

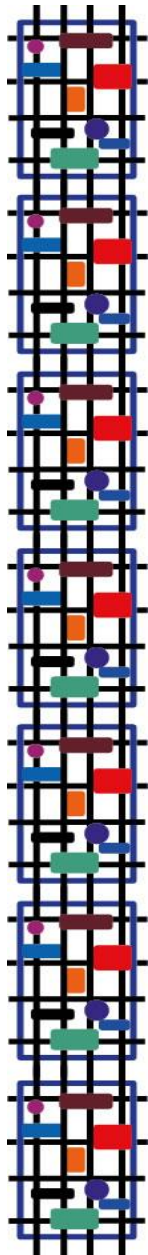


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

DES Ciencias Sociales y Humanidades

Dirección General de Investigación y Posgrado

Doctorado en Estudios Regionales



IMAGINACIÓN CREADORA DE LA CULTURA REGIONAL CHIAPANECA. OTRA FORMA DE REFLEXIONAR LA CREACIÓN ARTÍSTICA EN EL SURESTE MEXICANO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN ESTUDIOS REGIONALES

**PRESENTA
RENÉ CORREA ENRÍQUEZ PS1709**

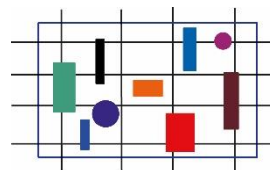
**DIRECTOR
Dr. Raúl Trejo Villalobos**

**TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS
MARZO 2022**



CONACYT

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología



**Doctorado en
Estudios
Regionales**



DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
DES CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DOCTORADO EN ESTUDIOS REGIONALES
ÁREA DE TITULACIÓN
AUTORIZACIÓN/IMPRESIÓN DE TESIS



F-FHCIP-TD-016

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
1 de marzo de 2022
Oficio No. TDER/076/2022

C. René Correa Enríquez

Promoción: **Décima Primera**

Matrícula: **PS1709**

Sede: **Tuxtla Gutiérrez**

Presente.

Por medio del presente, informo a Usted que una vez recibido los votos aprobatorios de los miembros del **JURADO** para el examen de grado del Programa de Doctorado en Estudios Regionales, para la defensa de la tesis intitulada:

Imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca. Otra forma de reflexionar la creación artística en el Sureste mexicano.

Se le **autoriza la impresión de seis ejemplares impresos y cuatro electrónicos (CDs)**, los cuales deberá entregar:

- Un CD: Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- Un CD: Biblioteca de la Facultad de Humanidades C-VI.
- Seis tesis y dos CD: Área de Titulación de la Coordinación del Doctorado en Estudios Regionales, para ser entregados a los Sinodales.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

Atentamente

"Por la Conciencia de la Necesidad de Servir"



Mtra. Maria Eugenia Diaz de la Cruz
Encargada de la Dirección de la Facultad de Humanidades Campus VI


Vo. Bo.

Dr. Juan Manuel Torres de León
Coordinador del Doctorado en Estudios Regionales



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS



SECRETARÍA ACADÉMICA

COORDINACIÓN DE BIBLIOTECAS UNIVERSITARIAS

Código: FO-113-05-05

Revisión: 0

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA LA PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DE LA TESIS DE TÍTULO Y/O GRADO.

El suscrito René Correa Enríquez, Autor de la tesis bajo el título de “Imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca. Otra forma de reflexionar la creación artística en el sureste mexicano”, presentada y aprobada en el año 2022 como requisito para obtener el grado de Doctor en Estudios Regionales, autorizo a la Dirección del Sistema de Bibliotecas Universidad Autónoma de Chiapas (SIBI-UNACH), a que realice la difusión de la creación intelectual mencionada, con fines académicos para que contribuya a la divulgación del conocimiento científico, tecnológico y de innovación que se produce en la Universidad, mediante la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Consulta del trabajo de título o de grado a través de la Biblioteca Digital de Tesis (BIDITE) del Sistema de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Chiapas (SIBI-UNACH) que incluye tesis de pregrado de todos los programas educativos de la Universidad, así como de los posgrados no registrados ni reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad del CONACYT.
- En el caso de tratarse de tesis de maestría y/o doctorado de programas educativos que sí se encuentren registrados y reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), podrán consultarse en el Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma de Chiapas (RIUNACH).

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; a los 8 días del mes de marzo del año 2022.

René Correa Enríquez

Dedicatorias

Dedico este trabajo en primer lugar a la Doctora Xóchitl Fabiola Poblete Naredo, a quien tengo la fortuna de amar, admirar y de quien he aprendido cosas magnificas en la vida, pero que además es el corazón y la cabeza de esta familia de necios, que somos yo y mis dos hijos.

Precisamente, ahora quiero dedicarles mi trabajo, pero también agradecer a ellos, mis dos hijos: René Maximiliano Correa Poblete y Darío Amado Correa Poblete, ya que sin los momentos de alegría y ternura que me brindan, no hubiera tenido la firmeza y entereza necesarias, para concluir con esta investigación.

Dedico también esta investigación, a las mujeres artistas y, a la vez, agentes de cambio social, que se expresan a través de los objetos estético-simbólicos que conforman lo que comprendo en este trabajo como imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, ya que sin sus obras y su quehacer estético, no hubiera existido la reflexión que conduce los esfuerzos y trabajos de esta tarea.

Finalmente, dedico este trabajo a mis compadres Margarita Gutiérrez y Milton Carlos Vargas, por su respaldo incondicional, a mis hermanas, por no poder ir a visitarlas y a mis amigos, por estar siempre conmigo.

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo otorgado para la realización de mis estudios de posgrado en el Doctorado en Estudios Regionales de la Universidad Autónoma de Chiapas, cuyo producto final es la presente tesis: *Imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca. Otra forma de reflexionar la creación artística en el sureste mexicano.*

De igual manera, agradezco al Programa para el Desarrollo Profesional Docente, de la Secretaría de Educación Pública, por el apoyo otorgado a través de su programa de Apoyos para estudios de posgrado de alta calidad (Feb 1 2019 -Dic 31 2021).

Quiero externar un especial agradecimiento al Dr. Raúl Trejo Villalobos por su amable asesoría y dirección, pero también por su paciencia y confianza para la realización de la presente investigación.

Agradezco también a los investigadores del Doctorado en Estudios Regionales de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Chiapas y en especial a los integrantes de este sínodo: Dra. Karla Janette Chacón Reynosa, Dra. Juliana Matuz López, Dr. Juan Pablo Zebadúa Carbonell y Dr. José Antonio Cruz Coutiño; quienes, además, tuve la fortuna fueran mis docentes en los cursos que forman parte del doctorado.

Finalmente, agradezco a la Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, en la cual tengo mi adscripción como Profesor Investigador de Tiempo Completo, por la licencia otorgada para cursar el doctorado y la realización de la presente investigación.

ÍNDICE

Introducción

-9-

Capítulo 1

La creación artística como problema de investigación en los estudios regionales: Una perspectiva estético-simbólica de la Cultura

-23 -

1.1 Referentes teórico-conceptuales y metodológicos que guían la investigación	29
1.1.1 <i>Referentes teóricos de lo estético y lo simbólico</i>	30
1.1.2 <i>Referentes teóricos en estudios regionales</i>	31
1.1.3 <i>Referentes teórico-conceptuales de lo decolonial</i>	34
1.1.4 <i>Referentes de la teoría heterárquica del poder y de la Hermenéutica fenomenológica</i>	36
1.1.5 <i>Camino metodológico</i>	38
1.2 Relaciones arte-sociedad	44
1.2.1 <i>Relaciones “arte-sociedad” en la cultura occidental europea</i>	51
1.2.2 <i>Perspectiva simbólica, su aporte a la interpretación de las culturas</i>	60
1.3 El arte desde la perspectiva de las formas simbólicas de la Cultura	73
1.3.1 <i>El arte como forma simbólica de la cultura</i>	75
1.3.2 <i>Arte desde la antropología simbólica</i>	86
1.4 La creación estético-simbólica en la significación sociocultural: el caso de la Región simbólica de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca	92
1.4.1 <i>Ubicación de la región simbólica de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca y caracterización social</i>	98
1.4.2 <i>Confluencia de imaginarios e identidades en la</i>	

trasposición de espacios de la creación estético-simbólica de la cultura regional chiapaneca 112

Capítulo 2

Reflexionar la creación estético-simbólica de la cultura regional chiapaneca desde la perspectiva de la teoría de la dependencia, la filosofía de la liberación y el giro decolonial

-130-

2.1 Teoría de la dependencia, filosofía de la liberación y su relación con la estética	136
2.1.1 <i>Teoría de la dependencia y filosofía de la liberación</i>	137
2.1.2 <i>Estética de la liberación</i>	160
2.2 Colonialidades y colonialismo interno en América Latina	172
2.2.1 <i>Colonialidades</i>	175
2.2.2 <i>Colonialismo interno</i>	191
2.2.3 <i>El giro decolonial y los estudios estéticos</i>	199
2.3 Estética simbólica de la cultura regional chiapaneca en perspectiva decolonial	205
2.3.1 <i>Romper el colonialismo desde el enfoque de la cultura regional</i>	206
2.3.2 <i>Estética simbólica de la cultura regional o local, como conocimiento ubicado</i>	212
Consideraciones preliminares	237

Capítulo 3

La región de los objetos estético-simbólicos de la cultura chiapaneca Otra forma de reflexionar la creación estético-simbólica, más allá del concepto de arte

-239-

3.1 La Imaginación creadora desde la teoría heterárquica del poder y la hermenéutica fenomenológica	240
--	------------

3.1.1 <i>Teoría heterárquica del poder y su relación con la Imaginación creadora</i>	241
3.1.2 <i>Hermenéutica fenomenológica para la comprensión de los objetos estético-simbólicos de la cultura regional chiapaneca</i>	249
3.2 La creación estético-simbólica de la cultura regional chiapaneca desde la apreciación de algunos de sus objetos y de la visión de sus creadoras	263
3.2.1 <i>Textiles de los Altos de Chiapas</i>	265
3.2.2 <i>Jaguares cerámicos de Amatenango del valle</i>	274
3.2.3 <i>Maque de Chiapa de Corzo</i>	280
3.2.4 <i>Celerina Ruíz Núñez, tejedora de San Andrés Larráinzar</i>	289
3.2.5 <i>Juana Gómez Ramírez, alfarera de Amatenango del Valle</i>	294
3.2.6 <i>María Martha Vargas Molina, creadora de maque en Chiapa de Corzo</i>	301
3.3 Revaloración de la producción estético-simbólica en los estudios de cultura regional	307
3.3.1 <i>¿Por qué buscar algo en donde no lo hay? Lo que no cabe en el Arte</i>	309
3.3.2 <i>Más allá del Arte: la región de los objetos estético-simbólicos de la cultura chiapaneca</i>	315

CONCLUSIONES

-325-

INTRODUCCIÓN

La demanda de producir o mantener un conocimiento ubicado o contextualizado es hoy un reclamo global en contra de la ignorancia y el silenciamiento producidos por la ciencia moderna tal como la utiliza la globalización hegemónica (De Sousa, 2009:27).

La intención principal en este trabajo, es proponer otra forma de reflexionar o estudiar la creación artística en el Sureste mexicano, o lo que es lo mismo, otra forma de pensar la historia del arte como historia de las ideas, diferente a la historia del arte que tradicionalmente se ha realizado en México, la cual identifico como de ímpetu nacionalista y de corte occidental.

Es por lo anterior que, como objetivo general, en esta investigación me he propuesto desarrollar otra forma de reflexionar, o de abordar el estudio de aquello que llamamos creación artística, en el estado de Chiapas en lo particular y en México y Latino América en lo general.

Pretendo que esta otra forma de reflexionar la creación artística del Sureste mexicano, sea reconocida como parte de la historia de las ideas que se escribe en México y que en sus estudios se incorpore la categoría de análisis de la **imaginación creadora**, considerada como la facultad humana que potencia la producción **estético-simbólica**, la cual decanta en la creación de objetos estéticos.

Sin embargo, para lograr mejores resultados, propongo estudiarla a través de los aportes que proporcionan el enfoque y análisis de la cultura regional; ya que la historia del arte penetrada por la cuestión nacional, al punto de una identificación con la ideología de la cultura que propuso el Estado, es uno de los temas que aquí se debaten.

Es decir, se propone repensar los estudios de aquello que hemos considerado como lo artístico, a partir de incorporar lo que hemos dejado fuera de los estudios del arte y la cultura nacionales; pretendo un estudio diferente al de la historia del arte que tradicionalmente se ha realizado en

México durante los siglos pasados, pero que también los considere; en fin, intentaré proponer otra forma de acercarse al objeto estético y a su producción simbólica por estas latitudes.

Como parte de los orígenes de la presente investigación, debo reconocer que siempre había concebido a la producción estético-simbólica de las sociedades históricas como arte, principalmente durante los estudios universitarios de licenciatura, los cuales realicé en Historia; y desde esta formación es que conocí la historia del arte.

En los estudios anteriores a los universitarios, es decir los de preparatoria y secundaria, los cuales cabe señalar que cursé en instituciones públicas, lo poco que conocí de arte fue un poco de danza popular y algo de dibujo y música, pero sólo a ejecutar alguna pieza con la flauta o la guitarra, nada de historia del arte, mucho menos algo que tuviera que ver con la teoría del arte o la estética; recuerdo también que antes nos impartían talleres de manualidades y lo llamaban clases de educación artística.

Volviendo a los estudios universitarios, durante la licenciatura cursé materias de historia del arte, las cuales fueron dictadas siguiendo la lógica de la enciclopedia Salvat del Arte, la cual se apegaba exclusivamente a la arquitectura y las artes plásticas, desde la historia y perspectiva de occidente, aunque un tanto disfrazada con la intención de ser universal, porque se hablaba de una prehistoria y un alba de la civilización que empezaba en África, pero que pocos siglos después se trasladaba a Europa para no separarse de la lógica occidental jamás, aunque se hablara de América o de países como México y desde luego no contemplaba el estudio del arte indígena y ni siquiera del arte popular, en sus contenidos.

Cabe mencionar que durante mi quehacer académico, (el cual incluye cuatro años de licenciatura, dos de maestría y aproximadamente veinte años de experiencia como docente e investigador a nivel superior) en el área de artes y humanidades, no he conocido de estudios que aborden el arte indígena de México, como si ha ocurrido con los estudios de arte en otras

latitudes, como es el caso del Paraguay con los trabajos de Ticio Escobar acerca del arte indígena, mucho menos he tenido el agrado de conocer historias del arte mexicano que aborden el arte indígena o algo que se le parezca; a los más, se conocían trabajos de arte popular o de artesanías mexicanas.

Es importante señalar que en la actualidad existen trabajos como *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, editado en 2010 por el Colegio de Michoacán o *Donde el diablo mete la cola. Antropología del arte y estética indígena*, publicado en 2020 por la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde se abordan problemáticas relativas a la producción estética de los pueblos originarios.

El propósito principal que dirige a la presente investigación, es el de reformular las bases teóricas que permitan plantear otra forma de hacer historia del arte desde un enfoque local, a partir del análisis de la información documental generada en la entidad durante los últimos 30 años y de la producción artística creada y elaborada por los habitantes del estado de Chiapas, desde una perspectiva decolonial.

Los objetivos específicos que la orientan son:

1.- Examinar la producción historiográfica, los documentos de archivo, las revistas y periódicos publicados durante los últimos 30 años en Chiapas, para conocer la historia, los posibles registros de obra y las críticas de arte que se publicaron.

2.- Analizar las propuestas teóricas de la decolonialidad y su aplicación para la escritura de otra historia del arte en Chiapas.

3.- Establecer una propuesta teórico-metodológica para el estudio de los objetos artísticos elaborados en el estado de Chiapas, a partir de la incorporación de un enfoque regional, de las teorías de la decolonialidad y de las propuestas de la teoría heterárquica del poder y de la interpretación hermenéutica, para proponer otra forma de hacer historia del arte para Chiapas.

4.- Realizar un análisis estético-morfológico desde la perspectiva de la decolonialidad a tres expresiones de objetos estético-simbólicos como los textiles, la cerámica y la laca, para proponer su incorporación al estudio de otra historia del arte en Chiapas.

Lo anterior, ya que se parte del supuesto de que el trabajo académico-teórico, principalmente el humanístico, demanda también la construcción de otras miradas que sirvan para dar cuenta de las múltiples realidades que se presentan, o que han estado latentes, en Chiapas, México y América Latina, pero que no han sido del todo consideradas en las instituciones educativas del país, ni por su producción historiográfica.

La interrogante para solucionar es entonces la siguiente:

¿Es posible incorporar las llamadas “artes menores” de los pueblos originarios de México a otra forma de hacer historia del arte y la cultura en Chiapas, sin segregarlas de antemano por su nomenclatura?

Se pretende que el conocimiento y estudio de los símbolos, entendiendo también algunos actos como tales, nos acerquen a la comprensión de los elementos que constituyen las expresiones culturales de las distintas sociedades que han habitado esta parte del mundo, tanto las históricas como las actuales.

Siguiendo a Ernst Cassirer en su Antropología filosófica (2006), los elementos que constituyen las expresiones culturales son: el mito, la religión, el lenguaje, el arte, la historia y la ciencia; en ese sentido, otros cuestionamientos importantes al respecto serían: ¿cuál es el arte actual o contemporáneo de los pueblos originarios de Chiapas? Y ¿en dónde lo puedo consumir?

Se parte del supuesto de que el trabajo académico-teórico, principalmente el humanístico, demanda también la construcción de otras miradas que sirvan para dar cuenta de las múltiples realidades que se presentan, o que han estado latentes, pero que no han sido del todo consideradas en las instituciones educativas del país, ni por su producción historiográfica.

Otras interrogantes para solucionar también, son las siguientes:

¿De qué producción estética o arte se habla en los libros de historia del arte y la cultura en Chiapas?, ¿se conoce del arte de Chiapas a través de su historiografía?, ¿existe la apreciación arte indígena contemporáneo en Chiapas?

La idea central de esta propuesta, es que sí existe el arte de los pueblos originarios y no sólo como artesanía o arte popular, pero que su apreciación tiene que partir de una reconceptualización del arte, que permita la inclusión de la estética de los pueblos originarios, liberándola de las relaciones jerárquicas de poder que la han situado en esa condición de arte menor.

Al ser esta la intención principal que conduce a la presente investigación, creo pertinente mencionar que el primer capítulo que la compone, tiene como finalidad proponer el estudio de la creación artística como problema de investigación en los estudios regionales. Lo anterior, a partir de revisar las relaciones arte-sociedad en la cultura occidental y los aportes de la perspectiva simbólica a la interpretación de las culturas. Para entender mejor lo propuesto, reviso cómo es entendido el arte desde la perspectiva de las formas simbólicas de la cultura.

Posteriormente me centraré en lo que considero como creación estético-simbólica y señalaré sus posibilidades como parte de la significación sociocultural, a partir de enfocarme en la que propondré como **Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca**, la cual considero como una región simbólica principalmente; para lo anterior, primero la ubicaré de manera espacial o geográfica y, posteriormente, realizaré su caracterización social.

Finalmente, para concluir el primer capítulo revisaré la confluencia de los imaginarios e identidades que se da en la trasposición de espacios de la creación estético-simbólica de la Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

En el segundo capítulo me propongo reflexionar la creación estético-simbólica de la Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, desde la teoría de la dependencia, la filosofía y estética de la liberación y el giro decolonial. Para lo cual realizaré una revisión de los presupuestos teóricos de la teoría de la dependencia y la posterior filosofía de la liberación, luego, analizaré los aportes y observaciones realizados desde las distintas colonialidades y del colonialismo interno y de las propuestas provenientes de conjugar el llamado giro decolonial y los estudios estéticos.

La propuesta del estudio de la estética simbólica de la cultura chiapaneca en perspectiva decolonial, pienso que me permitirá proponer alternativas para intentar romper con el colonialismo desde un enfoque regional de la cultura, a partir de considerar a la estética simbólica de la cultura como un conocimiento ubicado.

Para concluir, en el capítulo tres propongo la conformación de la Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, delimitada por la existencia objetos estético-simbólicos expresados, como otra forma de reflexionar la creación estético-simbólica, distinta de la tradicional conceptualización del arte.

Para ello, pretendo que la imaginación creadora sea comprendida desde la teoría heterárquica del poder y la hermenéutica fenomenológica, lo anterior para romper con la perspectiva jerárquica que ha ubicado a los objetos estético-simbólicos en la posición de artesanías y para intentar interpretar y comprender su carga simbólica.

Inicio revisando la creación estético-simbólica de la cultura regional chiapaneca a partir de apreciar los elementos formales, pero también los materiales y los soportes que presentan los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca. Haré la revisión de la composición estético-morfológica de algunos objetos textiles, cerámicos y de laca, de los que conforman la región, para después revisar los lugares de enunciación desde donde son creados, a partir de la revisión a las trayectorias y testimonios de tres de sus exponentes.

Por último, plantearé una revaloración de la producción estético-simbólica a la hora de realizar análisis de cultura regional, para proponer estudios de la imaginación creadora en perspectiva decolonial, como una alternativa distinta a la convencional historia del arte realizada en México.

Sin embargo, para sentar las bases de lo que trato de exponer, es importante resaltar que una de las formas como se concibió a la creación estético-simbólica de las regiones de América, en el mismo continente y durante el siglo pasado, fue como arte popular, en contraposición de lo que se conoció desde el siglo XVIII como arte ilustrado, dentro de la lógica occidental; lo cual, a pesar de las buenas intenciones que se tenían al considerar de esta manera a dicha creación, la siguió ubicando dentro del campo de las conocidas como artes vulgares, mecánicas, o artesanías, que se esgrime históricamente desde esa misma lógica.

Aunque las intenciones al considerar la creación simbólica de estos pueblos como arte popular, y no como artesanía, eran precisamente las de romper con dicha clasificación y proponer una teoría del arte o una estética americana, tal como se podrá apreciar en los trabajos de los mexicanos Gerardo Murillo (1980), Marta Turok (1988) y Juan Acha (1991), o del paraguayo Ticio Escobar (1986) y de los argentinos Néstor García Canclini (1977) y Adolfo Colombres (1987), por mencionar algunos autores que han trabajado el tema, no lo han conseguido del todo y los trabajos más prolongados y elaborados al respecto han sido los de Ticio Escobar y Adolfo Colombres, quienes en los últimos años han propuesto la existencia de un Arte indígena en el Paraguay, el primero, y de una Teoría transcultural del arte para Latinoamérica, el segundo.

Cabe considerar que, en la mayoría de los trabajos arriba mencionados, se ha tratado de cambiar la mentalidad de que al arte popular se le asocie sólo con lo subsidiario, lo excluido o los grupos indígenas y campesinos que suelen ser relacionados también con la pobreza y con lo premoderno y que se le estudie como se estudia el arte en cualquier latitud del mundo, supuestamente, es decir objetivamente y sin prejuicios.

Para tratar de explicar el surgimiento e introyección de estas asociaciones en el pensamiento occidental, intentaré exponer los orígenes del llamado arte ilustrado, el de las bellas artes, y explicaré brevemente por qué se le ha llamado ilustrado, culto o académico y por qué se le consideró diferente de las llamadas artes vulgares, mecánicas y del actual arte popular.

Empezaré recordando que hemos heredado definiciones que establecen que el arte es la producción de belleza, u otras que afirman que el arte imita la naturaleza. Estas definiciones se sustentan en la que es conocida como “teoría general de la belleza” (Gombrich 1999) o también como “teoría estética occidental” (Acha, Escobar, Colombres, 1991).

Esta teoría se formuló desde tiempos de los pitagóricos y se centró en las ideas de armonía y simetría; específicamente, explicaba que la belleza consistía en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y en sus interrelaciones, lo que hoy conocemos como armonía. (Eco 2006)

El canon de Policleto y la simetría de Vitrubio son los primeros ejemplos de esta teoría general de la belleza, “la simetría es la armonía apropiada que surge de los miembros de la obra misma y la correspondencia métrica que resulta de las partes separadas en relación con el aspecto de la figura entera” (Eco, 2006:75)

La teoría de la estética occidental dominó desde el siglo V antes de Cristo, hasta el siglo XVIII de nuestra era. Como mencioné, se originó con los antiguos griegos, que pensaban que habían descubierto las proporciones perfectas; después pasa por la estética medieval sustentada principalmente en el tratado de Pseudo Dionisio quien definía la belleza como proporción y esplendor. (Eco 2006)

Es en esta época, conocida como medioevo, que se da la distinción entre las llamadas artes liberales o espirituales y las artes serviles, mecánicas o vulgares.

Buenaventura de Bagnorea, en el siglo XIII menciona acerca de la proporción:

Todas las cosas son, por tanto, bellas y en cierto modo agradables, no hay belleza ni deleite sin proporción, y la proporción se halla en primer lugar en los números, es necesario que todas las cosas tengan una proporción numérica y, por consiguiente, el número es el modelo principal de la mente del Creador y el rastro principal que, en las cosas, conduce a la sabiduría (Eco, 2006: 62).

Así, la idea de belleza que propuso la teoría de la estética occidental, estuvo sustentada en la simetría, la proporción y la armonía que se podían encontrar en los números y en la música, como parte de la razón, la espiritualidad y lo místico.

Posteriormente, en el Renacimiento, Marsilio Ficino de la Academia Florentina agregó la idea de esplendor a la definición de belleza, sumando esta idea a las del arquitecto León Battista Alberti, quien se refirió también a la belleza como armonía y buena proporción (Gombrich 1999).

Junto a ellos, Alberto Durero afirmó que sin una proporción adecuada ninguna figura podía ser perfecta. Dos siglos más tarde, al final del Renacimiento, Giovanni Paolo Lomazzo escribió que si algo agradaba era porque tenía orden y proporción; en el siglo XVII Nicolas Poussin definió que algo era bello si tenía, orden, medida y forma.

Como se puede observar hasta este momento de la historia de occidente, conceptos como: armonía, buena proporción, esplendor, orden, medida y forma, son los que definían la idea de belleza y, en consecuencia, de arte.

Para el siglo XVIII, la teoría de la estética occidental entró en crisis y se sustituyó por las tendencias románticas y la filosofía empírica, es en esta época que se fortalece la distinción entre las entonces llamadas bellas artes y las artes menores (Gombrich 1999).

Pasaron más de dos milenios en los que esta teoría fue completada en lugar de ser transformada y es, desde ella, que la modernidad generó diferentes discusiones sobre el concepto de arte, a partir de sus rasgos distintivos: el arte produce belleza; el arte reproduce la realidad; el arte es

la creación de formas; es la expresión; el arte produce choque; y finalmente está la renuncia a una definición de arte.

Para encausar el interés que motiva esta investigación creo necesario mencionar dichas confusiones, especialmente la que marcó un concepto de arte en los inicios de la modernidad: la del Renacimiento.

Ésta es la primera etapa del largo proceso en el que el feudalismo se diluye para dar origen a la burguesía y el capitalismo, en el Renacimiento surge un nuevo concepto de hombre basado en una economía orientada por una fuerza productiva diferente a la feudal: la del capital.

Es importante señalar lo anterior, ya que pienso que la historia moderna está orientada y dirigida por la lógica occidental y su principal herramienta de dominación: el capitalismo, y que este proceso hegemónico de sistema mundo, desde luego que impactó en la creación y apreciación de las artes, en los países que adoptaron esta lógica durante la era moderna; sin embargo, este punto se desarrollará más adelante en esta investigación.

En el Renacimiento, el artista hace de su quehacer y de su obra una acción de pensamiento (asocia su oficio con la mentalidad de los filósofos de la época quienes se encargaban del pensamiento y de la poesía), una acción de dominio técnico ligado a la genialidad y al profuso conocimiento e invención de nuevos procedimientos para realizar sus obras; y finalmente una acción de conocimiento o conquista de la naturaleza (ideal humanista propio del Renacimiento).

Recordemos que los rasgos distintivos de los conceptos de arte de la época eran que: el arte producía belleza, el arte reproducía la realidad entendida como su ilusión naturalista; el arte era la creación de formas. Además de ello, hay que recordar también que desde la época feudal ya existía una división entre las llamadas artes mecánicas y las liberales: las primeras eran las de carácter útil, también llamadas manuales; las segundas eran las que producían placer.

Cabe resaltar que algo relevante de esta preocupación de los artistas del naciente capitalismo es vender su obra y hacerla un producto

comercializable: una mercancía y quienes se hicieron seguros compradores fueron la naciente burguesía o la monarquía misma. Los burgueses podían darse el lujo de adquirir arte, sobre todo el perteneciente a las artes liberales, que se suponía producían placer (las mecánicas en cambio sólo garantizaban la adquisición de objetos utilitarios).

Con lo anterior empiezan a definirse las diferencias entre arte y artesanía que hemos heredado de la tradición occidental: por un lado, el arte inscrito en la acción contemplativa de lo natural que produce placer, y además con un valor adquisitivo, susceptible de acumular riqueza; por el otro lado, la artesanía asociada a los utensilios de uso cotidiano.

A su vez, los orígenes de la diferencia entre arte y artesanía se relacionan con la diferencia entre arte ilustrado y arte popular. Estas diferenciaciones parten de lo utilitario que puedan considerarse, o no, a dichos objetos, pero que también, si nos detenemos a pensarlo un poco, pueden generar desigualdades entre los grupos sociales que los producen y consumen.

La separación entre lo ilustrado y lo popular en el arte, se vio enfatizada aún más con la rivalidad entre la burguesía y la monarquía de la época renacentista, una rivalidad económica y de estatus. Recordemos que la burguesía adquirió un poder económico igual y hasta superior al de la monarquía y buscó un estatus que definiera su superioridad. Con el afán de parecerse a la nobleza, la burguesía empezó a adquirir bienes acumulables, así como características personales que reforzarán la idea del individuo auto realizado, entre ellas se encuentra el cultivo de su intelectualidad. El burgués se hace un sujeto intelectual que lee y escribe (inicialmente la monarquía no lo hacía). Adquieren obras de arte para mostrarse cultos, pues se ha establecido la idea de que el arte es una acción que implica a la belleza, la inteligencia y la sabiduría (Gombrich 1999).

Entonces el burgués encontró en el arte una forma de reivindicación social. Aparece en aquel tiempo la concepción de arte culto, que es lo mismo

que el arte académico o ilustrado, propio de una elite social capaz de adquirirlo y/o entenderlo.

Queda claramente marcada una diferencia entre el arte producido por los artistas cultivados o de academia, es decir, los que hacen un arte culto, y el producto de los artistas que en su práctica se alejan de las academias y por lo tanto son pensados como incultos.

Aunque la diferencia no radica únicamente en quien, y cómo se produce este tipo de arte, ni siquiera en las características de los objetos creados, sino principalmente en quien lo adquiere, quien lo consume, y quien se ha vuelto su principal mecenas desde entonces, y, por ende, el principal sector social generador de esta idea: la burguesía o el actual empresariado.

Es en el siglo XVIII, durante la Ilustración y el profuso interés por la filosofía, la historia y la ciencia que existió en esa época, queda sentada la separación entre arte ilustrado y arte popular (también reconocido como inculto). En este siglo hay un pensamiento nuevo en Europa producto del pensamiento de intelectuales de origen burgués, con el que surgen nuevas propuestas políticas y económicas.

Néstor García Canclini explica la división entre lo culto y lo popular refiriéndose al debate que se dio a finales del siglo XVIII y principios del XIX, un debate que se originó en Europa a partir de la formación de los estados nacionales, que trataron de abarcar todos los niveles de la población. Según lo dice el propio autor: “el pueblo interesa como legitimador de la hegemonía burguesa, pero molesta como lugar de lo inculto por todo lo que le falta.” (García, 1977:63).

Así, el conocimiento del mundo popular o inculto logrado a través del estudio de los ilustrados positivistas y de los románticos del siglo XVIII, fue requerido para formar naciones modernas integradas. Los folcloristas de la época asumieron una actitud mesiánica y aprehendieron lo popular como tradición, una tradición aislada de la modernidad, pero aprehendida. Es decir, los folcloristas se hicieron cómplices de los ilustrados en la medida que se apropiaron de lo popular, con una actitud melancólica, pero a la vez

lo negaron, pues lo asumieron como ajeno a la modernidad, ya que se pensó en la tradición como algo estático, antiguo; un pensamiento muy acorde al naciente Romanticismo de finales de ese siglo y principios del XIX, baste recordar que esta corriente de pensamiento privilegió el tiempo pasado y la idea roussoniana del “buen salvaje”, así como el naciente nacionalismo y la añoranza, como pilares del mismo.

Finalmente, García Canclini evidencia la estructura desde la que se ha sedimentado el imaginario que hemos heredado, en torno a lo ilustrado y lo popular.

En su estructura ubica sobre un mismo eje horizontal lo moderno= ilustrado= hegemónico, y paralelos a éstos ubica lo tradicional= popular= subalterno (García 1977).

Esta idea, que se consolidó en el siglo XIX, permitió explicar lo que ocurrió con algunas de las vanguardias del arte del siglo pasado, en su relación con los conceptos de lo primitivo, lo tradicional y lo no académico (García 1977).

El modelo tradicional de arte occidental se caracterizó entonces por ser un sistema dualista, en el sentido en que generó una serie de dicotomías como: función-forma, arte mayor-arte menor y arte-artesanía; de acuerdo con éstas, las llamadas artesanías, asociadas al arte popular, fueron consideradas como un arte menor puesto que en ellas predominó la función sobre la forma, además de que eran creadas principalmente por habitantes originarios o “gente del pueblo”, que no eran “cultos”, ni formaban parte de la academia, ni contaban con el reconocimiento de las élites económicas.

Cabe resaltar que la idea del arte desde la visión occidental ha cambiado con los tiempos, es decir, no existe una sola, continua y permanente idea de arte en su historia.

En la actualidad las teorías de la posmodernidad han cuestionado los discursos y las formas desde la historia, teoría y crítica del arte, pero desde la misma lógica occidental, aunque se empezó a cuestionar la validez de los postulados que, desde la misma, se realizó en la modernidad.

En la llamada posmodernidad; sin embargo, y aunque la discusión entre arte y artesanía ha pretendido quedar saldada desde las políticas culturales propuestas por la UNESCO, por ejemplo, en la práctica y en las políticas culturales nacionales y estatales, siguen diferenciándose el arte culto del arte popular, tanto en los apoyos como en los consumos y exposiciones, de ahí la intención de realizar la presente investigación.

Por todo lo anteriormente expuesto es que he realizado la presente investigación, con la intención de reflexionar de otra manera la creación artística realizada en nuestras regiones locales, las de México sí, pero también las demás de América Latina y el mundo, en cualquier lugar de éste en donde habiten sociedades que sus formas simbólicas de la cultura no sean reconocidas como tales y en donde este desconocimiento sea más por motivos políticos o de poder, que por los elementos que presenta la constitución estético morfológica de sus objetos creados.

Ya que dicha discriminación puede venir más de un racismo o clasismo, que de un análisis estético de las obras creadas por sociedades que son consideradas como pertenecientes a la periferia o que son ubicados en la situación de subalternos.

Pues bien, sin mayores preámbulos entonces, iniciaré con la exposición de lo aquí planteado.

CAPÍTULO 1

LA CREACIÓN ARTÍSTICA COMO PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN EN LOS ESTUDIOS REGIONALES: UNA PERSPECTIVA ESTÉTICO-SIMBÓLICA DE LA CULTURA

Los estudios que versan en torno al arte son múltiples y variados, van desde los que presentan un carácter filosófico, estético, hasta los estudios de tipo sociocultural, desde luego pasando por la historia del arte; sería imposible y casi que inútil el intentar mencionarlos a todos en este espacio.

Sin embargo, aunque los estudios en torno al arte tengan una orientación filosófica, sociológica, antropológica o histórica, es difícil, o casi que imposible, que en ellos se trate acerca del arte creado por las sociedades que conforman las llamadas culturas regionales o locales de los países, y en particular que se estudie la creación estética de los llamados pueblos originarios¹.

Y menos aún, que aborde la problemática del estudio del arte desde una perspectiva simbólica.

En mi experiencia como académico y como estudioso de los procesos y actos creativos, no había tenido el gusto de encontrarme con trabajos que versaran acerca del arte y que fueran realizados con un enfoque regional y en pro de la diversidad y la inclusión multicultural.

Fue hasta tiempos recientes que los estudios antropológicos en México me brindaron esta oportunidad, ya que bajo el quehacer de esta disciplina

¹ Ilán Semo en su artículo “¿Indígenas o pueblos originarios?: una reforma conceptual”, comenta que: Fue precisamente durante los años 90 que la noción de pueblo originario comenzó a cobrar consenso. Su origen es vago. Probablemente data de los años 20, cuando empezó la discusión sobre derechos públicos y de propiedad en Canadá. Pero lo que importa en los signos que definen al otro nunca es su origen, sino la fuerza que tienen para significar la actualidad. El creciente uso de la noción de pueblos originarios expresa una importante reforma conceptual: 1) en primer lugar, dificulta su sustantivación, a menos que se hable de originarios y obligue al lenguaje a recurrir a una polisemia. Llamar a las culturas del país por el nombre que ellas mismas se dan: nahuas, mazahuas, rarámuris...; 2) destituye un concepto clave –el de indígena– en la estructura de lo que mueve las latencias raciales de la sociedad, y 3) pone en escena la apuesta de un lenguaje abierto a la posibilidad de la pluralidad. <https://www.jornada.com.mx/2017/03/11/opinion/015a1pol> *La Jornada*, 11 de marzo de 2017, consulta 21 de mayo de 2019.

se publicó el libro *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, editado en 2010 por el Colegio de Michoacán, en donde se habla propiamente de una antropología del arte desde una configuración regional; fuera de esta publicación no conozco otra de similares características realizada en nuestro país.

Lo anterior me llevó a reflexionar que las denominaciones o clasificaciones que diferencian entre arte y artesanía, las cuales son utilizadas a la hora de escribir estudios que versan acerca del arte en México, es y ha sido excluyente y ambigua y, por lo tanto, inconsistente para la comprensión de la creación de objetos estético-simbólicos (arte, *poíesis*) de los pueblos originarios de México y, en este caso en específico, de los que habitan en el estado de Chiapas.

Claro que existen otros libros que abordan este tenor, pero no lo hacen desde un enfoque regional, estos son: *Las artes populares en México* (1980), *Cómo acercarse a las artesanías* (1988) y *Hacia una teoría americana del arte* (1991) de los mexicanos Gerardo Murillo, Marta Turok y Juan Acha, respectivamente, o *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay* (1986) de Ticio Escobar o, *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977) y *Sobre la cultura y el arte popular* (1987), de los argentinos Néstor García Canclini y Adolfo Colombres, sólo por mencionar algunos autores latinoamericanos que han trabajado el tema del arte indígena o, como suele llamársele también, arte popular; pero que, desafortunadamente, no consiguieron romper del todo con esta clasificación elitista, clasista y discriminatoria, que existe entre los conceptos, prácticas y consumos del arte y la artesanía. Cabe señalar que los trabajos teóricos más prolongados y elaborados al respecto, han sido los de Ticio Escobar y Adolfo Colombres, quienes en los últimos años han mantenido sus propuestas, de la existencia de un arte indígena en el Paraguay, el primero, y de una teoría transcultural del arte para Latinoamérica, el segundo.

Es importante resaltar el carácter peculiar que sostiene la presente investigación, el cual parte de dos vertientes teóricas: la primera que tiene

que ver con una apreciación simbólica del objeto estético, la cual permite la crítica de su conceptualización y revalorizar su papel como forma simbólica de la cultura y la segunda que tiene que ver con un enfoque regional, ya que la historia del arte penetrada por la cuestión nacional, al punto de una identificación con la ideología de la cultura que propuso el Estado nacional, es uno de los temas que aquí se debaten, y estoy convencido de que el enfoque regional, o local en este caso específico, me permitirá cumplir de mejor manera con esta complicada tarea.

Por lo anterior, para comprender mejor la creación artística o de objetos estético-simbólicos, desde otra perspectiva distinta a la propuesta realizada tradicionalmente por la historia del arte mexicana, en esta investigación se plantea una perspectiva que respete la observación histórica de los fenómenos estéticos, pero que en lugar de privilegiar el enfoque desde una perspectiva nacional se concentre en el quehacer local; lo anterior, ya que pienso que en favor de un nacionalismo sin sentido y orientado principalmente por un occidentalismo capitalista, y de su respectiva “historia del arte”, se ha perdido de vista el valor simbólico y sociocultural de la creación estético-simbólica de los pueblos originarios, tal y como ha ocurrido con lo que he denominado como Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

Considero importante señalar que, aunque parezca una obviedad, desde el campo de los estudios regionales es fundamental regionalizar, pero basándose en la transdisciplina como eje conceptual; lo anterior permite el abordaje de los problemas en una dimensión regional/transversal.

Aclarado lo anterior, en esta investigación intentaré regionalizar la que delimitaré como Región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca, la cual propongo sea estimada primordialmente como región simbólica de estudio que tiene que ver con la creación de objetos estético-simbólicos, pero que tiene su manifestación espacio/temporal en doce municipios de tres de las quince regiones socioeconómicas que conforman el estado de Chiapas: I. Metropolitana, IV. De los Llanos y V. Altos.

Otra distinción entre la presente propuesta y la realizada desde la tradicional historia y demás estudios del arte nacional, es la perspectiva simbólica de la cultura que la orienta y le da cimientos, ya que las propuestas realizadas desde la filosofía de las formas simbólicas de Ernst Cassirer y de la antropología simbólica de Clifford Geertz, son los andamiajes teóricos y metodológicos adecuados para emprender una posible comprensión de la creación de objetos estético-simbólicos (*poíesis*), emanados de la Imaginación creadora (*áisthesis*, estética) de la cultura regional chiapaneca.

En el sentido anterior, creo importante mencionar que fueron los estudios regionales, los que me orientaron a considerar la perspectiva simbólica de la cultura como el eje central en la realización de esta investigación; lo anterior, ya que pienso que desde la filosofía de las formas simbólicas lo estético establece una fuerte relación con la significación y comprensión de fenómenos sociales, culturales y hasta económicos, políticos y sustentables, fenómenos que se pretende, tenga como base el enfoque regional; ya que considero que desde esta perspectiva se integran al estudio dos fenómenos no considerados en los trabajos de corte nacional:

Uno, el de la multiculturalidad existente en las sociedades regionales de México y

Dos: las dificultades y carencias que en ese sentido representan los intentos por escribir una historia del arte mexicana o nacional, principalmente en cuanto a la exclusión de la creación artística de los pueblos originarios se refiere.

Como punto de arranque, parto de considerar que el arte, antes que cualquier otra cosa, es una convención; es decir, un acuerdo y un constructo social, que adquiere significado sociocultural dependiendo de su contexto histórico y espacial.

Como ejemplo de lo anterior, valga mencionar que durante mucho tiempo y en muchas ocasiones, en el devenir histórico de la cultura occidental europea, se pensó que el arte no jugaba, o no tenía por qué jugar,

una función social dentro de las expresiones culturales de la humanidad; esta idea tiene sus orígenes en la época moderna, específicamente durante el periodo conocido como Renacimiento, y se fortaleció durante los siglos XVII, XVIII y XIX; pero ya para el siglo pasado, y gracias a la conocida como estética marxista, se volvió a repensar la existencia de una función social del arte, pero aún entonces se mencionaba que esta función no tenía por qué ser necesariamente explícita y, en ese sentido, la hermenéutica posmoderna, y en específico las propuestas de Paul Ricoeur y de Hans Georg Gadamer, se presentan como posibilidades teóricas para la interpretación y la construcción de sentido de la obra de arte.

En el tenor anterior, pienso que la filosofía (fenomenológica, hermenéutica y simbólica) y la antropología simbólica, podrían ser consideradas como herederas de la tradición marxista y permiten interpretar y comprender de mejor manera el sentido de las creaciones estético-simbólicas en la vida y relaciones sociales que se presentan en las culturas regionales, en la chiapaneca en específico.

Por último, cabe mencionar que considero el carácter transversal, multicultural y transdisciplinar de los estudios regionales, como condición indispensable para acceder a la comprensión de los fenómenos socioculturales locales, ya que ofrecen otra posibilidad epistémica, distinta a la elitista y anticuada forma de hacer historia del arte en nuestro país, que no se vincula casi nunca con lo social, ni con lo político, lo económico, la sustentabilidad o con los pueblos originarios.

Entonces, si combinamos las propuestas de la filosofía de las formas simbólicas de la cultura con el carácter transversal, multicultural y transdisciplinar de los estudios regionales, para identificar los objetos estético-simbólicos emanados de la Imaginación creadora de la cultura regional para, posteriormente, analizarlos bajo las propuestas epistemológicas emanadas de las teorías decoloniales y de la interpretación y desciframiento de sentido que permite la hermenéutica fenomenológica, los resultados pueden ser de gran valor para la comprensión del papel que

juega la creación estético-simbólica en la vida social, económica y política de las cultura regionales, en específico de la chiapaneca.

Desde luego que para entender mejor lo antes expuesto, es menester caracterizar aquello que consideraré como territorio de expresión de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca, puesto que pienso que su constitución es compleja por los varios elementos que la componen, los cuales, de no ser expuestos y desarrollados con detenimiento, volverían confusas más que claras las propuestas aquí vertidas.

Dicho lo anterior, sólo falta mencionar que el objetivo principal del siguiente capítulo es el demostrar cómo la filosofía de las formas simbólicas de la cultura y la antropología simbólica, orientadas por el enfoque transversal de los estudios regionales, facilitan la comprensión de los fenómenos socioculturales de las múltiples regiones que conforman nuestro país y, en específico, de la creación artística o estético-simbólica que es generada por la cultura regional chiapaneca.

Para dar inicio con el cumplimiento de dicho objetivo, considero menester adentrarnos en las relaciones arte y sociedad y en específico en las existentes en la cultura occidental europea; lo anterior, a partir de considerar lo que es el ser humano, pero no desde una posición ontológica, sino como *homo faber*, es decir, como humano que hace.

1.1 Referentes teórico-conceptuales y metodológicos que guían la investigación

Quiero iniciar, mostrando los referentes teóricos conceptuales que sirven como soporte epistemológico a la presente investigación, ya que son los que me permiten argumentar y fundamentar lo aquí expuesto; desde la imposibilidad del concepto de arte que se esgrime dentro de la lógica occidental para comprender la creación de objetos estético-simbólicos que conforman la que denomino como Región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca, por ser el territorio en el que estos objetos son creados y en el que la carga simbólica que se identifica en los elementos formales, en algunos de los materiales utilizados y en algunos de los procesos creativos, que los vincula con los utilizados por pobladores mesoamericanos que habitaron en épocas prehispánicas, lo cual los dota de una identidad histórica de larga duración o con profundas raíces históricas.

Por ser una investigación en donde el problema a tratar es la creación estética desde el enfoque de los Estudios Regionales, pero con una perspectiva simbólica de la cultura, entonces los primeros aportes teóricos que se expondrán son los concernientes a lo estético y lo simbólico para, a continuación, revisar los presupuestos teórico-conceptuales que se esgrimen desde los estudios regionales, los cuales aportarán en la regionalización del problema a tratar.

Como segundo momento de la investigación, propongo revisar los aportes teóricos realizados desde la teoría de la dependencia, la filosofía de la liberación y el análisis de los sistemas mundo, como antecedentes de las teorías de la decolonialidad aquí esgrimidas para, posteriormente, abordar los referentes teóricos de la teoría heterárquica del poder y de la hermenéutica fenomenológica que serán los soportes de las propuestas aquí vertidas.

Finalmente esbozo algunos elementos metodológicos que se complementan con lo planteado en el apartado “Camino metodológico”.

1.1.1 Referentes teóricos de lo estético y lo simbólico

Por tratarse de una propuesta que pretende esgrimirse como otra forma de apreciar la creación artística plástica creada en la entidad chiapaneca, más allá del concepto de arte que se ha esgrimido históricamente desde la lógica occidental; es así como la propuesta aquí presentada tiene sus raíces teóricas en las propuestas de los filósofos y teóricos marxistas, quienes presentan claras preocupaciones entorno a las relaciones que se han presentado entre el arte y la sociedad.

Propongo iniciar a partir de las propuestas de los filósofos marxistas, ya que considero que son los primeros críticos del pensamiento occidental, en términos de lo estético y de su relación con lo social.

Continuando con lo anterior, cabe mencionar que el primer soporte teórico en el que se sustenta esta investigación es el de las propuestas teóricas presentadas por el filósofo español radicado en México, Adolfo Sánchez Vázquez, en su libro *Estética y marxismo* (1983) en donde, a partir de abordar las definiciones del arte que se han presentado en la historia de la lógica occidental, considera el arte más desde la estética y desde su consideración como una expresión social antes que individual, resaltando así las posibilidades de socialidad y comunicabilidad del arte y dejando en claro que la expresión estética es inherente a la especie humana, trátese de la sociedad que se trate.

Otros soportes teórico-conceptuales se encuentran en las propuestas que el filósofo Antonio Banfi expone en su artículo “Arte y socialidad” y las del sociólogo Roger Bastide en su propuesta de la estética sociológica.

Por otra parte el artículo “La Escena social de las propiedades estéticas” que el ruso L. N. Stolovich presenta en *Estética y marxismo* y el libro *De la necesidad del arte*, de Ernst Fischer, pienso me permitirán la consideración del arte como un fenómeno social y humano.

Finalmente retomaré los aportes teóricos expuestos por el historiador del arte mexicano Justino Fernández en su tesis doctoral titulada *Coatlicue*,

estética del arte indígena antiguo, contribución de la historia de las ideas en México, para conformar la propuesta de la imaginación creadora como categoría de análisis que complementa al concepto de arte, al momento de estudiar el fenómeno estético en las regiones locales de los países considerados como periféricos, tercermundistas o en vías de desarrollo.

En lo correspondiente a la perspectiva simbólica de la cultura, los referentes teórico-conceptuales retomados para realizar los planteamientos de la presente propuesta, son extraídos principalmente de los presupuestos teóricos planteados por Ernst Cassirer en su *Antropología Filosófica* (2006) y de las propuestas teóricas vertidas en *La interpretación de las culturas* (2005) de Clifford Geertz.

Pero también se propone retomar las propuestas teóricas de Gilberto Giménez, expuestas en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales* (2007) e *Identidades sociales* (2009) en cuanto a las propiedades simbólicas de los territorios culturales que los vincula con las identidades sociales.

1.1.2 Referentes teóricos en Estudios Regionales

En lo referente a los Estudios Regionales, los soportes teórico-conceptuales que sustentan la presente propuesta, sugiero se inicien a partir de los planteamientos realizados por Victoria Escalona en su ensayo “Estado: la manufactura disputada del orden negociado y de los autómatas inacabados” (2011), en donde habla de la trasposición de espacios en los territorios, para posteriormente abordar las propuestas vertidas por Luis Ernesto Cruz en su tesis doctoral *Muerte y narración. Configuración de la muerte en la cultura regional de Tuxtla Gutiérrez: hermenéutica del poder y del sentido* (2018), en el mismo tenor.

También se retoman las propuestas teóricas de Asad, Ornelas y Bourdieu en cuanto a las regiones simbólicas comprendidas como regiones culturales, a partir de la apropiación simbólica expresiva del espacio por las sociedades que los habitan.

Un aporte de relevante importancia para la presente investigación es el texto *Espacio social y espacio simbólico, territorios del diseño*, en específico el ensayo “Espacio representado: espacio significado. Del espacio como creación subjetiva” de Mabel Amanda López, a partir de considerar el papel del observador como lugar de construcción espacial.

Es importante también exponer los aportes teóricos que me permitirán establecer una relación de elementos que facilitan el contextualizar la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

El aporte aludido es el apunte *Construcción de regiones* (2017), presentado por la Doctora Leticia Pons Bonals, para el Doctorado en Estudios Regionales y cuyo objetivo es: “Reflexionar acerca de los distintos posicionamientos epistemológicos que asumen los Estudios Regionales y cómo estos influyen en el procedimiento seguido por el/la investigador/a para construir la región que estudia” (2017:1).

Los elementos abordados en el mencionado apunte son:

1. Prácticas, acciones, tradiciones, costumbres y/o modo de actores que intervienen en el espacio tiempo.
2. Situaciones o disposiciones asociadas al conocimiento, formación o valores de los actores que intervienen en el espacio-tiempo.
3. Disposiciones económicas, mercantiles, monetarias y/o productivas que intervienen en el espacio/tiempo.
4. Disposiciones legales, jurídicas, políticas que intervienen en el espacio/tiempo.

Otro aporte fundamental para la presente investigación es el presentado por Gilberto Giménez en “Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas” (2001), artículo presentado para la revista *Alteridades* de la Universidad Autónoma Metropolitana, principalmente en lo referente al territorio cultural en donde propone la categoría de **Geosímbolo**, el cual es definido, parafraseando a Giménez, como: lugar que

por diversas razones reviste al pueblo de una dimensión simbólica que alimenta su identidad.

Este Geosímbolo se compone de dos tipos de pertenencias sociales:

1. la instrumental-funcional; relacionada a las utilidades del espacio íntimamente ligadas a las necesidades sociales, económicas y políticas de la colectividad y
2. la simbólica-expresiva; entendida como el espacio de sedimentación simbólico-cultural (2001).

Otro soporte teórico de relevancia para la presente investigación, es el realizado por Néstor García Canclini en su ensayo: “Introducción: antropología y estudios culturales” (1993), publicado por la revista *Alteridades* de la Universidad Autónoma Metropolitana.

El aporte principal de Canclini, para los fines de esta investigación, es el relativo a considerar que las sociedades y expresiones culturales locales no están aisladas, sino que se encuentran en constante diálogo con el mundo global, a partir de la trascendencia que alcanzan los objetos, logrando su exposición y venta más allá de las fronteras del país; pero además, porque tanto las creadoras como sus obras aparecen en varios medios electrónicos y se valen también del uso de las redes sociales para la divulgación de sus obras y pensamientos.

Lo anterior, me permitirá retomar la categoría de análisis de “lo local globalizado” que, a decir del mismo Canclini contempla: “todo lo que hay de extranjero en “lo nuestro” y las maneras en que lo nuestro se las arregla para tener un lugar en el mundo” (1993: 8).

Lo anterior, como uno de los principales aportes de los estudios culturales actuales.

Quiero aclarar que no consideraré la relación entre lo local y lo global como una dicotomía, sino que lo observaré como un diálogo, un transitar o un ir y venir entre ambos ámbitos.

Considero que los referentes teóricos conceptuales aquí presentados, me permitirán realizar una regionalización cultural y simbólica, más que económica, geográfica o política, ya que la región que propongo, pretendo esté conformada y delimitada principalmente por los objetos estético-simbólicos creados por la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, pero también es importante cavilar en que estos objetos son creados en municipios que se caracterizan y sobresalen por la creación y elaboración de estos objetos como ocurre con la cerámica de Amatenango o la laca de Chiapa de Corzo en el estado de Chiapas, ya que como menciona Pons Bolans:

El objetivo de los Estudios Regionales es dar cuenta de la medida en que los actores sociales, situados en una unidad espacio-temporal determinada, perciben estas posibilidades, atendiendo a sus capacidades humanas y a las limitaciones estructurales que enfrentan; de la medida en que pueden accionar en distintos sentidos y, desde allí, modificar la dirección de los procesos históricos locales, regionales e, incluso, aportar singularidades al proceso de globalización en el que hoy se encuentran insertos (2017: 9).

Estos son los soportes teóricos conceptuales, los cuales pretendo cimentarán teóricamente a la presente propuesta de investigación, en lo concerniente a los Estudios Regionales, para la comprensión de la carga simbólica de los objetos y la regionalización del fenómeno estético.

1.1.3 Referentes teórico-conceptuales de lo decolonial

En lo concerniente a los referentes teóricos que considero me permitirán construir la propuesta en perspectiva decolonial, pienso relevante partir de

la Teoría de la Dependencia, específicamente de la propuesta realizada por Theotonio Dos Santos en su libro *Imperialismo y dependencia* (1983).

Creo que es pertinente partir de lo propuesto en la Teoría de la Dependencia, por la propuesta que presenta en lo relativo a los países latinoamericanos y su dependencia de los países capitalistas, además por los esbozos que en ella se encuentra, de las propuestas posteriormente vertidas por las teorías decoloniales.

Teóricos como Fernando H. Cardoso, Enzo Faletto, Aníbal Quijano, Ruy Mauro Marini, Andre G. Frank y Theotonio Dos Santos, plantearon las propuestas teóricas que señalan, a groso modo, que más que un desarrollo industrial, los considerados como países subdesarrollados entre los que se encuentran los latinoamericanos, presentábamos una dependencia industrial, económica y hasta política con los países que detentan el poder económico o capitalista, los llamados países desarrollados o del primer mundo, y que era de la conveniencia de estos países mantener una dependencia de los subdesarrollados hacia ellos.

Por lo anterior, es importante considerar que las semillas teóricas de las propuestas de la decolonialidad se encuentran en las expuestas desde la Teoría de la Dependencia; hasta Aníbal Quijano y André Gunter Frank, quienes posteriormente serán teóricos de la decolonialidad, participaron también en este planteamiento inicial.

Un supuesto conceptual posterior que tuvo influencia de la Teoría de la Dependencia, es el realizado por el economista Raúl Prebisch, quien propone la existencia de un centro económico y de desarrollo, conformado por los países industrializados que detentan la producción capitalista del mundo y de una periferia que se encuentra conformada por los países en vías de desarrollo, tercermundistas o subdesarrollados, como han sido considerados los países latinoamericanos, los cuales además coinciden con la característica de haber sido colonia en el pasado.

Creo que la continuidad de la línea teórica esbozada hasta aquí, se encuentra en las propuestas planteadas por Immanuel Wallerstein en su *Análisis de los Sistemas Mundo*.

Considero que el análisis de los sistemas mundo permiten una mejor comprensión de los procesos globalizadores y de los embates colonizadores del sistema capitalista y que son los antecedentes teóricos de las propuestas realizadas por Enrique Dussel en la *Filosofía y la Estética de la liberación*.

En el análisis de los Sistemas Mundo Wallerstein propone la existencia de países que conforman un centro hegemónico y una periferia subalterna a esta hegemonía.

A continuación retomaré las propuestas presentadas por Enrique Dussel en su *Filosofía de la liberación* (1996) y su *Estética de la liberación* (2017)., antecedentes filosóficos de las teorías decoloniales.

En lo relativo a los referentes teóricos que me permitirán fundamentar la perspectiva decolonial, en primer lugar me gustaría mencionar el artículo “Colonialidad del saber y ciencias sociales para aprender los imaginarios colonizados” de Sergio Ángel Baquero y Julián Andrés Caicedo (2015).

Como soporte principal y columna vertebral de la perspectiva que orientará a la presente investigación, tomaré las propuestas de teóricos de la decolonialidad, como: Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, Ramón Grosfoguel, Nelson Maldonado Torres y Santiago Castro Gómez; primordialmente las que versan en torno de las colonialidades del poder, el saber y el ser.

Finalmente, recurriré a los planteamientos esgrimidos por Pablo González Casanova al referirse al Colonialismo Interno, como un fenómeno de colonialidad que se presenta al interior de los estados nacionales.

1.1.4 Referentes de la teoría heterárquica del poder y de la hermenéutica fenomenológica

Como principales soportes en cuanto a procesos teórico-metodológicos que se pretenden sirvan también como camino metodológico, recurriré a las

propuestas realizadas por Michael Foucault en sus obras: *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen II* (1999) y *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)* (2000), en donde expone sus propuestas estéticas desde una perspectiva hermenéutica, pero en donde también habla de la teoría heterárquica del poder, la cual permite comprender los fenómenos sociales desde una consideración de igualdad y no de jerarquía.

Cabe considerar que la teoría heterárquica del poder decanta de las propuestas presentadas por Foucault en su *La Microfísica del poder* (1980), en donde también desarrolla su concepto de biopolítica.

Los últimos soportes teóricos a los que recurriré para la fundamentación de lo planteado en esta investigación, son los concernientes al uso de la hermenéutica, en específico en su propuesta fenomenológica, por lo que se recurrirá a las propuestas realizadas por Hans Georg Gadamer en su obra *Verdad y Método* (2001), pero también acudiré a lo planteado por Paul Ricoeur en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (2006) y a los planteamientos que esgrime Mario J. Valdés en *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea* (1995). En lo concerniente a la interpretación de la carga simbólica contenida en los objetos estéticos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca y en cuanto a comprender algunos actos sociales como textos.

Hasta aquí lo relacionado a los referentes teórico-conceptuales que soportan a la presente propuesta de investigación; a continuación se expondrán las consideraciones a cerca de las relaciones arte-sociedad, que se han presentado en algunas propuestas teóricas de corte occidental, pero con perspectiva crítica.

1.1.5 Camino metodológico

Como primera parada en el camino metodológico hacia una propuesta otra, para el estudio de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora desde su regionalización, planteo la revisión del estado de la cuestión o estado del arte, el cual abarque la producción intelectual, tanto local como global, pero considerando especialmente la generada en la entidad chiapaneca.

Pienso que lo anterior, me permitirá establecer un marco teórico-conceptual que parta del testimonio y análisis realizados por estudiosos que radican en Chiapas, pero que abarque también a los estudios realizados en otras latitudes y hasta la historia del arte escrita en México.

La segunda parada en este camino metodológico para el estudio y comprensión de la creación estético-simbólica emanada de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, es de índole decolonial; es decir, que parte de la propuesta de romper con los encasillamientos coloniales que han situado a la creación de objetos estético-simbólicos de los pueblos originarios latinoamericanos en los ambiguos y erróneos lugares de artesanías y arte popular, y que, por ende, abra las conceptualizaciones moderna y contemporánea del arte, para empezar a considerarlo como imaginación creadora; categoría desde la cual propongo que la creación estética de los pueblos originarios pueda ser apreciada en términos equitativos a los parámetros de apreciación del arte, que se esgrimen desde la lógica occidental; es decir, considerando a los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de los pueblos originarios de Latinoamérica, desde una posición heterárquica y no jerárquica del poder, haciendo alusión a la biopolítica de Michael Foucault.

Pienso que si apreciamos la creación estética plástica de la cultura chiapaneca, en los términos propuestos por la imaginación creadora, entonces podrá cumplirse para los pueblos originarios también el

presupuesto teórico realizado por la Filosofía de las formas simbólicas y la Antropología simbólica, presupuesto que considera que todas las sociedades humanas se expresan a través de las formas simbólicas de la cultura, las cuales a su vez conforman una especie de principios estructurales generales, que funcionan y sirven igual para todas las sociedades humanas que habitan en el planeta.

En el sentido anterior, a decir de Ernst Cassirer: “Todas las obras humanas surgen en particulares condiciones históricas y sociales y no se comprenderían jamás estas condiciones especiales si no fuéramos capaces de captar los principios estructurales generales que se hayan en la base de esas obras” (2006:109).

Sin embargo, como lo que pretendo en esta ocasión es sugerir un camino metodológico para el estudio de los objetos estéticos simbólicos emanados de la imaginación creadora de los pueblos originarios de Latinoamérica, y no una teoría conceptual, propongo entonces que se respalde metodológicamente en las posibilidades que ofrece el análisis descriptivo, ya que a decir del mismo Cassirer: “No podemos medir la profundidad de una rama de la cultura humana si no se le precede por un análisis descriptivo” (2006:109).

El análisis descriptivo entonces, se aplica a las sociedades y a los objetos para definir los elementos que caracterizan a sus formas simbólicas en general y a sus expresiones estéticas en particular.

Considero que a través de la observación y análisis estético-morfológico de los objetos, podremos comprender mejor a las sociedades en términos de “lo que hacen” y de “cómo lo hacen”; es decir, a partir de una perspectiva simbólica y no ontológica del ser. Considerándolo como *homo faber*.

La tercera parada en este camino metodológico, es la regionalización del objeto de estudio, a partir de la identificación de elementos formales, materiales y simbólicos que permitan vincular la identidad de los creadores

de dichos objetos entre sí, pero también a partir de considerar los siguientes elementos: objeto de estudio o tema, espacio, tiempo, actores, agencia; prácticas, acciones, tradiciones, costumbres y/o modo de actores que intervienen en el espacio tiempo; situaciones y disposiciones asociadas al conocimiento, formación o valores de los actores que intervienen en el espacio-tiempo; disposiciones económicas, mercantiles, monetarias y/o productivas que intervienen en el espacio/tiempo; disposiciones legales, jurídicas, políticas que intervienen en el espacio/tiempo.

Como cuarta y última parada en este camino metodológico propongo el uso de la hermenéutica fenomenológica y para ello, presento una relación de principios de funcionamiento de la hermenéutica fenomenológica, que permiten aclarar su tarea como vía teórico-metodológica para la interpretación del objeto estético-simbólico y su relación con los contextos socioculturales, tanto el que lo vio nacer, como el del espectador que lo interpreta para su goce estético.

1. El primer principio de la hermenéutica fenomenológica es que cada pregunta que realizamos con respecto al objeto que vamos a interpretar es una pregunta sobre el significado de este. El significado de un objeto u obra se derivará de una indagación acerca de la composición de ésta, que es la forma, la historia, la experiencia de apreciación estética y la auto-reflexión del intérprete.
2. El segundo principio de una hermenéutica fenomenológica es que el modelo tradicional de comunicación textual, que se mueve de autor a obra a espectador, queda suplantado aquí por un modelo bifurcado que construye dos relaciones separadas y paralelas: la primera es, dentro de la prioridad temporal, la relación autor-obra, y la segunda, la relación obra-espectador.
3. De esta forma, el tercer principio de la hermenéutica fenomenológica es reconocer que el objeto estético-simbólico es arrancado de su

contexto original y, mediante el acto de apreciación, se encuentra en contextos variables y diferentes.

Es necesario recalcar de nuevo que ya no existe una situación común entre la creadora y el espectador. Si hemos rechazado la búsqueda de las intenciones psicológicas de otra persona –la creadora– supuestamente ocultas detrás de los objetos estético-simbólicos, y si no queremos reducir la interpretación al juego libre de los deconstruccionistas, entonces, ¿Qué es lo que nos queda como ámbito de investigación? Mi postura es que el cometido de la interpretación es el de explicar el tipo de ser-en-el-mundo que se despliega dentro de los objetos estético-simbólicos y mediante éstos.

Según la filosofía de Hans-Georg Gadamer, convenimos que se entiende a la condición humana como, esencialmente, un diálogo de realización o actualización para la persona que pertenece a una tradición, e interactúa con ella, dentro de una comunidad de comentario.

4. El cuarto principio de la hermenéutica fenomenológica se deriva, en parte, de *Verdad y método*; es la noción de que el encuentro hermenéutico consiste en trascender la extrañeza alienante que, en un principio, la obra tiene para el espectador. La metáfora de la distancia sirve para describir este encuentro y el subsiguiente proceso de tensión continua. En otras palabras, existe una antinomia inicial entre la obra y el espectador, una oposición entre la distanciamiento alienante y el impulso hacia la apropiación por parte del espectador.
5. El quinto principio de la hermenéutica aquí propuesta describe el proceso central de apropiación del objeto estético-simbólico en la experiencia de la apreciación. A decir de Mario J. Valdés en su libro *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea* “Apropiación es la traducción al español del término alemán *Aneignung*, y fue empleado primero por Ricoeur en 1972. El

término significa hacer propio lo que era, en un principio, extraño y ajeno” (1995:143).

Como se ha mencionado con anterioridad, la tarea de la hermenéutica fenomenológica consiste en superar la distancia cultural y la alienación histórica de la obra de arte o del objeto estético-simbólico. Sólo se cumple el propósito de la apropiación en la medida en que se actualice el significado del objeto estético-simbólico para el espectador del momento.

Por lo tanto, la apropiación es el proceso de actualización del significado de un objeto estético-simbólico que está dirigido al espectador. Por consiguiente es un concepto dialéctico de proceso dinámico que tiene como resultado el hecho de apoderarse de lo que era, en un principio, el pensamiento de otros. La experiencia de apreciación considerada como un acontecimiento situado en el momento actual, en medio de la historicidad del espectador, es el nuevo acontecimiento que sustituye al suceso del autor.

Si para empezar la tarea de interpretación comprendemos que el objeto estético-simbólico tiene un estatus autónomo con respecto al autor, tenemos entonces tres opciones para su estudio: podemos explicar el objeto en términos de sus relaciones internas, de su estructura; podemos responder a la obra, apreciarla y criticarla; y podemos intentar relacionar los dos puntos anteriores, es decir, relacionar a la explicación formal con la comprensión de la experiencia de apreciación. Esta última es la línea de acción de la hermenéutica fenomenológica y, para llegar a ella, debemos abordar los objetos estético-simbólicos como forma, pero también como un acontecimiento histórico y distante y, finalmente, como un suceso históricamente presente.

6. El sexto principio es entonces el punto de partida, es la organización formal que queda vinculada posteriormente a las huellas de sus

orígenes históricos, pero que también es reconstituida, de manera clara y abierta, como un acontecimiento contemporáneo para el espectador, quien es el agente necesario para la significación total. La función del espectador se convierte en algo que concretiza y asimila, creado por la experiencia de apreciar los objetos estético-simbólicos y de participar, así, de la cosmovisión de una cultura.

7. El séptimo principio de esta hermenéutica será esclarecer qué es lo que puede y no puede lograr. La hermenéutica fenomenológica difiere de la hermenéutica romántica en, al menos, una proposición fundamental: mientras que la hermenéutica del siglo XIX buscaba vincular el contenido de las obras de arte con la disposición psicológica del autor o con las condiciones sociales de la comunidad en la que se habían producido las obras, la hermenéutica fenomenológica está encaminada, en última instancia, a examinar a la obra como una realidad constituida que toma en cuenta consideraciones históricas pero que se fundamenta en el fenómeno de la apreciación del espectador o crítico. Debemos también tener cuidado en distinguir nuestra empresa en particular de cualquier forma de crítica de arte que tenga un carácter anti-histórico, como el estructuralismo. El séptimo principio consiste entonces, en reconocer que es imposible establecer un significado fijo y que un conflicto de interpretaciones resulta inevitable. Sin embargo, más que evadir este hecho, buscamos participar en la tradición del comentario humanístico, que Paul Ricoeur ha denominado la hermenéutica de la re-figuración del mundo.

La propuesta aquí presentada, plantea un camino metodológico otro, que parte de la filosofía y la estética de la liberación para conformar una perspectiva decolonial, pero que también pasa por el enfoque regional, el análisis descriptivo y la interpretación simbólica a través de la hermenéutica fenomenológica, para la comprensión de los objetos estético-simbólicos,

emanados de la imaginación creadora de los pueblos originarios de Latinoamérica.

1.2 Relaciones arte-sociedad

Antes de abordar las relaciones existentes entre los objetos artísticos y las sociedades que conforman la cultura regional chiapaneca, es importante hacer una revisión de cómo se presentaron dichas relaciones en la cultura occidental europea.

Para iniciar esta revisión, propongo establecer primeramente un acuerdo con el lector, acerca de aquello a lo que me referiré al hablar de arte, principalmente por lo que puede representar el concepto por estas latitudes del sureste mexicano, en donde las sociedades cuentan con una característica fundamental: el que están conformadas por una rica mezcla multicultural, la cual cuenta con una presencia considerable de habitantes de los pueblos originarios, que han poblado históricamente esta región, tales como los tseltales, los tsotsiles y los zoques, por mencionar algunos.

En esta investigación propongo repensar aquello que hemos considerado como lo artístico, a partir de incorporar lo que hemos dejado fuera de los estudios del arte y la cultura nacionales; pretendo también re conceptualizar el arte de una manera abierta, para generar estudios diferentes a la historia del arte que tradicionalmente se ha realizado en México durante los siglos pasados, pero que también los considere; en fin, intentaré proponer otra forma de acercarnos al objeto estético y a su producción simbólica, una forma que permita comprender mejor la creación estética creada por estas latitudes.

Lo anterior cobra importancia, si se considera el valor del objeto estético y su creación para el conocimiento y comprensión de las sociedades locales y para el avance y desarrollo de los estudios sociales y humanísticos, de los cuales forma parte la presente investigación.

Pues bien, para lograr que el acuerdo funcione, he decidido recurrir a un artículo que presentó el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez en el libro *Estética y marxismo, Tomo I* (1983), titulado: “La definición del arte”.

En dicho artículo el filósofo español asilado en México lanza el siguiente cuestionamiento: “¿Es posible definir al arte?” (1983: 152) y menciona: “La pregunta puede parecer ociosa si se toma en cuenta que, lejos de estar necesitados de definiciones en este terreno, andamos al parecer sobrados de ellas” (1983: 152); a continuación, menciona una serie de definiciones, las cuales no pretenden formar una lista exhaustiva:

Arte como ilusión o engaño consciente (Conrad Lange), introyección o proyección sentimental (T. Lipps y Vernon Lee), satisfacción indirecta de un deseo reprimido (Freud), organización de la experiencia para que resulte más intensa y vital (Dewey), fenómeno significativo o símbolo (S.K. Langer), lenguaje para comunicar valores (Chester Morris), expresión imaginativa de una emoción (Collingwood), placer objetivado (Santayana), representación verídica de la realidad (la mayor parte de los estéticos soviéticos), modo de manifestación de la autoconciencia de la humanidad (G. Lukacs), lenguaje o discurso cuyos signos forman parte de un contexto semántico orgánico y autónomo (G. della Volpe), mensaje que transmite una información no propiamente semántica, sino estética (Moles y otros cibernéticos), etcétera. (1983: 152)

La anterior relación menciona solamente a los filósofos que Sánchez Vázquez considera sus contemporáneos, los de la segunda mitad del siglo pasado. Posteriormente mencionará algunas definiciones pertenecientes a la tradición occidental:

el arte como imitación de la naturaleza (en la mayor parte de los autores griegos), forma de reflejo y conocimiento de la realidad (Leonardo da Vinci, Diderot), actividad libre y desinteresada (Kant), forma de autoconciencia del espíritu y de autoconciencia y

objetivación del hombre (Hegel), trabajo o creación conforme las leyes de la belleza (Marx), etcétera (1983: 152).

Un elemento significativo en las reflexiones de Sánchez Vázquez es aquel que señala que un rasgo del arte, por muy importante que sea en un periodo dado o con respecto a ciertas artes, no puede ser extendido a todo arte y menciona: “Resulta así que un rasgo –que revela su importancia en un contexto particular e histórico dado- es elevado a la condición de rasgo esencial de todo arte, con lo cual se tiene que negar la condición de tal o reducir a una condición inferior o impropia a todo arte que no se ajuste a ese concepto. Tenemos así un concepto cerrado, del arte.” (1983: 154)

Menciono que es significativo porque, como lo muestra la cita anterior, la historia del arte en la cultura occidental se ha manejado a través de conceptos cerrados del arte, en donde lo que no encaja, o no cabe en sus definiciones, queda fuera de aquello que es considerado arte.

Tenemos así que, como en la definición anterior, las definiciones tradicionales del arte y la gran mayoría de las contemporáneas, provenientes de la cultura occidental, parten de considerar un rasgo de la obra, o de la corriente artística en turno, como esencial y común con respecto a todo el arte (en cuanto arte verdadero) sin que, en verdad, pueda extenderse a toda creación artística, partiendo así de lo que podríamos considerar como una falsa generalización.

Al respecto Sánchez Vázquez, refiriendo a Worringer, menciona: “en el fondo, todas nuestras definiciones del arte (las de la cultura occidental) son definiciones del arte clásico” (1983: 155).

Otra definición en la que se detiene Adolfo Sánchez Vázquez es la que propuso Morritz Weitz quien, a decir del filósofo español, parte de la siguiente premisa: “las definiciones tradicionales no definen lo que el arte es realmente porque, en cada caso, presentan como condiciones necesarias y suficientes propiedades o rasgos que no lo son, o, más exactamente, no pueden serlo” (1983: 161).

Dicho de otra manera, lo que generalizan las definiciones tradicionales no es propio de todo arte, sino de cierto tipo de arte, o del arte en un contexto particular.

Por lo anterior, Weitz abandonará las definiciones generalizantes y buscará nuevas vías de conceptualizar el arte.

Moritz Weitz llegará a la conclusión de que más que una definición generalizante del arte, que surge de pensar que el arte es una esencia en sí y no una forma estética de ver el mundo, se debe considerar, como en el caso de la ciencia, que no hay objetos artísticos ni científicos en sí, sino que la ciencia y el arte, como formas de ver y representar el mundo, generan objetos artísticos y científicos que se vuelven en obras paradigmáticas y Sánchez Vázquez lo menciona de la siguiente manera: “una obra es considerada como tal por lo que reitera y no por lo que innova; por su parecido con otra, y no por lo que hay de ruptura o de distinto en ella” (1983: 163)

Lo anterior suena interesante, a excepción de un pequeño inconveniente: de este modo, lo creado se convertirá en condición necesaria de toda nueva creación, y el estatuto de ésta se volvería precario y discutible, como ha ocurrido con el arte prehispánico o el barroco mismo.

A partir de lo anterior, Sánchez Vázquez comenta: “El concepto de arte ha de ser abierto porque la realidad artística -como creación- está siempre abierta” (1970:165)

Es decir, el arte es creación y como creación es a la vez cambio y continuidad: en ese sentido, movimiento y apertura podrían ser dos de las condiciones de lo que podemos considerar arte, para los fines de la presente investigación.

Entonces, para cumplir de mejor forma los objetivos de esta investigación, propongo abrir el concepto de arte y repensarlo como imaginación creadora; lo anterior, por el papel esencial que juegan la capacidad de imaginación y la actividad creadora como facultades humanas

que permiten la creación artística o estético-simbólica en todas las sociedades del mundo.

A decir de Justino Fernández, la imaginación creadora es: “la reina de las facultades, por ella es posible el arte y la conmoción estética y todo lo que hace que la realidad cruda de la existencia se transfigure en un sueño poético, revelador de nuestro ser finito y contingente, de nuestra más radical realidad de verdad” (1953:9)

Desde esta perspectiva, podemos considerar a la imaginación creadora como la facultad humana que potencia la creación estética y, por ende, la artística, trátase de la sociedad que se trate y del contexto y el tiempo en que se sitúe.

A partir de lo anterior, y para los fines de esta investigación, se entenderá a la *imaginación creadora* como la facultad humana que nos permite generar símbolos, los cuales se pueden manifestar en creaciones materiales, es decir en objetos, que pueden ser considerados como artísticos, o no, pero que indudablemente son estéticos.

A la vez, considero a la imaginación creadora como la capacidad que tiene el género humano de realizar actos, los cuales decantan en objetos y utensilios estéticos, que son y están cargados de símbolos y que, por lo mismo, nos permiten introducirnos en la comprensión de las expresiones estético-simbólicas que les dieron origen, es decir, de las cosmovisiones o visiones del mundo, de las sociedades que habitan y habitaron el planeta.

Así pues, estamos ante una conceptualización del arte no arbitrariamente escogida, sino socialmente necesaria, en virtud de la necesidad de ajustarse a un objeto o experiencia real.

Pero además de la facultad imaginativa y la capacidad creadora, la imaginación creadora, como categoría estético-simbólica, cuenta con la característica de la comunicabilidad, ya que mediante ella afirma su carácter social. La socialidad de la imaginación creadora se pone de manifiesto, no sólo en su condicionalidad social y en el conjunto de ideas,

valores y sentimientos del ser humano social que la nutre, sino ante todo en su naturaleza comunicativa.

En ese sentido, la imaginación creadora es la facultad humana que potencia la creación estético-simbólica como actividad práctica, mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada, expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho objeto u obra creativa, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad.

Desde esta perspectiva se puede considerar que existe, por lo menos, un rasgo esencial en todo el arte: el papel de la imaginación, el cual nos permite diferenciarlo de la ciencia y de las demás formas simbólicas de la cultura.

En el sentido anterior, el arte, entendido como forma simbólica de la cultura, refiere a la idea de que antes que pensar en una condición ontológica de la humanidad, debemos de pensar a la misma en términos simbólicos, y puesto que los símbolos son creaciones humanas, desde esta perspectiva se propone comprender a la humanidad en términos de lo que hace y no de lo que es.

Entonces si consideramos el arte, o mejor aún la imaginación creadora, como una forma simbólica de la cultura, es posible también considerarla como un constructo social, algo que, como ya se mencionó, surge de una convención, en primer lugar, entre el creador y el espectador, para después alcanzar el rango de creación estética socialmente aceptada, lo cual ocurre a través del consumo o de la trascendencia de las obras u objetos estéticos.

Expresar la imaginación creadora es un acto público, no existe la creación estética sólo para mí, ya que desde su elaboración y manifestación plástica el objeto estético se convierte en un objeto público que representa la visión de mundo de su creador a través de formas, para que otros las aprecien, descifren y consuman; si bien el objeto estético-simbólico no es comprendido por todos de la misma manera, si ostenta un carácter público que lo vuelve un objeto social, que juega muchos roles o papeles en la

sociedad y que ha llegado a ser hasta un elemento de discriminación, elitismo y racismo, cuando es entendido como arte, y lo anterior se puede constatar a través de las relaciones de poder que establecen algunos grupos sociales ante otros en los ámbitos artísticos, a partir de las distinciones históricas entre lo que ha sido considerado como arte y lo que no, claro que desde la lógica occidental predominante.

Entiendo la imaginación creadora como un fenómeno social, en cuanto a que provoca o genera la expresión estético-simbólica que conlleva la comunicación de las interpretaciones y representaciones del mundo que creamos y vivimos; en este punto en específico el arte, especialmente las llamadas artes plásticas, han jugado diferentes roles históricos, ya siendo acompañantes del poder real o del poder secular, porque tanto gobiernos como religiones han recurrido históricamente a las artes plásticas como medio de propaganda de imperios o en forma de alegorías religiosas o mitológicas.

En la actualidad, no se puede entender la publicidad sin la imagen y el diseño, en donde las artes plásticas se abren a las artes visuales; en fin, los roles sociales de las creaciones estéticas han sido múltiples y variados a lo largo de la historia de la humanidad; eso sí, se significan y se comprenden mejor si se considera que estos roles dependen del “lugar del mundo” en donde uno se encuentre parado.

Desde esta perspectiva, los objetos, nuevos o viejos, producidos por la humanidad, cuyas características no corresponden -o no “se parecen”- a las de los objetos artísticos tradicionales, no dejarán por ello de ser producto de la imaginación creadora, siempre que muestren los rasgos esenciales que hemos señalado: imaginación (ligada a la relación tradición-innovación), creación (como actividad abierta y propositiva) y comunicabilidad (que facilita la sociabilidad de las cargas simbólicas de los objetos estéticos).

Una vez expuesto lo entendido como relaciones arte-sociedad, creo importante señalar cómo se han reflexionado estas relaciones desde la lógica de la cultura occidental, específicamente a partir de los trabajos de quienes

más estuvieron interesados en el tema durante el siglo pasado, me refiero a los filósofos y teóricos marxistas, quienes presentan claras preocupaciones e iluminadoras propuestas sobre las definiciones, la función, la sociabilidad y la necesidad del arte en las sociedades.

1.2.1 Relaciones “arte-sociedad” en la cultura occidental europea

Habiendo aclarado que la cultura occidental europea se manejó históricamente bajo un concepto tradicional y cerrado de arte, analizaré brevemente como se desarrollaron las relaciones entre esta forma de concebir el arte y las sociedades que conformaron dicha cultura.

Para ello, es importante considerar al arte como una manifestación exclusiva de la actividad humana, creada para representar una visión simbólica del mundo, real o imaginaria, que ha tenido un devenir cambiante a lo largo de la historia de la cultura occidental, atendiendo a las necesidades de la humanidad que la conforma, en cada una de sus etapas.

Si se realiza un breve recorrido por las diferentes sociedades históricas de la cultura occidental, observaremos en perspectiva cómo la idea del arte ha cambiado a lo largo de las diversas épocas que la conforman, pero esa idea cambiante casi nunca se ha abierto más allá de lo propuesto en la época clásica.

A vuelo de pájaro se pueden apreciar los rasgos más destacados de la relación arte-sociedad en cada época de la historia occidental:

En la primitiva, la producción artística consistía en la creación de objetos para la elaboración de rituales mágicos. El artista era considerado como una especie de brujo o chamán.

Durante la época del Imperio Romano, el arte fue considerado como una destreza sujeta a las reglas de la humanidad para producir cosas. El artista era más considerado como un artesano al servicio de las ciudades-estado.

En la Edad Media, el arte adquirió la función de adoctrinar y evangelizar mediante representaciones religiosas dirigidas a una sociedad en su mayoría inculta.

En el Renacimiento, el arte estaba al servicio de las clases acomodadas, pudientes: clero, nobleza y burguesía. Apareció el mecenazgo y el coleccionismo. El artista trabajaba para su mecenas satisfaciendo sus peticiones.

En el Manierismo, el arte se caracterizó por la fusión de la belleza clásica con otra más subjetiva, fruto de la creación del artista. De esta forma, la imaginación y la fantasía pasaron a jugar un papel preponderante en la creación artística de occidente.

Durante el siglo XVIII, la etapa del Romanticismo, el arte dejó de lado las representaciones religiosas, y de poder político, para centrarse en reflejar los sentimientos. El artista se liberó del mecenazgo de la Iglesia y del Absolutismo. El arte pasó a considerarse un bien social.

A finales del siglo XIX, con el surgimiento de la corriente conocida como Esteticismo, el artista dejó de estar influido por el sentir de la sociedad, para centrarse en una búsqueda de la belleza de forma individual.

En el siglo XX, el arte supuso una ruptura con la tradición anterior y con el concepto de belleza clásica. Aparecieron la fotografía, el cine y demás artes visuales que se encargaron de plasmar la realidad.

Actualmente, observamos una tendencia a regresar a la concepción inicial del arte como objeto.

El arte pasa de ser adquirido por una determinada clase social pudiente, a ser un consumo estético de masas, mayormente accesible mediante los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. La producción visual está a merced de la publicidad, la cual es un instrumento de propaganda al servicio de los poderes fácticos que, haciendo uso de las manifestaciones artísticas de la cultura actual, encandilan a las masas en su beneficio.

Las consideradas como grandes obras de arte, se han convertido en un producto capitalista de inversión y especulación que busca conseguir el mayor beneficio posible. El objeto se adquiere por su valor expositivo, por lo que tiene de raro y por el precio que pueda alcanzar en el mercado.

Cabe considerar que el arte, entendido desde la lógica occidental, continúa desarrollando su función tradicional de representación de la realidad, buscando nuevos caminos de creación mediante los modernos medios de comunicación y las nuevas tecnologías. En este contexto el artista, que depende totalmente del sistema comercial, se dedica a usar su imaginación para plasmar su obra, intentando adecuarse a la sociedad cambiante, dependiendo cada vez más de la moda imperante.

Al respecto, y a decir de Antonio Banfi en su artículo “Arte y socialidad” incluido en *Estética y marxismo*: “la función social del arte se refleja sobre la posición social del artista, ya sea en general, en cuanto tal, ya sea en especial, según el arte específico que ejerce, puesto que para esta valoración no es indiferente la preponderancia del movimiento ideal de inspiración o del momento técnico del oficio” (1983: 273).

De esta manera, la función social del arte queda íntimamente ligada a la posición social del artista.

Por otro lado, en *Arte y sociedad* (2007), publicado por primera vez en 1945, el sociólogo francés Roger Bastide aborda como problema a solucionar la influencia social del arte.

A su enfoque, que no es moral ni filosófico, lo llama “estética sociológica”, en él plantea la existencia de dos tipos de artistas: los que sirven a la sociedad o aun grupo social y los que hacen “arte por el arte”, pero sostiene que, de cualquier manera, ambos trabajan con lo social.

Bastide parte de la premisa de que el arte es lenguaje y, por tanto, instrumento de “estrecha” solidaridad social, es una “interpenetración de las almas, una fusión parcial de las conciencias” (2007: 46), pero también puede ser lo contrario, un factor de desintegración social.

Hace hincapié en que cada sociedad y grupo tienen su propio arte, el cual es un “juego reglado” socialmente, y también fuga y liberación de lo real.

Una de las observaciones más sobresalientes de Bastide, radica en que la sociedad ha utilizado siempre el arte, pero como ya se vio el estado y la iglesia fueron los que más se aprovecharon de él.

Menciona Bastide que el arte ejerce un peso sobre todas las funciones sociales: hay una función ritual del arte (la religión, el amor, la muerte), por otro lado, el arte “ordena” los peligros sociales (cuando va de la sociedad al individuo), pero también puede exaltar la vida psíquica y evolucionar la vida política (cuando va del individuo a la sociedad).

Propone estudiar sociológicamente el efecto del arte, “no sobre un ámbito de la vida social en específico, sino sobre el conjunto de hábitos y costumbres (el valor que el pueblo concede a los placeres estéticos como signo de civilización, o como transformación de la hostilidad y la fuerza bruta en juego y en placer estético)” (2007:45).

Bastide llega a la conclusión de que “Cada época proyecta su propia visión del mundo, la cual expresa su “alma profunda” y esto se liga a los “estilos de vida” que no son sino comportamientos que expresan esa concepción” (2007:267).

Piensa Bastide a la cultura, no como un simple epifenómeno sino como creación imprevisible y que su relación con la sociedad es objeto de estudio sociológico.

Roger Bastide también propone que “hay que ir más allá de los límites de las concepciones espiritualistas y materialistas de la sociedad y ver en el estilo de vida el punto de contacto entre el arte y lo social” (2007:52)

El sociólogo francés plantea que el arte modifica la sensibilidad del ser humano y le permite modificar la realidad según normas estéticas (urbanismo y arte de jardines)

Sostiene Bastide que el arte transforma el medio material y hasta el propio cuerpo, ya que el medio material y el medio social se adaptan a los cánones epocales de la estética.

Por otro lado, el ruso L. N. Stolovich en su ensayo titulado “La Esencia social de las propiedades estéticas”, incluido en el libro *Estética y marxismo* (Sánchez, 1983) menciona que “para tener una plena idea estética del objeto no basta percibir sus cualidades formales, sino que es preciso ante todo captar el *contenido social concreto* expresado en ellos” (1983: 124).

Este contenido social concreto de las propiedades estéticas del fenómeno, es determinado por el papel que desempeña en la sociedad un fenómeno dado y por las relaciones sociales que en él se manifiestan.

Al respecto menciona Stolovich: “Al darle oro por el veneno que le vende, dice Romeo al boticario en la tragedia de Shakespeare; ¡He aquí tu oro, veneno más funesto para el alma de los hombres y causante de más muertes en este mundo abominable que esas pobres mixturas que no te dejan despachar! ¡Yo soy quien te vende a ti el tósigo; no tú el que me lo vendes a mí!” (1983: 124)

Lo antes expuesto explica el tipo de objetividad de las propiedades estéticas de los objetos y fenómenos de la realidad.

Son objetivos, en primer lugar, porque por su forma son propiedades del mundo objetivo que existe fuera de la conciencia del hombre. En segundo lugar, tienen un carácter objetivo en virtud de que su contenido se halla determinado por las relaciones sociales que existen objetivamente y se desarrollan, conforme a las leyes objetivas del desenvolvimiento social.

Concluye Stolovich diciendo:

Afirmar que las propiedades estéticas tienen un contenido histórico social, significa “incluir” las relaciones sociales en los objetos y fenómenos concretos en el proceso de la práctica histórico-social. Según la estética marxista-leninista, las propiedades estéticas de la realidad se forman *objetivamente* en el proceso de la práctica histórico-social, es decir, se crean independientemente de la

percepción estética y de la conciencia artística, que reflejan las propiedades estéticas de los objetos y fenómenos reales (1983: 126). En la cita anterior se puede apreciar cómo se forman objetivamente las propiedades estéticas de la realidad en el proceso de la práctica histórico-social, más allá de la percepción y la conciencia artísticas.

Considerando lo anterior, en esta investigación coincido con que la sociabilidad del arte radica en su facultad de comunicabilidad y no tanto en la posibilidad de ser creaciones emanadas de la inspiración y el virtuosismo individual de los artistas.

Otro trabajo fundamental para comprender las relaciones que se establecen entre el arte y la sociedad desde la perspectiva de la cultura occidental es *De la necesidad del arte* del filósofo checo Ernst Fischer. En este relevante trabajo inicia Fischer hablando acerca de la función del arte:

¿no expresa también una relación más profunda entre el hombre y el mundo? ¿puede resumirse la función del arte con una sola fórmula? ¿No ha de satisfacer múltiples y variadas necesidades? Y si al reflexionar sobre los orígenes del arte llegamos a comprender su función inicial, ¿no resultará evidente que esta función ha cambiado al cambiar la sociedad y que han aparecido nuevas funciones? (1970:5)

Lo anterior, nos permite reflexionar en la posibilidad de que no exista una sola fórmula que resuma la función del arte, así como existen diferentes culturas, cuyas sociedades generan distintas visiones del mundo, así también hay múltiples funciones del arte, y estas dependen de las que cada sociedad histórica le designe, como la convención social que es.

Fischer formula lo anterior de la siguiente manera: “todo arte está condicionado por el tiempo y representa la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular” (1983:11-12).

Resume Fischer que la función esencial del arte es la de “ilustrar y estimular la acción” (1970:14), lo cual nos remite nuevamente a repensar al artista no como alguien que es, sino como alguien que hace, como *homo faber*.

Continúa Fischer, hablando acerca de las relaciones arte-sociedad, que “en una sociedad de clases, éstas intentan poner el arte -la poderosa voz de la colectividad- al servicio de sus objetivos particulares” (1983: 47) y, en esta cita es notable como la recurrencia en considerar el arte como “la poderosa voz de la colectividad” lo cual nos remite otra vez a la comunicabilidad del arte, que lo vuelve un vehículo de sociabilidad.

Una de las aportaciones de mayor peso del trabajo de Fischer para la presente investigación, es el concepto que tiene del arte popular, ya que en él se integra la noción de colectividad por encima de las divisiones de clase:

El concepto de “costumbres populares” (*folk lore*) y el de “arte popular” fue elaborado y desarrollado por el romanticismo y constituye uno de sus elementos más importantes. En su búsqueda de la perdida unidad, de una síntesis de la personalidad y de la colectividad, en su protesta contra la alienación capitalista, el romanticismo descubrió las canciones populares, el arte popular y el *folklore*, y proclamó el evangelio del pueblo como una entidad orgánicamente desarrollada, homogénea. Este concepto romántico del pueblo como una esencia al margen y por encima de las divisiones de clase, poseedora de un “alma popular” colectivamente creadora ha sido motivo de confusión hasta nuestros días, y muchos de nosotros utilizamos con frecuencia la palabra “el pueblo” sin tener una idea clara de lo que queremos decir. El arte popular se contrastó con todas las demás clases de arte como fenómeno “natural” opuesto a los fenómenos “artificiales”; su “anonimato” se consideró como una prueba de su creación espontánea por una “comunidad” misteriosa, sin individualidad ni conciencia (1970:73-74)

Si nos atenemos a esta conceptualización o forma de ver el arte popular, se puede considerar que, en sus orígenes, se presentó como una respuesta a la alienación capitalista y a sus fenómenos artificiales y como una prueba de creación espontánea y natural.

Esta conceptualización del arte popular lo pone entonces por encima del tradicional concepto de arte y más aún si hablamos de las características de comunicabilidad, colectividad y anonimato que lo dotan de sociabilidad, tal como ocurre con el caso aquí estudiado, el de la creación de objetos estético-simbólicos de la cultura regional chiapaneca.

En el sentido anterior, es importante considerar que al analizar las relaciones arte-sociedad, tiene mayor peso el estudio del objeto estético que su creador, cuanto más si consideramos la tendencia a la mixtificación, que tuvo una enorme presencia en el quehacer artístico de la cultura occidental del siglo XX.

A decir de Fischer: “La mixtificación significa velar la realidad con el misterio” (1970:113), esta forma de afrontar el arte permitió que muchos artistas evadieran las problemáticas de su época de una forma en que salieran bien librados.

Fischer lo menciona así: “En el mundo burgués contemporáneo la mixtificación y la mitificación constituyen una manera de huir de las decisiones sociales con buena conciencia” (1970: 113).

A decir de Theodor W. Adorno en su obra *Teoría estética*, en el apartado que lleva por título “Mediación de arte y sociedad” comenta: “Que la sociedad «aparezca» en las obras de arte, tanto con verdad polémica como ideológicamente, induce a la mistificación desde la filosofía de la historia” (1970: 387).

Esta tendencia, que se convirtió en una moda internacional, tiene una fuerte consigna: “que lo que importa es el ser y no el hacer” (Fischer, 1970: 115) contrario a lo propuesto en esta investigación.

Resumiendo quisiera indicar que, aún la esquemática consideración de la socialidad del arte y de las complejas relaciones que la misma implica,

nos obliga a reconocer la riqueza del campo de búsqueda que se ofrece a una estética que, libre del dogmatismo idealista y parcialmente empírico, conciba el arte en la riqueza humana de sus estructuras y desarrollos.

Por otro lado, la conciencia histórica de la socialidad del arte nos ha conducido a percibir el carácter de crisis de la situación contemporánea y a reconocer sus fundamentos en una crisis social más amplia. Pero esto nos permite entrever y valorar los fenómenos nuevos que responden en el campo del arte, a tendencias de resolución radical de la crisis y al surgimiento de nuevas propuestas estéticas.

Menciona Adorno:

Las fuerzas productivas en las obras de arte no son diferentes en sí de las fuerzas sociales, sino sólo al ausentarse constitutivamente de la sociedad real. Apenas se puede hacer algo en las obras de arte que no tenga un modelo más o menos latente en la producción social. Las fuerzas productivas en las obras de arte no son diferentes en sí de las fuerzas sociales, sino sólo al ausentarse constitutivamente de la sociedad real. Apenas se puede hacer algo en las obras de arte que no tenga un modelo más o menos latente en la producción social (1970: 386).

Pienso que la fuerza vinculante de las obras de arte se basa en esta afinidad.

Una forma diferente de repensar el arte en nuestra época se presenta en la categoría de análisis de la imaginación creadora, la cual favorece el estudio de objetos estético-simbólicos que generan socialidad entre los humanos, a partir de su imponente voz colectiva, que expresa y comunica a la vez.

Es importante mencionar que, para los fines de la presente investigación, el estudio de los objetos estético-simbólicos se plantea a partir de las propuestas de la filosofía de las formas simbólicas de Ernst Cassirer y de la antropología simbólica de Clifford Geertz, las cuales revisaremos en el siguiente subapartado.

1.2.2 *Perspectiva simbólica y su aporte a la interpretación de las culturas*

El filósofo neokantiano de origen prusiano Ernst Cassirer publicó su obra *Essay of man*, bajo el sello editorial de la Universidad de Yale en Estados Unidos, este trabajo ya lo había publicado anteriormente en 1944; en el intentó realizar una síntesis explicativa o ilustrativa de lo expuesto en su *Filosofía de las formas simbólicas*².

En *Essay of man*, el cual el Fondo de Cultura Económica decidió traducir al español y publicarlo en 1945 bajo el título de *Antropología filosófica* (2006), Cassirer explica que ya desde 1923, al intentar abordar de otra manera la filosofía antropológica y tratando de responder a la eterna pregunta de ¿qué es el hombre? Propuso la filosofía de las formas simbólicas, en ella, a decir del propio Cassirer “el método no significó una innovación radical; no trata de suprimir sino de completar puntos de vista anteriores” (2006: 107). Pero más adelante puntualiza: “La filosofía de las formas simbólicas parte del supuesto de que, si existe una definición de la naturaleza o esencia del hombre, debe ser entendida como una definición funcional y no sustancial” (2006: 107-108).

Lo anterior es de gran relevancia para la presente investigación ya que propone que, puesto que no es posible definir al hombre mediante ningún principio inherente, o por alguna facultad o principio cognitivos, entonces, la característica sobresaliente y distintiva del ser humano no sería de naturaleza metafísica o física, sino principalmente su obra.

Al respecto menciona: “Es esta obra, el sistema de las actividades humanas, lo que define y determina el círculo de humanidad. El lenguaje, el mito, la religión, el arte, la ciencia y la historia son otros tantos *constituyentes*, los diversos sectores de este círculo” (2006: 108)

² El Fondo de Cultura Económica en convenio con la universidad de Yale publicó su *Filosofía de las formas simbólicas* en tres tomos: Vol. I. El lenguaje (1923), vol. II. El pensamiento mítico (1964) y vol. III Fenomenología del reconocimiento (1923-1929).

Otro elemento de importancia a considerar para esta investigación es que desde la filosofía de las formas simbólicas: “Todas las obras humanas surgen en particulares condiciones históricas y sociales y no comprenderían jamás estas condiciones especiales si no fuéramos capaces de captar los principios estructurales generales que se hallan en la base de esas obras” (2006:109).

Hablando acerca de Cassirer en el prólogo a la edición electrónica en español del tomo I de *Filosofía de las formas simbólicas*, Mauricio Beuchot comenta lo siguiente: “Su lectura de Goethe le hizo ver que todas las formas simbólicas (lenguaje, arte, mito y religión) son una síntesis del mundo y de la mente. Revelan la estructura de la mente humana; por eso él tenía que estudiar la estructura de las formas simbólicas, que, de hecho, era el estudio de la cultura” (2016:10).

Desde la perspectiva expuesta en la cita anterior es que se sustenta la presente investigación, considerando que el estudio de las formas simbólicas es el estudio de la cultura.

Cassirer propone en *Antropología filosófica*, estudiar al ser humano no desde el plano individual, sino “en su vida política y social” (2006:101). Refiere Cassirer a Comte, para argumentar y respaldar su propuesta, y menciona que el sociólogo ataca al psicologismo de su tiempo de esta manera: “Una de las máximas fundamentales de su filosofía (la de Comte)³ es que nuestro método para estudiar al hombre tiene que ser, ciertamente, subjetivos, pero que no puede ser individual, porque el sujeto que tratamos de conocer no es la conciencia individual sino el sujeto universal” (2006: 102).

A decir de Mauricio Beuchot:

En 1910 estudió la idea de función en relación con la de sustancia. Puso el acento en la relación, más allá de las sustancias que conecta. Es algo de la episteme del tiempo. En 1914 organizó una edición de

³ El paréntesis es mío.

las obras de Kant. En la introducción, se distinguió por sus comentarios a la *Crítica del juicio*, que es precisamente en la que se trata del símbolo y de la estética. Estudió la poesía, sobre todo la de Goethe. La guerra le hizo pensar en los mitos sociales, estudiados por Georges Sorel. Ellos fueron la base de su teoría de las formas simbólicas (2016:10)

Como se puede apreciar, Cassirer quiso ir más allá de los planteamientos de Kant y del filósofo neokantiano Hermann Cohen y en 1917 empieza a proponer su teoría de las formas simbólicas en la cual, a decir de Beuchot:

Sólo hay definiciones funcionales, no sustanciales, del hombre, de la cultura, etc. Por ello, el hombre es un animal simbólico. En efecto, su conocimiento, incluso el sensible, es simbólico. Además, el lenguaje es emotivo, enunciativo y simbólico. Crea un mundo de símbolos, que es la cultura. Por eso la unidad de las actividades del hombre (todas simbólicas) no está en una sustancia metafísica (la psique) sino en una función simbólica, esto es, en una unidad funcional que da orden a sus actividades simbólicas (2016: 13).

Se dedicó así Cassirer al estudio de las manifestaciones culturales o simbólicas específicas, como el mito, el lenguaje, el arte, etcétera, y desarrolló estos tópicos en su obra que lleva el título de *Las ciencias de la cultura* (1951).

Conocer la cultura y su expresión, es lo que propone Cassirer para tratar de responder a la pregunta de ¿qué es el hombre?, pero en términos factuales, más que esenciales; Beuchot señala al respecto:

Como se ve, Cassirer adoptó y elaboró o desarrolló las ideas que Kant dejó solamente señaladas, como las de símbolo, concepto-límite, lenguaje, religión y arte o estética. Pero, sobre todo, Cassirer estudia la autoevolución de la conciencia en los materiales culturales que la proyectan. La ve en las formas creadas por la mente, que la reflejan a

ella como su espejo. Tal es la cultura. Se ve el curso del espíritu objetivo; la cultura es su manifestación o expresión (2016: 14).

Vista desde esta perspectiva, la forma simbólica es una composición o interpretación del mundo, que surge de la mente, y tiene que ser medida dentro de su contexto cultural, en el marco del cual cobra sentido; en síntesis: tiene que ser deducida del principio fundamental de su propia formación (1951).

Lo anterior cobra relevancia al abordarlo desde la perspectiva de los estudios regionales, porque si bien una cultura regional puede estar conformada por una “multiculturalidad en movimiento”, categoría de análisis que desarrollaré más adelante en esta investigación, es de gran relevancia considerar el contexto sociocultural en el que cobra sentido la expresión estética que se manifiesta, principalmente si en esta multiculturalidad los llamados pueblos originarios cuentan con una presencia importante; ya que lo anterior lleva a detenernos a considerar las relaciones que se presentan en la convivencia entre múltiples y diferentes ideas y concepciones del arte, pero también de múltiples y diferentes objetos o creaciones y de variados y distintos procesos creativos que conviven en las multiculturalidades regionales.

De las formas simbólicas y su relación con la creación, señala Beuchot lo siguiente: “Esta filosofía de las formas simbólicas es una filosofía de la creación. La creatividad es la que se deduce de su proceder: ir desde los materiales de creación hasta la fuente de la actividad creadora, el acto creador. Y es que la forma simbólica «representa el proceso mismo de creación»” (2016:14).

Lo anterior cobra relevancia al hablar de arte, estética e imaginación creadora, ya que la obra, como expresión de la creación estético-simbólica, y sus procesos creativos, son los principales objetos de estudio a los que me enfrente para comprender la creación estética-simbólica, así como su valor sociocultural en lo que consideraré como la región cultural chiapaneca.

En cuanto al proceso o forma de significar y dar sentido de los símbolos, Mauricio Beuchot comenta lo siguiente:

El símbolo transforma la metafísica y le da vida. Precisamente, la vida es la realidad que se encierra en las formas simbólicas. Es el ser que no es vacío y formal, sino materializado en objetos de cultura, intenso. La filosofía de las formas simbólicas trata de captar esa refracción de la vida en numerosas manifestaciones. Éstas crecen y se desarrollan. Tienen tres momentos: expresión, presentación, significado. En la fase de la expresión, la mente da a sus experiencias un medio fisiognómico, y así surgen el mito y el arte, que se encuentran con el lenguaje: el enunciado. De este modo surge la nueva dimensión, la de la presentación. El enunciado se mueve hacia una objetivación mayor, en tres pasos: la mímica, en la onomatopeya y las interjecciones, muy fisiognómicas aún; la analógica, en la que las relaciones de los objetos son expresadas en las relaciones de los sentidos; y la simbólica, en la que desaparece toda similaridad entre el lenguaje y los objetos. Esta última forma, la simbólica, hace pasar al espíritu de lo fisiognómico a lo presentativo, y, así, al nivel del significado (2016:15).

Entonces, para representar, dar sentido y dotar de significado, el símbolo en la cultura se revela en los objetos, de esta manera el espíritu se expresa en materia.

Se puede pensar que cada símbolo condensa la evolución cultural, ya que el acto simbólico es libre; es el acto más humano. El símbolo representa de alguna manera todas las culturas.

A decir de Beuchot:

Con una especie de lógica del símbolo, Cassirer trató de apresar la vida del símbolo, y por ello hubo de acudir a una dialéctica, como la de Hegel. También usa, como Hegel, una fenomenología, pero en sentido diferente. Cassirer logra ver las formas simbólicas poco a poco estructurándose en una unidad orgánica, en un todo viviente, que se va manifestando al paso de esas formas que avanzan. Pero, a

diferencia de Hegel, no busca un sujeto que sea sustrato o sustancia de ese proceso (2016:16).

El símbolo, según Cassirer, condensa un significado universal en una realidad particular y concreta. Es un punto en el que lo universal se hace concreto.

El estudio del símbolo, y en específico la filosofía de las formas simbólicas, forma parte así de una larga tradición que deviene de lo que Wilhem Dilthey consideró como ciencias del espíritu, por centrar su interés en lo humano y se presenta como una teoría general del conocimiento.

A decir del propio Cassirer: “Al lado de la teoría de la concepción y la judicación científico-naturales, mediante la cual el «objeto» de la naturaleza es determinado en sus rasgos fundamentales constitutivos y el «objeto» del conocimiento es aprehendido en su condicionalidad a través de la función cognoscitiva, debía figurar una determinación análoga para el campo de la pura subjetividad” (2016:19)) y continúa diciendo que esta subjetividad se muestra activa dondequiera que la totalidad del fenómeno es enfocada desde un punto de vista espiritual determinado y configurada a partir del mismo.

De igual manera la filosofía de las formas simbólicas se presenta como una “teoría general de las formas de expresión espirituales” (2016:19), pero también es una teoría del significado; aunque cabe resaltar que ambas devienen de una fenomenología del lenguaje o filosofía de la lingüística.

Si bien la filosofía de las formas simbólicas propuesta por Ernst Cassirer presentó otra forma de responder a la pregunta de qué es el ser humano, en términos factuales más que esenciales y a partir del análisis a las formas simbólicas de la cultura (mito, religión, lenguaje, arte, historia y ciencia), por otro lado, la *Antropología simbólica* propuesta por el antropólogo estadounidense Clifford Geertz la llevo a la práctica etnográfica, la cual se explica y se implementa en el libro conocido bajo el título de *La interpretación de las culturas* (2005), publicado por primera vez en Nueva York, Estados Unidos, en 1973.

No encontré evidencias de que hubiera existido algún contacto entre Cassirer y Geertz y ninguno de los dos hace referencia al otro en sus trabajos, si acaso Geertz menciona a Cassirer en *La interpretación de las culturas*, pero a pesar de lo anterior, para los fines que persigue la presente investigación considero pertinente recurrir a la filosofía de las formas simbólicas y a la antropología simbólica como herramientas teórico metodológicas para el desarrollo de la presente investigación, ya que pienso que ambas propuestas combinadas me permitirán alcanzar una mejor comprensión del contenido sociocultural con que se devela en los objetos estético-simbólicos, resultado material de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca.

Menciono lo anterior además, porque me parece curioso que siendo contemporáneos y que ambos desarrollan sus propuestas desde universidades de Estados Unidos (Cassirer en Yale y Geertz en Princeton), no referencian las respectivas propuestas uno del otro, pero es evidente que conocían sus trabajos ya que coinciden en varios puntos.

Al respecto de la afinidad y contemporaneidad de ambos pensadores y otros afines, en el prólogo a la edición de 2005 realizada por Gedisa editorial Carlos Reynoso menciona: “Desde finales de la década de 1960, la clase de disciplina que Geertz abraza dio en llamarse antropología simbólica. Algo más que un relevo de la antropología cultural convencional, esta antropología simbólica no conforma una escuela o una secta, sino un modo de concebir el trabajo antropológico y un sesgo, a veces idealizante, en la definición de su objeto” (2005:9).

Entonces, si bien existen otros estudiosos considerados como simbolistas desde las ciencias sociales tales como Taylor, Charles, Sullivan o Rabinow, decidí recurrir a los trabajos de Cassirer y de Geertz porque a mi parecer la filosofía de las formas y la antropología simbólicas se complementan, ya que la primera desarrolla los supuestos filosóficos y teóricos que la segunda implementa a partir de propuestas metodológicas y

argumentos epistemológicos, para llegar a un estudio de las culturas a partir de la interpretación de sus formas simbólicas.

Es por lo anterior que señalo la relevancia del trabajo de Geertz para esta investigación, ya que pienso que su propuesta me permitirá interpretar y, por ende, comprender el valor sociocultural de los objetos estético-simbólicos expresados por la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, de un modo distinto de lo que me lo ha permitido la forma convencional de hacer la historia y estudios de arte en nuestro país.

Para lograr de mejor manera el propósito anterior, creo pertinente tratar de exponer brevemente cómo está estructurada la propuesta de la antropología simbólica en *La interpretación de las culturas* y lo que en ella se entiende por cultura, para posteriormente abordar su aporte para la presente investigación.

Considero relevante mencionar los lugares de enunciación de cada uno de los pensadores aquí abordados, puesto que si bien en la actualidad se privilegia la propuesta multidisciplinar para la posible solución de las problemáticas socioculturales, antes, en el pasado, las disciplinas tuvieron que definir su carácter y sus objetivos y eso lo hicieron justo pensando disciplinalmente, porque no se consideraba de igual manera como se enfrentaba al mundo un filósofo que un antropólogo y Cassirer era lo primero y Geertz lo segundo.

Entonces, si Cassirer aborda las formas simbólicas de la cultura desde la filosofía, Geertz lo hará desde la antropología y, por ello, la observación etnográfica será de gran peso en su propuesta de la interpretación de las culturas.

Sin embargo, vale la pena resaltar que la propuesta que Geertz presenta no se refiere a la convencional forma de observar que hasta entonces había propuesto la antropología, la cual se ligaba más a la forma de observación que había desarrollado el método científico experimental, utilizado en las investigaciones de corte naturalista. No, la etnografía propuesta por Clifford Geertz era más una especie de “descripción densa”, por emplear la forma

correcta de denominar a esta metodología etnográfica, que el antropólogo estadounidense retomó del concepto de Gilbert Ryle y su citado caso del guiño (Geertz, 2005).

Quiero señalar que el pensamiento de Geertz se suma a la propuesta de estudios humanistas en antropología que venían desarrollando tanto Frans Boas como Kroeber a mediados del siglo pasado y el cual se orienta en pugnar por “una lectura del quehacer humano como texto y de la acción simbólica como drama, reivindicando la capacidad expresiva de una retórica autoconsciente” (Geertz, 2005:9).

A decir de Carlos Reynoso en el prólogo de *La interpretación de las culturas* a Geertz le interesa estudiar lo simbólico de las culturas “(sea un rito de pasaje, una novela romántica, una ideología revolucionaria o un cuadro paisajístico) porque tiene una existencia tan concreta y una entidad tan manifiesta como lo material” (2005:10) y continúa: “las estructuras que lo simbólico trasunta, si bien elusivas, no constituyen milagros, ni espejismos, sino hechos tangibles” (2005: 10).

Mencioné anteriormente que Geertz nombró a esta forma de hacer etnografía como descripción densa, cuyo propósito era el de contribuir a la realización de una teoría interpretativa de la cultura, tal como se aprecia en el título de la parte uno de *La interpretación de las culturas*.

Pues bien, esta forma de hacer etnografía se encuentra más ligada a un quehacer humanista que a uno positivista y como su intención principal es la de interpretar el mundo simbólico de la cultura, una de las herramientas fundamentales para esta tarea la encontrará el antropólogo en la hermenéutica (en este caso de Paul Ricoeur) y al respecto comenta Reynoso al referirse al quehacer etnográfico de la descripción densa:

Hay que lograr captar, en un vaivén dialéctico, el más local de los detalles y la más global de las estructuras, de manera de poner ambos frente a la vista simultáneamente. Hay que moverse, en suma, en torno de un círculo hermenéutico, pues entender la textura de la vida interior del nativo es más como captar un proverbio, casar una alusión

al vuelo o leer un poema, que como entrar verdaderamente en comunión con él (Geertz, 2005: 10).

Como se podrá apreciar, la explicación interpretativa como mecanismo en la comprensión de los fenómenos socioculturales es lo que interesa a Geertz, comprensión que sólo se puede dar a través de la interpretación de lo simbólico, enfrentando los objetos y hasta las acciones como si fueran “textos” que se pueden “leer” e interpretar, de ahí la influencia de las propuestas de Ricoeur en el trabajo del antropólogo.

Creo pertinente señalar brevemente que los llamados círculos hermenéuticos son los que nos permiten acercarnos a los objetos y actos como textos para confrontarlos con los contextos en que fueron realizados y luego regresar al texto nuevamente y confrontarlo con nuestros propios contextos de espectadores y en esta relación dialéctica, las características simbólicas cobran nuevos significados; más adelante en esta investigación se hará hincapié en el proceder metodológico que se propone desde los círculos hermenéuticos.

En cuanto a la validez epistemológica de la explicación interpretativa Menciona Reynoso:

La explicación interpretativa es, de todos modos, *explicación*, y no glosografía exaltada o imaginación en libertad, lo que se necesita no es renunciar a metáforas posibles, sino revitalizar nuestros mecanismos de comprensión y nuestra sensibilidad incorporando nuevas analogías. Sería preferible, en fin, que las analogías mecanicistas cedieran su territorio a otras, familiares a los estéticos, que nos son menos precisas, sino más expresivas y oportunas. (2005:10)

Entonces, para lograr interpretar la carga simbólica contenida en los objetos estéticos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca y, de esta manera, comprender el papel que juega la creación estético-simbólica en la vida de las sociedades que la conforman, es que he decidido recurrir a lo que Clifford Geertz llamó la *descripción densa*, como

forma etnográfica que me permitirá observar y apreciar las creaciones, los creadores y los procesos creativos, de los objetos estético-simbólicos que se expresan en la cultura regional chiapaneca.

En referencia al concepto de cultura bajo el que se maneja esta forma de hacer etnografía, Geertz explica:

El concepto de cultura que propugno es un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie. Pero semejante pronunciamiento, que contiene toda una doctrina en una cláusula, exige en sí mismo una explicación (2005:20)

Si consideramos lo anterior, dicho concepto es de gran utilidad para los fines que persigue la presente investigación, ya que los objetos estético-simbólicos realizados por la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca representarían entonces expresiones sociales que contienen una importante carga de significado de origen multicultural, que al ser interpretados por los estudiosos de las ciencias sociales y las humanidades, nos permiten comprender y explicar de mejor manera, el papel y valor que desempeñan y tienen estas expresiones en los múltiples grupos sociales que conforman dicha cultura regional.

En el sentido anterior, lo que busca esta investigación es una mejor comprensión de lo que es la cultura, sobre el papel que desempeña en la vida social y, en específico, de los fenómenos socioculturales en perspectiva local o regional, ya que pienso que esta perspectiva permite acceder a dichos fenómenos a partir de su “expresión en micro” y conocer así, aspectos que los anteriores estudios estéticos no han considerado al menospreciar la

producción que existe en las regiones, en favor de un nacionalismo incompleto, en el mejor de los casos.

Creo pertinente aclarar que al referirme a expresiones en micro quiero hablar de las relaciones que se establecen entre lo micro y lo macro desde la perspectiva tradicional de los estudios regionales, pero también me refiero a la propuesta que realiza el historiador italiano Carlo Ginzburg al hablar de la micro historia, la cual estudia los fenómenos microscópicos de la historia, haciendo referencia con ello a que en vez de estudiar los grandes fenómenos de la humanidad, como la conformación de imperios o las revoluciones, enfoca su mirada en los fenómenos de la vida cotidiana de la gente común y corriente, la cual se ve inmersa en estos imperios o revoluciones, pero de la que el estudio de la historia solía olvidarse.⁴

Es en esta perspectiva de lo micro, en donde la visión histórica y la etnográfica se unen y complementan para abordar historias de vida a partir de la descripción densa de la vida en las regiones y ponerlas a dialogar con la vida nacional de nuestro país y con lo que ocurre a nivel internacional.

A la descripción densa, a decir de Clifford Geertz, “la define un cierto tipo de esfuerzo intelectual” (2005:21) y está vinculada a una concepción de la cultura como “texto” o “relato” que se puede “leer” y desde luego interpretar; es decir, se parte de un concepto “semiótico de cultura” entendida como “sistemas en interacción de signos interpretables (que ignorando las acepciones provinciales, yo llamaría símbolos); la cultura no

⁴ Quiero señalar algo que me parece de importancia desde la perspectiva de la presente investigación. El concepto de microhistoria tiene, por lo menos, dos acepciones que más que contraponerse se complementan. Por un lado está la perspectiva que utilizó el historiador mexicano Luis González y González en la elaboración de su obra *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia* (1968), la cual tiene que ver con una propuesta de estudio de la historia desde lo local, o como él lo diría: una historia matría, del terruño, en contraposición de la propuesta de la historia patria; y por otro lado está la perspectiva que nos presenta la microhistoria italiana, la cual propugna por hacer historia de los individuos y su obra, pero desde la vida cotidiana, común y corriente; perspectiva que encuentra una de sus mejores expresiones en el libro de *El queso y los gusanos* (1976), del historiador italiano Carlo Ginzburg.

Cabe mencionar que para los fines de la presente investigación recurriré a ambos conceptos; primero desde la acepción de microhistoria empleada por González y González para referirme a la cultura regional chiapaneca y posteriormente desde la propuesta de Ginzburg, para referirme a la vida y obra de los creadores estéticos de los pueblos originarios que conforman los grupos sociales de la cultura regional chiapaneca y las relaciones socioculturales de estos desde lo local hasta lo internacional.

es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales; la cultura es un concepto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa” (2005:27).

En cuanto a la relación de la descripción densa y una perspectiva micro, Geertz argumenta:

De manera que la descripción etnográfica presenta tres rasgos característicos: es interpretativa, lo que interpreta es el flujo del discurso social y la interpretación consiste en tratar de rescatar “lo dicho” en ese discurso de sus ocasiones precedidas y fijarlo en términos susceptibles de consulta. El *kula* ha desaparecido o se ha alterado, pero para bien o para mal perdura *The Argonauts of the Western Pacific*. Además, la descripción etnográfica tiene una cuarta característica, por lo menos como yo la practico: es microscópica (2005:32)

Sin embargo, cabe considerar que si bien al estudiarlos intentamos fijar lo dicho o lo interpretado en los resultados de nuestras investigaciones, los mismos no deben ser considerados como una especie de modelos antropológicos, ya que lo que aquí interesa no es establecer modelos o patrones, sino interpretar fenómenos socioculturales u objetos simbólicos ya que “Los modelos que los antropólogos elaboraron para justificar su paso desde las verdades locales a las visiones generales fueron en verdad los responsables de socavar toda la empresa antropológica” (2005:33). Si la importancia de los estudios localizados y microscópicos dependieran realmente de dicha premisa, dichos estudios carecerían de toda relevancia.

Hay que resaltar con Geertz que “el lugar de estudio no es el objeto de estudio” (2005: 33).

Entonces tenemos que “todo el quid de un enfoque semiótico de la cultura (como lo es el de la antropología simbólica)⁵ es ayudarnos a lograr

⁵ El paréntesis es mío.

acceso al mundo conceptual en el cual viven nuestros sujetos, de suerte que podamos, en el sentido amplio del término, conversar con ellos” (2005:35).

Lo anterior, ya que “la meta es llegar a grandes conclusiones partiendo de hechos pequeños pero de contextura muy densa, prestar apoyo a enunciaciones generales sobre el papel de la cultura en la construcción de la vida colectiva relacionándolas exactamente con hechos específicos y complejos” (2005: 38).

Es por lo anterior que, para no dejar fuera de los estudios acerca del arte a todos los que no han cabido históricamente por no cumplir con los criterios occidentales de lo que es considerado como tal, se discurre implementar un enfoque regional, que contemple la creación estética desde una perspectiva simbólica que recurra a la descripción densa y el análisis hermenéutico como herramientas para la comprensión del sentido de dicha creación y del papel que juega la imaginación creadora en la cultura regional chiapaneca.

A continuación, en el siguiente apartado analizaré cómo es estimada la estética desde la perspectiva de la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer y de la antropología simbólica de Clifford Geertz.

1.3 El arte desde la perspectiva de las formas simbólicas de la cultura

Si en el apartado anterior presenté las propuestas teóricas y metodológicas de la filosofía de las formas simbólicas y de la antropología simbólica en cuanto a las posibilidades que exhiben para descifrar e interpretar las expresiones simbólicas y así comprender, o “leer”, la cultura como un texto, es menester entonces detenernos y considerar que para una mejor comprensión de lo que es el ser humano en términos de su obra, Cassirer toma en cuenta seis formas simbólicas de la cultura a decir: mito, religión, lenguaje, arte, historia y ciencia, y que de la comprensión de la confluencia de estas formas simbólicas de la cultura, es que se puede definir al ser

humano en términos de lo que hace y no de lo que es, como un animal simbólico.

Es en el sentido anterior que me cuestiono acerca de lo que ocurre, si a uno o varios grupos sociales que tienen presencia importante en una cultura regional, se les niega la posibilidad de expresión de una de estas formas simbólicas, ¿serían considerados como humanos inferiores o incompletos? O podría ser que no todas las sociedades se expresan a través de las seis formas simbólicas de la cultura que propone Cassirer, o tal vez es porque en el fondo se seguimos considerando que algunos humanos son muy civilizados, mientras que otros viven incivilizados y en un estadio proto humano o medio salvaje.

Esta negación o invisibilidad de expresión de alguna de las formas simbólicas se vuelve más complicada si proviene de los estudios humanísticos y de las ciencias sociales, ya que entonces estaríamos hablando de que ha existido una incomprensión o, por lo menos, una comprensión incompleta o sesgada, de la forma concebir el mundo por las sociedades que conforman a una cultura regional; lo anterior, visto desde la perspectiva de la filosofía simbólica.

Lo expuesto me hace cavilar en el caso de los pueblos originarios de Chiapas y en la negación, invisibilidad o inexistencia histórica que ha sufrido su creación estético-simbólica en los estudios humanísticos y de ciencias sociales que se realizan en México, más allá de ser considerados como artesanías o arte popular.

Es por lo anterior, que considero de relevancia el abordar la interpretación de la creación estético-simbólica emanada de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, desde la perspectiva de las formas simbólicas de la cultura y de la interpretación de las culturas que propone la antropología simbólica, con la valiosa herramienta de la descripción densa que compone su metodología etnográfica y desde un enfoque regional, como ya se mencionó.

Para cumplir de mejor manera con esta tarea, iniciaré este apartado haciendo una revisión de la propuesta que se realiza desde la filosofía de las formas simbólicas de Ernst Cassirer, pero deteniéndome exclusivamente en la forma simbólica del arte que el autor trata indiscriminadamente como estética también; sólo que la revisión de cómo asume el arte desde las formas simbólicas, la realizaré en su obra *Antropología filosófica* (2006), o *Essay of man*, por ser el trabajo en el que el filósofo prusiano se detuvo un poco más a discernir sobre este tema.

1.3.1 El arte como forma simbólica de la cultura

Bajo la premisa de que “Hay que estudiar al hombre, no en su vida individual, sino en su vida política y social” (2006: 101) es que inicia Cassirer a discurrir acerca de la definición del hombre en términos de cultura.

Sin embargo, también menciona que la política no es la única ni la primera forma común de organización social, argumenta que antes que la política la humanidad realizó otros ensayos para ordenar sus sentimientos, deseos y pensamientos y que estas organizaciones y sistematizaciones que dan sentido a las expresiones se hallan primigeniamente en el mito, la religión y el arte y cierra esta reflexión esgrimiendo que “Hay que admitir esta base más ancha si queremos desarrollar una teoría del hombre” (2006:102).

Cassirer retoma algunos preceptos propuestos por August Comte, principalmente una de sus máximas fundamentales: “que nuestro método para estudiar al hombre tiene que ser, ciertamente, subjetivo, pero que no puede ser individual, porque el sujeto que tratamos de conocer no es la conciencia individual sino el sujeto universal” (2006: 102).

Otro de los pensadores que aportó a la formulación de la filosofía de las formas simbólicas fue Taine, quien a decir de Cassirer: “desarrolló la base psicológica de la teoría general de la cultura humana en una obra sobre la

inteligencia del hombre” (2006:105), según su perspectiva, lo que solemos llamar comportamiento inteligente no constituye un principio especial o un privilegio de la naturaleza humana, porque a decir de él, los animales también cuentan con una “inteligencia”, lo que pasa es que el humano desarrolla “un juego más refinado y complicado del mismo mecanismo y automatismo asociativo que encontramos en todas las reacciones animales” (2006: 105).

Por lo anterior concluye Cassirer en que la palabra inteligencia es un término inútil y científicamente sin sentido.

Una vez que descarta las formas de responder a la pregunta por el hombre en términos esenciales, como ya se había mencionado con anterioridad, Cassirer plantea la filosofía de las formas simbólicas y en ella parte del supuesto de que, si existe una definición de la naturaleza humana o de la esencia del hombre debe ser “entendida como una definición funcional y no sustancial” (2006: 108).

En cuanto a la imposibilidad de definir a la humanidad desde una posición sustancialista Cassirer argumenta lo siguiente: “No podemos definir al hombre mediante ningún principio inherente que constituya su esencia metafísica, ni tampoco por ninguna facultad o instinto congénitos que se pudiera atribuir por la observación empírica. La característica sobresaliente y distintiva del hombre no es su naturaleza metafísica o física sino *su obra*” (2006: 109).

Uso la cita anterior para enfocar la propuesta fundamental de la filosofía de las formas simbólicas al caso específico que aquí nos incumbe, que es el del arte y sus particulares condiciones históricas y sociales, y considerar que no podríamos atraer esas particularidades si no “fuéramos capaces de captar los principios estructurales generales que se hallan en la base de las obras” (2006: 109) y de dialogar con los textos y contextos en que se crean estas obras, para lo cual, como ya se ha mencionado, se recurrirá a la descripción densa propuesta por Geertz.

Menciono las posibilidades etnográficas que permite la descripción densa, puesto que tanto el historiador del arte, así como los demás estudiosos de esta forma simbólica de la cultura desde las ciencias sociales y las humanidades, debemos considerar que es imposible “caracterizar el arte de épocas diferentes o de artistas diferentes si no se hallara en posesión de lagunas *categorias* fundamentales de la descripción artística que encuentra al estudiar y analizar los diferentes modos y posibilidades de la expresión artística. Estas posibilidades no son ilimitadas: en realidad pueden ser reducidas a un pequeño número” (2006:110).

En el caso específico del arte, Cassirer se aproxima desde el concepto de belleza y se refiere a Kant, y en específico a su obra de *Crítica del juicio*, al argumentar que es el primero en demostrar una prueba clara y convincente de la autonomía del arte y con ello marca un parteaguas en el devenir histórico de este concepto, a decir de Cassirer: “Hasta la época de Kant, la filosofía de la belleza significa siempre un intento por reducir nuestra experiencia estética a un principio extraño y a sujetar el arte a una jurisdicción extranjera” (2006: 206).

Al respecto, en *Crítica del juicio*, en la parte que trata acerca de la “Crítica del juicio estético”, específicamente la primera sección que lleva el título de “Analítica del juicio estético”, en el Primer libro, titulado “Analítica de lo bello” o “Primer momento del juicio del gusto, o del juicio del gusto considerado bajo el punto de vista de la cualidad”, Kant comenta lo siguiente al hablar acerca de que el juicio del gusto es estético:

Para decidir si una cosa es bella o no lo es, no referimos la representación a un objeto por medio del entendimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o de pena por medio de la imaginación (quizá medio de unión para el entendimiento). El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; no es por tanto lógico, sino estético, es decir, que el principio que lo determina es puramente subjetivo. Las representaciones y aun las sensaciones, pueden considerarse siempre en una relación con los objetos (y esta relación

es lo que constituye el elemento real de una representación empírica); mas en este caso no se trata de su relación con el sentimiento de placer o de pena, el cual no dice nada del objeto, sino simplemente del estado en que se encuentra el sujeto, cuando es afectado por la representación (Kant, 2003: 27).

Desde la perspectiva presentada por Kant, entonces la imaginación, y más aún la creadora, puede ser considerada como el punto de unión para el entendimiento entre lo subjetivo y lo objetivo, y más si se considera su facultad creadora, la cual se expresa en los objetos estético-simbólicos en los que decanta.

Señala Cassirer que “la filosofía del arte muestra el mismo conflicto entre dos tendencias antagónicas que encontramos en la filosofía del lenguaje” (2006: 207). Lo cual se refiere a que el lenguaje y el arte oscilan, constantemente, entre dos polos opuestos, uno objetivo y otro subjetivo y la imaginación creadora es la tensión entre ambos.

Otra característica en común que señala Cassirer entre el lenguaje y el arte, es su función mimética y puntualiza que “el lenguaje se origina en una imitación de sonidos y el arte en una imitación de cosas exteriores” (2006: 207), es en esta parte en donde el arte, como belleza, cobra esta facultad de ser adherente, es decir, de ser considerada belleza creada por el ser humano en un ejercicio mimético de las cosas exteriores y, junto con Aristóteles, piensa que la imitación es un instinto fundamental, “un hecho irreductible de la naturaleza humana” (2006: 207).

Otro punto de inflexión en la historia general de las ideas que señala Cassirer, es el aporte de Rousseau a la filosofía estética, ya que “rechaza la tradición clásica y neoclásica. Para él, el arte no es una descripción o reproducción del mundo empírico sino una superabundancia de emociones y pasiones” (2006: 210).

Un ejemplo de esta forma no mimética de hacer el arte, lo encuentra Cassirer en la *Nueva Eloisa*, la cual a decir del filósofo prusiano: “resultó ser un nuevo poder revolucionario; desde su aparición hubo que abandonar el

principio mimético que había prevalecido durante varias centurias, dando entrada a una concepción y a un ideal, el del arte característico” (2006: 210).

Para entender lo mejor, hay que comprender que en el siglo XVIII se pensaba que todo arte característico o expresivo se producía por la “inundación espontánea de sentimientos poderosos” (2006: 211).

Hasta aquí tenemos que el arte puede ser expresivo o representativo, pero no puede dejar de ser formativo y cabe considerar que este proceso formativo se lleva a cabo en un determinado medio sensible, es decir en un objeto estético-simbólico. Esta es una condición indispensable de lo que puede ser considerado como arte, la combinación de forma y fondo, porque si la expresión es desproporcionada en cuanto a la materia, se puede caer en un sentimentalismo más que en una expresión de sentimientos; a decir del poeta francés Mallarmé: “La poesía no está escrita con ideas, está escrita con palabras” (2006: 213).

Es por lo anterior, por lo que la imaginación se expresa por medio de la creación de objetos que son considerados artísticos, a los que para efectos de esta investigación consideraré como estético-simbólicos, o a través de algún medio sensible (que es percibido por alguno de los sentidos), esta manifestación objetual o sensible es necesaria para la comunicación de lo expresado o representado.

Como se ha mencionado, los objetos estéticos pueden ser considerados como elementos de las formas simbólicas de la cultura, que generan sociabilidad a través de la comunicabilidad de lo expresado o representado en ellos, lo cual pienso puede ser interpretado, a partir de descifrar la carga de significado y delimitar los horizontes de sentido contenidos en dichos objetos.

Cabe considerar aquí lo expresado por Cassirer al respecto: “Lo mismo que las demás formas simbólicas, tampoco es el arte mera representación de una realidad acabada, dada. Constituye una de las vías que nos conducen a una visión objetiva de las cosas y de la vida humana. No es una imitación, sino un descubrimiento de la realidad” (2006: 214).

Considerar este aspecto de la materialidad del arte o de la imaginación creadora es fundamental para los fines de la presente investigación por dos razones: primero, porque la misma se sustenta en las propuestas filosóficas de las formas simbólicas, la cual tiene como premisa hablar de la humanidad en términos factuales, o a través de su obra y segundo, porque la base metodológica de la misma, está cimentada en la descripción densa que permite la etnografía de la antropología simbólica.

Hasta aquí, se puede llegar a pensar que al enfrentar la realidad para tratar de entenderla o comprenderla, tanto el lenguaje como la ciencia y el arte recurren a la imaginación para realizar una interpretación de la realidad y, en ese sentido, ¿qué es entonces lo que distingue a estas tres formas simbólicas de la cultura? O ¿qué hace al arte diferente del lenguaje y de la ciencia?

Cassirer responde a los anteriores cuestionamientos argumentando lo siguiente: “El lenguaje y la ciencia dependen del mismo proceso de abstracción, mientras que el arte se puede describir como un proceso continuo de concreción” (2006: 214).

Si la ciencia abstrae a partir de describir por conceptos que tienden a convertirse en fórmulas de una simplicidad sorprendente, en el arte por el contrario el aspecto de las cosas se vuelve innumerable, porque depende en mucho de lo que el artista le implementa a la obra en el proceso creativo, mismo que lleva de la imaginación creadora a la elaboración de objetos estético-simbólicos.

Así, la percepción estética muestra otra forma de percibir el mundo mucho más compleja que la de nuestra percepción sensible ordinaria, “En la percepción sensible nos damos por satisfechos al captar los rasgos comunes y constantes de los objetos que nos rodean; la experiencia estética es incomparablemente mucho más rica, está preñada de infinitas posibilidades que quedan sin realizar en la experiencia sensible ordinaria.

En la obra del artista estas posibilidades se actualizan; salen a la luz y toman una forma definida” (2006: 217).

Sin embargo, si la obra de arte no fuera más que el capricho y la locura de un artista, no poseería comunicación universal, “La imaginación del artista no inventa arbitrariamente las formas de las cosas” (2006: 218).

Al respecto y hablando de la imaginación como elemento fundamental para la creación artística, si la perspectiva simbólica tiene como premisa hablar de la humanidad en términos de su obra y no de su ser, la imaginación, como facultad exclusiva del ser humano, se presenta como condición indispensable para la creación de los objetos estético-simbólicos, ya sea desde su concepción como arte o como imaginación creadora.

En el sentido anterior, Adolfo Sánchez Vázquez en el ya citado “La definición del arte” contenido en *Estética y marxismo*, refiere a B. C. Heyl, quien “rechaza toda pretensión de dar una definición real del arte; es decir, una definición que intente revelar la verdadera esencia del arte de tal modo que sus términos sean unívocos” (1983: 159).

Sin embargo argumenta que aunque Heyl no ofrece una definición del arte, sí “habla de un esencial requerimiento en la creación de las obras de arte: a saber, la imaginación...Lo cual quiere decir que, implícitamente parte de cierto concepto de arte (el arte como imaginación creadora) en nombre del cual rechaza -es decir, considera falsa- la definición del arte como representación de la realidad” (1983: 159) y cierra arguyendo que: “El área de significado tiene aquí también otros límites; fuera de ellos queda el realismo; es decir, existe un área en el que el concepto del arte como imaginación no es válido” (1983: 159).

En contraparte Cassirer argumenta en *Antropología filosófica*: “Hasta los más radicales defensores de un realismo estricto, que pretenden limitar el arte a una función mimética, admiten el poder específico de la imaginación artística; pero las diversas escuelas difieren en cuanto a valoración” (2006: 226); aunque las distintas escuelas o corrientes difieran en la valoración del poder de la imaginación creadora, artística o estética, es innegable que “ En cada edad y en cada gran artista la operación de la imaginación reaparece en formas nuevas y con nueva fuerza” (2006: 229).

Se ha hablado ya en otros tiempos acerca de la imaginación creadora, no sólo Adolfo Sánchez Vázquez, sino también Ernst Cassirer la mencionan, sólo que este último la trata como imaginación poética, de la cual dice:

La teoría de la imaginación poética alcanza su punto culminante en el pensamiento romántico. No es ya esa especial actividad humana que construye el mundo humano del arte; posee ahora un valor metafísico universal. La imaginación poética es la única clave de la realidad. El idealismo de Fichte se basa en esta concepción de la imaginación productora (2006: 231).

Entonces, ya sea creadora, poética, artística, estética o productora, lo cierto es que la imaginación se presenta como un factor indispensable para la elaboración de objetos que pueden ser considerados por las sociedades como bellos, expresivos, sensibles y, desde luego, simbólicos.

Se debe considerar que “si el arte es simbólico, el simbolismo del arte tiene que ser entendido en un sentido inmanente y no trascendente. La belleza es lo infinito presentado finitamente, según Shelling” (2006: 234).

Pero, desde la perspectiva de la filosofía de las formas simbólicas, la inmanencia del arte no se encuentra en este infinito metafísico de Shelling, sino “en ciertos elementos estructurales fundamentales de nuestra experiencia sensible, en las líneas, en las figuras, en las formas arquitectónicas y musicales. Estos elementos están, por decirlo así, omnipresentes. Libres de todo misterio, se hayan patentes y al descubierto, son visibles, audibles, tangibles” (2006:234).

En el sentido anterior, es importante considerar que la obra de arte es símbolo por su naturaleza autorreferente, y no tendría por qué remitir a nada ajeno a sí misma, sin importar si su lenguaje involucra una interpretación cercana, o no, a la realidad. Tanto para Ernst Cassirer, como para Hans Georg Gadamer existe en ella en un valor simbólico particular,

en tanto que toda obra de arte implica una vuelta a su origen, una representación de sí misma, de lo que en ella está presente.

Ambos autores concuerdan en la universalidad del arte como símbolo y su trascendencia: “lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia” (Gadamer, 2005:86).

Entonces, el objeto estético es símbolo por cuanto es referencia y testigo de la expresión creadora del hombre.

Esta posibilidad de manifestación sensible, material u objetiva de lo espiritual que se expresa, es lo que permite que el objeto estético-simbólico pueda ser abordado desde la filosofía y la antropología simbólicas, ya que la materialidad expresiva de su carga simbólica, nos permite interpretar lo contenido en ella y así alcanzar una mejor comprensión de la visión de mundo de las sociedades que las producen; pero no sólo de su visión de mundo, también permite acceder a otra comprensión de las relaciones socioculturales y hasta políticas y económicas, de las poblaciones que las producen.

Cabe señalar que es precisamente en esta posibilidad de sociabilidad y comunicabilidad expresiva de los objetos, en donde recae la importancia del enfoque regional, ya que considero que no “hacemos las cosas” de la misma forma las poblaciones que habitamos en el sureste, que los que habitan en el centro, o en el norte del país, por mencionarlo de una manera sencilla, y digo de manera sencilla porque al hablar de esta diferencia que existe en la manera de hacer las cosas, se tiene que considerar que en ella influyen de manera contundente el lugar geo-político, el paisaje, la identidad y, desde luego, la manifestación de sus formas simbólicas culturales.

En el sentido anterior, considero que la teoría y metodología de la filosofía y la antropología de las formas simbólicas, combinadas con el enfoque regional, en el estudio de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, me permiten acceder a la interpretación de la carga de significado contenida en los objetos estético-simbólicos.

De esta manera, la propuesta aquí presentada, consiente así la inclusión de la producción estética simbólica realizada por la imaginación creadora de los pueblos originarios, bajo las mismas consideraciones estéticas, expresivas y simbólicas que se valoran desde el arte bajo la perspectiva occidental y desde cualquier otra perspectiva. Es decir, no importa que los objetos estéticos provengan de una sociedad tsotsil, tzeltal, zoque, nahuatl, zapoteca, rarámuri, huixarica, mixteca, o de sociedades que habiten en las regiones del continente africano, o del asiático, o de cualquier otra región del planeta, serán considerados desde sus posibilidades como imaginación creadora que incluye los criterios universales del arte más las características que le aporta cada sociedad local, como lo puede ser una génesis colectiva o como un proceso creativo que se mezcla con un ritual.

Hay que tomar en cuenta que el estudio de la imaginación creadora de la producción estético-simbólica, considera que los objetos estéticos significan de diferente manera, y son apreciados de múltiples formas, dependiendo en donde nos ubiquemos con relación a las sociedades que los producen, ya que pienso que pueden ser mejor comprendidas si nos ubicamos “dentro” de las características que conforman la vida cotidiana de las culturas locales o regionales y después las relacionamos con otras formas de ver y expresar el mundo.

Quiero mencionar aquí, que esta propuesta surge ante la incomodidad de no poder acceder al conocimiento del “arte indígena” creado en Chiapas a través de los estudios sociales y humanísticos, si no es bajo su concepción como artesanía o arte popular, y me siento incomodo porque desde mi

pensar, la consideración del arte indígena como artesanía le resta valor a las posibilidades de comunicabilidad y de sociabilidad que posee el objeto estético creado por estas sociedades, haciendo que los estudiosos del arte no presenten, hasta ahora, interés en incluir esta producción en sus trabajos.

Pienso también que lo anterior no es culpa de la expresión de la imaginación creadora de estas sociedades excluidas, ni siquiera creo que sea completamente culpa de los estudiosos del arte desde las ciencias sociales y las humanidades por estas latitudes; más bien considero que lo anterior se debe a la fuerte introyección que hemos realizado de la idea o el concepto del arte y a que esa introyección se acrecienta en regiones como la chiapaneca, en donde al parecer el estudio del arte creado por las sociedades que conforman los pueblos originarios es una de las cosas que menos importan, al grado de que los estudiosos hemos ignorado en nuestros trabajos el análisis de la producción realizada en las sociedades provenientes de las múltiples sociedades que la cohabitan, degradando las obras al estatus de artesanía o arte popular.

Es importante resaltar que pienso que este menosprecio por el estudio de los objetos estético-simbólicos generados por la imaginación creadora de la región cultural chiapaneca, deviene más de las relaciones de poder que se establecen en el país en lo referente a los pueblos originarios, más que a la consideración de las posibilidades estéticas, expresivas y simbólicas de los objetos creados, en donde, al parecer, los objetos estético-simbólicos creados por la imaginación de la cultura regional chiapaneca, son menos valiosos que los del resto del país y del mundo, por la importante presencia de creadores de los pueblos originarios que conviven en ella.

Lo anterior es algo que se desarrollará más adelante: las relaciones de poder que facilitan menospreciar el arte indígena y tratarlo como artesanía o arte popular.

Ahora es momento de revisar las propuestas realizadas desde la antropología simbólica, como herramienta para la interpretación de los objetos estético-simbólicos, específicamente los aportes de Clifford Geertz realizados en su descripción densa.

1.3.2 Arte desde la antropología simbólica

Si en el apartado anterior recurro a la filosofía de las formas simbólicas propuesta por Ernst Cassirer para respaldar teóricamente esta investigación, por considerar que es la teoría adecuada para sustentar la propuesta de la imaginación creadora como una forma abierta e incluyente de reconceptualizar el arte, en el presente apartado expondré las propuestas metodológicas retomadas de la antropología simbólica de Clifford Geertz. Con especial interés me detendré en la descripción densa, planteamiento etnográfico que realiza Geertz en su obra *La interpretación de las culturas* (1973), ya que es a través de ella, se estudia a los objetos estético-simbólicos que son presentados en esta investigación.

Además de recurrir a la descripción densa para interpretar la carga de significado contenida en los objetos estético-simbólicos expresados por la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, también me valdré, en apartados posteriores, de los comentarios de los creadores de estos objetos, para la comprensión de sus lugares de enunciación.

No olvidemos la capacidad formativa que poseen los objetos estético-simbólicos, la cual permite que las ideas, sentimientos, pasiones y demás expresiones humanas se manifiesten de manera sensible u objetual, efecto que los vuelve susceptibles de observación y, por lo tanto, de estudio; recordemos que estos objetos son la expresión material del espíritu humano, es decir, la expresión material de la cultura.

Si en páginas anteriores hablé de las posibilidades de la descripción densa para la interpretación de las culturas, en el presente apartado realizaré una exposición de su proceder metodológico.

En el sentido de lo regional sobresale la posibilidad de situar los objetos estético-simbólicos con los creadores de éstos; es decir, situar a los autores en los contextos donde están creando, con todo lo que esto conlleva de identidad social, considerando ésta desde la perspectiva propuesta por Gilberto Giménez, y de cómo la identidad se representa en los objetos, lo cual permite al descifrarla, penetrar en la construcción de sentido que la interpretación de la carga simbólica contenida en los objetos estéticos nos permite y, para ello, considero que la antropología simbólica es la herramienta metodológica adecuada.

Para comprender mejor el proceder metodológico propuesto desde la antropología simbólica, creo pertinente señalar la concepción de cultura en la que se sustenta, la cual es formulada por el mismo Geertz en *La interpretación de las culturas* y se basa en la propuesta realizada por Parsons, quien a su vez la realiza siguiendo a Weber y a una línea de pensamiento que se remonta a Vico, esta visión entiende a la cultura como un “sistema de símbolos en virtud de los cuales el hombre da significación a su propia experiencia” (Geertz; 2005: 215). A lo que Geertz aumenta: “Sistemas de símbolos creados por el hombre, compartidos, convencionales, y, por cierto, aprendidos, suministran a los seres humanos un marco significativo dentro del cual pueden orientarse en sus relaciones recíprocas, en su relación con el mundo que los rodea y en su relación consigo mismos” (2005:215).

Entonces, entendiendo la cultura como un sistema de símbolos en virtud de los cuales el ser humano significa y se significa, la interpretación como acción metodológica, principalmente la antropológica, consiste en “realizar una lectura de lo que ocurre, divorciarla de lo que ocurre -de lo que

en un determinado momento o lugar dicen determinadas personas, de lo que éstas hacen, de lo que se les hace a ellas, es decir, de todo el vasto negocio del mundo- es divorciarla de sus aplicaciones y hacerla vacua” (Geertz; 2005: 30).

Es así, que el proceder metodológico que propongo para la realización de la presente investigación es el del etnógrafo, principalmente el método de descripción etnográfica, por considerar que los tres rasgos que, según Geertz la caracterizan, son los adecuados para interpretar la carga de significado contenida en los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, estos rasgos son: “que es interpretativa, lo que interpreta es el flujo social y el discurso consiste en tratar de rescatar *lo dicho* en ese discurso de sus ocasiones precederas y fijarlo en términos susceptibles de consulta” (2005:32), y continúa enunciando otro rasgo muy particular de su aporte: “Además, la descripción etnográfica tiene una cuarta característica, por lo menos tal como yo la practico: es microscópica” (2005:32).

Entonces la descripción etnográfica, según Clifford Geertz:

1. Es interpretativa.
2. Interpreta el flujo social.
3. El discurso consiste en tratar de rescatar *lo dicho* en ese discurso de sus ocasiones precederas y fijarlo en términos susceptibles de consulta.
4. Es microscópica.

Quiero abrir un paréntesis, para señalar que es en la cuarta característica que aporta Clifford Geertz para la descripción etnográfica, en donde recae la importancia del enfoque regional de esta investigación, ya que esta facultad de una perspectiva microscópica también se relaciona con los planteamientos de Luis González y Carlo Ginzburg, presentados en sus respectivas propuestas en cuanto a microhistoria.

Por otra parte, a decir de Rolando Mazariegos:

Pierre Bordieau concibe la cultura como una forma simbólica que permite la comprensión del mundo y proporciona fundamento lógico para el orden social. Ya sea entendida como sector de actividad humana o bien como una superestructura, la cultura posee una fenomenología específica, una objetivación que es posible de ser observada y por tanto, delimitada en sus concreciones. Tanto los bienes culturales, como las normas, valores, prácticas y símbolos son manifestaciones de una forma específica de ser humano, que interactúa en el plano social y construye una colectividad, capaz de expresarse en formas diversas. Ya sea entendida como capital simbólico, como identidad cultural o como representaciones sociales sus productos responden a un universo simbólico que configura y da sentido a la realidad (2015:5).

La razón por la cual he elegido una definición simbólica es debido a que no es posible hacer una lista exhaustiva de todos los bienes culturales que produce el ser humano.

Tanto Giménez (2005:67-68), como Thompson (citado en Rausell, 2007:27) coinciden en que la cultura tendría que concebirse como el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad o como las formas simbólicas en los cuáles las significaciones juegan un papel central, además de que permiten construir un sentido y percepción de lo real.

Los objetos son, entonces, encarnaciones de significados, formas de ver el mundo, manifestaciones de la realidad que se desdobra en las expresiones propias de una identidad colectiva. “Las formas simbólicas son, por tanto, los productos y el análisis cultural el estudio de cómo estos bienes se producen, distribuyen y consumen.”. (Rausell, 2007: 27).

A finales del siglo pasado se planteó el debate acerca de la cultura, según Robert Wuthnow, desde “cuatro enfoques: el fenomenológico-hermenéutico (P. Berger, C. Geertz); la antropología cultural (M. Douglas); el

neoestructuralismo (M. Foucault, J. Derrida); y, el neomarxismo (J. Habermas, C. Offe, N. García).” (Zubiría, Abello, 1997:5)

Estos cuatro enfoques configuran en sí diversas dimensiones de la cultura; pero ya sea desde el análisis de los significados y las interpretaciones posibles, los contenidos simbólicos, la discursividad planteada o a los procesos comunicativos, la cultura se observa desde su valor de significación para dar coherencia a lo real; por ello Néstor García Canclini menciona: “expresando tal vez este giro, ha definido la cultura como la producción, circulación y consumo de significados.” (citado en Zubiría, Abello, 1997:5).

Por otra parte, la UNESCO en su Conferencia Mundial de 1982 celebrada en México, define la cultura en un sentido amplio, con fuerte aliciente Tyloriano, como el “conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (...) y la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo (...)” (citado en Vives, 2009, p. 105).

En una definición general se entiende a la producción humana en términos de la capacidad de transformación de una materia, a través del trabajo, la técnica y las significaciones que se agregan a los objetos.

Por tanto hay productos materiales e inmateriales, siguiendo por analogía la idea de que el producto es un bien o servicio producido por el ser humano. Con base en los conceptos de Cultura revisados y propuestos, considero que es posible establecer criterios para determinar a los productos culturales. Rolando Mazariegos menciona que es necesario considerar tres tipos de productos culturales:

- Estéticos: Entendido como un objeto producido por el ser humano con forma y materialidad, que posee una significación intrínseca, pero que fundamentalmente genera una relación sensible con el observador.
- Artísticos: Creado en términos de su capacidad de constituir un orden estético que apunta a la poíesis, en cualquiera de sus diversas categorías estéticas.
- Simbólicos: Que dan cuenta de una concepción del mundo, desde una percepción colectiva (2015:5)

En esta propuesta considero dejar de hablar de objetos artísticos y hablar de objetos estético-simbólicos, porque justo pienso que estos objetos, emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca son: objetos producidos por seres humanos, en este caso mujeres de diferentes edades provenientes de pueblos originarios de Chiapas, con forma y materialidad que poseen una significación intrínseca y que generan una relación sensible con el espectador, pero que también dan cuenta de una concepción del mundo, desde una percepción colectiva.

Entonces, entendida la creación de objetos estético-simbólicos como forma simbólica de la cultura implica pensar en las facultades de sociabilidad y comunicabilidad de la significación intrínseca de concepciones del mundo, desde percepciones colectivas.

A continuación, abordaré tanto la delimitación espaciotemporal de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, así como la caracterización social de la misma, lo cual me permitirá regionalizar el núcleo de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

1.4 Creación estético-simbólica y su significación sociocultural: la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca

Después de haber identificado la conceptualización del arte desde la lógica occidental como problema de investigación e intentar otra forma de reflexionarlo y reconceptualizarlo desde la filosofía y la antropología de las formas simbólicas, ya que considero que el actual concepto es cerrado, elitista, occidentalista e insuficiente para comprender la realidad estética y sociocultural de las sociedades regionales o locales de México y Latinoamérica en general, ahora es preciso atender las características singulares del escenario en el que se desarrolla la presente investigación.

Dicho escenario es Chiapas (ver mapa 1), en específico doce municipios localizados en tres de las quince regiones socioeconómicas de la entidad: Tuxtla Gutiérrez y Chiapa de Corzo en la región socioeconómica uno, Metropolitana; Venustiano Carranza en la región socioeconómica cuatro, De los Llanos; y Amatenango del Valle, Magdalenas, Chamula, Chenalhó, Huixtán, Larrainzar, Tenejapa, San Cristóbal de las Casas y Zinacantán de la región socioeconómica cinco, Altos Tsotsil Tseltal. (Gobierno del estado de Chiapas 2010).

Estos municipios conforman lo que para fines de esta investigación denomino como Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, la cual es también considerada por mí como: el territorio en donde se aprecia cómo la imaginación creadora de sociedades conformadas en gran medida por habitantes de los llamados pueblos originarios de Chiapas, conciben y crean objetos estético-simbólicos en los que expresan identidad, resistencia e historia desde su cosmovisión; los cuales pueden ser considerados como obras arte, o no, pero que indudablemente nos permiten experimentar estéticamente las formas peculiares de estas sociedades, a partir de su emplazamiento como espacio transpuesto delimitado por la creación estético-simbólica multicultural.

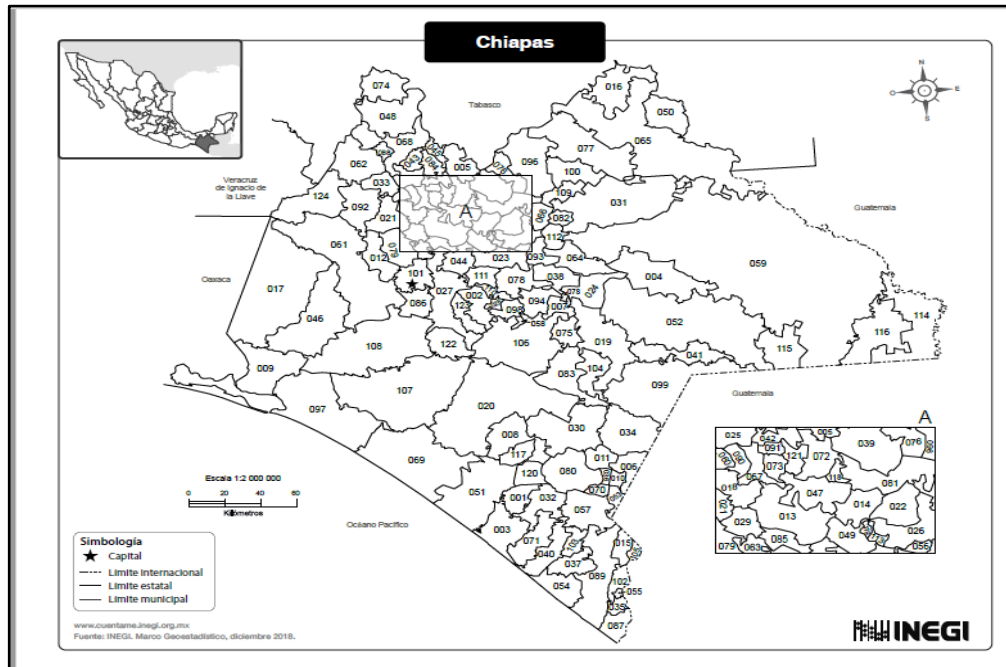
Cabe señalar que el tiempo que abarcará la presente investigación es el de los últimos 27 años, de 1994 a la fecha; lo anterior por considerar que fue el levantamiento armado del EZLN, el movimiento social que marcó el cambio histórico del siglo XX al siglo XXI en nuestra nación, y porque creo que fue el último levantamiento convocado por los pueblos originarios del siglo pasado.

Además el espacio presentado como territorio de expresión de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca conlleva una trasposición de dinámicas sociales y lógicas organizativas que, desde un ejercicio de poder, delimitan sus fronteras en donde se presentan cierto tipo de relaciones, diferencias y similitudes con espacios cercanos, para conformar unidades aparentemente semejantes llamadas regiones.

Lo anterior implica acercarse a los espacios pensándolos de acuerdo con Victoria Escalona, como un “producto de la interacción social y el desplazamiento humano. [Por esto] los lugares son expresión espacial de dinámicas sociales que se compenetran, se entrecruzan y se influyen mutuamente” (2014: 180-181).

Desde esta perspectiva, los espacios, así como su transposición, son entendidos como el conjunto de producciones realizadas por los sujetos y sus grupos sociales para habitar una territorialidad.

A decir de Luis Ernesto Cruz: “De este modo, en vez de hablar de regiones, se habla de “lo regional” como un proceso articulador de esferas sociales en un lugar con relaciones de poder singulares, y una mediación entre escalas de conexión y observación que pasan de lo local hasta lo (trans)nacional o lo global” (2018:51).



Mapa 1. Estado de Chiapas, México (Fuente: INEGI 2010)

Por lo anterior, la noción de cultura regional es útil para mostrar en qué medida un territorio histórica y socioeconómicamente conformado y delimitado, como lo es el estado de Chiapas, se puede comprender de otra forma cuando hablamos en términos de creación estético-simbólica, enfoque a partir del cual se genera una manera peculiar de llevar a cabo la lucha por la significación que lo caracteriza, en razón de un conjunto de imaginarios y prácticas creativas y de consumo que se complementan y/o se contradicen.

Chiapas es un crisol multicultural, como ya lo mencionó Walter F. Morris en su *Guía textil de los Altos de Chiapas* (2010). Se caracteriza geopolíticamente por ser la frontera sur de nuestro país, pero también se caracteriza socioculturalmente por ser una de las entidades que cuenta con mayor población proveniente de los pueblos originarios entre sus habitantes. (ver gráfica 1)

Antes de continuar con la regionalización de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, cabe mencionar que, para los fines de esta

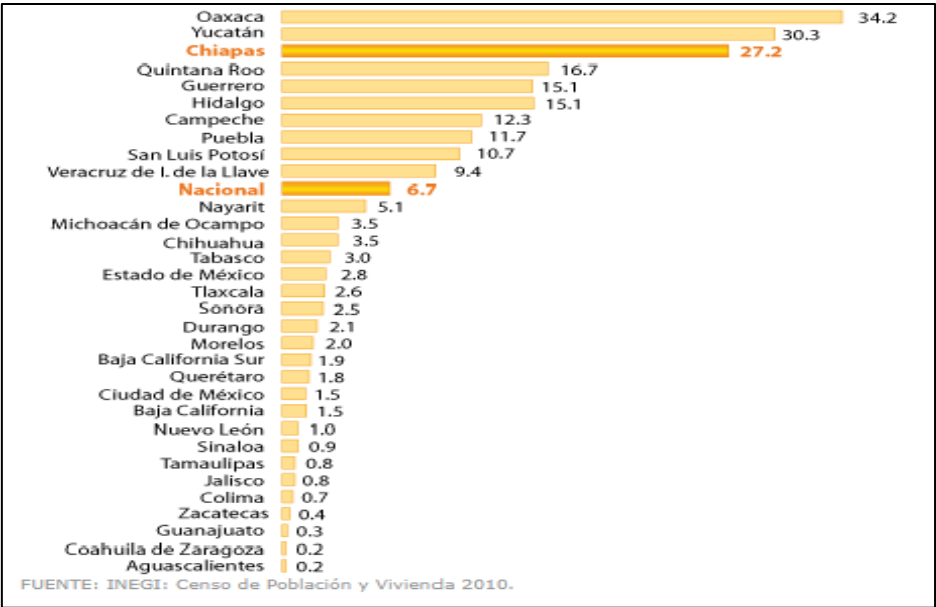
investigación me he respaldado en el enfoque del análisis de los *sistemas mundo* realizado por Immanuel Wallerstein, el cual plantea la existencia de zonas centro-hegemónicas, conformadas por los países líderes del capitalismo como Estados Unidos, Inglaterra, etcétera, y zonas de la periferia subalterna, conformada por los países tercermundistas o en vías de desarrollo, como el caso de América Latina, India o los países de oriente medio.

Continuando con lo anterior, la construcción de una región que englobe la expresión de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, estará sustentada en elementos tanto geográficos como simbólicos; es decir, se trata de una región que tiene que ver con la identidad creativa de objetos estético-simbólicos de los pueblos originarios de Chiapas, pero que se circunscribe, como ya se mencionó, en un territorio conformado por once municipios de la entidad, nueve de ellos vinculados a la creación estético-simbólica y dos (Tuxtla Gutiérrez y San Cristóbal de las Casas) como espacios distribuidores, de consumo y comercio de ésta.

Entonces, si consideramos que el estado de Chiapas no ha podido históricamente alcanzar los niveles de desarrollo socio-económico y el mismo nivel de vida que los estados del centro y norte del país, a pesar de la riqueza en recursos naturales y materias primas que posee, ya que es una entidad en la que sus niveles de analfabetismo son altos y los educativos bajos, en fin, en la que la mayoría de su población vive en situaciones de precariedad, que son por demás conocidas; esta situación ubica a la entidad en una condición de subalternidad que, como su situación geográfica, la ubica al sur, en la periferia del mapa mundial desde la perspectiva de los sistemas mundo, en donde también se sitúan la mayoría de los pueblos originarios de nuestro país.

Hablando en cifras, según el Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI), en el 2015 en el estado habitábamos 5 217 908 personas y nos dividíamos así: 2 681 187 mujeres y 2 536 721 hombres, siendo mayoría el sexo femenino, como en el resto del país.

Del total de habitantes 1 141 499 personas mayores de 5 años hablan alguna lengua indígena, lo que representa el 27.2 % de la población de la entidad y sitúa a Chiapas como el tercer estado con mayor población de habitantes de los pueblos originarios, sólo por debajo de Oaxaca y Yucatán, como se puede apreciar en la siguiente gráfica del censo poblacional y de vivienda 2010, realizado por el INEGI:



Gráfica 1. Porcentaje de población de habla indígena por entidad federativa (Fuente: INEGI 2010)

Las cifras anteriores no se han modificado mucho desde entonces, la población total en el estado, según el censo de población y económico realizado en 2020 ha aumentado a 5 543 828 y la cantidad de personas de 5 años o más, hablantes de alguna lengua indígena no ha variado desde el conteo del 2015 (INEGI, 2021).

Entonces, si atendemos las cifras mencionadas nos podremos percatar que la cantidad de habitantes de habla indígena se encuentra cercano a ser la tercera parte de la población del estado, con lo cual se acrecienta la problemática concerniente en el reconocimiento de su quehacer estético-imaginativo y en la valoración de la carga simbólica que contienen los objetos emanados de dicha actividad.

Chiapas es entonces, en el sentido anterior, un estado imaginado desde una lógica occidental, en el que las sociedades que lo habitan cruzan, en su proceso cotidiano de significación, tanto conceptualizaciones, tendencias y proyectos globales como construcciones y representaciones propias de su contexto multicultural, el cual cuenta con fuerte presencia de habitantes de los pueblos originarios, pero en el que también convivimos mestizos, fuereños y extranjeros, siendo estos últimos la minoría, pero con importante presencia en la entidad.

Todo lo anterior nos sugiere un recorrido sociohistórico de la entidad, y de la región Sur-sureste, específico y diferenciado de los estados del centro y norte del país e influye, de múltiples formas, en el modo en el que el arte o la creación estético-simbólica es producida, reproducida, concebida y difundida, pero también nos permite intentar conocer cómo es considerado por quienes habitan ese espacio, que para fines de esta investigación será distinguida como región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

Menciono que es una región simbólica porque las fronteras que la delimitan no son geográficas o naturales, ni siquiera son políticas como las fronteras que supuestamente dividen a las entidades federativas en la cartografía escolar, ya que las fronteras que delimitan a la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca son simbólicas y tienen que ver con elementos identitarios que se pueden apreciar en las características formales y materiales que componen los objetos de la creación estético-simbólica elaborados por la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, primordialmente por la de los pueblos originarios de Chiapas.

Estos elementos identitarios, vinculan a los objetos y sus creadores con los habitantes del pasado mesoamericano, ya que tanto los símbolos como algunas técnicas y materiales utilizados en la actualidad en la creación de objetos estético-simbólicos, que se ha encontrado que fueron utilizados en expresiones prehispánicas como dinteles y lápidas, tal como se puede apreciar en trabajos arqueológicos y antropológicos.

1.4.1 Ubicación y delimitación de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca y caracterización social

La creación de objetos estético-simbólicos, emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, como toda forma simbólica de la cultura y producción sociocultural, cuenta con una historicidad y un lugar de emplazamiento, en la medida en que el proceso cotidiano de significación es realizado por individuos y grupos sociales, en relación con otros, dentro de un contexto específico que, a su vez, está conectado con otros sujetos y otros contextos, ya sea cercanos o lejanos.

A esta yuxtaposición de individuos y grupos, historias y lugares, reunida en una espacialidad concreta, es lo que denominaré para efectos de esta investigación como “lo regional”.

Quiero aclarar que, aunque este trabajo refiere a una localización regional que puede ser ubicada en el espaciotiempo, la intención en este apartado, y de la investigación en general, es disertar acerca de “lo regional” entendiéndolo como lo hace Luis E. Cruz: “como una dinámica de trasposición que acompaña el proceso cotidiano de la significación” (2018: 53).

Hablar de lo regional implica entonces:

Tanto una mediación entre escalas de conexión y observación que van de lo local, a lo nacional y transnacional, como un proceso articulador de esferas -económicas, políticas e identitarias- en un lugar particular con relaciones de poder específicas. Esto es lo que se denomina “cultura regional”: el proceso cotidiano de disputa en torno a la significación, ubicado en un contexto cruzado por conexiones entre niveles diferenciados de interacción y relaciones de interdependencia con diferentes grados de complejidad y generalidad (Cruz, 2018:53).

Un ejemplo de lo anterior en lo concerniente al tema aquí tratado, lo podemos encontrar en la propuesta realizada por el historiador del arte mexicano Justino Fernández, quien escribe en su tesis doctoral sobre la Coatlicue: “no hay obras de arte sin sus bellezas particulares y tiene sentido investigar sobre ellas” (1953:7). Menciona lo anterior, ya que quiere señalar la idea de que no existen bellezas universales, sino “bellezas históricas”, porque no podemos comprender de la misma manera, o medir con el mismo racero, el arte antiguo que el contemporáneo y, por eso, se debe considerar siempre el tiempo y el espacio, o el contexto sociohistórico de las creaciones estéticas.

Si para Fernández no hay bellezas universales sino históricas, también podríamos considerar que la apreciación de un arte nacional o latinoamericano debe pasar por la apreciación de las bellezas locales, o por el arte regional, porque si bien en todo México existen expresiones de los pueblos originarios que lo habitan, cada región tiene sus características particulares que nos permiten revivir los sentimientos, las ideas y las imaginaciones estéticas de los creadores del arte mexicano, a través de sus obras, ya que, citando al mismo Fernández, “Pretender la comprensión de México con la exclusión de su arte, es suprimir la fuente más fecunda para comprender lo que somos” (1953:7).

Es por lo anterior que en este trabajo trato de atender tanto las diferencias como las similitudes entre lo que es considerado arte desde la lógica occidental y el estimado por algunos como arte indígena⁶, pero a lo que yo llamo objetos estético-simbólicos para, de este modo, elaborar teorías sobre las expresiones artísticas en general. Pienso que vale la pena abundar sobre esta consideración común.

Expresar algo sobre lo regional implica entonces, articular las historias locales con diseños o proyectos globales.

⁶ Para algunos autores como el paraguayo Ticio Escobar en *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular* (1987); *La belleza de los otros. (Arte indígena del Paraguay)* (1993); y *El arte en los tiempos globales* (1997), ha sido propicio hablar del arte indígena como una expresión del arte popular contemporáneo.

En el sentido anterior Asad indica “cuando se traduce un proyecto de un lugar a otro, de un agente a otro, se producen versiones de poder” (1993:13); esto porque todo proyecto, por más pretensiones de universalidad que tenga, es una producción ubicada en un contexto específico, de modo que su extrapolación a otros contextos mantiene rasgos de imposición y genera disputas para ser aceptado y apropiado como proyecto propio.

La anterior, es la razón por la cual consideramos al “Occidente”, imaginado como una entidad homogénea y unificada en un espacio geográfico determinado, y a sus producciones, como parte de un proyecto particular conformado por una idea de organización sociopolítica y jurídica, por cierto tipo de intercambios económicos, por su modo específico de producción de conocimientos y por su forma de ver el mundo que, en un momento histórico dado se universalizó; son los motivos por los cuales se han generado versiones de poder que dan muestra de la desigualdad con que dicho proyecto se implementó en diferentes contextos, como el chiapaneco por ejemplo.

En términos de Asad:

el “Occidente” no es un mero mito hegeliano, ni una mera representación [...] Para bien o para mal, informa de modos sistemáticos innumerables intenciones, prácticas y discursos. Esto no es decir que existe una cultura Occidental integrada, o una identidad occidental fija, o una sola manera de pensar, sino que una singular identidad colectiva se autodefine en términos de una historicidad única en contraste con todas las demás, una historicidad que cambia de un lugar a otro [...] hasta abarcar el mundo (1993: 18-19).

En estas culturas regionales concretas –como la chiapaneca– es donde los sujetos y sus grupos despliegan sus imaginarios y prácticas en torno a la lucha por la significación, tanto en lo que respecta a la noción de la realidad misma, como en aspectos específicos.

De acuerdo con Michel De Certeau (1997), el centro de interés no está ni en el espacio por sí mismo ni en el sujeto en sí, sino en sus operaciones,

apropiaciones y relaciones cotidianas, mismas que se llevan a cabo en un espacio y un tiempo determinados. De este modo, los imaginarios y las prácticas son esas maneras de percibir y hacer cotidianas, las operaciones situadas de los sujetos; mismas que son posibles en un marco medianamente establecido.

Los imaginarios son, a grandes rasgos, las matrices de la representación o la sustancia de la significación, pero no por ello son un producto acabado y pasivo.

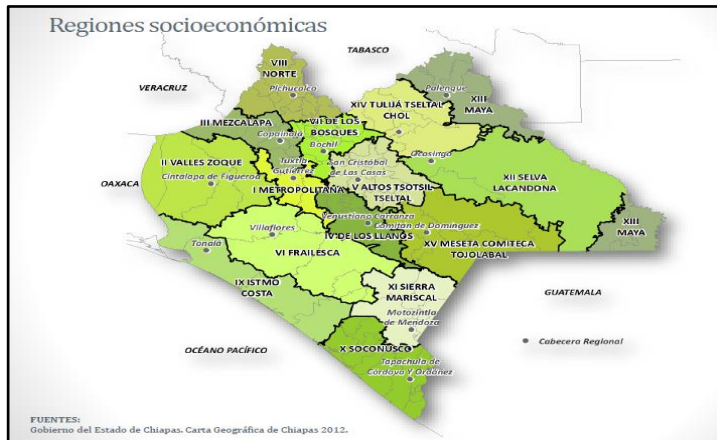
En palabras de Gómez el imaginario: “se organiza como una compleja red de relaciones sobre la que se sostienen los discursos y las prácticas sociales. El imaginario social se manifiesta en lo simbólico (el lenguaje) y en el accionar concreto entre los sujetos en la praxis social” (2001: 200-201).

Por otra parte, las prácticas son las “maneras de hacer” cotidianas, ubicadas entre la posibilidad ilimitada de elección y creatividad, y el condicionamiento provocado por las restricciones y limitaciones instauradas por un proceso totalizador (De Certeau, 1997: XLIV).

Se refieren al uso que no es un mero consumo pasivo, sino una apropiación específica a partir de, y a pesar de, los dispositivos de poder institucionalizados, de acuerdo con sus posibilidades y recursos. Así la homogeneidad deviene heterogeneidad en lo cotidiano.

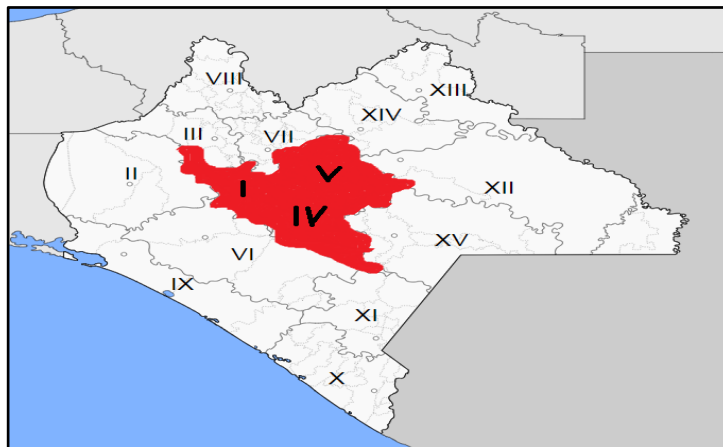
Como ya se mencionó anteriormente, tanto las operaciones como las apropiaciones y relaciones cotidianas se llevan a cabo en un espacio y un tiempo determinados, que pueden ser ubicados espaciotemporalmente. Para ubicar el escenario en que se desarrolla esta investigación, creo necesario antes proporcionar algunas cifras informativas, concernientes a la entidad Chiapaneca.

Chiapas es la frontera sur de México, cuenta con 124 municipios (ver mapa 1), agrupados en 15 regiones socioeconómicas (ver mapa 2).



Mapa 2. Regiones socioeconómicas de Chiapas (Fuente: carta geográfica de Chiapas 2012)

En el sentido anterior, creo importante señalar que al hablar de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, me refiero especial y espacialmente a once municipios localizados en tres regiones socioeconómicas de la entidad (ver mapa 3).

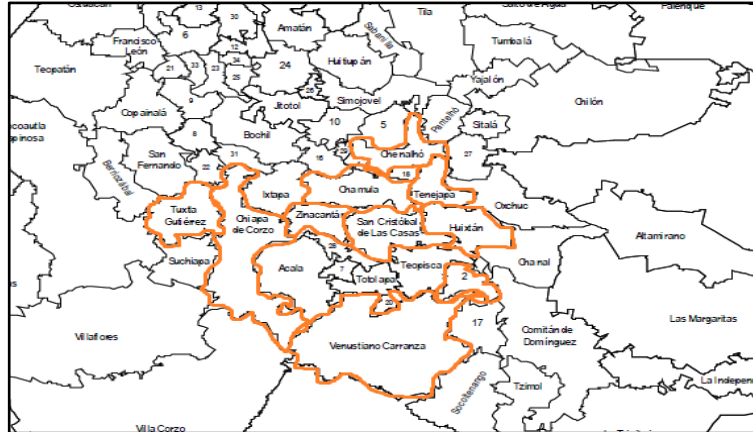


Mapa 3. Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca (Fuente: creación propia)

Los municipios que conforman la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca son:

- Tuxtla Gutiérrez y Chiapa de Corzo en la región socioeconómica uno, Metropolitana.

- Venustiano Carranza en la región socioeconómica cuatro, De los Llanos.
- Amatenango del Valle, Magdalenas, Chenalhó, Huixtán, Chamula, Larrainzar, Tenejapa, San Cristóbal de las Casas y Zinacantán de la región socioeconómica cinco, Altos Tsotsil Tseltal. (ver mapa 4)



Mapa 4. Municipios que conforman el territorio de expresión de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca (Fuente: creación propia)

Entonces, en esta investigación propongo delimitar el territorio de expresión de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, a partir de identificar los objetos estético-simbólicos más representativos de Chiapas, pero que además están vinculados a su identidad histórico-cultural. Específicamente los textiles, la cerámica y la laca.



Textiles



Cerámica



Laca, maque o pintura al aje

Lo anterior, ya que considero que los textiles de los Altos, la cerámica de Amatenango del Valle y el maque o laca de Chiapa de Corzo, tienen elementos coincidentes, además de que algunas de sus exponentes han recibido amplios reconocimientos nacionales e internacionales por sus creaciones.

Las tres expresiones visuales, plásticas o de objetos estético-simbólicos, como se prefiera, cuentan con las siguientes características en común:

- Elementos, simbólicos, técnicos y de soportes, que los vinculan con los utilizados en tierras mesoamericanas desde tiempos prehispánicos.
- Cuentan con técnicas y significados que se heredan de generación en generación.
- Son objetos elaborados primordialmente por mujeres provenientes de pueblos originarios de Chiapas.
- Parten de una colectividad creadora y no del virtuosismo individual.
- Son obras u objetos anónimos, no se firman.
- Han sido reinterpretadas a partir de su condición de ser expresiones colonizadas.
- Los lugares en donde se crean estos objetos estético-simbólicos, son reconocidos por su producción (por ejemplo: se oye hablar de la

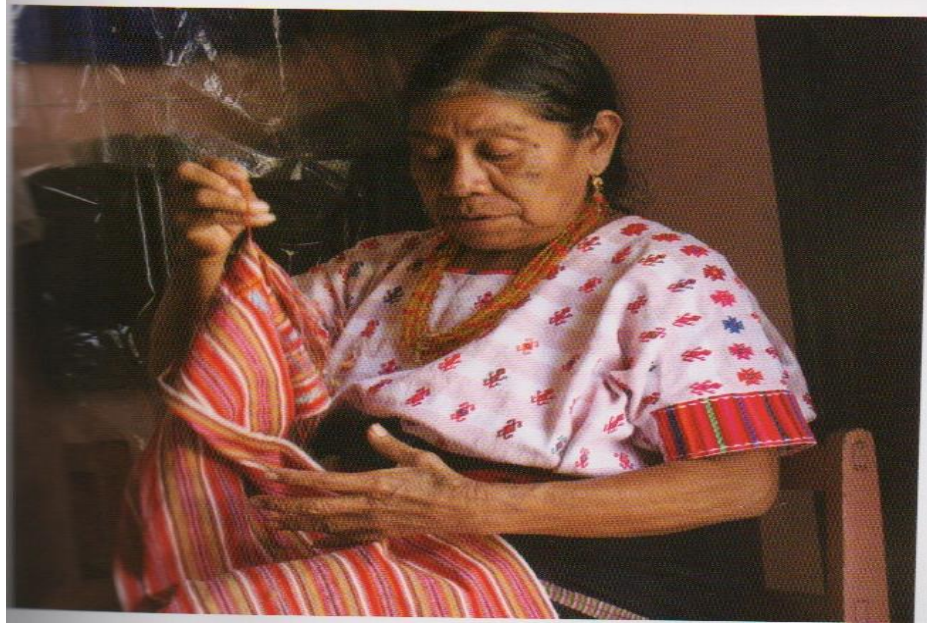
cerámica de Amatenango, de los textiles de los Altos o de la laca de Chiapa de Corzo, como sello de identidad creativa del lugar)



Doña Juana Gómez Ramírez, Alfarera de Amatenango del Valle



Doña María Martha Vargas Molina, maestra de maque de Chiapa de Corzo



Mujer tejedora de los Altos de Chiapas

Hablando en términos culturales, actualmente los estudios regionales demuestran que es más fácil explicar las disparidades regionales analizando los factores culturales, y no sólo utilizando parámetros cuantitativos o disciplinares puros.

De modo que, lejos de ser una variable aislada en la transformación de los espacios, la cultura se vuelve entonces una constante que atraviesa el espectro de la experiencia social en cualquiera de sus expresiones.

Por tanto, además de ser históricamente reconocida como una categoría económica y social, ahora la región también se destaca por las cualidades culturales que la definen. Esta condición invita a redefinir y explorar conceptos, métodos y perspectivas teóricas en torno a la idea de región.

Entre los legados de esta idea aparecen de manera recurrente categorías homogeneizantes y totalizadoras. Sin embargo, con el paso del tiempo se han empezado a reconocer los procesos difusos que se dan en el

espacio social y, por ende, en los espacios regionalizados. Así, el debate se ha replegado y expandido en un vaivén de construcciones argumentativas.

En concreto, los estudios regionales contemporáneos no buscan únicamente cómo describir las peculiaridades y distinciones regionales, sino también tratan de interpretar las características del ambiente cultural local en relación con los retos que en la actualidad representan los procesos globales.

Además de reconocer que la región es un referente que se ha moldeado y enriquecido con los desarrollos y miradas heterogéneas de actores esparcidos en diferentes contornos, estos intereses han desbordado las fronteras epistemológicas en las cuales se han analizado los procesos y dinámicas como elementos inherentes a la noción de región. Al no ser entendida como algo estático, la región experimenta un desdoblamiento que permite a transiciones cualitativas y cuantitativas de distinto orden.

Considero, siguiendo a Ornelas, que:

El rasgo esencial de la regionalización se basa en un ejercicio delimitativo centrado en cuestiones geográficas, culturales, perceptivas, políticas o económicas que se entrecruzan o definen a partir del juego individual y colectivo de lo social. Ello implica introducirse en la génesis, desarrollo, arraigo, reproducción o desaparición de un espacio que se circunscribe conceptual, perceptual, jurídica o metodológicamente sobre límites difusos (Ornelas; 2014:34).

Lo anterior permite argumentar acerca del porqué de la elección de estos doce municipios para conformar el territorio de expresión de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, ya que considero que si bien, ahí se concentra la principal fuente de creación estético-simbólica de la cultura regional chiapaneca, no quiere decir que solo exista ahí exclusivamente.

Pondré como ejemplo el caso de los textiles de los Altos. La región socioeconómica V “Altos tsotsil tseltal” se compone por 17 municipios, de los cuales solamente siete forman parte del territorio de expresión de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca: San Andrés Larrainzar, San Pedro Chenahó, Huixtán, Tenejapa, Magdalenas, San Juan Chamula y Zinacantán, ya que aunque el municipio de San Cristóbal de las Casas también forma parte de la región núcleo, en él no se elaboran sino que es el principal lugar de consumo, comercio y distribución nacional e internacional de los textiles.

Los otros 9 municipios que conforman la región socioeconómica de los Altos, no fueron considerados por mí para formar parte del territorio de expresión de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, porque fueron municipios, muchos de ellos, creados por expulsados de los otros seis municipios, principalmente durante el siglo XVIII, después de la sublevación de 1712 y durante varios acontecimientos históricos posteriores, y por ello, y múltiples razones más, que ya fueron explicadas por Walter Morris en su *Guía de textil de los Altos de Chiapas*, es que los demás municipios reciben influencias o parten de los textiles realizados en los municipios que conforman la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

Hay que considerar que, por un lado, el ejercicio de regionalización ha sido el resultado de intentos históricos por potenciar las capacidades, recursos o actividades de un determinado lugar. Pero también, se ha pretendido que la región incluya en su cuerpo de análisis la idea de integración en redes más dinámicas y en diferentes escalas (Pons, Chacon; 2017).

En estos términos, la región es reconocida no sólo como un objeto central en las formas georreferenciadas en la historia de los territorios, sino como la base para entender los procesos del regionalismo contemporáneo y

de la propia transición de las economías locales y mundiales, como nos lo demuestra Giacomo Becattini en *Del distrito industrial marshaliano a la teoría del distrito contemporánea. Una breve reconstrucción científica* (2004).

En el sentido anterior, una perspectiva que ha prestado una significativa atención a estos cambios es la geografía cultural; surgida en los albores del siglo XX.

En sus inicios, la geografía cultural intentó abolir la disociación entre la geografía física y la geografía humana. En este marco, se ha retomado “al espacio como objeto de reflexión que reclama una visión integral del mundo, dividida varios siglos atrás por la ciencia” (Bordieau; 1999:27).

En este cometido, el espacio se hace patente como fundamento de la acción misma del ser humano y evidencia una necesidad de integración plena. Así, el panorama de los estudios regionales se expande en un prisma inédito.

Es primordial encarar las transformaciones ligadas a los cambios industriales, comerciales, políticos, urbanos, rurales, de crisis económica y social. Sin dejar de reconocer que en todo momento la fuerza avasallante de estos fenómenos hilvana los espacios locales y mundiales.

El concepto de región, al nutrirse históricamente de categorías y cuerpos teóricos de distintas disciplinas, presenta hoy una serie de perspectivas y desafíos que se vuelven un imperativo en el análisis general del espacio, he ahí uno de sus principales problemas.

Esta condición es todavía más apremiante al constituirse como un ejercicio crítico en los estudios territoriales frente a los cambios, estados y vicisitudes que se han llevado a cabo en la región y sus agentes transformadores. Por ello, resulta necesario tomar en cuenta que la región es un objeto con ligas entre la historia de los territorios y sus actores, los

cambios del presente y las propias expectativas de crecimiento o desarrollo de diferentes unidades geográficas y sociales.

Regresando a las razones del porque estos doce municipios conforman el territorio de expresión de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, además del ejemplo que ya se mencionó anteriormente con el caso de la región socioeconómica de los Altos y los textiles, es porque en estos municipios habitan, crean y ofertan los objetos estético-simbólicos, las creadoras que han recibido reconocimientos locales, nacionales e internacionales por su actividad creadora.

Es importante señalar que si bien muchas de estas mujeres son de procedencia de pueblos originarios de Chiapas, no son mujeres que vivan o realicen su actividad creadora en aislado o en un estado étnico puro; no, son mujeres que viven en sus pueblos natales pero que están conectadas y enteradas del mundo global, participan, padecen y viven el mundo globalizado, exponen en Estados Unidos y Europa sus creaciones y reciben influencias e influyen en otros a través de las redes sociales; es decir, son partícipes en la globalización.

Lo anterior, me permite repensar cómo se relacionan los problemas regionales con procesos globales que caracterizan la sociedad contemporánea y, para los fines de este trabajo, creo que valdría la pena revisar el cuestionamiento que realiza Gilberto Giménez en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*: “¿Qué implicaciones tiene la globalización en el plano de la cultura y de la construcción de identidades?” (Giménez; 2007:285)

Sin embargo, para comprender mejor los alcances de la globalización en los procesos locales y viceversa, es importante mencionar qué entendemos por globalización y a decir de Giménez:

Se entiende por “globalización” el proceso de desterritorialización de sectores muy importantes de las relaciones sociales a escala mundial

o –lo que es lo mismo- la multiplicación e intensificación de relaciones supraterritoriales, es decir, de flujos, redes y transacciones que desbordan los constreñimientos territoriales y la localización en espacios delimitados por fronteras... Así entendida, la globalización implica la reorganización (al menos parcial) de la geografía macrosocial, en el sentido de que el espacio de las relaciones sociales en esta escala ya no puede ser cartografiado sólo en términos de lugares, distancias y fronteras territoriales (Giménez; 2007:286)

Hablando del caso específico del tema aquí tratado, no debemos olvidar que el acontecimiento que permitió la visibilización de los pueblos originarios de Chiapas al resto del mundo fue el movimiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), ya que el poder mediático que éste alcanzó a través del internet lo puso en la mira del resto del mundo. Este acto mediático expandió los alcances de las demandas del EZLN al resto del mundo, en Europa por ejemplo supieron antes de los pueblos originarios de Chiapas que se levantaban en armas en un lugar de la selva lacandona, que los propios mexicanos. Lo anterior también permitió un creciente flujo turístico, que hoy en día visita la entidad para saber más de los zapatistas y de los pueblos originarios; también con ello se ampliaron las fronteras y la producción estética de los pueblos originarios de Chiapas y alcanzaron un mercado y un consumo más amplio, digamos que mundial, con todo lo que ello conlleva.

La posibilidad de una apertura al ámbito global, de los procesos y productos creativos de los pueblos originarios de Chiapas, colocó sus obras en otros espacios de consumo, con clientes extranjeros y organizaciones no gubernamentales que dieron a conocer los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca en Europa y el resto del mundo, lo cual facilitó el plagio de los diseños de los textiles tradicionales para su incorporación en la llamada “alta costura”,

enfrentándose a la piratería, un fenómeno que ocurre en el mundo globalizado.

La globalización cultural que, a decir de Giménez: “se relaciona por una parte con la interconexión cada vez mayor entre todas las culturas (particulares o mediáticas) y, por otra, con el flujo de informaciones, de signos y símbolos en escala global.” (2007: 288)

La Globalización cultural permitió, de cierta manera, un flujo a nivel mundial de la información, los signos y los símbolos de las culturas de los pueblos originarios de Chiapas, pero al referirnos a que este flujo se dio de cierta manera, nos referimos a que una vez más se dio en condiciones polarizadas de hegemonía y subalternidad o de centro-periferia, como se prefiera ver.

A continuación, revisaré cómo la globalización cultural favorece la confluencia de imaginarios e identidades, así como la trasposición de espacios en la región núcleo de la creación estético-simbólica de la cultura chiapaneca.

1.4.2 Confluencia de imaginarios e identidades sociales y trasposición de espacios en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca

Quiero iniciar este apartado, señalando que la confluencia de imaginarios e identidades que se presentan en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, y a la que hace alusión el título, va de lo micro a lo macro, de lo molecular a lo molar o de lo local a lo global, y viceversa, y en ello considera una serie de elementos que se presentan en su contexto:

1. Prácticas, acciones, tradiciones, costumbres y/o modo de actores que intervienen en el espacio tiempo.
2. Situaciones, disposiciones asociadas al conocimiento, formación o valores de los actores que intervienen en el espacio-tiempo.

3. Disposiciones económicas, mercantiles, monetarias y/o productivas que intervienen en el espacio-tiempo, y
4. Disposiciones legales, jurídicas, políticas que intervienen en el espacio/tiempo.

Sin embargo, antes de abordar las distintas prácticas, situaciones o disposiciones contextuales, creo importante señalar a qué me referiré al hablar de imaginarios e identidades sociales.

En primer lugar abordaré el concepto de imaginario social.

Esta noción, creada por el filósofo griego Cornelius Castoriadis, es la que considero más apropiada para los fines de esta investigación, ya que es la que permite de mejor manera designar las representaciones sociales encarnadas en sus instituciones, porque refiere comúnmente a la mentalidad o cosmovisión; lo cual la sitúa en el ámbito de las significaciones simbólicas.

Cabe señalar que el terreno tradicional de investigaciones en torno a los imaginarios sociales se ha circunscrito, desde sus inicios, a los fundadores de la sociología clásica como Marx, Durkheim y Weber.

Posteriormente, las variadas funciones del imaginario han sido ampliamente abordadas por múltiples estudiosos de las ciencias sociales y las humanidades, tales como psicólogos, antropólogos, sociólogos e historiadores, que han enfatizado en la trascendencia e importancia que posee para la vida colectiva y en el ejercicio del poder.

La institución imaginaria de la sociedad (2007), es donde Castoriadis presenta una teoría sobre la función que ejerce la imaginación y los imaginarios, en la conformación de las sociedades; en ella, el filósofo griego plantea la distinción entre el imaginario radical que se relaciona con la función creativa/productiva y el imaginario concebido como repertorio de imágenes vigentes en la conciencia e inconsciente colectivo. Expresa que el

mundo social es resultado de la creación de un imaginario histórico-social, que crea los diferentes tipos de sociedades y destaca la existencia de una imbricación entre lo histórico-social y las significaciones.

En el sentido anterior, en la presente investigación me propongo que la categoría de la imaginación creadora, sea una reconceptualización de la estética que permite la comprensión de las significaciones de la producción estético-simbólica, o creación artística, creada en las múltiples regiones de Latinoamérica y que, dentro de sus principales cualidades se encuentra la de transitar entre el imaginario radical y el imaginario social.

A decir de Castoriadis:

Los imaginarios establecen un modo de ser particular de las cosas, primero, originario e irreductible, de modo que nada existe fuera de este mundo de significaciones; pero, al mismo tiempo, el imaginario social supone la capacidad de pensar a la sociedad como un sistema que se construye a sí mismo. La sociedad instituye el mundo como su mundo y es en esta idea de autoconstrucción de la sociedad que se encuentra implicada la posibilidad de autotransformación, que concierne al hacer social de los hombres: el hacer pensante y el pensar político. El pensar haciéndose a sí mismo es un componente esencial de la autotransformación (2007: 267).

Los imaginarios sociales entonces, pueden engendrar un conjunto de valores, apreciaciones, gustos, ideales y conductas en la conciencia de las personas que conforman una determinada cultura.

Es así como el imaginario, además de mantenerse en interacción constante con las individualidades, se destaca como el efecto de un complejo entramado de relaciones entre discursos y prácticas sociales. Su composición viene dada a partir de las coincidencias interpretativas y valorativas de las personas. La expresión más esclarecedora de su gestión, se manifiesta en lo simbólico que se expresa y se percibe a través de los

lenguajes y en el accionar concreto entre las personas. El imaginario social, al margen de ser dependiente de las voluntades individuales para concretarse, no es sin el desprendimiento de estas que tiene la posibilidad de actuar.

Otra conceptualización muy práctica para su comprensión es la que propone Francesca Randazzo:

El imaginario social se compone como un conjunto de representaciones globales y totalizadoras de una sociedad, donde los valores, las creencias, ideas, símbolos y apreciaciones se integran para conformar lo cultural y lo simbólico. Los imaginarios se instauran como significaciones sociales que instauran un orden, establecen un límite de lo que puede ser imaginado, pensado, deseado y actuado en un momento histórico particular. A través de ellos, una colectividad designa su identidad elaborando una representación social de sí misma (2012: 12)

Así, el imaginario social no motiva equilibrio de conductas, más bien enmarca tendencias. Su instalación en las distintas instituciones que componen la sociedad resulta de vital importancia para poder actuar en todas las instancias sociales. Mediante la valoración imaginaria colectiva, los individuos disponen de una serie de parámetros que le permiten juzgar y actuar en consecuencia.

El universo de representaciones simbólicas, como las estéticas, que caracterizan y distinguen los valores y creencias de una determinada sociedad, se puede comprender mejor a partir de la noción de imaginario social. El mismo se compone por un conjunto de relaciones que operan como memoria afectivo-social de una cultura, un sustrato ideológico mantenido por la comunidad.

En el sentido anterior, hablar de imaginario social es referirse a una producción colectiva, puesto que actúa como depositario de la memoria que

la familia y los grupos recogen de sus contactos con lo cotidiano. En esa dimensión es posible identificar las diversas percepciones de los actores en relación a sí mismos y en relación a los otros, o sea la visualización que realizan como parte de una colectividad.

Entonces, tenemos que en el imaginario social los grupos humanos proyectan sus identidades y objetivos, revelan sus enemigos y organizan su pasado, presente y futuro. Resulta el lugar idóneo para expresar conflictos sociales y mecanismos de control de la vida colectiva.

Es así como el imaginario social se expresa por ideologías, utopías y también por símbolos, alegorías, rituales y mitos. Estos elementos plasman visiones de mundo, modelan conductas y estilos de vida en movimientos continuos o discontinuos de preservación del orden vigente o de introducción de cambios.

La imaginación social, además de ser un factor regulador y estabilizador, también es la facultad que permite que los modos de sociabilidad existentes no sean considerados definitivos y como los únicos posibles, ya que pueden ser concebidos otros modelos y otras fórmulas.

Una vez destacada la relevancia de la noción de imaginario social para esta investigación, creo pertinente desarrollar lo que entiendo por identidad social, a la vez que señalo la utilidad de la teoría de las identidades para sus fines.

Gilberto Giménez en su libro *Identidades sociales*, concibe “la identidad como elemento de una teoría de la *cultura distintivamente internalizada* como *habitus*” (2009: 27), entendiendo el habitus propuesto por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, como las internalizaciones que realizamos cotidianamente, o “como representaciones sociales por los actores sociales, sean estos individuales o colectivos. De este modo, la identidad no sería más que el *lado subjetivo* de la cultura considerada bajo el ángulo de su función distintiva” (2009: 27).

Y cabe mencionar que, precisamente, en su función distintiva o como él lo menciona. “en la idea misma de distinguibilidad” (2009: 27) es en la que me apoyaré para abordar la identidad social como uno de los espacios simbólicos que conforman la región núcleo de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

Lo anterior ya que, como se mencionó en el apartado anterior, casi una tercera parte de la población de la entidad es perteneciente a un pueblo originario de Chiapas y gran parte de esta población habita en la región núcleo de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca; tan sólo en la región V Altos Tsotsil-Tzeltal, existen 16 municipios habitados por pobladores originarios y tal como se puede apreciar en la tabla 1, los hablantes de tseltal y de tsotsil son la población más extensa de habitantes de los pueblos originarios de Chiapas.

Lengua indígena	Número de hablantes (año 2010)
Tzeltal	461 236
Tzotzil	417 462
Chol	191 947
Zoque	53 839

Las lenguas indígenas más habladas en el estado de Chiapas
Fuente: INEGI, Censo de población y vivienda 2010

A partir de lo anterior, se puede pensar que el principal rasgo de distinguibilidad, o su “unidad distinguible” (2009: 27) sería su identidad étnica, la cual también es entendida por Giménez como una de las identidades sociales.

Sin embargo, de los atributos de la identidad étnica de la región núcleo de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca serán desarrollados en el capítulo cuarto de esta investigación.

Por el momento, me detendré en abordar la identidad como categoría de análisis y en específico de las identidades sociales.

Es importante resaltar que tratándose de personas “la posibilidad de distinguirse de los demás también tiene que ser reconocida por los demás, en contextos de interacción y comunicación” (Giménez; 2009: 27).

Lo anterior, ya que la interacción y la comunicación forman, mantienen y manifiestan una “identidad cualitativa” (Giménez; 2009: 28).

Es relevante recordar en este momento que tanto la comunicabilidad como la sociabilidad son atributos del arte y de la imaginación creadora como formas simbólicas de la cultura. Y ambas favorecen la interacción social.

Cabe considerar que ninguna identidad puede ser autoreferenciada, por lo que no existen pueblos originarios puros, o sin contacto con otras sociedades, y menos en la actualidad en donde el llamado quinto continente, el virtual y de las redes sociales, está tan presente en nuestras vidas cotidianas, en términos de Giménez:

La identidad concreta se manifiesta, entonces, bajo configuraciones que varían según la presencia y la intensidad de los polos que la constituyen. De aquí se infiere que, propiamente hablando, la identidad no es una esencia, un atributo o una propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un *carácter intersubjetivo y relacional*. Es la auto-percepción de un sujeto en relación con los otros; a lo que corresponde, a su vez, el reconocimiento y la “aprobación” de los otros sujetos. En suma, la identidad de un actor social emerge y se afirma sólo en la confrontación con otras identidades en el proceso de

interacción social, la cual preferentemente implica relación desigual y, por ende, luchas y contradicciones (2009: 29).

En esta interacción social a la que hace alusión Gilberto Giménez, es en donde se da la trasposición de espacios de la Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, los cuales transitan entre lo local y lo global.

Giménez menciona también que existen tres elementos diferenciadores o diacríticos en el caso de la identidad de las personas:

- 1) La pertenencia a una pluralidad de colectivos (categorías, grupos, redes y grandes colectividades),
- 2) La presencia de un conjunto de atributos idiosincráticos o relacionales;
- 3) Una narrativa biográfica que recoge la historia de vida y la trayectoria social de la persona considerada (2009: 30)

Entonces, en sintonía con lo anterior, para hablar de imaginarios sociales en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, resaltaremos estos tres elementos diferenciadores: la pertenencia, la presencia y el pasado biográfico de los actores sociales, que para el caso específico de la presente investigación son los creadores de objetos estético-simbólicos de la región, en los que también parece apremiar la pertenencia categorial de la identidad de género, ya que al parecer, la mayoría de creadores de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca son mujeres de distintas edades.

Entonces, si hablamos de que la pertenencia a un grupo o comunidad conlleva también la presencia y el pasado biográfico, entonces podríamos argumentar que dicho grupo o comunidad comparten el complejo simbólico-cultural que funciona como su emblema, lo cual permite reconceptualizar dicho complejo en términos de lo que Giménez llama “representaciones sociales” (2009: 33).

A decir del mismo Gilberto Giménez las representaciones sociales serían:

Una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, y orientada a la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social... Las representaciones sociales así definidas -siempre socialmente contextualizadas e internamente estructuradas- sirven como marcos de percepción y de integración de la realidad, y también como guías de los comportamientos y prácticas de los agentes sociales (2009: 33).

Es de esta manera que las representaciones sociales también “definen la identidad y la especificidad de los grupos” (2009: 33).

Entonces, entendiendo que toda identidad pretende apoyarse en una serie de atributos, marcas o rasgos distintivos, los cuales permiten afirmar la diferencia y acentuar los contrastes, se puede identificar, siguiendo a Giménez, que:

Los más decisivos, sobre todo tratándose de identidades colectivas ya instituidas -como las identidades étnicas y la identidad nacional-, son aquellos que se vinculan de algún modo con la problemática de los *orígenes* (mito fundador, lazos de sangre, antepasados comunes, gestas libertarias, “madre patria”, suelo natal, tradición o pasado común, etcétera). Pero al lado de éstos, pueden desempeñar también un papel importante otros rasgos distintivos estables, como el lenguaje, el sociolecto, la religión, el estilo de vida, los modelos de comportamiento, la división del trabajo entre los sexos, una lucha o reivindicación común, etcétera (2009: 55).

Por último, dice Giménez que para comprender mejor la “realidad” de las identidades sociales es necesario establecer la distinción entre:

Las identidades establecidas o instituidas, que funcionan como estructuras ya cristalizadas (aunque sin olvidar que son la resultante de representaciones pasadas que lograron el reconocimiento social en el curso de las luchas simbólicas por la identidad y *la relación práctica* con estas estructuras en el presente (2009:56).

De esta manera las identidades sociales sólo cobran sentido dentro de un contexto de luchas pasadas o presentes; es decir: “se configuran siempre dentro de un contexto de luchas por el reconocimiento social” (2009: 57).

Una vez señalado que para hablar de cultura regional y globalización cultural, es pertinente considerar la existencia y confluencia tanto de espacios físicos, (comunidades, parajes, colonias, barrios, municipios, estados, etcétera), como de espacios que, para fines de esta investigación son considerados por mí como simbólicos (imaginarios e identidades), también creo importante considerar los espacios de manera transversal, es decir identificando los fenómenos socioculturales, económicos, políticos, de sustentabilidad y de transmisión de conocimientos y saberes.

Dentro de los elementos contextuales que se presentan en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, como ya se había mencionado, se encuentran una serie de prácticas, situaciones y disposiciones económicas y jurídicas, que influyen directamente en la trasposición de espacios

A continuación se presenta una relación de elementos que permiten contextualizar la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

1. Prácticas, acciones, tradiciones, costumbres y/o modo de actores que intervienen en el espacio tiempo:
 - Las creadoras son principal y mayormente mujeres de diferentes edades, pertenecientes a los llamados pueblos originarios.

- Usos, costumbres, tradiciones y creencias de los grupos sociales a los que pertenecen las mujeres creadoras.
- Relaciones de poder entre los comerciantes mestizos y las creadoras.
- Los actores son relegados por su situación de étnica y de género, a pesar de recibir premios y reconocimientos internacionales por su trabajo.
- En su visión de mundo la tierra es la madre y la naturaleza los frutos que esta ofrece.

2. Situaciones o disposiciones asociadas al conocimiento, formación o valores de los actores que intervienen en el espacio-tiempo

- La creación de objetos estético-simbólicos es un oficio que se transmite de generación en generación, principalmente entre mujeres de la misma familia.
- Creación de objetos estético-simbólicos que contienen una carga de significado con fuertes elementos identitarios y que puede ser considerada como practica cultural.
- Conocimiento de técnicas como las de cocido y modelado del barro al aire libre, brocado en telar de cintura y laqueado, que se realizan siguiendo la tradición que deviene de tiempos prehispánicos.
- Simbolización y representación del entorno natural que orienta al conocimiento, cuidado y preservación de los recursos naturales, como parte de su cosmovisión.

3. Disposiciones económicas, mercantiles, monetarias y/o productivas que intervienen en el espacio/tiempo

- Compra/venta de los objetos estético-simbólicos como artesanías y no como arte, lo cual deja en desventaja a los actores en el mercado del arte.
- Nula exhibición local en museos o galerías relacionados con el arte.

- Existen los trabajos de las organizaciones no gubernamentales en cuanto al comercio justo y microempresas que manejan la economía naranja, pero no han sido suficientes sus esfuerzos para lograr mejoras económicas para los actores.
- Al no vender sus piezas en buenos precios y no tener el reconocimiento y apoyo económico para seguir ejerciendo su creación, los actores acaban por abandonarla y dedicarse a otra cosa o emigran a otras ciudades.
- Desigualdad social.
- Familias enteras trabajando para apoyar la producción y con ella el sostén del lugar.

4. Disposiciones legales, jurídicas, políticas que intervienen en el espacio/tiempo

- Secretaría de Cultura/Secretaría de Educación Pública, a través del Premio Nacional de las Artes en la categoría de Artes y Tradiciones Populares.
- Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024, en el apartado 2 Política social, “Cultura para la paz, para el bienestar y para todos”.
- Consideraciones de actores como Tesoros humanos vivos, reconocimiento que otorgan los gobiernos de los estados en México.
- Para la UNESCO ha dejado de existir la distinción entre arte y artesanía pero lo anterior no ha borrado las relaciones discriminatorias entre la forma occidental de apreciar el arte y los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca.

Me interesa ubicar los espacios o lugares que confluyen en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, ya que pienso que es ahí en donde se involucra a “los sujetos con los grupos en los que participan,

ubicados en espacios sociales concretos” (Cruz, 2018: 128), en el tema específico de la creación estético-simbólica.

Es menester tomar en cuenta que Chiapas puede ser considerado, en términos de Silva, como una entidad “interrumpida”, en la medida en que su crecimiento, en términos de modernización, no es lineal, ni ascendente o planificado, sino más bien es paradójico o discordante; en donde conviven, de distintas maneras, a veces pacíficamente otras en conflicto, rasgos de las sociedades modernas y globales con los de las sociedades tradicionales (1993:21).

Lo anterior me lleva a hablar de Chiapas como una entidad imaginada y un espacio transpuesto, que se puede considerar, como lo señala Luis E. Cruz, como: “una manifestación de cómo se transponen los espacios por motivo de las interacciones sociales y los desplazamientos de los sujetos. Los espacios no significan ni se conectan por sí mismos, sino a partir de las relaciones constantes y cambiantes de quienes los ocupan” (2018: 75).

En el sentido anterior existen en Chiapas, según Escalona Victoria (2014), por lo menos dos tipos de transposiciones que se diferencian por su capacidad abarcadora en términos de territorialidad, historicidad y relacionalidad de los espacios.

La primera trasposición erradica la separación antagónica entre ciudad y campo, ya que estos: “no son polos fijos y continuos, sino espacios cambiantes, con interrelaciones y flujos” (2014:177). Existen interconexiones entre ellos y sus fronteras están en continua reelaboración.

Al no existir una división tajante entre la ciudad y el campo, tampoco existe la disociación absoluta entre lo urbano y lo rural, donde el primero se visualiza como el espacio de la individualidad, el anonimato, la fragmentación y el vértigo de la modernización; mientras el segundo aparece como el ámbito de la comunidad, de las relaciones de parentesco en la

transmisión de conocimientos y saberes, del carácter solidario, homogéneo y tradicional (Roseberry, 2014: 259).

En el sentido anterior, cabe señalar que tradicionalmente solía vincularse a los pueblos originarios exclusivamente con el ámbito del campo o lo rural, sin embargo, hoy en día hay estudios que muestran cómo en el transitar entre lo local y lo global las identidades étnicas sufren transformaciones como las demás identidades sociales, tal como lo menciona Gilberto Giménez en su obra *Identidades sociales* (2009).

La segunda trasposición se refiere a espacios más acotados y con sus propias lógicas de organización, entre los que sobresalen tres:

1. Los lugares de contactos íntimos y directos como los familiares, los vecinales, los de convivencia cotidiana.
2. Los espacios más institucionales y de intercambios públicos como los lugares de venta y exhibición de los objetos, los espacios de reconocimiento público, los talleres, las plazas
3. Los “no lugares” o espacios de tránsito y anonimato como los mercados, plazas o terminales de transporte (Escalona Victoria, 2014: 178-179).

La división anterior entre espacios no es nítida ni identificable a primera vista, ya que depende más del espacio en sí, que de los usos que hacen de ellos los sujetos y los grupos, y los vínculos que desarrollan al interior de dichos espacios, además de las posibilidades de acceder y moverse en su interior. Posibilidades que cambian radicalmente cuando van de un género a otro, por ejemplo, ya que no es lo mismo ser mujer u homosexual en San Cristóbal de Las Casas o Tuxtla Gutiérrez, que en San Juan Chamula o Tenejapa, por ejemplo.

Es así como Chiapas es una muestra de un espacio transpuesto, porque a su vez implica un conjunto de espacios habitados y significados por sujetos que entran en contacto frecuente y cuyas experiencias se llevan

a cabo en diferentes espacios de los tres mencionados, mismos que se relacionan y se condicionan recíprocamente. Es en estos espacios donde se gesta el proceso cotidiano de lucha por la significación en torno a las cosas que suceden en el mundo como es, en este caso, la creación estético-simbólica, también conocida como arte.

Existe una relación entre las delimitaciones realizadas por diferentes poderes como el estatal, el económico o el científico y las relaciones efectivas de quienes moramos dentro de dichas delimitaciones. La cultura regional chiapaneca es producto de esta relación. En ella es posible notar el cruce entre tendencias globalizantes y perspectivas locales, así como la confluencia de características, dinámicas y demarcaciones administrativo-territoriales, socioeconómicas e histórico-identitarias, que influyen en la forma singular de su proceso y conformación cultural.

Hay que considerar que, en primer lugar, Chiapas es una demarcación producto del poder político gubernamental que, con afán organizador, ha trasado una entidad administrativo-territorial, llamada entidad federativa o estado (ver mapa 1), éste, lejos de ser una unidad, es un espacio de diferencias entrecruzadas, conformado por regiones socioeconómicas y culturales con fuertes raíces locales.

Estas raíces locales se conforman en gran parte por la identidad étnica de los habitantes de los pueblos originarios que forman parte del territorio de expresión de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca. En el sentido anterior, Gilberto Giménez observa que “no todos estamos conectados por Internet, ni somos usuarios habituales y distinguidos de las grandes líneas aéreas internacionales. El mundo de la inmensa mayoría sigue siendo el mundo lento de los todavía territorializados; no el mundo hiperactivo y acelerado de los ejecutivos de negocios, los funcionarios internacionales o de la nueva clase internacional de productores de servicios” (2007: 288).

De acuerdo con lo anterior, cabe resaltar un ejemplo de lo antes mencionado; en el caso de los textiles realizados por las mujeres tsotsiles de los Altos de Chiapas, los cuales por múltiples y variados estudios sabemos ahora que contienen una carga simbólica identitaria fuerte en los signos que los caracterizan, éstos han sido expuestos en naciones de Europa central como España, Alemania o Italia, así como en Canadá y Estados Unidos, por mencionar algunos países del mundo occidental; sin embargo, las creadoras de dichos textiles, no tan fácilmente tienen acceso a una computadora, mucho menos a viajar a estos países por cuenta propia y difundir por propia mano sus creaciones, es entonces cuando las asociaciones civiles o no gubernamentales, principalmente, que son las que si cuentan con estos recursos o con las herramientas para conseguirlos y hacen esta labor de alimentar el flujo de información al que la mayoría de tsotsiles no pueden acceder por las condiciones en las que viven, ya que siguiendo a Giménez, quien cita a Einstein: “Aproximadamente 80% de la población mundial carece todavía de acceso a la telecomunicación básica... Hay más líneas telefónicas en Manhattan que en toda África subsahariana... Pero hay más: sólo alrededor de 40% de la población mundial tiene acceso diario a la electricidad” (Giménez, 2007:289)

Cabe resaltar que la mayoría de personas dedicadas a la producción de objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora en los pueblos originarios de Chiapas son de condición económica baja, o precaria y en ese sentido, valdría la pena resaltar lo que Amartya Sen señala al respecto: “Que los pobres participen de la economía globalizada no significa que estén recibiendo una parte justa de los beneficios” Sen también se pregunta si la distribución es justa y aceptable, ya que uno de los grandes problemas de la globalización no es la cooperación, sino la distribución justa de ganancias.

Reconocer el valor estético de los objetos emanados de la imaginación creadora de los pueblos originarios de Chiapas, permitirá que el consumo,

en todos los sentidos actuales que tiene el concepto consumo, de los mismos sea más equitativo tanto para los externos a la sociedad que los produce, como para los mismos integrantes de estas sociedades, ya que lo anterior sería un contrapeso al folclorismo exótico con que suelen verse a dichas creaciones.

Si siguiendo a Giménez: “la cultura es la organización social de significados interiorizados por los sujetos y grupos sociales, y encarnados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados” (2007: 291), entonces los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca podrían ser considerados como “formas objetivadas” (Giménez; 2007:292) de la cultura o “cultura material”; pero es interesante saber cómo han interiorizado los significados contenidos en sus creaciones los propios creadores de la cultura regional chiapaneca y si los ven de la misma forma como los ven quienes los estudiamos o los difunden, que solemos ser personas externas a las sociedades que las producen.

Si estos objetos estético-simbólicos son característicos de los lugares en donde se producen, ya que hablamos de la cerámica de Amatenango del Valle, o de los textiles de los Altos, o de la laca de Chiapa de Corzo, ¿qué tanto forman parte del capital cultural de los chiapanecos?

Como se podrá ver, hay muchas interrogantes en torno a la cultura material emanada de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, que pueden ser resueltas a través del estudio cultural de la misma.

La identificación de los elementos mencionados en la producción estética, así como los intereses de su elaboración, difusión y consumo se circunscriben a una región específica del estado de Chiapas que la hace única y diferente del resto de la producción estética de otros pueblos

originarios del país y del mundo y eso, es precisamente lo que se busca identificar con este estudio.

Como se pudo observar, este capítulo tuvo como objetivo regionalizar la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, pero también demostrar cómo la filosofía de las formas simbólicas de la cultura, orientada por el enfoque transversal de los estudios regionales pueden facilitar una mejor comprensión de los fenómenos socioculturales de las múltiples regiones que conforman nuestro país y, en específico, de la creación artística o estético-simbólica que es generada por la cultura regional chiapaneca, a partir de señalar las confluencias de imaginarios e identidades sociales y la trasposición de espacios que se presentan en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, así como de identificar las prácticas tradicionales, las situaciones asociadas al conocimiento y las disposiciones económicas y jurídicas que forman parte de su contexto socio-histórico.

Es así como luego de delimitar el objeto de mi interés y el espacio-tiempo en que dicho objeto es analizado de acuerdo con sus propias características contextuales, a continuación procederé a acercarme teórica y metodológicamente a los sujetos y sus creaciones estético-simbólicas, desde una perspectiva decolonial, respaldándome en la hermenéutica fenomenológica para la interpretación de la carga simbólica que contienen y su concepción como representaciones sociales que nos hablan de la identidad y los imaginarios de los pueblos que las producen.

CAPÍTULO 2

REFLEXIONAR LA CREACIÓN ESTÉTICO-SIMBÓLICA DE LA CULTURA REGIONAL CHIAPANECA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA TEORÍA DE LA DEPENDENCIA, LA FILOSOFÍA DE LA LIBERACIÓN Y EL GIRO DECOLONIAL

En el capítulo anterior presenté los elementos que me permitieron delimitar la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, en términos de cómo lo llamaría Gilberto Giménez (2001), un *territorio cultural*, el cual es producto de la apropiación simbólica-expresiva del espacio; lo anterior, en acuerdo con la definición de cultura entendida como “un conjunto de signos, símbolos, representaciones, modelos, actitudes, valores, etc., inherentes a la vida social” (2001:9) que retoma de Clifford Geertz.

Lo anterior, ya que Giménez considera que la cultura se hace presente en los hechos sociales que poseen tres dimensiones:

- la comunicación (lengua, alimentación, vestido...)
- el stock de conocimientos (creencias, ciencia, contemplaciones, sentido común...) y
- la visión del mundo (filosofía, religión...)

Dimensiones que constituyen la memoria, legitiman las acciones de los individuos y grupos y permean la cohesión social (2001).

Entonces, considero que la ubicación del territorio cultural denominado de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, me permite vincular aquellos que estimo como los doce municipios principales en los que nace, se comercializa y difunde, de manera local y global, la creación estético-simbólica de mayor relevancia y trascendencia de la entidad chiapaneca.

Lo anterior, a partir de registrar la importancia, trascendencia y reconocimiento que la creación estético-simbólica producida en esos municipios alcanza, pero también por considerar que los objetos estéticos

en cuestión (textiles, cerámica y maque o laca) contienen una importante carga simbólica, la cual pienso, nos permite comprender de mejor manera la identidad y cosmovisión de sus creadoras, las que, como ya mencioné anteriormente, son en su mayoría mujeres de diferentes edades provenientes de pueblos originarios de Chiapas.

En ese sentido, Gilberto Giménez en su artículo ya referenciado “Territorio, cultura e identidades” (2001), aborda como problemática el territorio, y más específicamente la región, a partir de la influencia que ejercen los procesos globalizadores en ella.

En la introducción de dicho artículo, el autor presenta dos posturas sobre el territorio (la de “desterritorialización” y una opuesta) y los conceptos de cultura e identidad; en él propone que la desterritorialización física no implica la desterritorialización simbólica.

Plantea que la globalización ha llevado a la desterritorialización de procesos económicos, sociales y culturales, que a su vez han provocado la disipación y el debilitamiento de las fronteras y los poderes territoriales (ej. el Estado), siempre en busca de un “gigantesco mercado global” (2001:11)

A la teoría anterior contrapone una presentada por historiadores, economistas y otros científicos sociales, que sustentan que la globalización no es sinónimo de desterritorialización, pues es cartografiable, posee un centro (que puede ser Estados Unidos, la Unión Europea o Japón) y una periferia (el resto de los países que se relacionan con ese centro); considero que la teoría a la que se refiere Giménez, no es otra que la Teoría de la dependencia, de la cual hablaré en este capítulo.

Considerando lo anterior, y algunas ideas de territorio planteadas por teóricos neoliberales, Giménez hace referencia a que el territorio no es la única manera de expresión social; así como que el territorio se transforma pero no desaparece y, principalmente, que los territorios son espacios estratégicos y soporte de la actividad simbólica; con lo que coincido plenamente en esta investigación.

El sociólogo se cuestiona acerca de “¿qué es territorio?” a lo que responde citando a Raffestin, quien plantea que es “un espacio apropiado y valorizado (simbólica e instrumentalmente) por grupos de humanos” (2001: 6).

Según Gilberto Giménez, hay tres características que hacen de un espacio un territorio:

1. La primera es la apropiación de un espacio por parte de un grupo humano.
2. La segunda es el poder; el cual tiene tres maneras de producción territorial:
 - a) la delimitación de la superficie o Mallas (división del espacio según niveles (colonias, barrios, municipios, regiones...); que permiten entre otras cosas el control de los actores sociales,
 - b) la implementación de Nodos (centros de poder: ciudades, cabeceras municipales, capitales); que simbolizan la posición del individuo en el territorio y
 - c) el trazo de redes (entramado de conexiones entre los nodos que responde a la necesidad del actor social de relacionarse con el otro).Y, por último,
3. La existencia de fronteras; que permiten la organización, la integración y la cohesión de territorios (2001).

Dado lo anterior, el sociólogo mexicano expone también dos formas de apropiación:

1. la instrumental-funcional; relacionada a las utilidades del espacio íntimamente ligadas a las necesidades sociales, económicas y políticas de la colectividad y
2. la simbólica-expresiva; entendida como el espacio de sedimentación simbólico-cultural (2001).

De estas dos formas de apropiación combinadas se configura el término **Geosímbolo**, el cual es definido, parafraseando a Giménez, como: lugar que

por diversas razones reviste al pueblo de una dimensión simbólica que alimenta su identidad.

Entonces, si atendemos a lo anterior apreciaremos que la Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca puede entenderse también como un Geosímbolo que, a través de la interpretación y comprensión de las formas que componen los objetos estético-simbólicos, nos facilita el acceso a la carga de sentido y conocimiento que contienen, lo cual nos permite un acercamiento a la cultura chiapaneca desde una dimensión simbólica, lo que nos facilita una mejor comprensión de las identidades de los múltiples grupos sociales que la conforman, así como los cruces y desplazamientos que presentan y la ubica en el mundo como una región creativa estéticamente, pero desde sus propias maneras, desde sus bellezas locales y no desde las colonizadoras y cerradas formas del arte tradicional, impuesto desde la lógica occidental.

Siguiendo al antropólogo ecuatoriano Jaime Cortez en su artículo “Arte y Poder”, quien al hablar de las posibilidades colonizadoras del arte dice:

Al referir a la colonización no debemos remitirnos a una época determinada, hay que pensar en las dinámicas actuales de la cultura, en un proceso de globalización acelerado resulta importante reflexionar sobre el rol del arte en estos procesos de neocolonización, cuando la estética se vuelve mundial a partir de la influencia mediática (2009: 117-118).

Pienso que es importante resaltar la mención de conceptos como colonización y neocolonización realizada por Cortez, y la relación que establece entre estos procesos y los de globalización e influencia mediática, ya que son la expresión actual de las relaciones arte-poder desde la lógica occidental, lo cual se traduce en una relación desigual del tipo centro y periferia, entre dicha lógica y la visión de mundo de los pueblos originarios de América.

En el sentido anterior, creo necesario resaltar, señalar o hacer visibles las relaciones arte-poder que afectan a las múltiples sociedades que

conforman la cultura regional chiapaneca, y el por qué, es pertinente estudiarlas desde la perspectiva de las teorías decoloniales, para reforzar la noción de imaginación creadora, como categoría que permite reconceptualizar o reconsiderar la utilización del concepto de arte, al estudiar la creación estético-simbólica de los pueblos originarios de América y por qué no, del mundo; ya que como menciona Cortez:

No se puede escindir al arte del poder; la creación artística ha estado ligada inevitablemente al poder, las grandes obras del arte occidental han sido realizadas por encargo del poder político o del poder religioso, la plástica y la música llevan esta constante; y sin embargo han llegado a otros públicos, han sido muchas veces sujetas a la apropiación estas obras. Lo que nos conduce a desvirtuar de cierto modo una idea purista del arte, en la que su único fin es el de una búsqueda estética, carente de un sentido político. Sin embargo, el arte está cruzado por lógicas mercantilistas, por monopolios, es un símbolo de estatus. Es por ello que el arte es más que un elemento decorativo es una expresión de la cultura de un pueblo y lleva consigo esa carga. (2009: 121).

Si es bien sabido ya que el arte propicia colonizar a través de la imagen, del uso de sentidos implícitos como símbolo; es importante considerar que la misma noción de arte propicia colonizar, porque permite que sólo un grupo selecto pueda entrar en eso que nació en la Grecia clásica y que pareciera ser territorio exclusivo de la cultura occidental, pero que permite, a través de categorías como “lo popular” o “las artesanías”, el asomo de aquellos otros, los negados para la creación artística. A decir de Cortez: “El arte occidental se desarrolla sobre las concepciones filosóficas y artísticas de los griegos, tanto su concepción de belleza como su arte del periodo clásico han sido los referentes ineludibles del arte, negando otras expresiones estéticas” (2009: 109).

Es por todo lo anterior, que considero que las teorías de la dependencia y la decolonialidad, así como los aportes de la Filosofía y la Estética de la

liberación, me permitirán otra reflexión acerca de las relaciones arte-poder que se presentan entre la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca y la cultura occidental global; lo anterior me permite otra forma de ver la creación estética, libre de occidentalismos dominantes y de relaciones de poder jerarquizadas, en donde la creación de objetos estético-simbólicos elaborados por mujeres chiapanecas, pueda ser valorada y reconocida en su justa dimensión, como representaciones sociales que permiten una mejor comprensión de la identidad y visión del mundo desde un territorio de expresión de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, pero a partir de una perspectiva heterárquica del poder, la cual propicie las relaciones de alteridad y el reconocimiento del otro como un igual y de su hacer como el hacer de los demás.

De igual manera, considero que la hermenéutica fenomenológica me permitirá una ruta metodológica, que me sirva para la comprensión de la carga de simbólica de significado contenida en los objetos estéticos, así como de su vínculo con la identidad y visión de mundo de sus creadoras y la de su cultura regional.

Inicio el primer apartado de este capítulo, abordando los presupuestos planteados desde la Teoría de la Dependencia, pero considerando sus antecedentes en las teorías imperialistas de Marx o Lenin, así como la influencia que tuvo en el análisis centro-periferia de Raúl Prebisch, el análisis de los Sistemas mundo de Imanuel Wallerstein y, primordialmente, en las propuestas de Enrique Dussel en su *Filosofía de la liberación* (1996) y *Estética de la liberación* (2017).

En el segundo apartado abordaré los diferentes tipos de colonialismos y colonialidades, que diversos estudiosos de las ciencias sociales y las humanidades en Latinoamérica han señalado en sus estudios para, posteriormente, plantear otra forma de acercarse a la creación estético-simbólica desde una perspectiva decolonial, la cual permita apreciar los valores y significados estéticos que la lógica occidental invisibilizó en un ejercicio de poder, que data desde tiempos de la colonia, en donde los

pueblos originarios y sus creaciones son consideradas como cosas inferiores o, en el mejor de los casos, como objetos exóticos o infernales.

En el tercer apartado propongo el uso de la estética simbólica para la comprensión de la cultura regional o local en perspectiva decolonial y, de esta manera, intentar romper con el colonialismo del llamado “Arte universal”.

2.1 Teoría de la dependencia, filosofía de la liberación y su relación con la estética

A decir de Theotonio Dos Santos en *Imperialismo y dependencia*:

el concepto de dependencia surge en América Latina como resultado del proceso de discusión sobre el tema del subdesarrollo y del desarrollo. En la medida de que no se cumplen las expectativas puestas en los efectos de la industrialización, se pone en duda la teoría del desarrollo que sirve de base al modelo de desarrollo nacional e independiente elaborado en los años 50 (1986: 300).

De esta manera, a finales de la década de los años sesenta, una serie de intelectuales latinoamericanos entre los que se encuentran Fernando H. Cardoso, Enzo Faletto, Aníbal Quijano, Ruy Mauro Marini, Andre G. Frank y el mismo Theotonio Dos Santos, plantearon las propuestas teóricas que señalan, a groso modo, que más que un desarrollo industrial, los considerados como países subdesarrollados entre los que se encuentran los latinoamericanos, presentábamos una dependencia industrial, económica y hasta política ante los países que detentaban el poder económico o capitalista, los llamados países desarrollados o del primer mundo, los que Marx y sus sucesores consideraban como imperialistas y que era de la conveniencia de estos países mantener una dependencia de los subdesarrollados hacia ellos.

Pues bien, como ya se mencionó en la introducción a este capítulo, mi pretensión es tender una línea teórica que vaya de la Teoría de la Dependencia a los presupuestos planteados en las Teorías Decoloniales.

Considero que lo anterior me permitirá proponer el uso de la noción de imaginación creadora, en lugar del concepto de arte, al momento de realizar estudios que versen acerca de la creación estético-simbólica de la cultura regional chiapaneca y de las múltiples regiones culturales del país, ya sea que estos estudios se realicen desde la Antropología, la Sociología, la Historia, los Estudios Culturales o cualquier otra de las disciplinas de las Ciencias Sociales o las Humanidades, así como para trabajos multi y transdisciplinarios, que se realicen con un enfoque regional, o no.

Creo importante señalar que pretendo que la apertura que alcance la noción de imaginación creadora, sea tan amplia que permita la reflexión, análisis y estudio de la producción estético-simbólica producida por todas las sociedades que conforman las múltiples culturas que habitan en el planeta en igualdad de condiciones y desde la misma consideración, provengan de donde provengan, sin considerar que unas expresiones son más valiosas o importantes que otras, sino a partir de valorarlas en sus propios contextos, como bellezas locales; por lo cual, considero que cualquier investigación que se realice a favor de una comprensión del otro, debe estar cimentada en una relación de alteridad, que permita el estudio acerca de la creación de objetos estético-simbólicos generados por la cultura regional chiapaneca y pienso que lo anterior es posible, si se considera a partir de los presupuestos de la Teoría de la Dependencia y los planteamientos contenidos en la Filosofía y la Estética de la liberación que se desarrollarán a continuación.

2.1.1 Teoría de la dependencia y filosofía de la liberación

Para iniciar, se debe comprender lo que se entiende por dependencia. Ya que si bien guarda relación con el sentido que la palabra adquiere en su uso cotidiano, el que le otorga la Teoría de la dependencia tiene que ver

principalmente con caracterizarla como “una situación condicionante” (1986: 305).

A decir de Theotonio Dos santos:

La dependencia es una situación en la cual un cierto grupo de países tiene su economía condicionada por el desarrollo y expansión de otra economía a la cual la propia está sometida. La relación de interdependencia entre dos o más economías, y entre esas y el comercio mundial, asume la forma de dependencia cuando algunos países (los dominantes) pueden expandirse y autoimpulsarse en tanto que otros países (los dependientes) sólo lo pueden hacer como reflejo de esa expansión, que puede actuar positiva y/o negativamente sobre su desarrollo inmediato. De cualquier forma, la condición de dependencia conduce a una situación global de los países dependientes que los sitúa en el retraso y bajo la explotación de los países dominantes (1986; 305).

Es importante resaltar que para que pueda existir esta situación condicionante es indispensable que existan dos tipos de países, los dominantes y los dominados o dependientes; en donde los países dominantes disponen de un predominio tecnológico, comercial, de capital y sociopolítico sobre los países dependientes.

Desde las propuestas de Marx y sus seguidores Lenin, Bujarin Rosa Luxemburgo y demás que consideran en sus teorías al imperialismo como fase superior del capitalismo, el cual se basa en la acumulación del capital por los países que sostienen la economía mundial, ya se vislumbran los trazos de lo que posteriormente será el otro lado de esa visión, es decir la visión latinoamericana de las teorías imperialistas de Europa es la Teoría de la Dependencia.

Antes de continuar, creo pertinente aclarar lo entendido por situación condicionante. Pues bien, siguiendo a Theotonio Dos Santos:

Una situación condicionante determina los límites y posibilidades de acción y comportamiento de los hombres. Frente a ella, sólo caben dos

posibilidades: a] escoger entre las distintas alternativas dentro de esta situación (elección que no es completamente libre pues la situación concreta incluye otros elementos más, otros factores que actúan para conformar ciertas formas particulares de esta situación general y que limitan todavía más las posibilidades de acción y de elección); o b] cambiar esta situación condicionante a fin de permitir otras posibilidades de acción; es decir, actuar, en el sentido de un cambio cualitativo que también tiene que ser considerado en función de sus posibilidades concretas (1986: 306).

Es importante señalar que la Teoría de la Dependencia se circunscribe dentro de la llamada Teoría del Desarrollo y que ambas tienen su origen en las propuestas económicas contenidas en la obra de Karl Marx, principalmente en *El Capital*.

A partir de lo anterior, se puede pensar que las formas históricas de dependencia están condicionadas por:

1. Las formas básicas de la economía mundial, que tiene sus propias leyes de desarrollo;
2. el tipo de relaciones económicas dominantes en los centros capitalistas y los modos como se expanden hacia el exterior;
3. los tipos de relaciones económicas existentes en el interior de los países que se articularon en la condición dependiente, en el seno de las relaciones económicas internacionales generadas por la expansión capitalista (1986:310).

Si bien los imperialismos de la época contemporánea son los que generaron esta situación condicionante de la dependencia, se puede considerar que sus orígenes devienen de los procesos colonizadores de la época moderna, específicamente del llamado descubrimiento de América. Sin embargo, hay que distinguir que, a diferencia de la colonización que devino de la conquista de América, la dependencia colonial a la que se refiere la Teoría de la Dependencia es la comercial-exportadora en la cual: “el capital comercial y financiero, aliado del Estado colonialista, dominaba las

relaciones económicas en las economías europeas y coloniales, a través del monopolio del comercio. Éste se completaba a través del monopolio colonial de las tierras, minas y mano de obra (servil o esclava) en los países colonizados” (1986: 310).

Pero además de la dependencia colonial, también están la dependencia “financiero-industrial, que se consolida a fines del siglo XIX, caracterizada por el dominio del gran capital en los centros hegemónicos y su expansión hacia el exterior para invertir en la producción de materias primas y productos agrícolas consumidos en los centros hegemónicos” (1986: 311) y la dependencia tecnológico-industrial que “en el periodo de la posguerra, se consolidó en un nuevo tipo de dependencia caracterizada básicamente por el dominio tecnológico industrial de las empresas transnacionales” (1986: 12)

Un aspecto al que Theotonio Dos Santos considera esencial para la comprensión de la dependencia:

Es el que se refiere a la articulación necesaria entre los intereses dominantes en los centros hegemónicos y los intereses dominantes en las sociedades dependientes. La dominación externa es impracticable por principio sólo es posible la dominación cuando encuentra respaldo en los sectores nacionales que se benefician de ella... Según esta tesis, nuestras élites miraron nuestros países desde la perspectiva del colonizador y esta situación básica enajenada es la forma que asumió la cultura subdesarrollada y dependiente (1986: 308-9).

Es ya sabido que tanto México como el resto de Latinoamérica y el Caribe son ubicados en este mapa socioeconómico-político del orbe, como países subdesarrollados, en vías de desarrollo, tercermundistas, en fin, dependientes de los países desarrollados o del primer mundo. Sin embargo, ese es precisamente el aporte que realiza la Teoría de la Dependencia al estudio de las relaciones que se presentan entre los países desarrollados y los subdesarrollados en la época contemporánea, es decir, propone el

enfocarse principalmente en el aspecto anteriormente mencionado, poner el énfasis en *los intereses dominantes en las sociedades dependientes*.

Ya que como menciona Theotonio Dos Santos: “Al mostrar la correspondencia necesaria entre los intereses de la dominación y los intereses de los “dominadores dominados” (de ahí el carácter específico de las clases dominantes de los países dependientes) mostramos que, a pesar de que existen conflictos internos entre esos intereses dominantes, son intereses fundamentalmente comunes” (1986: 309).

Otro elemento esencial de la Teoría de la Dependencia es el concepto de “compromiso”, ya que: “El concepto de alienación conduce a una falsificación de la realidad y se torna necesario sustituirlo por el concepto de compromiso entre los distintos componentes internacionales y nacionales de la situación de dependencia” (1986: 309).

Cabe mencionar que la Teoría de la Dependencia y las propuestas de Dos Santos no fueron del todo bien vistas por los comunistas ortodoxos, ya que ellos otorgaban un valor importante a las propuestas de Marx y de Lenin y a categorías como la de alienación o enajenación, pero lo que hace Dos Santos es cambiar el lugar de enunciación y ver las cosas no desde la posición europea, que es desde donde lo veían los padres del comunismo, sino desde donde él estaba parado, es decir, desde un país latinoamericano, considerado en vías de desarrollo.

Entonces, la importancia del concepto de compromiso, entendido como “combinación de los distintos intereses que componen la situación de dependencia” (1986: 310), recae en que resulta un elemento teórico que “tiene relación inmediata con los problemas prácticos del desarrollo y de la vida cotidiana, política, social, económica y cultural de nuestros pueblos” (1986: 311).

La relevancia de identificar los intereses comunes entre los centros hegemónicos del poder económico y las clases dominantes de las sociedades dependientes, como parte nuclear de la dependencia que existe de los países subdesarrollados hacia los países del primer mundo, radica en que me

permite asociar esta relación con el “Colonialismo Interno” al que refiere Pablo González Casanova en “Colonialismo interno, una redefinición” (2006).

Regresando a lo relativo a la Teoría de la dependencia, en un texto más actual titulado *Teoría de la dependencia. Balance y perspectiva*. (2002), Theotonio Dos Santos presenta un análisis en retrospectiva de esta teoría y resalta los aportes y vínculos que sostuvo con la Teoría del sistema mundial, además de abordar el tema de la globalización desde este enfoque.

En este texto y haciendo alusión a la literatura generada por la Teoría del desarrollo, Dos Santos menciona:

La característica principal de esta literatura era la concepción de desarrollo como la adopción de normas de comportamiento, actitudes y valores identificados con la racionalidad económica moderna, caracterizada por la búsqueda de la máxima productividad, la generación de ahorro y la creación de inversiones que llevasen a la acumulación permanente de los individuos y, en consecuencia, de cada sociedad nacional. Los pensadores que fundaron las ciencias sociales modernas habían identificado esas actitudes y comportamientos: Karl Marx, Emile Durheim y Max Weber, además de los economistas clásicos (Adam Smith y Ricardo) y sus seguidores (Stuart Mill). Sus continuadores neoclásicos establecerían teorías convergentes, en ciertos aspectos, en otros contradictorios, sobre esa sociedad moderna y sobre los procesos que conducían a su implantación (2002: 7).

Un momento de inflexión en la llamada Teoría del desarrollo fue el que alcanzó en la década de los años cincuenta, divulgado en la obra de W. W. Rostow (1961), quien a decir de Dos Santos:

definió todas las sociedades pre-capitalistas como tradicionales. Ese barbarismo histórico, que provocó la protesta de los historiadores serios, era necesario para resaltar los varios estadios del desarrollo que se iniciaría con el famoso “take off”, el “despegue” del desarrollo

que habría ocurrido en Inglaterra de 1760, en los Estados Unidos post Guerra Civil, en la Alemania de Bismarck, en el Japón de la restauración Meiji, etc. La cuestión del desarrollo pasó a ser, de este modo, un modelo ideal de acciones económicas, sociales y políticas interrelacionadas, que ocurrirían en determinados países, siempre que se diesen las condiciones para su “despegue” (2002: 8).

De esta manera, un tanto simple, las sociedades que no tuvieran un enfoque desarrollista en sus políticas económicas fueron consideradas como tradicionales, fuera del desarrollo, por así decirlo.

Como parte de la crítica a la Teoría del desarrollo desde Latinoamérica, en la década de los años cincuenta el argentino Raúl Prebisch ya hablaba acerca de la existencia de un centro y una periferia mundial, tesis que perfeccionará en la década de 1970 bajo la influencia del debate sobre la dependencia (1981).

Hay que recordar que la Teoría del desarrollo tuvo su principal aporte al hacer visible la existencia de países subdesarrollados, es decir con ausencia de desarrollo; ya que los países no desarrollados, pese a contar con características fundamentales de los países capitalistas, como una economía sustentada en las posibilidades de industrialización y mercado, no alcanzaban el desarrollo económico y, por ende político y social, que tenían los países desarrollados que los habían colonizado e impuesto sus formas; lo anterior a más de cuatrocientos años de los llamados descubrimiento y conquista de América y a doscientos de la Revolución Industrial.

La visualización, por parte de la Teoría del desarrollo, de la existencia de países subdesarrollados o en vías de desarrollo en plena mitad del siglo XX, fue la que permitió el planteamiento de la principal problemática de la Teoría de la dependencia latinoamericana; a decir de Theotonio Dos Santos:

La teoría de la dependencia, que surgió en América Latina en la década de 1960, intentaba explicar las nuevas características del desarrollo socioeconómico de la región, iniciado de hecho entre 1930-

1945. Desde la década de 1930, las economías latinoamericanas, bajo el impacto de la crisis económica mundial iniciada en 1929, se habían orientado en dirección a la industrialización, caracterizada por la sustitución de productos industriales importados desde las potencias económicas centrales por una producción nacional. Enseguida, terminado el largo ciclo depresivo (caracterizado por dos guerras mundiales, una crisis global en 1929 y la exacerbación del proteccionismo y del nacionalismo), se restablecía después de la Segunda Guerra Mundial, a través de la hegemonía norte americana, la integración de la economía mundial. El capital, concentrado entonces en los EUA, se expandió para el resto del mundo, en busca de oportunidades de inversión orientadas hacia el sector industrial (2002: 12).

En *Teoría de la dependencia. Balance y perspectiva*, Dos Santos alude a dos economistas suecos: Magnus Blomström y Bjorn Hettne, quienes, según él, se convirtieron en competentes historiadores de la teoría de la dependencia, menciona que:

Ellos resumen en cuatro puntos las ideas centrales que los varios componentes de la escuela de la dependencia defienden:

- i) El subdesarrollo está conectado de manera estrecha con la expansión de los países industrializados;
- ii) El desarrollo y subdesarrollo son aspectos diferentes de un mismo proceso universal;
- iii) El subdesarrollo no puede ser considerado como primera condición para un proceso evolucionista;
- iv) La dependencia no es sólo un fenómeno externo, sino que se manifiesta también bajo diferentes formas en la estructura interna (social, ideológica y política) (2002: 13).

Es importante señalar la insistencia en el punto iv, acerca de que la dependencia no es solamente un fenómeno externo, sino que tiene diferentes manifestaciones en la estructura interna.

Lo anterior, ya que para los fines de la presente investigación es relevante identificar que una de esas manifestaciones dentro de las formas de la estructura interna en donde se manifiesta la dependencia para el caso de América latina, México y Chiapas, es la cultural.

Considero que la dependencia cultural ha permitido históricamente “medir” a la creación estético-simbólica de las sociedades locales con el racero del arte occidental, situación que no le ha permitido superar el estatus de arte popular o artesanía a esta creación.

Esto se da desde una visión sustentada en relaciones jerarquizadas de poder, en donde la creación estética producto de la imaginación creadora es considerada como algo inferior al arte, al que al parecer no ha podido, ni podrá acceder, por más que las políticas culturales de la UNESCO y de los países de Latinoamérica digan lo contrario en sus leyes y constituciones; en los hechos y en las relaciones sociales, tanto locales como globales, el llamado arte popular o artesanía sigue considerándose como algo inferior al “Arte”, con a mayúscula.

Regresando al análisis a la Teoría de la dependencia:

En América Latina, el programa de la Unidad Popular de Salvador Allende y algunas tendencias del gobierno revolucionario peruano incorporaban elementos claves de la teoría de la dependencia. La teoría de la liberación que surgía en el Perú con Gustavo Gutiérrez tomó la teoría de la dependencia como su referencia fundamental. Otros autores, como Enrique Dussel, asumieron claramente esta perspectiva analítica, integrándola a su interpretación teórica del marxismo y del cristianismo. Luigi Bordin procuró demostrar las profundas relaciones entre la teología de la liberación en Brasil y en América Latina y la contribución teórica del ala marxista de la teoría de la dependencia (2002: 28).

En el sentido anterior, y por los intereses que persigue la presente investigación, seguiremos la ruta marcada por Enrique Dussel en su

Filosofía de la liberación y posteriormente en su Estética de la liberación, como se podrá apreciar más adelante.

Será entonces, a mediados de la década de los años setenta, que comienza un movimiento de crítica a la teoría de la dependencia.

“En el Congreso Latinoamericano de Sociología de 1975, en Costa Rica, esa discusión tomó gran parte del evento” (2002: 23). Los resultados de este debate fueron publicados en el libro *Debates sobre la Teoría de la Dependencia y la Sociología Latinoamericana* (1979).

En cuanto al ala de marxistas que se consideraban ortodoxos y sus opiniones acerca de la Teoría de la dependencia, Dos Santos comenta:

Existe también un grupo de críticos de la teoría de la dependencia que se autodenominan “marxistas ortodoxos” o simplemente “marxistas”. Ellos creen que la teoría de la dependencia coloca las determinaciones externas como fundamentales y relega a un segundo plano la lucha de clases al interior de cada país. Condenan también cualquier visión crítica del desarrollo del capitalismo, que, según ellos, no presenta diferencias entre los países dominantes y los dependientes. Esta tendencia endogenista cree que el imperialismo representa un progreso al desarrollar las fuerzas productivas en nivel internacional. Ellos no comprenden cómo el imperialismo bloquea el desarrollo de las fuerzas productivas de las naciones colonizadas, mutila su poder de crecimiento económico, de desarrollo educativo, de salud y otros. No consiguen entender el fenómeno de la sobre explotación y la transferencia internacional de excedentes generados en el Tercer Mundo y enviado a los países centrales (2002: 31).

Durante las décadas de los años setenta y ochenta proliferaron los textos de autores que trataban acerca de la Teoría de la dependencia, entre los que sobresalieron: “El Análisis de la Teoría de la Dependencia en los Centros: Ejemplo de E.U.”, en *Estudios Internacionales*, Vol. 12, n°45, enero-marzo y “Cambio y Continuidad en el Debate sobre la Dependencia y el Imperialismo”, en *Estudios Internacionales*, Vol. 11, n°44, octubre-

diciembre, 1978. En 1982, Heraldo Muñoz editó *From Dependency to Development – Strategies to overcome Underdevelopment and Inequality*, Editorial Westview Press, Boulder, Colorado. También Gustavo Rodríguez O., publicó: “De la CEPAL a la teoría de la dependencia: Un esquema descriptivo”, IESE, Cochabamba, 1979, y el capítulo sobre el marxismo latinoamericano escrito por Juan Portantiero para la colección *History of Marxism*, dirigida por Eric J. Hobsbawm (Dos Santos, 2002).

La ola de críticas a la Teoría de la dependencia se amplió sobre todo en la segunda mitad de la década de 1970 y comienzos de la década de 1980, proveniente en parte de autores latinoamericanos: Agustín Cueva publica “Problemas y Perspectivas de la Teoría de la Dependencia” y *El Desarrollo del Capitalismo en América Latina* (1978). Octavio Rodríguez publicó *Informe sobre las Críticas de la Concepción de la CEPAL* (1974). Enrique Semo *La Crisis Actual del Capitalismo*, (1975) y Vania Bambirra publicó *Teoría de la Dependencia: una Anticrítica* (1978).

Según Dos santos, los libros de los autodenominados marxistas ortodoxos más serios de la década de los años ochenta fueron:

Ronald Chilcote, *Theories of Development and Underdevelopment*, Westview Press, Boulder, Londres, 1985; Magnus Blomström y Bjorn Hettne, *Development Theory in Transition, The Dependency Debate & Beyond; Third World Responses*, Zed Books, Londres, 1984. Christopher Abel y Colin M. Lewis, *Latin America, Economic Imperialism and State: The Political Economy of the External Connection from Independence to Present*, The Athlone Press, Londres 1985. La participación soviética también fue relevante en este debate, particularmente los siguientes artículos y libro: Institute of World Economy and International Relations of the Science Academy (IMEMO), *Developing Countries: Regularities, Tendencies and Perspective*, editado en la Unión Soviética en 1978. Kiva Maidánik, *El Proceso Revolucionario de América Latina visto desde la URSS*, Editorial Tailer, C. Por A., Santo Domingo, República Dominicana,

1982. Vladimir Davydov, *Nueva Ronda de Debates a cerca de la Dependencia, América Latina*, Moscú, n°11, 1984, y *¿Qué es la Teoría de la Dependencia?*, América Latina, Moscú n°12 1985, y n°13, 1986 (2002: 31).

Una de las relaciones más importantes de la Teoría de la dependencia fue la que sostuvo con la Teoría de los sistemas mundo, principalmente con la propuesta por Immanuel Wallerstein, quien desarrolló la tradición de Fernand Braudel en lo concerniente a las duraciones históricas; lo cual situó a la historia como eje articulador de la apertura de las Ciencias Sociales, hacia una posición crítica del poder y la hegemonía de los países del centro; esta propuesta de apertura aparece en el libro *Abrir las ciencias sociales. Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales* (2006), coordinado por Wallerstein, su presidente en ese entonces. Considero que el análisis de los sistemas mundo permiten una mejor comprensión de los procesos globalizadores y de los embates colonizadores del sistema capitalista, ya que pienso que son los antecedentes teóricos de las propuestas realizadas por Enrique Dussel en la Filosofía y la Estética de la liberación.

A decir de Theotonio Dos Santos:

Los estudios del sistema-mundo se situaron como expresión teórica de un amplio debate sobre las transformaciones que ocurrieron en la economía y política mundial de la década de 1970. Desde fines de 1960, surgiría una amplia documentación empírica sobre las corporaciones multinacionales, las nuevas direcciones de la economía mundial y el nuevo orden económico mundial propuesto por lo no-alineados en las Naciones Unidas. Varios informes sobre la situación económica mundial se sucedieron, expresando las varias corrientes internacionales y, sobre todo, la creciente preocupación con el medio ambiente amenazado (2002: 35-36).

En la visión de Carlos Aguirre Rojas, en la introducción que realiza al libro de Immanuel Wallerstein titulado *La crisis estructural del capitalismo*

(2005), el historiador presenta lo que llama perspectiva crítica del análisis de los sistemas-mundo, en donde despliega cuatro ejes temáticos principales:

1. El eje “*histórico crítico* que intenta explicar de manera novedosa, la entera historia del capitalismo y la modernidad dentro de los cuales todavía vivimos” (2005: 10) y que va del siglo XVI a comienzos del siglo XXI.
2. El segundo eje es el del “*análisis crítico* de los principales acontecimientos y procesos del largo siglo XX” (2005: 11).
3. El tercer eje aborda una doble problemática “cubriendo tanto el estudio de la *historia más inmediata*, como también el audaz ejercicio de la definición de los *posibles escenarios prospectivos* de la futura evolución del sistema mundo capitalista” (2005: 11).
4. El cuarto y último es el:
eje articulador de la obra de Immanuel Wallerstein y también de la perspectiva del análisis de los sistemas-mundo, es el eje de la *reflexión epistemológica crítica* respecto de nuestros modos habituales de aprender las realidades sociales que investigamos, y más en general, el de la configuración misma de la actual estructura de los saberes constituidos por la propia modernidad capitalista todavía vigente (2005: 13).

Cabe señalar que, de estos ejes que articulan una forma de ver la globalización desde la perspectiva del análisis de los sistemas-mundo de Wallerstein, el cuarto es en el que se circunscribe la problemática que sustenta esta investigación, ya que cuestiona la tradicional forma occidental de ver y aprender el arte, adoptada en nuestras universidades; la cual no alcanza para comprender la realidad sociocultural que investigo, vivo y padezco como mexicano que radica, investiga y forma estudiantes en Chiapas.

Esta reflexión epistemológica crítica que refiere Wallerstein, vincula al análisis de los sistemas-mundo con la teoría de la colonialidad del saber, de la que hablaré más adelante en el desarrollo de este trabajo.

En cuanto a la articulación de estos cuatro ejes, a decir de Aguirre Rojas:

Para su construcción y edificación sucesivas, se han apoyado, principalmente, en dos de las matrices del pensamiento crítico contemporáneo [...] Es decir, en la matriz del pensamiento crítico de Carlos Marx, y por esta vía, de algunos de sus discípulos y epígonos posteriores, y del otro lado en la matriz de la herencia constituida por los trabajos de Fernand Braudel, y en consecuencia, de algunas de las principales contribuciones de la perspectiva de la corriente francesa de los Annales (2005: 13).

Desde esta perspectiva globalizadora, hay un elemento teórico metodológico que sobresale por su afinidad con los intereses de esta investigación:

la evolución de la ciencia social debe ser entendida como parte de un proceso más global de la relación del hombre con la naturaleza: la suya propia, la inmediata, la ambiental y el cosmos, solo aparentemente ausente de la dinámica de humanización. Es decir, ésta debe ser entendida como un momento dentro de un proceso más amplio de desarrollo de la subjetividad humana, compuesta por individuos, clases sociales, etnias, géneros, instituciones y pueblos que están construyendo el futuro siempre abierto de estas relaciones (2002: 41).

Entonces, desde las perspectivas de las Teorías de la Dependencia y del análisis de los sistemas mundo, el sistema capitalista europeo-estadounidense, que propicio la teoría del desarrollo, creó y fomentó la dependencia de los países llamados tercermundistas o en vías de desarrollo.

En el sentido anterior, es importante considerar que la presente investigación, que surge de los estudios regionales, tiene, entre otros, el propósito de señalar cómo una región como la denominada región de la

imaginación creadora de la cultura chiapaneca, tiene su propia creación estética que, en términos generales, cumple la misma función que el arte para las culturas occidentales, por más que no se le reconozca así. Es entonces una región en resistencia de los embates del sistema mundo capitalista, en donde, sin perder su identidad y su visión de mundo, pueden entablar un diálogo con el resto de las sociedades y culturas que habitan en el planeta, dejando en claro que el problema no es el fenómeno de globalización como tal, sino el control que de las relaciones ha mantenido el sistema mundo capitalista, como poder hegemónico, por encima de los países en vías de desarrollo.

Considero que lo anterior ha decantado en una mezcla de colonialidades del ser, el poder, el saber y cultural, que los llamados países subdesarrollados han generado, a partir de la dependencia transversal (tecnológica, industrial, económica, política, del saber y cultural) que estos países mantienen hacia los llamados desarrollados o del primer mundo. Pienso también, que estas colonialidades han dejado históricamente a la creación estético-simbólica de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca fuera del universo del Arte occidental, ubicándola en la periferia estética de las artesanías o el arte popular, convirtiéndola así en eso que aspira a ser arte, pero que nunca lo será, como los países del tercer mundo, que nunca podrán ser del primero, bajo las dinámicas de dependencia y colonialidad establecidas por el sistema mundo del capitalismo occidental, porque precisamente de eso se trata la dependencia.

Sin embargo, creo importante que antes de analizar las diferentes formas de colonizaciones y colonialidades que se presentan en múltiples estudios realizados desde las ciencias sociales que se desarrollan en Latinoamérica, es pertinente revisar las propuestas planteadas en la *Filosofía de la liberación* (1996) de Enrique Dussel.

Quiero aprovechar la coyuntura, para establecer también una relación entre el análisis de los sistemas mundo, como el capitalista norteamericano planteado por Immanuel Wallerstein, y Dussel, ya que para el segundo: “En

nuestra sociedad, la totalidad del ser se funda en el valor, en el capital. Desde el fundamento del capital se despliega el 'mundo' como totalidad concreta, histórica" (1996:37).

Lo anterior permite apreciar cómo el sistema mundo capitalista ha propiciado una dependencia cultural de los países latinoamericanos hacia los países del primer mundo, en donde la creación estético-simbólica producida por la imaginación creadora de sus culturas regionales, o locales, no puede ser considerada y, por ende, estudiada y consumida, en los lugares, de las maneras y con los precios con que suele consumirse o estudiarse el Arte creado desde la perspectiva occidental o hegemónica.

Al hablar del análisis a los sistemas mundo, creo importante considerar con Dussel que "Mundo es así la totalidad de los entes (reales, posibles o imaginarios) que son por relación al hombre y no sólo reales de suyo" (1996: 38), como puede ser real de suyo el cosmos o la naturaleza, que no necesitan del ser humano para existir; es decir, el cosmos es de suyo.

Entonces, debemos comprender que sin hombre no hay mundo, él lo construye, lo destruye y lo deconstruye a su antojo o necesidad.

Para Dussel: "El mundo es así el sistema de todos los sistemas que tiene al hombre como su fundamento. Los sistemas económicos, políticos, sociológicos, matemáticos, psicológicos, etc., son sólo subsistemas de un sistema de sistemas: el mundo" (1996: 38).

La manera de acercarse al mundo desde dos perspectivas que se complementan nos permite apreciar que el mundo es un constructo humano y, como tal, el ser humano decide qué elementos forman parte de su mundo y cuales no; sin embargo, esta decisión, a mi parecer, debería ser tomada al interior de las sociedades, desde sus propios parámetros culturales, pero siempre en constante diálogo con el resto del mundo, por ellas conocido y abarcable.

Otro punto en el que confluyen las teorías de la dependencia, la de los sistemas mundo, la filosofía de la liberación y esta investigación, es el de la existencia de una periferia dependiente del capitalismo de las

transnacionales, entendiendo a las transnacionales como grandes empresas creadas en los países desarrollados y que tienen fuerte presencia en los países subdesarrollados; al respecto Dussel comenta:

El nuevo capitalismo, fruto de la tercera revolución industrial (si la primera fue mecanista, la segunda financiera monopolista, la tercera es la de la gestión internacional de las transnacionales que estructuran por dentro sus neocolonias), divide al mundo en dos partes. La periferia no depende de Yalta de Rusia, por ello en su lucha se enfrentará a Estados Unidos. Ahora, por primera vez el imperialismo necesita no perder mercados. Una nación que pase al ámbito contrario es un mercado que ya no puede ser explotado por las transnacionales. Estas ya no ocupan los territorios con sus ejércitos ni crean burocracias. Ahora son propietarias de las empresas claves, directa o indirectamente, que producen las materias primas, las industrias y los servicios de la periferia. Además, dicho imperialismo controla políticamente a sus neocolonias, a sus ejércitos. Pero lo que nunca había acontecido, posee el imperio una política de producción de los deseos, de las necesidades. Esto le lleva, por la publicidad en los medios de comunicación masiva, a dominar a los pueblos periféricos, a sus propias oligarquías nacionales. Se trata de un imperialismo ideológico (1996: 25).

Este imperialismo ideológico, repercute también en la idea del arte que como países de la periferia tenemos y, en ese sentido, el estado de Chiapas puede ser considerado entonces como la periferia de la periferia, valga la repetición; lo anterior, porque además de estar en un país que es estimado como subdesarrollado, es uno de los estados de la República mexicana con menor desarrollo económico, industrial o empresarial.

Entonces, desde esta perspectiva, a los países considerados como hegemónicos, del primer mundo o potencias mundiales, mantienen a los países subdesarrollados, del tercer mundo o de la periferia en una constante dependencia tanto financiera o económica, como cultural o de las formas

del saber, por así convenir a los intereses de los países que conforman el centro hegemónico.

Si bien uno de los primeros trabajos que cuestionó o criticó el sometimiento de los países de la periferia hacia los países del centro hegemónico, a partir de lo propuesto por la Teoría de la dependencia, fue la *Filosofía de la liberación*; ésta principalmente cuestionará la hegemonía de lo que Enrique Dussel llama el último grado del capitalismo, es decir, el imperialismo norteamericano, ya que a mención del filósofo: “De lo que se trata es de la liberación neocolonial del último y más avanzado grado del capitalismo. El imperialismo norteamericano. El imperialismo que pesa sobre parte del Asia, sobre casi toda el África y América Latina” (1996: 26). Otra de las nociones que propone la *Filosofía de la liberación* y que es de gran utilidad para los fines de esta investigación, es la de *Aproximarse*, principalmente en el sentido que lo menciona a continuación: “Aproximarse es avanzar hacia el origen originario, hacia la arqueología misma del discurso metafísico, filosófico, pero más aún: histórico, político” (1996: 31). Pero esta noción cobra mayor peso cuando Dussel la sitúa como aproximación histórica y menciona:

La inmediatez madre-hijo se vive también siempre como relación cultura-pueblo. El nacimiento se produce siempre dentro de una totalidad simbólica que amamanta igualmente al recién llegado en los signos de su historia. Es en una familia, en un grupo social, en una sociedad, en una época histórica como el hombre nace y crece, y dentro de la cual desplegará su mundo de sentido (1996: 32).

Para los fines de la presente investigación, conocer y reconocer el mundo de sentido que se expresa en la creación estético-simbólica emanada de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, es una de sus prioridades; es por ello, que la relación cultura-pueblo cobra mayor significado, al acercarnos al desciframiento de su totalidad simbólica contenida en dichos objetos, que pueden ser interpretados.

Otras dos nociones de fundamental importancia para los objetivos de esta investigación y de las cuales habla Dussel en su *Filosofía de la liberación* son la comprensión y la interpretación, ya que para él:

Ese habérselas del hombre con el mundo como totalidad lo denominaremos comprensión. Comprensión es el acto por el que el hombre no prende algo como todo (-prensión o simple aprensión), sino que com-prende o prende algo con otros hasta abarcar y constituir el todo del mundo. El acto comprensivo o abarcante del mundo como totalidad no es un momento especulativo (la idea de Hegel) ni conceptual (el conceptus o Begriff como acto de aprensión del objeto para Kant, el sentido para Husserl o el eídos para Aristóteles). El acto comprensor es preconceptual por cuanto es el fundamento de la conceptualización. Pero no es un acto alógico, afectivo o vaya a saberse qué. Comprender es abarcar y proponer al mundo el horizonte vigente de la interpretación” (1996: 42).

Entonces comprender estaría relacionado con el horizonte de sentido que menciona Hans Georg Gadamer en *Verdad y método*, al referirse que toda interpretación tiene un horizonte de sentido que la salva de ser una interpretación meramente personal o disparatada, porque ese horizonte de sentido estaría delimitado por el contexto histórico en que se sitúa el fenómeno a interpretar.

Por otro lado, al referirse Dussel a la interpretación, haciendo alusión a una mesa como cosa o fenómeno, menciona:

La interpretación, en cambio, constituye el sentido. Pero entre la comprensión del mundo como totalidad y la interpretación del sentido debemos describir todavía una como comprensión derivada o interpretación fundante. Conocer que el material de la mesa es madera no es lo mismo que interpretar a la mesa como mesa. El descubrimiento de la realidad de la cosa como momento del mundo es comprensión derivada o interpretación fundante, primer momento del concepto pero todavía no interpretación plena. Es esta

comprensión derivada (pende de la comprensión del mundo) o interpretación fundante (se relaciona a todas las cosas cósmicas en el mundo) la que descubre en los fenómenos o entes intramundanos su realidad, su anterioridad esencial de lo de suyo, su esencia anterior al sentido, su constitución cósmica que concomitantemente aparece con el sentido. La cosa, en cuanto real es de suyo; en cuanto fenómeno o ente se manifiesta en el mundo. La primera captación de la apariencia real de la cosa o fenómeno la aprende la comprensión derivada o interpretación fundante. La constitución real de la cosa no es su manifestación mundana. Dicha constitución real conocida o fenoménica no es el sentido interpretado (1996: 43).

Entonces, siguiendo a Dussel, habría que distinguir la constitución fenoménica del sentido interpretado, así el cuestionamiento sería el siguiente: ¿la interpretación nos puede conducir a la duda fenomenológica o son cosas completamente contradictorias?

Porque, si bien es claro que interpretación y comprensión permiten una mejor consideración de los objetos, entonces, siguiendo al mismo Dussel, y tomando en cuenta que el objeto es posterior al fenómeno, entonces comprender los objetos desde su constitución como fenómenos nos permitirá un mejor desciframiento de estos.

En el sentido anterior, al hablar del fenómeno Dussel comenta:

En el horizonte de la lejanía se acerca algo; algo se avanza a la proxemia, a la cercanía del tocar, palpar, oír, gustar... Lo que aparece es el fenómeno. No importa aquí si es pura apariencia o aparece lo que realmente la cosa es. Lo que importa es que aparece, se manifiesta. Es decir, la cosa no sólo está constituida realmente (se trata de la cosa como tal, en el orden de su constitución); sino que se refiere a un observador, al que la utiliza, como mediación (1996: 46).

Desde esta perspectiva, en nuestra sociedad, el arte, sus productos y mercancías serían fenómenos del capital, es la forma estética en que aparece en el mundo de las mercancías y, así, el valor como valor (el ser del arte) es

cada vez menos visible y casi nunca aparece como tal, sólo se manifiesta en sus fenómenos, es por ello que el arte en el mundo occidental, antes que cualquier otra cosa es una convención, un ponerse de acuerdo en cuáles de los productos de la creación “estética” entran en el mundo del arte y pueden ser comercializados como obras, productos o mercancías artísticas y, en esta dinámica, la creación estética que no entra en el mundo del arte, como las artesanías o el arte popular periféricos, no son reconocidos como fenómenos del arte occidental, y se les niega la posibilidad de ser consideradas como “obras de arte”, con todo lo económico, mercantilista y capitalista que ello conlleva.

Continuando con lo anterior, creo importante mencionar cómo se relaciona el fenómeno con la interpretación de sentido, a la que hacen alusión tanto la filosofía como la antropología simbólica, y a decir de Dussel: “La cosa aparece en el mundo como fenómeno. El fenómeno es un ente con cierto sentido. El sentido es lo que interpretamos del fenómeno en cuanto dicho fenómeno ha sido integrado a un proceso práctico o poético como mediación” (1996: 49).

En el tenor anterior, se puede concluir en que el sentido del fenómeno se constituye a partir de lo que aparece y del ente a partir de lo que el fenómeno es.

A decir de Dussel: “El mundo es comprendido y el fenómeno o ente es interpretado en su sentido” (1996: 49).

De manera un tanto extensa, Enrique Dussel explica como el ser humano descubre y constituye el sentido:

Lo descubre en cuanto capta lo que estaba cubierto; concibe: es el concepto. La concepción mental del ente es novedad; es descubrimiento de lo que no se conocía antes. El ente, por ello, estaba ya ahí, antes, a priori. No hay constitución del ente sino descubrimiento del mismo. El sentido, por ello, tiene un aspecto de "ya" estar cubierto. La interpretación, de alguna manera, descubre lo ya anteriormente oculto: lo real. Sin embargo, no es puro

descubrimiento de lo que ya estaba dado. Es al mismo tiempo constitución intencional de sentido. El descubrimiento del sentido se refiere a la realidad del ente como cosa; la constitución del sentido se refiere a la mundanidad o referencia del ente a todos los demás entes del mundo (1996: 49).

Cabe reflexionar entonces que el sentido nunca es la mera consideración teórica o abstracta.

Siempre es cotidiana y existencial; es la manera cómo algo se integra al "para" de la acción, ya que "el sentido y el valor se le sobreañade a la cosa por el hecho de estar integrado a un proceso humano" (1996: 52).

Al llevar estas nociones planteadas por la *Filosofía de la liberación* al ámbito de las artes y la cultura, Dussel menciona lo siguiente:

Entendemos por cultura imperial o del centro la que domina en el orden vigente. Es la refinada cultura de las élites europeas, norteamericanas o rusas. Esta es la cultura con la que se pretende medir a todo otro grado cultural. La Gioconda mide a todo otro cuadro; la Quinta Sinfonía de Beethoven clasifica a toda otra música; Notre Dame es el prototipo de toda iglesia. Esta cultura tiene además los medios colectivos de comunicación en sus manos (Estados Unidos elabora y emite más del ochenta por ciento del mensaje que se consume en América Latina por diarios, revistas, radio, cine, televisión) (1996: 114).

El modo de vida, sus preceptos, la economía, la política, la cultura, del sistema mundo capitalista se convierte en el racero de la forma de vida en los países neocolonizados o de la periferia, a partir de las aspiraciones de las oligarquías de los países dependientes.

A decir de Dussel, la liberación de esta dependencia debe provenir de lo que llama la cultura popular y al respecto menciona:

La cultura popular es la que incluye la cultura de masas, el oprimido como oprimido y que refleja la cultura imperial, y la exterioridad propiamente distinta de los grupos oprimidos. La revolución cultural

de liberación debe partir y debe efectuarla el pueblo y desde su cultura popular. Dicha cultura posee los símbolos, los valores, los usos, las tradiciones de sabiduría, la memoria de compromisos históricos; conoce sus enemigos, sus amigos, sus aliados. La cultura popular, lejos de ser una cultura menor, es el núcleo más incontaminado e irradiativo de resistencia del oprimido contra el opresor (1996: 116).

En conclusión, la Filosofía de la liberación pretende cumplir una hipótesis que surge en el cono sur de América Latina, la cual es lanzada por un grupo de pensadores de Argentina y, a decir de Enrique Dussel:

La hipótesis es la siguiente: Parece que es posible filosofar en la periferia, en naciones subdesarrolladas y dependientes, en culturas dominadas y coloniales, en una formación social periférica, desde las clases explotadas, sólo si no se imita el discurso de la filosofía del centro, si se descubre otro discurso, Dicho discurso para ser otro radicalmente, debe tener otro punto de partida, debe pensar otros temas, debe llegar a distintas conclusiones y con método diverso. Esta es la hipótesis. (...) Pero, lo que es más, pensar lo nunca pensado: el proceso mismo de liberación de los pueblos dependientes y periféricos. El tema es la misma praxis de liberación; la opción por dicha praxis es el comienzo de un protodiscurso filosófico. La política introduce a la ética, y ésta a la filosofía (1996: 200).

Una vez expuestas las nociones e hipótesis propuestas por la *Filosofía de la liberación*, que aportan al cumplimiento de los objetivos de la presente investigación, es importante revisar a continuación lo planteado en la *Estética de la liberación*, ya que como se ha planteado en este trabajo se estudia la creación de objetos estético-simbólicos, emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca.

2.1.2 Estética de la liberación

Veintiún años después de presentar la *Filosofía de la liberación* Enrique Dussel dictó una conferencia, en agosto de 2017, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Chile, que llevó por nombre *Siete hipótesis para una “estética de la liberación”* y que posteriormente fue publicada con el mismo título por la segunda época de Cuadernos Filosóficos de Rosario, Argentina, y es a esta versión, publicada en el mismo año de 2017, a la que me referiré en este trabajo, pero solamente como *Estética de la liberación*.

Antes de abordar los aportes que rescato del trabajo de Dussel para la presente investigación, me gustaría señalar lo que el mismo autor mencionó acerca de que su trabajo “Pudo tener por título: *Hacia una estética decolonial*, indicando el primer momento fuerte de la negatividad: la negación de la realidad de una estética oculta bajo el manto de la colonialidad eurocéntrica-occidental de la estética actual” (2017: 30), y menciono lo anterior, ya que la presente investigación también pretende mostrar otra forma de acercarse a la creación estético-simbólica, una forma distinta a la convencional forma de ver el arte desde la perspectiva eurocéntrica u occidental, por lo cual, aunque se retoman algunos elementos que propone Dussel y que son retomados del pensamiento de la antigüedad clásica griega; los tomaré como punto de partida para llevarlos a la idea de la imaginación creadora de objetos estético-simbólicos.

Pues bien, si como ya lo mencioné en el capítulo anterior, el concepto de belleza ha estado constantemente ligado a la idea del arte desde la visión de occidente; es de igual importancia considerar que el de belleza también es un valor, así como una convención, que permite comprender el mundo desde la intención estética o, como también la llama Enrique Dussel en su *Estética de la liberación* (2017): *áisthesis*.

Y es que para Dussel la *áisthesis*, que es una intención que aborda en su primera tesis, es la “posición de apertura de la subjetividad humana ante

las cosas reales que nos rodean” (2017: 31) y de esta palabra “deriva en castellano estética y no arte” (2017: 31).

También menciona que: “La *áisthesis* es subjetivamente la que constituye ante la objetividad de las cosas reales aquello que se denomina *belleza* o *valor estético* (lo llamaremos así provisoriamente), que no es ni mera existencia subjetiva ni tampoco una propiedad física de la cosa real” (2017: 33).

Esta relación del arte con la belleza desde la perspectiva occidental ya la comenté en el primer capítulo; sin embargo, vale la pena señalar que, a decir de Dussel: “La estética de la liberación es ante todo la interpretación de toda la estética desde el criterio de la vida (como belleza) y de la muerte (como criterio de fealdad)” (2017: 36).

Entonces, si bien la *áisthesis* permite a las personas esta apertura subjetiva a lo bello que se encuentra en el mundo, también las personas representan a las cosas como objetos, pero en un segundo momento, el sujeto se pone en el mundo; a decir de Dussel:

como extático, como admirado, lo maravilloso, como entusiasmado gracias a un sentimiento-inteligente, o una inteligencia-emotiva, que hemos llamado *áisthesis*, que es una *intensión* fenomenológica (piénsese en E. Husserl) precisa que *constituye* al *objeto* con un *sentido* particular: *como* bello; constituye el *valor* estético como dando existencia a la experiencia estética en la relación del sujeto/*áisthesis* ante el objeto/bello; es, repito, el *valor* que aparece en la cosa real/objeto (2017:36).

Para explicar la constitución, que es uno de los elementos de la Fenomenología propuesta por Edmund Husserl, Enrique Dussel la explica, grosso modo, de la siguiente manera: el objeto, o cosa real representada, se la determina con un cierto sentido que es correlativo a la intención, que también es fenomenológica.

En un pie de página de la *Estética de la liberación*, Dussel ahonda un poco más para explicar cómo funciona la intensión, y al respecto argumenta:

Si la *intensión* es erótica el *objeto* adquiere el sentido *sexual*; si es *económica* se determina el *valor económico* del objeto; si es *político* se manifiesta el objeto como una mediación en el ejercicio del *poder* (valor político) etcétera. En el nivel cognitivo Husserl hablaba de la *noesis* (intensión cognitiva) y el *noema* (el *sentido* o contenido noético del objeto). M. Heidegger puede así distinguir el ser-en-el-mundo como posición originaria del ser humano (el *Dasein*), del momento fenomenológico de *ponerse* en el mundo constituyendo las cosas del mundo en un cierto *sentido*, es decir, como *ego cogito*. La *áisthesis* es igualmente un modo segundo del ser- en-el-mundo fundamental; es el abrirse o constituir un *sentido* particular, es decir, abrirse estéticamente (no cognitiva, ética, o políticamente) al mundo (2017: 36).

Debo aclarar que no coincido con la idea de estética como belleza, o como condición del arte, por lo que ya expliqué en el primer capítulo en cuanto la idea de belleza dentro de la visión del arte occidental, sin embargo, estoy de acuerdo con los demás elementos utilizados por Dussel para explicar la apreciación estética como una reducción fenomenológica al estilo de Husserl.

Lo que Dussel considera al objeto estético solamente como “lo que porta el valor de la belleza” (2017: 36) y ya expliqué que el de belleza es sólo uno de los valores de la estética, existen también lo grotesco, lo gracioso y lo horrendo, como valores o elementos estéticos.

En la segunda tesis que desarrolla Dussel no nos detendremos mucho, ya que sólo sitúa los campos en que se divide lo estético o, como él lo llama subcampos estéticos en donde incluye al “color (que se desarrollará como pintura, el sonido (que se desarrollará como la música), de la movilidad

significativa del cuerpo humano (como la danza), del mero habitar en cavernas (como la arquitectura), del signo comunicativo (hasta la literatura), etcétera” (2017: 40).

Resalta Dussel con lo anterior, el paso de la llamada belleza física o natural, a la belleza propiamente humana.

En su tercera hipótesis Dussel habla de cómo de la *áisthesis* a la *poíesis*, como acto creador o transformador del humano y “de esta manera se pasa de una experiencia de la naturaleza como tal a la naturaleza transformada en cultura” (2017: 42).

Entonces, la intervención transformadora o el cambiar físicamente las cosas naturales en cosas con sentido o culturales es lo que nos permite hablar de una creación estético-simbólica emanada de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca.

Es de esta manera que la estética juega un papel fundamental en la totalidad cultural, a decir de Enrique Dussel: “no sólo por el estilo del gusto de la *áisthesis*, y en este sentido no individualista puede decirse que el *gusto* o la *áisthesis* (como ejercicio comunitario y cultural del asombro estético ante la disponibilidad para la vida) se impone de alguna manera a la totalidad de los miembros de una cultura” (2017: 43).

Es en esta parte de la *áisthesis* y de la estética en general que recae el núcleo fuerte de la creación estético-simbólica de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, ya que se presenta como un ejercicio comunitario y cultural primordialmente y no como creación del genio individual de un artista, ya que como podremos apreciar más adelante en esta investigación, las obras emanadas de la imaginación creadora no llevan una firma distintiva de la persona que las creo, y con ello me refiero a una firma autógrafa, como suele ocurrir desde la perspectiva occidental, sino que el elemento que distingue a un creador de otro es su estilo y su manera de hacer las obras.

Por ejemplo, en el caso de la alfarería de jaguares de Amatenango del valle se pueden distinguir los jaguares creados por Juana Gómez, pero una vez que ya se han visto varios de sus trabajos y se aprende a reconocer su manera y formas de hacerlos, pero si uno va a Amatenango del valle sin conocer a los creadores y sus obras, se podrá percatar que lo comunitario y cultural está en la simbología que encierra el jaguar dentro de la cultura chiapaneca en general y si aprecia las obras, podrá parecerle que los jaguares son muy parecidos o casi idénticos unos a otros, pero no es así.

Desde la perspectiva occidental, se puede pensar que “la obra de arte es el fruto cultural, histórico del crecimiento de la *áisthesis*” (2017: 44), tanto en el productor de la obra de arte como en el que la aprecia conmovido (es decir, activando en su subjetividad la experiencia de la *áisthesis*).

En el caso de la cultura regional chiapaneca, la creación estético-simbólica sería ese fruto cultural, pero no en un crecimiento de la *áisthesis*, sino en un desarrollo y continuidad colectiva de la misma.

En su cuarta hipótesis que habla acerca de “la mutua determinación de los campos estéticos y los campos prácticos” o de “la dimensión ético-política de la estética” (2017: 46), no coincide del todo con Dussel, ya que en su decir: “el cruce del campo estético con el ético-político permitirá a la estética subsumir las categorías de esos dos campos prácticos y la estética se aproximará a su producción histórica concreta” (2017: 49), y no coincide porque esto que el menciona que el cruce del campo estético con el ético-político llevaría a una estética de la liberación, es decir, como si esto no ocurriera ya en la resistencia que ejercen los pueblos originarios de Chiapas, al mantener vivos los elementos simbólicos, los materiales y, en algunos casos, hasta las formas de hacer las obras, que heredaron de sus antepasados, resistencia a que no llegue alguien de afuera, por muy buenas intenciones que tenga pero que desconoce el contexto socio histórico de la región, a querer compartir elementos simbólicos que les son ajenos, sólo

porque lo que les proponen puede ser mejor vendido o de mayor gusto para los turistas.

Hay que entender que en la creación estético-simbólica de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, ocurre algo muy parecido a lo que ocurre con el llamado arte popular, es decir, que no se pueden crear obras solo y exclusivamente para la venta, sino que tiene que partir del interés de la cultura que la realiza por expresarse y con un sentido de identidad y pertenencia que se manifiesta en el objeto.

Tomemos el caso de las famosas palomas de cerámica de Amatenango del Valle, esas palomas no formaban parte del imaginario simbólico de los pobladores de Amatenango, fue una propuesta que vino de afuera con la intención de que su realización era más fácil, se vendían más y eran conocidas en todo el país; sin embargo eran ajenas a la simbología contextual de Amatenango, por lo cual posteriormente se transformaron en gallos o gallinas que mantenían la base de la paloma, pero con cresta y colores de gallo.

Lo anterior tiene que ver con un ejemplo que retoma Dussel de Irael Martínez Ruíz, en una reflexión de la Junta del Buen gobierno de la Realidad (comunidad zapatista chiapaneca):

Una cosa queremos compartir, es sobre los murales que para nosotros son muy importantes. Porque es otra forma de expresar o contar nuestra historia. Aunque al principio tuvimos problemas, porque los hermanos y hermanas pintores llegaban a pintar lo que ellos querían o pensaban, pero nos dimos cuenta que al final no le entendíamos porque solo ellos sabían lo que iban a mostrar (...). Después se les pidió que *juntos* se haga lo que queremos expresar. Entonces empezaron a formar equipos de muralistas. Ahora nosotros, o sea el *pueblo*, es el que dice qué es lo que quiere que se pinte, para que a

cualquiera que llegue a visitarnos podamos explicarle lo que significa (2017: 49).

Y es que Dussel se basa en la noción de “*poder obedencial*” (2017: 50), enunciada por los zapatistas de Chiapas y la traslada a la Estética de la liberación como una “*estética obedencial* (analógica al *poder obedencial* de la política)” (2017: 50).

Considero que no habría necesidad de una estética obedencial si existiera una valoración de la creación estético-simbólica emanada de la imaginación creadora, desde su origen como expresión creativa de las culturas y en dialogo con los contextos locales y regionales, y no tener que recurrir a creadores externos para expresar lo que estas culturas proponen.

Quiero aclarar que no trato de que la producción estético-simbólica se vuelva algo endógeno y puro en el sentido localista, ya que siempre habrá un dialogo entre culturas y de ahí resultaran síntesis en objetos estéticos, pero como diálogo y no como un colaborar con ideas por un lado y creaciones por otro.

Lo que si rescato de esta hipótesis es lo que Dussel menciona a continuación: “El principio del consenso práctico (en la ética) o de legitimidad (en la política) fortalece la concepción comunitaria de la estética, no como contemplación emotiva individualista sino como experiencia comunitaria. De la misma manera el principio de factibilidad le dará mayor realismo en el uso de los medios para la producción colectiva de la obra de arte” (2017: 51).

Y es que uno de los principios básicos de la creación estético-simbólica de la cultura regional chiapaneca, es el quehacer colectivo que define la diferencia entre una estética del sistema vigente como dominación, de la estética de la periferia, los dominados o los excluidos.

En su quinta hipótesis Dussel habla del “esteticidio que produce el tipo de belleza greco-moderna eurocéntrica de las estéticas coloniales.

Es de resaltar como en esta hipótesis Dussel ya menciona una estética colonial y el concepto de esteticidio como muerte o negación de una estética que no sea la eurocéntrica.

A decir de Dussel: “Esa pretensión de centralidad producirá inevitablemente la negación del valor de todas las Otras estéticas; será un auténtico *esteticidio*, como un aspecto central de la instalación de la bipolaridad que comienza a formarse en el Caribe de la modernidad/colonialidad” (2017: 53).

Y por qué más podría considerarse este esteticidio y ¿de dónde viene el concepto de esteticidio?

En palabras de Dussel:

Se trata de un esteticidio -lo llamaría Boaventura de Sousa Santos- porque no solo hay desconocimiento de la creación estética de las grandes culturas del Sur, sino que todo comienza a *priori* con la pregunta: “¿Qué pudieron producir de belleza, de estética esas culturas bárbaras?” Y en la respuesta en negativa, o al menos no se descubre en ellas ningún elemento que pudiera servir como elemento de creatividad, de novedad estético mundial por atraso o barbarie (2017: 54).

La cita anterior recuerda un ejercicio que realizó el padre de la antropología en México Manuel Gamio, cuando a principios del siglo pasado presento a tres críticos de arte europeos algunas obras emanadas de las culturas prehispánicas mexicanas; el resultado fue que los críticos analizaron las obras a partir de criterios de apreciación provenientes de la cultura clásica occidental, desconociendo por completo el contexto socio histórico y cultural desde el que fueron creadas estas obras, por lo cual

fueron consideradas como grotescas, feas, bárbaras, incivilizadas y hasta demoniacas, recurriendo a elementos no estéticos.

Por lo anterior, es que en este trabajo se propone hablar de bellezas históricas y locales, para no tener que medir las creaciones estético-simbólicas de la imaginación creadora con el mismo criterio con que se mide el llamado arte universal, que nos es más que la visión occidental del arte.

La visión hegemónica del arte produce inevitablemente el juicio de un vacío absoluto de la estética colonial, que como Walter Mignolo señala: “por no ser modernos caen fuera del espacio y del tiempo creativo de la estética” (2015: 48).

A decir de Dussel:

En el mundo colonial la estética queda definitiva escindida: a) el arte practicado por la elite dominante colonial, que es mimético y juzga eurocentricamente la belleza en la colonia y desprecia lo propio y lo popular; b) o el arte popular, tradicional, que aunque frecuentemente se reconocen sus impresionantes obras del pasado como meros antecedentes sin continuidad, como puede observarse en las culturas chinas, indostánica, islámica (desde la antigua Mesopotamia) igualmente africanas (desde el antiguo Egipto y su extensión a la sabana y al horizonte bantú) mesoamericana o inca que goza de vitalidad hasta el presente, pero están catalogadas como atrasadas, rudimentarias, bárbaras, *naif* o folklóricas (2017: 55).

Es aquí en donde aparece otro factor de relevante importancia, a considerar en este trabajo, la colonialidad interna asumida por las clases hegemónicas de los países periféricos, que igual que la cultura occidental, ve con desprecio las creaciones estético-simbólicas de las culturas regionales de sus países, considerándolas como “arte popular” o “artesañías” y negándoles las cualidades con que cuenta el arte, con lo cual, piensan, se sitúan más próximos al pensamiento occidental hegemónico y

se desmarcan de ser considerados como bárbaros o atrasados, por más que habiten en países subdesarrollados.

Acerca de este colonialismo interno se hablará más en el siguiente apartado, de la mano de uno de sus principales expositores, el Dr. Pablo González Casanova.

En su hipótesis sexta que lleva por título “De la descolonización de la estética a la Estética de la Liberación” (2017: 56), inicia Dussel mencionando que “Descolonizar encubre una negatividad (negar la colonialidad estética), liberar en cambio indica el momento positivo, crear la nueva obra de arte, la nueva estética” (2017: 56).

Esta nueva estética que menciona Dussel, podría ser considerada como la imaginación creadora de las culturas regionales o locales de los países que conformamos la periferia, en relación con los países hegemónicos ya que al respecto el filósofo argentino comenta: “El núcleo creador de la nueva estética está cifrado en las comunidades culturales que han guardado su originalidad primera, y que denominamos hace decenios como las comunidades que poseen una cultura que en ciertos momentos históricos se tornan en culturas populares” (2017: 58). En esta posición podríamos colocar a la cultura regional chiapaneca, ya que, como se ha mencionado anteriormente en este trabajo, la mayor parte de su producción proviene de las culturas de los llamados pueblos originarios o indígenas, los cuales también han sido considerados como culturas populares, al momento de establecer un diálogo con el mundo global.

Es en casos como el anteriormente mencionado, es que Dussel encuentra un ejemplo de “comunidad que educa al artista y crea lo que podríamos llamar una *estética obediencia*” (2017: 58).

Es en los pueblos originarios de las culturas regionales, principalmente de los países que conforman la periferia, en donde se puede apreciar con mayor claridad un ejercicio de esta estética obediencia, a quienes la

modernidad arrebató la capacidad de su auto-expresión, y en la colonialidad estética se ocultó lo propio de cada una de ellas y se exaltó una estética pretendidamente mundial, occidental y eurocéntrica (2017: 61).

En la relación creador individual-creador comunitario u obediencial Dussel resalta dos posturas:

la del genio que singularmente determina la creación de la obra de arte que es popularizada en la comunidad posteriormente; o la del artista obediencial que tiene el genio de interpretar el latido oculto de la belleza viviente de una comunidad histórica en su estado latente pero presente, que sabe oír atentamente los latidos para otros inaudibles a fin de desarrollar en la plenitud de una obra que expresa al mismo tiempo la estética comunitaria pero también como realización novedosa, original, de mayor perfección de lo conocido hasta ese presente histórico de un pueblo (2017: 62).

Si consideramos estas dos posturas como una posibilidad de la creación estético-simbólica de la cultura regional chiapaneca, se entenderá de mejor manera que no se busca instaurar un purismo étnico, que en pleno siglo XXI sería imposible por las posibilidades actuales de comunicación y conectividad globales; pero en cambio, sí considera el valor de las creaciones locales o regionales en constante diálogo con los artistas que crean desde la perspectiva occidental y que habitan en la región chiapaneca.

De esta manera, podremos observar que, en efecto, como menciona Dussel siguiendo a los zapatistas: “*¡Otra estética es posible!*” (2017: 63).

Por último, la séptima hipótesis de la Estética de la Liberación nos habla de los “Nudos que se constituyen entre las mutuas determinaciones del campo estético con otros campos teóricos y prácticos” (2017: 63).

En esta hipótesis, resalta un elemento que coincide plenamente con la propuesta realizada en esta investigación, ese elemento es una historia

regional y mundial de la estética en constante diálogo; cabe señalar, que en el presente trabajo se tratará exclusivamente de esta historia o situación regional, lo mundial podrá ser retomado en otro momento; lo anterior, partiendo de la propuesta de la *áisthesis* como punto de partida para una nueva filosofía estética descolonizada.

A decir de Dussel:

Será ingente la tarea futura de la producción de una nueva filosofía estética descolonizada, de una historia regional y mundial de la estética; como *áisthesis* (es decir, como subjetividad que elabora nuevos gustos y reglas para la interpretación estética), y como obras de arte (incluyendo también sus respectivas reglas, instrumentos, teorías de su producción, desarrollo de la *crítica* estética tan esencial para el arte) (2017: 63).

Es importante resaltar la relevancia de la crítica del arte o de la producción estético-simbólica porque como bien se menciona en la Estética de la liberación, sin crítica alguna la obra de arte queda inacabada, como acontece en la estética colonial, donde no hay valoración ni crítica (2017: 63) de la creación estético-simbólica, y continúa “La *crítica* realiza por último la obra de arte, porque le da su pleno sentido dentro del contexto de su propia cultura. Sin *crítica de arte* la obra desaparece como una gota de agua en el desierto” (2017: 63).

Y, a decir verdad, más allá de los libros de Gilberto Murillo, el Dr. Artl, y de Marta Turok, en México no ha existido una seria crítica del arte popular o de las artesanías, lo cual muestra el desprecio que las academias y los especialistas en artes han mostrado por la creación estético-simbólica emanada de la imaginación creadora de las culturas regionales en nuestro país, de ahí otro de los elementos de importancia en la realización de este trabajo que, aunque no es precisamente una crítica de dicha creación, si pretende sentar las bases que permitan un futuro desarrollo de dicha crítica.

Ahora bien, si hemos leído que Dussel diferencia la descolonización de la liberación en el sentido de que la primera parte de una negación y la segunda se presenta como una propuesta positiva de creación, libre de los atavismos del arte occidental, creo pertinente abordar a continuación los diferentes tipos de colonialismos y colonialidades de las que han hablado expertos latinoamericanos para este caso, y lograr ubicar estas diferencias de las que habla Dussel o, en su defecto, resaltar los aportes que dichas teorías presentan para los fines de ubicar a la creación estético-simbólica de la cultura regional chiapaneca como una expresión de su imaginación creadora, así como los elementos que la distinguen de la tradicional creación artística con perspectiva occidental.

2.2 Colonialidades y colonialismo interno en América Latina

Siguiendo con las propuestas de la teoría de la dependencia y la explicación de por qué éstas son las bases teóricas de las posteriores teorías decoloniales en América Latina, porque hay que recordar que también hay propuestas decoloniales desde Europa como las de Todorov o Levinás, pensadas desde la alteridad, o las propuestas desde la India y África, aunque en este trabajo me interesa seguir la línea genealógica de las propuestas latinoamericanas de la decolonialidad; por lo anterior, creo necesario mencionar que para comprender el desarrollo de dichas propuestas, es menester reconocer los cimientos de las mismas, los cuales se remontan a las críticas al capitalismo contenidas en los postulados que Karl Marx realizó desde la economía histórica, así como a las posteriores críticas de Noam Chomski y, desde luego, Immanuel Wallerstein, cuyas propuestas son fundamentales para el desarrollo de este trabajo; lo anterior, ya que pienso que las teorías de la decolonialidad no pretenden dar una respuesta al colonialismo de 1521, sino a la colonialidad que devino de ese colonialismo, entendiendo a la colonialidad como la incorporación de América a la

dinámica del sistema mundo al que pertenece España y casi toda Europa, es decir, al capitalismo, pero resultando E.U. y Canadá como los nuevos centros americanos de ese sistema y el resto del continente (Latinoamérica) como periferia de ese capitalismo, en donde al parecer, está condenado a permanecer hasta la muerte de ese “sistema mundo”, para mencionarlo en palabras de Wallerstein.

Sin embargo, para abordar apropiadamente los diferentes tipos de colonialidades que se han propuesto, debe primero hacerse una diferenciación entre los conceptos de colonialidad y colonialismo.

A decir de Sergio Ángel Baquero y Julián Andrés Caicedo Ortiz en su artículo titulado *Colonialidad del saber y ciencias sociales: una metodología para aprehender los imaginarios colonizados*: “El concepto de colonialidad fue desarrollado por primera vez por el sociólogo peruano Aníbal Quijano, que inspirado en el concepto braudeliano y wallersteniano de sistema mundo, quiso entender las dinámicas que permitían la asimetría económica y de poder que existe entre el norte y el sur” (2015: 79).

Por otro lado, colonialismo denota una relación política y económica en la cual la soberanía de un pueblo reside en el poder de otro pueblo o nación, lo que constituye a tal nación en un imperio. Distinto de esta idea, la colonialidad se refiere a un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que, en vez de estar limitado a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, más bien se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza.

A decir de Beatriz Garrido Ramos en su artículo *Colonialismo, Colonialidad y Modernidad*:

Aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo. La misma se mantiene viva en manuales de

aprendizaje, en el criterio para el buen trabajo académico, en la cultura, el sentido común, en la auto-imagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos, y en tantos otros aspectos de nuestra experiencia moderna. Se puede exponer por tanto que respiramos la colonialidad en la modernidad cotidianamente. (*ArtyHum, Revista de Artes y Humanidades*: 70)

La colonialidad no es simplemente el resultado o la forma residual de cualquier tipo de relación colonial. Esta emerge en un contexto sociohistórico, en particular el del descubrimiento y conquista de las Américas.

Fue en el contexto de esta empresa colonial, que el capitalismo, una relación económica y social ya existente, se conjugó con formas de dominación y subordinación, que fueron centrales para mantener y justificar el control sobre sujetos colonizados en las Américas.

La colonialidad se refiere en primer lugar, a los dos ejes del poder que comenzaron a operar y a definir la matriz espaciotemporal de lo que fue llamado América. De acuerdo con Aníbal Quijano, estos dos ejes fueron:

La codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de ‘raza’, una supuesta estructura biológica que puso a algunos en una situación natural de inferioridad con respecto a otros. Los conquistadores asumieron esta idea como el elemento fundamental y constitutivo de las relaciones de dominación que impuso la conquista [...] El otro proceso fue la constitución de una nueva estructura de control del trabajo y sus recursos, junto a la esclavitud, la servidumbre, la producción independiente mercantil y la reciprocidad, alrededor y sobre la base del capital y del mercado mundial (2000: 533).

Colonialidad entonces, es un concepto diferente, aunque vinculado con el concepto de colonialismo. Este último se refiere estrictamente a una

estructura de dominación y explotación, donde el control de la autoridad política, de los recursos de producción y del trabajo de una población determinada lo detenta otra de diferente identidad, y cuyas sedes centrales están, además, en otra jurisdicción territorial. Pero no siempre, ni necesariamente, implica relaciones racistas de poder.

Aníbal Quijano rechazó el acercamiento exclusivamente marxista al sistema mundo, con lo que dejó de entender al problema colonial como una etapa precapitalista que terminó con las independencias políticas de las colonias de Europa. De acuerdo con Quijano, lo que terminó con las independencias políticas de los países colonizados por Europa fue el colonialismo, más no la colonialidad (Quijano 2000). La colonialidad es para Quijano:

uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal (Quijano 2000).

A continuación, abordaré los distintos tipos de colonialidades propuestos por Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Ramón Grosfogel, Nelson Maldonado Torres y Santiago Castro-Gómez, entre otros; es decir, las colonialidades del poder del saber y del ser.

2.2.1 Colonialidades

Es importante analizar entonces los tres conceptos clave de la colonialidad, en primer lugar, se explicará el concepto de colonialidad del poder, posteriormente se expondrá, de manera breve, en que consiste la

colonialidad del saber y finalmente se reflexionará acerca de la colonialidad del ser.

Colonialidad del poder

En el año de 2007 apareció publicado el libro *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*; en él aparecen textos de diferentes autores latinoamericanos que hablan de distintas formas de colonialidades y los compiladores fueron Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel.

En este libro, Aníbal Quijano publicó su ensayo: “Colonialidad del poder y clasificación social”; en este texto y en su artículo “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, que aparece en el libro *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (2000), son en los que me basaré principalmente para abordar la colonialidad del poder.

Quijano parte de considerar al colonialismo como

[...] una forma de dominación directa, política, social y cultural de los europeos sobre los conquistados de todos los continentes” [...]. En lo que respecta a su aspecto político, formal y explícito, esta forma de dominación colonial ha sido derrotada para dar paso, dice Quijano, al imperialismo. La diferencia del imperialismo con respecto al colonialismo radica en que es más una influencia a partir de los grupos dominantes en los distintos países “[...] que una imposición desde el exterior (1992: 437).

En el caso de América Latina, este proceso inició con el llamado “descubrimiento y conquista del nuevo mundo”, o con lo que desde la perspectiva occidental se consideró como el inicio de la etapa moderna de la humanidad; aunque sólo fuera moderna para ellos y continuó con el llamado

sistema mundo capitalista, que también, según Wallerstein, inicia con la modernidad.

Es por lo anterior, que la llamada “estructura colonial del poder” no desapareció en sus efectos con la derrota del colonialismo en su aspecto político, formal y explícito. Al contrario: “Dicha estructura de poder fue y todavía es el marco dentro del cual operan las otras relaciones sociales [...]” (2007: 90).

Esta estructura produjo una serie de discriminaciones sociales que operaron como construcciones intersubjetivas: “[...] que posteriormente fueron codificadas como ‘raciales’, ‘étnicas’, ‘antropológicas’ o ‘nacionales’ [...]” como si fuesen “[...] fenómenos naturales y no de la historia del poder” (2007: 90).

Aquí se encuentra uno de los puntos nodales de la propuesta de Quijano, ya que para él, el surgimiento de la división humana en razas se da en el occidente europeo durante la modernidad y es el inicio de esta colonialidad del poder, el distinguir a los otros de uno y verlos siempre como inferiores es parte de esta distinción.

Es así como la explotación y dominación global actual, la distribución del poder y la riqueza mundial, se establece siguiendo aún esa distinción entre “razas”, “etnias” o “naciones” de las poblaciones colonizadas y la de los colonizadores.

En el mismo sentido, continúa Quijano, “[...] la relación entre la cultura europea, también llamada ‘occidental’, y otras, sigue siendo una relación de dominación colonial” (2007: 91)

Esta dominación no es entendida simplemente como subordinación de las culturas no europeas a la cultura europea, como una ‘relación exterior’ o de exterioridad, sino que “Se trata de una colonización de las otras culturas [...]” que consiste “[...] en una colonización del imaginario de los

dominados. Es decir, actúa en la interioridad de ese imaginario. En una medida, es parte de él” (2000: 202).

Otro elemento fundamental que identifica Quijano para la existencia de esta colonialidad del poder, es el surgimiento y desarrollo del capitalismo, ese al que Wallerstein llamó sistema mundo y del cual también habla Marx.

Y es que a decir de Quijano: “Las nuevas identidades históricas producidas sobre la base de la idea de raza, fueron asociadas a la naturaleza de los roles y lugares en la nueva estructura global de control del trabajo. Así, ambos elementos, raza y división del trabajo, quedaron estructuralmente asociados y reforzándose mutuamente, a pesar de que ninguno de los dos era necesariamente dependiente el uno del otro para existir o para cambiar” (2000: 204).

Lo cual dio como resultado una división racista del trabajo y en el caso específico del México del siglo pasado y lo que va del actual, esta división del trabajo también se da de manera étnica, ya que en el imaginario colectivo predomina la idea de que los habitantes de los pueblos originarios sólo pueden trabajar el campo y realizar artesanías.

Esta relación que establece Quijano entre la colonialidad del poder y el capitalismo, centra la atención principalmente en los fenómenos económicos o del capital, lo cual nos hace pensar en las propuestas de Prebisch para América Latina, aparte de las ya mencionadas de Wallerstein y Marx; en palabras del propio Quijano:

Cuando Raúl Prebisch¹⁰ acuñó la célebre imagen de “Centro-Periferia”, para describir la configuración mundial del capitalismo después de la Segunda Guerra Mundial, apuntó, sabiéndolo o sin saber, al núcleo principal del carácter histórico del patrón de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos, que formaba parte central del nuevo patrón mundial de poder constituido a partir de América. El capitalismo mundial fue, desde la partida,

colonial/moderno y eurocentrado. Sin relación clara con esas específicas características históricas del capitalismo, el propio concepto de “moderno sistema-mundo” desarrollado, principalmente, por Immanuel Wallerstein a partir de Prebisch y del concepto marxiano de capitalismo mundial, no podría ser apropiada y plenamente entendido (2000: 208).

Lo anterior confirma la hipótesis planteada al inicio de este trabajo de que las propuestas decoloniales y la misma Filosofía de la liberación, forman parte de lo planteado a mediados del siglo pasado por la llamada teoría de la dependencia.

Sin embargo, aunque el poder colonial está ligado al sistema capitalista que inicio en el occidente europeo y continua con el capitalismo norteamericano, esta colonialidad trasciende a otros ámbitos de la vida de los países de la periferia y es de esta manera que las formas y los efectos de este proceso de colonización de otras culturas, de constitución de la interioridad misma del imaginario del colonizado, de su subjetividad misma, es lo que Quijano denomina “colonialidad cultural” (2000: 208).

En palabras del propio Quijano:

La incorporación de tan diversas y heterogéneas historias culturales a un único mundo dominado por Europa, significó para ese mundo una configuración cultural, intelectual, en suma intersubjetiva, equivalente a la articulación de todas las formas de control del trabajo en torno del capital, para establecer el capitalismo mundial. En efecto, todas las experiencias, historias, recursos y productos culturales, terminaron también articulados en un sólo orden cultural global en torno de la hegemonía europea u occidental. En otros términos, como parte del nuevo patrón de poder mundial, Europa también concentró bajo su hegemonía el control de todas las formas de control de la

subjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento, de la producción del conocimiento (2000: 209).

Según Quijano, las formas de operación de la colonialidad cultural implican, al comienzo, la represión sistemática de los patrones de expresión, de conocimiento y significación de los dominados.

De esta manera, la “europeización cultural” se consolidó como instrumento de ejercicio y disputa de poder. En palabras de Quijano:

Entonces, la cultura europea se convirtió además en una seducción; daba acceso al poder. Después de todo, más allá de la represión, el instrumento principal de todo poder es su seducción. La europeización cultural se convirtió en una aspiración. Era un modo de participar del poder colonial. Pero también podría servir para destruirlo y, después, para alcanzar los mismos beneficios materiales y el mismo poder que los europeos, para conquistar la naturaleza (2000: 212).

Si a la colonialidad cultural (en tanto combinación de la represión cultural con la colonización del imaginario) se le asocia el exterminio demográfico al que fueron sometidos gran parte de los dominados, el resultado es que “América Latina es, sin duda, el caso extremo de la colonización cultural de Europa” (2000: 212).

Edgardo Lander, reconoce que una de las consecuencias más importantes de la colonialidad del poder fue la creación de instituciones que permitieran mantener el control sobre el conocimiento y crearan legitimidad alrededor del mismo. El eurocentrismo trasciende el discurso para convertirse en una institución perfectamente visible que, con los años, se ha ido transformando. La encomienda, lugar donde los indígenas debían olvidar todo lo que los hacía ellos mismos para adoptar lo que los haría casi europeos, fue la primera institución con el fin de hacer de lo "europeo" una ley universal (Lander y Castro-Gómez 2000).

Ahora bien, es necesario hacer alusión primero a una colonialidad del poder, antes que a una del saber o del ser, ya que en términos históricos las colonialidades son posteriores a los colonialismos y el colonialismo que sufrió América fue un acto de dominación imperial y económica en primera instancia y las colonialidades del saber y del ser son procesos más largos que se han desarrollado en los más de 500 años de control del sistema capitalista, primero sobre las colonias en la época moderna y después sobre los llamados países subdesarrollados o periféricos en la época contemporánea.

A continuación se abordará la colonialidad del saber, ya que es el elemento fundamental para que posteriormente se presente una colonialidad del ser.

Colonialidad del saber

En el año 2000, el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y la Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe de la UNESCO, publicaron el libro *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander, obra fundamental para comprender mejor la categoría de colonialidad del saber.

Se parte de concebir a la colonialidad del saber cómo una esfera de la colonialidad en general, particularmente relacionada con la colonialidad del poder, y que permite entender su dinámica como eje estructurador de las relaciones sociales que han permitido el dominio de Occidente sobre el resto del mundo.

Esta esfera puede ser entendida, desde la imposición del ya mencionado eurocentrismo, como la única forma de conocer el mundo; es decir, la colonialidad del saber implica la negación de la producción

intelectual otra, ya sea indígena, afro, chicana, femenina, etcétera, como forma de conocimiento.

Entonces, para analizar la colonialidad del saber, es pertinente detenerse en tratarnos de explicitar el significado de un concepto que he utilizado en varios momentos de este trabajo: el de eurocentrismo. Un punto de partida puede ser la distinción entre dos nociones previas: etnocentrismo y sociocentrismo que, respectivamente, han elaborado los antropólogos y sociólogos.

El etnocentrismo ocurre cuando se considera que los modos de vida y concepciones asociados a la formación cultural propia son intrínsecamente superiores a los de otras formaciones culturales. Los antropólogos han evidenciado lo extendido del etnocentrismo entre las más variadas formaciones culturales.

El sociocentrismo, por otro lado, supone una descalificación y el rechazo de las costumbres e ideologías de sectores sociales distintos a los que se pertenece por considerarlos desacertados o de mal gusto. Los clasismos, el arribismo y el populismo son las más comunes expresiones de sociocentrismo.

Entonces, en el etnocentrismo y el sociocentrismo la diferencia tanto cultural como social es significativa de inferioridad. El eurocentrismo es la combinación del etnocentrismo y el sociocentrismo europeos, que se ha pretendido imponer como paradigma universal de la historia, el conocimiento, la política, la estética y la forma de existencia.

En palabras de Enrique Dussel: “[...] aunque toda cultura es etnocéntrica, el etnocentrismo europeo moderno es el único que puede pretender identificarse con la “universalidad-mundialidad” (1996: 47).

En el colonialismo la negación sólo necesitaba como argumento el color de la piel, hoy se manifiesta de maneras más sutiles, pero no por eso menos

racistas. Los conocimientos subalternos no se rechazan ahora bajo la premisa de la raza, se rechazan ahora bajo la premisa del saber científico, saber supuestamente objetivo, neutral, y deslocalizado.

Las universidades contemporáneas funcionan también como preservadoras del saber eurocéntrico, impidiendo que visiones del mundo diferentes alcancen la misma legitimidad. Son jueces que se encargan de descalificar todo lo que está más allá de sus métodos como algo mítico o provincialista. Este dispositivo de control sobre el conocimiento es bautizado por Edgardo Lander como la colonialidad del saber.

A partir de la literatura poscolonial, puede inferirse que existen diferentes formas de entender a la colonialidad del saber, formas que no se excluyen, más bien se complementan en orden a aprehender la complejidad que implica un dispositivo de poder que atraviesa todos los ámbitos de la vida social.

Como ya mencioné anteriormente, Enrique Dussel trabajó el tema del eurocentrismo como forma de conocimiento desde los años de la década de los noventa del siglo pasado, con su ya mencionada *Filosofía de la Liberación*. De acuerdo con él, occidente había creado un muro ontológico que impedía la realización de conocimientos que fueran formados en otros lugares del mundo, aludiendo a su inferioridad pre-moderna y tradicional (1996).

Dussel dio otra dirección a su planteamiento inspirado en el concepto fundamental que Immanuel Wallerstein legó a las ciencias sociales: el capitalismo como sistema mundo. A partir de allí, el muro ontológico de los setentas se identificó con el llamado “mito moderno” (Castro-Gómez 2005).

Se considera al mito moderno como la construcción discursiva que permitió a Europa administrar el mundo en su posición de centro administrativo del mismo, posición que obtuvo en el siglo XVI.

De acuerdo con este mito, el mundo puede dividirse en dos polos culturales, el civilizado y el bárbaro. Europa representando el lado civilizado mientras el resto representa el lado bárbaro. Europa, por su posición superior, debería llevar la civilización al mundo bárbaro, culpable de su propia barbaridad, por los medios que fueran necesarios.

De esta manera, con la noción de colonialidad del saber se pretende resaltar la dimensión epistémica de la colonialidad del poder; se refiere al efecto del ejercicio de subalternización, folclorización o negación de una multiplicidad de conocimientos y saberes que no responden a las modalidades de producción del “conocimiento occidental”, asociadas a la ciencia convencional y al discurso experto.

Para Catherine Walsh, “[...] la colonialidad del saber [...] no sólo estableció el eurocentrismo como perspectiva única de conocimiento, sino que, al mismo tiempo, descartó por completo la producción intelectual indígena y afro como ‘conocimiento’ y, consecuentemente, su capacidad intelectual” (2007: 47).

Así, pues, la colonialidad del saber se puede considerar como la dimensión epistémica de la colonialidad del poder y, por tanto, como un aspecto constitutivo (no derivativo o accidental) de la colonialidad. Como indica Walter Mignolo:

La noción de colonialidad del poder de Quijano, relaciona los conceptos de raza, de trabajo y de epistemología. [...] La epistemología asumió el rol de organizar al planeta mediante la identificación de las gentes con sus territorios diferenciando también a Europa de los otros tres continentes. La epistemología se identificó en realidad con la colonialidad del poder (Mignolo 2001: 170).

La colonialidad del saber supondría entonces una especie de arrogancia epistémica por quienes se imaginan modernos y se consideran poseedores de los medios más adecuados (o incluso los únicos) de acceso a la verdad

(sea ésta teológica o secularizada) y, por tanto, suponen que pueden manipular el mundo natural o social según sus propios intereses.

Para concluir con esta parte de la colonialidad del saber, quiero señalar que el libro *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, a decir de su compilador Edgardo Lander: “tiene su origen en el simposio Alternativas al eurocentrismo y colonialismo en el pensamiento social latinoamericano contemporáneo, organizado en el contexto del Congreso Mundial de Sociología realizado en Montreal, entre julio y agosto de 1998, con el patrocinio de la Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe de la UNESCO” (2000: 9).

Y en el texto con el que fue convocado dicho simposio, aparece el siguiente párrafo: “Hoy nos encontramos ante replanteos globales y fundamentales de los saberes y disciplinas sociales en todo el mundo. El Informe Gulbenkian, coordinado por Immanuel Wallerstein es una significativa expresión de estas reflexiones, como lo son la crítica al Orientalismo, los estudios postcoloniales, la crítica al discurso colonial, los estudios subalternos, el afrocentrismo y el post occidentalismo” (2000: 9).

Hago referencia a este párrafo, para señalar que el Informe Gulbenkian al que hace alusión, fue el que permitió el resultado del libro *Abrir la Ciencias Sociales* (2006), que fue un parteaguas en la historia crítica de las ciencias sociales es *Abrir las ciencias sociales*.

Este libro repasa cuatro puntos fundamentales de las ciencias sociales, que en gran medida permiten entender sus limitaciones actuales:

1. La distribución geopolítica de las ciencias sociales durante su origen.
2. El establecimiento de las fronteras disciplinares.
3. La creación de métodos específicos para cada ciencia social, y
4. El momento histórico en que las ciencias sociales nacen.

El primer punto, el de la distribución geopolítica de las ciencias sociales, hace referencia a que en su momento fundacional, las ciencias sociales se produjeron y reprodujeron en cinco lugares geográficos: Gran Bretaña, las Alemanias, Italia, Francia y Estados Unidos (Wallerstein 2006).

El segundo punto, es la gran cantidad de temas y el surgimiento de disciplinas que alimentaron a las ciencias sociales en el devenir del siglo XIX, éstas se caracterizaron por tener en su seno cinco disciplinas diferentes: la sociología, la economía, la ciencia política, la antropología, y la historia (Wallerstein 2006).

De acuerdo con Wallerstein, la sociología se encargó de estudiar los procesos que tenían lugar en la sociedad civil, la economía se encargó de entender el funcionamiento del mercado en el contexto del capitalismo, la ciencia política se encargó de separar lo político de lo económico para estudiarlo como algo independiente, la antropología estudió las civilizaciones del mundo no europeo, y la historia empezó a recopilar la vida de las naciones y de los pueblos.

El tercer punto es el esfuerzo por diferenciar los métodos y las preocupaciones de todas las disciplinas de las ciencias sociales (Wallerstein 2006). El método fue de gran importancia en la división disciplinar, pues las disciplinas nomotéticas (todas menos la historia) buscaron replicar la certeza que alcanzaban las ciencias naturales con el método científico. Las diferentes disciplinas tomaron diferentes métodos como propios en orden a descubrir patrones que permitieran lanzar leyes generales del comportamiento social.

El cuarto punto es la institucionalización de las ciencias sociales, la cual "tuvo lugar en el momento en que Europa estaba finalmente confirmando su dominio sobre el resto del mundo" (Wallerstein 2006:32). Lo anterior llevó a cuestionar la superioridad del proyecto europeo sobre el resto de las culturas.

Los cuatro puntos exponen que las ciencias sociales, antes que ser una empresa nacida del más puro anhelo por conocer, aparecen y tienen sentido en un contexto social y político donde las humanidades no tenían la legitimidad que tenían antes de la revolución científica, y donde el inminente nuevo lugar de Europa en el mundo, imprime algo definitivo en las ciencias sociales. Ese algo es el eurocentrismo.

Una vez revisadas las nociones de colonialidad del poder y colonialidad del saber, así como la relación que se establece entre ambas, es entonces momento de revisar la última colonialidad propuesta en esta investigación, la colonialidad del ser, y analizar también la relación que guarda con las colonialidades del poder y del saber.

Colonialidad del ser

Quiero iniciar argumentando que la Colonialidad del ser refiere a los efectos de la colonialidad en la experiencia de vida de aquellos pueblos, culturas o grupos sociales, considerados como subalternos coloniales o periféricos, pero también repercute en los sectores dominantes de los países considerados como subdesarrollados.

En palabras de Nelson Maldonado-Torres en su artículo *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al Desarrollo de un concepto*: “El surgimiento del concepto ‘colonialidad del ser’ responde, pues, a la necesidad de aclarar la pregunta sobre los efectos de la colonialidad en la experiencia vivida, y no sólo en la mente de sujetos subalternos” (2007: 130). Estos efectos atraviesan la constitución ontológica (el ser en el mundo), tanto de quienes se ubican del lado de los colonizados, como de quienes se sitúan del lado del colonizador.

La colonialidad del ser, así como la colonialidad del saber, devienen de la colonialidad del poder, que cronológicamente hablando fue la primera que se conceptualizó.

A decir de Maldonado-Torres: “El concepto de colonialidad del ser surgió en discusiones de un diverso grupo de intelectuales que trabajan en torno a asuntos relacionados con la colonialidad y decolonialidad del poder. Particularmente, le debemos el concepto a Walter Mignolo, quien reflexionó sobre el mismo hace ya más de una década” (2007:27).

La colonialidad del ser no sólo afecta a quienes se ven como inferiores o deshumanizados, sino también a quienes se imaginan a sí mismos como superiores y encarnando el paradigma de humanidad. Así, podemos afirmar que la inferiorización del subalterno colonial, que en su punto extremo aparece como deshumanización, es una de las características de la colonialidad del ser.

La colonialidad del ser refiere a la dimensión ontológica de la colonialidad del poder, esto es, la experiencia vivida del sistema mundo moderno/colonial en el que se hace inferior deshumanizando total o parcialmente a determinadas poblaciones, apareciendo otras como la expresión misma de la humanidad.

De la misma manera que la categoría de colonialidad del saber, la de colonialidad del ser es una elaboración de las implicaciones en una dimensión concreta de la categoría de colonialidad del poder. Por tanto, esta última opera como el núcleo argumental desde el cual se despliegan las elaboraciones en torno a esta categoría en la inflexión decolonial.

Aunque Maldonado-Torres es uno de los intelectuales quien más esfuerzos ha dedicado a la elaboración de este concepto, es inicialmente Walter Mignolo quien explícitamente da la pauta. Obviamente, es el resultado de las conversaciones que los participantes de la naciente colectividad de argumentación adelantaban a comienzos de la primera

década de este siglo. Muchas de estas conversaciones giraban en torno a exploraciones sobre las implicaciones y posibles elaboraciones del concepto de “colonialidad del poder” propuesto por Aníbal Quijano, así como de una apropiación de ciertos planteamientos del Enrique Dussel; como ya se explicó con anterioridad en esta investigación.

En la introducción a una compilación publicada por Mignolo en 2001 se puede hallar una de las más tempranas referencias a la noción de colonialidad del ser. Allí, Mignolo vincula esta noción con la de exterioridad, propuesta por Dussel:

[...] la “exterioridad” (no precisamente el “afuera”) es exterioridad en la Totalidad del Ser, marcado por y en la historia europea de Europa [...] En tanto que la “exterioridad” que introduce Dussel [...] es una exterioridad del Ser (ontológica y dialógicamente conceptualizada) que introduce con la colonialidad, la cara oculta de la modernidad. Esto es, una exterioridad que comienza a construirse a partir de la historia europea de Asia, África y América Latina. Esa exterioridad (que no es un afuera puesto que fue construida desde el lugar de enunciación que se afirmó a sí mismo como punto de referencia) es la que sostiene la colonialidad del ser que la reflexión de Dussel descubrió, cuyo presupuesto conceptual ya no es el Ser concebido bajo el presupuesto del Hombre blanco, europeo y post renacentista [...] (Mignolo 2001: 30).

A grandes rasgos, el camino que escogimos para argumentar la colonialidad del ser empieza con una exposición de la noción de ontología en Heidegger, para luego pasar a la crítica que de ésta hace Lévinas. El siguiente paso es abordar la complementación que hace Dussel a la crítica de Lévinas; este camino es retomado del apartado titulado “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”, que

Maldonado-Torres presenta en *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (2007).

Siguiendo a Maldonado-Torres, Heidegger sustenta cómo la ontología es la filosofía primera, esto es, el fundamento y condición de posibilidad de toda filosofía. La ontología refiere al ser, o más precisamente, al “ser ahí”: “Dasein es simplemente el ser que está ahí. Para él, la ontología fundamental necesita elucidar el significado de “ser ahí” y, a través de eso, articular ideas sobre el ser mismo” (2007: 142).

Ahora bien, en la lectura de Maldonado-Torres los planteamientos que presenta de Heidegger sobre la ontología como filosofía primera, se siguen en un argumento que en últimas legitima el nazismo, el cual se consolidaba por aquellos años y al cual Heidegger recibió con entusiasmo. Siguiendo en esta crítica a Lévinas, Maldonado-Torres muestra cómo esta legitimación se deriva de los planteamientos de Heidegger sobre la muerte como factor individualizador singular, ya que nadie puede ser reemplazado en la propia muerte, que instaura las condiciones de posibilidad de la autenticidad propia y la noción de “El uno” que es encarnado en el líder como el factor autenticidad del colectivo.

De esta manera, y a decir de Maldonado-Torres: “El colonizado no es un Dasein cualquiera, y el encuentro con la posibilidad de la muerte no tiene el mismo impacto o resultados que para alguien alienado o despersonalizado por virtud del uno” (2007: 143).

Levinas, por otro lado, puso en evidencia cómo en la filosofía de Heidegger se establecía una relación esencial entre la ontología y el poder; no como elemento accidental, sino como inmanente a su filosofía: “La ontología heideggereana se le aparecía a Lévinas como una filosofía del poder” (Maldonado-Torres, 2007: 129).

Para Levinas, entonces, el punto de partida de toda filosofía no es la ontología heideggereana, sino el reconocimiento de la relación entre un yo y

un otro, es decir, la ética es el fundamento de la filosofía: “[...] el comienzo del filosofar no consta en el encuentro entre sujeto y objeto sino en la ética, entendida como relación fundamental entre un yo y otro” (Maldonado-Torres 2007: 128).

Inspirado en el trabajo de Lévinas, Dussel elaboró su *Filosofía de la liberación*, situando geopolíticamente a este otro, es decir, haciendo evidente “[...] la conexión entre el Ser y la historia de las empresas coloniales [...]” (Maldonado-Torres, 2007: 128). En esta línea de argumentación, la relevancia de Dussel para la elaboración de la noción de colonialidad del ser consiste en que sitúa al ser en la historia concreta de la emergencia y consolidación del sistema mundo asociado a la expansión colonialista europea, donde los centros y las periferias establecen experiencias vividas radicalmente diferentes.

Ahora bien, una vez que revisamos los conceptos de colonialismo y colonialidad y distinguimos a la vez que relacionamos las nociones de colonialidades del poder, saber y del ser, es momento de ver como las mismas se reproducen al interior de los países periféricos o subdesarrollados, a través de las oligarquías gobernantes de los mismos, y sus aspiraciones a ser considerados como las oligarquías hegemónicas, de los países del centro o desarrollados; a partir de lo que Pablo González Casanova y Rodolfo Stavenhagen han denominado como Colonialismo Interno.

2.2.2 Colonialismo interno

Quiero iniciar este apartado, mencionando que han sido principalmente dos intelectuales mexicanos los que han abordado el concepto, me refiero a Rodolfo Stavenhagen y a Pablo González Casanova, principales impulsores y estudiosos del concepto de Colonialismo interno en América Latina.

Considero importante remontarnos brevemente a la historia del concepto, para comprender mejor sus alcances y aportes al estudio de las ciencias sociales.

A decir de Jaime Torres Guillen en su artículo “El concepto de Colonialismo Interno” (2017), publicado por el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México: “En *The Encyclopedia of Political Thought*, Dipanker Dey define el colonialismo interno como aquel concepto que capta la estructura compleja de desigualdades políticas, económicas y culturales, entre grupos y regiones dentro de un Estado-nación” (2017: 1).

Para el caso de México, estas desigualdades se han presentado entre las regiones del centro y del norte del país en relación con las regiones del sur y sureste, siendo las primeras las dominantes y beneficiadas y las segundas las periféricas u oprimidas, o colonizadas.

Según el autor del artículo, a decir de Dipanker Dey: “la construcción teórica del concepto se desarrolló al interior de la teoría de la dependencia y fue en ese contexto intelectual donde Pablo González Casanova y otros científicos latinoamericanos trabajaron con el término” (2017:1).

La anterior, es una referencia más que nos muestra que el origen de las teorías decoloniales nos remite a la *Teoría de la dependencia*, la cual vendría a ser como una especie de crítica latinoamericana al marxismo clásico y pasa por la *Filosofía de la liberación*, de las que ya he hablado al inicio de este capítulo, pero que traigo a colación en este momento, ya que me permiten señalar un devenir histórico de las teorías decoloniales en América Latina.

A decir de Torres Guillen: “lo que González Casanova realizó fue mostrar que este proceso que comienza con las desigualdades económicas, políticas o culturales entre la metrópoli y la colonia, se transfería a las desigualdades internas entre los metropolitanos y los indígenas:

desigualdades raciales, de castas, de fueros, religiosas, rurales y urbanas, de clases” (2017: 1), y yo agregaría que estéticas y culturales, ya que nunca se ha valorado la producción estética de los pueblos originarios de México, en los mismos términos que se valora al arte desde la perspectiva occidental, pero considerando sus propios contextos, es decir en una relación de igualdad; al contrario, siempre se le ha inferiorizado y este fenómeno ocurre con todos los pueblos originarios del país, aunque por ejemplo hoy en día tengan mucha popularidad los huicholes o los tsotsiles y que sus creaciones sean expuestas en muchos lugares del mundo, en México no pasan de ser consideradas como artesanías, folclor o como objetos exóticos del “arte popular”.

Lo anterior me remite a lo que Torres Guillen menciona al respecto de la forma en como se ha utilizado el concepto de Colonialismo interno:

Comúnmente, el concepto se ha utilizado para comprender mejor la centralización de un poder urbano en detrimento de la vida de campesinos y grupos étnicos que son dominados por dicho poder. También se ha utilizado, para explicar los dinamismos derivados de una división del trabajo que separa la identidad étnica de los dominados respecto a los dominantes, como en el caso de Gales, Irlanda, Escocia a finales del siglo XIX, el apartheid en Sudáfrica o con el caso de los chicanos más recientemente (2017: 2).

Uno de los primeros países en donde se aplicó el término fue en Estados Unidos, ahí: “Robert Blauner (1969) exploró las relaciones colonizadas entre blancos y negros para dar cuenta que no es necesario tener como referente al colonialismo como sistema social para que tales relaciones se establezcan” (Torres; 2017: 2).

En otras latitudes de Europa como la Gran Bretaña (irlandeses, escoceses y galeses) también se aplicó el término de colonialismo interno, esto fue realizado por Michael Hetcher en 1975.

Un elemento que resalta Torres y que es de particular interés para los fines de esta investigación es que:

Hechter diferenció la situación de colonialismo interno de esa región con la de América Latina en el sentido de que en la primera, los agravios son de tipo cultural o de estatus (relación entre celtas e ingleses), no de derechos civiles o libertades. Para Hechter, en el caso de los pueblos originarios de América Latina, las dinámicas no sólo son de desprecio de los mestizos hacia los indígenas, sino de ausencia de derechos y libertades de estos al interior del Estado nación (2017: 2).

En el sentido anterior, se entiende que ya fuera desde una posición marxista o desde una postura crítica del marxismo, el colonialismo interno estaba sustentado principalmente en una dominación económica, que fue transformándose con el tiempo en una crítica a esta forma de dominación como única manera de exclusión y empezó a considerar desde la perspectiva latinoamericana la exclusión en términos étnicos o culturales y, en ese sentido y a decir de Torres Guillen: “La marginalidad se relacionó entonces con el colonialismo interno que explicaba no sólo la dominación económica y política de unos grupos por otros, sino también la “superposición cultural” (2017: 4).

Un término que ha sido utilizado o criticado al hablar de Colonialismo interno es el de “sociedad dual”, principalmente en aquellos países que cuentan con sociedades conformadas por pobladores originarios y por sociedades mestizas capitalistas, como lo es el caso de México, país en el que el término marcó la diferencia entre las dos propuestas de los intelectuales con los que se inició este subapartado; por un lado Pablo González Casanova quien se valió de las sociedades duales para hablar de un colonialismo interno mexicano y, por el otro, Rodolfo Stavenhagen quien ha criticado el término de sociedad dual, utilizando exclusivamente el

concepto de Colonialismo Interno, el cual veía como parte de un único proceso histórico que se desarrollaba entre las sociedades que eran consideradas como capitalistas, en relación con aquellas que eran consideradas como feudales o arcaicas.

Cabe señalar que: “Por sociedad dual se entendía que una región o zona de un determinado territorio o Estado se había desarrollado a costa de otra más atrasada y sin posibilidades de progreso” (Torres; 2017: 4).

Entonces, tenemos que tanto el de sociedad dual como el de marginalidad, son dos términos que acompañan constantemente al concepto de Colonialismo interno, que puede ser económico, político, cultural, o todos los anteriores.

En relación a lo anterior, una controversia que involucró al concepto colonialismo, es que estaba basado en una antropología culturalista, la cual daba mucho más peso a la desigualdad y a la discriminación (cultura) que a la dominación y la explotación (economía).

A decir de Torres Guillen:

Esta perspectiva cultural del concepto de “colonialismo interno”, ligada al tema de la “sociedad dual”, cambió cuando González Casanova viró hacia el concepto de “explotación” a finales de la década de 1960. Sin considerarse marxista, redactó su *Sociología de la explotación*, texto en el que incluyó el tema del colonialismo interno con la intención de estimular el estudio del desarrollo del capitalismo en los países coloniales, pero cambió más profundamente cuando redefinió el concepto de “colonialismo interno”. (2017: 6).

Es precisamente en esta redefinición al concepto de Colonialismo interno en la que me detendré brevemente, por ser la versión de análisis más actual de esta categoría.

En una nota a pie de página que aparece en la primera página del texto *Colonialismo interno. Una redefinición*, publicado en el 2003 por el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, se lee lo siguiente: “Este texto apareció por primera vez en González Casanova, Pablo. “Colonialismo Interno (una redefinición)”, [en línea]. En Revista Rebeldía, No. 12, (octubre de 2003)” (González; 2003: 1).

Al inicio de esta redefinición Pablo González Casanova menciona que es necesario precisar:

primero, que el colonialismo interno se da en el terreno económico, político, social y cultural; segundo, cómo evoluciona a lo largo de la historia del Estado-nación y el capitalismo; tercero, cómo se relaciona con las alternativas emergentes, sistémicas y antisistémicas, en particular las que conciernen a “la resistencia” y “la construcción de autonomías” dentro del Estado-nación, así como a la creación de vínculos (o a la ausencia de estos) con los movimientos y fuerzas nacionales e internacionales de la democracia, la liberación y el socialismo (2003: 1).

Como se puede apreciar en la cita anterior, en esta redefinición González Casanova vuelve a mencionar que el colonialismo interno se manifiesta en los terrenos económico, político, social y cultural, y es en este punto en donde se relaciona con la presente investigación, ya que en ella propongo que este colonialismo interno en términos culturales ha afectado la forma en que se valora o aprecia la producción estético simbólica de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, ya que dicha región se ubica en uno de los estados de México que históricamente se ha ubicado en una región considerada como periférica o subdesarrollada a nivel nacional, que además cuenta con una cantidad alta de población proveniente de los pueblos originarios como parte de su población total, como ya se demostró en el primer capítulo y que se ha mantenido con un

desarrollo económico sustentado principalmente en las labores del campo y no de la industria empresarial capitalista.

De esta manera, se puede observar cómo los efectos colonizadores del imperialismo y de la burguesía, que pueden tener un origen en intereses económicos vinculados a la explotación y a la marginación, tienen una repercusión también en los fenómenos culturales y estéticos, que se encuentran transversalmente afectados por los intereses políticos y sociales que puede tener una sociedad sobre otra.

Otro aspecto que sobresale es que: “A la presencia del colonialismo interno en el concepto de la lucha de clases y por la liberación nacional, se añade su presencia en el concepto de los espacios de la lucha de clases y por la liberación nacional” (2003: 419) y la diferencia entre precisar la lucha y los campos de lucha la aclara recurriendo a tres pensadores de distintas latitudes: José Carlos Mariátegui, Antonio Gramsci y Henri Lefebvre (2003: 419).

Grosso modo, el punto es diferenciar entre la lucha de clases en espacios urbanos, en donde los subyugados son exclusivamente los proletariados, de los espacios rurales, en donde los subyugados son los campesinos; pero hay que tomar en consideración que estos campesinos no sólo son campesinos, también son habitantes de los pueblos originarios con distintas cosmovisiones a la visión de mundo occidental y capitalista.

Son entonces la marginalidad, la explotación, el menosprecio y el desconocimiento de las cosmovisiones de las distintas sociedades que conforman la cultura regional chiapaneca, por parte de las sociedades que conforman las clases burguesas o imperialistas del país, las que se presentan como las causas principales de la degradación del valor estético de los objetos simbólicos que son creados por los habitantes de dicha región, principalmente de los provenientes de los pueblos originarios.

Considero importante señalar, que desde la perspectiva planteada por González Casanova existen tres tipos de colonialismos: el inter, intra y transnacional.

En relación a lo anterior, González Casanova menciona:

Con el triunfo mundial del capitalismo sobre los proyectos comunistas, socialdemócratas y de liberación nacional, la política globalizadora y neoliberal de las grandes empresas y los grandes complejos político-militares tiende a una integración de la colonización inter, intra y transnacional. Esa combinación le permite aumentar su dominación mundial de los mercados y los trabajadores, así como controlar en su favor los procesos de distribución del excedente en el interior de cada país, en las relaciones de un país con otro y en los flujos de las grandes empresas transnacionales (2003: 245).

Entonces, desde esta perspectiva el colonialismo interno o intracolonialismo establece una relación con el colonialismo internacional a través de la autorización o beneplácito de sus clases dominantes, sean burguesas u oligarcas, para la instauración de bases militares, como el caso de Guantánamo en Cuba, o de intervenciones militares a los países subdesarrollados, o permiten el acceso y actuación de los servicios de inteligencia de los países imperialistas y también establece lazos con el colonialismo transnacional al privilegiar la inversión y la industria extranjera, a través de las famosas empresas transnacionales, por encima de los productores nacionales, regionales y locales.

Otro elemento para señalar, es la lucha por la autonomía de los pueblos, nacionalidades o etnias, que ha unido a víctimas del colonialismo interno, internacional y transnacional, todos abanderados del capitalismo occidental, que opera a través de complejos empresariales, militares, paramilitares y demás.

A partir de todo lo anteriormente expuesto, es que el concepto de Colonialismo interno me permite comprender las causas de la exclusión o marginación que históricamente han prevalecido en la apreciación de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, mismas que al parecer provienen más de elementos de explotación, dominación y discriminación, realizada desde una posición occidentalista y capitalista, que de una valoración estética realizada desde el interior de la propia cosmovisión de las sociedades que conforman esta región, asunto que se tratará en el capítulo final de esta investigación: la posibilidad o no de que los objetos estético-simbólicos creen región por sí mismos.

Una vez resaltados los aportes del concepto de Colonialismo interno para los propósitos de la presente investigación, creo pertinente la relación que se puede establecer entre las propuestas del llamado giro decolonial con los estudios de estética o de historia del arte realizados desde una perspectiva o enfoque regional, pero siempre en dialogo con lo global.

2.2.3 El giro decolonial y los estudios estéticos

Si bien en este recorrido por las propuestas que presentan las distintas teorías de la decolonialidad, a las cuales en conjunto se les ha denominado también giro decolonial, he podido identificar que sus orígenes nos remontan a las propuestas realizadas por la Teoría de la dependencia, pasando por la Filosofía de la liberación y enfocándose específicamente en tres tipos de colonialidades: la del poder, la del saber y la del ser, en dicho recorrido también me pude percatar de que son pocos los trabajos que han analizado los impactos que dichas colonialidades han tenido en la apreciación estética de los objetos que realizan los pueblos originarios y más aún en las historias del arte que se escriben en Latinoamérica y desde luego en nuestro país.

Los objetos estético-simbólicos (arte) emanados de la imaginación creadora (áisthesis o estética) de los pueblos originarios no figuran en los libros de historia del arte nacional, y la historia del arte regional o local ni siquiera existe; tampoco en las galerías o museos se exhiben dichos objetos, más que en honrosas excepciones como el museo de Textiles del mundo maya, que se encuentra albergado en las instalaciones del convento de Santo Domingo en San Cristóbal de las Casas Chiapas, o en pequeños museos independientes y autosustentables de la misma ciudad chiapaneca, o también en algunos museos dedicados a eso que hemos llamado “artes populares”.

Lo anterior me hace pensar en que este acercamiento estético que realizamos los estudiosos a los objetos realizados por las culturas locales o regionales, lo hemos realizado históricamente desde una perspectiva eurocéntrica y colonial, y no desde una perspectiva que privilegie la comprensión de la cultura del otro o de su cosmovisión, si es que eso se puede realizar.

A lo que me refiero es que esta subyugación o menosprecio de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, conformada en gran parte por población de pueblos originarios, no solo es resultado del colonialismo político o del poder, o del colonialismo del saber, el cual si podría tener más peso en la consideración errónea de dichos objetos como arte popular o artesanías, o del colonialismo del ser que nos atraviesa transversalmente; sino que la subyugación, el menosprecio, la explotación, la dominación, la marginalidad, están precedidas por una incapacidad de poder penetrar en el sentido y significado que dichos objetos representan en las cosmovisiones de las sociedades que conforman la cultura regional chiapaneca.

Si bien el giro decolonial me permitió acceder a una postura más crítica del mundo occidental, desde dentro de la misma visión de occidente, no me

permitió una apreciación automática de dichos objetos estético-simbólicos como sucede con el arte desde la perspectiva occidental, para ello tendría que poderlos descifrar desde dentro de su cosmovisión y, por más que quiera, yo no me puedo convertir en Tsotsil o Tseltal, y aunque aprendiera la lengua y viviera el resto de mi vida entre ellos, no lograría descifrar el sentido último que dichos objetos encierran por no haber nacido como parte de estas sociedades.

Sin embargo, lo que sí puedo realizar desde esta postura crítica que representa la colonialidad es cuestionar que la perspectiva occidentalista del mundo no es la única y menos la más válida, también puedo comprender el sentido capitalista y transnacional del imperialismo actual que pretende someter a las distintas sociedades al dominio de sus formas y que el arte o la creación estético-simbólica no se salva de ello.

Cabe señalar que como postura crítica que impulsa los esfuerzos de la presente investigación, la decolonialidad me permitió cuestionar la validez del concepto de arte para el estudio de la creación estética de las distintas sociedades que habitamos el mundo, cuestionar sus alcances para la comprensión de la realidad estética en la región chiapaneca y darme cuenta de que si seguía por el sendero del arte nunca llegaría a explicarme o a comprender la realidad estética de la región.

En el sentido anterior es que pensé que si aplicaba los preceptos de las teorías de la decolonialidad, el acceso a la comprensión del sentido de los objetos estético-simbólicos de la cultura regional chiapaneca se me abriría como las puertas de la cueva de los ladrones de Alí Baba, pero la verdad es que el enfrentamiento con dichas teorías sólo me despertó un razonamiento más crítico pero no me brindó las herramientas que yo esperaba la comprensión de los significados y por ende del sentido de dichos objetos.

Sin embargo, el identificar la existencia de una región en el sureste mexicano en la que sus pobladores, en gran parte de vocación campesina,

no sólo son campesinos, sino que también crean objetos estético-simbólicos, que aunque no podamos descifrar o equipararlos con el arte occidental, a través de la simbología que presentan podemos identificar que contienen una enorme carga de identidad, ligada a la historicidad y al entorno natural que los pueblos originarios habitan en dicha región.

Si bien en algunas otras latitudes han existido intentos por denominar o identificar la producción estética de los pueblos originarios, tal como demuestra: “Arte indígena: el desafío de lo universal”⁷, del paraguayo Ticio Escobar, y en el cual plantea una cuestión central que aparece a la hora de hablar de arte indígena: “¿cómo puede definirse el límite de lo artístico en el contexto de culturas en las cuales la belleza, lo estético, impregna el cuerpo social entero?” (2011: 4).

Y no me quedaría solo con el límite de lo artístico, también cuestionaría cómo relacionar lo que consideran estético con los demás elementos simbólicos que conforman su cultura como la lengua, la religión, la historia, la forma de acceder al conocimiento o al saber, entre otros.

La perspectiva occidental y su sistema mundo capitalista han impuesto una idea de lo que hoy llamamos arte moderno o contemporáneo, en donde, desde este enfoque, los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de los pueblos originarios no pueden pertenecer al universo de lo considerado como arte y, en el mejor de los casos, se les clasifica como artesanías o arte popular, ejerciendo así una dominación colonial internacional en términos culturales, pero que se replica internamente con los estados naciones de los países subdesarrollados, los cuales también ubican o clasifican a dichos objetos estético-simbólicos como artesanías o arte popular; a decir de Ticio Escobar:

⁷ Este artículo fue publicado en *Una teoría del arte desde América Latina*, ed. José Jiménez, Badajoz, MEIAC; Madrid, Turner, 2011.

Por lo tanto, desde la mirada reprobadora del arte moderno, tales expresiones son consideradas meros hechos de artesanía, folclor, «patrimonio intangible» o «cultura material». No cumplen los requisitos de la autonomía formal moderna: no son inútiles, en el sentido kantiano del término; se encuentran comprometidas con ritos arcaicos y prosaicas funciones, empantanadas en la densidad de sus historias turbias y lastradas por la materialidad de sus soportes y el proceso de sus técnicas rudimentarias (2011: 5).

Desde la propuesta planteada por Ticio Escobar en el artículo citado se pretende borrar la distinción o la discriminación existente hacia la creación estética de los pueblos originarios, llevándola a los terrenos teóricos del arte occidental y denominándola como Arte indígena; ya que a decir del propio Escobar:

sigue siendo conveniente hablar de arte indígena. Este reconocimiento supone asumir la diferencia de las culturas otras: significa admitir modelos de arte alternativos a los del occidental e implica recusar un modelo colonial que discrimina entre formas culturales superiores e inferiores, dignas o no de ser consideradas como expresiones privilegiadas del espíritu. Bajo este título se abogará por el uso del término «arte indígena» (2011: 5).

Como se ha podido apreciar en el desarrollo de este trabajo, en lo personal difiero con la propuesta de denominarlo arte indígena, al cual además Escobar sugiere que se ubique como parte del arte popular, lo cual, en lugar de situarlo en una posición de igualdad en relación con el arte occidental, lo vuelve a subyugar y a considerarlo desde una posición de lo popular como subalterno ante lo hegemónico de la alta cultura occidental, lo cual vuelve a poner a occidente como el punto de partida desde donde se aprecian los objetos, es decir, siempre en relación a occidente y no desde los

propios parámetros culturales de las sociedades que conforman las regiones.

Sin embargo, algo que rescato de la propuesta de Escobar y que me permite fortalecer mi tesis de que los habitantes de los pueblos originarios que conforman la que he denominado como cultura regional chiapaneca, no solamente son campesinos o pastores, también son personas que crean objetos estético-simbólicos que contienen una fuerte carga de historicidad, lo cual les permite a sus creadores fortalecer su identidad y crear bajo sus propios términos culturales sin tener que recurrir a los medios, soportes, técnicas y formas de apreciación a las que recurre el arte occidental, pero sin negarse tampoco a recibir reconocimiento por ello desde la perspectiva occidental.

En el sentido anterior, al considerar a los habitantes de los pueblos originarios como creadores o artistas, el propio Escobar comenta: “abre la posibilidad de considerarlo no solo como un ser marginado y humillado sino como un creador, un productor de formas genuinas, un sujeto sensible e imaginativo capaz de aportar soluciones y figuras nuevas al patrimonio simbólico universal” (2011: 7).

Lo que es evidente y no se puede negar es que estos objetos estético-simbólicos (la Cerámica de Amatenango del Valle, los Textiles de los Altos de Chiapas y el Maque o Laca de Chiapa de Corzo) no son creados ni consumidos en todo el estado de Chiapas, así como también es importante considerar que los objetos aquí estudiados no son los únicos objetos apreciados como artesanías en la entidad.

Lo que es evidente también es que el territorio de expresión de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, puede ser entendido como una región creada por los propios objetos estético-simbólicos.

A continuación presentaré cómo, a partir de la propuesta aquí presentada que conjuga una perspectiva simbólica del arte y la cultura, con

una orientación decolonial y con un enfoque regional, nos permite otro estudio de los objetos estético-simbólicos, emanados de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

2.3 Estética simbólica de la cultura regional chiapaneca, en perspectiva decolonial

En este apartado se pretende demostrar cómo una apreciación de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, desde una interpretación simbólica de la cultura, con un enfoque regional y desde una perspectiva decolonial, me permite romper con los colonialismos internacional, transnacional e interno, que se manifiestan en México al apreciar la creación artística realizada en el país y específicamente en Chiapas, ya que privilegiar el estudio de los objetos estético-simbólicos por encima de las obras de arte, como son consideradas desde la lógica occidental, le quita el predominio a las regiones del centro y norte del país como las grandes productoras y consumidoras de arte, permitiendo a la región chiapaneca emerger como una región que en términos culturales es de las más ricas y valiosas del país.

Desde esta perspectiva, en términos culturales Chiapas ya no estaría en un lugar de subyugación, explotación o dominación, o en la periferia cultural, ya que se revalorarían los objetos estético-simbólicos y su carga de sentido y significado de otra forma, distinta de la que es valorada la obra artística desde la lógica occidental, pero considerando que es de igual valor e importancia al interior de estas sociedades, como lo puede ser para la cultura occidental.

Por lo anterior, iniciaré este capítulo, proponiendo una estrategia para romper el colonialismo y sus formas de expresión, pero privilegiando el enfoque regional de la cultura, para resaltar los atributos que tienen los objetos estético-simbólicos y el valor que puede tener para los integrantes

de las sociedades que conforman los pueblos originarios y cómo al querer valorarlos o apreciarlos desde los preceptos y conceptos propuestos por el pensamiento occidental, los estudiosos nos topamos con pared y con definiciones que no nos alcanzan para comprender o descifrar dichos objetos y el papel que juegan como forma simbólica de la cultura al interior de dichas sociedades.

2.3.1 Romper el colonialismo desde el enfoque de la cultura regional o local

Si los embates del colonialismo actual van de la mano con los intereses del sistema mundo capitalista y tienen repercusiones internacionales, transnacionales e internas en los países considerados como periféricos o subdesarrollados, como los son los países de Latinoamérica, y este sistema mundo se vale de la globalización de los medios de comunicación y de la cultura, así como de las prácticas monopólicas, la publicidad rapaz y las invasiones militares, es importante considerar que dichos embates no tienen una fuerza o un alcance al que no se le pueda hacer frente o frenar su avance depredador y la forma de frenar los embates colonizadores y empezar a orientarnos a una descolonización total, es decir sí que impacte en el poder, el saber y el ser, pero que penetre en lo cultural y artístico también, que las propuestas decoloniales nos permitan revalorar o valorar de otra manera la creación de objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional de México y de los países subdesarrollados que, como esté, cuenten con una importante cantidad de habitantes de los pueblos originarios dentro de su población, a los que, algunas de sus expresiones culturales o creativas hayan sido ignoradas, desdeñadas, borradas, vistas como algo inferior o solamente utilitario, en fin, como artesanía o arte popular.

Todos los adjetivos anteriores le han servido a la visión occidental del mundo, ya sea internacional, transnacional o interna, para dejar fuera a la

imaginación creadora de los pueblos originarios de lo considerado como arte y más aún si hablamos de arte moderno o contemporáneo; no hay que olvidar que la idea del arte dio un giro de 180 grados en la transición de la edad media al renacimiento, la cual ha perdurado, con sus variantes capitalistas, hasta nuestros días y que tiene que ver con la creación de objetos únicos, autónomos de cualquier otra expresión cultural ya sea religiosa, política u otra y que sean creados como expresión del virtuosismo individual, por ejemplo.

En el sentido anterior, se puede apreciar que los pueblos originarios no solo ignoran la supuesta autonomía del arte sino que tampoco diferencian entre géneros artísticos; las artes visuales, la literatura, la danza y el teatro se entretajan en sus expresiones en el curso de ambiguos y fecundos procesos de significación social que se apuntalan entre sí en el fondo oscuro de verdades insondables para quienes no vivimos dentro de su cultura; lo anterior genera confusiones al momento de tratar de apreciar dichos objetos, parados en la lógica occidental.

El aporte consiste en proponer que los estudios acerca del arte y la cultura en México se realicen desde un enfoque regional y con perspectiva decolonial, que nos permita concentrarnos en la creación y consumo de objetos estético-simbólicos que realizan los “grupos minoritarios” de la entidad como los habitantes de los pueblos originarios, o las mujeres de estas sociedades, los cuales han intentado ser borrados, acallados o invisibilizados, por el esteticidio histórico efectuado por la cultura hegemónica de los países colonizadores durante los siglos anteriores y que se perpetuó a través de la colonialidad del poder, el saber y el ser, pero en específico, desde la colonialidad del crear y el expresar, replicada al interior ahora de los países independientes.

Por ello el crear desde la periferia, también se vuelve una forma de resistencia cultural, punto que se desarrollará en el siguiente capítulo.

En cuanto a la imposición que ejerce la concepción actual del arte moderno desde la perspectiva occidental del sistema mundo capitalista sobre los objetos estético-simbólicos de los pueblos originarios, Ticio Escobar comenta:

Estas confusiones (las que genera el crear objetos estéticos desde dos cosmovisiones distintas en el mismo territorio, pero quererlas comprender desde una impuesta) presentan apuros teóricos varios, derivados de la economía propia del pensamiento moderno que se empeña en regir en terrenos extranjeros y se desorienta al transitarlos. Desde Kant, la teoría occidental del arte autonomiza el espacio de este separando forma y función mediante una sentencia definitiva y grave: solo son artísticos los fenómenos en los que la primera se impone sobre las funciones que enturbian su apariencia (usos rituales, económicos, políticos, etcétera). Condicionado por las razones particulares de su historia, el arte occidental moderno requiere el cumplimiento de determinados requisitos por parte de las obras que lo integran: no solo la autonomía formal, sino también la genialidad individual, la renovación constante, la innovación transgresora y el carácter único y original de cada una de aquellas obras (2011: 4).

En el sentido anterior, al no cumplir con el formulario que exige la concepción del arte moderno desde la perspectiva occidental, la creación de objetos estético-simbólicos emanada de la imaginación creadora de los pueblos originarios no tiene cabida en la universalidad del arte occidental.

Es por lo anterior que en la presente investigación me opongo rotundamente a esta pretensión de universalidad del concepto de arte y me inclino mejor por una concepción que pondere las bellezas históricas, como lo proponía Justino Fernández, pero que también dialogue con las bellezas

locales, de ahí la necesidad de que esté sustentada en un enfoque regional o local.

Cabe señalar que hablar de una posible decolonialidad del crear o del expresar, conlleva también una decolonialidad del apreciar, reflexionar y comprender, porque si bien la creación artística o de objetos estético-simbólicos puede estar influenciada por la transversalidad de los tres tipos de colonialidad, su apreciación no se salva de este colonialismo y es por ello que el estudio de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de los pueblos originarios brilla por su ausencia en la historia del arte y en los estudios de arte y cultura que se realizan en nuestro país.

La forma, entonces, que aquí se propone para romper con el colonialismo cultural que invisibiliza a los objetos estético-simbólicos y que se presenta en sus tres manifestaciones: internacional, transnacional e interno, en el caso de México, es privilegiar el enfoque regional, considerando la idea de que existen bellezas históricas y locales, que se manifiestan en objetos estético-simbólicos creados por mujeres provenientes de los pueblos originarios y que nos permiten un acercamiento al conocimiento de la identidad, y sus raíces históricas, de las sociedades que conforman el territorio de expresión de la cultura regional chiapaneca.

De la forma anterior, se antepone lo local ante lo global, dándole la vuelta al enfoque tanto epistemológico, como de apreciación y valoración de lo artístico y lo estético, considerándolos desde otros elementos, distintos a los propuestos por el formulario del arte moderno occidental y global, los cuales permiten revalorar la expresión plástica de mujeres que forman parte fundamental de la cultura regional chiapaneca.

Estas mujeres que tienen sus antepasados en los pueblos originarios de Chiapas, o que ellas mismas pertenecen a alguno de estos pueblos, realizan objetos estético-simbólicos, que pueden ser considerados arte, o no, dependiendo desde el lugar de enunciación desde que se les observe, pero

que indudablemente cuentan con una carga simbólica que los dota de sentido histórico y genera una resistencia, consciente, o no, ante los embates del arte moderno desde la perspectiva global-occidental, la cual comete esteticidio al negarle las posibilidades estéticas y simbólicas a la expresión de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, posibilidades con las que cuenta cualquier obra de arte.

Si bien las colonialidades del poder, el saber y el ser repercuten en las sociedades que conforman las culturas locales, en el caso de la cultura regional chiapaneca estas colonialidades no han podido penetrar del todo o modificar algunos elementos de su identidad que muestran resistencia a caer en las redes del sistema mundo capitalista, y una forma de hacerlo es a partir de mantener una carga simbólica en los objetos estéticos que elaboran, la cual los relaciona con sus antepasados prehispánicos y se resiste a morir, tal como se podrá apreciar en el siguiente apartado.

Para concluir, me gustaría retomar los elementos que distinguen a los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, de aquellos que consideramos como obras de arte moderno o contemporáneo, desde la perspectiva o la lógica occidental, pero que no por ello son de menos valor que dichas obras para el interior de las sociedades que los crean.

1. Cuentan con Elementos, simbólicos y técnicos, que los vinculan con los utilizados en tierras mesoamericanas desde tiempos prehispánicos.
2. Se realizan con técnicas y son portadores de significados que se heredan de generación en generación.
3. Son objetos elaborados primordialmente por mujeres provenientes de pueblos originarios de Chiapas.
4. Parten de una colectividad creadora y no del virtuosismo individual.

5. Son obras u objetos anónimos, no se firman y en muchas de las ocasiones se desconoce quién es su creador o creadora.
6. Han sido reinterpretadas, estudiadas, desvaloradas, a partir de su condición de ser expresiones colonizadas, tanto internacional, como transnacional e internamente.
7. Los municipios en donde se crean estos objetos estético-simbólicos, son reconocidos por su producción (por ejemplo: se oye hablar de la cerámica de Amatenango, de los textiles de los Altos o del maque o laca de Chiapa de Corzo, como sello de identidad creativa del lugar)

Si consideramos los lugares de enunciación desde donde se realizan dichos objetos, nos daremos cuenta de que rompen con los formularios propuestos por el arte moderno desde la perspectiva occidental, aquel que habla de que el arte debe ser autónomo, obra del virtuosismo individual, que deben ser obras únicas y que entren en el juego social del mercado capitalista.

Entonces, si medimos o valoramos la creación de objetos estético-simbólicos de la cultura regional chiapaneca con el racero del arte occidental, el primero nunca llegará a formar parte de la historia del arte universal, ni nacional, ni local; pero si se revierte la forma de valorar y se enfocan los estudios en lo local o regional, relacionado vinculado siempre a su contexto sociocultural histórico, entonces alcanzaremos una mejor comprensión de lo que dichos objetos significan al interior de la cultura o, por lo menos, dejaremos de menospreciarlos como artesanías o arte popular, relegándolos a un segundo o tercer lugar en las posibilidades de expresión estética y en la incompleta ignorancia de su valor como forma simbólica de la cultura, de las sociedades regionales chiapanecas.

Realizar una propuesta para la revaloración de los objetos estético-simbólicos de la cultura regional Chiapaneca, considerándolos desde el

interior de sus contextos socio históricos y culturales, es lo que se pretende en el siguiente apartado.

2.3.2 Estética simbólica de la cultura regional chiapaneca, como conocimiento ubicado

Si bien en el capítulo primero se estableció la que considero como región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, en este apartado abordaré los elementos formales que presentan los objetos estético-simbólicos emanados de ésta y como estos elementos formales se relacionan con el contexto socio histórico y cultural de las sociedades que habitan en esta región, principalmente con su identidad, elementos que mantienen a la vez como una forma de resistencia ante los embates del arte y la estética occidental y sus elementos colonialistas, impuestos desde la forma de ver el mundo por el sistema capitalista.

Cabe mencionar que afortunadamente la historiografía chiapaneca ha crecido considerablemente a partir de los múltiples estudios que los distintos centros de investigación en Ciencias Sociales y Humanísticas, que existen en la entidad, han realizado, coadyuvando con ello al conocimiento socio histórico y cultural de las distintas sociedades que habitan en el estado.

Existen trabajos que nos hablan de la identidad histórica sociocultural de la entidad, un texto que considero fundamental para su comprensión es *Nuestra raíz* (2001) de Jan de Vos.

A decir de Emilio Zebadua en una reseña que realizó del libro de Jan de Vos para la revista *Letras libres*:

Una de las bondades de esta obra consiste en proporcionar una cronología más cercana y consistente con los propios procesos que han repercutido (como objeto y como sujeto) en los indígenas chiapanecos, en contraste con otros estudios que privilegian una

óptica desde arriba. Es una historia que surge desde el criterio educado de Jan de Vos de la visión de los indios, y no de sus conquistadores, explotadores o gobernantes. En pocas palabras, es la visión desde abajo, dividida en periodos definidos por las características más significativas en la vida de los propios indios (2002: 1).

Para poder hablar de la identidad de las sociedades que forman parte de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, hay que empezar por señalar que el estado de Chiapas se encuentra ubicado en el Sureste mexicano, en parte del territorio que antiguamente habitó la cultura Maya, la cual formó parte importante del área geográfica cultural que conocemos como Mesoamérica, como se puede apreciar en el mapa 4. Sobresalen la importancia de dos ciudades principales del periodo clásico: Yaxchilán y Palenque.



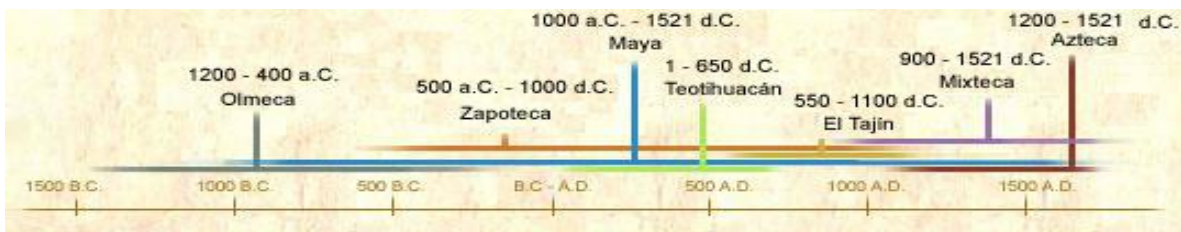
Mapa 4. Principales culturas mesoamericanas de México

Los mayas, como cultura mesoamericana, convivieron con otras culturas importantes del territorio y compartieron conocimientos, expresiones y visiones del mundo.

Algunos elementos que compartían con las otras sociedades que ocupaban el territorio mesoamericano eran:

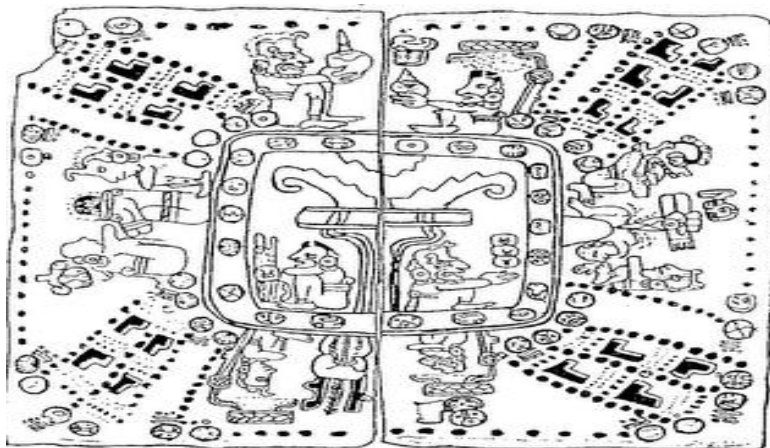
- Sembrar y cultivar el maíz como base agrícola de la economía.
- El uso de dos calendarios, uno civil de 365 días y otro ritual de 260.
- Una religión que se sostenía en el culto al astro solar, como unidad simbólica cultural.

Los mayas habitaron Mesoamérica entre el año 1000 antes de nuestra era y el año 1521, después de nuestra era, tal como se puede apreciar en la siguiente línea del tiempo.

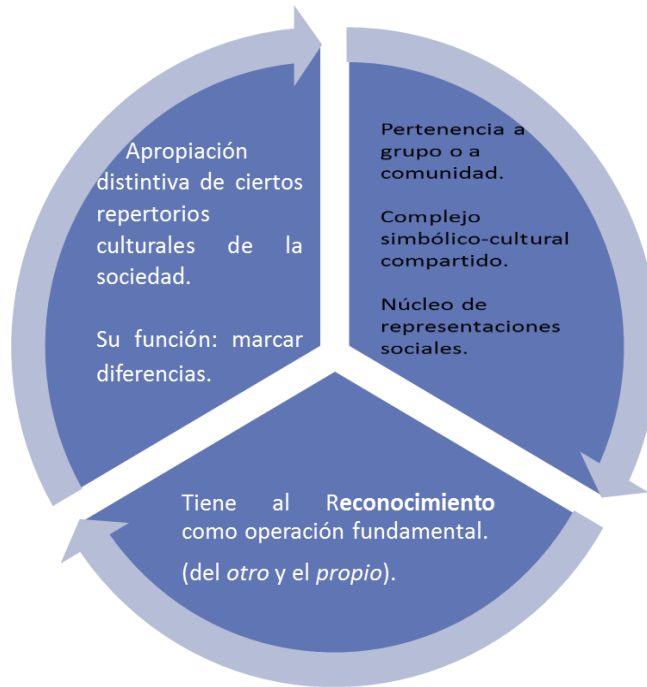


Línea del tiempo de Mesoamérica

Otra característica en común entre los pueblos mesoamericanos era la creencia del quincunce o los cinco rumbos del mundo, ya que, además de los rumbos ya conocidos, los mesoamericanos consideraban el centro, en donde ellos se encontraban, como uno de los puntos cardinales, por llamarlos de alguna manera.



Cosmovisión maya



Esquema que muestra elementos que conforman la identidad y cómo se relacionan entre sí

En el esquema anterior se puede apreciar de manera sencilla, cómo la apropiación de repertorios culturales, que pueden ser identificados en los elementos formales de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, como el rombo en los brocados de los textiles, el jaguar en la cerámica o las flores en los pumpos del maque, estos elementos que son considerados como repertorios culturales nos hablan de una pertenencia a un territorio, que permite expresar una forma de ver el mundo en términos formales, visuales o prácticos, pero que nos hablan del complejo simbólico cultural que es el núcleo de las representaciones sociales y que tiene al reconocimiento del otro y del propio, como operación fundamental de esos núcleo.

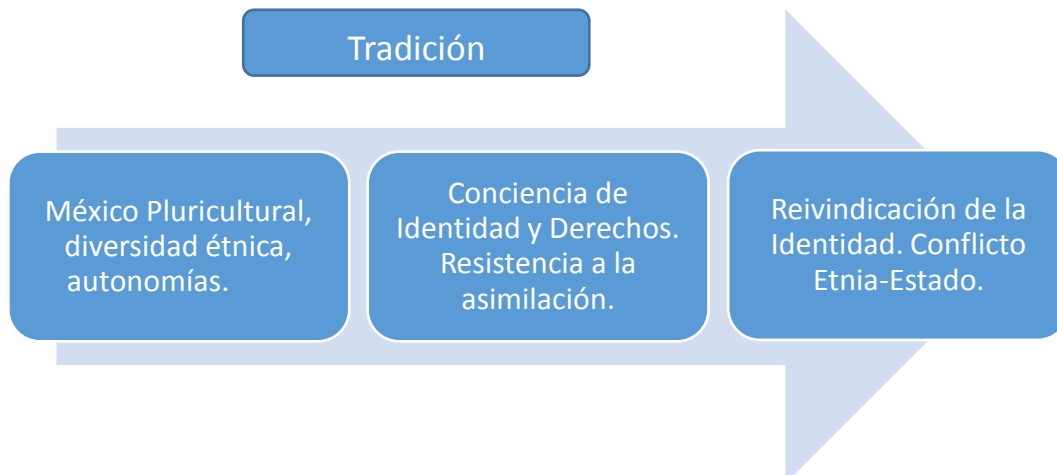
Todos los elementos mencionados en el esquema anterior, están relacionados entre sí y en constante movimiento, por eso su expresión de manera circular y con flechas.

Quiero señalar antes de continuar que, en este apartado solamente hablaré de elementos formales, ya que su valor simbólico y posible significado para las sociedades que conforman la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, se verán en el siguiente capítulo.

Es importante reconsiderar que en una concepción simbólica de la cultura, se piensa en primera instancia como el conjunto de hechos simbólicos presentes en la sociedad. Es decir, como una organización social del sentido: Pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de las cuales, los individuos se comunican, comparten experiencias, concepciones y creencias

En el sentido anterior, uno de los conflictos que se presentó en el devenir del México independiente y que ha servido como base del colonialismo interno de nuestro país, es más, creo que puede ser considerado como el eje fundamental de la discriminación y la explotación económica, política y cultural, es el conflicto que se entabló entre la modernidad, representada por el Estado, y la tradición, representada por las sociedades de los pueblos originarios.

Abordaré primero la tradición de manera gráfica:



Como se aprecia en la gráfica anterior, la tradición se plantea desde la existencia de un México pluricultural que cuenta con una diversidad étnica representada en las sociedades de los pueblos originarios, los cuales pugnan por la autonomía de sus formas y modos de vivir, basados en el fortalecimiento de una conciencia que los dota de identidad y los hace conscientes también de sus derechos humanos, específicamente acerca del poder decidir si mantienen su identidad en resistencia o la asimilan culturalmente a la propuesta presentada por el llamado proyecto de nación.

En el sentido anterior, pienso que la creación de objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, puede ser entendida como una forma de resistencia cultural, ya que sitúa a las sociedades de los pueblos originarios en una posición de reivindicación de su identidad socio histórico cultural, que establece una posición ante el conflicto entre la tradición y la modernidad, representada la primera por las etnias y la segunda por el estado.

Lo anterior me hace reflexionar en el impacto que la modernización ha tenido sobre los pueblos originarios de México, hablando en términos culturales, y me permite establecer los siguientes cuestionamientos:

¿Qué papel se ha asignado a las identidades étnicas en el actual proyecto de modernización?, ¿Puede concebirse teórica y prácticamente la modernización de los grupos étnicos en sus propios términos? Si se produce la modernización a espaldas del mundo de los pueblos originarios, sin tomarlos en cuenta, ¿cuál será su impacto sobre las identidades étnicas? ¿Quizá la integración y asimilación compulsiva, en los modelos mexicanos de nación?

En el sentido anterior, para los tecnócratas los considerados por ellos como indígenas representaban por definición lo no moderno, lo arcaico, reliquias folklóricas del pasado, un tanto exóticas. Sólo el discurso y la

práctica de la asistencia social del Estado se ocuparon residualmente del indígena.

La modernidad en su acepción liberal sigue teniendo por trasfondo, como premisa no declarada, el modelo de un desarrollo lineal. Por un lado concibe lo tradicional como la antítesis de lo moderno. Por otro, supone que la modernización de los grupos tradicionales sólo puede ser inducida “desde afuera y desde el centro”.

Por consiguiente, no se puede ser moderno sino dejando de ser tradicional. No se puede mirar al futuro sino dejando de mirar al pasado. No se puede ser universal sino dejando de ser diferente y particular.

El gran teórico de este modelo fue Talcott Parsons, quien al igual que muchos de nuestros tecnócratas actuales, identificaba lisa y llanamente la modernidad con el American Way of Life, es decir, con el modelo de sociedad estadounidense considerado paradigma de validez universal (Giménez; 2007: 223).

Sin embargo, existen otras opciones para entender la relación tradición/modernidad. Por ejemplo, los modelos antropológicos han introducido la identidad y la cultura como variables cruciales frente a la excesiva importancia dada en las teorías clásicas a la tecnología y a la economía como factores determinantes de la modernización.

Clifford Geertz, por ejemplo, plantea abiertamente la posibilidad de reconciliar tradición y modernidad. En contraste con la visión lineal, reconoce la dinámica, la multidireccionalidad y la incertidumbre de la transformación sociocultural.

Víctor Turner comparte con Geertz una concepción abierta y no determinista del cambio. El cambio social —la "modernización"— sólo puede conceptualizarse en función de un determinado límite, de una "situación liminal". Dependiendo del grado de solidez cultural, las fases del cambio

pueden variar entre el abandono de la tradición preliminar y su renovación regenerativa; es decir, entre la "reagregación" y el "desmembramiento".

Se entiende como reagregación al cambio o reactivación de la identidad colectiva anclada en paradigmas tradicionales básicos; o bien, se comprende como desmembramiento a la disolución de la identidad cuando se presenta la adopción de paradigmas culturales ajenos o por choques violentos con los mismos.

Entonces, tenemos que tradición y modernización sólo se oponen como tipos ideales polares, pero históricamente no son totalmente incompatibles ni excluyentes. No sólo pueden entremezclarse y coexistir sino también reforzarse recíprocamente. Lo nuevo frecuentemente se mezcla con lo antiguo, y la tradición puede incorporarse y adaptarse a la nueva sociedad emergente.

La tradición puede servir como instrumento de crítica de la modernidad occidental, revelando por contraste modos de vida y de organización social menos individualistas, menos ferozmente competitivos, menos dilapidadores de los recursos naturales y menos contaminantes del entorno ecológico.

“Como dice Georges Balaner, toda modernidad pone de manifiesto configuraciones que asocian entre sí `rasgos' modernos y tradicionales; la relación entre ambos no es dicotómica sino dialéctica. Georges Balandier distingue varios tipos de tradicionalismos: fundamentalista, formal abierto, de resistencia, pseudo. . .” (Giménez; 2007: 228).

Como ya lo mencioné anteriormente, los objetos estético-simbólicos que son hechos en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, pueden ser considerados como una forma de resistencia cultural ante el embate del sistema mundo capitalista; estos objetos son principalmente los Textiles elaborados por las mujeres de algunos de los municipios que conforman la región administrativa de los Altos, la Cerámica o modelado en

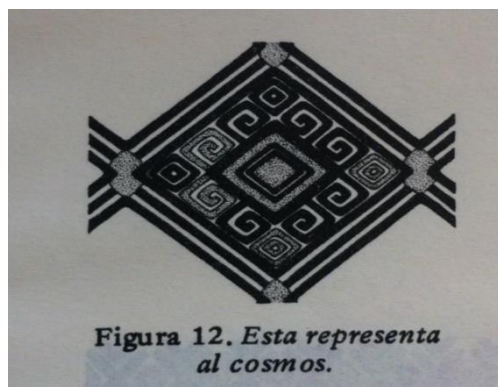
barro realizado por las mujeres del municipio de Amatenango del Valle y el Maque o Laca realizada por las mujeres del municipio de Chiapa de Corzo, todos en el estado de Chiapas, ubicado en el Sureste mexicano.

Quiero mencionar que he denominado también a la creación textil como Geometría del espíritu, ya que en ella sobresalen elementos que pueden ser vistos como figuras geométricas que nos hablan de la identidad y de la resistencia que las mujeres de los pueblos originarios de Chiapas, provenientes en su mayoría de la cultura maya mesoamericana, que se expresan de forma figurativa en sus excelentes bordados y brocados.

En el caso de los textiles, es ya sabido que las mujeres de los municipios de San Juan Chamula, Zinacantán, San Andrés Larrainzar y Tenejapa, entre otros, municipios de los Altos de Chiapas, de origen principalmente tsotsil, utilizan las técnicas de telar de cintura que data de los tiempos prehispánicos, tal como se puede apreciar en la siguiente imagen que nos muestra una escultura en piedra de una mujer de la antigüedad prehispánica utilizando el telar de cintura, como lo hacen las mujeres de los Altos en la actualidad y también es importante señalar que ha recurrido a utensilios que eran utilizados por las mujeres prehispánicas.



Como es imposible abordar todos los elementos formales que de los brocados y bordados de los textiles realizados por las mujeres de los altos de Chiapas, e intentar hablar de cada uno de sus significados es una tarea titánica, para los fines de la presente investigación me he propuesto revisar únicamente el brocado conocido como rombo con grecas o cosmos, que simboliza eso, la visión del cosmos para sus creadoras y el huipil que es la prenda en donde tradicionalmente aparece (figuras 4 y 5).



Figuras 4 y 5 Representación del cosmos en los textiles de los altos de Chiapas

Ha decir de Walter Morris en su Guía, el rombo simboliza los tres planos de la existencia en la visión del cosmos para sus creadoras, el del inframundo, el terrenal y el del cielo, tal como se puede apreciar en la figura 6.

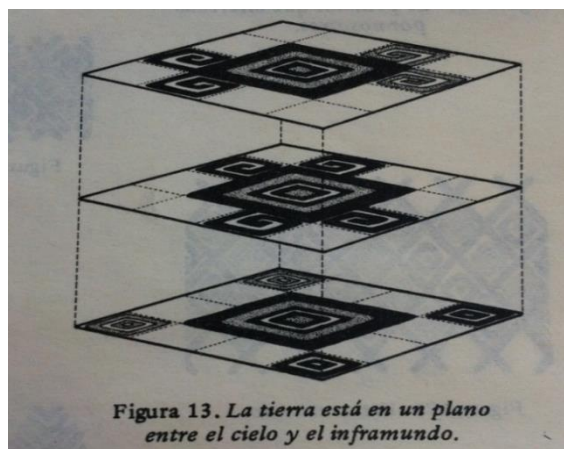


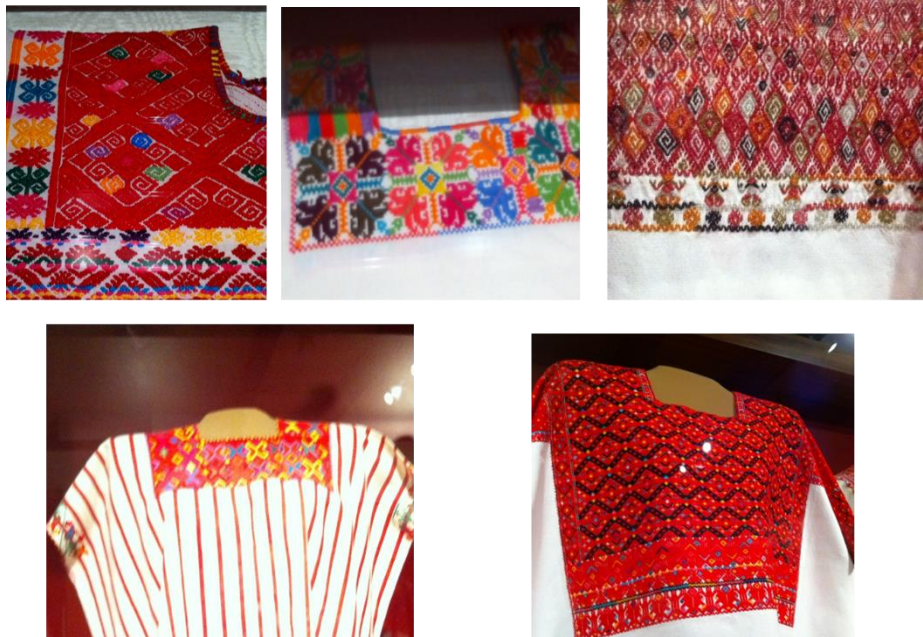
Figura 6, la cosmovisión en los textiles de los Altos

Algunos ejemplos de estos rombos se pueden apreciar también en estelas que datan de los tiempos prehispánicos y que pueden apreciarse aún en las zonas arqueológicas de Yaxchilán o Palenque y sus respectivos museos de sitio, tal como se puede apreciar en la siguiente imagen.



Imagen de detalle de la estela de la señora Xoc de Yaxchilán

La reproducción actual de estos rombos se puede apreciar en los brocados de los textiles elaborados en diferentes municipios de los Altos de Chiapas, tal y como se puede ver en las siguientes imágenes.



Blusas con brocados de los Altos de Chiapas.

En el testimonio de una mujer de San Juan Chamula al hablar de la explicación que le daba su madre al enseñarle a elaborar el frente del huipil, el cual aparece en la *Guía de textiles de los Altos de Chiapas*, y en el que se lee lo siguiente:

El huipil consta de tres lienzos, el central, su madre, y los costados, sus brazos, juntos describen nuestro universo en el cual yo, mujer fecunda, estoy al centro (...) el brocado total del huipil forma una gran cruz sobre los hombros, el pecho y la espalda.

¿Ves que en el lienzo central hay muchas hileras de un diseño diamantado? Este representa al cosmos en cada diamante está el mundo, un cubo de tres planos...

Al centro de cada plano está el sol, nuestro señor Jesucristo, que nos acompaña ya sea en su paso de oriente a poniente, ya sea en los solsticios para indicarnos las fechas de siembra y cosecha, ... píntalo de rojo, negro, amarillo y blanco

¿Ya contaste las hileras de diamante mundo? Son veintiséis por todas, pero marcas con una línea las filas nueve y trece: trece son los escalones que acercan a la tierra del cielo y nueve los que nos separan del inframundo... (Morris; 2009: ...).

Además de identificarse los elementos simbólicos relacionados con la cosmovisión maya en el anterior texto, también se percibe el sincretismo católico que permite relacionar al sol con Jesús, ambos elementos son innegables en el discurso, pero en el objeto estético-simbólico textil solamente se aprecian los simbolismos geográficos que lo relacionan más con los símbolos prehispánicos que se identifican en la estela de Yaxchilán.

Continuando con la explicación del huipil, en el mismo testimonio antes mencionado se puede acceder al significado de su parte posterior y brocado:

. . . Por eso al dorso del huipil en la última hilera le pedimos al dueño de la tierra *Yajval Balumil* o (...) él es nuestro intermediario más inmediato (...) Los ciclos agrícolas y ritual son de 360 y 260 días divididos

en 20 meses de 18 y 13 días. Los sapos están agrupados de 20 en 20 para representar a los meses. (...)

Las serpientes caminan entre las filas de diseños, separan ciclos y personajes, y a la vez los unen como la serpiente emplumada que serpentea entre la tierra y el cosmos... (Morris; 2009: ...).

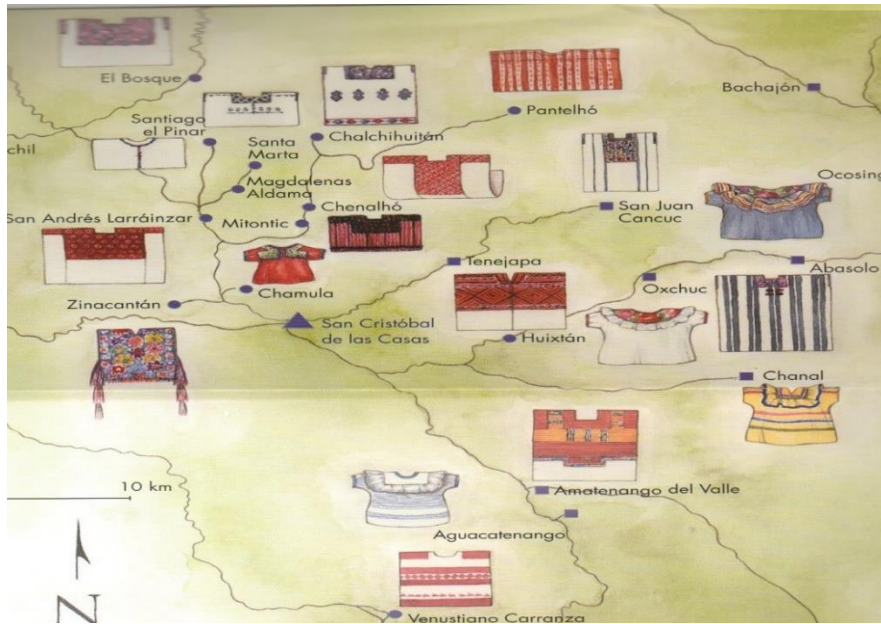
En el texto anterior se pueden apreciar algunos elementos que lo relacionan con símbolos mesoamericanos, los cuales son también elementos formales del huipil.

Es de reconocer que los textiles han sido de los objetos estético-simbólicos más estudiados desde la antropología o desde los estudios culturales, de artes populares o de artesanías, pero nunca desde la historia del arte nacional, o de cualquier estudio del arte.

Antes de concluir con el ejemplo de los textiles, quiero rescatar un texto de Walter Morris que habla de cuando la mujer porta el huipil, desde su muy particular visión, aunque cabe señalar que Morris ha sido quien más ha estudiado los textiles de la cultura regional chiapaneca; el texto es el siguiente:

Cuando una mujer maya se pone su huipil emerge a través del cuello, simbólicamente, en el eje del mundo. Los dibujos del universo irradian de su cabeza, extendiéndose sobre las mangas y el corpiño de la prenda para formar una cruz abierta con la mujer en medio. Aquí se encuentran lo sobrenatural y lo ordinario. Aquí, en el mismo centro de un mundo tejido a partir de sueños y mitos, ella permanece entre el cielo y el inframundo. Vestirse es pues, un acto ritual, que encarna simbólicamente al centro del mundo, en su cosmovisión (Morris Jr. S. Walter, 2009).

Para concluir con el ejemplo de los textiles como objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, quiero mostrar de manera gráfica la distribución de los huipiles en la región administrativa de los Altos de Chiapas, a través del mapa 6.



Mapa 6 de distribución de huipiles en la región administrativa Altos de Chiapas

Yaxchilán y Palenque son dos de los grandes señoríos del imperio maya, los restos arqueológicos que dejaron han permitido descifrar en gran medida la forma de vida de los antiguos habitantes de la región, por lo menos de sus clases dominantes, principalmente a través de la expresión plástica plasmada en estelas, dinteles y demás elementos arquitectónicos, pero también en objetos escultóricos de piedra y en los cerámicos.

Un ejemplo de los objetos estético-simbólicos cerámicos hallados en Yaxchilán, lo encontramos en una breve descripción que presentan Roberto García Moll y Rafael Fierro Padilla en la revista *Arqueología mexicana* al hablar de la Cerámica de entierros de Yaxchilán, específicamente de la que guarda relación con la cerámica del Petén guatemalteco:

En la colección de cerámica proveniente de los entierros analizados se identificaron 28 tipos cerámicos distintos. Varias de las vasijas podrían sugerir una filiación cultural con la cerámica del Petén Central.

Grupo cerámico Palmar. Aunque del grupo cerámico Palmar es abundante la cerámica y está presente en el material de las seis tumbas, no tiene una fuerte vinculación con el Petén Central, dado que el tipo

Chantouri Negro Sobre Anaranjado, común en aquella región, está representado por dos vasos que no cuentan con decoración elaborada ni inscripciones glíficas.

Tipos cerámicos del grupo Palmar. Hay dos tipos cerámicos del grupo Palmar que sólo han sido reportados para Yaxchilán: Chab Bicrom o Crema, variedad no especificada, y Baadz Policromo Crema, variedad Baadz. Este último es abundante en la colección del material proveniente de las tumbas del propio sitio de Yaxchilán y de los sitios menores aledaños.

Grupo Ibach. Izquierda: Un grupo abundante en la colección cerámica de las tumbas de Yaxchilán es el llamado Ibach, que ha sido identificado en el Entierro 128 de Altar de Sacrificios y en la cerámica de Cancuén. Se considera que era importado de la zona de la Alta Verapaz, Guatemala. Cajetes y vasos del tipo Ibach Negativo, variedad Ibach (*Arqueología mexicana* 138: 19)

El hallazgo arqueológico del que se habla en la cita anterior, nos da una clara muestra de la expresión cerámica desde tiempos prehispánicos y no sólo de la cerámica como expresión plástica, sino de las formas como la del jaguar, del cual hablaré a continuación, y de los colores recurrentes como el crema, naranja y negro, colores que aparecen en tanto en la cerámica de las tumbas de Yaxchilán como en los jaguares de Amatenango del Valle.

En cuanto al Jaguar como figura recurrente en la cerámica tanto prehispánica como en la actual, cabe señalar que sería redundante hablar de la importancia que tiene este felino en la simbología de la cosmovisión maya y en la de las sociedades provenientes de los pueblos originarios de la cultura regional chiapaneca.



Foto de Astrid Rodríguez para la versión electrónica de *México desconocido*

En un texto de la versión electrónica de la revista *México desconocido* se lee lo siguiente acerca del trabajo de Juana Gómez Ramírez, creadora tseltal de objetos estético-simbólicos cerámicos de Amatenango del Valle: “Sus piezas se han exhibido en Estados Unidos, Inglaterra, Bélgica, España y Australia, y en 2013 fue reconocida por la Fondo Cultural Banamex como una de las grandes artesanas del país. Su obra forma parte del libro *Grandes Maestros del Arte Popular Iberoamérica*, editado por la Fundación Cultural Banamex” (Revista México desconocido en línea)

Nadie duda de que Juana Gómez Ramírez es una artista excepcional, por más que la Fundación Cultural Banamex, parte de la estructura colonizadora interna del sistema mundo capitalista, se empeñe en catalogarla como artesana o maestra del arte popular ¿por qué no sólo artista y ya? ¿acaso porque es mujer y tseltal? ¿o porque crea jaguares en sus obras? O todo lo anterior a la vez.

En fin, el considerar a los jaguares de Juana Gómez Ramírez, así como sus ollas y demás objetos elaborados por ella como estético-simbólicos, los

libera del colonialismo apreciativo y, por ende, de ser considerados como algo inferior, como lo es el arte popular o las artesanías, y los vuelve expresión de su imaginación creadora y de su identidad local o regional, que se vincula fuertemente, de manera simbólica, con su identidad histórica y sociocultural.



Juana Gómez Ramírez, creadora de objetos estético-simbólicos de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca
Foto de Astrid Rodríguez para la versión electrónica de *México Desconocido*.

Cabe señalar que el cocimiento de las piezas de cerámica o barro que realizan las alfareras de Amatenango del Valle, lo hacen a la manera prehispánica, a decir de la versión electrónica de la revista *México desconocido* “El cocimiento de las piezas se da de manera tradicional, a cielo abierto. Se colocan a ras del suelo, sobre la tierra, y se ponen piedras sobre

ellas para después cubrirlas con leña, que es encendida con ocote. Así permanece quemándose medio día. Esta es la tradición prehispánica de cocer el barro”

Además de que el modelado o alfarería en barro o cerámica es una expresión que se realiza primordialmente por mujeres tseltales.



Juana Gómez Ramírez realizando uno de sus objetos estético-simbólicos con figura de un hembra jaguar que lleva a su cachorro en el hocico.



Jaguar cerámico en bulto redondo de Amatenango del Valle

Dentro de los objetos estético-simbólicos realizados por las mujeres que habitan en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca existen:

Ollas, cántaros, tinajas, macetas, palomas, lámparas de palomas, platones de alcatraz, soles, tortugas, iguanas, incensarios y algunas figuras zoomorfas, (entre las que sobresale la figura del jaguar)⁸, son los objetos más representativos de esta antigua tradición que evoca, en el acto de mezclar tierra y agua, modelar el barro, secarlo y quemarlo, el primigenio acto de la creación en la cosmovisión maya (página México real).

Es de esta manera que las manos femeninas tseltales elaboran objetos estético-simbólicos emanados de su imaginación creadora como parte de la cultura regional chiapaneca y como expresión de su identidad en resistencia, porque a pesar de que realizan objetos con otras figuras de otros animales que no se vinculan con su identidad histórica, la del jaguar es la figura zoomorfa predominante.

Así, elementos recurrentes, como en el caso de los textiles, aparecen en los objetos estético-simbólicos cerámicos que nos refieren a elementos socioculturales que nos remiten a la cosmovisión identitaria de las sociedades que conforman la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

En Sinembargo.mx, aparece un artículo titulado *Amatenango del Valle, Chiapas: la excelencia en la alfarería, guiada por las mujeres*, en el que se puede leer lo siguiente:

Con casi 10 mil habitantes, Amatenango, situado en el centro del estado de Chiapas, se caracteriza por su cultura, sus tradiciones, sus costumbres, pero por encima de todo, es conocido por estas mujeres que recrean con el barro las formas de la naturaleza.

Es aquí donde las mujeres “Tozontajal” (alfareras en lengua tzeltal) juegan cada mañana para dar forma con sus manos al barro, material

⁸ El paréntesis es mío.

que han moldeado por décadas para el sustento de sus familias (Sin embargo.mx, visitado el 18.05.2021 a las 2:08 p.m.)

Es así como el jaguar chiapaneco es identidad, porque es símbolo, es cosmovisión, es parte de la historia cultural de los chiapanecos que deviene de tiempos prehispánicos, tal como se puede apreciar en la siguiente imagen de una vasija cerámica que data de los tiempos prehispánicos.



Vasija labrada con tapadera efigie de un jaguar que data de entre 250 y 600 después de nuestra era

En la imagen anterior se puede apreciar como en la plástica maya, por lo general, los jaguares se representaban con la piel manchada; sin embargo, hay algunos ejemplos de jaguares o panteras negros (fase melánica de esta especie), como es el caso de esta bella vasija labrada con tapa de cabeza de jaguar negro y vivos ojos en rojo que refuerza los conceptos de tinieblas y oscuridad asociados con el felino.

Entonces, la tradición cerámica y su forma de cocimiento, el jaguar como símbolo cultural histórico y la realización por mujeres tseltales que les ha permitido otra forma de vida, son los principales elementos que conforman la identidad de las sociedades que habitan en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca y que son expresiones que,

como los textiles de los Altos, sólo pueden darse en esta región del estado y en esta región del país, lo cual lo vuelve un conocimiento situado, en un tiempo y espacio bien definidos y caracterizados.

Para concluir con este apartado y capítulo, revisare los elementos formales y de creación que presentan los objetos estético-simbólicos conocidos como laca, maque o pintura al aje, producida en el municipio de Chiapa de Corzo, perteneciente a la región I Metropolitana.

La realización de objetos estético-simbólicos que tienen el nombre de maque para nuestras culturas, pero que los europeos llamaron laca, es una técnica decorativa -de origen prehispánico-, tanto en jícaras y calabazos como en madera (cajas, baúles, bateas), consiste básicamente en la aplicación de una pintura al óleo mezclada con tierras, sobre bases o soportes de resina completamente secos y exentos.

El óleo se obtenía a partir de la mezcla de una cera, extraída de un insecto, el aje, y aceite de chía, de ahí el por qué Chiapas sea uno de los estados de la República en donde se realizan estos objetos, o de chicalote; esta mixtura produce el medio ideal para la adaptación de tierras o pigmentos sobre estos soportes. Durante la época prehispánica se practicó regularmente la decoración de jícaras (xícale o tocomate) y calabazos con esta técnica, que algunos estudiosos han comparado con la laca o esmalte.

La xícara es el fruto de un árbol; su figura es redonda y las hay de diversos tamaños; la calabaza es cultivada y extiende sus ramificaciones y follaje sobre la tierra; a sus frutos se les conoce también como hules.

Son varias las referencias que encontramos en los apuntes de frailes y cronistas coloniales describiendo la técnica del maque o laca. La revista *Arqueología mexicana* en su número 19, publicada en 1996, presenta un artículo titulado “El maque”, escrito por Rafaela Duft Dávalos y en él se comenta:

En 1639, en la Crónica de la provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán, decía fray Alonso de la Rea: La pintura de Peribán, hasta hoy no imitada, se inventó en esta provincia: y fuera de ser tan vistosa, el barniz es tan valiente que a porfía se deja vencer del tiempo, con la misma pieza en que está pegado, porque siendo natural en todos los colores marchitarse con el uso, perderse y despegarse con las aguas calientes, con los golpes y trasiegos, este de Michoacán no se rinde ni marchita con el tiempo, sino que se hace tan de una pasta con la madera o vaso que dura lo mismo que él.

Fray Pablo de la Purísima Concepción Beaumont dice, en su Crónica sobre la Provincia de Michoacán: Estos tarascos los primeros inventores de la pintura, hasta, hoy no imitada en cosas de madera, que todavía se aprecia en hateas de Peribán, y en lo que hoy se trabaja en Cocupao, siendo el barniz tan constante, que apuesta con la misma pieza labrada su duración y permanencia.

Esto contradice el dato obtenido en el Archivo General de la Nación. del legajo usado por Bravo Ugarte, que refiere: Ydea del estado en que se hallava la alcaldía mayor de Jiquilpan en el año de 1789.

El pueblo de san Juan Perivan que en nuestro vulgar idioma equivale a pedir [¿podríamos inferir que las "peribanas" son piezas hechas a pedido?] (foja 19).

... ni los indios tienen peculiar manufactura alguna por ser naturalmente desidiosos y poco inclinados al trabajo [...] solo se exercitan con la siembra del maíz y trigo (foja 21).

En el primer encuentro de los naturales de esta región -los purépechas o tarascos- con los españoles, el cazonci (gobernante máximo entre los tarascos) envió muchos regalos que fueron entregados al tesorero real, Julián de Alderete; la lista de regalos nos llega hasta la actualidad: escudo de plata, diademas de plata y cobre, orejeras,

collares, ornamentos de plumajes y vasijas de calabazas maqueadas: todo ello constituía parte importante del guardarropa imperial. Estos avíos fueron enviados al rey de España en el malogrado embarque de 1522, que cayó en manos de los franceses (1996: 46-51).



Ejemplos de laca o maque prehispánico

Cabe mencionar que en la actualidad son tres los estados de la República mexicana que se dedican a la elaboración del maque o laca, no siempre en los soportes de calabazos o frutos secos, también se realizan en soportes de madera como cofres o cruces realizadas exprofeso para ser intervenidos con barniz o laca.



Ejemplos de laca contemporánea

Como ya se mencionó, son las técnicas y los soportes los que principalmente vinculan a esta expresión de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca con la realizada en tiempos prehispánicos por los antiguos mexicanos, pero los elementos formales tienen que ver con flores y plantas originarias de la región, lo cual también vincula a estos objetos estético-simbólicos con la identidad territorial o geográfica de las sociedades que forman parte de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

Al igual que como ocurre con los textiles de los Altos o con la Cerámica de Amatenango del Valle, el maque chiapacorceseño también es una expresión de la imaginación creadora realizado primordialmente por mujeres y que su forma de elaboración es heredada de generación en generación, lo cual lo vuelve una elaboración familiar y colectiva.

Los materiales con que se realiza el maque son primordialmente de origen natural, así como los soportes, lo cual también permite identificar una intención de sustentabilidad que radica en el reciclaje de calabazos y frutos secos como las jícaras para la realización de estos objetos estético-simbólicos.

Los exponentes de la laca chiapacorceseña como la maestra María Martha Vargas Molina han recibido reconocimientos tanto nacionales como internacionales, pero no por eso dejan de ser vistos con cierto menosprecio como y son catalogados o considerados como arte popular o artesanías, negándoles de esta manera el ser reconocidos y valorados como arte universal, con todo lo que ello conlleva.

Consideraciones preliminares

Una vez revisadas las teorías decoloniales, después de rastrear sus orígenes en la Teoría de la dependencia latinoamericana, dándole continuidad con las propuestas realizadas por Enrique Dussel en su *Filosofía de la liberación* para poder apreciar desde otra perspectiva la creación artística de la cultura regional chiapaneca o como he decidido nombrarla: creación de objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca.

Para revalorar dicha creación me he respaldado también en las propuestas de Dussel a través de su *Estética de la liberación*, en donde presenta los elementos a considerar para comprender que todas las sociedades que habitan el planeta tienen la posibilidad de crear estéticamente o de expresar de manera estética su visión de mundo.

Un elemento importante a resaltar es que la creación de objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca han sido menospreciados o no valorados como artes por la cultura hegemónica del sistema mundo capitalista, manteniendo así una especie de colonialismo creativo que ha catalogado a dichas creaciones como artesanías o arte popular y este colonialismo creativo es replicado al interior del país por las clases hegemónicas o por el estado, en un colonialismo interno que, aunque exprese ciertos reconocimientos a los artesanos y sus creaciones, no deja de considerarlos como algo inferior al arte, ejerciendo así una especie de esteticidio o negación de la posibilidad de expresión artística por considerar que sus obras no pueden ser consideradas de la misma forma que las obras emanadas de la cultura occidental.

Por último, presenté los elementos que me permiten realizar una propuesta para romper o darle la vuelta a este colonialismo desde el enfoque de la cultura regional, ya que pienso que ese es uno de los principales

problemas, el desconocimiento de los contextos sociohistóricos y devenires culturales de las distintas regiones del país, favoreciendo la visión global e imponiéndola con los criterios de valoración y apreciación establecidos desde la lógica occidental. Para ello propongo considerar la estética simbólica de la cultura regional o local, como conocimiento ubicado, que permita identificar el sentido de la creación estético-simbólica en la historia de las sociedades locales y el impacto que esta expresión tiene en su mundo de vida y en el fortalecimiento y resistencia cultural ante los embates colonizadores del sistema mundo capitalista.

CAPÍTULO 3

LA REGIÓN DE LOS OBJETOS ESTÉTICO-SIMBÓLICOS DE LA CULTURA CHIAPANECA

OTRA FORMA DE REFLEXIONAR LA CREACIÓN ESTÉTICA, MÁS ALLÁ DEL CONCEPTO DE ARTE

Si bien en los capítulos precedentes planteo la necesidad de reflexionar el arte o la creación estético-simbólica desde una revisión de las relaciones que se presentan entre arte y sociedad en la cultura occidental e identifiqué las propuestas realizadas desde la filosofía de las formas simbólicas y la antropología simbólica para delimitar una región creativa que he denominado como región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, en la cual se ubican los once municipios que propongo como el núcleo de la creación estético-simbólica que tiene influencia en todo el estado y que nos habla de elementos identitarios que impactan en el grueso de la población chiapaneca.

Si bien en un principio pensé que la región estaba conformada por las sociedades provenientes de los pueblos originarios que realizaban los objetos estético-simbólicos, en este capítulo pretendo demostrar que esta región no la conforman las personas o las sociedades, sino los propios objetos, pero considerándolos desde una perspectiva de alteridad, es decir considerando al otro como uno mismo, y con las herramientas de comprensión que permiten tanto la fenomenología como la hermenéutica.

En este capítulo también presento algunas apreciaciones que las mismas mujeres creadoras han expresado acerca de su quehacer y de sus obras, para conocer como son vistas desde adentro, y conocer de su propia voz si creen que lo que hacen es arte, o no, o cómo lo consideran; saber si es solo una fuente de ingreso económico o una expresión que les permite reafirmar su identidad y mantenerla en resistencia ante los embates de la globalización, saber también por qué son prioritariamente las mujeres las que se dedican a la elaboración de estos objetos y saber el papel que dichos

objetos juegan al interior de las sociedades a las que pertenecen las mujeres que los crean.

Por último, propongo una revaloración de la producción estético-simbólica de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca en los estudios de cultura regional, como principal crítica a la tradicional historia del arte nacionalista.

3.1 La imaginación creadora desde la teoría heterárquica del poder y la hermenéutica fenomenológica

El principal elemento que ha permitido o favorecido la desvaloración de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca o que los ha menospreciado como arte popular o artesanía, es la colonialidad del poder.

Pienso lo anterior, puesto que una vez revisados múltiples conceptos de arte propuestos desde la lógica occidental y las relaciones que históricamente han sostenido el arte y la sociedad en esa cultura, no encontré elementos suficientes para entender el porqué de la catalogación de los objetos estético-simbólicos como artesanía o arte popular, no encontré elementos estéticos o creativos que permitan lo anterior.

Entonces, si la desvaloración de los objetos estético-simbólicos no deviene de la apreciación estética ¿a qué se debe?

La respuesta hipotética que expongo, es que este menosprecio deviene más de una relación de poder de tipo centro/periferia que de una valoración estética del quehacer creativo y que esta relación de poder ha cobrado fuerza con la concepción y formularios que sostiene el arte moderno occidental.

Considero que los puntos que han favorecido históricamente a este menosprecio son varios:

1. Se realiza principalmente en países que han sufrido una colonización y en los que la población de los pueblos originarios es considerable.
2. Es una relación que se da principalmente hacia los habitantes de pueblos originarios.
3. En el caso de México este menosprecio se fortaleció a partir de la propuesta de proyecto de nación que se presentó durante el siglo pasado, en donde el estado no reconoció la condición cultural de los pueblos originarios y sólo los anexo al proyecto desde considerarlos como campesinos u obreros del campo y no como pobladores con otras culturas y otras visiones del mundo.
4. El conflicto entre modernidad y tradición sostenido principalmente por los tecnócratas es otro elemento que ha favorecido a considerar el arcaísmo de los pueblos originarios como señal de atraso tecnológico o moderno.

Estos puntos son los puntos que orientan la exposición que realizo en este apartado para proponer una visión heterárquica del poder que permita contrarrestar la visión jerárquica que tradicionalmente ha prevalecido a la hora de establecer cualquier tipo de relación entre el estado mexicano y las clases dominantes, como resultado de un colonialismo interno que deviene de los colonialismos internacional y transnacional.

Revisemos pues las propuestas de la Teoría heterárquica del poder para proponer otro tipo de relaciones, así como los aportes de la hermenéutica fenomenológica presenta para la interpretación de sentido de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca.

3.1.1 Teoría heterárquica del poder y su relación con la imaginación creadora

Si bien, ya he mencionado con anterioridad que el problema de la conceptualización del arte y de su aplicación a la hora de estudiar los objetos

estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de las sociedades locales de América Latina y de México en específico, no es sólo de apreciación estética, sino que es resultado de un devenir colonialista que inicia con una colonialidad del poder, al imponerse una cultura sobre otra y explotarla, continua con una colonialidad del saber en dónde las estructuras de conocimiento están sustentadas exclusivamente en el modelo hegemónico y se enquistan en las demás sociedades a partir de una colonialidad del ser que impacta en todas las esferas de vida de estas sociedades.

Entonces, si el principal embate colonialista se presenta en la colonialidad del poder, pienso que la principal propuesta para anular el efecto colonialista a la hora de acercarnos a estudiar los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca o de cualquier otra cultura regional del país o de Latinoamérica, debe provenir de cuestionar las relaciones colonialistas de poder, pero a los tres niveles del colonialismo: internacional, transnacional e interno, por lo tanto, al estar sustentada la presente investigación en una perspectiva decolonial, pienso que lo indicado es que la propuesta teórica en la que me base para cuestionar estas relaciones de poder provengan de un teórico decolonial, Santiago Castro-Gómez, el cual recurre a las propuestas teóricas de Michael Foucault, específicamente de *La microfísica del poder* (1980), para, posteriormente, reflexionar de otra forma la creación artística en el Sureste mexicano.

Antes de iniciar con la revisión al trabajo de Castro-Gómez, considero pertinente realizar una breve explicación de la perspectiva del poder que se presenta en las propuestas de Foucault.

Es necesario aclarar que cuando Foucault habla de poder no se ciñe solamente al poder gubernamental o al de las instituciones de este, sino que abarca las relaciones de poder que se presentan en todos los ámbitos de la sociedad, al que el filósofo francés denomina como poder social, y que está

conformado por un entramado de esferas de poder, situadas por debajo de los grandes poderes como el gobierno o la iglesia.

Menciono lo anterior a pesar de que en esta investigación se cuestionan las relaciones de poder que se presentan en nuestro país entre, por un lado, el sistema mundo capitalista, las empresas transnacionales y militares y el estado mexicano, como representantes de los tres niveles de colonialismo, y por el otro lado, las culturas y sociedades locales, conformadas en gran medida por habitantes de pueblos originarios, porque me permite situar mejor la propuesta específica de Castro-Gómez, como parte de la propuesta general de Foucault en *La microfísica del poder*.

En la microfísica, el filósofo propone una revisión de las relaciones de poder a través de dos dinámicas de dominio diferentes:

1. El contrato: que se materializa en el poder de tipo opresor y jurídico. Fundamentado en la legitimidad de este.
2. Dominación: se establece en términos de represión y sumisión (1980).

Después de realizar esta revisión, el filósofo insiste en que el análisis de las relaciones sociales de poder no debe partir del poder gubernamental, sino desde estas esferas que lo alimentan y hacen posible. Pienso que la relación colonialista de la creación estética y de su apreciación son parte de estas esferas.

Una categoría que retomará Castro-Gómez de Foucault y que desarrollará en su propuesta es la de biopolítica, en la que el filósofo francés plantea que la forma antigua de poder tenía en el más allá, en la muerte, una justificación metafísica de su poder terrestre. Por otro lado el biopoder tiene en la muerte su límite.

Este concepto aparecerá por vez primera en la última sección del primer tomo de su *Historia de la sexualidad* (1976). En dicha sección, llamada "derecho de muerte o poder sobre la vida", explica cómo en los dos últimos

siglos se ha dado un paso en la forma de ejercer el poder por parte de los Estados: anteriormente el poder se basaba en la capacidad del soberano de dar muerte, ahora se basa en la capacidad de gestionar la vida.

Así pues, se trata de un poder que no sólo amenaza con desposeer de propiedades y en última instancia de la vida, sino de controlar la vida, de hacerla crecer, organizarla y optimizarla.

Esto se muestra, por ejemplo, en los regímenes totalitarios, que movilizan poblaciones enteras para hacer la guerra con el pretexto de conservar la vida del grupo, mientras que antes las personas iban a la guerra para mantener el poder político del soberano.

Revisada, de manera más sintética, la propuesta presentada en *La microfísica del poder*, es momento de pasar a lo planteado por Santiago Castro-Gómez en su trabajo.

En *Michel Foucault y la colonialidad del poder* (2007), de Santiago Castro-Gómez, identifico que la ruta epistemológica, por mi seguida, tiene como principal característica lo que el autor considera como una influencia metodológica que tiende a una “representación jerárquica del poder” (2007: 155), ya que me detengo a revisar las relaciones jerárquicas o de superioridad que mantiene el sistema mundo capitalista y sus manifestaciones transnacionales e internas con las sociedades locales, en relación a la creación artística o de objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca.

Ante esta representación jerárquica, Castro-Gómez propone recurrir a lo que llama: una “teoría heterárquica del poder”, inspirada en las nociones de *La microfísica del poder* propuesta por Michel Foucault, la cual considera al ejercicio del poder desde una perspectiva peculiar a la que denomina “biopolítica” y sus tres niveles generales: *microfísico*, *mesofísico* y *macrofísico*.

En tal sentido, cabe resaltar que para Castro-Gómez la biopolítica que propone Foucault es “una tecnología de gobierno que intenta regular procesos vitales de la población tales como natalidad, fecundidad, longevidad, enfermedad, mortalidad, y que procura optimizar unas condiciones (sanitarias, económicas, urbanas, laborales, familiares, policiales, etc.) que permitan a las personas tener una vida productiva al servicio del capital” (2007: 156).

En otras palabras, la biopolítica es una tecnología de gobierno que deja vivir a los grupos poblacionales que sirven para fomentar el trabajo productivo, el desarrollo económico y la modernización y deja morir a los que no los fomentan, o no se circunscriben a la lógica occidental capitalista, tal como pasa con el arte de los pueblos originarios de México, que no se circunscribe dentro de dicha lógica, formato o formulario.

Entonces, si proponemos que la colonialidad del poder sea revisada desde una perspectiva heterárquica y no jerárquica, tal como lo propone Castro-Gómez, veremos la vida social como “compuesta de diferentes cadenas de poder, que funcionan con lógicas distintas y que se hayan tan sólo parcialmente interconectadas” (2007: 166).

Es así que, en lugar de considerar como punto de partida a las reflexiones abstractas sobre el funcionamiento de la economía-mundo y sus ciclos de larga duración, se privilegia el análisis etnográfico de dicho fenómeno, inclinando más el estudio a hacia una teoría heterárquica del poder, ya que:

Desde la perspectiva de una teoría heterárquica la colonialidad no se reduce al dominio económico y político establecido por las potencias hegemónicas del sistema-mundo sobre los territorios de la periferia, sino que tiene que ver también y primordialmente, con los dispositivos de regulación y normalización que operan a nivel gubernamental (las llamadas herencias coloniales), así como con las tecnologías de

resistencia y decolonización que operan a nivel molecular (Castro-Gómez, 2007: 167-168).

Entonces, desde esta perspectiva, propongo un giro en la investigación, que incluya la consideración de la desvalorización del arte de los pueblos originarios del sureste mexicano desde la perspectiva de la teoría heterárquica del poder, con un enfoque microfísico ya que, coincidiendo con Castro-Gómez, pienso que “Los regímenes moleculares de poder (que involucran afectos, subjetividades en pugna y saberes ancestrales) no son vistos aquí como si poseyeran historicidad propia” (2007: 170).

Considerar desde esta perspectiva las bellezas históricas y locales (pensando el arte en términos de belleza), desde un enfoque regional y no sólo desde las propuestas nacionales y universales, conlleva a pensar junto con Castro-Gómez, que “en los niveles locales y semiglobales existe una heterogeneidad temporal, es decir, una situación marcada por la coexistencia de diferentes experiencias de tiempo” (2007: 170).

La propuesta de otra forma de reflexionar la creación artística de los pueblos originarios del sureste mexicano está atravesada por las teorías decoloniales, sólo que pensadas como una jerarquía en vez de como heterarquía y no había considerado que “la colonialidad del poder no es unívoca sino múltiple, y que en cualquier caso no se reduce a la relación molar entre capital y trabajo” (Castro-Gómez, 2007: 171).

Es así como, pensar el sistema-mundo moderno/colonial como una heterarquía hace considerar que:

el tema de la decolonialidad no puede seguir orientándonos hacia una reflexión exclusivamente macroestructural, como si de ese nivel dependiera la descolonización de otros ámbitos de la vida social. Eso conlleva a una ignorancia respecto a las lógicas decoloniales que se dan en múltiples niveles y que en muchos casos se vinculan, solo de forma residual, con la economía-mundo, y mucho más con cadenas

microfísicas que afectan los cuerpos, los sentimientos y las relaciones interpersonales (Castro-Gómez, 2007: 171).

Al virar de una teoría jerárquica del ejercicio del poder a una teoría heterárquica, consideramos las dinámicas de la microfísica del poder, en fenómenos que no necesariamente se circunscriben en la lógica del sistema-mundo capitalista occidental, tal como lo es la producción artística o de objetos estético-simbólicos generada por la imaginación creadora de las culturas regionales de México.

A decir de Castro-Gómez: “La biopolítica es, entonces, una tecnología de gobierno que intenta regular procesos vitales de la población tales como natalidad, fecundidad, longevidad, enfermedad, mortalidad, y que procura optimizar unas condiciones (sanitarias, económicas, urbanas, laborales, familiares, policiales, etc.) que permitan a las personas tener una vida productiva al servicio del capital” (2007:156).

En otras palabras, la biopolítica es una tecnología de gobierno que “hace vivir” a aquellos grupos poblacionales que mejor se adaptan al perfil de producción necesitado por el Estado capitalista y en cambio, “deja morir” a los que no sirven para fomentar el trabajo productivo, el desarrollo económico y la modernización, de aquí la importancia de plantear el conflicto entre tradición y modernidad. Frente al peligro inminente que representan estos enemigos, los que personifican el atraso y la tradición, es que la sociedad moderna y progresista debe defenderse, y para ello está la biopolítica.

Entonces, si el sistema mundo capitalista ha mantenido una colonialidad del poder para con los países que en un momento histórico fueron colonizados por países europeos principalmente y esta colonialidad del poder tiene su origen en la explotación de los otros, los originarios de las tierras colonizadas; entonces puedo pensar que el origen e intenciones de esta colonialidad del poder son principalmente económicas, pero los

efectos de esta colonialidad del poder, se reflejan también en otras esferas de la vida como la familia, las relaciones de pareja, las expresiones creativas, y se manifiestan en las colonialidades del saber y del ser.

Castro-Gómez, al referirse a la perspectiva de Wallerstein acerca del análisis de los sistemas mundo, Comenta lo siguiente: “Para éste, la lógica del capitalismo se juega por entero en el nivel global del sistema-mundo y todas las demás instancias (el Estado, la familia, la sexualidad, las prácticas de subjetivación, etc.) son tenidas como «momentos» inferiores al servicio de una totalidad mayor” (2007: 165).

Por lo anterior, es que en la presente investigación se propone que, si bien podemos decir que en México existe una colonialidad de la creación estética y de su apreciación, la cual ha impactado en los niveles internacional, transnacional e interno y que deviene de las colonialidades del poder, del saber y del ser y se manifiesta en la invisibilización o en el esteticidio de la creación de objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de las culturas regionales o locales; entonces, revaloremos dichos objetos y su creación desde una perspectiva:

1. Crítica de la conceptualización del arte y de la supuesta universalidad de este concepto al momento de estudiar los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de las culturas regionales.
2. Con enfoque regional, es decir, que privilegie el estudio de los objetos estético-simbólicos, considerándolos desde sus contextos locales, en relación a la identidad y demás expresiones culturales, y de la visión de mundo y lugares de enunciación⁹ de sus creadoras.

⁹ Considerando el lugar de enunciación como: su condición de mujeres, de ser tsotsiles o tseltales o mestizas, su vivir en Chiapas, su ser herederas de técnicas, talentos, y formas de hacer las cosas, y demás elementos que impactan en la imaginación creadora de las mujeres que crean los objetos estético-simbólicos que forman parte de la cultura regional chiapaneca.

3. Que reflexione la creación estético-simbólica emanada de la imaginación creadora de las culturas regionales desde una perspectiva decolonial y heterárquica y que considere otras creaciones a nivel molecular que existen por estas latitudes.

Si se consideran los tres elementos propuestos arriba a la hora de estudiar la historia del arte (la llamaré así por motivos de entendimiento) a nivel nacional, en el caso de México, podremos incorporar el estudio de los objetos estéticos-simbólicos, sin necesidad de menospreciarlos como artesanías o arte popular, propuestos desde la lógica occidental, sino realizando un esfuerzo por comprender el sentido y valor de estos objetos y tratar de responder al cuestionamiento acerca de ¿cuál es la intencionalidad de hacer objetos estético-simbólicos en la cultura regional chiapaneca?

Para intentar responder a la anterior interrogante, creo necesario recurrir a las herramientas metodológicas adecuadas que me permitan una interpretación de la carga de sentido de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, por ello pienso que la herramienta metodológica adecuada para dicha tarea es la hermenéutica, acompañada de un enfoque fenomenológico, por lo cual he decidido llamarla hermenéutica fenomenológica, de cual se hablará en el siguiente apartado.

3.1.2 Hermenéutica fenomenológica para la comprensión de los objetos estético-simbólicos de la cultura regional chiapaneca

A lo largo de la historia, la humanidad se ha comunicado y expresado de múltiples maneras. El lenguaje artístico ha sido pieza fundamental en la conformación de los distintos mosaicos culturales.

La imaginación creadora, especialmente su manifestación estética, se presenta como una de las primordiales formas de expresión en las culturas

mesoamericanas, latinoamericanas y mexicanas, mismas que devienen de la mezcla entre la tradición occidental latina y la prehispánica.

Es importante considerar que en las culturas que nos cimentamos en la escritura iconográfica, la producción de imágenes ha desempeñado un papel importante en la transmisión, comunicación y difusión de las múltiples visiones del mundo, emanadas de las distintas conformaciones culturales que han existido y subsistido a lo largo del tiempo y que se valen de estas imágenes para expresarse.

Lo anterior permite que estas visiones de mundo o cosmovisiones, con los conceptos, imaginarios e ideas que las conforman, trasciendan tiempo y espacio.

Siguiendo en el mismo tenor, podemos considerar entonces que el proceso de maduración creativo de los individuos que conforman las sociedades y sus culturas, está sustentado en la capacidad que tiene el ser humano de identificar y comprender esas imágenes, de diferenciar sus matices, percibir las variables y analizar las complejidades que presenten en relación con los objetos emanados de las distintas expresiones estéticas, a los cuales llamamos comúnmente obras de arte, pero que para los fines de este trabajo he llamado objetos estético-simbólicos.

La capacidad individual de relacionar causas y efectos, ambientes y acontecimientos, se agudiza con el paso de los años. Por nuestra misma naturaleza humana, este proceso tiene mucho de subjetivo. Nuestra percepción del mundo es comprensible básicamente desde nuestro yo, como lo saben perfectamente los creadores en general. Algunos científicos sociales y humanistas, por otro lado, siguen aferrados al sueño de la “objetividad”, basada en un “análisis científico”, frío e imparcial de la realidad, no influido por sus propios gustos y pasiones.

Siguiendo con lo anterior, en este apartado quiero proponer el uso de una herramienta que considero indispensable para el análisis de los objetos

estético-simbólicos, ya que facilita un acercamiento serio, y con contenido social, del estudioso con las obras; pero sin atender precisamente al razonamiento lógico, ya que no cumple necesariamente con las reglas de la objetividad científica, no obstante permite al espectador una comprensión del fenómeno creativo y de las obras que se desprenden de su quehacer, así como también le facilita el acceso a otras perspectivas de su realidad sociocultural, política y hasta ambiental.

La herramienta que posibilita dicha comprensión del objeto estético-simbólico como fenómeno sociocultural es la hermenéutica, ya que favorece a ubicar su valor en la conformación de las culturas y en la historia de la humanidad.

La propuesta consiste en sustraer a la hermenéutica de su campo tradicional de la exégesis, o de la interpretación de las leyes, y resaltar su utilidad como herramienta para la comprensión del objeto estético-simbólico.

Considero a la hermenéutica como herramienta rigurosa en el análisis epistemológico, a pesar de que en ella se parte de un punto de vista muy personal y, por ende, subjetivo, como lo es la imaginación; sin embargo podríamos cuestionarnos ¿Y, en qué conocimiento no ocurre así? Por lo menos, en sus planteamientos iniciales.

Iniciadas las interrogantes, creo necesario entonces plantear también las siguientes:

¿Cuál es el aporte de la hermenéutica como herramienta para el estudio de los objetos estético-simbólicos?

¿puede la hermenéutica ser una buena herramienta en la contextualización de expresiones creativas, urbanas y rurales?

¿Permite la hermenéutica identificar los sistemas de valores contenidos en los objetos estético-simbólicos?

¿Su utilización facilita el conocer modas, creencias religiosas y demás manifestaciones culturales de cada época?

Si consideramos que los objetos estético-simbólicos testimonian textos y contextos, consideraremos mejor su valor como ejemplo palpable de las cosmovisiones de los pueblos.

Pero si las obras objetos estético-simbólicos son nuestra principal fuente de información, entonces surgen otras interrogantes:

¿Cómo debo tratar esta fuente?,

¿Qué cuestionamientos debo realizarle?,

¿Cómo lograr que el objeto estético-simbólico brinde la información que nos permita entender su origen y contexto de creación, además de su paso por la historia?

Es en este momento en donde la hermenéutica entra en escena, como ciencia y arte de la interpretación que permite obtener una comprensión sociocultural del valor histórico y, por ende estético, del objeto estudiado.

Sin embargo, antes de abordar a detalle la valía de la hermenéutica como herramienta metodológica para el análisis sociocultural del objeto estético-simbólico, hablaré brevemente de sus orígenes y del objeto de su estudio.

La palabra hermenéutica deriva de la voz griega hermeneuo, que significa explicar un texto. Explicación que servía para resumir las distintas consideraciones, principios y normas que ayudaban a llegar a una interpretación adecuada, principalmente de las Sagradas Escrituras.

Por la ayuda de tales normas, podemos hacer una buena exégesis de cualquier pasaje bíblico. Esta voz, exégesis, también es una palabra griega que significa “poner en claro un texto”.

La hermenéutica tiene sus orígenes históricos entonces en la cultura griega. Aristóteles, en su *Peri hermeneias*, dejó muchas ideas inapreciables sobre ella.

Los medievales, con la exégesis bíblica de los cuatro sentidos de la escritura, fueron afanosos cultivadores suyos.

El Renacimiento llevó al máximo la significación simbólica de los textos, al tiempo que originó la filología más atendida a la letra.

La modernidad lleva adelante esa filología, con tintes de cientificismo, hasta que, en la línea del romanticismo, Schleiermacher resucita la teorización plenamente hermenéutica. Su herencia se recoge en Dilthey, que la aplica a la filosofía de la cultura y de la historia. De él supo tomarla Heidegger y la utiliza en sus intrincadas reflexiones sobre el ser y el hombre. Éste la transmite a Gadamer, el cual ha influido sobre otros filósofos más recientes, como Paul Ricoeur y Vattimo Marramao. Esta genealogía de la hermenéutica sigue viva y actuante hoy en día.

Una de las principales cosas que hay que hacer con la hermenéutica, además de conocer su desarrollo histórico, es definirla; al igual que con toda disciplina cognoscitiva.

Hay que precisar cuál es su objeto y de cuántas clases es; hay que discernir qué tipo de saber es, cuál es su método propio, y qué finalidad tiene en el ámbito de los saberes. Así se verá la especificidad de la disciplina hermenéutica y será en función del acto mismo de interpretación en su proceso propio, el cual mostrará el tipo de pregunta que plantea y el camino por el que la responde.

He dicho que la hermenéutica es la disciplina de la interpretación; pues bien, ella puede tomarse como arte y como ciencia, arte y ciencia de interpretar textos, primordialmente.

Es importante mencionar aquí y siguiendo un poco a Paul Ricoeur, que al hablar de textos no nos referimos solamente a los escritos, sino también a los hablados, los actuados y algunos objetos como los estético-simbólicos, que van pues, más allá de la palabra y el enunciado, aunque siempre estén atravesados por éstos.

Una característica peculiar que se requiere para que un texto sea objeto de interpretación de la hermenéutica, es que en ellos no haya un solo sentido, es decir, que contengan polisemia, múltiple significado.

Lo anterior ha hecho que la hermenéutica, para toda una tradición, haya estado asociada a la sutileza. Esta última consiste en la capacidad de traspasar el sentido superficial para llegar al sentido profundo, inclusive al oculto, también de encontrar varios sentidos cuando parecía haber sólo uno; y, en especial, de hallar el sentido auténtico, vinculado a la intención del autor, plasmado en el texto y que se resistía a ser reducido a la sola intención del lector o espectador.

Hasta este momento tenemos tres elementos de la interpretación claramente identificados: el texto (con el significado que encierra y vehicula), el autor o creador como emisor y el intérprete o espectador, como receptor.

El lector, espectador o intérprete, tiene que descifrar con un código el contenido significativo que le dio el creador, sin perder la conciencia de que él le da también algún significado o matiz subjetivo. La hermenéutica, en cierta manera, descontextualiza para recontextualizar, llega a la contextualización después de una labor dilucidadora y hasta analítica.

Una ciencia se define por su objeto, y el objeto de la hermenéutica como ya lo mencioné es el texto, mismo que puede ser de varias clases; pero si bien el texto es el objeto de interpretación de la hermenéutica, el objetivo o finalidad del acto interpretativo es la comprensión de éste, la cual tiene como intermediaria o medio principal la contextualización, misma que consiste en

poner un texto en su contexto de origen para, posteriormente, aplicarlo al contexto actual.

Más allá de ubicar a la hermenéutica en el campo del conocimiento científico o en el de la estética, en este trabajo propongo considerarla como ruta hacia la comprensión de los objetos estético-simbólicos como fenómenos socioculturales, la cual han defendido teóricos e historiadores alemanes principalmente, pero que por las características de la creación estética puede aplicarse en cualquier latitud del mundo.

La hermenéutica parte de la interpretación científica y documentada. Defiende el pluralismo metodológico que consiste en generar sus propios métodos de interpretación, rechaza el monismo metodológico, el afán por la causalidad y está en contra de la idea del conocimiento instrumental.

La hermenéutica fenomenológica defiende la interpretación comprensiva y la vía empírica defiende la interpretación explicativa. Los integrantes de la escuela de Frankfurt son los herederos de la vía hermenéutica, Karl Popper es un ejemplo claro de ello.

El objeto de estudio de la hermenéutica fenomenológica son entonces las acciones sociales (como texto, incluidas las acciones culturales) motivadas por el individuo (necesitan un sujeto que los ejecute). Estas acciones son subjetivas, por ejemplo, escribir noticias, votar o crear obra artística. Se necesita a alguien que entienda estas acciones. La explicación es la obtención de las causas de la comprensión, es comprender el por qué se hace una cosa y no otra, en fin, es comprender la intencionalidad de las cosas.

Por eso en el caso de la cultura regional chiapaneca y las manifestaciones de su imaginación creadora la interrogante es ¿Cuál es la intencionalidad de hacer objetos estético-simbólicos?

Establecidas las características de la hermenéutica fenomenológica como herramienta teórico-metodológica que sirve para la interpretación y comprensión de la creación de objetos estético-simbólicos, no todo está resuelto, aún nos falta solucionar interrogantes como qué es un objeto estético-simbólico, cómo podemos decir cualquier cosa acerca de estos objetos si cambia con cada apreciación y cada espectador o si existe la posibilidad de un significado compartido de estos objetos, es decir, un acuerdo sobre ellos.

Para tratar de solucionar dichas interrogantes, ofrezco una presentación pragmática de la hermenéutica fenomenológica, en lugar de un extendido estudio histórico que ya se ha realizado con anterioridad.

Una breve descripción de la hermenéutica fenomenológica es un buen punto de partida: la hermenéutica, como ya se explicó, es una teoría de la interpretación de documentos escritos en el que se considera el estatus del intérprete en el comentario. La hermenéutica fenomenológica entonces es una revisión contemporánea de la disciplina decimonónica; en ella, la noción romántica en la que se establecía el genio del autor ha sido sustituida por una consideración total de la experiencia de la lectura o apreciación como el punto de partida de la investigación.

La obra de Martín Heidegger fue fundamental para el desarrollo de la hermenéutica fenomenológica, pues hizo posible la premisa filosófica de ser-en-el-mundo, que ha demostrado ser la solución al difícil problema de la relación sujeto-objeto.

La obra de Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (1960) ha estado aún más directamente vinculada con la fusión contemporánea de la hermenéutica con la fenomenología. Por supuesto, los principios de la hermenéutica fenomenológica han sido desarrollados con mayor profundidad en la obra de Paul Ricoeur en el periodo comprendido entre 1970 y 1985.

La dialéctica de la hermenéutica fenomenológica es el núcleo que mantiene unido al grupo de teorías propuestas por pensadores tan diversos como Gadamer, Heidegger y Ricoeur.

La dialéctica entre la explicación y la comprensión tiene tres proposiciones generales:

- La primera, que es imposible saber cualquier cosa si no existiera una presuposición anterior a la investigación. Los sistemas preexistentes de indagación quedan, de esta forma, como una parte inherente de la manera en que concebimos nuestros propósitos y escogemos los medios para llevarlos a cabo.
- La segunda proposición general que es común a la hermenéutica fenomenológica es una postura anti-idealista, que reelabora la lógica dialéctica de Hegel pero rechaza la conclusión de este sobre un absoluto. Esto significa que la hermenéutica fenomenológica acepta la contingencia irreductible de las estrategias propias del pensador, así como la de la realidad misma. La verdad que emerge de estas teorías es la verdad del conocimiento de uno mismo.
- La tercera proposición es que existe una estructura intencional tanto en la explicación como en la comprensión. En la elección misma del tema y en la manera en que el pensador aborda su objeto de investigación, existe no sólo la intencionalidad detrás de la explicación, sino también un marco intencional en las condiciones sociales del pensador que afecta su comprensión. Además, ambas estructuras intencionales se relacionan dialécticamente. No hay absolutos; no existe una verdad definitiva; pero si hay maneras de reflexionar sobre cómo el pensador sabe lo que cree que sabe.

Si aceptamos que la hermenéutica es una teoría reflexiva de la interpretación, entonces la hermenéutica fenomenológica es una teoría reflexiva de la interpretación basada en las presuposiciones de la filosofía

fenomenológica. Las bases de una hermenéutica fenomenológica se derivan del cuestionamiento de la relación sujeto-objeto y es a partir de este cuestionamiento que observamos por primera vez que la idea de la objetividad presupone una relación que comprende al objeto supuestamente aislado. Esta relación globalizante es anterior a cualquier categoría que deseemos construir y más básica que ella. El término empleado por Heidegger para denominar a esta relación fundamental es el de ser-en-el-mundo (1982:62-74)

El término heideggeriano expresa la primacía de la pertenencia, de participar del mundo, que precede a la reflexión. Este término y otros parecidos a él que aparecen en la obra de Husserl, Gadamer y de otros filósofos fenomenológicos posteriores, testifican la prioridad de la categoría ontológica de *Dasein*, lo que somos, sobre la categoría epistemológica y psicológica del sujeto que reflexiona sobre sí mismo.

Entonces podemos decir junto con Ricoeur que “la presuposición fenomenológica más fundamental de una filosofía de la interpretación es que cada pregunta que se refiere a cualquier tipo de ser es una pregunta sobre el significado de ese ser” (1991:114)

A continuación presento una relación de principios de funcionamiento de la hermenéutica fenomenológica, que permiten aclarar su tarea como vía teórico-metodológica para la interpretación del objeto estético-simbólico y su relación con los contextos socioculturales, tanto el que lo vio nacer, como el del espectador que lo interpreta para su goce estético.

El primer principio de la hermenéutica fenomenológica es que cada pregunta que realizamos con respecto al objeto que vamos a interpretar es una pregunta sobre el significado de este. El significado de un objeto u obra se derivará de una indagación acerca de la composición de ésta, que es la forma, la historia, la experiencia de apreciación estética y la auto-reflexión del intérprete.

El segundo principio de una hermenéutica fenomenológica es que el modelo tradicional de comunicación textual, que se mueve de autor a obra a espectador, queda suplantado aquí por un modelo bifurcado que construye dos relaciones separadas y paralelas: la primera es, dentro de la prioridad temporal, la relación autor-obra, y la segunda, la relación obra-espectador.

La relación autor-obra, es afín al proceso creativo de cualquier esfuerzo humano, por medio del cual, el trabajo de un ser humano dota de individualidad a su obra como declaración única del ser. Pero una vez que se entrega la obra al espectador, esta relación se da por terminada. No hay control retroactivo sobre el trabajo creado. Las intenciones psicológicas del autor sólo tienen importancia para sí mismo. La intencionalidad creadora debe desplegarse ante el espectador como parte de la experiencia de éste.

Si el espectador va a captar el significado de un objeto estético-simbólico, debe ser capaz de reconocer que éste tiene la singularidad de ser la composición de un autor. El estilo de un objeto estético-simbólico (textil, cerámica o maque) no debe buscarse en la historicidad del autor sino en el objeto mismo. Es necesario desarrollar más este aspecto si no se quiere que la función del autor se convierta en una fuente de confusión y malentendidos. Puesto que el estilo es trabajo que dota de individualidad, es el signo de composición de la estructuración que produce un objeto, por tanto, designa retroactivamente a su autor.

La característica fundamental de un objeto estético-simbólico es que trasciende las condiciones psicológicas y sociológicas de su producción, con lo cual entra en una nueva relación que no puede ser circunscrita. Esta nueva relación es una serie ilimitada de “lecturas” y cada una de estas se sitúa en su propio contexto sociológico, psicológico y cultural.

De esta forma, el tercer principio de la hermenéutica fenomenológica es reconocer que el objeto estético-simbólico es arrancado de su contexto

original y, mediante el acto de apreciación, se encuentra en contextos variables y diferentes.

Es necesario recalcar de nuevo que ya no existe una situación común entre la creadora y el espectador. Si hemos rechazado la búsqueda de las intenciones psicológicas de otra persona –la creadora– supuestamente ocultas detrás de los objetos estético-simbólicos, y si no queremos reducir la interpretación al juego libre de los deconstruccionistas, entonces, ¿Qué es lo que nos queda como ámbito de investigación? Mi postura es que el cometido de la interpretación es el de explicar el tipo de ser-en-el-mundo que se despliega dentro de los objetos estético-simbólicos y mediante éstos.

Según la filosofía de Hans-Georg Gadamer, convenimos que se entiende a la condición humana como, esencialmente, un diálogo de realización o actualización para la persona que pertenece a una tradición, e interactúa con ella, dentro de una comunidad de comentario.

El cuarto principio de la hermenéutica fenomenológica se deriva, en parte, de *Verdad y método*; es la noción de que el encuentro hermenéutico consiste en trascender la extrañeza alienante que, en un principio, la obra tiene para el espectador. La metáfora de la distancia sirve para describir este encuentro y el subsiguiente proceso de tensión continua. En otras palabras, existe una antinomia inicial entre la obra y el espectador, una oposición entre la distanciación alienante y el impulso hacia la apropiación por parte del espectador.

El quinto principio de la hermenéutica aquí propuesta describe el proceso central de apropiación del objeto estético-simbólico en la experiencia de la apreciación. A decir de Mario J. Valdés en su libro *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea* “Apropiación es la traducción al español del término alemán *Aneignung*, y fue empleado primero por Ricoeur en 1972. El término significa hacer propio lo que era, en un principio, extraño y ajeno” (1995:143).

Como se ha mencionado con anterioridad, la tarea de la hermenéutica fenomenológica consiste en superar la distancia cultural y la alienación histórica de la obra de arte o del objeto estético-simbólico. Sólo se cumple el propósito de la apropiación en la medida en que se actualice el significado del objeto estético-simbólico para el espectador del momento.

Por lo tanto, la apropiación es el proceso de actualización del significado de un objeto estético-simbólico que está dirigido al espectador. Por consiguiente es un concepto dialéctico de proceso dinámico que tiene como resultado el hecho de apoderarse de lo que era, en un principio, el pensamiento de otros. La experiencia de apreciación considerada como un acontecimiento situado en el momento actual, en medio de la historicidad del espectador, es el nuevo acontecimiento que sustituye al suceso del autor.

Si para empezar la tarea de interpretación comprendemos que el objeto estético-simbólico tiene un estatus autónomo con respecto al autor, tenemos entonces tres opciones para su estudio: podemos explicar el objeto en términos de sus relaciones internas, de su estructura; podemos responder a la obra, apreciarla y criticarla; y podemos intentar relacionar los dos puntos anteriores, es decir, relacionar a la explicación formal con la comprensión de la experiencia de apreciación. Esta última es la línea de acción de la hermenéutica fenomenológica y, para llegar a ella, debemos abordar los objetos estético-simbólicos como forma, pero también como un acontecimiento histórico y distante y, finalmente, como un suceso históricamente presente.

El sexto principio es entonces el punto de partida, es la organización formal que queda vinculada posteriormente a las huellas de sus orígenes históricos, pero que también es reconstituída, de manera clara y abierta, como un acontecimiento contemporáneo para el espectador, quien es el agente necesario para la significación total. La función del espectador se convierte en algo que concretiza y asimila, creado por la experiencia de

apreciar los objetos estético-simbólicos y de participar, así, de la cosmovisión de una cultura.

El séptimo principio de esta hermenéutica será esclarecer qué es lo que puede y no puede lograr. La hermenéutica fenomenológica difiere de la hermenéutica romántica en, al menos, una proposición fundamental: mientras que la hermenéutica del siglo XIX buscaba vincular el contenido de las obras de arte con la disposición psicológica del autor o con las condiciones sociales de la comunidad en la que se habían producido las obras, la hermenéutica fenomenológica está encaminada, en última instancia, a examinar a la obra como una realidad constituida que toma en cuenta consideraciones históricas pero que se fundamenta en el fenómeno de la apreciación del espectador o crítico. Debemos también tener cuidado en distinguir nuestra empresa en particular de cualquier forma de crítica de arte que tenga un carácter anti-histórico, como el estructuralismo. El séptimo principio consiste entonces, en reconocer que es imposible establecer un significado fijo y que un conflicto de interpretaciones resulta inevitable. Sin embargo, más que evadir este hecho, buscamos participar en la tradición del comentario humanístico, que Paul Ricoeur ha denominado la hermenéutica de la re-figuración del mundo.

Los principios de la hermenéutica fenomenológica que he delineado hasta aquí constituyen una vía teórico-metodológica que propone una ruta a seguir para la crítica del arte o de los objetos estético-simbólicos.

Concluyo presentando un resumen de estos principios:

1. Cada pregunta que nos hagamos acerca de los objetos estético-simbólicos es una pregunta sobre su significado.
2. Existen dos relaciones separadas y paralelas a la vez: la del autor-obra y la de obra-espectador.

3. Los objetos estético-simbólicos trascienden sus condiciones de producción y entran en una nueva relación que no puede ser circunscrita.
4. El encuentro hermenéutico consiste en trascender la distancia alienante que los objetos estético-simbólicos tienen, en un principio para el espectador.
5. La apropiación es el proceso de actualización de significado en los objetos estético-simbólicos dirigidos a un espectador.
6. El punto de partida de la crítica es el estudio de la organización formal de los objetos estético-simbólicos.
7. Es imposible establecer un significado fijo, pues la interpretación de los objetos estético-simbólicos es inagotable.

Una vez establecida la ruta teórico-metodológica nacida de esta propuesta, es momento de revisar bajo su luz algunos de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, para relacionarlos con el contexto sociocultural en que fueron creados y con la identidad y lugares de enunciación de las mujeres que los crearon.

3.2 La creación estético-simbólica de la cultura regional chiapaneca desde la apreciación de algunos de sus objetos y de la visión de sus creadoras

El presente apartado se divide a su vez en dos subapartados. En el primero intento una descripción estético-morfológica de los objetos estético-simbólicos que conforman la Región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca y en el segundo expongo la visión de las creadoras en cuanto al quehacer que les representa la creación y elaboración de estos objetos.

Como ya se mencionó con anterioridad, los objetos estético-simbólicos que me servirán para ejemplificar lo aquí expuesto son los Textiles de los Altos, la Cerámica de Amatenango del Valle y la Laca de Chiapa de Corzo, todos elaborados en el territorio denominado como Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, ya que esta región se localiza en el estado de Chiapas, que forma parte de lo que consideramos como el Sureste mexicano.

Es importante recordar también que los objetos estético-simbólicos aquí estudiados tienen en común:

- Contar con elementos, simbólicos, técnicos y de soportes, que los vinculan con los utilizados en territorio mesoamericano desde tiempos prehispánicos.
- Sus técnicas y significados se heredan de generación en generación.
- Que son objetos elaborados primordialmente por mujeres provenientes de sociedades que conforman los pueblos originarios de Chiapas.
- Que parten de una colectividad creadora y no del virtuosismo individual.
- Que son obras u objetos anónimos, no se firman.
- Han sido reinterpretados a partir de ser considerados como expresiones colonizadas.
- Los lugares en donde son creados los objetos estético-simbólicos, son reconocidos por la producción de estos (por ejemplo: se oye hablar de la cerámica de Amatenango, de los textiles de los Altos o del maque o laca de Chiapa de Corzo, como sello de la identidad creativa del lugar).

Entonces, una vez mencionados los objetos estético-simbólicos que serán revisados como creaciones elaboradas en la Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, a continuación revisaré los elementos simbólicos que componen su estructura estético-morfológica.

Es preciso mencionar que en el apartado 2.3.2, en donde hablé de la estética regional local como conocimiento ubicado, abordé los elementos formales de los objetos estético-simbólicos de la cultura regional chiapaneca, pero en este apartado lo que revisaré serán los elementos simbólicos que vinculan a estos objetos con la identidad histórica de las mujeres que los crean.

Empezaré la revisión de los objetos estético-simbólicos con el estudio a los Textiles de los Altos de Chiapas.

3.2.1 Textiles de los Altos de Chiapas

Para el estudio y análisis de los Textiles elaborados por las mujeres de las distintas sociedades que conforman la región administrativa de los Altos de Chiapas, me valdré del trabajo realizado por Walter F. Morris Jr., Alfredo Martínez, Janet Schwatz y Carol Karasik, que lleva por título *Guía textil de los Altos de Chiapas* (2010) y de la tesis *Memoria e identidad histórica en la vestimenta tradicional de los hombres de San Andrés Larráinzar y sus transformaciones* (2016) de Celerina Ruiz Núñez tejedora del municipio de San Andrés Larráinzar que forma parte de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

Por motivos de la pandemia de Covid 19 que azotó al mundo durante los años 2019 y 2020, no fue posible realizar una etnografía adecuada que me permitiera un acercamiento de primera mano a los testimonios de creadoras y consumidores de textiles; a partir de lo anterior es que decidí que en esta investigación se ejemplificara a través del análisis estético morfológico de determinados objetos estético-simbólicos y, en el caso de los textiles hay mucha tela de donde cortar, es por ello que en este caso me referiré específicamente a los brocados y bordados¹⁰ de los huipiles

¹⁰ Como pequeña aclaración, cabe mencionar que el brocado es una técnica textil que consiste en intercalar hilos de distintos colores, yuxtaponiéndolos hasta crear figuras; mientras que el bordado se realiza con agujas, a mano

ceremoniales de algunas de las sociedades que conforman la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, ya que pienso que son en estos objetos estéticos-simbólicos en los que se pueden identificar mejor los elementos formales-simbólicos que vinculan a los tsotsiles y tseltales contemporáneos con sus ancestros prehispánicos, refrendando así su identidad histórico-cultural y manteniéndola en resistencia a pesar de los embates globalizantes del sistema mundo capitalista.

Es importante señalar que la identidad histórica-cultural que se manifiesta en algunos de los simbolismos de la geometría del espíritu que se presenta en los textiles actuales creados por las mujeres de los Altos de Chiapas, devienen de tiempos prehispánicos, tal y como lo presenta Walter Morris a continuación:

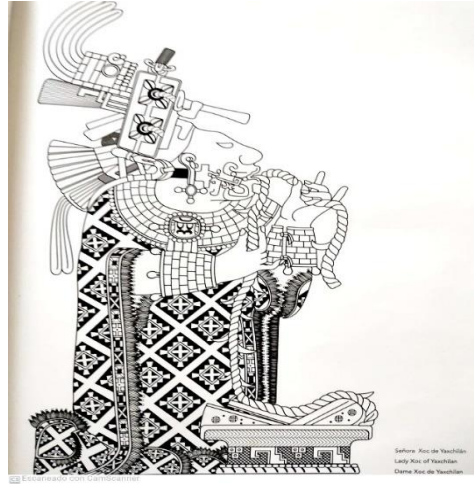
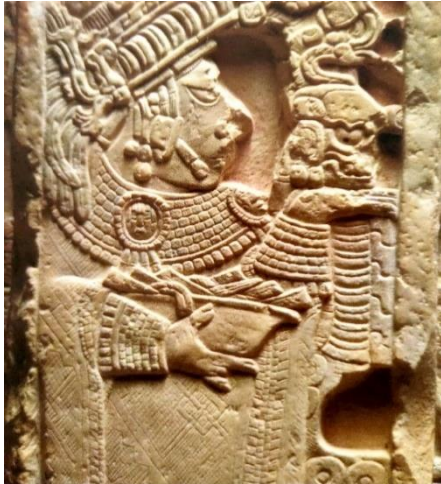
El huipil usado por la señora Xoc de Yaxchilán en 709 a. C. es ascendiente directo de los huipiles ceremoniales de los Altos de Chiapas. En los huipiles antiguos y modernos el diseño central a rombos representa los cuatro puntos cardinales. Las grecas clásicas escalonadas que se encuentran en los costados, en el tejido moderno se convierten en espirales dobles (2010: 26).

Lo anteriormente mencionado se puede corroborar en las siguientes imágenes.



Rombo actual de San Andrés Larráinzar y rombo de la señora Xoc de Yaxchilán
Fuente: *Guía textil de los Altos de Chiapas* (2010: 26)

o a máquina, atravesando los hilos de colores de un lado a otro de una tela, hasta crear la figura deseada con los hilos, sobresaliendo de este último, el punto de cruz.



Señora Xoc de Yaxchilán, representación grabada en piedra y recreación en dibujo
Fuente: *Guía textil de los Altos de Chiapas* (2010: 26, 27)

Cabe señalar que en la introducción a la *Guía textil de los Altos de Chiapas*, Walter F. Morris menciona que cuatro municipios de los Altos de Chiapas: san Andrés Larráinzar, Santiago el Pinar, María Magdalena Aldama y Santa Marta son una especie de microcosmos del sistema político maya, a decir del estudioso:

Los cuatro pueblos que rodean el valle donde se encuentra Magdalenas, son un microcosmos del antiguo sistema político maya. A través de su larga historia, la civilización maya nunca formó un centro imperial. En cambio, muchas de sus poderosas ciudades-estado, como Palenque y Yaxchilán, compartían básicamente las mismas creencias, que quedaban representadas en los estilos locales de arte definidos. La conquista española no puso fin a las alianzas, a las guerras y a dos mil años de debate. El territorio en donde se levantan actualmente los poblados de San Andrés Larráinzar, Santiago el Pinar, María Magdalena Aldama y Santa Marta, estaba ocupado mucho antes de que llegaran los españoles a estos lugares. A lo largo de los siglos, estos pueblos han expresado sus diferencias entre sí y con los extranjeros mediante levantamientos políticos, concepciones religiosas y los tejidos (2010: 26).

Como se puede apreciar en la nota anterior, los textiles como la política y la religión, son un rasgo identitario, y de resistencia cultural, que identifica a los habitantes de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca y los distingue de los demás pobladores de Chiapas, de México y del mundo; pero además, los identifica y distingue hacia el interior de la misma región. Recordemos que la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, está conformada por once municipios de 3 regiones administrativas distintas, de ahí su fuerza identitaria local.

Entonces, además de vincularlas con sus ancestros mayas, los textiles, en especial los brocados y bordados de los huipiles ceremoniales, son objetos estético-simbólicos que permiten identificar a cada sociedad o pueblo de los que forman parte de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca; o como lo menciona Walter Morris Jr.: “los diseños principales que se aprecian en los huipiles de los santos contemporáneos se pueden rastrear hasta el periodo Maya Clásico (A.D. 200-900)” (2010: 31).

Lo anterior se puede constatar si revisamos la simbología que la geometría del espíritu nos revela en los brocados de los textiles contemporáneos, ya que esta simbología, como ocurría con sus antepasados prehispánicos, los vincula e identifica con la fauna mitológica del lugar, así tenemos que en la *Guía textil de los Altos de Chiapas*, aparece la siguiente nota, en el apartado referente a uno de los municipios que se ubican dentro de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca: “En Pantelhó, el diseño se llama *yok tz’i’*, desde luego, pero aquí las mujeres no están aperreadas en un solo motivo. Guardan también muchos de sus diseños antiguos, incluyendo “pata de jaguar”, “santo”, “sapo” y “estrella” (2010:73).

Entonces, de la fauna mitológica, vinculada a su identidad, aparecen el jaguar y el sapo, ambos animales importantes en la visión de mundo de los antiguos mayas y de los actuales tsotsiles y tseltales, por hablar de dos

de los grupos sociales y culturales aquí revisados, de los que conforman la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

En relación por ejemplo, al sapo, a decir de Walter F. Morris:

En un cuento de Chenalhó, un sapo llamado Antonia espera en la puerta y cuida la casa del Señor de la Tierra. En una versión chol del mismo mito el sapo es la esposa del Señor de la Tierra. Y en el mito zinacanteco el sapo es el músico del Señor de la Tierra que canta en las bocas de las cuevas. De acuerdo con Anselmo Pérez, un chamán zinacanteco, el sapo es el chamán del Señor de la Tierra. Este batracio, llamado *jenjen* en tzotzil y *Bufus marinus* por los biólogos, secreta, de las glándulas de su piel, como medio de defensa (2010: 38)

La cita anterior, muestra cómo el sapo es un animal que se relaciona con la visión de mundo de, por lo menos, dos sociedades tsotsiles, de las múltiples que conforman la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, pero que seguro forma parte importante de la conformación identitaria de esta región.

Otro rasgo para considerar es que tanto los habitantes de Pantelhó, como los de Zinacantán y los choles de la región Selva norte, identifican al sapo con el Señor de la Tierra.

El sapo ha sido un animal importante para las sociedades que habitan en Chiapas desde tiempos prehispánicos, por ejemplo en Yaxchilán se puede apreciar su presencia en relieves y esculturas arqueológicas.



Detalle de la recreación de diseño clásico del sapo de Yaxchilán por Pedro Meza M.
Fuente: *Guía textil de los Altos de Chiapas* (2010: 39).

Como ya se mencionó con anterioridad, la forma de hacer los huipiles y, en específico, los brocados y bordados que los componen, distinguen a cada sociedad de las que conforman la región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca, entre sí y con los otros, y ello se refleja en las formas y colores del momento en que son realizados los brocados, por ejemplo, en el caso de San Andrés Larráinzar, Morris menciona lo siguiente al hablar del estilo más antiguo que se detecta en los brocados de rombos realizados en ese municipio:

El estilo más antiguo consiste en un patrón brocado a rombos pequeños con puntos de color al centro, formando filas diagonales en amarillo, turquesa y rosa. Las blusas con un retoque de brocado alterable, o con retoque alterable en punto de cruz (los patrones de ambos son iguales) son cada vez más populares. Para los no entendidos, lo que distingue a estos tres huipiles es el color, el cual es indicador de los distintos momentos. El rojo, que prevalecía en la década de los setenta, fue reemplazado por el color granate en los años noventa; seguido por el azul marino, el celeste y el marrón (2010: 54).

Como se muestra en el texto anterior, los cambios que se presentan en los huipiles de los Altos de Chiapas se manifiestan principalmente en los colores de los hilos con que se realizan los brocados o bordados de la geografía del espíritu, el patrón de rombos no cambia, ese se mantiene, persiste y resiste.

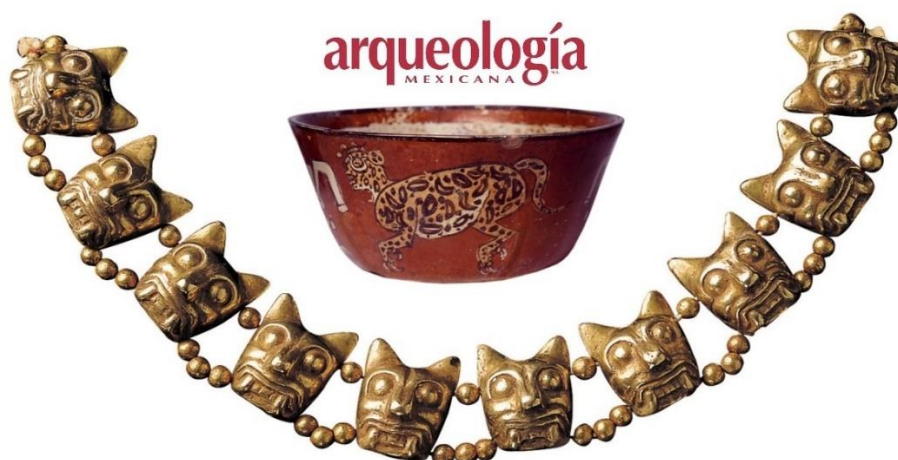


La imagen presenta a dos mujeres tsotsiles de San Andrés Larráinzar portando huipiles con brocados
(Morris, 2010: 54)

Hasta aquí, encontramos que los rombos que simbolizan la visión del cosmos, los sapos y los jaguares, con sus múltiples significados, son elementos recurrentes en los brocados y bordados que forman parte de los huipiles ceremoniales de los Altos de Chiapas, que para los fines de apreciación de la creación estética local o regional, en esta propuesta se les considera como objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, ya que en las distintas ideas del arte que se han presentado desde la conquista española hasta nuestros días en México, nunca ha figurado la creación estético-simbólica de la cultura

regional chiapaneca y menos la proveniente de las sociedades que conforman los llamados pueblos originarios.

Como ya he hablado tanto de los rombos como de los sapos y de su importancia en la identidad cultural de la región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca, a continuación dedicaré algunas líneas a hablar de la importancia del jaguar en esta región.



Collar de oro, formado por cuentas y cabezas de jaguar, encontrado como ofrenda en la tumba de un personaje prominente; ejemplifica dos de los principales aspectos con que los mayas relacionaban al jaguar: el poder y la muerte. Posclásico Tardío. Iximché, Chimaltenango, Guatemala. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala. Foto Andrea Baguzzi / CND, INAH

La piel manchada del jaguar, que semeja el manto estrellado de la noche, llevó a los pueblos mesoamericanos a relacionarlo con el cielo nocturno. Cajete. Clásico Tardío. Tabasco. Museo José Gómez Panaco, Balancán, Tabasco. Foto: Marco Antonio Pacheco/ Raíces

En su artículo “El jaguar entre los mayas. Entidad oscura ambivalente”, que aparece en la versión electrónica de la revista *Arqueología mexicana*, María del Carmen Valverde Valdés. Doctora en Estudios mesoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Investigadora y coordinadora del Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, comenta:

Dentro de la visión general que los grupos mesoamericanos tienen sobre la bipolaridad del cosmos, al jaguar le corresponde originalmente, por sus hábitos, el mundo de abajo, el femenino, el reino de la oscuridad y de la noche. Este animal guarda un estrecho vínculo con las deidades asociadas al inframundo y con las diversas puertas de entrada a este sector del universo como podrían ser las cuevas, el interior de los montes y; en ocasiones, la espesura de las selvas y los bosques. Así, el felino ejerce su hegemonía tanto en la tierra como debajo de ella, al igual que, durante la noche, en el cielo. Por lo tanto es un animal poderoso y peligroso y maneja formas de conocimiento o saberes que corresponden a los poderes subterráneos, donde radican fuerzas y espíritus que están fuera del control de los humanos.

El inframundo está considerado como la región de los muertos, aunque en ella hay vida y dinamismo. Aquí "viven" los difuntos y los dioses de la muerte, que aparecen rodeados por diversos elementos y animales nocturnos que representan y encarnan las fuerzas de esa mitad del cosmos, entre los cuales, por sus características, destaca el jaguar.

En este sentido, pienso que entre los mayas, aunque el felino fue considerado como una entidad sobrenatural, no necesariamente fue una deidad. Igual que otros animales, es un portador de diversas energías sagradas. El jaguar, en todo caso, viene a ser un símbolo del poder que reina en el corazón de la Tierra y en la parte oscura del universo (Arqueología Mexicana 72: 47-51).

Entonces, a partir de lo expuesto por Valverde, al jaguar se le pudo relacionar en tiempos prehispánicos con la noche, el mundo de abajo, el femenino, el inframundo, el cielo estrellado o la parte oscura del universo.

De lo anterior, reflexiono acerca de qué existe la coincidencia entre que al jaguar en tiempos prehispánicos se le relacionara con el mundo de abajo o femenino y que en la actualidad las creadoras de objetos estético-simbólicos que conforman la región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca sean principalmente mujeres, ya que el jaguar sigue siendo un elemento figurativo simbólico recurrente en estos objetos, aun en la actualidad.

Retomar la figura simbólica del jaguar me sirve para revisar otro objeto estético-simbólico de los que conforman la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, me refiero al objeto que ha sido considerado como artesanía o alfarería, desde el pensamiento colonial occidental, y que principalmente se manifiesta en la figura del jaguar, en específico abordaré la revisión de los jaguares que se crean en el municipio de Amatenango del Valle, perteneciente también a la región administrativa conocida como los Altos de Chiapas.

3.2.2 Jaguares cerámicos de Amatenango del valle

Si la figura del jaguar tiene una representación simbólica en los textiles de los Altos de Chiapas, a partir de la representación de su huella, en el caso de la cerámica realizada por las mujeres de Amatenango de Valle, el jaguar es representado en su máximo esplendor en figuras de bulto redondo o adosadas a ollas o jarrones de distintos tamaños.

Echados, de pie, a punto de saltar, anaranjados, amarillos, color crema, todos con manchas negras, los jaguares cerámicos de Amatenango del Valle les han valido a sus creadoras múltiples reconocimientos, tanto nacionales como internacionales.



Elaboración de jaguar cerámico de gran formato en Amatenango del Valle
Fuente: versión electrónica de la revista *México desconocido*

La representación de los jaguares que realizan las mujeres de Amatenango del Valle proviene más de su imaginación y de ejemplos de ilustraciones de los libros de texto gratuitos utilizados en la primaria, que de la experiencia de haber visto un jaguar real, la mayoría de ellas nunca los han visto, más que a través de los medios electrónicos.

A decir de Corina Ortega en su artículo “La alfarera del Jaguar: un legado histórico de Chiapas”, al hablar de Juana Gómez Ramírez, comenta:

Más allá de las macetas, la artista siempre tuvo una fascinación por los jaguares y confesó en entrevista, que aunque nunca ha visto uno, se ha inspirado en aquellos que ve en su imaginación o en los libros de texto que usaba en la escuela; pero al crearlo y darle forma con el barro, ella dice que puede sentir la energía del jaguar en sus manos. Primero moldea las patas, después el cuerpo y al último la cabeza (versión electrónica de *El financiero*: 2019).

Por lo anterior, es que los jaguares representados son más parecidos a una alegoría de jaguar que a un jaguar real, tal como se puede apreciar en las siguientes imágenes.



Juana Gómez realizando una olla de gran formato
Fuente: versión electrónica de *El Financiero* (2019).



Jaguar cerámico de Amatenango del Valle
do de Amatenango



Jaguar cerámico en bulto redon



Jaguares cerámicos de Amatenango del Valle



Jaguares cerámicos en bulto redondo de Amatenango del Valle

A continuación, mostrare algunas imagines de jaguares cerámicos prehispánicos, para que se pueda comparar con los actuales.



Vasija trípode policromada con figura de jaguar
Preclásico tardío



Vasija tipo pichancha en barro rojo con figura de jaguar
Periodo del clásico temprano



Figura cerámica de jaguar en bulto redondo
Preclásico tardío

A través de diversas manifestaciones culturales la memoria de la población que habita en la región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca es dominada por la poderosa figura del jaguar. Como lo señala el *Popol Vuh*, los astros, los héroes gemelos originales y los primeros hombres creados por los dioses, los hombres – jaguares, son los antepasados comunes de todos aquellos individuos asociados a las esferas que detentaban el poder.

Por la importancia que representa este felino en el estado de Chiapas, el Museo Regional, situado en el primer cuadro de su capital, Tuxtla Gutiérrez, mantiene su Sala de Exposiciones Permanentes, donde albergó en 2012 la muestra “El jaguar prehispánico: huellas de lo divino”, en donde se exhibió una interesante recopilación de piezas arqueológicas que representan al jaguar en diferentes formas.

A través de esta muestra pudo constatarse la esencia mítica del jaguar, manifiesta en objetos que acompañaban a los dignatarios en sus entierros; algunas de sus representaciones aparecen en instrumentos musicales, incensarios y sahumadores que, junto con las esculturas en piedra, utensilios, recipientes, máscaras y figurillas cerámicas olmecas, integraron una importante colección de vestigios arqueológicos del felino sagrado.

Desde la época prehispánica, en las culturas mesoamericanas aparece representado el jaguar como una deidad; es decir, que para nahuas, olmecas y mayas, este felino era considerado un Dios, un símbolo sagrado.

Las primeras evidencias arqueológicas de este hecho corresponden al período olmeca (1200 a. C. – 200 d. C.), y sus huellas pueden ser rastreadas en sitios arqueológicos de los estados de Chiapas, pero también de Tabasco, Campeche, Yucatán, Quintana Roo, Guerrero y Veracruz, entre otros.

Por lo que respecta a las sociedades que habitan en la región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca, en ellas se evidencia la esencia mítica del jaguar y su representatividad simbólica, la cual ha

trascendido a través de los siglos hasta nuestros días y en la actualidad se manifiesta en la creación de objetos estético-simbólicos, en rituales y en festividades ceremoniales.

En el caso de Amatenango del Valle, no sólo el jaguar identifica a los pobladores con el territorio, también el territorio geográfico influye para que sea la alfarería la actividad principal en el desarrollo económico, político, social y cultural del municipio.

En un texto que aparece en Komanilel.com se lee lo siguiente, respecto a la tierra de donde se extrae el barro para la realización de los objetos estético-simbólicos cerámicos:

Las 4 de la mañana es la hora en la que se levantan las mujeres y hombres de Amatenango del Valle para prepararse, cargar bolsas, picos, palas, barretas, machetes, cuchillos y sin falta, alimento, para salir de casa y caminar media hora rumbo a El Madronal, localidad perteneciente al municipio, lugar en el que se puede sacar el barro. Una vez que el grupo de personas llega al lugar de trabajo exploran el espacio y el suelo para ver qué tanto trabajo hay que hacer, en muchos de los casos se tiene que escarbar con pico y barreta para llegar al barro, pues éste se encuentra a 2 o 3 metros por debajo de la superficie.

El trabajo es pesado, la tierra no es amable con las manos trabajadoras, pues el suelo es muy duro, chicloso, o se tienen derrumbes a cada rato, un esfuerzo de casi todo el día para poder llegar hasta el barro, elemento indispensable para la creación del arte.

Obtener el barro no es cuestión de una o 2 horas, es cuestión de días, en el primer día como se mencionó anteriormente, se tiene que elegir el lugar adecuado y arrancar la tierra que no sirve, eso puede llevar el día completo, si eso pasa, se regresa al día siguiente para que ahora sí se saque el barro. Una o dos mujeres son las encargadas de meterse

a la cueva, arrancar con la ayuda de una barreta, mientras que las demás personas son las encargadas de poner el barro en bolsas blancas, que por lo regular son bolsas recicladas, pues han sido utilizadas como bolsas para azúcar, alimentos balanceados para pollos o fertilizantes agroquímicos.

En tiempos pasados el hombre no colaboraba en este proceso ya que ellos se concentraban en la labor del campo; hoy en día comentan las señoras de esta comunidad que no del todo pero que sí los señores tratan de involucrarse en este arduo trabajo que hacen las mujeres, al decir que intentan implicarse se refiere a que ellos colaboran con algunas de las actividades, así como la obtención de la leña para el horneado del barro y cargarlo del lugar donde lo sacan, ya que en la elaboración de las piezas de barro o en el pintado de las figuras ellos en definitiva no se incluyen (<https://komanilel.org/2012/07/09/el-arte-y-la-cultura-de-amatenango-del-valle/>).

Creo importante señalar que la realización de objetos estético-simbólicos cerámicos han transformado la presencia femenina en Amatenango del valle, posicionando a las mujeres en una situación más favorable a la vivida en tiempos pasados, como se podrá apreciar en otro subapartado; por el momento, a continuación revisaré el maque o laca de Chiapa de Corzo y la relación simbólica que establece con la identidad de las sociedades que pueblan la región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

3.2.3 Laca o maque de Chiapa de Corzo

Tres son los estados de la República mexicana que siguen produciendo objetos estético-simbólicos conocidos como maque o laca, estos estados son Michoacán, Guerrero y Chiapas, en el caso del estado del Sureste mexicano, es en municipio de Chiapa de Corzo, perteneciente a la región de la

Imaginación creadora de la cultura chiapaneca y a la región administrativa Metropolitana.

Algo que caracteriza al proceso creativo del maque chiapacorceseño son los materiales y técnicas utilizadas, los cuales los vinculan con los utilizados por los antiguos mayas, tal como se puede apreciar en la siguiente cita;

El axe, aceite obtenido al cocer el insecto de la cochinilla, es uno de los materiales básicos. La calichi, como se conoce al polvo de tierra tamizada, es el otro. En la mesa también hay pinturas de óleo y ceniza de guayaba, la responsable del color negro humo de la laca chiapaneca.

El primer paso es resanar el tol con zulaque, una pasta de axe y tierra. El segundo consiste en aplicar axe, espolvorear calichi y esparcir la mezcla con la palma de la mano. “Una pasada de aceite seguida de tres de calichi hacen una capa y son necesarias varias capas”. Entre la base y la tierra de color, Martha frota el tol como si la vida se fuera en ello. Solo cuando el tono es uniforme, el algodón que se usa para dar brillo cede terreno a la pintura. Con sus dedos y un pincel de pelo de gato, Martha llena de flores su trabajo (<https://www.donviajes.com/blog/artesantias-mexicanas-de-chiapas-turismo-chiapa-de-corzo-zinacantan-amatenango-laca-textiles-jaguares-de-barro>).

En cuanto a la evidencia de la existencia de la técnica del maque en tiempos prehispánicos, la tesis *La pintura al aje: estudio sobre la laca de Chiapa de Corzo*, que en 1996 presentó Susana Castellanos Albores para obtener el título de Licenciada en Diseño Gráfico por la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, menciona lo siguiente:

En este sentido, las pocas evidencias arqueológicas del origen prehispánico de la laca se han encontrado jicaras pintadas con dicha técnica procedentes de un lugar llamado “La garrafa”, aparentemente

en Chiapas, otros hallazgos son los de la Cueva de la Candelaria. Dentro de las evidencias documentales, parece ser que los datos más antiguos se encuentran en la *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de los Predicadores*, escrita en el siglo XVI por fray Francisco Ximénez, por las descripciones que hace este fraile, se deduce que la industria de la laca existía antes del asentamiento de los españoles en la región. También Bernal Díaz del Castillo menciona el uso de los “xicales” en su *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España* y Francisco Hernández describe “los géneros y variedades de calabaza... como e axicalli o calabaza de agua del tamaño y forma de un escudo, corteza gruesa y ninguna pulpa y del cual dividido longitudinalmente suelen formarse dos vasijas que hacen las veces de fuentes...” Otra fuente que menciona a las jícaras y explica su fabricación y sus usos es la *Historia General de Cosas de la Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún; de igual manera se menciona el aje, la chía y la cantidad de jícaras que se entregaban a Moctezuma, en el Códice mendocino (Castellanos; 1996: 24).

Con la nota anterior, se puede corroborar que la técnica del maque o laca ya existía en tierras mesoamericanas antes de la llegada de los españoles como una expresión del espíritu que permitía la creación de objetos estético-simbólicos y forma parte de la identidad histórica de las sociedades que habitan en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.



Preparación y decorado de la jicara con la técnica de maque o laqueado
Fuente: visitachiapas.com



Pieza exhibida en el Museo de la Laca de Chiapa de Corzo
Fuente: visitachiapas.com

Si tanto la técnica del maque o laca como los materiales y soportes utilizados, vinculan a las sociedades que habitan en la región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca con su territorio geográfico y natural, los motivos florales con que se intervienen los calabazos y pumpos son también parte del paisaje natural de la región.

Lo anterior permite que la composición completa de este objeto estético simbólico de la región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca, este completamente vinculado a la identidad chiapeña y chiapaneca en general.

Cabe mencionar que, al igual que ocurre con los textiles de los Altos y la alfarería de Amatenango del Valle, el maque o laca de Chiapa de Corzo es realizado principalmente por mujeres y el conocimiento de la técnica se hereda de generación en generación, principalmente entre familiares.

Hasta el día de hoy, la tesis de Susana Castellanos es el documento más completo que permite conocer a profundidad la técnica del maque o como ella la llama, la pintura al aje, la cual consta de dos tipos de materiales los pasivos o soportes y los activos o de intervención.

Castellanos divide los materiales pasivos en dos:

- A) La corteza de la calabaza “amarga” (*Lagenaria cicerania* o *vulgaris* y *Lagenaria leucantha*) es la que se usa con mayor frecuencia y a la que le llaman “tol” cuando aún está sin laquear (1996: 38).
- B) La madera que se utiliza como superficie de la pintura al aje tradicionalmente ha sido la caoba (1996: 39).

La estudiosa del aje también hace alusión a seis diferentes materiales activos:

1. *El tizate*, que es una tierra natural blanca que se obtiene en las zonas circundantes a Chiapa de Corzo, también es llamada popularmente “caliche” y en minerología conocida como dolomía: carbonato doble de magnesio y calcio (1996: 39).
2. *El aceite de aje* que es el medio principal para realizar el laqueado es una grasa animal que se obtiene de un insecto llamado *nin (axim)* o *aje*, en maya y náuatl respectivamente. El aje es un insecto hemípero, cuyo nombre científico es *llaveia axim* o *coccus axim*, de metamorfosis incompleta como las libélulas, termitas, pulgones y chinches, que generalmente viven en tierra caliente como lo es Chiapa de Corzo, situada a 500 metros sobre el nivel del mar (1996: 39,40).
3. *El aceite de chía*. Se dice que en un principio se usaba el aceite de chía (*salvia chiam*) que es de mejor calidad que el de linaza, sin embargo el

declive del cultivo de chíá ha provocado la sustitución de este material en detrimento de la calidad técnica (1996: 41).

4. *El sulaque* es una pasta resanadora hecha a base de tizate y aceite de aje, que cubre las imperfecciones de la madera o de la corteza de calabaza. Se aplica presionando fuertemente y se deja secar para lijar los residuos o bordes (1996: 41).
5. *Los pigmentos* utilizados en la actualidad, son los mismos que para cualquier otra técnica (acuarela, gouache, óleo, temple, acrílico) (1996: 41).
6. *El equipo* necesario utilizado en la laca o pintura al aje es: algodón, pequeños pinceles redondos, manufacturados por las propias artesanas con pelo de gato y pluma de ave (en la cánula de la pluma se inserta el pelo de gato), y dos “trapitos”, uno se usa a manera de mandil y el otro para limpiarse las manos cuando hay que “secar” el aceite; sin embargo las palmas de las manos son clave de esta técnica artesanal, ya que con ellas se frota sobre el soporte hasta conseguir la aglutinación de los pigmentos, tizate y aceite de aje que constituyen la laca y con las yemas de los dedos se pinta o “mancha” en el decorado (1996: 42).

Continuando con el proceso de elaboración, el cual he decidido reseñar aquí por la importancia que tiene el resaltar que es un proceso realizado completamente a mano, consta de un procedimiento técnico que se divide en dos partes: el “fondeado” o laqueado que Susana Castellanos llama “pintura al aje” y el decorado o “dibujo” (1996).

En cuanto al uso de los elementos visuales, en el cuerpo-objeto laqueado son el color, el dibujo, el trazo y el formato tridimensional los que contienen los modos en que se hacen visibles o perceptibles los elementos visuales: el “fondeo” y el “dibujo” o decorado, con la iconografía correspondiente.

En relación a lo anterior menciona Susana Castellanos:

La corteza de calabaza y su formato singular, determinado por el crecimiento natural del fruto, evidencia la relación espacial y sensorial interior-exterior, cóncavo-convexo: una dualidad traducida en color, dualidad rojo-negro, sobre el cual el trazo o “manchado” con la yema de los dedos es sumamente gestual y expresivo, y que junto con el dibujo de los contornos de las formas florales, del “menudito”, de las amapolas, “violetas”, margaritas, etc., nos entregan visualmente al jicalpestle. La composición es intuitiva -aunque hay intentos de “academizar” a través de la copia de modelos deliberadamente impuestos-, la disposición de la ornamentación es de dos tipos: primera, decoración de *bejuco* que consiste en pintar alrededor del jicalpestle una tanda de flores sin interrupción alguna; segunda, de *ramo* pintando ramos florales dejando espacios considerables entre ellos, este último más usado en nuestros días, que suele repetirse a manera de módulos o bien manejarse en simetrías. Aunque la iconografía del jicalpestle, como hemos visto, es fundamentalmente floral, hay algunos motivos -ángeles, pájaros- que aparecen en la época de la Colonia y que pueden observarse en pocos objetos como el camerín de San Jacinto, otros que se incorporaron -la fuente, el río- pudieron estar relacionados con los simbolismos judeocristianos o con periodos históricos como la independencia -armas, águilas, banderas- o el romanticismo -corazones, paisajes-. Por la presencia e influencia del Museo de la Laca, la iconografía conservada y transmitida académicamente siguen siendo las flores (1996: 44).

Entonces, como se puede observar, tanto los materiales como su iconografía son adaptados a las condiciones geográficas y ecológicas del lugar, las mismas que dieron origen a esta técnica y a sus procesos de elaboración.

En cuanto a su sentido simbólico, a decir de Susana Castellanos: “el jicalpestle es un objeto que pertenece al orden de lo femenino” (1996: 47).

Lo anterior, no solamente porque sean las mujeres las principales creadoras de este objeto estético simbólico de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, sino porque también son sus consumidoras principales y primordialmente, porque su sentido simbólico no solo tiene que ver con una cuestión de identidad sociocultural, sino que hasta con una identidad de género, la cual es interpretada por Castellanos de la siguiente manera:

El jicalpestle como cualquier otro objeto que sirve para guardar o contener algo es símbolo de lo femenino: cuerpo vientre materno. Esta asociación simbólica es más estrecha si observamos la forma del jicalpestle, redonda y cóncava, que nos remite a la matriz femenina, sobre y en la cual se establece otra relación simbólica: la dualidad negro-rojo, originalmente los colores mágico-simbólicos del órgano femenino. Actualmente esta relación original del jicalpestle se ha alterado con el manejo de otros colores, sin embargo el rojo aún no ha sido substituido en su interior. El negro es por sí mismo la tierra, el tiempo, el lugar de las germinaciones...antes de la explosión luminosa del nacimiento. El rojo es un color vital y genésico, es un color matriarcal: el color de la sangre, condición de la vida, privilegio de lo femenino, es también el color del conocimiento, muchas veces, esotérico. Así, el jicalpestle, negro en su superficie exterior, es tierra en su materialidad- y tiempo que encierra la vida, potencialmente contenida en el rojo interior. Y las flores, principio pasivo y receptáculo de la actividad celeste, expresa y mide la relación entre humanos y dioses, en nuestra cultura se ofrenda con flores. Por su forma y colorido puede individualizarse el sentido simbólico de las flores: el simbolismo solar se acusa en las flores anaranjadas y amarillas, mientras que las rojas representan la sangre y la pasión amorosa; la

amapola es símbolo de la fertilidad; la orquídea símbolo de la fecundación; el nanúfar, símbolo de la leche materna; representadas sobre la superficie de laca negra, las flores constituyen el ornamento y la ofrenda (1996: 48).

Con lo anterior, se pretende sustentar que la estructura formal-visual del objeto estético-simbólico conocido como jicalpestle, fue concebida en un sistema ideológico, estético y cultural específico, el prehispánico; y que su producción y consumos principales se encuentran aún en manos de mujeres.

Como se puede apreciar, tanto los textiles de los Altos de Chiapas, como la alfarería de Amatenango del Valle y el maque, laca o pintura al aje de Chiapa de Corzo, están elaborados y se consumen primordialmente por mujeres.

A diferencia del mundo occidental, en donde el papel de la mujer en el arte y en la historia de esta expresión cultural ha quedado un tanto invisible o en el olvido, en las expresiones estético-simbólicas, las mujeres son los actores indispensables en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

Son ellas quienes imaginan, crean, realizan técnicas y trabajan materiales para que la existencia de los objetos estético-simbólicos que conforman la región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

Pero el valor de la creación de objetos estético-simbólicos no solamente es una expresión cultural que las identifica con su territorio y sus ancestros prehispánicos, también se manifiesta como una posibilidad de transformación de la presencia femenina en la región, ya que a través de su papel como creadoras, pueden dinamizar la economía de sus sociedades, las proyectan al mundo y juegan un papel determinante en la generación de políticas culturales en la entidad.

Lo anterior se puede observar con mayor claridad, si nos detenemos a revisar los testimonios que tres mujeres que habitan en la región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca y que son creadoras de objetos estético-simbólicos han expresado en entrevistas para distintos medios de comunicación; me refiero a Celerina Ruíz Núñez, tejedora de San Andrés Larráinzar; Juana Gómez Ramírez, alfarera de Amatenango del Valle y María Martha Vargas Molina, creadora de maque o laca en Chiapa de Corzo.

3.2.4 Celerina Ruíz Núñez, tejedora de San Andrés Larráinzar

Celerina Ruíz Núñez es una mujer adulta, perteneciente a la cultura tsotsil, que habita en el municipio de San Andrés Larráinzar, en la región administrativa de los Altos, pero que también habita en la región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

Celerina se tituló en 2016 como Licenciada en Planeación del desarrollo rural, por el Centro de Estudios para el Desarrollo Rural, defendiendo la tesis *Memoria e identidad histórica en la vestimenta tradicional de los hombres de San Andrés Larráinzar y sus transformaciones*.

Entonces, como se puede apreciar, el lugar de enunciación de Celerina Ruíz no es el de una mujer tsotsil a la manera tradicional, puesto que es una mujer profesionalista, que es tejedora y que forma parte de una cooperativa que se dedica a la producción, exposición y venta de textiles.

Una vez aclarado que la visión de Celerina no es la visión común de las mujeres de San Andrés, me acercaré a lo expuesto en su tesis, en referencia a como considera ella la elaboración de estos objetos estético-simbólicos que forman parte de la región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

Para iniciar, quisiera resaltar que para Celerina el tejer es una práctica más que un arte o una creación, ya que a decir de ella: “En la actualidad, continuamos con esta práctica del tejido en telar de cintura y, por una parte,

se mantiene porque es una forma de obtener recursos económicos, pero también es una actividad que forma parte de nuestra cultura e identidad como mayas” (Ruíz; 2016: 70).

Sin embargo, al reconsiderarlo y reflexionar con más calma, Celerina Ruíz considera que la realización de los textiles va más allá de una simple práctica o una actividad económica y comenta:

Por otra, hay una alegría en nuestro corazón por no perder este conocimiento, todavía las tejedoras enseñan a sus hijas a tejer y las adultas que notan como van aprendiendo las niñas, lo celebran con alegría, están al pendiente del desarrollo de su capacidad. Por eso, estoy convencida de que no sólo es un ingreso económico va más allá y se vive desde nuestro corazón. Además de la concentración que se requiere para elaborar una prenda, los símbolos que vamos aprendiendo desde niñas a tejer están relacionados con la naturaleza; animales, flores o rombos, cual sea, es motivo de alegría (Ruíz; 2016: 70).

Otro elemento importante en la creación de objetos estético-simbólicos realizados por las mujeres de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, es la preservación y resistencia identitaria, a través de la conservación de símbolos que los vinculan con sus antepasados mayas, tal como lo ejemplifica Celerina Ruíz al hablar de Magdalena López, compañera suya en la cooperativa Jolom Mayaetik: “Para Magdalena López, es importante no perder el conocimiento de los símbolos, frente a la llegada de diseñadoras tanto extranjeras como mexicanas esta práctica de las técnicas tradicionales y del rescate de símbolos puede perderse” (Ruíz; 2016: 74).



Magdalena López, tejedora de San Andrés Larráinzar
Fotografía de Yolanda Castro (2015)

Las mujeres tejedoras que crean objetos estético-simbólicos que forman parte de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca crean también, aparte de prendas, un textil expositivo que suele ser de gran formato, a los cual suelen llamar muestrarios, los cuales han sido expuestos en el museo de artes populares de la Ciudad de México y en el Museo Iberoamericano de Madrid, España en 2015, la cual llevo el nombre de “Tejiendo identidades, Símbolos y Tradición en la Indumentaria Maya”.

De la exposición y del muestrario, menciona Celerina Ruíz:

El objetivo central fue sensibilizar a la población sobre la importancia del arte de tejer maya, el muestrario que es un tejido de 5 metros de largo por 50cm de ancho representa el esfuerzo y la investigación de Magdalena López sobre la recuperación de los símbolos mayas. Al mismo tiempo, hubo un taller donde se capacitó a varias personas en el uso y manejo del telar de cintura (Ruíz; 2016: 75).

Entonces, tenemos que para Celerina Ruíz Núñez, tejer es una práctica, pero también es un arte, pero también es una actividad ceremoniosa y ritual.

Desde su visión de profesionista que es también tejedora, Celerina Ruíz piensa lo siguiente acerca de estos objetos estético-simbólicos de la cultura regional chiapaneca, que las mujeres que la viven producen:

Los textiles y sus símbolos, son parte del patrimonio cultural como pueblos indígenas o como nos llaman ahora “originarios” y de nuestro país, donde una gran parte de la población, durante siglos nos ha discriminado. Hoy, por eso, tenemos la responsabilidad de cuidar y recuperar varias técnicas tradicionales del textil porque nadie lo va a hacer por nosotras, y para beneficio de nuestros pueblos (2016: 94).

Los objetos estético-simbólicos textiles son considerados por Celerina como práctica, arte, patrimonio cultural y conocimiento, que se hereda de generación en generación para mantener en resistencia esta expresión de la imaginación creadora que deviene desde tiempos prehispánicos y tiene presencia y persistencia en la actualidad.

En cuanto al papel de la mujer en la creación, transmisión, conocimiento simbólico de los textiles en sus brocados y bordados, pero también en relación al dinamismo económico local, Celerina Ruíz comenta lo siguiente:

El papel de la mujer en el conocimiento de los textiles es muy importante, toca transmitirlo a las siguientes generaciones, además de encontrar en este trabajo una oportunidad de ganancia económica que nos ayuda a fortalecer el mantenimiento del hogar. También nos brinda la posibilidad de sentir alegría por el pago de una prenda elaborada con nuestras propias manos, donde le invertimos tiempo y materiales para crearla. La alegría por la vida, el orgullo de una mujer tejedora es inmenso, más cuando logra transmitir sus enseñanzas a sus hijas, ahijadas, vecinas jóvenes, porque sabemos que es una gran responsabilidad y que ahí está el secreto para seguir caminando juntas (2016: 95).

Por otro lado, la transformación de la presencia femenina en las sociedades que crean los objetos estético-simbólicos que conforman la región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca es notoria; al hablar de las mujeres tejedoras podemos decir que con la venta de sus objetos contribuyen al sostenimiento económico de sus familias, también la investigación y creación de los símbolos que se presentan en los brocados y bordados, les permite establecer relaciones de igualdad, a través del dialogo, entre hombres y mujeres; por último, la presencia de las mujeres como creadoras que, en algunos casos, alcanzan trascendencia espacial y temporal al ser expuestas sus obras en museos nacionales e internacionales, volviéndolas así las protagonistas de su destino y no dependiendo del destino que los hombres les quieran imponer.

Por último, había mencionado con anterioridad la facultad ritual del acto de tejer, sin embargo Celerina Ruíz nos comparte su visión de este fenómeno:

Al interior de las casas de las grandes tejedoras, en medio de las montañas cubiertas con neblina, ellas, mantienen en su corazón una fe y alegría indescriptibles y sus instrumentos de trabajo, serán parte del altar donde tienen imágenes de las vírgenes que consideran “milagrosas”, las que les hablan en sus sueños durante el tiempo de trabajo para culminar algún huipil o bien una prenda importante para ellas. Así, el arte de tejer es un acto “sagrado”, requiere de una actitud alegre y acompañada de una profunda concentración casi como si hablaran con cada hilo en silencio. El proceso de trabajo transcurre con devoción y atenta a sus sueños, así en varios momentos la tejedora acudirá a su altar para agradecer a sus santas y dialogar con ellas cómo va su trabajo, les pedirán su acompañamiento para que nada obstaculice su labor de tejer (1016: 96).

Entonces, según Celerina Ruíz, tejer es un arte, pero también una actividad económica, es patrimonio cultural y conocimiento, y a la vez es una práctica y un acto sagrado, por eso el textil es un objeto estético-simbólico que conforma una región nombrada por mí como de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca y que no puede ser comprendido ni estudiado en los términos que permite en la actualidad el concepto de arte.

A continuación revisaré lo que piensa Juana Gómez Ramírez, alfarera de Amatenango del Valle, acerca de lo que hace y por qué lo hace.

3.2.5 Juana Gómez Ramírez, alfarera de Amatenango del Valle

Juana Gómez Ramírez es una mujer tseltal de 38 años, que habita en la región de la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca, en el municipio de Amatenango del Valle, perteneciente también a la región administrativa V de los Altos.

Juana Gómez ha comentado, en diversas entrevistas, que ella inició a realizar alfarería a los nueve años y que es una técnica que heredó de su madre.

A decir de la versión electrónica de la revista *México desconocido*: “A Juana, su madre Feliciano Ramírez Gómez le enseñó desde pequeña el oficio de la alfarería: ollas, chimeneas y macetas en forma de paloma brotaban de su trabajo e imaginación. Pero fue más allá y a los doce años realizó su primer jaguar” (mexicodesconocido.com, consulta: 25.04.2021).

Gómez Ramírez ha recibido múltiples reconocimientos y ha expuesto sus jaguares en escenarios nacionales e internacionales, además de ser una de las mujeres que rompió con la elaboración de figuras tradicionales como las palomas o gallos para macetas y se atrevió a recurrir a elementos simbólicos de su cultura, la cultura maya como ella misma lo reconoce:

Este hermoso animal es un Dios en la cultura maya. Para nuestros antepasados el jaguar blanco representaba al día y el negro a la noche. Era el que los cuidaba. Por eso los hago y siento su energía cada que trabajo sus formas entre mis manos. Nunca he visto un jaguar vivo, solo en mi imaginación o en los libros. Por eso todas mis piezas son diferentes” (mexicodesconocido.com, consulta: 25.04.2021).

En cuanto a las exhibiciones y reconocimientos recibidos por este oficio, tal como lo considera Juana Gómez, se menciona que “Sus piezas se han exhibido en Estados Unidos, Inglaterra, Bélgica, España y Australia, y en 2013 fue reconocida por la Fondo Cultural Banamex como una de las grandes artesanas del país. Su obra forma parte del libro Grandes Maestros del Arte Popular Iberoamericano, editado por la Fundación Cultural Banamex” (mexicodesconocido.com, consulta: 25.04.20121).

El oficio de la alfarería era considerado hasta hace unas décadas exclusivo de mujeres. La célebre Juana Gómez luchó todo el tiempo contra dicho estereotipo hasta conformar un grupo de 30 integrantes entre mujeres, hombres y niños.

A decir de la propia Juana Gómez Ramírez:

“Antes, cuando nosotras empezamos, los hombres no trabajaban, pero yo comencé a trabajar con los hombres porque soy la única mujer de mi familia y así empezamos a trabajar”, recordó. “Me siento muy feliz porque soy la única mujer que he logrado trabajar con los hombres porque antes estaba muy discriminado, mucha gente decían que eran gays, porque no deben trabajar la alfarería, pero gracias a Dios nosotras no hicimos caso y empezamos a trabajar con hombres” (alertachiapas.com, 01.24.2020).



Foto de Juana Gómez Ramírez junto a una de sus creaciones estético-simbólicas
Fuente: alertachiapas.com

Entonces, para Juana Gómez no existe duda, ser alfarera o “tozontajal”, en lengua tseltal, (sin embargo.com, consultado: 25.04.2021), es una profesión que muchas de las mujeres de Amatenango del valle deciden ejercer; cabe aclarar que el ser alfarera, para ellas es igual a ser consideradas artesanas, de cualquier forma es también una forma de ganarse la vida y es una actividad que ha dinamizado la economía del ayuntamiento, tal como se puede apreciar en el artículo “La alfarería como transformación de la presencia femenina en Amatenango del Valle”, publicado para la versión electrónica de Chiapas Paralelo en abril de 2020, en donde Yessica Morales refiere el trabajo de Francisco Cruz Rejón, maestro en Ciencias del Desarrollo Rural Regional, en el que señala: “en tres aspectos la inclusión de las mujeres en el ámbito público, la alfarería es una actividad que, a lo largo de los años, ha configurado esta localidad y ha sido la que lo ha distinguido de otros pueblos tseltales. Pasó de ser una comunidad productora de trigo, posh y alfarería, a una productora de maíz, frijol y de alfarería”

La cooperativa *Artesanas Lucero del Alba S. de S. S.* es una de las organizaciones artesanales con más antigüedad y reconocimiento por varias instancias públicas y privadas del estado y es en esta cooperativa en la que Cruz Rejón centra su estudio.

A partir de la adopción de la alfarería como oficio, principalmente por las mujeres de la entidad, Amatenango del Valle ha modificado sus relaciones sociales, económicas y políticas, al grado que las mujeres han alcanzado otro posicionamiento al que se venía presentando históricamente; a decir de Cruz Rejón:

Con el crecimiento de la importancia de la alfarería también creció la del papel de las mujeres que la realizan, este cambio fue resultado de múltiples factores locales y estructurales. Entre los principales encontró el papel de las mujeres dentro de la sociedad, es decir, en la condición femenina de las mujeres y en sus formas para el ejercicio del poder y participación en la esfera pública.

La división entre los espacios que son propios de hombres y mujeres han estado a lo largo de la historia, los primeros en el ámbito público y las segundas dedicadas al doméstico. Hasta hace unos años, la esfera de lo público era un espacio al que las féminas no estaban acostumbradas, sin embargo, en el proceso del desarrollo de la alfarería comercial, el acceso ha sido mucho más amplio, explica el maestro.

Los cambios de la condición femenina permiten vislumbrar la existencia de mayor igualdad social en el acceso y control de recursos, las transformaciones en el papel y posición, la obtención de una mayor autonomía y cambios en las concepciones de manera subjetiva en cuanto al género y los roles de hombres y mujeres añade el investigador (chiapasparalelo.com: 04.2020).



Mujeres que colaboran en el Taller Galería de Juana Gómez
Fuente: alertachiapas.com

Por último, en relación al estudio realizado por Cruz Rejón a decir de Yessica Morales, el académico menciona algunas causas por las que piensa que la alfarería es una actividad a la que se ha acoplado bien las mujeres tseltales del municipio de Amatenango del Valle, el cual forma parte de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, las causas son las siguientes:

El investigador encontró que la alfarería es una actividad femenina porque así se ha construido en la historia. Las piezas elaboradas desde siempre eran los utensilios que ellas utilizaban para la preparación de alimentos, servir la comida y otros usos. Las habilidades de las mujeres en este campo pueden ser desarrolladas porque se realizan dentro del hogar, si bien ahora incursionan en la

comercialización, no todas tienen el acceso o la posibilidad de realizar actividades en el plano público.

En el segundo plano por la forma de producción, ha permitido a las mujeres permanecer en su vivienda durante las jornadas laborales. Esta circunstancia de alguna manera reproduce la permanencia de las mujeres en el seno familiar, lo que ha permitido a las alfareras lograr el trabajo remunerado desde su vivienda, les permite atender los asuntos relacionados con los diversos quehaceres del hogar.

Y el fomento estructural a la actividad ha desembocado en la valoración externa de la mujer, aunque no transforma del todo las inequidades de género, el trabajo de la alfarería y de la alfarera como proveedora de ingresos familiares es reconocido por ellas mismas y genera un estatus en la familia y en la localidad, además contribuye a nuevos campos de toma de decisiones, como en la situación de su estado civil, lo que ya es un gran avance en materia de igualdad (chiapasparalelo.com: 04.2020).

Como se puede apreciar a partir de los aportes de Cuz Rejón, uno se puede percatar que a diferencia de los municipios de los Altos de Chiapas, en donde se crean objetos estético-simbólicos textiles, las mujeres alfareras de Amatenango del valle están más empoderadas en sus sociedades locales y han establecido relaciones más simétricas con los varones, en cuanto al respeto a sus derechos y a su participación social.

Para resaltar la importancia que la alfarería tiene para las mujeres de Amatenango del valle, a continuación rescato unas líneas de un reportaje escrito por Elio Henríquez, que lleva por título “Nacer y morir como alfarero. La tradición en Amatenango del Valle”, el cual aparece publicado en la versión electrónica del diario *La Jornada* abril del 2007, en las que se lee lo siguiente:

"Nacemos alfareros y morimos alfareros como nuestros antepasados", afirma Juliana López Pérez, de 77 años, quien varias veces ha visitado Nueva York, Washington y Minnesota, entre otros lugares de Estados Unidos, y muchas ciudades de México, para exponer sus productos o mostrar cómo los elabora.

Símbolo de los alfareros de Amatenango del Valle, Juliana asegura: "Aquí no hay casa en la que no se trabaje la alfarería", aunque aclara que esta actividad artesanal está reservada para las mujeres; los hombres sólo llevan la leña para cocer las finas y vistosas piezas.

"Desde los 10 años las niñas van aprendiendo a trabajar la alfarería haciendo animalitos, y poco a poco, amasando el barro cada día, dominan las manos para dar forma a piezas que llegan a ser obras de arte", afirma la indígena, a quien hace algunos años las autoridades estatales le mandaron a hacer una estatua colocada a la entrada de San Cristóbal de las Casas, pero el cabildo de Amatenango "ya solicitó que sea trasladada" a este lugar (jornada.com.mx, 08.04.2007).

Entonces, en la nota anterior se puede apreciar la relevancia que tiene el ser alfarera en Amatenango del Valle y la relación que esta actividad le permite establecer a las mujeres del municipio con las autoridades de la entidad.

Quiero resaltar que cuando Henríquez le pregunta a doña Juliana ¿qué se necesita para ser buen alfarero? Ella contestó: "Tener la mano suave para moldear, porque si se mueven mucho las piezas salen chuecas. Si se tienen buenas ideas y manos suaves salen obras de arte" (jornada.com.mx, 08.04.2007). Con lo cual nos deja claro que para ella la alfarería es un arte.

Por otro lado, y para concluir con esta parte, en un reportaje realizado por estudiantes de la Licenciatura en Comunicación cultural de la Universidad Intercultural de Chiapas que aparece en el portal Koman Ilel.org publicado en 2012, se lee el siguiente testimonio:

Al preguntarle a Esperanza Gómez Díaz, joven de 18 años, qué representa para ella la alfarería dice: “pues para mí es como un arte, el saber hacer alfarería es esto para mí algo muy importante porque siempre se ha hecho esto y se ha mantenido de generación en generación (...)”.

Para algunos es simplemente artesanía, un lujo, un adorno para la casa; pero para muchas y muchos, sobre todo para las mujeres de Amatenango del Valle es “arte”, pues dicen que al escuchar que este oficio es visto sólo como una forma más de elaboración de piezas de barro, responderían que es una “ofensa” y dirían a la persona que “a ver si lo puede hacer” (komanilel.org, 09.07.2012).

La anterior cita también nos muestra que la alfarería, no solamente es apreciada como una profesión artesanal por las mujeres de Amatenango del Valle, para algunas de ellas, el realizar sus obras es considerado como un arte y como cosa “sagrada, porque da de comer” (jornada.com.mx, 08.04.2007).

A continuación revisaré las apreciaciones de doña María Martha Vargas Molina, creadora de maque o laca en Chiapa de Corzo, en cuanto a su quehacer creativo y a su obra.

3.2.6 María Martha Vargas Molina, creadora de maque en Chiapa de Corzo

Una de las mujeres más reconocidas por sus creaciones estético-simbólicas en el estado de Chiapas es doña María Martha Vargas Molina, habitante del municipio de Chiapa de Corzo, municipio que forma parte de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca y de la región administrativa I Metropolitana.

Cabe señalar que Vargas Molina, quien ha sido reconocida a todos niveles: local, estatal, nacional e internacional, por su trabajo con el maque,

laca o pintura al aje, por mencionar algunas de las formas como se le ha denominado a esta técnica milenaria, es en la actualidad la principal exponente de estos objetos estético-simbólicos en la entidad; lo anterior le ha valido ser reconocida como tesoro humano vivo.

En la versión electrónica de *El Diario de Chiapas*, aparece la siguiente nota:

Doña Martha Vargas ha llegado a varias partes del país enseñando su arte; y a países como Estados Unidos, España, y pueblos de América del sur.

Por esta labor cultural tan importante para un pueblo como Chiapa de Corzo, en el año 2014 el H. Ayuntamiento Municipal le otorga el máximo galardón: la medalla “Ángel Albino Corzo” y en diciembre de 2019, la Dirección de Cultura y Tradiciones la nombra Hija Predilecta.

La Crónica Municipal de Chiapa de Corzo, que preside el escritor José Alegría Nandayapa, postula a doña Martha para el premio THV y el jurado calificador le otorga el galardón en la actividad de Artesanía (diariodechiapas.com, 27.05.2021).

Como ya se mencionó en capítulos anteriores, esta técnica que en la actualidad sólo se realiza en Michoacán, Guerrero y Chiapas, en territorio mexicano, es una técnica que ya realizaban los antiguos pobladores de estas tierras, tanto purépechas, como mixes-zoques y que también desarrollaron algunas culturas orientales. A decir de Vanesa Ríos en entrevista a Doña Martha Vargas para el diario *Ultimatum* de Chiapas:

La entrevistada confiesa que de niña no pensó que su vida estaría llena de viajes y reconocimientos: “No me da pena decirlo. Mi papá nos abandonó, era telegrafista. Estábamos chiquitos. Mi mamá costuraba en la máquina. Mi tía Mercedes, miró la carencia de comida que teníamos. Y como vio que me gustaba jugar tierra (risa), empezó a

enseñarme. A los nueve años yo ya sabía laquear. Y yo ya quería ganar mi dinero”, recuerda (ultimatumchiapas.com, 14.01.2019).

Es así como esta mujer de origen mestizo empezó con esta actividad, a la que ha dedicado más de setenta años de su vida y en la que empezó por una necesidad económica. Lo anterior también nos muestra, de manera sencilla, cómo ante tales situaciones a las mujeres creadoras les cuesta trabajo distinguir lo que hacen entre oficio, arte o práctica, ya que lo que empiezan realizando como una actividad económica, con el tiempo se vuelve parte de su identidad y una expresión de lo que son como mujeres creadoras de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.



Doña Martha Vargas y su trabajo en la plaza central de Chiapa de Corzo
Fuente: aquinoticias.mx

El trabajo de Martha Vargas ha sido expuesto en varias galerías de México y el extranjero, por ello “conoce Guerrero, Querétaro y Tijuana; España, Los Ángeles, California y Río de Janeiro, Brasil” (ultimatumchiapas.com, 14.01.2019).

A decir de Julieth Rodríguez en su artículo “Laca, el colorido y tradicional arte chiapacorceso”, publicado por el portal *Aquí noticias*:

Don Armando Duvalier notó que la técnica artesanal se perdía entre las maestras laqueadoras pues preferían utilizar tinturas comerciales y no pigmentos naturales; preocupado por preservar la costumbre, hizo las gestiones junto con Luvia Macías de Blanco —encargada del museo— para que Vargas enseñara, ya que ella elabora la laca más fina que cualquier otra artesana, “no se cae”; además, el poeta pijijiapaneco convenció a otras laqueadoras para que retomaran la técnica tradicional.

Doña Martha no se envanece en su arte, es generosa y plática de él a quien pregunte; da santo y seña de cómo se elabora el axe —grasa animal extraída de un insecto— y se obtiene la fina tierra para fondear las piezas; resalta la importancia de “la macicez” para el maqueado y de pulir para obtener el brillo característico de la laca.

Es crítica de aquellas que han ensuciado con pinturas comerciales lo que denomina arte y de quienes han descartado el axe del proceso. Desea que sus piezas y la de sus aprendices sean tan perdurables como los toles hallados en cuevas pues aunque datan de la época prehispánica, la laca se conserva impecable (aquinoticias.mx, 27.05.2021).

Como se puede apreciar en la cita anterior, lo que empezó para doña Martha Vargas como una actividad económica, hoy en día es considerada por ella como un arte.

Al respecto, Susana Castellanos habla acerca de lo que representa hacer arte desde la perspectiva de las mujeres:

Lo verdaderamente importante es reconocer que crear arte para las mujeres no es una actividad sociohistórica igual a la de los hombres, hablar entonces de la producción artística de las mujeres significa, en principio, hablar de una experiencia diferente de hacer arte, la cual se intenta definir considerando fundamentalmente tres aspectos específicos:

1. La experiencia de las mujeres en la producción en general está estrechamente vinculada a la doble jornada doméstica -aún no considerada como trabajo productivo- y la jornada laboral.
2. La experiencia de las mujeres en el campo específico de la producción artística está estrechamente vinculada al espacio doméstico (...)
3. La experiencia de las mujeres en la conformación y representación de su identidad de género está estrechamente vinculada a su cuerpo. La relación inmediata con el cuerpo se establece por experiencias específicas como la menstruación, el embarazo, el amamantamiento (Castellanos, 1996: 54).

La tradición de la laca es realizada principalmente por mujeres en Chiapa de Corzo y tiene un arraigo histórico que Susana Castellanos, siguiendo a Armando Duvalier, comenta de la siguiente manera:

En Chiapa de Corzo existieron muchos talleres artesanos de mujeres, que en el barrio de San Jacinto “a mediados del siglo pasado se hicieron famosos los nombres de “pintadoras” como Soledad Vicente, Elena Nandayapa, Florencia Nucamendi Vargas, Angélica Mendoza, Rosa Solís, Ramona Torres, Angélica Flecha, Angélica Nandayapa y, sobre todas, Ismaela Torres, creadora de un estilo característico por su artística pintura, colores que van desde el magenta al morado pasando por los diversos tonos de violeta, así como por la creación de rosas de cinco pétalos (1996: 56).

Pero si la creación de estos objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca tienen un devenir histórico que los vincula con la identidad de los pobladores de dicha región, no podemos dejar de lado que el ser mujeres en comunidades o municipios en donde ha prevalecido una visión masculina de las sociedades, pues no ha sido una actividad fácil y, a veces, ni siquiera reconocida.

De esta manera las mujeres creadoras de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, producen sus objetos desde la periferia de la periferia; digo lo anterior, porque además de vivir en un estado de la república que se considera la periferia del país como lo es Chiapas, forman parte de los pueblos originarios, que tradicionalmente han permanecido subalternos desde tiempos de la independencia, lo cual los sitúa en una periferia cultural y, por último, son mujeres, lo cual las sitúa en una situación de vulnerabilidad, atribuida a los usos y costumbres que predominan en las sociedades en las que habitan estas mujeres.

Al respecto, Susana Castellanos comenta lo siguiente:

Todas las artesanas que han trabajado la laca han tenido que enfrentarse a una problemática común en tanto mujeres: el sistema social ha determinado por largo tiempo una relación subordinada con una dependencia económica respecto a los parientes masculinos (padre, esposo, hijos), que junto con la poca instrucción escolar y las pocas ofertas de trabajo en el entorno social (el doméstico o el artesanal), son elementos que influyen al tomar entre sus manos el oficio de la laca cuando se pierde al proveedor masculino, un oficio de jerarquía social menor si se considera el nivel de ingresos que produce y el número de artesanas involucradas en ella; pero también se han enfrentado a un problema común del arte popular y las artesanías, la pertenencia a grupos étnicos específicos y subordinados a los intereses hegemónicos que los ignora, envilece o reprime (1996: 57).

Entonces, la elaboración de objetos estético-simbólicos por mujeres que habitan en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, puede ser entendida como una acción concreta y emergente de estas mujeres por existir o sobrevivir, como una forma de persistir o como el indicativo del modo de vida y de la participación de este grupo de mujeres en la sociedad y, por supuesto, como expresión su subjetividad.

3.3 Revaloración de la producción estético-simbólica en los estudios de cultura regional

Una vez considerados los elementos formales, así como los soportes y materiales y los procesos de elaboración con que son realizados los objetos estético-simbólicos que conforman la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, nos podemos dar cuenta claramente que, esta perspectiva de los fenómenos estéticos, que considera tanto los lugares de enunciación de las creadoras, tales como los efectos sociales, económicos y políticos que esta actividad representa en los municipios que forman parte de esta región, como los objetos resultados de esta creación, los cuales cuentan con cargas simbólicas que son un crisol multicultural, no pueden ser comprendidos en su plenitud si son observados bajo los criterios teóricos del arte occidental.

Al considerarlos entonces como objetos estético-simbólicos, pretendo que sean apreciados desde su capacidad de ser considerados como objetos que permiten acceder a los textos simbólicos o a la carga de sentido que contienen, los cuales vinculan a las mujeres y a las sociedades de las que forman parte, con sus antepasados históricos y, por ende, con sus raíces culturales e identitarias, entonces los objetos estético-simbólicos no necesitan ser descontextualizados para ser valorados y puedan ser apreciados desde sus contextos locales, históricos y, en este caso, de género.

Es la perspectiva de género femenino un elemento más que enriquece a la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, puesto que en ella el papel de la mujer es fundamental, me atrevo a decir que sin ellas, la creación estética-simbólica de la cultura chiapaneca no existiría, o, por lo menos, no tendría las características que la definen en esta región.

Entonces, entiendo a la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, como una región femenina, creada por objetos estético-simbólicos, que son producto de una serie de actividades heredadas, que se

resisten a morir y que son portadoras de sentido y cosmovisión, tal como se pudo apreciar con los ejemplos que ilustran esta investigación.

Si consideramos todo lo anterior, desde luego que la revaloración de estos objetos estético-simbólicos nos conducirán a otros senderos, unos que el arte tradicional y desde la perspectiva nacionalista nunca consideró, los de las creaciones estéticas de las regiones del país desde una perspectiva decolonial y desde una relación heterárquica del poder.

Desde una especie de apreciación “occidental crítica”, en la que me sitúo y en la que sitúo a los teóricos de la dependencia, como a los de las filosofías de la liberación y a los de las teorías decoloniales, considero que esta forma de apreciación permite otra revaloración del fenómeno estético, de sus significados y sus procesos creativos.

Desde estos supuestos es que reflexiono acerca de la historiografía del arte que se ha escrito en México y de que en ésta se desconoce la existencia de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de las regiones del país.

Entonces mi cuestionamiento principal, desde la disciplina histórica, se inclinaba a reflexionar acerca de cómo hablar desde la historia de los objetos estético-simbólicos y de la imaginación creadora que los genera en las regiones de México, o desde una perspectiva local.

Entonces, considerando la información aquí expuesta y recapitulando, en este apartado trataremos de dar respuesta a los siguientes cuestionamientos ¿Puede considerarse arte la creación de objetos estético-simbólicos de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca?, ¿Cuál es la intencionalidad de hacer objetos estético-simbólicos en la cultura regional chiapaneca?, ¿cómo consideran la elaboración de objetos estético-simbólicos las mujeres que los crean en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca?, ¿Cuáles han sido los criterios de valoración del arte nacional?, ¿Cuál es el valor estético-

simbólico de los objetos que crean las mujeres de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca?

Para intentar responder a las anteriores interrogantes, iniciaré el presente apartado.

3.3.1 ¿Por qué buscar algo en donde no lo hay? Lo que no cabe en el arte

Como ya se mencionó en el desarrollo de la presente investigación, el concepto de arte en la actualidad y primordialmente cuando hablamos de arte moderno o contemporáneo, no es suficiente, ni sus teóricos en estas latitudes se han esforzado lo necesario, para entender los fenómenos estéticos que se generan en las distintas regiones de México.

Lo anterior se puede constatar cuando revisamos la historiografía del arte nacional, pero también se observa en la consideración sociopolítica, que se expresa en las políticas culturales, en la valoración institucional y en las categorías en que se clasifica para su reconocimiento; la creación de objetos estético-simbólicos de la imaginación creadora de las regiones del país, desde la perspectiva occidentalista impulsada por el sistema mundo capitalista, no ha pasado de ser considerada como arte popular o artesanía, desposeyéndola así de los valores simbólicos identitarios con los que sí se valora al arte occidental; cometiendo así la cultura colonizadora, lo que aquí he considerado como esteticidio de la creación de los llamados pueblos originarios y del país.

A pesar de las múltiples críticas que se han realizado al pensamiento hegemónico occidental, desde la Teoría de la dependencia, pasando por la filosofía de la liberación y de las propuestas decoloniales, y de las propuestas de la antropología filosófica, en específico la de Cassirer, si todas las culturas se manifiestan a través de lo que él considera las formas simbólicas de la cultura, es decir el arte, la historia, la ciencia, la religión, el mito, el rito y la lengua y sus expresiones sensibles, entonces por qué seguir

pensando que las culturas tsotsil y tseltal, por mencionar sólo a dos de las existentes, no se expresan a través de la forma simbólica del arte, por hablar del tema aquí tratado, pero se podría pensar lo mismo en cuanto a su historia o su ciencia, que también son menospreciadas.

Entonces, desde la lógica anteriormente expuesta, pero desde mi formación académica de corte occidental, es que intenté acercarme a lo que, como Ticio Escobar, consideraba que podría ser una especie de arte indígena, pero al tratar de entender a los objetos estético-simbólicos, sus técnicas, materiales y carga simbólica desde la perspectiva del arte occidental me tope múltiples veces con pared, por utilizar una expresión de corte popular, ya que la creación de objetos estético-simbólicos, rompe con varios de los requerimientos del formulario del arte moderno y contemporáneo y se manifiesta desde otros lugares de enunciación, no tradicionales desde donde se ha considerado la creación estética desde la perspectiva occidental hegemónica y patriarcal.

Y no me refiero solamente a las posibilidades de creación artística o de la imaginación creadora de las mujeres, sino también a su desaparición de la historia del arte desde la modernidad hasta tiempos muy recientes y, aunque en la actualidad existe una apertura a la consideración y revaloración del arte creado por mujeres, sigue sin considerársele desde una perspectiva que les haga justicia.

Es así que en un principio en esta investigación, critiqué lo cerrado que es el concepto de arte en la modernidad para la comprensión de los fenómenos estéticos que acontecen en el sureste del país e intenté abrirlo hacia la categoría de imaginación creadora, en el sentido de ya no seguir buscando arte en donde ya se había dicho que no había arte, pensando en términos de categorización y clasificación para su estudio.

Entonces, si las sociedades y culturas que conforman los llamados pueblos originarios de México no crean arte ¿Cuál es la forma simbólica de

la cultura que lo suple? ¿no pueden ser consideradas como cultura entonces, porque no cuentan con arte? ¿las artesanías suplen al arte como forma simbólica de la cultura?

De hecho, a las mujeres que las realizan les da lo mismo que sus objetos y su actividad sean considerados arte, oficio, práctica, conocimiento, artesanía, cosa sagrada, pero lo que no se puede negar, y que es parte de los aportes de esta investigación, es que se trata de objetos estético-simbólicos emanados de su imaginación creadora, que crean región por sí mismos y que en esta región va implícita una cosmovisión otra, que se resiste a morir y que persiste gracias a la herencia de las técnicas y contenidos que se transmite de generación en generación, entre su género, primordialmente.

Entonces, si se piensa en abrir el concepto de arte al de imaginación creadora, considerando la creación estética como forma simbólica de la cultura, y pensamos, siguiendo a Dussel en su *Estética de la Liberación*, que el arte o imaginación creadora es una especie de *dasein* o de estar en el mundo, podemos reflexionar esta creación a partir de considerar el estar en el mundo o estar ahí de las mujeres que habitan y crean en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

Podemos considerar así, en primer lugar, que en la región de la imaginación creadora el ser en el mundo se desplaza de una perspectiva masculina a una femenina, con todo lo que ello conlleva de contenido simbólico. Desde la comprensión de lo femenino como visión de mundo, tanto discursos, como técnicas, materiales y carga simbólica contenida, serán enunciados y entendidos, pero también desde lo colectivo, segunda cualidad de la región.

La colectividad, y el anonimato que suele acompañarlo, es otro elemento de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca que rompe con el virtuosismo individual que privilegia en la visión occidental

del arte moderno y contemporáneo. Esta colectividad se manifiesta en la enseñanza de las técnicas y de los contenidos simbólicos que se transmiten de generación en generación entre las mujeres de las sociedades que los producen.

El tercer elemento es la sustentabilidad con que se crean los objetos de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, ya que los materiales y soportes, provienen en gran medida de los recursos naturales que crecen en la región.

Un cuarto elemento de los que conforman la región de la imaginación creadora es la asociación que existe entre la creación de objetos estético-simbólicos y los actos rituales, contra de la supuesta autonomía del arte moderno y contemporáneo de la visión occidental, y digo supuesta porque rinde pleitesía al sistema capitalista, la publicidad y la reciente mercadotecnia. Tanto tejedoras, como alfareras y laqueadoras, ven a su actividad como un acto ritual, o como algo sagrado y muchos de los objetos por ellas realizados sirven en ofrendas u otros actos rituales. Lo cual hace pensar en el llamado arte sacro.

Como quinto y último elemento que conforma la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, señalaré la relación que guardan los objetos estético-simbólicos con la identidad de las sociedades que la habitan. Dos raíces de la identidad son la cultura y la historia, por ello se dice que la identidad siempre es histórica y cultural, porque son sus ligámenes más fuertes, la historia como lo que las sociedades hemos sido a lo largo del devenir del tiempo y la cultura, como la expresión actual de lo que somos. Las dos raíces de la identidad siempre están imbricadas como una trenza, no puede haber identidad sin expresión cultural y sin devenir histórico. La diferencia entonces entre las obras de arte y los objetos estético-simbólicos, es que los segundos lo vuelven parte del discurso, es

decir lo hacen explícito, en todas sus expresiones (textil, alfarería, maque), mientras que en el arte el sentido de identidad va implícito.

He decidido mencionar estos cinco elementos que se manifiestan en los fenómenos estéticos de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, porque precisamente pienso que son parte fundamental por lo que los objetos estético-simbólicos no caben en la conceptualización del arte, a esto me refiero cuando digo que no completan el formulario del arte moderno y contemporáneo porque no está hecho y pensado por y para hombres, porque rompen con el virtuosismo individual, porque es sustentable, porque no es autónomo de otras formas simbólicas de la cultura y porque manifiesta explícitamente una relación con su identidad histórico-cultural.

Desde la perspectiva anterior, claro que no se debe limitar a la creación de objetos estético-simbólicos de la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, a tratar de ser comprendida desde la visión occidental del arte, porque sus criterios son estrechos y no permiten a cabalidad una comprensión del fenómeno estético local.

Entonces, si consideramos estos elementos al realizar estudios acerca de la creación de objetos estético-simbólicos por las imaginaciones creadoras de las culturas regionales o locales del país, no dejaremos de lado cuestiones que son fundamentales para su comprensión, por querer ceñirlos a los cánones establecidos por el criterio occidental capitalista.

Lo anterior podría contribuir a descatalogar a los objetos estético-simbólicos del rubro de artesanías o arte popular y ser considerados como los demás objetos estético-simbólicos emanados de las imaginaciones creadoras de otras latitudes, en una relación de alteridad que permita considerarlas de igual a igual con las llamadas obras artísticas y que permita que las instituciones que manejan el arte y la cultura a nivel

nacional elaboran otro tipo de políticas culturales que revalorice esta creación.

No sé si alguna de las creadoras de objetos estético-simbólicos provenientes de los pueblos originarios pueda tener acceso al Sistema Nacional de Creadores, por ejemplo, ya que ni siquiera es considerado sistema nacional de artistas, lo cual haría pensar que pueda ser más incluyente.

Se sabe que cooperativas como la de *Sna Jolobil* han recibido el premio nacional de las artes, pero en su categoría de arte popular, lo cual ya la sitúa en otra condición de creación distinta al demás arte nacional.

Entonces reflexionar la creación de objetos estéticos-simbólicos que conforman la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, desde la perspectiva aquí presentada, permitiría otra reflexión y, por ende, otro estudio del fenómeno estético por estas latitudes, lo cual puede decantar en otras políticas culturales que consientan otro tipo de reconocimiento y valoración social, que nos permita vivir de otra forma la cultura, una forma más incluyente y que no parta del esteticidio o jerarquización de las expresiones estéticas de las mujeres de los pueblos originarios de Chiapas, ni de México, ni del mundo.

Una vez comprendido que la creación de objetos estético-simbólicos que conforman la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, no puede ser entendida ni estudiada como arte, los cuestionamientos que se presentan son ¿cómo se puede entender entonces? Y ¿Cuál es la intencionalidad de hacer objetos estéticos-simbólicos en la cultura chiapaneca, si no es para ser reconocidos y valorados como arte?

En el siguiente subapartado intentaré responder a estas interrogantes.

3.3.2 Más allá del Arte: la región de los objetos estético-simbólicos de la cultura chiapaneca

Para iniciar, quiero mencionar que lo que en un principio en esta investigación planteo como una región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, que se encontraba delimitada por el acto creativo, al llegar a esta altura de la investigación me percaté que no es el acto de crear el que la delimita y le da razón de ser, sino que son los objetos estético-simbólicos mismos los que conforman la región, una región simbólica en la que, como ya mencioné anteriormente, va implícita una cosmovisión otra que se resiste a morir, pero que desde solamente el conocimiento occidental es impenetrable.

Queda claro que la región de los objetos estético-simbólicos es una región femenina, colectiva, sustentable, que es favorable para las relaciones entre estos objetos y los actos rituales y que establece un fuerte vínculo explícito entre su simbolismo y la identidad histórico-cultural de sus creadoras.

Aunque a esta región la delimitan y le dan razón de ser los objetos resultado del fenómeno estético que acontece en ella, su apreciación va más allá de la concepción tradicional del arte occidental, ya que como se ha mencionado, la visión de arte desde la concepción occidental no permite apreciar los atributos que los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca contiene.

Esta región permite apreciar también otra participación de las mujeres en el desarrollo social, político y hasta económico de los municipios en donde habitan.

¿Quién hablaría de Amatenango del Valle si no fuera por la fama y trascendencia que han alcanzado sus alfareras? O ¿Quién conocería de San Andrés Larráinzar, de Tenejapa, de Pantelhó, San Juan Chamula o

Zinacantán, si no fuera por la fuerza de sus textiles? Y ¿Qué decir de la popularidad y valoración de la laca de Chiapa de Corzo?

La posibilidad de estudio de esta región, su impulso y desarrollo, favorecen a la creación, apreciación y valoración de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de las mujeres que habitan en ella.

La región de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca es pertinente y necesaria, ya que sitúa, ubica y contextualiza los fenómenos estéticos que en ella ocurren, los cuales han sido ignorados, borrados o eliminados de la historia del arte y de los estudios artísticos y culturales que se realizan en México, siendo menospreciados a la hora de otorgarles reconocimientos gubernamentales y situarlos como arte popular o artesanías, poniéndolos en un lugar diferenciado al de las consideradas como obras arte desde la perspectiva occidental.

La perspectiva regional permite un enfoque crítico, en relación a los colonialismos internacional, transnacional e interno, que nunca los han considerado, ya que su foco local consiente revisar con mayor detenimiento, y considerando los lugares de enunciación de sus creadoras, los textiles de los Altos, la alfarería de Amatenango del Valle y la laca de Chiapa de Corzo, como objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, nos permiten acceder a un conocimiento más profundo de la identidad actual de las sociedades que habitan esta región, así como de las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales que esta actividad en resistencia representa para la región y la entidad misma.

Uno de los galardones que más se ha colgado el gobierno estatal es el favorecer e impulsar las expresiones culturales de los pueblos originarios de la entidad que, como ya se mencionó con anterioridad, ocupa el tercer lugar

a nivel nacional en población con una lengua indígena en el país, entonces, ante tal circunstancia, el estudio y visualización de la creación estético-simbólica de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca se vuelve una herramienta necesaria para el estudio y comprensión de las sociedades chiapanecas y de sus expresiones culturales.

Siguiendo con lo propuesto al inicio de esta investigación, si comprendemos a la humanidad desde los preceptos de la antropología simbólica y pensamos al ser humano como *homo faber*, entonces podemos pensar en que los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de las mujeres chiapanecas son la conciencia identitaria y cultural en resistencia, de las sociedades que habitan en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca y que se manifiesta en los objetos estético-simbólicos que realizan.

Si pensamos con detenimiento en lo anteriormente expuesto, comprenderemos la importancia que los objetos y su creación tienen al interior de las sociedades que habitan en la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

Entendiendo que la imaginación creadora no es concebida como arte y que los objetos estético-simbólicos no son pensados como obras artísticas, entonces apreciaremos a estos objetos como la manifestación material de los simbolismos identitarios, expresados como una necesidad estética de las mujeres que habitan, viven, padecen y crean la cultura regional chiapaneca.

Entonces los objetos estético-simbólicos que conforman la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca son portadores de cosmovisión, de identidad histórico-cultural, expresados desde una subjetividad femenina, resultado de la colectividad creativa, realizados con materiales y soportes que se dan de manera natural, si no en el territorio de la región si en el de la entidad, pero que se debe procurar su sustentabilidad y que son considerados como cosa sagrada.

El ser considerado como cosa sagrada ocurre también en otras regiones del país, tal y como lo evidencia la publicación de *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México* (2010), en donde se menciona que: “no se puede dar cuenta cabal del arte amerindio si no se toma en consideración su dimensión ritual” (2010: 12).

También en esta publicación, al hablar de las interpretaciones utilitarias que realizan las instituciones gubernamentales, desde lo que aquí he denominado como colonialismo interno, menciona lo siguiente:

Ponen en entredicho las interpretaciones utilitarias que han predominado en los programas paternalistas y populistas del indigenismo mexicano, que ven en las formas expresivas de los indígenas, arte popular o artesanía pero no arte. Las visiones utilitarias han oscurecido, más que contribuir a la comprensión de las formas expresivas de los indígenas, además de conducir a escollos en un plano epistemológico (Araiza; 2010: 15).

Esta dimensión ritual atraviesa de manera transversal la creación estética-simbólica, de igual manera que lo hace su condición femenina, y se manifiesta en la carga simbólica sí, pero también en los procesos creativos, por lo cual considerar para su apreciación solamente el objeto u obra acabada, no cuaja a la hora de apreciar el objeto estético-simbólico emanado de la imaginación creadora, porque en la apreciación de este último siempre está presente su condición ritual, de la cual no se puede desprender.

Entonces, ya como objetos terminados que son utilizados en altares u ofrendas o para vestir santos o como parte de su proceso creativo o como actividad sagrada, el objeto estético-simbólico que conforma la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca no puede ser separado de su condición ritual, a temor de perder significado en esta acción.

En el sentido anterior, Araiza menciona que: “Hace falta dar cuenta también de los procesos de creación y de las dinámicas de percepción del arte ritual amerindio; estudiar simultáneamente el arte como producto y como proceso, como una cosa haciéndose” (2010: 24).

Este fenómeno estético con estas características, no se presenta en otras regiones del país, podrán presentarse casos similares o algunas coincidencias al realizar estudios comparativos entre regiones, pero cada región de la imaginación creadora que exista en el país, debe ser estudiada y considerada desde sus propios contextos socioculturales e histórico identitarios, para valorar desde una dimensión justa los contenidos simbólicos de los objetos estéticos creados por las distintas sociedades que lo habitan y no de querer medir a todas las expresiones estéticas con un mismo racero, que parte de la idea de un arte supuestamente universal.

Debo aclarar que no es que en lo personal esgrima un favoritismo por lo local en contra de lo global, lo que intento demostrar es como en favor de lo molar, se ha perdido de vista lo molecular y que en el supuesto dialogo entre lo local y lo global, lo local ha sido menos revisado que lo global, perdiendo de vista así, los aportes que el enfoque local puede ofrecer al estudio de los fenómenos socioculturales.

En el sentido anterior, si retomamos la idea de considerar a la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca como un Geosímbolo que permite la apropiación “instrumental-funcional”, relacionada a las utilidades del espacio íntimamente ligadas a las necesidades sociales, económicas y políticas de la colectividad y “simbólica-expresiva”, entendida como el espacio de sedimentación simbólico-cultural, entonces esta región puede ser considerada como lugar que por diversas razones reviste al pueblo de una dimensión simbólica que alimenta su identidad, ya que a través de la interpretación y comprensión de las formas que componen los objetos estético-simbólicos que la conforman, nos facilita el acceso a la carga de

sentido y conocimiento que contienen, lo cual nos acerca a la cultura chiapaneca desde una dimensión simbólica y nos facilita una mejor comprensión de las identidades de los múltiples grupos sociales que la conforman, así como de los cruces y desplazamientos que presentan y la ubica en el mundo como una región creativa estéticamente, pero desde sus propias maneras, desde sus bellezas locales y no desde las colonizadoras y cerradas formas del arte tradicional, impuesto desde la lógica occidental.

Entonces, al enfrentarse uno con el estudio de objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de cualquier sociedad, lo que se propone es que no se vaya con la intensión o los presupuestos teóricos del arte moderno y contemporáneo, lo ideal es ir con una actitud abierta, o una actitud fenomenológica, que permita la comprensión del fenómeno estético con ayuda de la herramienta metodológica de la hermenéutica, que permite la interpretación de sentido de los textos, y contribuye así a descifrar la carga simbólica contenida en los objetos.

Demarcar, ubicar y hacer visible la región de la creación de objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, representa una oportunidad de detener el esteticidio o la colonialidad del arte, que por años la cultura occidental hegemónica ha mantenido sobre las expresiones de las mujeres de los pueblos originarios que habitan en esta región y es una oportunidad para que nosotros, los que hemos recibido una educación de corte occidental, patriarcal y hegemónico, nos deconstruyamos a partir de considerar que existen otras formas de apreciar o reflexionar la creación estético-simbólica por estas latitudes, que parten de apreciar su carga simbólica, y de considerar sus procesos creativos, pero también las técnicas, materiales y soportes con que son elaborados.

El universo simbólico del fenómeno estético de la región de la imaginación creadora parte de lo femenino y ha sido así históricamente, tiene raíces identitarias en sus antepasados mayas prehispánicos, tanto en

el uso de materiales, como en la recurrencia a algunos de los simbolismos utilizados por ellos; se vincula fuertemente con aspectos sagrados y rituales; nace de la colectividad como un conocimiento que se transmite de generación en generación y son portadores de significado, tradición, historia e identidad para las sociedades que los crean y los consumen, pero que también los comercializan y los exhiben y hasta son premiados y “reconocidos” por ellos.

Algo que quiero señalar porque está ahí y no se puede ocultar tan fácilmente, es que aunque la cultura popular globalizante tiende a expandir sus símbolos y mercancías, como incluir tenis converse o gorras como soportes de los textiles, es indudable que estos también son vistos como mercancías que son vendibles al turismo, pero que dentro de la misma sociedad que los crea no son consumidos.

Un ejemplo: en San Cristóbal de las Casas, principal centro distribuidor, de proyección universal y de consumo de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, se ha convertido en una especie de tienda de museo en donde se pueden encontrar en tiendas que venden objetos que sirven de elementos publicitarios o mercadotécnicos para los textiles, soportes como gorras, sombreros, sudaderas, playeras, tenis, zapatos y demás artículos personales o para el hogar que son intervenidos con textiles sencillos; sin embargo, esos no son considerados por mí en este trabajo, ya que como lo mencioné anteriormente estos sólo son elaborados como artículos comercializables, un artilugio de la mercadotecnia para “acercar” los objetos estético-simbólicos a la cultura cotidiana de los turistas y visitantes.

Claro que desde la lógica occidental capitalista todo es vendible y comprable, pero hay que recordar que los pueblos originarios se mueven en, por lo menos, dos lógicas, la global capitalista y la de su propia tradición y

cosmovisión, que les permite otros usos y costumbres para la convivencia social.

En este ir y venir entre lo que he llamado el conflicto entre tradición y modernidad, en ese tránsito, o en esa dialéctica, pero con una tendencia más fuerte a conservar la tradición que los liga fuertemente a su identidad, es donde se encuentra la región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, la cual se expresa a través de símbolos que los identifica con sus antepasados prehispánicos, pero que recurre a las herramientas del capitalismo y la globalización para su conocimiento y posterior reconocimiento local, una muestra más del colonialismo interno.

Me explico; En el caso de los objetos estético-simbólicos elaborados por las mujeres que habitan en lo que he delimitado como Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, en el pasado no eran bien vistos o valorados por los habitantes de los municipios que la conforman y empezaron, en tiempos recientes a ser revalorados y apreciados, pero esto se debe principalmente a los reconocimientos y trascendencia, tanto nacionales como internacionales, que estos objetos han alcanzado (lo cual no quiere decir que sean los únicos objetos que han alcanzado esta trascendencia y proyección, sino que son los más identificables dentro de la región), lo anterior, aunque no es desagradable desde luego, nos da una muestra del colonialismo interno existente tanto en las sociedades mestizas, como en las sociedades que conforman los pueblos originarios de Chiapas, ya que hasta que no fueron reconocidos los objetos estético-simbólicos y las mujeres que los produjeron, tanto en el extranjero como en el centro del país, no empezaron a ser reconocidos al interior del estado y de los municipios en que habitan sus creadoras. Cabe señalar que lo anterior empezó a ocurrir a partir del último cuarto del Siglo pasado, es decir, en tiempos recientes.

Lo anterior me hace pensar en la estrategia comunicativa de la que se valió el Ejército Zapatista de Liberación Nacional para dar a conocer su levantamiento y pronunciamientos en Europa que en México. Lo anterior fue como una especie de darle la vuelta a la globalización y al colonialismo interno, ya que un ejército subversivo, que se declaraba anticapitalista, que se pronunciaba autónomo y como un movimiento indígena de liberación, recurría a la internet, la principal herramienta actual del capitalismo, para dar a conocer su levantamiento armado, ocurrido en la selva lacandona del estado de Chiapas y llevado hasta San Cristóbal de las Casas.

Desde luego que ese colonialismo interno puede ser llamado desde una voz coloquial como malinchismo, por parafrasear a Paz, ya que pareciera necesario primero el conocimiento y reconocimiento externo, para que posteriormente las cosas obtengan valor al interior, hacia los locales.

Entonces, enfocando la mirada en lo local, en la región, lo identitario, el terruño o la historia patria, como lo llamaría Luis González y González, y también en el terreno, el paisaje y la naturaleza de la región, podremos alcanzar una especie de comprensión de este tránsito de ida y vuelta entre la tradición y la modernidad, que se presenta en los objetos estético-simbólicos que conforman la región de la imaginación creadora (antes región artística) de la cultura chiapaneca.

Lo anterior nos permitirá apreciar los objetos estético-simbólicos desde una relación heterárquica, que no jerárquica, del poder y revalorarlos más justamente de lo que se han valorado históricamente.

El colonialismo interno en los estudios históricos de los antepasados, tanto los arqueológicos, como los culturales o de lenguas en específico son principalmente realizados por extranjeros antes que por mexicanos, es más atractiva la historia de los antiguos mexicanos para los extranjeros que para los mismos nacionales.

Entonces se presenta como necesario abrir el concepto de arte y liberarlo de su visión patriarcal, racista, clasista, occidentalista y elitista en general y comenzar a apreciar de otra manera los fenómenos estéticos que acontecen en nuestras localidades, estudiarlos, conocerlos, darlos a conocer también, de distintas formas a las colonizadas, aunque este proceso pueda llevar algo de tiempo por nuestra misma formación occidental, pero la duda y el cuestionamiento a los porqué de la desvaloración histórica de los objetos estético-simbólicos realizados por la imaginación creadora de las mujeres chiapanecas, al no incluirlos en las historias del arte de corte nacional, existen los cuestionamientos a por qué no hablar de un arte indígena, por ejemplo, están ahí, es un reclamo latinoamericano principalmente, pero que existe y cada vez cobra más fuerza.

En el sentido anterior, en el siguiente y último subapartado esbozaré una propuesta de estudio de lo aquí denominado como Imaginación creadora, desde un enfoque regional con perspectiva decolonial, la cual expongo como una alternativa distinta a la convencional, centralista, misógina, colonialista, elitista y hasta racista, forma de hacer historia del arte en nuestro país.

CONCLUSIONES

El camino recorrido hasta aquí no ha sido fácil, sin embargo no deja de ser placentero, ya que me permitió un acercamiento a la comprensión del fenómeno estético en la entidad chiapaneca, desde un enfoque regional y en perspectiva decolonial, así como me permite también la posibilidad de tener injerencia en las propuestas teóricas y metodológicas que plantean nuevas propuestas para el estudio de la expresión estética en las localidades mexicanas y latinoamericanas, principalmente.

Sin embargo, para poder aterrizar de mejor manera las conclusiones de esta investigación, propongo exponer las consideraciones a las que llego, a partir del despliegue de seis puntos en los que rescato las propuestas, aportes y problemáticas a las que pretendo dar salida, así como posibles investigaciones que pueden decantar del presente trabajo.

1

En primer lugar, quiero señalar que la intención primordial de regionalizar la Imaginación creadora de la cultura chiapaneca, fue la de proponer “otra” forma de estudiar la producción artística de los pueblos originarios de Chiapas y por ende sugerir otra forma de hacer historia del arte para nuestro país, distinta a la historia del arte de corte occidental y de perspectiva centralista que se realizó durante el siglo pasado y lo que va del presente en México; lo anterior, a partir del enfoque regional, que permite enfocarse más en las creaciones estético-simbólicas locales y en sus características formales, materiales y de soportes, como en sus procesos creativos, pero siempre en constante diálogo con los discursos y problemáticas globales existentes.

En el sentido anterior, considero que la intensión principal queda cubierta con la realización de la presente investigación, ya que la misma conlleva una propuesta que permite abrir el concepto de arte e integrar al

estudio de la historia del arte en México la creación estético-simbólica emanada de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca.

Cabe señalar que si bien es cierto que el proceso de apreciación de los objetos estético-simbólicos surgió a partir de estrategias que utilizaron las herramientas de la globalización y el nacionalismo interno para posicionarse en el mundo global, es de entenderse que la anterior propuesta conlleva el entendimiento de que los objetos estético-simbólicos comprenden también a las llamadas obras de arte, pero no solamente, ya que abre su campo de acción para con aquellos objetos que los teóricos del arte no han considerado históricamente como tales, como ocurre con los objetos estético-simbólicos emanados de las imaginaciones creadoras locales, que integran a la *áisthesis*, la estética y la poética, como parte de su ser, y con estos conceptos, al arte mismo; entonces, la categoría de la imaginación creadora, sin excluir la concepción de arte contemporáneo occidental, la amplía hacia la comprensión de otros fenómenos estéticos no considerados por ella; es decir, enriquece la concepción del arte, permite que el conflicto tradición-modernidad se transforme en diálogo y que en la tensión de ese diálogo los objetos estético-simbólicos sean comprendidos.

Lo anterior no sólo ocurre en la Región de los objetos estético-simbólicos de la imaginación creadora de las mujeres que forman parte de la cultura chiapaneca, ocurre también con toda aquella creación que se sitúa en la periferia como los llamados: arte feminista, arte urbano, arte de migrantes, arte indígena, es decir el arte de las minorías en general.

No se trató entonces de apreciar los objetos estético-simbólicos desde una perspectiva étnica, ni de apreciarlos como arte popular o artesanías, casillas en las que el arte moderno y contemporáneo los ha situado, sino que se trató de apreciarlos como objetos que tienen una carga social con fuerte contenido histórico-identitario, el cual se manifiesta estética y simbólicamente en sus formas y procesos creativos.

A decir de Patrice Giasson en la introducción al libro *Brincando fronteras: creaciones locales mexicanas y globalización:*

La vigencia de dicotomías entre arte culto y arte popular, entre indígena y occidental, entre tradicional y moderno, ha tenido como primer resultado reducir con frecuencia a los creadores originarios de “pueblos indígenas” a la categoría de simples “artesanos” o “representantes” del arte regional, dejándolos afuera de debates fundamentales sobre el arte contemporáneo. La acepción misma de “arte indígena” parece haber impedido el reconocimiento de su estatus de artistas per se (2012: 13).

Coincido plenamente, sin embargo, hay que reconocer que hemos sido los estudiosos y académicos, en gran parte los responsables de que esto suceda así, ya que a partir de la reproducción de un tipo de colonialismo interno, hemos reiterado los cánones y patrones establecidos por la perspectiva occidental, al realizar nuestros estudios en latitudes locales.

Es por lo anterior que, propuestas y perspectivas que permitan ver y valorar otros fenómenos estéticos no vistos o valorados anteriormente por los teóricos del arte nacional, enriquecen las opciones, herramientas y lugares de enunciación que el estudio del fenómeno estético presenta en nuestros días.

2

El objetivo principal de la presente investigación era el de desarrollar otra forma de reflexionar o de abordar el estudio de lo que solemos considerar como creaciones artísticas, ya que esta concepción de las obras artísticas, dejaba de antemano fuera a las consideradas como obras artesanales o artesanías, que es la mayor producción estética de los pueblos originarios.

Puedo decir que el objetivo se cumplió ya que considero que en esta investigación planteo la necesidad de estudiar el fenómeno estético desde una perspectiva transdisciplinar y transversal, que considero los aspectos que la tradicional historia del arte había dejado de lado.

Hay que considerar que si bien la idea de arte ha cambiado con el devenir histórico de la cultura occidental, las ideas del arte que se tienen en

otras latitudes del mundo y en otros tiempos históricos no necesariamente han coincidido con las propuestas de occidente; los materiales, soportes, interpretaciones, discursos, ideas de belleza y visiones de mundo son distintas, tanto histórica como espacialmente, en todo el orbe.

En ese sentido, en este trabajo propuse otra forma de abordar el estudio de la creación de objetos estético-simbólicos por sociedades y culturas distintas a las occidentales; propuesta que parte de los Estudios Regionales y permite, por ende, comprender e incorporar las particularidades de las bellezas locales, las visiones de mundo y la cultura simbólica de los individuos que los crearon, así como las coincidencias y diferencias que presentan ante otras visiones de mundo, sin necesidad de medirlas o jerarquizarlas en relación con las llamadas “obras de arte” provenientes de dichas visiones, sino tratando de apreciar estos objetos desde su lógica interna y local, desde su historia íntima y, en algunos casos, hasta milenaria o de larga duración.

Creo importante señalar que en el arte indígena, al cual Ticio Escobar ubica como parte del arte popular en su obra *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay* (2012), es esencial la finalidad que los objetos tienen, ya que tienen que ver con la completa experiencia social de las comunidades en términos religiosos, económicos, políticos y culturales; es decir, mientras que dentro de la lógica occidental el que el objeto sea utilitario le quita posibilidades de ser considerado como arte, entre los pueblos originarios es casi imposible la existencia de objetos estéticos realizados exclusivamente para la contemplación y el goce.

En el sentido anterior, una de las cuestiones que rigen para todas las formas subalternas de arte y cultura, es determinar hasta qué punto pueden dar cuenta, ellas mismas, de sus propias historias, empleando (aunque fuere parcialmente) sistemas de representación marcados por los modelos hegemónicos.

La creación estética periférica, la subalterna, como toda creación, se desarrolla tanto mediante estrategias de resistencia y conservación como

mediante prácticas de apropiación, copia y transgresión de los modelos hegemónicos; tales prácticas se encuentran por lo tanto ante el desafío de asimilar, distorsionar o rechazar los paradigmas centrales en relación a la memoria local y de cara a proyectos históricos particulares.

En el sentido anterior, considero importante aclarar que la presente propuesta no parte de una idea folclórica o romántica del indígena, ni de una mercantilización de sus tradiciones, sino de situar en un lugar de estudio para su comprensión a la creación de objetos estético-simbólicos, elaborados principalmente por mujeres que forman parte de los llamados pueblos originarios, principal aunque no exclusivamente, por eso la necesidad de hablar de la cultura regional chiapaneca y no de la cultura de los pueblos originarios exclusivamente.

Lo anterior, ya que a partir de las propuestas que Néstor García Canclini presenta en sus estudios culturales, las cuales consideran lo local desde lo global y viceversa, entonces, ya no se puede concebir en la actualidad a los pueblos originarios como sociedades aisladas que no tienen influencia de otras sociedades y sus expresiones culturales.

Lo interesante en este sentido, es identificar que aunque las creadoras de estos objetos, así como las sociedades en donde habitan, han resentido el impacto de este diálogo entre lo local y lo global, ya que por ejemplo, a partir de la utilización de las redes sociales, sus obras han trascendido las fronteras geográficas, lo cual se traduce en invitaciones a exponer y en reconocimientos institucionales, tanto nacionales como internacionales, y en una mayor afluencia de turismo que busca apreciar estas obras y sus procesos creativos in situ.

Sin embargo, a pesar de alcanzar la trascendencia internacional con sus obras, las mujeres que las elaboran establecen fuertes vínculos identitarios con sus antepasados prehispánicos y con los simbolismos que dan sentido a su visión de mundo.

En la actualidad, así como es difícil marcar territorios entre lo local y lo global, también es difícil marcar territorios tajantes entre las distintas

formas de arte. No sólo debido a que el de raíz ilustrada se nutre mucho de las formas del arte popular y del masivo, sino porque además se da el movimiento contrario, ya que el arte popular está continuamente enriqueciéndose con íconos, imágenes, formas, discursos y problemáticas del arte de origen ilustrado y por lo que el arte popular es considerado, en algunas expresiones principalmente urbanas, también como arte contemporáneo, es difícil marcar límites claros.

Tal vez fue pertinente en ese momento establecer diferencias, porque precisamente el arte popular se ha reafirmado como “diferente a”, los otros tipos de arte, marcando especificidades que escapan al canon occidental hegemónico. Esa pareciera ser su mayor peculiaridad, que se caracteriza principalmente por remarcar esas diferencias y también por tener un carácter colectivo; porque, aunque existan artistas populares o artesanos que trabajen de manera individual, siempre habrá una referencia colectiva o social en su quehacer.

Otra particularidad del arte considerado como popular es la tradición, basada en la memoria colectiva, sin embargo, ésta no es definitiva en su aspecto arcaico, ya que existe la hibridación cultural, en la que las formas globales desalojan a las propias, o por lo menos las desplazan.

En el sentido anterior, cabe señalar que también han existido momentos de resistencia, en que ciertas formas tradicionales se mantienen en medio de cambios muy radicales. Creo que estas son siempre válidas, en la medida en que sea la misma colectividad la que determine cuáles son ellas, porque hay algunas que permanecen anquilosadas y que sólo se mantienen para un culto, un tanto folclorista de la tradición.

Es de señalar que para algunos autores, como el paraguayo Ticio Escobar en *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular* (1987), *La belleza de los otros. (Arte indígena del Paraguay)* (1993) y en *El arte en los tiempos globales* (1997), ha sido propicio hablar del arte indígena como una expresión del arte popular contemporáneo; sin embargo, en nuestro país al hablar de arte indígena, sólo nos referimos al arte realizado

por las culturas prehispánicas, porque el arte contemporáneo de los pueblos originarios es principalmente considerado como artesanía.

Si bien mencioné que algunos de los responsables de que el arte local y, en específico el de los pueblos originarios, no figurará en los estudios de historia del arte mexicana éramos principalmente los académicos, también hay que reconocer que han existido algunas propuestas que intentan, lo mismo que la presente, comprender la estética de los pueblos latinoamericanos, por ejemplo: a finales del siglo pasado tres estudiosos del arte en Latinoamérica: Juan Acha, Ticio Escobar y Adolfo Colombres, propusieron el ir hacia una teoría americana del arte, en la cual, sin denostar o hacer a un lado los cánones occidentales, proponían considerar al arte de América desde otra perspectiva estética que no fuera estrictamente la occidental, sino una nueva, emanada de la producción estética de América Latina. El resultado de estas reflexiones quedó plasmado en una serie de ensayos que decantaron en la edición en 1991 del libro *Hacia una teoría americana del arte*, publicado por Ediciones del sol en Asunción, Argentina.

Ya en el siglo actual, en 2005 para ser exactos, se publicó el libro *Teoría transcultural del arte, hacia un pensamiento visual independiente*, de Adolfo Colombres, en donde propone eso, una teoría transcultural del arte que no se ciña estrictamente a la lógica occidental.

En el caso específico de nuestro país, durante el siglo pasado la perspectiva del arte desde una concepción occidental y academicista, ya entonces muy introyectada en los mexicanos, permitió que otras expresiones estéticas quedaran excluidas de lo considerado como parte de la creación artística, de esta manera en México se empezó clasificar a la producción estético-simbólica de los llamados indígenas, dentro de subgrupos de “artes menores” o artesanías, en donde se ubicó a la cerámica, a los textiles y a la laca, por ejemplo, y también se comenzó a designar a las expresiones por su origen, tal y como lo muestra el caso de las llamadas

artes populares, urbanas o indígenas, del siglo pasado, dejándolas de esta manera fuera del universo de las estimadas como bellas artes.

Ejemplos de lo anteriormente mencionado son:

El Arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal (1923), escrito por Manuel Revilla en 1893, la cual incluye el arte prehispánico y colonial, como parte de un mismo continuum.

La historia del arte en México (1927), del poeta modernista José Juan Tablada, quien además incorporará la idea de actualidad y añadirá además la concepción del arte mexicano como un constante e ininterrumpido flujo de creación artística que recorre todos los momentos de su historia.

Estética del arte mexicano (1990), de Justino Fernández, quien con este trabajo produjo una obra de proporciones monumentales, en la que consigna los escritos, opiniones y tesis, más fundamentadas sobre el arte mexicano. En ella se reúnen los cronistas del XVI, los críticos del arte, los antropólogos y arqueólogos, los especialistas extranjeros que se ocuparon de México por lo menos hasta la década de 1960.

En cuanto a historias generales del arte mexicano, existen trabajos escritos durante el siglo pasado que abarcan la creación artística como un continuum de larga duración, así tenemos los trabajos de Luis Cardoza y Aragón, *Pintura de hoy* (1964); Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica del arte en México en el siglo XIX* (1964); Teresa del Conde, *El arte mexicano* (1986) e *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX* (1994); y Raquel Tibol, *Confrontaciones, crónica y recuento* (1992) e *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea* (1969).

El arte en México: autores, temas problemas (2001), coordinado por Rita Eder, la primera gran obra historiográfica del arte mexicano del siglo XXI. Entonces, a partir de lo anterior, se puede apreciar que la historia del arte mexicana de corte nacionalista, que se realizó durante el siglo pasado, además de ser incipiente, presenta una historiografía de corte colonialista, centralista, misógina (a pesar de estar escrita en gran medida por mujeres, las mujeres artistas casi no figuran en ellas), racista (no se habla del arte de

los pueblos originarios), clasista y en general elitista, por lo que en esta investigación la propuesta principal es que en lugar de continuar haciendo y transmitiendo la tradicional historia del arte mexicana, pues se realicen estudios de la imaginación creadora con un enfoque que privilegie el análisis de objetos estético-simbólicos creados en contextos locales y sus características formales, materiales y de soportes, así como sus procesos creativos, pero desde una perspectiva decolonial que le permita romper con las limitaciones del concepto de arte y sus características colonialistas de sometimiento y subalternidad.

3

Como parte fundamental de la propuesta aquí presentada realizo el planteamiento de dos categorías de análisis:

- La Imaginación creadora
- Creación estética simbólica

Lo anterior, ya que si lo que permitió de cierta forma que se hiciera una historia del arte en México de corte centralista y perspectiva occidental durante el siglo pasado, fue lo limitado de los conceptos de arte y de obra artística, que se utilizaron para comprender el fenómeno estético de los pueblos originarios del país, los cuales no permitían comprender el valor estético de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, en este caso.

Por lo anterior, se considera que imaginación creadora abarca de manera más amplia la producción estética de las sociedades, de lo que abarcó el concepto de arte desde la modernidad hasta la actualidad y permite incluir para su estudio a los objetos estético-simbólicos creados por las imaginaciones creadoras de los pueblos originarios de México, Latinoamérica y el mundo.

Considero que de poco sirve el estudiar las realidades locales desde el enfoque de los estudios regionales, si no se analizan también de manera crítica las herramientas teórico-metodológicas con las que se estudiarán

dichas realidades; entonces, abrir las categorías de análisis tradicionales a nuevas propuestas conceptuales que permitan la comprensión de los fenómenos locales siempre será necesario.

Las categorías propuestas me permitieron incorporar la creación estético-simbólica que tradicionalmente es considerada como artesanía o arte popular, lo cual limita su valoración estético-morfológica a partir de juicios jerárquicos de valor en donde se antepone su condición de pertenecer a los pueblos originarios de sus creadores o su condición social popular, antes que el valor formal, simbólico, cultural e identitario de sus objetos creados.

El sentido anterior, considero que el primer cuarto de siglo del nuevo milenio se presenta como un tiempo propicio para realizar cuestionamientos a los conceptos y teorías ya establecidos, por ello en la actualidad es imperante hacer un alto y reflexionar acerca de lo que ha quedado excluido, de lo que no se registra en la historiografía del arte mexicana y de lo que se replica y transmite en nuestras universidades, en relación al arte que se realiza por estas latitudes y en las demás localidades del país y de la región, tanto urbanas como rurales.

Por otra parte, al hablar de arte en América Latina debemos reflexionar que, en muchas ocasiones, el valor creativo del mismo recae más en ser considerado un acto que un objeto, me explico: para muchos habitantes originarios de México la producción de un objeto de arte está motivada antes que nada por el deseo de participar en un ritual o en un sistema festivo, como lo demuestra Elizabeth Araiza con el caso de los purépechas michoacanos, en su artículo titulado “La simulación de los oficios en poblados purépecha. Notas sobre la articulación entre arte, ritual y acción lúdica” (Araiza, 2010:28).

Por tal motivo, se considera importante cambiar el enfoque e incluir otras perspectivas, otras visiones de mundo tradicionalmente no incluidas en los estudios realizados hasta el día de hoy.

Creo importante mencionar que los objetos estético-simbólicos (textiles, cerámica y laca) seleccionados para ejemplificar lo propuesto en esta investigación, no fueron escogidos de manera arbitraria, ni por su folclorización o popularidad, sino porque son considerados por mi como los más representativos de la cultura regional en la entidad y por la importancia que tienen los objetos, para los habitantes de los municipios que conforman la Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

4

El estudio de la Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca, presenta un deslinde respecto de las perspectivas que predominan hoy en día en cuanto a los estudios del arte y la cultura: las que estudian el arte en términos de texto, las que lo hacen en términos de imagen y las que privilegian el análisis exclusivo de las artes plásticas y la literatura, pero, sobre todo, de las que hablan de arte universal.

Si bien concluyo con que no existen las bellezas universales, sino históricas, también propongo que se considere que la apreciación de un arte nacional o latinoamericano debe pasar primero por la apreciación del arte regional o local; porque si bien en todo México existen expresiones de los pueblos originarios que lo habitan, cada región tiene sus características particulares que nos permiten revivir los sentimientos, las ideas y las imaginaciones estéticas de los creadores del arte mexicano, a través de sus obras ya que, citando al mismo Fernández: “Pretender la comprensión de México con la exclusión de su arte, es suprimir la fuente más fecunda para comprender lo que somos” (1953:7).

Es así como en este trabajo intenté atender tanto las diferencias como las similitudes entre el arte de perspectiva occidental y pretensiones globalizantes o universales y las creaciones locales mexicanas o chiapanecas para, de este modo, elaborar teorías acerca de las expresiones artísticas en general. Vale la pena abundar sobre esta consideración común.

Como ya lo he mencionado, hace falta dar cuenta de los procesos de creación y de las dinámicas de percepción; es decir, estudiar simultáneamente el arte como producto y como proceso, como cosa haciéndose.

En ese sentido, el estudio de la Región de la imaginación creadora se interesa no sólo en las cuestiones del por qué y para qué de los objetos estético-simbólicos, sino ante todo en las del cómo es elaborado, a partir de los territorios en los que se ubican sus creadores.

Puede considerarse a la imaginación creadora como la potencia de la creación estética y, por ende, de la artística, trátase de la sociedad que se trate, si sumamos esta forma de concebir la producción estético-simbólica al enfoque regional, pienso que podríamos comprender mejor el valor y el papel que la creación de dichos objetos juega en la vida de las sociedades conformadas por habitantes de las distintas regiones de Chiapas.

Es así que la revisión historiográfica realizada, me hace considerar que ya antes de la edición en 1916 de *Forjando patria*, en estudios que abordan el devenir del arte en México, las propuestas antropológicas y la inclusión de lo originario (tanto de lo histórico como de lo actual) han sido consideradas, pero nunca analizadas y desarrolladas a profundidad, lo anterior, a pesar de que su estudio y conocimiento puedan resultar de gran valía para la comprensión de lo que fue y significó, pero también de lo que es hoy y de lo que significa en la actualidad la creación estético-simbólica, desde las perspectiva local o regional.

Es por todo lo anterior, que en este trabajo propuse el estudio de los objetos estético-simbólicos desde un enfoque regional y perspectiva decolonial, que rompan con la tradicional forma de realizar la historia del arte en México, desde un planteamiento filosófico simbólico y una visión heterárquica de lo local, considerando lo que de femenino, identitario, colectivo, sustentable y ritual o sagrado, tiene la región conformada por los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de mujeres que forman parte de la cultura chiapaneca.

La región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca es una región con características particulares, que nos permite apreciar los elementos sociales, históricos e identitarios, que se interpretan y reinterpretan en los objetos estéticos que la conforman.

La Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca es, primordialmente, una región simbólica, en donde la visión y el hacer femeninos, predominan en la perspectiva y el sentido de lo expresado en los objetos estético-simbólicos por ellas creados y que, por ende, rompe con el tradicional enfoque de historia del arte de corte misógino, centralista-nacionalista y poco incluyente, para proponer el estudio de los objetos estéticos-simbólicos y de las imaginaciones creadoras que los producen, desde considerar las bellezas históricas y locales en sus contextos propios, pero en constante diálogo con el mundo global, hasta apreciar los objetos, los materiales y los soportes, así como los procesos creativos que dotan de identidad a esta región.

Si un aporte ofrece la presente investigación, es el de proponer otra forma, y un ejemplo, de cómo estudiar los fenómenos estéticos que acontecen en nuestro país desde las Ciencias sociales y las Humanidades, privilegiando el enfoque regional, que permite comprender el diálogo entre lo local y lo global, pero que también considera las particularidades de los fenómenos socioculturales microscópicos, que se presentan en las llamadas minorías sociales.

Aclaro que no se trató de despreciar lo global o de tratar de hacerlo a un lado, cosa que en nuestros tiempos es casi que imposible, simplemente se trató de no perder de vista lo local o regional, que dota de identidad a estas sociedades, por tratar de alcanzar lo global o universal, siguiendo la falsa idea de que lo global es, de cierta manera, mejor sólo por ser universal y “común a todos”.

5

Tratar de ir más allá de la unidisciplina e incorporar comprensiones transversales, integrales u holísticas del mundo, son tendencias de las teorías críticas de las ciencias sociales actuales, pues bien, creo que la presente propuesta cumple con ambas, ya que integra tanto las disciplinas de la filosofía, la antropología y la historia en su aparato crítico, así como el estudio de los objetos estético-simbólicos desde las metodologías propuestas por los Estudios Regionales y la hermenéutica fenomenológica, que en este caso involucran tanto a la perspectiva femenina, como a la sustentabilidad, la identidad y los impactos económicos y sociales que se desprenden de su estudio; todo lo anterior me permitió proponer la existencia de la Región de la imaginación creadora de la cultura chiapaneca.

Entonces, la importancia de proponer la existencia de la Región de la imaginación creadora como resultado de la investigación realizada durante los estudios cursados como parte del Doctorado en Estudios Regionales, recae en recuperar, desde una perspectiva decolonial y con una consideración heterárquica del poder, el estudio morfológico de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, revalorizándolos más allá de su concepción como artesanías o arte popular y considerándolos principalmente como formas simbólicas de la cultura chiapaneca.

En tiempos como los actuales, en donde el embate de información es brutal y en lo que cada vez estamos más informados pero conocemos menos, hacer un alto y repensar en los elementos simbólicos que nos permiten establecer fuertes vínculos identitarios con nuestras raíces prehispánicas que, para permanecer vigentes establecen diálogos con la globalidad, a través del uso de las redes sociales y la tecnología.

Considero indispensable el enfoque de los Estudios Regionales para poder realizar una propuesta desde la perspectiva decolonial, puesto que no

se trata de dejar fuera todo lo occidental colonizante que pueda tener la creación de objetos estético-simbólicos, sino que se trata de incorporar al análisis de la lógica occidental, el estudio de las creaciones estéticas que por largo tiempo han quedado fuera del considerado del arte, es decir la producción estético-simbólica emanada de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca y esta producción es creación local que, en dialogo constante con el mundo global, cada vez más es reconocida y apreciada allende las fronteras de la entidad y del país, pero sin perder por ello, su carácter de chiapaneco y su vinculo con el pasado prehispánico.

El enfocarme específicamente en Chiapas, es porque tengo dieciséis años viviendo en la entidad y enseñando historia del arte a jóvenes chiapanecos que estudian el nivel superior y puedo asegurar que aunque el arte contemporáneo de corte occidental tiene presencia en la entidad, no es suficiente para comprender el fenómeno estético en la entidad, ya que si bien el arte plástico contemporáneo chiapaneco es evidente que se encuentra en constante dialogo con el arte global, en el caso de la creación de objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, de no incluirse en los estudios de arte que se realizan en el país, siempre quedará incompleta la comprensión del fenómeno estético en la entidad, el país y la región latinoamericana, ya que su estudio y comprensión como artesanía es insuficiente para entender la cultura y visiones de mundo de las sociedades que conforman a los llamados pueblos originarios.

La importancia de apreciar los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca in situ, me permitió una mejor comprensión del devenir histórico de las sociedades que conforman los pueblos originarios y de cómo este simbolismo que se manifiesta en los objetos los vincula con los habitantes mesoamericanos que poblaron la región.

De esta manera la interrogante planteada con anterioridad: ¿Es posible incorporar las llamadas “artes menores” de los pueblos originarios de Chiapas, sin segregarnos de antemano por su nomenclatura? Queda respondida de manera afirmativa, al ser consideradas estas artes como objetos estéticos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, dejan atrás su estatus de artes menores para ser consideradas como formas simbólicas de la cultura que, a partir de la expresión estética plástica, nos permiten conocer acerca de la identidad y la forma de ver el mundo de las sociedades que los crearon.

Entonces la creación estético-simbólica emanada de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca, no puede ser considerada como artesanía, arte popular, arte indígena o arte menor, si no se quiere caer en el error de considerarla desde una perspectiva que no considere todas sus potencialidades que, por ser una expresión latinoamericana con vínculos prehispánicos realizada por los habitantes de los pueblos originarios, puede contener en su composición estético-morfológica.

6

Espero que el presente trabajo, sirva de punto de quiebre para futuras investigaciones que pretendan estudiar las expresiones artísticas y culturales de Chiapas, México y Latinoamérica, desde una perspectiva local, es decir, pretendo que tenga una incidencia en los estudios culturales, que vaya más allá de los estudios etnográficos y de las entrevistas, sino que además cuestione las actuales historias del arte que se realizan en el país.

Pretendo que esta propuesta rompa con la tradicional forma de hacer historia del arte en México y que al hacer la nueva historia del arte, los historiadores incorporem las propuestas realizadas por la antropología filosófica, por ejemplo, o cualquier otra propuesta emanada de las ciencias

sociales o las humanidades, que permitan la incorporación de aquello que hemos dejado fuera de estos estudios.

Por otro lado, esta investigación abre la posibilidad de estudiar otras expresiones culturales como la religión o la misma historia, desde una perspectiva decolonizadora, que considere cuestionar lo establecido desde la lógica occidental como algo “ya dado” y, por ende, como si fuera una verdad absoluta y dejando fuera las expresiones culturales que no entren en esa lógica.

Las posibilidades que ofrecen las teorías de la decolonialidad, para comprender las visiones de mundo de las sociedades no occidentales u occidentalizadas, ya que permiten incorporar eso que no aparece como lo “dado”, permitiendo otras posibilidades, otras perspectivas y otros análisis que incluyan lo que comúnmente se ha dejado fuera de los intereses de estudio que dicta la lógica occidental capitalista.

Además de aportar a los estudios de arte y cultura que se realizan desde las ciencias sociales y las humanidades, la presente investigación también aporta a los estudios sociológicos, pero desde una perspectiva diferente a la política, económica, sino desde una perspectiva estética que permite identificar las relaciones de poder que se establecen en el ámbito de las artes y la cultura, haciendo evidente que la discriminación y el racismo también se dan en estos ámbitos y han mantenido en un estatus de campesinos tradicionalistas a los creadores de los pueblos originarios.

Para el caso de los estudios que incorporan el uso de la hermenéutica, como herramienta metodológica para la interpretación de las expresiones estéticas, esta investigación presenta una propuesta que permite la interpretación de la composición estético-morfológica, de los objetos estético-simbólicos emanados de la imaginación creadora de la cultura regional chiapaneca y comprenderlos como textos a partir de plantear horizontes de comprensión que son delimitados por los lugares de enunciación de los creadores y de los contextos de los territorios en que habitan estos creadores.

Entonces, la utilización de los círculos hermenéuticos de Gadamer y las propuestas de interpretación de Ricoeur se combinan para la interpretación de la carga simbólica de los objetos estéticos, permitiendo de esta manera la comprensión de objetos que no son comúnmente estudiados desde una perspectiva hermenéutica.

Finalmente, la presente propuesta continua con y permite plantear nuevos horizontes a, lo que se ha considerado como teoría latinoamericana del arte, arte indígena o teoría transcultural del arte, así como a los estudios de antropología del arte, pero primordialmente a los estudios regionales, ya que permite identificar que se pueden realizar historias del arte regional o local, con un ánimo incluyente y respetando los textos y contextos en donde son creados los objetos estético-simbólicos.

Espero que lo aquí planteado, permita el desarrollo de nuevas interrogantes y planteamientos de solución que faciliten la comprensión de los distintos contextos locales que conforman nuestra realidad chiapaneca, mexicana y latinoamericana y su posición en el mundo global.

Fuentes bibliográficas:

1. Acha, Juan; Colombres Adolfo; Escobar Ticio, (1991), *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Del Sol.
2. Araiza, Elizabeth (2010), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, México: El Colegio de Michoacán.
3. Aramoni Calderón, Dolores, (1992), *Los refugios de lo sagrado. Religiosidad, conflicto y resistencia entre los zoques de Chiapas*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
4. Aubry, Andrés, (1991), *San Cristóbal de Las Casas. Su historia urbana, demográfica y monumental 1528-1990*, Chiapas: INAREMAC.
5. Asad, T. (1993). *Genealogies of Religion. Discipline and reasons of power in Christianity and islam*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
6. Bermúdez Hernández, Luz del Rocío, (2005), *De arte y vida en el panteón coletto*, Chiapas: CONECULTA- Chiapas
7. Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura de hoy*, (1964), México: Fondo de Cultura Económica.
8. Caso, Antonio, (1924), *El problema de México y la ideología Nacional*, México: Cultura.
9. Castellanos Albores, Susana (1996) *La pintura al aje. Estudio sobre la laca de Chiapa de Corzo*. Tesis de licenciatura en Diseño Gráfico, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM.
10. Castoriadis, Cornelius (2007). *La institución imaginaria de la sociedad: Marxismo y teoría revolucionaria*. Acracia, 33 1. Barcelona: Tusquets.
11. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, (2000^a), *Panorama de la cultura el Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas,

12. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, (2000b), *Cinco siglos de plástica en Chiapas*. 1. Ed, México: Centro Cultural de Chiapas Jaime Sabines.
13. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (2006), *Grandes Maestros artesanos del estado de Chiapas*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, Dirección General de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas y Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
14. Colombres, Adolfo, (1987), *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
15. _____, (2014), *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, México: Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
16. Conde, Teresa del, (1986), *El arte mexicano*, México: SEP/Salvat.
17. _____, (1994), *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México: Átame Ediciones.
18. Cortez P., Jaime (2009). ARTE Y PODER. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, (6),103-132. [fecha de Consulta 13 de Febrero de 2021]. ISSN: 1390-3861. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4418/441846107006>
19. Cosío Villegas, Daniel, (1969), *Ensayos y notas*, México: Editorial Hermes.
20. De Sousa Santos, Boaventura (2009), *Una epistemología del Sur*, México: Siglo XXI y CLACSO.
21. De Vos, Jan, (1980), *La paz de dios y del rey. La conquista de la selva Lacandona 1525-1821*, Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas.
22. _____, (1994), *Vivir en frontera. La experiencia de los indios de Chiapas*, México: CIESAS-INI.

23. Eco, Umberto, (2006), *Historia de la belleza*, Italia: Lumen.
24. Eder, Rita, (2001), *El arte en México: autores, temas, problemas*. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional para la asistencia pública.
25. Escalona Victoria, J. L. (2011). Estado: la manufactura disputada del orden negociado y de los autómatas inacabados”. *Estudios Sociológicos*, XXIX (86), 389–413.
26. Escobar, Ticio, (1986) *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción, Paraguay: RP edic. y Museo del Barro.
27. _____, (2012), *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*, Asunción: Servilibro.
28. Fernández, Justino, (1990), *Estética del arte mexicano*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
29. _____, (1953), *Coatlicue, estética del arte indígena antiguo, contribución a la historia de las ideas en México*, México: TesiUNAM.
30. Gadamer, Hans-Georg (2001) *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme.
31. Gamio, Manuel, (1982), *Forjando Patria*, México: Porrúa.
32. García Canclini, Néstor, (1977), *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México.
33. García Moll, Roberto y Rafael Fierro Padilla, “Yaxchilán y su interacción con otras entidades políticas. Una aproximación arqueológica”, *Arqueología Mexicana*, núm. 138, pp. 16-20.
34. Giménez, Gilberto, (2001) “Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas” *Alteridades*, vol. 11, núm. 22, julio-diciembre, 2001, pp. 5-14, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Distrito Federal, México.

35. _____, (2007), *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Coedición: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Coahuilense de Cultura, México.
36. _____, (2009), *Identidades sociales*. Coedición: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexiquense de Cultura, México.
37. Geertz Clifford, (2005), *La interpretación de las culturas*. Gedisa, España.
38. Gombrich, E.H., (1999), *La historia del Arte*. CONACULTA-Editorial Diana.
39. Gutiérrez Haces, Juana, (1995), “Estudio introductorio, Bernardo Couto”, en *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*. México: CONACULTA.
40. Heidegger, Martín (1982) *El ser y el tiempo*. Tr. José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica.
41. Lenkersdorf, Gudrum, (1993), *Génesis histórica de Chiapas. 1522-1532. El conflicto entre Portocarrero y Mazariegos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
42. León, María del Carmen, García, José Alejos y Ruz, Mario Humberto, (1992), *Del katún al siglo, tiempos de colonialismo y resistencia entre los mayas*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
43. Molina Enríquez, Andrés, (2016), *Los grandes problemas nacionales*, México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
44. Morales Avendaño, S. Juan María. (1986). *San Bartolomé de los Llanos en la historia de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad Autónoma de Chiapas.
45. Murillo, Gerardo, (1980), *Las artes populares en México*, México: Instituto Nacional Indigenista.

46. Ortiz Herrera, María del Rocío, (2003), *Pueblos indios, iglesia católica y élites políticas en Chiapas (1824-1901). Una perspectiva comparativa*, Chiapas: CONECULTA-Chiapas.
47. Paz, Octavio, (1973), *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica.
48. _____, (1970), *Posdata*, México: Fondo de Cultura Económica.
49. Pitarch Ramón, Pedro, (1996), *Ch'ulel, Una etnografía de las almas tzeltales*, México: Fondo de Cultura Económica.
50. *Plan de Desarrollo Institucional Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, gestión 2009-2011*, (2009), Chiapas: UNICACH.
51. *Plan de Desarrollo Institucional de la DES de Artes 2009-2011*, (2008), Chiapas: UNICACH.
52. Prebisch, Raúl, (1981), *Capitalismo Periférico, Crisis y Transformación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
53. Ricoeur Paul (1980) *La metáfora viva*. Tr. Agustín Neira. Madrid. Ediciones Europa.
54. _____ (1991) *Hermenéutica y ciencias humanas*. Toronto, Ed. M.J. Valdés, University of Toronto Press.
55. Quijano, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246.
56. Ramírez, Fausto, (2003), *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
57. Ramos, Samuel, (2011), *El perfil del hombre y la cultura en México*, España: Espasa Calpe.
58. Revilla, Manuel, (1923), *El arte en México*, México: Librería Universal de Porrúa Hermanos.

59. Rodríguez Prampolini, Ida, (1964), *La crítica del arte en México en el siglo XIX*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
60. Ruz, Mario Humberto, (1985) *Copanaguastla en un espejo. Un pueblo tzeltal en el Virreinato*, México: San Cristóbal de las Casas, Universidad Autónoma de Chiapas (Centro de Estudios Indígenas).
61. _____, (1997), *Gestos cotidianos. Acercamientos etnológicos a los mayas de la época colonial*, México: Gobierno del Estado de Campeche, Universidad Autónoma del Carmen, Universidad Autónoma de Campeche, Instituto Chiapaneco, Instituto de cultura de Campeche.
62. _____, (2000), *Chiapas en el mundo maya. Una antología*, México: Gobierno del Estado de Chiapas.
63. Silva, A. (1993). *Ciudad imaginada. Signo y pensamiento*, 22, 19-28.
64. Randazzo Eisemann, Francesca. (2012). *Los imaginarios sociales como herramienta*. Revista electrónica *Imagonautas*.
65. Tablada, José Juan, (1927), *Historia del arte en México*, México: Compañía Nacional Editora Águilas.
66. Tibol, Raquel, (1969), *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, vv. I y II, México: Ed. Hermes.
67. _____, (1992), *Confrontaciones, crónica y recuento*, México: Ediciones Sámara.
68. Turok, Marta, (1988), *Cómo acercarse a las artesanías*, México: Editorial Plaza y Valdés, Secretaría de Educación Pública y Gobierno del estado de Querétaro.
69. Valdés, Mario J. (1995) *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, GA.
70. Valverde Valdés, María del Carmen, “El jaguar entre los mayas. Entidad oscura y ambivalente”, *Arqueología Mexicana* núm. 72, pp. 47-51.

71. Vasconcelos, José, (2007), *La raza cósmica*, México: Porrúa.
72. Viqueira, Juan Pedro, (2002), *Encrucijadas chiapanecas: economía, religión e identidades*, México: El Colegio de México y Tusquets editores.
73. _____ y Ruz, Mario Humberto, (2004) *Chiapas los rumbos de otra historia*, México: UNAM-CIESAS.
74. Wasserstrom, Robert, (1989), *Clase y sociedad en el centro de Chiapas*, México: Fondo de Cultura Económica.
75. Zemelman, Hugo, (2012), *Pensar y poder, razonar y gramática del pensar histórico*, México: Siglo XXI Editores y Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
76. (2007). *Animales en su tinta: un proyecto de Lugar de Brujos; bestiario con dibujos y textos de artistas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas.

Fuentes electrónicas:

1. Sala de prensa del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes “La Academia de San Carlos, la primera escuela de arte del Continente Americano”, Comunicado No. 1770/2010, (04 de noviembre de 2010). <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=9077#.U4e9H5SA3IU> (Fecha de acceso: 19 de mayo 2014).
2. Zbinden, Karine. (2006). El yo, el otro y el tercero: el legado de Bajtín en Todorov. *Acta poética*, 27(1), 325-339. Recuperado en 26 de abril de 2020, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822006000100015&lng=es&tlng=es.