguna escenificación. (2005, p. 213)

Y es que dentro de la cultura barroca la realidad se ponía en escena con tal exuberancia que la ficción la inundaba. Este mecanismo se extendió tanto en la Europa contrarreformista como en sus colonias americanas desde finales del siglo XVI configurando prácticas religiosas particulares entre los pueblos originarios, mismas que aún hoy son observables en diferentes regiones de México. Es el caso de las escenificaciones rituales de los mayas tsotsiles en las que actualmente se encuentran muchos rasgos de este comportamiento adquirido hace más de tres siglos.⁵

5 En el artículo titulado *Rituales indígenas y otras escenificaciones turísticas en los Altos de Chiapas*, Eugenia Bayona (2015) expone la transformación que esta religiosidad ha experimentado a partir de la industria turística y su crecimiento en los últimos años. Analiza la puesta en escena que realizan



Imagen 1. Templo del parque central San Juan Chamula. (Adelaida Gil, 2018).

Uno de los lugares principales en el que hoy por hoy realizan sus acciones rituales de orden barroco es en la iglesia central del pueblo de San Juan Chamula. Se trata de un pequeño templo dedicado a San Juan Bautista, el cual parece ser una edificación del siglo XVIII o de principios del XIX.⁶ En la imagen 1, se observa la portada del templo y algunos detalles de su decoración.

los indígenas para cumplir con las expectativas de los turistas nacionales e internacionales que llegan a la región. No obstante a considerarla como parte de la oferta turística reconoce una religiosidad que se conserva oculta, mientras que otra se escenifica para cumplir con los requisitos de la 'costumbre típica y exótica del indígena' que el turista busca. El artículo además describe a detalle los escenarios y prácticas rituales de San Juan Chamula.

⁶ Aunque las características arquitectónicas del templo permiten definir su construcción entre los finales del siglo XVIII o inicios del XIX en la fachada aparece la fecha de 1524. Existe un mito local que explica el posible origen de esta fecha, mediante entrevista realizada a una persona originaria del lugar en noviembre del 2019 se recopiló la descripción de esta creencia a la cual denominan 'mito de origen' y que vinculan con el año de 1524. Se cuenta que los hermanos San Juan Bautista, San Pedro y San Sebastián buscaban un lugar donde vivir y llegan a un primer terreno que tenía muchas espinas, motivo por el cual no les gustó. Siguen buscando hasta que llegan al sitio donde ahora está ubicado el pueblo de los mayas chamulas. Este nuevo lugar les agrada más debido a que San Juan observa que allí sus hermanos se sienten alegres y los borregos contentos. Por ello San Juan se presenta a la orilla del río del lugar para hablar con *Bashakmen* – la serpiente de agua – y le dice que construirá una casa, un templo para cuidar a su gente. Desde entonces la madera del templo de San Juan simboliza el cuerpo mismo de la serpiente, especialmente la madera que sostiene el campanario de la fachada. Según lo menciona la persona entrevistada este mito se crea a partir

En el interior de esta antigua iglesia católica, en el presbiterio, se encuentra un retablo de rasgos estilísticos barrocos con dos cuerpos en los que se observan ocho pinturas elaboradas sobre lienzo y cubiertas por una fina pátina producida por las abundantes velas encendidas y el constante humo de los sahumerios de copal que prenden los devotos. Cerca de los muros de las naves aparecen, alineadas sobre mesas, esculturas talladas en madera policromadas de santos, santas y vírgenes.

Estas esculturas portan prendas elaboradas en telar de cintura por las mujeres de la región; son atavíos casi idénticos a los que usan los gobernantes comunitarios o sus esposas. También llevan como ornamento abundantes listones de colores y espejos en el pecho. Celebración tras celebración las prendas son cambiadas o superpuestas de tal manera que el rostro de los personajes esculpidos apenas es visible entre el volumen de las telas. Cada una de las esculturas se encuentra dentro de muebles de madera y cristal rodeado de numerosas flores y ceñidas por mesones con veladoras encendidas. De la parte alta del templo cuelgan franjas anchas de una tela similar al tafetán, las cuales conforman arcos que enmarcan la parte central del templo.⁷

de que los chamulas rompen relaciones con la Diócesis de la actual San Cristóbal de las Casas a la cual pertenecía la parroquia.

⁷ Este uso de telas llamado *cielo textil* es la adaptación hecha de una práctica de origen medieval e implementado en algunos templos doctrineros de las colonias americanas.

Puesta en escena del barroco tsotsil

Las escenificaciones barrocas hechas por los chamulas en su templo se pueden apreciar a través de las observaciones registradas en diario de campo durante la investigación.⁸ Para hacerlas más comprensibles se les organizó en actos y escenas así:

Acto I, escena I. Siete personajes en cuclillas, cuatro mujeres y tres varones reunidos formando un semicírculo en el costado oriente del viejo templo católico. Frente a ellos, tres vitrinas de madera que contienen esculturas de mediano tamaño de San Marcos, San Sebastián y San Lucas. Delante de éstos se encuentra una mesa amplia con múltiples veladoras encendidas y contenidas en vasos de cristal. Cerca de la mesa, en el piso, hay tantas velas como devotos rezando.

Uno de los hombres se pone de pie. Se desplaza para ubicarse a espaldas de una de las mujeres que acucillada en el piso recibe el calor de las velas. Con una de sus manos él toma de las patas a una gallina negra que hasta ese momento reposaba plácida sobre la falda de la mujer; entonces la deja caer en vertical muy cerca de su pierna. Ahora, con su otra mano, jala el cuello del ave con fuerza hasta que una gota roja asoma de su pico mientras sus ojos orbitan al vaivén del cuello reblandecido. Entonces, entrega el ave agonizante a la mujer más anciana del grupo. Posteriormente sacude su pantalón para limpiarlo.

La cresta roja, la gota roja y las velas encendidas, garantizan salud para el bebé al que una de

En la Europa medieval se utilizó para el llamado, baldaquino con cielo textil. Esta práctica reducía los costos en el proceso de ornato de los templos. En el caso del Templo de San Juan Chamula, según lo expone un habitante nativo de la región entrevistado durante el trabajo de campo, este baldaquino de tela enmarca el espacio dándole una connotación sagrada. Explica que los arcos que forman las telas se asemejan a la entrada de una cueva o también a una montaña, lugar donde habitan las divinidades, especialmente donde habita Bashakmen (la serpiente de agua).

⁸ Se realizaron un total de ocho observaciones participantes en el Templo de San Juan Chamula. La que se presenta para este artículo se llevó a cabo en octubre de 2019. Para el ejercicio descriptivo-interpretativo de la investigación se tomaron en cuenta el total de las ocho observaciones.

las mujeres jóvenes abraza mientras reposan cómodamente en el piso. El niño, enlazado a su madre por el rebozo que amarra sus cuerpos parece soñar. La madre observa el fuego de las velas con los ojos absortos bajo un tiempo que parece suspendido. Las campanas suenan a arrebató para acompañar al acordeón que un hombre ha tocado sin detenerse; una guitarra y un pequeño tambor emiten sin pausa ligeros sonidos. Toda la iglesia está envuelta por el humo de los sahumeros y por los sonidos de los instrumentos que los tres músicos han estado tocando.

Acto I, escena II. Una mesa pequeña llena de veladoras de diferentes tamaños parece estar alineada con el altar principal del templo. Allí se encuentra la escultura de San Juan Bautista rodeada de numerosas flores y plantas colgantes de un color palo de rosa que recuerda el tono de los cerros que envuelven al pueblo.

Una mujer de aproximadamente 60 años se para frente a la pequeña mesa, hace una venia y se persigna. Emite una oración corta y se acucilla sobre la hoja de pino a la que siempre ha conocido con el nombre de *juncia*. A un costado de sus piernas acomoda el pequeño canasto de plástico que traía enlazado en su antebrazo. De éste asoman un rebozo de lana negra, un monedero y un paquete envuelto en periódico.

Con firmeza toma el paquete y lo abre al tiempo que llega otra mujer a acucillarse a su lado, ésta es más joven. Las dos usan rebozos para envolver en su torso a pequeños bebés que duermen impávidos. El paquete contiene numerosas velas, se observa que fueron dispuestas por grupos según tamaño y color. Aunque predominan las velas blancas, hay un pequeño grupo de delgadas y diminutas de varios colores, dos azules, tres o cuatro amarillas, una verde y otra morada. En el fondo asoman algunas velas tricolores, son las que fueron teñidas de verde, blanco y rojo, como la bandera de México.

Ágilmente la mujer joven se levanta para tomar un vaso de las veladoras que están sobre la mesa. Se lo entrega a la que parece ser su abuela; ella lo toma para aprovechar el calor de la cera derretida y pegar al piso las velas del paquete. Así, y con la seguridad de haberlo hecho tantas veces como

para no equivocarse, la mujer adhiere al piso todas sus velas formando cinco hileras descendentes. Al terminar, su nieta las enciende y así dan inicio a la oración.

En medio de los susurros de sus rezos y envueltas por las notas de los instrumentos que aún tocan los músicos, otra mujer ubicada cerca de ellas habla por celular en tono enérgico. Ésta llegó unos minutos después acompañada de su esposo para encender sus propias velas; él reza arrodillado con los ojos entreabiertos.

Acto I. Escena III. Un poco más atrás, en el centro del templo, un grupo de ocho personas forma una línea horizontal. Entre ellos, una mujer pequeña con el pelo blanquecino reza. A su costado una niña de aproximadamente seis años la mira con atención. La *juncia* de pino que cubre el piso del templo envuelve al grupo ofreciendo comodidad a sus cuerpos a tal grado que uno de los hombres jóvenes estira sus piernas para recostarse. Sus pies están a punto de tocar las velas que, alineadas, forman un cuadrado.

La mujer de pelo blanco bebe un trago de la copa de cristal que tiene en sus manos. Se percibe cómo el aguardiente de maíz que acaba de beber la estremece pues un gesto se dibuja en su rostro. Unos minutos después riega un poco del licor en sus manos para ungir en la frente y pecho de la que parece ser su nieta. La niña lo recibe como quien se sabe querida. Los rezos continúan, la música continúa y el humo de los sahumerios se espesa mientras dos palomas que aprovecharon los agujeros de los muros en la parte alta del templo vuelan de una columna a otra.

El pelo blanquecino de aquella mujer le da la suficiente autoridad como para dar indicaciones a los que la rodean. Ella es la única que reza. Una caja de cartón parece esperar a su lado mientras el fuego de las velas se unifica en una sola llamarada adherida al suelo. El cuadrado que la mujer formó inicialmente cuando las pegó se desdibuja. Las velas ahora derretidas son la cera que sostiene la única llama que permite continuar con los rezos.

Esa flama es la encargada de que el tiempo transcurra antes de que la mujer saque la gallina que está en la caja de cartón a su costado. Por

fin la abre y toma al ave. La sujeta de las alas extendiéndolas para después juntarlas en su mano derecha mientras recarga el bajo vientre de la gallina en su otra mano. En posición vertical la gallina parece hacer equilibrio en la pequeña mano de la mujer mientras los tendones de sus alas extendidas se asoman como ejes que le ayudan a mantenerse en pie.

Con pausa la mujer pasa la gallina muy cerca de la cabeza de la niña, de su espalda, de su torso y hasta de sus pequeñas piernas acucilladas. Con su mirada infantil y un dejo de nerviosismo contenido, de la boca de la niña asoma la sonrisa que las plumas provocaron al cosquillear su piel.

Acto II. Escena I. La madre del primer grupo, al costado oriente del templo, ahora amamanta a su bebé. Sus pechos se iluminan. Cerca de ella una mujer con el cabello finamente envuelto en una trenza sostiene entre sus brazos a un gallo despeinado de color cobrizo. Mujer y gallo dormitan bajo el calor y la penumbra del lugar. Frente a ellas un hombre prende una hilera diagonal de delgadas velas.

Enjutas y pequeñas caben en su mano. Al juntar una veintena las prende con la seguridad de que arderán rápidamente.

Movido por el que parece ser un impulso infinito, el hombre coloca una fila de velas tras otra. Guiado por el ritmo del fuego espera a que la fila anterior se apague y, así, pegar nuevas y prenderlas inmediatamente. Entre llamarada y llamarada se suma al grupo una nueva familia con niñas y niños pequeños que, atraídos por la *juncia*, comienzan a jugar con ella.

Acto II. Escena II. Una mujer de aproximadamente 30 años reza de pie frente al ardor de sus velas. Su cabeza completamente inclinada y sus ojos cerrados. Su cuerpo parece apoyarse en el alto muro que, con ceniza contenida después de años de recibir el fuego de las velas, la cobija.

A través de la luz de lo ceremonial

Cada uno de los hechos descritos en las escenas anteriores permiten definir cuatro rasgos

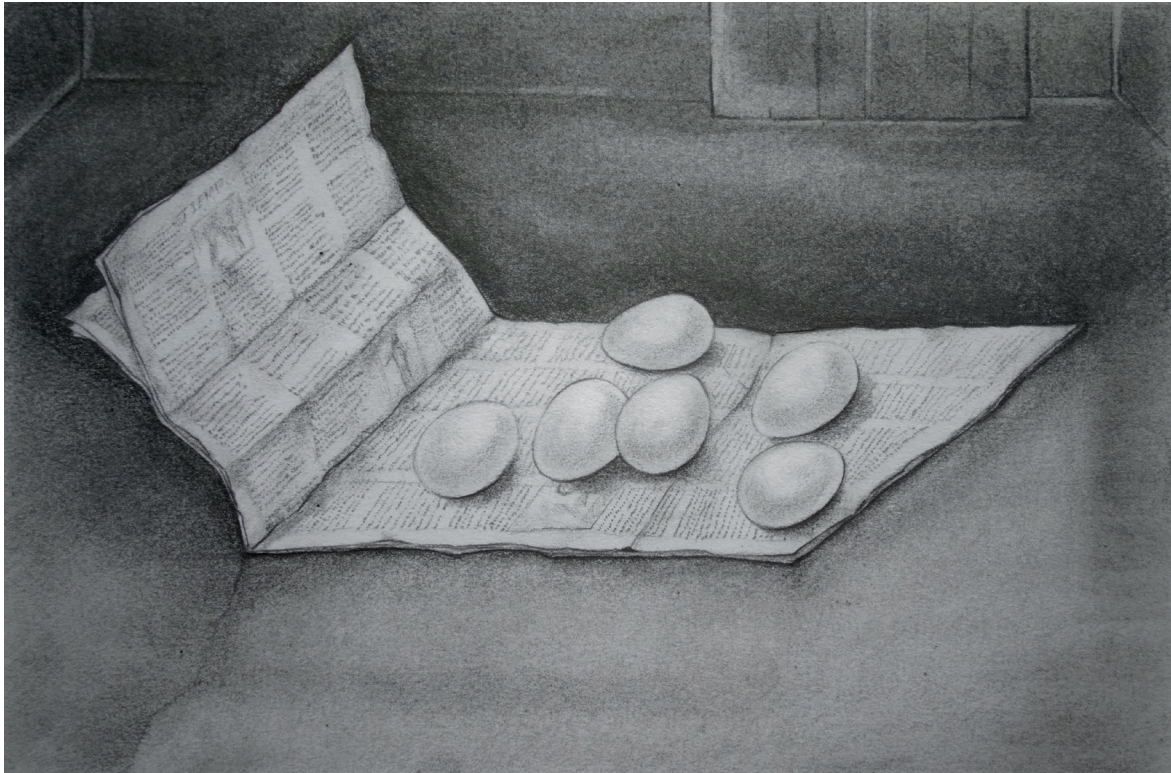


Imagen 2. Dibujo del fragmento de una ofrenda. (Andrés, Torres, 2019). San Juan Chamula.

predominantes de las prácticas rituales barrocas que los mayas chamulas representan: uno, la mayor parte de sus rituales son ofrendas para la sanación, las limpias, los agradecimientos o las peticiones a un santo, santa o virgen. Dos, a pesar de que hay elementos comunes como la oración, el sacrificio de gallinas, el uso de velas o el consumo de licor, no existe homogeneidad en las escenificaciones ya que cada uno de los ofrendantes particulariza su ritual. Tres, la celebración no está unificada o dirigida por un sacerdote católico, por el contrario cada grupo o persona hace su propio ritual en algún segmento del templo a un mismo tiempo. Cuatro, el templo, de origen católico, es adaptado a las ritualidades propias de esta comunidad.

En la imagen dos se observa el dibujo elaborado como parte de un registro de observación que permitió recopilar información al interior de la iglesia, en él se percibe la atmosfera lumínica de

contraste de claroscuros en un fragmento de la ofrenda de una mujer.⁹

Tanto estos rasgos visuales como los de las escenificaciones descritas llevan a precisar que las actuales acciones de culto de los chamulas rompen el orden eclesiástico tradicional y crean una dinámica auténtica y diferente. Las acciones se desarrollan bajo un ritmo no lineal, es decir, sus acciones culturales no se ciñen a una métrica predeterminada, sino que sus escenas transcurren bajo el ritmo que marca la fe de los ofrendantes; son actos devocionales que se realizan para conformar las representaciones de una fe singular. El ritmo que siguen estos actos es de carácter narrativo, es decir son ritos escenificados como pasajes ligados entre sí a través de la riqueza

⁹ Registro de observación realizada en octubre de 2019. En el caso del dibujo el registro es gráfico debido a que los tsotsiles chamulas no permiten que al interior de la iglesia se tomen fotografías.

simbólica que adquieren al tener cada uno un tiempo propio. Cada pasaje –el rezo, el sacrificio, el agradecimiento o la petición– se estrechan uno a otro bajo el incesante fluir de actos provocados por la intención perenne de agradecer, de sanar, de pedir o de sacrificar.

Y es que el ritmo narrativo de la religiosidad chamula es similar al que sigue una ornamentación barroca en la que una pintura no se limita a sí misma sino que se enlaza estrechamente al relieve de los retablos que la enmarcan. Esta capacidad para enlazarse es una característica de expansión barroca que se basa en la división infinita de los elementos sin que pierdan la cohesión. Es una división que amplía antes que segmentar. Gilles Deleuze hace referencia a esto como una unidad extensiva del arte barroco. Lo explica así:

Se ha señalado que el Barroco restringía a menudo la pintura y la circunscribía a los retablos, pero más bien porque la pintura sale de su marco y se realiza en la escultura de mármol policromado; y la escultura se supera y se realiza en la arquitectura; y, a su vez, la arquitectura encuentra en la fachada un marco, pero ese marco se separa del interior, y se pone en relación con el entorno a fin de realizar la arquitectura en el urbanismo (2014, p. 157).

Al trasladar estas nociones de expansión barroca a las escenas rituales del templo chamula se pueden identificar algunos de los rasgos que menciona Deleuze en tanto allí las representaciones antes que dividirse o segmentarse como unidades aisladas se despliegan bajo un ritmo continuo. Una escena se despliega en otra y ésta, en una nueva. Así, por ejemplo, mientras una mujer dormita bajo la luz tenue de las velas, otra, en su propia ofrenda, pasa una gallina por el cuerpo de su nieta. Al mismo tiempo, al extremo opuesto del templo, la mujer anciana habla por celular frente a las velas que su esposo pegó y encendió minutos antes. Se da, entonces, un desarrollo de escenas que transcurren en el *continuum* del tiempo en un escenario común para todos: el templo chamula.

Se trata del torrente de la espiritualidad de un pueblo maya que configura escenografías para erigir un lugar particular en el mundo. Los chamulas de San Juan hacen su propia fabulación, es decir hacen de sus acciones rituales un lugar singular para devenir como pueblo indio

americano.¹⁰ Cada una de sus escenografías les permite construir, a partir del gran relato católico de origen europeo, un microrrelato que les es propio, que les es originario, el cual, además, les ha permitido refuncionalizar algunas de sus prácticas de origen prehispánico al introducir rasgos ibéricos y así reinventarse como pueblo originario. Bolívar Echeverría llama *ethos barroco* a este comportamiento usado como estrategia por los indios desde el siglo XVI en América ante la posibilidad de su exterminio después de la conquista ibérica. Lo explica como un proceso en el que se inventa una vida dentro de la muerte a través de lo que él llama, “mimesis trascendente” (2011, p. 32). Este proceso expuesto por Echeverría es similar a lo que Adorno nombra *teatralidad absoluta* propia del barroco.

Querella: devenir barroco entre los tsotsiles

La construcción del comportamiento barroco de los chamulas de San Juan se remonta a varios siglos atrás. Un caso específico de su identidad de resistencia se encuentra en la querella que se estableció entre estos indios y las autoridades eclesiásticas de Chiapas y Guatemala en el siglo XVIII.

Desde el año 1532 la Iglesia en Chiapas se encontraba sujeta al control del Obispo de Tlaxcala y es hasta el 19 de marzo del 1539 que Chiapas llega a ser diócesis gracias a la bula *Inter Multiplices* de Paulo III. Desde entonces se rigió por el Obispo de la Ciudad Real de Chiapas y éste, a su vez, tenía como máxima autoridad al Arzobispo de Guatemala. Por otro lado, las órdenes religiosas encargadas de la evangelización en la región fueron los dominicos, los franciscanos, los mercedarios, los jesuitas y, también una orden de religiosas, las concepcionistas. En el caso del pueblo de Chamula fueron los dominicos los principales encargados de su cristianización desde el siglo XVI. Es hasta los años sesenta del siglo XVIII que se dio su agregación a la organización

¹⁰ Con base en la literatura de Henri Bergson, Gilles Deleuze (1987) explica la fabulación creadora como aquella que va más allá de la imaginación o la reminiscencia para llegar a ser un devenir continuo de aquello mismo a lo que refiere.

episcopal; en 1763 los dominicos traspasan la región al clero secular.

El cura Joseph Ordóñez y Aguiar fue su primer clérigo secular, nombrado en 1763. De la relación que tuvieron los nativos de San Juan Bautista Chamula de Chiapa –nombre completo del pueblo en ese momento– con este sacerdote se consultó un legajo que al parecer perteneció al archivo de la Secretaría del Obispado. En este documento de finales del siglo XVIII titulado *Autos seguidos por algunos de los naturales del pueblo de Chamula en contra de su cura don José Ordóñez y Aguiar por varios excesos que le suponían*, registra un pleito jurídico entre estos indios y las autoridades eclesiásticas de la región en el que piden que el cura sea removido de su cargo.¹¹

Esta fuente permite identificar algunos rasgos de la forma como los mayas tsotsiles de San Juan Chamula desarrollaron mecanismos para garantizar la conservación de su cultura y crear de esta manera una práctica religiosa propia.¹² En las primeras fojas, de la 3 a la 14, se encuentra la respuesta inicial dada por el Obispo, la cual fue escrita por el notario público del obispado dirigida al Presidente de la Audiencia de Guatemala con fecha del día 2 de junio de 1781. En un fragmento se lee:

Muy Poderoso Señor.

Continúan con el mayor empeño las persecuciones del Pueblo de Chamula contra su Cura Don Josef Ordoñez: Ynforman sin verdad con hechos de mucho vulto (sic), para llevarse de golpe la atención de Vuestra Alteza á dár una providencia sin tiempo, y perjudicial el servicio de Dios. Esta costumbre es antigua en aquel Pueblo para con sus Curas. [...] El empeño del Pueblo de Chamula es antiguo. Le tuvieron también con los Padres Dominicos. Quieren

11 El documento, dirigido a la Real Audiencia de Guatemala, presenta las quejas de los indios de Chamula contra su cura, el cual es respaldado en su comportamiento por el Obispo de la Ciudad Real de Chiapa. Contiene un total de 567 fojas en las cuales se describe el pleito, que se inicia en 1778 y culmina en 1782. No incluye la sentencia final emitida por la Audiencia de Guatemala ante la petición de los indios y tampoco el destino del sacerdote. El legajo no tiene un orden cronológico consecutivo.

12 La transcripción de los manuscritos se hace de manera literal debido a que el contenido de las fuentes muestra la forma del habla castellana de los indios chamulas del siglo XVIII.

un Cura, que no les apremie para aprender la Doctrina christiana, para cumplir con la Pasqua (sic), para conocer á Dios, y que no meta en cortarles sus idolatrías, que profesan. [...] Pero la proteccion que tienen, axilios (sic), y consejos, me han contenido la viveza con que pensè destruir todas las cuebas (sic) de idolatrías. (Foja 3 y 4)

En fojas posteriores se lee cómo las quejas de los indios chamulas no cesan y a medida que la querrela avanza los argumentos por cada una de las partes aumentan. Así, el Obispo continúa:

Es de admirar, que en el Pueblo de Chamula contiguo á ésta Ciudad, tengan los Yndios necesidad (sic) de interprete, para defenderse, ó suplicar lo que quieren. De modo, que estan, como pudieron estar á los veinte años de su conquista: Assi córren ciegos, é ignorantes. En el Pueblo de San Andres anexo de Chamula hay un monton de Santos viejos, e indecentes, que pensè enterrar: Y no lo hize, porque dicen aquellas malas almas, son los Santos viejos, quiénes mas les desengañan, y favorecen en sus necesidades. (Foja 8 y 9)

Por su parte los indios piden y denuncian ante la Audiencia Real en foja elaborada y firmada el 17 de julio 1779 por el escribano del cabildo en representación de los gobernantes chamulas que:

En nombre del Comun y demas principales y Naturales de Este mí Nuestro pueblo de San Juan Chamula De Chiapa Peresemos (sic) ante a vuestra señoría Ylustrisimo en la mejor forma que allan (sic) Lugar en derecho y al nuestro Combengo (sic) y desimos que postrados a los pies a vuestra señoría y pedimos y Suplicamos nos ampare Conociendo la Caridad ante a vuestra señoría y señor Señoría Ylustrisima de esta Ciudad Real de Chiapa se sirva de presentarse en nombre del Comun de ante su althesa a dar Cuenta de Nuestras penas padeciendo por tanto Maltrato del padre Cura Don Joseph Ordonez motivo de molestar su althesa nos Caridad... (Foja 14)

Más adelante –entre la foja 133 y la 149– los indios mencionan detalles de lo que ellos denominan ‘avaricia del cura’ y del maltrato recibo a manos de éste (azotes públicos a hombres y mujeres, encarcelamientos con grilletes, trabajos forzados en las milpas, amenazas de ‘matar a cueros’, destierros, explotación de mujeres en labores de tejido como servicio personal; lo acusan además de haber matado con los castigos y de decir que tiene autorización de ahorcar a los indios).

Los hechos expresados muestran el carácter defensivo que este pueblo fue configurando para mantenerse en pie como pueblo originario. Muestra también algunos rasgos de las ritualidades que han practicado desde entonces –ritualidad a la que el cura se refiere como una doctrina no de Dios sino del Diablo– así como algunos de los mecanismos desarrollados para conservar elementos de sus propias prácticas religiosas.

Entre los mecanismos usados están también los denominados *levantamientos indios*. Hacia 1712, por ejemplo, se dio una rebelión por parte de los tseltales –otro grupo mayense de la región Altos de Chiapas– en contra del fraile Franciscano Juan Bautista Álvarez de Toledo. Otro levantamiento importante se dio entre 1867 y 1871 por parte de los indios chamulas, el cual fue llamado *Guerra de Castas*. Se caracterizó porque aún en el siglo XIX así como en la actualidad, continuó su esfuerzo por mantener su identidad y su dignidad a través de su ritualidad y religiosidad eminentemente barroca. De esta acción de rebeldía surgió una leyenda, construida quizá por quienes temían y despreciaban el espíritu autonomista de los nativos de San Juan. Según esa leyenda como gesto de independencia ritual y religiosa frente al catolicismo en Chiapas fue crucificado uno de sus integrantes.¹³

No obstante a que estas leyendas hacen parte de la tradición oral de la región y que en ellas aparece la imagen de ‘salvajismo’ asociada a los mayas tsotsiles de San Juan Chamula, en las altas montañas de Chiapas mujeres, hombres, niños y niñas visitan día tras día su templo para allí agradecer, pedir y obsequiar por los favores recibidos. Allí cantan la letanía que en lengua maya les permite consagrar flores, sahumerios, bebidas, fuego y la vida de alguna gallina ante las imágenes de sus santos y vírgenes para garantizar un tiempo propio: el tiempo chamula.

13 Debido a que no existen datos históricos que corroboren como verídico a este hecho en el que se supone los indios chamulas crucificaron a un niño se mantiene con la categoría de leyenda. Véase al respecto el estudio expuesto sobre este tema por el investigador Misgav Har-Peled (2015) en el artículo titulado *Judíos, indios y el mito del crimen ritual. El caso de Chamula, Chiapas, 1868*, se encuentran detalles de esta rebelión y de las diversas investigaciones que se han realizado al respecto.

A manera de conclusión

Muchos rasgos simbólicos y estéticos de la ritualidad propia de la cultura barroca de la colonia permanecen con algunas modificaciones, en las prácticas de los chamulas de San Juan de hoy. Y si bien durante la colonia sus prácticas se basaron en lo exigido por el Concilio de Trento, en la actualidad, ya con un criterio propio de la comunidad, mantienen muchos de esos rasgos fundamentales. De esta manera refuncionalizan sus prácticas rituales para construir una identidad que les permite pervivir como indios mayas tsotsiles de Chiapas.

Los mecanismos de resistencia cultural de los chamulas tsotiles de los Altos de Chiapas no sólo han consistido en levantamientos armados, en el uso de peticiones ante la ley y las autoridades, en reclamos y suplicas, sino que de ellas se pasó a una forma de resistencia más eficaz y de mayor alcance: la resistencia simbólica de orden ritual integrada a prácticas cotidianas. Es decir, este pueblo ha configurado estrategias de ritualización que se asocian tanto a prácticas ceremoniales eclesiales como a su vida doméstica. Sus cultos y devociones cuentan con rasgos estéticos propios, los cuales han sido interiorizados como intersubjetividad de resistencia.

El orden simbólico del barroco presente en la ritualidad chamula se evidencia tanto en disposiciones corporales como en el manejo del espacio de altares personales que conforman escenografías hechas a partir del fervor de una fe fuertemente arraigada. El simbolismo de estas puestas en escena es dinámico y cambiante, además no ocurre con exclusividad en el templo sino que hacen parte de las creencias y conductas del día a día. Esta característica en particular ha conformado una fortaleza cultural transformada en una forma de vida en la que están presentes continuamente acciones de culto.

El que la ritualización acompañe actividades cotidianas es una forma de resistencia particular y de gran alcance frente a las políticas económicas financieras actuales que pretenden disolver las culturas locales u originarias desritualizándolas para assimilarlas al mercado mundial como

espectáculo para el turismo, como mercancía o como objeto de consumo.

Referencias

Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Bayona, E. (2015). Rituales indígenas y otras escenificaciones turísticas en los Altos de Chiapas. *Nueva antropología*, 28(82).

Borja, J. H. (2012). *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Deleuze, G. (2014). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós.

_____. (1987). *El bergsonismo*. Madrid: Catedra.

Echeverría, B. (2005). *La modernidad de lo barroco*. Mexico D.F.: Era.

_____. (2011). *Modernidad y blanquitud*. México D.F.: Era.

Gil, C. (2018). Política cultural colonizadora: caso de una imagen barroca en México. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 13(23).

Har-Peled, M. (2015). Judíos, indios y el mito del crimen ritual. El caso de Chamula, Chiapas, 1868. *Liminar*, 13(1).

Wölfflin, H. (1986). *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós.