



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN ESTUDIOS VISUALES**

LO IMAGINAL EXPLORADO EN LA MEZQUITA IMAM MALIK

*AUDIO Y FOTOGRAFÍA DESDE LA MIRADA
DE LOS CHIAPANECOS MUSULMANES*

**TRABAJO TERMINAL DE GRADO PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS VISUALES**

PRESENTA:

JONATHAN ISRAEL PRIMERO GONZÁLEZ

LINEA DE GENERACIÓN Y APLICACIÓN DEL CONOCIMIENTO:

PRODUCCIÓN VISUAL APLICADA

TUTOR ACADÉMICO Y DIRECTOR DE TESIS:

DR. EN A. MARIO ALBERTO BRACAMONTE OCAÑA

TUTORES ADJUNTOS:

DR. EN E.L. ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA

DRA. EN A. Y EN ED. CELIA GUADALUPE MORALES GONZÁLEZ

ASESOR:

DR. EN C.C. Y C.A. ALEJANDRO GARCÍA CARRANCO

REVISORA EXTERNA:

DRA. EN A. RUTH JATZIRI GARCÍA LINARES

SUPLENTE:

M. EN E.V. RODRIGO LÓPEZ ROMERO

TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO, SEPTIEMBRE 2021

La publicación de este material se financió con recursos de las Becas para Estudios de Posgrado CONACyT 2019-2021

A mi niño interior: sin toda tu magia,
tus ganas de aventura y curiosidad, nada de esto hubiera sido posible

Disclaimer

El presente proyecto y texto ha sido realizado por el autor con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx) y la Maestría en Estudios Visuales, bajo el esquema del Programa Nacional de Posgrado de Calidad (PNPC). El contenido del presente texto tiene únicamente fines académicos y las perspectivas presentadas en el mismo son responsabilidad del autor, no reflejando necesariamente las opiniones del CONACyT, UAEMéx y la Maestría en Estudios Visuales.

Los contenidos presentados son propiedad del autor y los respectivos autores citados y/o utilizados como fuentes de consulta; cualquier omisión de autores, fuentes de consulta o materiales en la presente o futuras ediciones no fueron realizadas con dolo y se dará crédito y mención correspondiente de haber ocurrido tal omisión.



Contenido

INTRODUCCIÓN

- 12 El estudio de lo imaginal en el islam chiapaneco:
inquirir en la vida religiosa a través de la producción de imágenes

Capítulo 1

LA HISTORIA DEL ISLAM EN MÉXICO

- 18 El islam, sus orígenes como fe
y su presencia en Latinoamérica
- 20 *El Islam y Mohamed, el sello de los profetas*
 - 22 *Los intentos por detener el Islam en la América colonial*
 - 23 *Islam en México durante los siglos XIX y XX*
 - 25 *Estudios Antropológicos sobre el Islam en México*
- 28 El EZLN y el Movimiento Mundial Murabitún
- 37 El trasfondo religioso de
los pueblos tzotziles y los desplazamientos
- 40 *La reubicación y la colonia Nueva Esperanza*
- 42 Generaciones del Islam en San Cristobal
- 52 Relaciones interpersonales
y la producción de imágenes

Capítulo 2

EL ORIGEN Y LOS LÍMITES DE LO IMAGINAL

- 56 Un mapa de lo imaginal
- 62 Qué son y cómo operan los núcleos imaginales
- 66 La fe sin imágenes
- 70 *Los tres underpins del arte islámico*
76 *Elementos espirituales, espacios rituales*
- 80 Imágenes que alguien vio en sueños
- 84 *Una resignificación de los símbolos textiles mayas*
90 *El borrego*
92 *Elementos espirituales, espacios rituales*
- 96 Haciendo contacto con lo invisible:
el principio de la representación en las imágenes religiosas
- 104 Los límites del ver y el hacer ver

Capítulo 3

EL FLORECER DE LAS EXPRESIONES DEL ISLAM EN CHIAPAS

- 114 Una comunidad creadora de imágenes
- 128 Ambiente y Adab
- 136 Imágenes que son perseguidas e imágenes que son silenciadas
- 149 Ser y hacer imagen no es una cuestión de libre albedrío,
es un acto de supervivencia
- 160 Una apertura ante, y para, la historia



INTERIORES DE LA MEZQUITA IMAM MALIK

**LOS INFANTES DE MEZQUITA IMAM MALIK
COMO CREADORES DE IMÁGENES**

166 Lo intangible ordena lo sensible

173 *La imagen fotográfica y lo imaginal*

180 ¿Cómo se puede abstraer el adab y el ambiente?

186 El ambiente según las y los integrantes
de la Mezquita Imam Malik

190 *Bodegón*

206 *Paisajes y Arquitectura*

221 *Retratos*

231 *Reflexiones sobre el ambiente*

238 El adab en Chiapas

244 Notas sobre la exploración y la abstracción

248 **CONCLUSIONES**

260 **ANEXO**

268 GLOSARIO

270 REFERENCIAS

274 IMÁGENES Y DIAGRAMAS



INTRODUCCIÓN

EL ESTUDIO DE LO IMAGINAL EN EL ISLAM CHIAPANECO: INQUIRIR EN LA VIDA RELIGIOSA A TRAVÉS DE LA PRODUCCIÓN DE IMÁGENES

En 1994 un grupo de musulmanes de origen español llegó a San Cristóbal de las Casas en Chiapas, según ciertos historiadores, su propósito era buscar una alianza con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) a fin de que dicho movimiento armado se hiciera en nombre del islam; cuando el Subcomandante Marcos declinó esta propuesta, los integrantes del Movimiento Mundial Murabitún (MMM) fundaron la Comunidad

Musulmana de México en Chiapas con la peculiaridad de que la gran mayoría de sus integrantes procedían de familias tzotziles expulsadas de San Juan Chamula a finales del siglo pasado. Al día de hoy este grupo permanece con sede en la Mezquita Imam Malik y de ella se han desprendido tres grupos más.

Cada una de estas comunidades musulmanas tiene sus modos peculiares de practicar la religión, así como aproximaciones a

doctrinas islámicas cada vez más diversas, no existe una sola forma de hacer el islam en Chiapas, por lo que lo visual tiene expresiones muy variadas. En noviembre de 2020, un grupo de niñas y niños y de la comunidad de la Mezquita Imam Malik participaron en un ejercicio grupal de fotografía, en el que, utilizando cámaras análogas, buscaban dar cuenta de aquello que les parece bello según el islam, también permitieron la grabación de una de sus recitaciones colectivas del Corán, compartiendo parte de su visión en dos formas de imagen: lo fotográfico y lo auditivo, tal ejercicio da forma y estructura al capitulado de este trabajo de investigación, resaltando el papel de la imagen en la experiencia comunal que implica la adopción y representación de una fe. Las imágenes en el islam, por lo menos desde la perspectiva tradicional, buscan propiciar procesos de significación en los que las y los creyentes puedan tener contacto con algo más que es inaccesible a los sentidos, puede ser invocándolo, trayéndolo a la memoria o sirviendo como puente para la imaginación. A ese uso casi totémico de las imágenes se le nombrará 'lo imaginal',

concepto que ha sido retomado de la tradición sufí e implica un interludio entre lo sensible y lo intangible según los estudios de Henry Corbin, a lo se suman los trabajos de Esteban Dipaola y Michel Maffesoli, quienes conciben a lo imaginal como procesos que construyen la cultura visual, pero que a la vez propician procesos de identificación y participación que se ven traducidos en una indivisibilidad entre lo social y las imágenes.

En esta investigación, el abordaje de lo imaginal se realizó desde el enfoque en la etnicidad y la religión, poniendo énfasis en la representación de una realidad que es inaccesible para los sentidos; las expresiones fotográficas y auditivas que produjeron los integrantes de la madraza, y otras que se estudian dentro de sus referencias visuales, se levantan como un medio para exteriorizar aquellos valores que constituyen una sociedad, pero que también reflejan aquellos elementos que se comparten y que construyen la percepción del yo en relación con los otros. Estos elementos pueden parecer aislados, sin embargo, tienen una función identificadora bastante marcada y aun así no pierden

el componente místico que el islam demanda -en este caso- en la construcción de la cultura visual. Las imágenes en este contexto sirven como una brújula para vincular y mantener activos a los participantes de los grupos, así como su capacidad única de representar, de dar voz; la exploración de la cultura visual de los musulmanes chiapanecos no hace más que evidenciar los discursos que hay alrededor de este colectivo, dejar de manifiesto mediante el encuadre las normas y reglas que las instituciones regulativas plantean para aquellos que viven bajo ese régimen de sociabilidad.

Estas dos formas de imagen, lo fotográfico y lo auditivo, se han cobijado bajo conceptos del arte islámico tradicional: el adab y el ambiente. El primero hace referencia a las artes del lenguaje y las imágenes sonoras y, el segundo, a los elementos visuales que se crean alrededor de la experiencia religiosa, bajo estos parámetros la exploración de lo imaginal se expande retomando los procesos históricos que han llevado a la creación de estas formas ante las cuales se congrega una multitud de opiniones, señalando el lado místico del islam pero también la pertinencia de los

Estudios Visuales al inquirir en los procesos de creación de una comunidad en la que la imagen tiene un papel preponderante, tal como lo conceptualiza Nasheli Jiménez del Val:

“El enfoque de los Estudios Visuales busca resaltar el poder de las imágenes en cuanto a las configuraciones discursivas que forman, sus relaciones internas de dominación y resistencia, y su relación externa con el espectador y el mundo” (Jiménez del Val, 2018, p. 11).

Ya que el ambiente es un modo de entender lo imaginal desde lo que rodea al sujeto, estudiarlo desde la fotografía permite explorar de una manera íntima y respetuosa las manifestaciones de la cultura visual, en este contexto, las imágenes están hechas por y para las y los participantes de la Mezquita Imam Malik, rompiendo con esta noción colonialista que hay en las exploraciones documentales y cinematográficas de la comunidad, de este modo los integrantes de la misma retoman sus ideas, habilidades y experiencias como inspiración para este proceso creativo. Ahora, el adab es un elemento igual de importante dentro de las imágenes que hay en el islam, ya que, como se mencionará más adelante, aquellas experiencias que resultan de escuchar y recitar el Corán son parte de la mística del islam y su abordaje es vital para entender la cultura visual. La forma de hacerlo es estudiando cómo las relaciones sociales configuran gran parte de su esencia e importancia en la construcción de la comunidad. Se ha retomado la experiencia sonora de la recitación del último sura del Corán por parte de las y los productores de las fotografías, teniendo su visión sobre su

experiencia étnica y religiosa en audio y video. Por cuestiones relacionadas a la pandemia por COVID-19, la conjunción del adab y el ambiente se apreciará en una exposición virtual con las imágenes y, de fondo, se escuchará dicha grabación, para ver cómo se hace y funciona la experiencia de la imagen en la Mezquita Imam Malik.

Las imágenes que resultan de este proyecto dan cuenta del derecho de los pueblos a transformarse y de cómo la imagen se convierte en participante activo de tal cambio, de cómo los procesos de fe siguen siendo relevantes a la luz del estudio y participación conjunta de las comunidades y de su cultura visual. Parte de la propuesta que se realizó dentro de la construcción de los capítulos es la de pensar en lo imaginal desde el espectro fotográfico y auditivo con elementos que se alzan entre una multitud de visualidades. Para poder analizar a fondo determinado fenómeno desde la perspectiva de los Estudios Visuales sería necesario entender la historia y los procesos históricos que han llevado a la formación de su estado actual. Para explorar lo imaginal se toman ejemplos de las cuatro

comunidades musulmanas en San Cristóbal, según aspectos muy concretos, sin embargo, al final, gran parte de los elementos que son posibles estudiar rigurosamente son aquellos que proceden de la Mezquita Imam Malik, no sólo por su longevidad, sino porque, como institución, es la que ha procurado las artes islámicas según su modelo educativo. Pensar gran parte de este proyecto en la Mezquita Imam Malik está en función de varios factores: uno de los más importantes es el hermetismo que comienza a removerse en esta comunidad ya que, al tener la oportunidad de compartir aspectos de su esencia, muchos de los prejuicios sobre su comunidad pueden comenzar a diluirse; otro factor es la polémica que se crea alrededor de los propios murabitudes, ya que al existir opiniones tan severas con respecto a sus medios de integración social, se puede obtener una visión más rica de su potencial creador de imágenes.

En este sentido, encontramos una relación entre la imagen y el sujeto que se aborda desde dos perspectivas: la primera será de tinte histórico, se señalará el origen de la primer comunidad (sus orígenes mayas, su pasado protestante y la conformación

de la misma) así como las causas de las divisiones y un pequeño estudio de su estado a principios de 2020; la segunda se centrará en la Mezquita Imam Malik, se expondrá su relación con lo imaginal visto desde la mirada del grupo de niñas y niños que participaron en este ejercicio de construcción de la imagen haciendo alusión a la indivisibilidad entre las imágenes y lo social. Lo anterior sirve para mostrar el panorama general que organiza esta investigación. Dipaola menciona que “la reflexión sobre las sociedades del presente debe incluir articulaciones entre estéticas, teoría social y análisis de las imágenes, que posibilite una comprensión de las aperturas y nudos compositivos de los lazos sociales” (Dipaola, 2019, p. 312).



LA HISTORIA DEL ISLAM EN MÉXICO

EL ISLAM, SUS ORÍGENES COMO FE Y SU PRESENCIA EN LATINOAMÉRICA

Existen fechas y lugares específicos que parecen unidos como por una jugarrera del destino, puntos en el espacio-tiempo en los que una especie de convergencia armónica junta a ciertos actores para dar paso a elementos insospechados; el espacio-tiempo que nos atañe, en este momento, es San Cristóbal de las Casas -municipio de Chiapas- durante el año 1994, ahí, Salvador López, excurandero de San Juan Chamula, se convierte al islam cumpliendo con la shahada*, cambia su nombre a Mohammed Amín y gana el título de “El primer chamula musulmán”, iniciando así, una serie de conversiones en masa que con el pasar de los años terminarían siendo lo que se conoce actualmente como el islam en Chiapas.

Si bien este punto podría considerarse como el inicio de un fenómeno religioso único, existen varios actores que tienen una historia previa a su unión: el islam como doctrina y movimiento social, los movimientos

políticos islámicos que se insertan en el imaginario mexicano (particularmente el Movimiento Mundial Murabitún), los movimientos indigenistas de finales del siglo pasado (concretamente el EZLN), así como los desplazamientos de las comunidades chamulas a causa de la persecución religiosa.

Se cuenta que alguna vez Jan De Vos comentó: “Podemos aceptar que los indígenas se conviertan a las iglesias protestantes, pero es inaceptable que se conviertan al islam”¹, en diversos sitios de internet

(en especial portales de noticias como la BBC, El Universal y el Diario Judío) se encuentran artículos con encabezados sensacionalistas como *¿México tierra de Alá? El islam se lanza a la ‘conquista’ de los*

corazones de los indígenas, en los que se lee entre líneas la incompatibilidad entre la identidad étnica y el islam. Es cierto que los atentados terroristas del 09/11 pusieron al islam dentro del panorama mundial, mezclando la religión con el terrorismo, se construyó una especie de islamofobia dentro de aquellas sociedades que no estaban tan

familiarizadas con el islam, en México en particular, existe un gran desconocimiento de esta fe, algo curioso cuando hablamos de una de las religiones más grandes del mundo.

Ante la presencia del islam en México, las raíces cristianas que se implantaron por la fuerza en América Latina surgen con violencia para manifestar su derecho de antigüedad sobre los pueblos de los que se apropiaron, el profundo desconocimiento sobre el islam se manifiesta como rechazo o curiosidad ante esta nueva creencia que ha florecido dentro del gran mosaico que son las culturas indígenas, por lo que se vuelve imperante entender qué es el Islam y qué creencias lo conforman a fin de contextualizar el resto de términos y doctrinas.

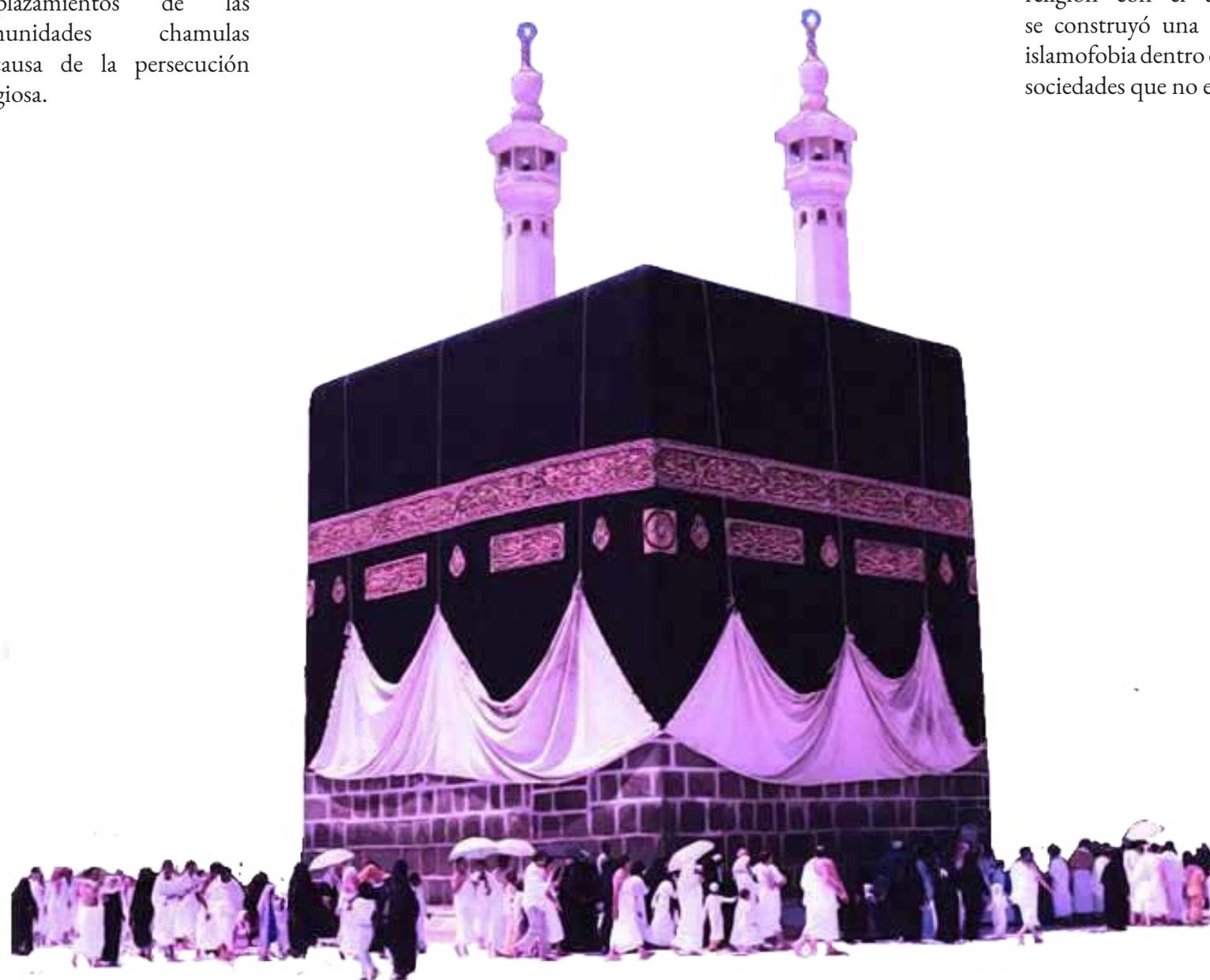


IMAGEN 1.1
KAABA

1. Ismu, 2013, p. 221. Video 2 minuto 02:49

EL ISLAM Y MOHAMED, EL SELLO DE LOS PROFETAS

Basta con decir: *Doy testimonio de que no hay más dios que Alá, y que Muhammad es Su siervo* y mensajero para ser musulmán, reconocer la unicidad de Alá y la autoridad de Mohammed como profeta del islam son la base para este fenómeno que entendemos como islam.

Mohammed nace en el año 570 d.C. en el seno de una familia bastante pobre, antes de cumplir los seis años ya había perdido a su padre y a su madre por causas relacionadas a la escasez, su tío Abu Tálíb le brindó un hogar temporal pero no una mejor situación económica ya que fue necesario que siguiera trabajando arduamente para poder mantener a su familia. En el año 595 d.C., Mohammed se casaría con Jadiya, una mujer viuda 20 años más grande que él, quien fuera una motivación importante cuando, a partir el año 610 d.C., comenzó a tener una serie de revelaciones marcadas por la aparición del arcángel Gabriel, quien a finales del mes de Ramadán se le presentase en la cueva de Hirá:

Mohammed vio como una luz intensa penetraba en la cueva y escuchó una voz que le decía: “Lee”; Mohammed respondió: “No sé leer”. La aparición le ordenó: “Lee”; Mohammed respondió nuevamente: “No sé leer”, y la luz le dijo: “Lee en el nombre de tu Señor que ha creado; ha creado al hombre de un coágulo. ¡Lee, que tu Señor es el más Generoso [...], enseñó al hombre lo que no sabía!” (Corán 96:1-5) Después de esto, Mohammed sintió que el mensaje le quedó grabado en el corazón y la memoria. Cuando salía de la cueva oyó una voz procedente del cielo que le dijo: “Oh Mohammed, tú eres el profeta de Dios, yo soy el ángel Gabriel”. Mohammed levantó los ojos y vio la figura del ángel que le seguía dondequiera que fijaba la vista”

(Ismu, 2017, p. 20).



IMAGEN 1.2
PROFETA MOHAMMED

Según varios autores de la historia islámica, después de esta aparición, el profeta continuó con su misión de dar a conocer la voluntad de Dios, los medios de expansión de los primeros años del islam se basaron en una serie de guerras santas para recuperar La Meca, la ciudad de nacimiento de Mohammed, misma que se había sumido en la idolatría; según Ismu (2017) fue aproximadamente en el año 630 d.C. que se logró el control de la ciudad santa limpiando la Kaaba de los elementos de culto de las demás culturas (se estima fueron más de 360 ídolos).

La figura del profeta fue bastante polémica hasta su muerte, que se rastrea por el año 632 d.C., es el primer califa Abu Bakar quien ordena recuperar sus dichos (mismos que eran dictados por el arcángel Gabriel) y darles orden de modo que, después de varias correcciones y aumentos, se logra tener la estructura del Corán, el libro más sagrado del islam, ahí por el año 650 d.C., la tradición dice que este fue dictado en árabe por lo que esta lengua sigue siendo vital para su interpretación².

Después de la muerte del profeta y hasta el año 754, se conformarían los califatos que darían forma a las civilizaciones islámicas. En el año 900, la religión iniciaría su expansión en el norte de África y en 1095 las diferencias con los reinos católicos llegarían a un punto de tensión que daría como resultado las cruzadas.

2. A diferencia del judaísmo y el cristianismo, cuyos libros han sido inspirados, el islam considera que el Corán es obra directa de Dios, sin medición humana. Abarca la dimensión religiosa, social, jurídica y política del islam. Es el fundamento del derecho de la jurisprudencia de la moral y, por extensión, de toda la cultura islámica. Cada musulmán debe estudiarlo desde edad temprana e incluso memorizarlo íntegramente (Yassine, 2013, p. 51).

LOS INTENTOS POR DETENER EL ISLAM EN LA AMÉRICA COLONIAL

Está de más decir que los pueblos precolombinos se mantuvieron lejos de la influencia del islam hasta épocas relativamente recientes, si bien esta religión ha tenido presencia en Europa desde antes de la conquista del Nuevo Mundo, una de las prioridades de los conquistadores fue que el islam se mantuviera lejos de América, al grado que los reyes católicos recomendaban a Nicolás de Ovando³ limitar la entrada a “*moros ni judíos, ni herejes ni reconciliados, ni personas nuevamente convertidas en nuestra fe*”, reiterando esta prohibición en 1513, y de nuevo en 1543 y 1550 por Carlos V, quién prohibía que musulmanes permaneciesen en el Nuevo Mundo “*para que no se pueda sembrar ni poblar en ella la secta de Mahoma*” (Taboada, 2004, p. 117).

Desde este primer momento se encuentra un claro rechazo, no sólo a la libertad religiosa, sino al fenómeno político que representa el islam; el rechazo en América Latina del islam responde a los intereses de las jerarquías cristianas, ya sea

por una lucha por las almas o por la voluntad de las almas, ya que en estos momentos era poco el poder de conversión de los musulmanes, mas no su capacidad reproductiva en comparación con la de sus contrapartes.



IMAGEN 1.3
NICOLÁS DE OVANDO

3. Administrador de La Española de 1502 a 1509.

EL ISLAM EN MÉXICO DURANTE LOS SIGLOS XIX Y XX

En el ámbito contemporáneo, Fitra Ismu (2013) señala la presencia del islam a partir del siglo XIX, es fruto principalmente de la inmigración ya que México se ha convertido en un refugio para ciudadanos provenientes de oriente. Si bien hay registros de que durante la invasión francesa en México (1863-1867) musulmanes argelinos y egipcios fueron parte del Ejército de Maximiliano, su presencia no fue significativa o no trascendió en la formación de comunidades. Más adelante, por conflictos propios de Medio Oriente, se rastrean cinco periodos migratorios que empezaron a mostrar el panorama global del islam en México:

01

De 1878 a 1919

En estos años llegan los primeros casos aislados de libaneses debido a la Primera Guerra Mundial

02

De 1919 a 1945

En estos años debido a la crisis de los 30 y las restricciones migratorias por parte de Estados Unidos entre guerras. Hacia 1938 se calcularon 15,000 libaneses en México.

03

De 1945 a 1966

Con la creación del Estado de Israel, la expulsión de palestinos hacia América Latina fue masiva: musulmanes provenientes de Líbano, Siria, Jordania y Egipto. Sobre esto Fitra Ismu explica:

Los iraquíes se dedicaron principalmente en la industria sobre todo en el estado de Aguascalientes (...) los libaneses se dedicaron principalmente al comercio y a la industria y se sentaron el mayor número en la ciudad de México, Puebla y Jalisco (...). Los palestinos se ubicaron sobre todo en Nuevo León (Ismu, 2013, p. 30).

04

De 1967 a 1973

Este breve periodo marcado por la guerra de los 6 días, la guerra de Yom Kippur Ramadan, los conflictos de Gaza y Cisjordania trajo una nueva oleada de musulmanes. Principalmente egipcios, argelinos, marroquíes y sirios.

04

De 1975 a finales del siglo XX

Este periodo inicia con la guerra civil en Líbano. Siendo el Distrito Federal y Mérida las comunidades receptoras.

**ESTUDIOS ANTROPOLÓGICOS SOBRE EL ISLAM EN MÉXICO**

Como una acotación importante es necesario señalar que las comunidades musulmanas, a lo largo y ancho del país, han sido protagonistas de múltiples investigaciones en el terreno de la antropología, si bien en el cuadro retomado de la Tesis Doctoral de la Doctora Ruth García se puede apreciar que no hay una investigación previa en materia de los Estudios Visuales, sí es cierto que las dos investigaciones realizadas en San Cristóbal de las Casas aportan al presente trabajo en cuanto al marco histórico, principalmente la de Schenerock.

AÑO	TÍTULO DEL TRABAJO	AUTOR	COMUNIDAD DE ESTUDIO	CORRIENTE RELIGIOSA	LUGAR
2005	Más allá de velos y peinados: las reelaboraciones étnicas y genéricas de las chamulas musulmanas sufíes en San Cristóbal de las Casas	Angélica Schenerock	Comunidad musulmana sufí de San Cristóbal de las Casas	Sufí-murabitun	San Cristóbal de las Casas, Chiapas
2006	KOLIYAL ALLAH TSOTSUNKOTIK “Gracias a Allah que somos más fuertes”. Identidades étnicas y relaciones de género entre los indígenas sunníes en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas	Sandra Cañas	Comunidad sunnita de “El Encuentro”, adscrita al Centro Cultural Islámico de México	Sunní	San Cristóbal de las Casas, Chiapas
2009	El islam en la Ciudad de México: la orden halvetiyerrahi y su ritual de iniciación a partir de los años 80 del siglo XX	Cynthia Hernández	Orden sufí Halveti- Jeharri	Sufí	Ciudad de México
2010	Vínculo y ritual en la Metrópolis Moderna. Reflexiones sobre una orden sufí en la Ciudad de México	Lucía Ciriani	Orden sufí Halveti- Jeharri	Sufí	Ciudad de México
2011	Ser un musulmán nuevo en México: la economía política de la fe	Camila Pastor	Centro Educativo de la Comunidad Musulmana	Sunní	Ciudad de México
2012	Allah en Masculino y femenino. Formas diferenciadas de interpretar y practicar el Islam en México	Claudia Castro	Centro Educativo de la Comunidad Musulmana	Sunní	Ciudad de México
2014	Islam en Guadalajara: Identidad y relocalización	Arely Medina	Islam Guadalajara	Sunní y chiíta	Guadalajara, Jalisco
2014	Las mujeres conversas del Centro Educativo de la Comunidad Musulmana en la Ciudad de México. Construcción de una identidad religiosa	Jatziri García	Centro Educativo de la Comunidad Musulmana	Sunní	Ciudad de México
2016	Este es mi cuerpo: mujeres mexicanas conversas viviendo el islam	Nallely Robles	Centro Educativo de la Comunidad Musulmana	Sunní	Ciudad de México
2017	Islam latino. Identidades étnico-religiosas en los musulmanes mexicanos de La Asociación Latino Musulmana de América (LALMA)	Arely Medina	Asociación Latino Musulmana de América (LALMA)	Tendencia/influencia sunnita	Estados Unidos
2020	El Islam en el norte de México. Los roles de género en la construcción y negociación de la identidad religiosa de las mujeres y los hombres del Centro Islámico del Norte en Monterrey	Jatziri García	Centro Islámico del Norte	Sunní	Monterrey, Nuevo León
2020	Todos los días son ashura y cualquier lugar es Karbalá. Aprendizaje e incorporación del islam shía en la Ciudad de México	Samantha Leyva	Centro Ahlul-Bayt	Chiíta	Ciudad de México

EL EZLN Y EL MOVIMIENTO MUNDIAL MURABITÚN

«Somos producto de 500 años de luchas», con esta frase tan contundente y desgarradora iniciaba la declaración de guerra por parte del EZLN el 1 de enero de 1994, cuando un grupo armado tomó San Cristóbal de las Casas y otras alcaldías del estado de Chiapas. La frase que hiciera famoso al revolucionario Emiliano Zapata: «la tierra es de quien la trabaja», se levantaba como su principal demanda ya que durante años esa parte del país había sido invisibilizada, su comercio, sus derechos y sus demandas habían sido ignoradas, favoreciendo a los terratenientes y los abusos del Estado que, una vez más, salían a la luz esta vez manifestadas en el Tratado de Libre Comercio.

El movimiento zapatista pasaba de ser una villa de personas inconformes a ser un escaparate de la etnicidad en México, demostraba el deseo de los pueblos indígenas de ser considerados dentro del imaginario nacional actual; entre las demandas territoriales también estaba el respeto a las singularidades culturales, los pueblos tzotziles y tzeltales salieron de la selva y la montaña para exigir su lugar en el México a finales del siglo XX, lo hicieron con la toma simbólica de puestos de combate en 1994 en San Cristóbal de las Casas, donde mostraron su poderío y seriedad por la lucha, hoy por hoy algunas de las figuras más longevas de las comunidades musulmanas afirman haberse beneficiado del movimiento zapatista,

IMAGEN 1.5
EJERCITO EZLN



Domingo López Ángel menciona que participó con el Sub-comandante Marcos cuando quedó atrapado en la selva, incluso da testimonio de conocerle desde antes del levantamiento armado, por ahí de 1970. Algunos otros tomaron territorio en la Colonia Molino de los Arcos para la construcción de sus casas, como Yahia y otros miembros de la comunidad. Al respecto el historiador Gary H. Gossen dice:

“La rebelión zapatista demostró con claridad que los indígenas en México (...) estaban conscientes de su lugar y futuro en la idea de México como nación. Ellos sabían que habían sido actores centrales en el México del pasado y estaban demandando un lugar en el futuro”

(Gossen, 1999, p. 11. Traducido del inglés.)

La toma de San Cristóbal de las Casas fue trascendente, ya que la ausencia de guerrilla que México presumía en relación al resto de los pueblos

latinoamericanos se destapó como una vil mentira, los pueblos indígenas estaban más vivos que nunca y deseaban recuperar aquello que se les había quitado. Las acciones políticas y la fuerza militar que mostraba el EZLN fueron una noticia internacional, esto hizo que el pueblo mexicano simpatizara con sus connacionales y así una ola de apoyo sin precedente se manifestó en ese año electoral, los reflectores de la prensa nacional e internacional se volcaron en esta acción política, lo que llamó no solamente la atención de organizaciones que ya trabajaban en pro de los derechos de los pueblos indígenas, partidarios y detractores de grupos políticos diferentes a los que dominaban el país, sino también para aquellos que veían en este levantamiento armado el medio para una transformación, decir que el Movimiento Mundial Murabitún fue el único grupo que buscó un acercamiento en esta situación sería injusto, decir que sus motivaciones eran malignas sería una aseveración peligrosa, lo que

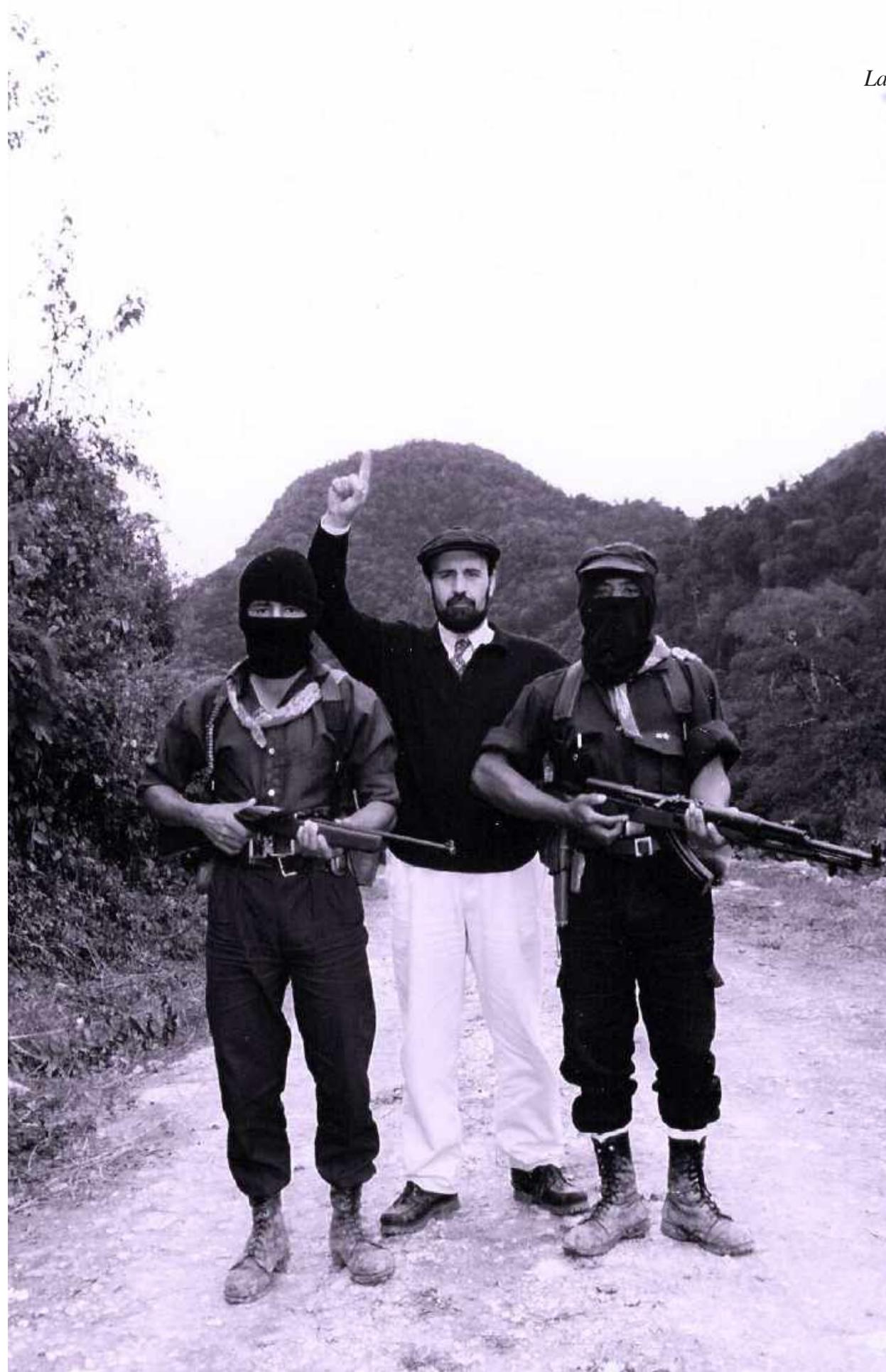
sí se puede afirmar es que este acercamiento tenía motivos bastante peculiares ya que en el fondo buscaba realizar una conversión masiva que iniciaría una especie de guerra santa en territorio chiapaneco.

Fue Aureliano Pérez Yruela quien tomó personal esta misión, él propició los acercamientos (que no se concretaron) al Subcomandante Marcos, mismos que le permitieron conocer al Comandante Tacho y al Mayor Moisés en la selva de Las Margaritas, a quienes pudo entregar una carta de más de 13 páginas que explicaba la compatibilidad de ambos movimientos y exponía una serie de beneficios para ambos en caso de iniciar una colaboración.

La carta llevaba por nombre:

“Chiapas: demasiado pequeña para liberarse a sí misma, pero suficientemente grande para liberar al mundo: Un plan para liberar a Chiapas de la tiranía del sistema bancario y con él de todas las consecuencias de miseria y humillación, que durante siglos han empobrecido y humillado a las gentes de esta tierra. Un modelo para hacer de Chiapas una luz de referencia para todos los pueblos del mundo”

(Schenerock, 2004, p. 83),



Esta comienza con una serie de saludos y formalidades, para después marcar la pregunta que apelaría a los sufrimientos de los pueblos y que lejos de buscar una empatía colonialista marcaba el espíritu de la lucha:

“¿Estás de acuerdo en que las principales demandas del pueblo mexicano son: tierra, vivienda, trabajo, alimentación, salud, educación, cultura, información, independencia, democracia, libertad, justicia y paz?”⁵

IMAGEN 1.6
AURELIANO PÉREZ Y EL EZLN

5. Los fragmentos de la carta del MMM al EZLN serán retomados de Morquecho, 2012. A menos que se indique lo contrario.

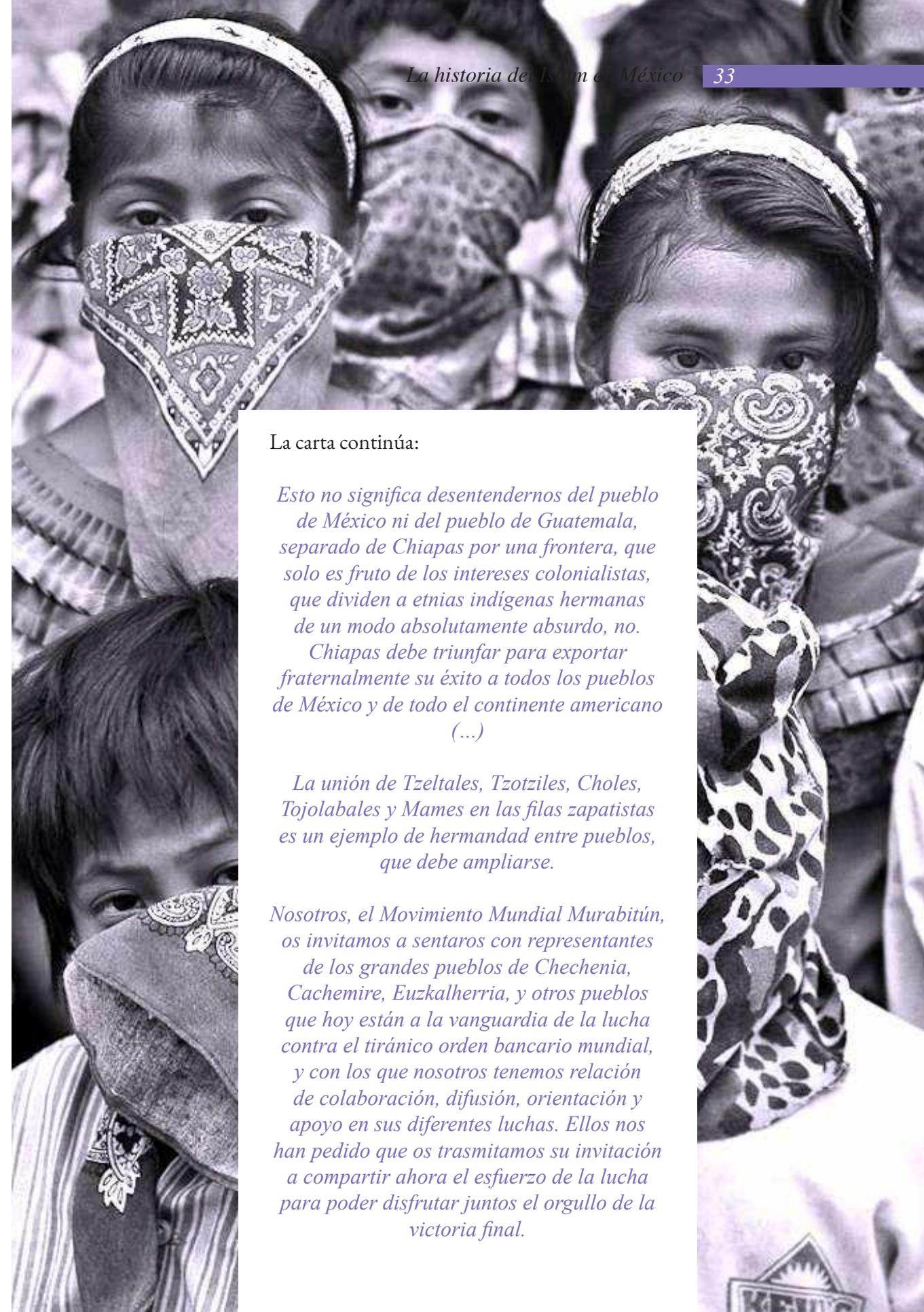
La carta continúa mencionando las ideas propias del movimiento en razón de las demandas del pueblo zapatista, a decir del MMM:

“Demandar es confiar la solución de nuestros asuntos a alguien o algo, en este caso al estado mexicano, que es el causante de la situación y que sólo tiene una oferta: represión o más miseria (...) nosotros pensamos que la libertad no se conquista con demandas que confirman al enemigo en su papel de amo y a nosotros en el papel de esclavos impotentes. La libertad se conquista con actos de poder independiente que nos fortalezca a nosotros y debiliten al enemigo.”

Continuando con estas ideas, el MMM logra esbozar cuatro puntos (Morquecho, 2012):

1. Demandar es usar y asumir como propio el lenguaje de los esclavos que quieren seguir siéndolo, pero en mejores condiciones.
2. Demandar al gobierno mexicano que soluciones nuestras necesidades es como pedir al portero del cine que cambie de programa. Él no puede hacerlo, no es su función. No tiene poder para ello.
3. El jefe de eso que se llama Gobierno Democrático es el poder bancario y por tanto la conquista de la libertad debe empezar por medidas económicas dirigidas al enemigo real que es económico.
4. El sistema bancario, el auténtico enemigo, es una estructura mundial que no puede ser combatida localmente, sino desde fuertes alianzas de pueblos que se reconocen.

Estas ideas marcaban una peligrosa pauta manifiesta en una idea: *“Vuestros aliados naturales, hoy por hoy, están fuera de las fronteras artificiales de México”*.



La carta continúa:

Esto no significa desentendernos del pueblo de México ni del pueblo de Guatemala, separado de Chiapas por una frontera, que solo es fruto de los intereses colonialistas, que dividen a etnias indígenas hermanas de un modo absolutamente absurdo, no. Chiapas debe triunfar para exportar fraternalmente su éxito a todos los pueblos de México y de todo el continente americano (...)

La unión de Tzeltales, Tzotziles, Choles, Tojolabales y Mames en las filas zapatistas es un ejemplo de hermandad entre pueblos, que debe ampliarse.

Nosotros, el Movimiento Mundial Murabítin, os invitamos a sentaros con representantes de los grandes pueblos de Chechenia, Cachemire, Euzkallerria, y otros pueblos que hoy están a la vanguardia de la lucha contra el tiránico orden bancario mundial, y con los que nosotros tenemos relación de colaboración, difusión, orientación y apoyo en sus diferentes luchas. Ellos nos han pedido que os transmitamos su invitación a compartir ahora el esfuerzo de la lucha para poder disfrutar juntos el orgullo de la victoria final.



Ahí está vuestros aliados, los que os harán fuertes con su compañía, su apoyo práctico y su visión que ampliará la vuestra en un movimiento de hermandad que volverá a marcar un ejemplo para el mundo.

El nuevo orden mundial diseñado por los banqueros separa y destruye a los pueblos, fortaleciendo y uniendo a los estados bajo la coacción económica del sistema bancario mundial.

La nueva alianza de los pueblos rebeldes del mundo unirá y engrandecerá a los pueblos desmantelando los estados, eliminando sus fronteras y destruyendo la tiranía del sistema bancario mundial.”

No se tienen registros de que el EZLN haya considerado siquiera la propuesta del MMM, se sabe que no existió una respuesta por parte del Subcomandante Marcos y que el plan del utilizar este movimiento como una herramienta de islamización no funcionó.

Especular sobre las razones de este rechazo sería aventurado, quizá la fuerte influencia de la teología de la liberación en las filas zapatistas hizo que estas nuevas ideas fueran rechazadas. Existía una necesidad por parte de los grupos indígenas de un cambio, respecto a eso, el grupo Murabitún le expresó a Marcos lo siguiente:

“La lucha por la liberación de los pueblos debe hacerse bajo la bandera del islam transformador, siguiendo el mensaje revelado que nos trajo Mahoma, el último de los profetas, liberador de la humanidad” (BBC News, 2019).

Otro párrafo dentro de la misma carta explica la relevancia del islam para este movimiento y el valor

agregado que éste podría dar a la lucha en lugar de las religiones ya conocidas, Nafia incluso enseñó a los zapatistas un dirham de plata y compartió sus perspectivas sobre la usura:

“La situación no puede ser resuelta bajo la bandera del cristianismo, porque es bajo la sombra de sus cruces, vírgenes, torturas y confesiones que se ha generado en Chiapas y en todo México la situación contra la que os habéis levantado en armas” (Villegas y Zendejas, 2012).

Para finalizar, el Movimiento Mundial remata la carta diciendo:

La construcción social, política y económica de vuestro pueblo será real y se convertirá en un ejemplo para México y para el mundo. Con todo esto ya podremos hablar de Libertad, Justicia y Democracia en sus significados reales y no como demandas sino como realidades establecidas para el beneficio de vuestro pueblo y de toda la humanidad (Gil, 2013).

IMAGEN 1.8
INTEGRANTES DEL EJÉRCITO
ZAPATISTA DE LIBERACIÓN
NACIONAL, DURANTE UNA
MARCHA EN SAN CRISTÓBAL DE
LAS CASAS.

A lo largo de este escrito mencionaremos con frecuencia el papel que las tradiciones chamulas tuvieron en la reconstrucción de las identificaciones de los tzotziles para el desarrollo y lectura de imágenes, sin embargo, como acotación y en relación con esta parte de la historia, conviene señalar que fue un proceso casi aislado en la región de Chamula, el contacto del EZLN y el MMM es importante con respecto a los desplazados, no al pueblo originario, Xun Gallo (pintor de origen tzotzil) menciona:

Lo ocurrido en 1994 no llegó a Chamula. No se supo de la voz de EZLN, de los comandantes. No hubo conexión con Chamula, estuvo totalmente ausente (...) el EZLN en Chamula solamente se vio con el incremento de apoyo económico del gobierno del Estado (Sánchez, 2018, pp. 84-85).

IMAGEN 1.9
CARNAVAL EN SAN JUAN
CHAMULA



EL TRASFONDO RELIGIOSO DE LOS PUEBLOS TZOTZILES Y LOS DESPLAZAMIENTOS

La religión en los altos de Chiapas es un tema serio, no es solamente un elemento más de la sociabilidad, parece ser el eje rector de las actividades económicas y políticas de los pueblos tzotziles y tzeltales, los aspectos religiosos tienen un ancla directa en la tradición maya, que como pueblo, ha optado por preservar. Existen dos localidades con particularidades religiosas y culturales: San Juan Chamula y Zinacantán, que a lo largo de los años han sufrido transformaciones en esta área y cuyos testimonios abren el diálogo sobre la libertad religiosa, el más significativo de estos es Chamula; alrededor de la década de los 70 la expansión del protestantismo cambió el escenario religioso,

lo cual dio paso a la migración de indígenas desplazados por su condición religiosa a las afueras de San Cristóbal de las Casas.

Es importante considerar este momento de la historia ya que parte de la dinámica de los pueblos indígenas tiene que ver con el movimiento y la fluidez del sentido de pertenencia; los movimientos protestantes pusieron en escena nuevas concepciones religiosas como alternativa a las ya practicadas por generaciones, esta apertura a nuevos modos de creer, que a su vez tienen la flexibilidad para preservar ciertos elementos de la etnicidad, fue crucial para el lugar y tiempo en los que el islam se sembró.

Sin desviarnos demasiado y sin profundizar en los grupos y prácticas que establecieron, hay que prestar singular atención en las repercusiones que desembocaron en el **asentamiento ilegal**, siendo la única opción después la expulsión de cientos de familias, quema de viviendas, cosechas y recursos que pudieran garantizar una supervivencia digna.

A decir de algunos historiadores, el principal motivo de esta separación fue la abstención en la compra y venta de alcohol, velas, refrescos, así como la participación en las fiestas patronales. Estas fallas en el cumplimiento de lo que dictaba la tradición provocó un descontento entre los caciques de San Juan Chamula, esto aporta un principio crucial para la propagación del islam en años posteriores, me refiero a los intereses económicos. En Chamula la fe está ligada con el poder, la afiliación al

PRI y al caciquismo, esto provocó enfrentamientos con los primeros conversos. En este orden de ideas, el primer desdoblamiento fue en cuestiones de fe; el segundo, en cuestiones sociales y políticas. Domingo López Ángel, presidente del Consejo de representantes indígenas de los Altos de Chiapas y también converso al islam mencionó:

Vimos que no era religión lo que nos expulsó, quienes nos expulsaron fueron los caciques de la comunidad, ¿[De] Qué viven los caciques? Vende[n] trago, o licor, vende cerveza, vende vela, préstamo de dinero. Al no tomar licor, baja el negocio, al no tomar Coca Cola baja en negocio (Omar en Feniks Studios, 15:30).

La situación llegó a un punto límite en la década de los 70s cuando, quienes ostentaban el poder, decidieron obligar a los nuevos conversos a retomar las antiguas prácticas bajo amenaza de muerte, al negarse fueron expulsados con gran violencia y despojados de las pertenencias. Jaime Uribe y Germán Martínez retoman los planteamientos de Rivera para explicar los dos flujos de migración que se produjeron en estas épocas, el primero corresponde a los años 1970 a 1986 y el segundo de 1987 a 2001.

Uribe Cortéz, experto en el análisis del conflicto, resume:

La intensa labor proselitista de misioneros, los escasos recursos financieros con que contaban los pobladores de las localidades indígenas, la desigual distribución de las ganancias económicas originadas de la venta de refrescos, alcohol y velas, a su vez resultó en una creciente diferenciación social que beneficiaba a una élite de caciques, interlocutores, políticos y comerciantes indígenas, en detrimento de los menos aventajados, cuestión que facilitó el abandono del sistema de organización socio religioso tradicional y la inmersión a nuevos credos no católicos, consumándose el cambio religioso (Uribe y Martínez, 2012, p. 160).



LA REUBICACIÓN Y LA COLONIA NUEVA ESPERANZA

No se podría decir que estos eventos estaban superados al momento de llegar a San Cristóbal de las Casas, el hecho de estar en una localidad diferente, en la cual los desplazados pudieran expresar con libertad su nueva fe, no solucionaba sus necesidades más básicas ya que al instalarse en las periferias de la ciudad muchos de ellos (por no decir que todos) carecían de documentos que les posibilitaran la adquisición de bienes, lo que se manifestaba en la ausencia de servicios como agua potable y alambrado público, eso sin contar que, en ciertos grupos de San Cristóbal de las Casas, hubo resistencia y desprecio ante las peticiones de los refugiados, mismas que para 1993 comenzaban a solucionarse.

Algo que llama la atención respecto a este nuevo modelo de vida es que, pese a los consejos de los líderes evangélicos, los desplazados aún presentaban grandes tasas de analfabetismo, principalmente las mujeres. En Chamula la gran mayoría de personas eran campesinos y ahora necesitaban buscar

nuevos modos para generar ingresos, entre los que se encontraba el comercio y la producción de artesanías

La reubicación no solamente tuvo consecuencias en el ámbito económico, sino que también generó una serie de transformaciones en las actitudes de las personas: mientras que los habitantes de Chamula pueden ser conocidos por tener un carácter alegre, o por lo menos abierto a la convivencia con extraños, Rosana Santiago menciona que:

Los habitantes de la colonia Nueva Esperanza, por las circunstancias y razones específicas que han vivido, es decir, el haber sido expulsados de su pueblo, haber cambiado de religión, el haber sido rechazados por su propia sociedad, etc., los ha hecho ser personas bastante herméticas, temerosas de cualquier gente extraña que pudiera hacerles daño o perjudicarlos (Santiago, 1993, p. 48).

Y es que, ante todos los cambios, la religión se convirtió en el refugio más seguro y el ancla de la sociabilidad, la fe se sacó del templo y se hizo parte del nombre de las colonias, de las calles, las leyes improvisadas y actitudes que regulaban la conducta de aquellos que practicaban la fe o que, por azares del destino, habían llegado a poblar esas tierras al mismo tiempo. En un panorama general, la colonia Nueva Esperanza parecía el inicio de una nueva vida para aquellas personas que habían sido marginadas, sin embargo, el hecho de cambiar de domicilio dejaba pendientes retos que favorecieran el florecimiento del islam dentro de estas comunidades, iniciando con las divisiones entre los líderes evangélicos y las dificultades económicas que padecían.



IMAGEN 1.11
CALLES COLONIA NUEVA
ESPERANZA



IMAGEN 1.12
FACHADA IGLESIA
PRESBITERIANA

6. Para 1993, la colonia Nueva Esperanza estaba regida por las autoridades religiosas: “debe su nombre a la religión cuando ellos fueron expulsados de su pueblo, no tenían a donde ir motivo por el cual decidieron pedir ayuda a las autoridades de esta ciudad, las cuales se la brindaron, al lograr tener ellos un terreno en donde vivir se convocó una junta en la cual el pastor religioso junto con todas las personas que conforman el grupo decidieron que había que poner un nombre adecuado en la colonia, ya que las cosas habían cambiado. Ese era sin duda un muy buen comienzo, era algo así como es la compensación por haber cambiado de religión, en concreto esta era una ‘Nueva Esperanza’ pero ellos se creían tenerlo todo perdido desde ese día en adelante los habitantes de la colonia se convencieron completamente de que lo mejor que viene hecho era haber cambiado de religión y que de ahora en adelante la practicarían con mucho más fuerza, olvidándose de la mayoría de los casos de las costumbres y tradiciones de la religión que profesaban anteriormente (Santiago, 1993, pp. 65-66).

7. En el caso de la colonia Nueva Esperanza, “todos los nombres de las calles de la colonia, su nombre síndico, estos nombres fueron puestos por decisión de la comunidad y no permiten que se realice ningún cambio” (Santiago, 1993, p. 66).

GENERACIONES DEL ISLAM EN SAN CRISTÓBAL

Es necesario comprender la historia y el contexto para conocer cómo es que el islam se convirtió en una más de las opciones en este abanico de fe.

En 1994, cuando la carta de Aureliano Pérez (Mohamed Nafia) y Esteban López de Moreno (Hayy Idriss) fue rechazada por parte del EZLN, ambos se establecieron en San Cristóbal de las Casas buscando generar contacto con algunos simpatizantes y con las fuerzas políticas de la ciudad. Fue así como en cierta ocasión coincidieron con Salvador López en la casa del gobernador en rebeldía Amado Avendaño Figueroa, quien se encontraba solicitando la creación de un mercado indígena para

mejorar la situación de su propia actividad como comerciante en el mercado local, entre las propuestas de los representantes del MMM estaba la creación del Mercado Abierto tal como habían implementado en Ámsterdam, estos intereses económicos fueron los que hicieron posible la convivencia entre ellos, las charlas para consolidar este proyecto fueron la excusa para que Salvador le invitara a su casa donde, junto a su familia y demás chamulas del gremio, le presentó al islam.

Salvador López -quien fuera curandero cuando vivía en Chamula- fue el primero de toda su familia en convertirse al islam, recibiendo el nombre de Mohamed Amin, siendo el primer Chamula musulmán de todo el clan. Con la conversión de éste (que a decir de él fuera inspirada por un sueño que le ayudaría a discriminar entre las opciones religiosas disponibles), un número considerable de su familia abrazó al islam, algunos por convicción, otros tantos por euforia y otros por necesidad económica, este cambio de fe traspasó los

lazos sanguíneos e influenció a otras familias, entre las más importantes y trascendentes, la de los Chechev.

El primero de ellos en aceptar el islam fue Anastasio Chechev, quien después se llamaría Ibrahim. Como parte de la estrategia de los españoles para incrementar el número de conversos entre los chamulas, convocaron a los pastores religiosos a fin de compartir las creencias del islam con ellos, al no funcionar del todo, comenzaron a buscar a líderes económicos, aquellos que tenían puestos en los mercados, entre los invitados estaba el padre de Ibrahim, quien se rehusó a asistir y se vio representado por su hijo que aceptó el islam y que con su testimonio inspiraría al resto de su familia. Previo a su conversión, Abdul Hab (tío de Ibrahim) y Mohamed Chechev (padre de Ibrahim) eran líderes y predicadores de un grupo cristiano, ciertos miembros de esta familia habían tenido liderazgos en sus comunidades previas⁸, así que ellos tenían gran influencia con su familia y comunidad, por lo que al momento de su conversión al islam, su

familia les siguió y practicó la Shahada. Como resultado de esto y a fin de empatizar con el resto de la comunidad emergieron nuevos liderazgos juveniles, por un lado Ibrahim y por el otro su primo Yahia.

Ibrahim cuenta sobre su conversión:

Yo no conocía nada de lo que era islam, no conocía quien era Allah, no conocía ni quien era el profeta Mohammed (ṣallā -llāhu `alayhī wa-`ālihī wa-sallam), desconocía si era una religión o no, yo no sabía nada, simplemente me senté con ellos, estaban recitando el Corán, (...), simplemente me gustó, me encantó y le dije a Don Esteban, si pudiera seguir llegando con ellos y me dio la bienvenida y empecé a estudiar con ellos, de toda mi familia yo fui el primero que se convirtió al islam (Ibrahim en Feniks Studios, 33:10).

IMAGEN 1.13
MOHAMED AMIN

IMAGEN 1.14
IBRAHIM CHECHEV

IMAGEN 1.15
NAFIA

IMAGEN 1.16
YAHIA GOMÉZ



8. Dentro de la línea sanguínea de los Chechev está Miguel Caxlán, quien fue líder de la iglesia evangélica tzotzil, asesinado por su fe y activismo en 1981.



IMAGEN 1.17
MUJERES APRENDIENDO EL
ISLAM

Con el crecimiento de la comunidad musulmana entre los chamulas, se volvía necesaria la existencia de líderes experimentados para el correcto desarrollo de la Dawa, por lo que Mohamed Nafia asumió el cargo de Emir de la comunidad y Hayy Idriss de Imán. Con este avance significativo de conversos, entre los españoles surgió el deseo de replicar el modelo del profeta Mohamed en Medina, por lo que entre los miembros comienza una reubicación a la colonia Nueva Esperanza para así tener a los conversos más cerca y generar este deseo de comunidad. Entre los preceptos del MMM está el retorno al califato como un modelo político deseable⁹, su conflicto con el sistema capitalista se manifiesta en el deseo de comunidades autosustentables, por lo que estas políticas de aislamiento no solamente respondían a

intereses dogmáticos, sino también a motivaciones económicas, recordemos que entre las intenciones que el grupo tenía desde el principio estaba “conseguir la reestructuración social, económica y política integral” (Anaya, 2016, p. 3).

Una de las medidas que tomó el MMM fue la migración de ciertos adeptos españoles y sus familias a Chiapas, a fin de reforzar la comunidad. Las mujeres españolas utilizaban la vestimenta propia de las chamulas -lana de oveja negra y blusas coloridas- a fin de empatizar con ellas y hablarles del islam. Salija, exesposa de Idriss, habló sobre esta época:

Les enseñábamos a hacer el wudu, a hacer el salat y a memorizar lo poquito que comenzaban a saber del Corán. Fue un momento de clemencia y misericordia hacia el entendimiento de esta gente, que para nosotros era una cultura realmente diferente... pero llegamos a unir nuestros corazones y hubo esa fusión de culturas (Villegas y Zendejas, 2012).

El establecimiento de esta «Medina Chiapaneca» incluyó ciertas reglas drásticas por parte de los españoles, medidas que surgen de la práctica habitual del islam, como la abstención de comer cerdo, el dejar de beber alcohol, así como otras más radicales, tales como la abstención de participar en la vida pública y demás esferas sociales “a fin de que no se desviarán del camino”. A esta época se le conoce como “La época dorada de la comunidad musulmana en San Cristóbal de las Casas” -2001 a 2007, aproximadamente-, ya que la potencia de la comunidad se vio manifiesta en la creación de una carpintería y una pizzería para la manutención del grupo, esta fuente de trabajo fue parte de la coacción económica que ejercía el grupo musulmán ante los inconversos, ya que este modo de supervivencia contrastaba con las formas de comercio que tenían los demás desplazados.

Las estrictas reglas de la comunidad consistían en tres puntos principales (Anaya, 2016, p.4):

- Retirar a sus hijos de escuelas públicas para inscribirlos en la madraza o escuela islámica.

- Dejar sus trabajos y otras actividades laborales remuneradas para incorporarse a los gremios (una carpintería, una panadería o la confección).
- Dejar de relacionarse con los kafires o todo aquel que no fuera musulmán.

Para 2007, la comunidad comenzaba a tener conflictos internos, ciertos detractores del grupo señalan que el MMM modificó sus actitudes hacia los chamulas, las jornadas laborales se intensificaron y en algunas ocasiones no fueron remuneradas, las quejas de las mujeres llegaban a oídos de Nafia quien -a decir de algunos- se mostraba cada vez más soberbio e inaccesible, llegando a los insulsos y castigos, Ibrahim Chechev menciona al respecto:

“Empezó un poco de racismo, no podíamos hablar con nuestro idioma, el idioma tzotzil, luego se nos prohibió comer ciertas comidas como la tortilla y el frijol, teníamos que cortar vínculos familiares, entonces fue donde comenzó el desvinculo con la comunidad de los españoles” (TV UNAM, 2018, 10m20s).

9. Este es uno de los puntos fundacionales del MMM, “Representaría para ellos el modelo ideal de sociedad, de perfección islámica, que sea de perseguir; y el que actualmente sólo se aproxima en alguna medida, (...) el reino de Marruecos (...) No obstante, y como medida transitoria, debido a la dificultad de conseguir tal objetivo en el mediano plazo, el movimiento aspira a la creación provisional de ‘Estados’ musulmanes dentro de los Estados en los que tiene presencia” (Athena Intelligence, 2007, p. 124).

Jamila, actual integrante de la comunidad de Molino de los Arcos, menciona lo siguiente sobre tales actos:

Ellos [refiriéndose a los Murabitún] dicen que no es alimento bueno para nosotros, tanto el frijol, la tortilla, los chiles, muchas cosas que nos prohibieron comer ellos, [la] razón de ellos [es porque] dicen es una comida indígena, porque las indígenas no saben comer bien, no saben alimentarse, “pero yo vine [decían los Murabitún], no sólo les traje islam, sino también enseñarles como alimentar”, así nos dijo, sí pero ellos nada más comen pan blanco.

Jamila continúa diciendo:

“Una señora me dijo: Jamila, dile a la esposa del Emir que quiero comer tortilla porque ya tiene días que no me alimento, y yo empecé a decir (...) y me dice: No, lo trató como si fuera una basura” (Jamila en Feniks Studios, 41:15).

Salija, cuatro años después de su partida, dijo:

Llevados por el deseo de hacerles cambiar realmente de vida, a lo mejor nos excedimos.

Pero se hizo para protegerlos [...] Quizá los indígenas no estaban tan preparados para este tipo de experiencias porque sus vidas son más básicas... Pero si hubiésemos optado por una convivencia menor, donde ellos se quedaban en su medio y con su familia, pues no se habría dado la fusión tan fuerte que se ha dado, ¿no? (Villegas y Zendejas, 2012).

Gran parte de la incertidumbre que tenían los miembros de la comunidad era la falta de guía sobre cómo ser parte del islam, en el protestantismo tenían una gran variedad de denominaciones a las cuales pertenecer, pero la comunidad española era su único referente de cómo ser musulmanes, por lo que desligarse se sentía un tanto complicado. Yahia, en un viaje conoció a otros miembros, quienes lo canalizaron con otros musulmanes, con ellos inició una relación, este encuentro toma relevancia dado que Nafia había mencionado que

la comunidad en Chiapas era la única musulmana en México.

La persona con la que Yahia hizo contacto fue Omar Weston, un inglés que establece el Centro Cultural Islámico de México en la CDMX y que actualmente reside en el Estado de Morelos. Tras saber de este encuentro, Nafia hizo una invitación a este grupo para que conociera a la comunidad en Chiapas, en esta reunión (a decir de Gaspar Morquecho) Nafia trató muy mal al grupo, lo que provocó el descontento en la familia de Yahia, quienes, bajo el apoyo de Weston, se separaron de los Murabitún.

Sobre este encuentro y separación, Yahia dijo:

Estuve ocho meses en DF, encontré a algunos hermanos y ya después me regresé aquí, informe a mis padres todo eso, traje algunos libros como Corán, como dichos del profeta Mohamed, biografías a alguno de los compañeros y nos decidimos deslindar con los españoles porque ellos no te explican bien el islam (TV UNAM, 2018, 12m10s).

Ibrahim relata la experiencia de Yahia al momento de exponer estas ideas ante los Murabitún:

Yahia le comenta eso al encargado, a Nafia (...) junto con mi suegro, Esteban López, y se molestan mucho y le dicen: «No, no, no, lo que estás haciendo Yahia no está bien, no entables conversación con ellos, porque es gente que no está haciendo lo correcto con el islam», Yahia argumentó: « ¿Pero por qué si son musulmanes? Ellos también tienen a Allah, al profeta Mohammed (ṣallā -llāhu ‘alayhī wa-’ālihī wa-sallam), ¿cómo es posible que no sean nuestros hermanos?» (Ibrahim en Feniks Studios, 48:22)

IMAGEN 1.18
MUJER ACEPTANDO EL ISLAM



Esta separación ocurre en ciertos momentos de tensión dentro del grupo de los españoles, ya que Hayy Idriss se divorcia de su esposa Salija, y ésta, junto con otras personas, regresa a España, entre las personas que la acompañan estaban su hija y su yerno Ibrahim Chechev. En ese momento, Mohamed Amin, cuyo liderazgo dentro de la comunidad -en especial con los que continuaban con las usanzas chamulas- seguía siendo bastante fuerte, se adhiere al grupo de Mudar, un sirio que llega aproximadamente en 2008 para apoyar a este pequeño remanente en su formación.

Si bien no es posible fijar un patrón en todas estas historias de conversión (porque abrazar

al islam está en relación con cuestiones espirituales y existenciales del individuo), si podemos hablar de cómo el islam ha dado respuesta a necesidades cotidianas de las comunidades tzotziles, y cómo éstas se han aferrado a él como una estrategia de supervivencia, tal como lo señala Schenerock (2004), quien también acota que dentro de las comunidades indígenas de los altos de Chiapas existe un profundo anhelo por experimentar lo sagrado, más allá de encontrar una organización o secta específica, es entender cómo la religión brinda sentido a las diferentes áreas de la existencia humana, lo que les ha llevado a moverse entre diferentes credos y ha permitido el desarrollo de diferentes

formas de comprender el islam y el cristianismo.

Para 2012, el grupo liderado por Nafia y Hayy Idriss, había tenido ciertos conflictos con el Movimiento Mundial Murabitún, por lo que habían perdido ese indicativo (aunque ellos siempre han negado que tal cosa sucediera). Desde Granada, el MMM comisionó a Ibrahim para retomar con la comunidad la labor de cuidado de los musulmanes en Chiapas, por lo que en ese mismo año regresó de España con el objetivo de fortalecer e incluso reunificar al grupo.

Entonces, para 2013, ya existían cuatro grupos diferentes dentro de San Cristóbal:

01

El grupo liderado por Nafia y Hayy Idriss, quienes siguieron abanderando el lema «Misión para el Dawa en México». Éstos comenzaron la construcción de la mezquita Imam Malik en un terreno que fuera propiedad de la agrupación cristiana Alas de Águila y se encuentra justo en el centro de lo que fuera la parte evangélica de la colonia Nueva Esperanza.

03

El grupo de Mohamed Amin o “los del sirio”, como también se les conoce, quienes iniciaron en una de las propiedades de éste y, ante una amenaza de desalojo, se reubicaron en el Barrio de Tlaxcala y, posteriormente, en la colonia Nueva Palestina, donde permanecen hasta el día de hoy.

02

El grupo liderado por Yahia, con apoyo de Omar Weston, fundaron la mezquita Al Kausar en la colonia Molino de los Arcos.

04

Y por último la musala que implementasen en casa de Ibrahim reconocida y autorizada por el Movimiento Mundial Murabitun a la que se adhiriesen personas no solo del clan Chechev, sino también del grupo de Nafia.



IMAGEN 1.19
CONSTRUCCIÓN DE LA
MEZQUITA IMAM MALIK

Tal parece que en 2014 Ibrahim fungió como el imán de la mezquita Al Kausar, participó en su remodelación y ampliación dirigida por el arquitecto Percy Moranchel. Es justo a mediados de ese año que la Comunidad Ahmadía¹⁰ de Guatemala se contacta con Ibrahim invitándole a conversar, sobre ese encuentro él menciona:

Ahí comprendí completamente el mensaje del islam, y el mensaje real de la Comunidad Musulmana Ahmadía es que debemos de apoyarnos y de llamar al mensaje del islam sin distinción alguna, esa información y el aprendizaje que recibí con ellos la informo a mi familia (...) y aceptaron, excepto algunos que no lo aceptaron. (TV UNAM, 2018, 13m06s).

Después de esta charla, Ibrahim comenzó a implementar ciertas prácticas de los Ahmadía entre el grupo que presidía, éstas llamaron la atención del grupo en CDMX que les apoyaba, fue Isaac Rojas quien dio el ultimátum para poder alinearse nuevamente al sunismo, ante la negativa de Ibrahim se realizó otro desprendimiento que formó la Comunidad Musulmana Ahmadía, con Ibrahim como su líder y una membresía de 80 personas aproximadamente. La mezquita de la Comunidad Musulmana Ahmadía se estableció en lo que originalmente eran locales comerciales en la colonia Nueva Esperanza, a no más de 100 m de la mezquita Imán Malik, ésta misma terminó su construcción y acabados en junio de 2018, convirtiéndose en la mezquita más grande de México.

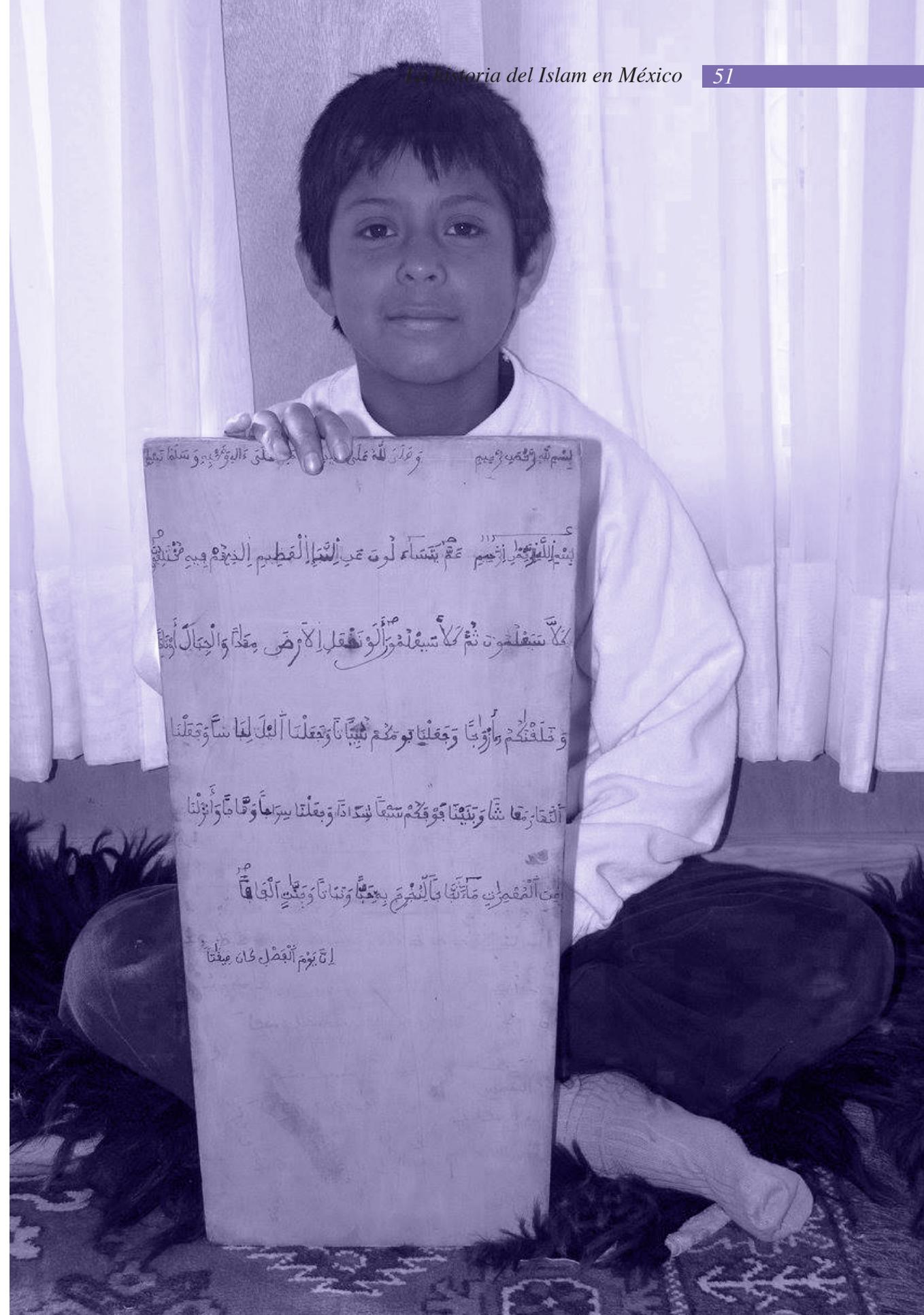


IMAGEN 1.20
NIÑO APRENDIENDO CORÁN

10. La Comunidad Ahmadía está considerada como “no musulmana” por ciertos grupos

RELACIONES INTERPERSONALES Y PRODUCCIÓN DE IMÁGENES

A la luz del contexto histórico, es necesario pensar en la conformación de las comunidades musulmanas sobre dos tipos de personas, según su procedencia: los extranjeros y los locales, ya que en el proceso de conversión y creación de comunidad, ambas procedencias se vuelven determinantes para ciertas actitudes.

Ante esto quizá sea prudente comenzar con el concepto mismo de la conversión, ya que en el imaginario musulmán esta acción no implica la incorporación a un nuevo camino, sino un retorno al diseño divino. La fitra es un concepto místico según el cual se cree que hay cierta condición de pureza con la que nacen los seres humanos, esta fitra hace pensar que

todas las personas nacen musulmanas, sin embargo, hay cosas (situaciones de la vida, contextos socio históricos, etc.) que las pueden apartar del camino del islam; frecuentemente los musulmanes se refieren al acto de aceptar las enseñanzas del profeta Mohammed como “Abrazar el islam”. En esta lógica nunca aceptan algo nuevo, sólo retoman algo que dejaron en pausa, ¿cómo?, más que hacer la *Shahada*, es incorporar un montón de elementos y hábitos a la vida diaria.

Esto precisa de un apoyo propiciado generalmente por los extranjeros, quienes conocen el árabe para enseñar el Corán en el idioma en el que debe ser leído, son

quienes saben cómo usar el calendario lunar bajo el cual se pueden entender las fiestas sagradas, etc. Aunque los extranjeros pueden haberse criado en entornos más cercanos al islam, debido a la multidimensionalidad del mismo, existe una línea que a veces puede ser ciega para ellos: la frontera entre islam y cultura.

No existe una sola forma de hacer el islam, éste tiene que ver con la región, la secta, el idioma y factores meramente culturales que llevan a cada grupo a pensar que su forma es la mejor y la más válida, según la doctora Ruth García (2020, p. 141), esta transformación implica ciertos procesos de significación que al final desembocan en la creación de imágenes, ella menciona

que el nuevo musulmán buscará resignificar aspectos intelectuales, espirituales y políticos, los cuales son reflejo de los tres caminos que se vuelven una constante en los procesos de conversión: “el camino intelectual, el de la admiración de la civilización del islam y el aspecto místico” (Montenegro en García, 2020, p. 141).

Durante este capítulo se han podido ver ejemplos de estos tres caminos, y cómo, en los procesos de resignificación en la región Chiapas, el MMM intentó imponer ciertas prácticas culturales, como la alimentación y la vestimenta, que fueran más amigables con sus contextos culturales sobre los chiapanecos, justificando la xenofobia con la bandera del islam. Es cierto que el

MMM llevó al extremo este hecho, sin embargo, abrazar al islam implica abrazar factores culturales y, después de un tiempo, negociar con ellos, retener aquellas prácticas que se adecúan al ecosistema cultural y desechar otras. Esto ocurre en una etapa avanzada de la conversión, no es algo que se pueda apreciar en comunidades nacientes, el estilo de cada comunidad se desarrolla conforme se van interiorizando los modos que les pertenecen.

De este modo, la producción de imágenes está atravesada por la procedencia, por la fecha de conversión, por el género, e incluso por la motivación para abrazar al islam. La imagen es un ente multifactorial que refleja el devenir social, económico y político, la

imagen no ocurre al azar, sino que es hija de su época. En los siguientes capítulos se explorará de manera más clara cómo la mezcla de culturas en el islam chiapaneco desemboca en la creación de imágenes detalladas, se retoman testimonios de ciertos grupos para mostrar tal fin, se estudiarán imágenes de nativos y extranjeros bajo la guía de los encuadres políticos y estéticos para aclarar ciertas diferencias, también se estudiará el modelo que la Doctora Ruth García propone para estudiar los procesos de conversión en el islam, aplicándolo a la historia propia de las comunidades y señalando la madurez de su ambiente a la luz de la historia.



IMAGEN 1.21
COMUNIDAD EN LA COMPRA DEL TERRENO DONDE HOY ES LA MEZQUITA



EL ORIGEN Y LOS LÍMITES DE LO IMAGINAL

UN MAPA DE LO IMAGINAL

Hasta este momento, en la presente investigación, es posible conocer los elementos que hacen del islam en México un fenómeno histórico interesante. El islam como religión tiene múltiples interpretaciones y corrientes que buscan explicar el mundo y lo que ocurre fuera de él, una de esas corrientes es el sufismo, una rama considerada mística que tiene expresiones y conceptos que se relacionan con múltiples elementos, uno de ellos es lo imaginal.

Antes de continuar explicando cómo este término se relaciona con el desarrollo teórico que se plantea en este texto y la producción visual que sale del mismo, es necesario señalar que la conceptualización de los filósofos iraníes tiene severos contrastes con lo que en este texto se plantea como 'lo imaginal' por varias razones, la primera y más importante es que, en el contexto en el que se emplea, tiene que ver con la imagen y el ejercicio fotográfico a la luz en los Estudios Visuales y no como una reflexión teológica que, aunque no amputa la parte mística del término, sí se mueve en diversas y en ocasiones

ajenas implicaciones; la segunda es que el sufismo no es la corriente doctrinal predominante en las mezquitas que se abordan en esta investigación, concretamente la mezquita Imam Malik, esto es decisivo ya que, de apegarse completamente al término,

habría una aproximación con parámetros completamente erróneos y ajenos; y tercero, existen desplazamientos del concepto que retoman lo esencial del mismo y lo ajustan a la cultura visual desde una multitud de autores, siendo éstos los principales referentes del texto.

Algo en lo que estas posturas teóricas concuerdan y que a modo de mapa sirve como el punto de partida para la comprensión e implementación de lo imaginal, es que este concepto se define como un espacio, un punto de convergencia, un intermedio entre lo sensible y

lo intangible, entre las ideas y sus manifestaciones, procesos de significación que no se quedan en lo abstracto sino que canalizan el potencial místico y fluyen entre éste y alguna manifestación que se percibe y se produce mediante los sentidos. Desde esta perspectiva, lo imaginal

es un término que no implica polaridad entre lo sensible y lo intangible porque no se está ante un modelo dualista, sino que se basa en la construcción y manifestación de ambos para la creación de imágenes.



IMAGEN 2.1
ACCIÓN DEL DAWA 1

Henry Corbin, filósofo francés, retoma de los sabios iraníes tres mundos (2006):

- 1.El mundo intangible puro
- 2.El mundo imaginal
- 3.El mundo sensible

En el primero están las ideas, las inteligencias, la divinidad y la teoría; en el segundo están las almas y la potencia de la imaginación activa, Corbin define al mundo imaginal como “el mundo donde se corporalizan los espíritus y a través del cual se espiritualizan los cuerpos” (Corbin, 2006, p. 81) y es de esta parte de donde emana lo imaginal y se exploran las formas de construcción de la imagen; por último, el mundo sensible es el mundo de la materia, está delimitado por una corporalidad y una espacialidad de las formas.

IMAGEN 2.2
ACCIÓN DEL DAWA 2



Para Corbin, el mundo imaginal es más inmaterial que lo intangible y menos inmaterial que el sensible, esto ocasiona que lo imaginal se conciba como un espacio matriz para las ideas, que gesta sus presencias y su desarrolla sus planteamientos, un receptáculo en el que se pueden verter las impresiones y un ambiente de transformación, tal como lo plantea Rodríguez:

Lo imaginal es una región en la que los contrarios pueden tocarse, y por lo tanto transformarse (si lo precisan) en otra cosa. Percepción, conocimiento, consciencia, presencia son las categorías que se precisan para trabajar la existencia, y todos son actos para pasar por la imaginación (Rodríguez, 2010, p. 37).

En el contexto en el que se plantea esta investigación, las cuatro propiedades de lo imaginal que apunta Rodríguez se vuelven relevantes porque la imagen fotográfica (como se verá más adelante) es resultado de la interacción e identificación de las mismas, son parte:

- 1) De la **percepción** de las propiedades de ambos mundos;
- 2) del **conocimiento** que hay en los acontecimientos espirituales y espaciales que gestan la imagen;
- 3) la **consciencia del creador de la imagen** y su papel en la mediación entre estos mundos para propiciar experiencias visuales y culturales; y
- 4) su **presencia en los espacios**, lo que más adelante Maffesoli relacionaría con “El Reino de las apariencias”.

Las formas de lo imaginal tienen una correspondencia con lo sensible que las precede, similar a lo hace la fotografía, y con lo que imita a lo inteligible, es decir, las ideas que la inspiran.

La apropiación que hace Maffesoli de la idea de lo imaginal no pierde la capacidad de conectar lo intangible con lo sensible, sino que lo lleva del plano místico al de la cotidianidad que se experimenta con las imágenes compartidas, imágenes sociales que fundamentan la colectividad y que permiten generar apropiaciones según el sistema de creencia. Mientras Corbin concibe a lo imaginal como un espacio fructífero, Maffesoli lo piensa como una



IMAGEN 2.3
ORACIÓN EN LA COMUNIDAD
AHMADÍA

nebulosa que está en derredor del sujeto (Maffesoli, 2002), pero que a la vez requiere decirse (exteriorizarse) y compartirse con los demás, para Maffesoli lo imaginal “da cuenta de todo el conjunto hecho de imágenes, imaginaciones, símbolos de los cuales está plagada la vida social” (Maffesoli, 2007, p. 102).



IMAGEN 2.4
MUJER SOSTENIENDO EL CORÁN

En el islam existen conceptos que recuerdan al orden de lo imaginal al momento de hablar de imágenes que se aproximan a esta noción de nebulosa, uno de ellos es **el Ihsan** (se abordará detalladamente más adelante), esta idea se basa en que Dios mira todo el tiempo y que las imágenes que dictan la vida del musulmán promedio se deben diseñar y distribuir para recordar esta idea, esto incita a definir otros conceptos ejes de la investigación: el adab y el ambiente (también se explicará más adelante), es importante mencionar que estos conceptos ya están en derredor del sujeto en este momento, embelleciendo y recordando la latencia del mundo intangible manifestado en el tangible, el roce de los objetos materiales con los inmateriales. Sin embargo, este concepto no es aplicable solamente al islam, tal como menciona Dipaola, “las imágenes [organizan] los vínculos y los lazos para inscribir estéticas” (Dipaola, 2017, p. 7. Énfasis añadido) y estas estéticas del orden de lo imaginal también las podemos encontrar en el pasado de

los ahora musulmanes en Chiapas, concretamente en sus raíces indígenas y protestantes, motivo por el cual es importante explorarlas a fin de comprender estas conexiones.

Maffesoli complementa la noción de lo imaginal comentando que “la imagen no es el signo de lo lejano, es el emblema de lo que se vive” (Maffesoli, 2007, p. 104). Al igual que en lo señalado por Maffesoli, las imágenes que se exploran en este proyecto buscan inquirir en la cotidianidad del Islam en Chiapas, es importante tener en mente que en esta fe no existe una división entre vida religiosa y vida secular, sino que el islam permea todas las áreas de convivencia y acción del individuo; para poder comprender esto completamente, en los siguientes apartados se procederá a explicar diversas categorizaciones de lo imaginal que permiten entender el origen y desarrollo de las imágenes dentro de este proceso.

QUÉ SON Y CÓMO OPERAN LOS NÚCLEOS IMAGINALES

Desde su definición más estricta, un núcleo se define como “el elemento primordial al que se van agregando otros para formar un todo (Real Academia Española, 2019)”. Por lo tanto, un núcleo imaginal podría concebirse como el epicentro de las visualidades, un dogma o parámetro bajo el cual las imágenes se ordenan y valoran para su sociabilidad.

Los núcleos imaginales tienen una relación directa con quien ostenta el poder, es esta relación la que permite la ligadura con otros núcleos que muestren afinidad con la dirección que permite el dominante. Al ser una instancia propia de lo imaginal, los núcleos imaginales habitan dentro del espacio del colectivo en forma discursivos y lineamientos

generalmente escritos dentro de los corazones, suelen ser la interpretación de un discurso que, al hacer sentido en lo global, muestra la dirección de las imágenes en su forma más básica. Estos núcleos no son una institución concretamente, las instituciones que se inscriben en la periferia y su quehacer político pueden respaldar el discurso que marca la pauta, pero hablar de un núcleo imaginal es hablar de ideas y tradiciones que dictan el espacio en el que las imágenes tienen lugar en la sociabilidad.

Una de las claves que propician la comprensión de lo imaginal es la indivisibilidad entre lo sensible y lo intangible como una categoría de orden en un mundo entre imágenes, al analizar las creencias que sustentan los

núcleos no podemos ignorar aquellas representaciones primarias que emanan de ellos y, aunque en un algún momento de la vida social estas representaciones se abstraerán de tal manera que sea imposible separales de lo social, en esta fase de comprensión este principio de representación se entiende como una transmutación del mundo de las ideas al mundo sensible y viceversa. La relación entre ambas partes es posible de representar en una alineación vertical, apreciando un flujo de información complementaria entre ambas partes; la representación sensible y la representación intangible se han conocido de diferentes maneras: lo carnal y lo espiritual, lo material y lo imaginario, lo visible y lo invisible, lo natural y lo sobrenatural,

etc. Dependiendo de la denominación que se le dé se obtendrán acercamientos similares al fenómeno de búsqueda de epicentros discursivos.

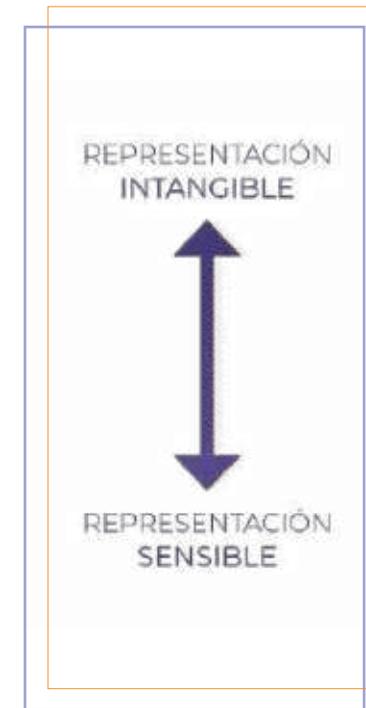


DIAGRAMA 2.1
REPRESENTACIÓN VERTICAL
IMAGEN 2.5
DÍA DE ARAFAH



El núcleo, a diferencia de los otros elementos que componen lo imaginal, tiene una habilidad bastante peculiar que es posible analizar desde las funciones de una célula. Un núcleo imaginal -al igual que el núcleo de una célula- almacena información, esta información puede rastrear sus orígenes cientos, incluso miles de años en el pasado, esta información muestra lo que sirve y lo que no sirve para el desarrollo de este ecosistema de significados, el núcleo imaginal tendrá la función de transmitir esta nueva información al resto de elementos mediante la replicación de los mismos; en una producción imaginal, el núcleo será el encargado de sentar las bases de aquello que es posible hacer imagen. El núcleo imaginal fue el aparato encargado de la expansión del islam en Chiapas (como doctrina y dogma), se plasmó dentro de los espacios de una nueva cultura, la flexibilidad con la que lo hizo ocurrió desde este epicentro de las visualidades.

El núcleo tiene una importancia crucial en términos de imagen, se denomina como el control que se ejercerá sobre las formas imaginables, silenciará o dará paso a su exigencia.

Quien participa e interioriza la información que reside en el núcleo recibirá de él las instrucciones sobre qué es posible ver y ante qué casos conviene voltear la mirada, agacharla o cerrar los ojos con todas las fuerzas. Como el núcleo celular, el núcleo imaginal es crucial para la vida de la célula, sin un background social las imágenes carecerían de sentido, es crucial, bajo los Estudios Visuales, entender que estos modos de ver son directamente relacionales

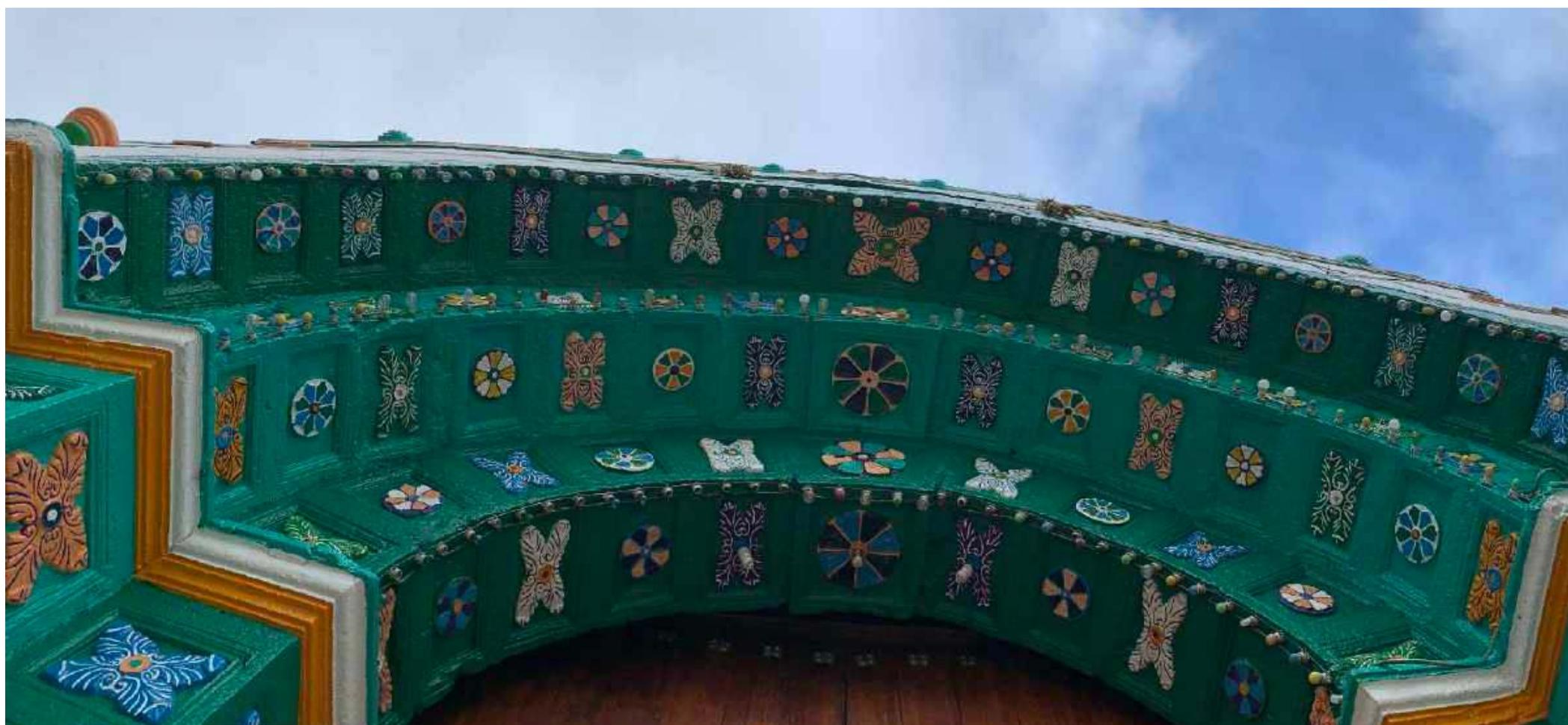
con los modos de hacer. En las imágenes se puede ver el orden o el caos del mundo, su origen dicta esa relación.

Ver imágenes es como ver estrellas, no es posible ignorar el vacío que las sostiene. Es el vacío el que les da forma a las ideas, la indefinición de algo que se cree existe y que se busca apreciar en el terreno de lo tangible, todo para darle permiso de regir cierta área de la vida a esa representación.

A continuación, se muestran las bases de los procesos de representación de la tradición musulmana y la tradición chamula, tomando en cuenta los dogmas que ordenan el mundo desde lo intangible y su representación más elemental en el terreno de lo sensible, como experiencias perdidas que buscan una reconciliación (en el contexto religioso) en el orden de las imágenes cotidianas. Se han discriminado siglos de producción artística que

pudieran evitar entender en un futuro las similitudes y diferencias que favorecieron la creación de una estética particular entre los musulmanes chiapanecos, por lo que en esta sección no sólo se incluyen gráficos y herramientas ornamentales, también se enuncian elementos que adquieren un valor sagrado según su conceptualización.

IMAGEN 2.6
FLORES EN LA FACHADA DE
LA IGLESIA DE CHAMULA



LA FE SIN IMÁGENES



IMAGEN 27
PROFETA MOHAMMED ENSEÑANDO

El islam se fundamenta en la palabra como elemento esencial para la transmisión de la fe, cuando esta religión comenzó a fundarse, necesitaba oportunamente diferenciarse de las creencias paganas que habían hecho de La Meca su base, y del cristianismo que buscaba con ayuda de imágenes enseñar sobre vida de Jesús a las tierras que formasen parte del Imperio Romano, así como la figura de los santos y vírgenes emergentes.

El conflicto del islam con las imágenes radica en el sentido de adoración, ya que al ser una religión monoteísta la veneración a imágenes queda completamente excluida de la actividad litúrgica. En el contexto en que ciertos hadith* han sido escritos, el término ‘imagen’ (picture en su traducción del inglés) hace referencia a las estatuillas de ciertos ídolos¹¹ e incluso a cuadros con algún significado religioso. Para el islam, el hecho de hacer imágenes, así como su veneración, es considerado haram* y aquellos que hayan hecho de estas prácticas su cotidianidad recibirán su castigo directamente de Dios en el Día de la Resurrección: *“Ibn `Umar reported Allah’s Messenger (SWAS) having said: Those who paint pictures would be punished on the Day of Resurrection and it would be said to them: Breathe soul into what you. (sic) have created”*.¹²

Las imágenes tienen una relación directa con la verdad, ya que la creación de Dios -lo que hay en la naturaleza, lo orgánico, entre ello, el hombre como especie- es lo que podríamos considerar «lo verdadero», las imágenes, al recibir su inspiración de la naturaleza, se vuelven copias,

falsificaciones de la creación de Dios, de este modo su hacedor realiza una gran afrenta contra Dios al intentar igualársele en su aspecto creador: “Así que no te compares/equipares/intentes ser igual [a] Dios: Dios sabe y tú no” (Quran 16:74 [traducido, énfasis añadido]).

De este modo, las imágenes tienen un atributo directo: el de la impureza. Las imágenes son impuras, tienen una falsedad intrínseca, así que, al igual que los falsos testimonios, deben ser evitadas: *“Así que evita la impureza de los ídolos y evita declaraciones falsas”* (Quran, 22:30 [traducido]).

Dado que las imágenes no aparecen de la nada, el papel del artista/artesano que participa en la creación de las mismas se vuelve un elemento para tomar en cuenta ya que el temor a la idolatría y su aversión al acto también incluía el proceso de creación. En uno de los hadith se menciona la historia de un hombre cuyo sustento parecía ser la creación de imágenes de un tinte antropomórfico,

dado que el hadith no lo menciona, podemos intuir que dichas imágenes no eran utilizadas para la adoración, sino más bien para fines ornamentales. El texto dice:

While I was with Ibn `Abbas a man came and said, “O father of `Abbas! My sustenance is from my manual profession and I make these pictures.” Ibn `Abbas said, “I will tell you only what I heard from Allah’s Messenger (SWAS). I heard him saying, ‘Whoever makes a picture will be punished by Allah till he puts life in it, and he will never be able to put life in it.’ “Hearing this, that man heaved a sigh and his face turned pale. Ibn `Abbas said to him, “What a pity! If you insist on making pictures I advise you to make pictures of trees and any other unanimated objects”.¹³

11. La historia islámica señala que en el año 630 d.C., cuando Mohamed tomó La Meca, destruyó los ídolos de la Kaaba.

12. Hadith Sahih Muslim, 2108^a. Disponible en: <https://muflihun.com/muslim/24/5268>

13. Hadith Sahih al-Bukhari, 2225. Disponible en: <https://sunnah.com/bukhari/34/172>

La declaración que hemos mencionado antes parece ser la autorización del uso de figuras no humanas para decoración, e incluso el uso de esas actividades artísticas con fines económicos. Sin embargo, en otro hadith se menciona:

(the wife of the Prophet) I bought a cushion having on it pictures (of animals). When Allah's Apostle saw it, he stood at the door and did not enter. I noticed the sign of disapproval on his face and said, "O Allah's Apostle! I repent to Allah and His Apostle. What sin have I committed?" Allah's Apostle said. "What is this cushion?" I said, "I have bought it for you so that you may sit on it and recline on it." Allah's Apostle said, "The makers of these pictures will be punished on the Day of Resurrection, and it will be said to them, 'Give life to what you have created (i.e., these pictures).' The Prophet added, "The Angels of (Mercy) do not enter a house in which there are pictures (of animals)".¹⁴

Sin entrar en detalles de lo que parece una contradicción lógica, es necesario ceñir el uso y creación de imágenes en la línea que manejaron los musulmanes por años: la exclusión de imágenes. La prohibición de imágenes continuó en las diversas civilizaciones que adoptaron el islam (aunque algunas de ellas ya habían plasmado y continuaron creando imágenes con relación a figuras humanas, angélicas e incluso del profeta -aunque en algunas no se le muestre el rostro).



Ahora, ¿no hay imágenes en la tradición musulmana? Es obvio que existe el arte islámico, pero, ¿cuál es el epicentro de las visualidades que se pueda encontrar en la historia del islam y qué es posible localizar dentro de las comunidades chiapanecas?¹⁵

Para iniciar la búsqueda de este núcleo imaginal es necesario recordar que el término ‘imagen’, dentro de la religión y lo social, no es aplicable solamente a representaciones como las que se encuentran en una virgen o cierto santo, sino a una impresión visual, producto del flujo de influencias imaginables en sus creadores, así, me permito adoptar la pregunta de Oleg Grabar: “¿Existe un nivel en el cual la socialización o la politización de cualquier movimiento social requiere una traslación visual, una expresión hecha para servicio y recordada como imágenes en lugar de palabras?” (Grabar, s/f, p. 21).

Diversos autores coinciden en que el arte islámico consiste en una forma de decorar más que de construir, claramente existen edificaciones majestuosas, sin embargo, la generalidad entre las construcciones rituales y las que se usan de habitación y resguardo es la decoración con un significado espiritual.

IMAGEN 2.8
MI'RAJ DEL KHAMSA

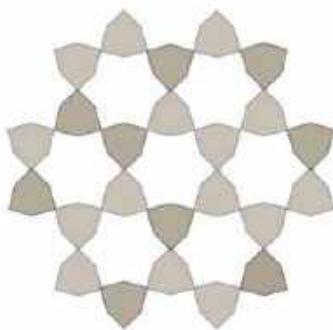
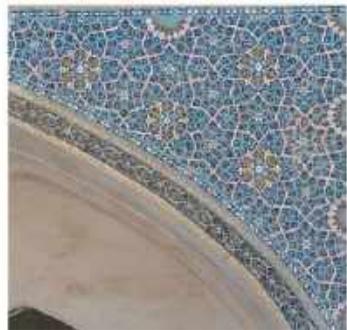
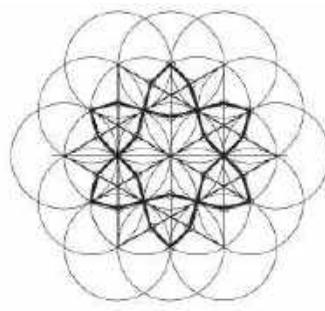
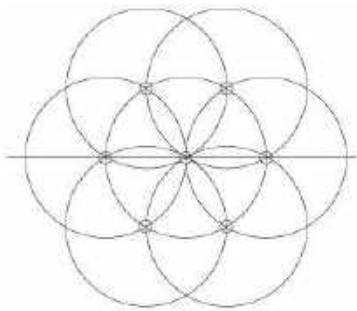
14. Hadith Sahih al-Bukhari 5181. Disponible en: <https://muflihun.com/bukhari/62/110>

15. Antes de dar respuesta a esto, y como modo de acercar al lector, es importante señalar que el arte islámico no es equiparable al arte cristiano o al budista, y que, al ser parte de civilizaciones diversas, sus modos de expresión son muy diversos, por eso, con el propósito de hacer una radiografía consiente del fenómeno chiapaneco, se tomarán en cuenta las expresiones españolas y marroquíes al ser las influencias más presentes en Chiapas.

LOS TRES UNDERPINS DEL ARTE ISLÁMICO

Según Adam Williamson (artista y cofundador de Art of Islamic Pattern), existen tres elementos característicos del arte islámico: el uso de geometría, el biomorfismo -también nombrado Arabesque- y la caligrafía (AramcoWorld, 2015, 3m23s [traducido]).

GEOMETRÍA



Los fundamentos del arte islámico dentro del mundo se remontan a una figura: el círculo. Civilizaciones antes del profeta habían descubierto al círculo como una herramienta que les permitía entender el flujo de la naturaleza, las estaciones, el movimiento de los astros. El uso del círculo dentro de los elementos rituales permitió entender la relación entre la fe, el hombre, la naturaleza y las matemáticas.

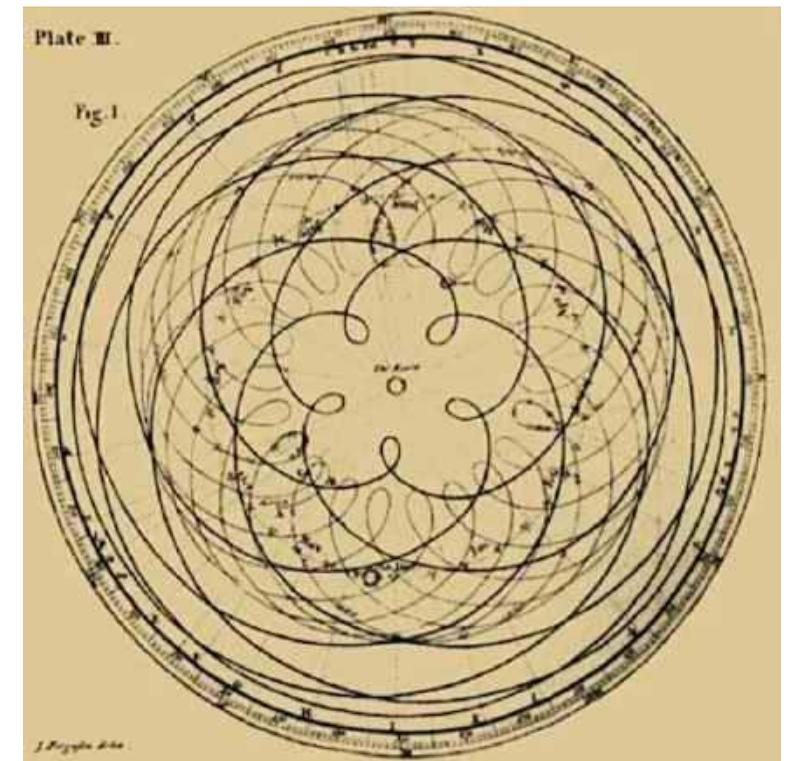
El círculo entre los sabios tempranos permitió entender el cosmos, junto con ese conocimiento vino la invitación de plasmar su potencia dentro de herramientas decorativas que evocaran esa sensación de eternidad. El círculo representa la creación, el inicio y el fin de toda la naturaleza; la incapacidad de los artistas islámicos por evitar las figuras antropomórficas y animales no les impidió

abstraer la esencia de lo que veían, y de un modo muy sutil, construir elementos que dieran personalidad a una fe naciente.

Richard Henry (artista y cofundador de Art of Islamic Pattern) menciona al respecto:

In Islamic art the geometric figure of the circle represents the primordial symbol of unity and the ultimate source of all diversity in creation. The natural division of the circle into regular divisions is the ritual starting point for many traditional Islamic pattern.

Conforme avanzaba el ejercicio decorativo, los diversos círculos ya no sólo asemejaban el movimiento de los cuerpos celestes, sino que también evocan los pétalos de una flor.



Los patrones geométricos van transformándose por cada región, los patrones marroquíes son la inspiración predominante en las mezquitas chiapanecas.

IMAGEN 2.9
PATRON EN YAZD, IRÁN

IMAGEN 2.10
EL CAMINO DE VENUS

GEOMETRÍA

Retomados de las tradiciones nórdicas, celtas y tribales. Las formas biomórficas siguen patrones florales y representan la unidad y la conexión con la naturaleza, la base de estas figuras viene del principio del círculo manifiesto en los espirales y las hojas nacientes.

Según Adam Williamson existen tres elementos claves para las composiciones biomórficas (Williamson, s/f):

01 *El principio de la espiral eterna*

Hace referencia al ciclo de vida de la planta, la suavidad de las hojas que se van incrementando en dirección al sol. Estas ideas simbolizan el crecimiento espiritual y el progreso de la obra divina en el ser humano.



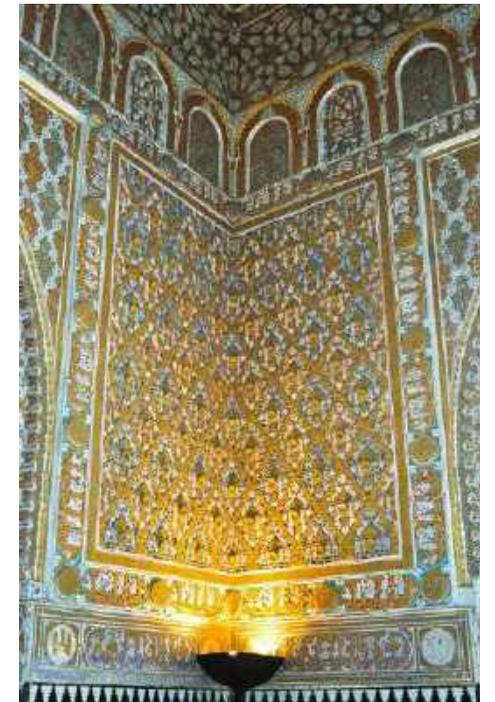
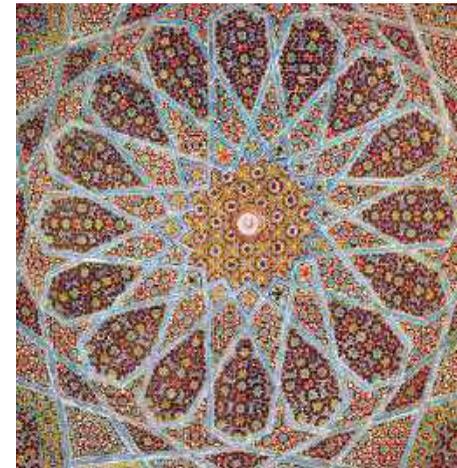
IMAGEN 2.11
DELPHINIUM. DAUPHINELLE. URFORMEN DER KUNST

IMAGEN 2.12
KASHI KARI

IMAGEN 2.13
ALCAZAR DE SEVILLA

02 *Simetría y estructura*

La simetría es crucial al momento de plasmarse en una página del Corán o en la cúpula de una mezquita, las figuras biomórficas no sólo aportan armonía al diseño en general, esta estructura significa la plenitud y perfección, así como el deseo de unidad.



03 *Ritmo y equilibrio*

El diseño de patrones geométricos tiene un nivel de complejidad dado que ningún elemento del diseño debe sobresalir sobre otro, este orden incita el balance dentro de la composición final, se busca un ritmo uniforme dentro de la contemplación.

CALIGRAFÍA

Puede que este sea el elemento más sobresaliente de las expresiones artísticas musulmanas, ya que la escritura es la base del islam.

La actividad económica o medio de comunicación de una cultura usualmente ayuda a conceptualizar a Dios, por ejemplo, la relación con la agricultura ha hecho que ciertas culturas piensen en su origen desde el maíz u otro tipo de granos, aquellas que tiene grandes construcciones a menudo piensan a Dios

como un arquitecto en jefe; en el caso del islam, una de las conceptualizaciones tiene que ver con Dios como un artista que manifiesta su voluntad desde la escritura: *“God could be understood as the most majestic of calligraphers, giving beautiful form to primal substance and therefore active in moderating the diffusion of knowledge”* (Gruber, 2009, p. 3).

Diversos autores coinciden en que la pintura, como práctica artística, no se extinguió dentro del islam temprano, sino que hizo una síntesis con la práctica caligráfica transformándola no sólo en un medio de comunicación en el que se escribían los suras del Corán, sino en un medio para expresar el poder creativo de la divinidad en la palabra escrita.

La práctica de la escritura no tiene solamente un valor académico dentro del islam, sino que también tiene un significado divino. Una de estas implicaciones se puede aterrizar en el qalam*, este instrumento utilizado en la caligrafía tradicional tiene un significado que liga a la espiritualidad con la escritura,



el qalam es un símbolo de sabiduría y educación, los artistas que dominaban su uso tenían la creencia de que, al momento de escribir, emulaban los trazos de Dios sobre la vida de las personas, de hecho, algunos la llamaban “la pluma de la creación”.

De este modo, al embellecer los versos del Corán, los artistas no imitaban el poder creador de Dios (como se pensaba de los artistas en relación con las imágenes), por el contrario, conectaban con la esencia creadora de la divinidad y plasmaban esa sabiduría en las mezquitas para recordar el conocimiento divino que era compartido con la humanidad. Esta idea sigue sustentando muchas de las prácticas imaginales contemporáneas entre los musulmanes en diferentes disciplinas artísticas: crear imágenes no es imitar a Dios, es conectar con él.

La caligrafía dentro de la decoración islámica fue progresando y ajustándose a los elementos y materiales, durante la era del profeta, los suras se escribían en hojas de plantas, rocas y, cuando los medios lo permitieron,

hicieron del papel un hermoso lienzo en el que las letras en árabe comenzaron a tomar formas geométricas con alto grado de dificultad y de maestría. Fue el poeta y calígrafo persa Sultán Ali Mashhadi quien visualizó en esta actividad un poder especial, los tipos en árabe conservaban su forma y legibilidad por la precisión del artista, los arreglos y las proporciones debían ser exactas, tanto como las figuras romboidales en las que se basaban; para él, la caligrafía era una especie de “una geometría espiritual” para la cual se necesitaba saturar el ojo para ejercerla de un modo correcto (Gruber, 2009, p.12).

ELEMENTOS ESPIRITUALES, ESPACIOS RITUALES

Se ha mencionado que, en la mayoría de las mezquitas y espacios destinados a la interacción de la umma*, la decoración marcaba el encanto del sitio. Las mezquitas son la base de la pedagogía islámica ya que sirven primordialmente para la enseñanza y la oración, son lugares santos: están apartados de los demás edificios, se requiere de ciertos comportamientos propios de la cordialidad, pero también de acciones de reverencia -como quitarse el calzado antes de entrar a la sala de oración y la separación por género al momento de realizar los rezos-; para ciertos grupos, la mezquita es un sitio de reunión que no obedece solamente a fines religiosos, sino que es el sitio donde los líderes de la comunidad discuten temas administrativos, económicos, etc.

La distribución tradicional de espacios en una mezquita se establece por cinco sectores cuya funcionalidad está ligada a una actividad ritual, es importante mencionar que no todos los sitios de reunión en las comunidades musulmanas en San Cristóbal tienen estos elementos, pero a su manera buscan suplir estas actividades:

1) **La sala de las oraciones** es grande y cubierta, está dividida entre hombres y mujeres.

2) **La fuente** para realizar el Wudu.

3) **El minbar:** púlpito desde el cual el imán comparte las enseñanzas los viernes, en el caso de la mezquita Imam Malik, son unas escaleras.

4) **El mihrab:** es una hornacina construida en el muro para indicar la dirección a La Meca. Ocupa un lugar destacado, visible desde todo el haram.

5) **El minarete:** torre desde la cual se realiza el llamado a la oración.

Los días viernes son sagrados para el islam y es obligatorio realizar la oración en comunidad, por lo que se pueden apreciar dinámicas interesantes en las mezquitas sobre su función social y espiritual en comunidad. El Corán enfatiza el papel de las mezquitas y da su aprobación sobre las actividades que ocurren dentro del sitio en función de los elementos rituales con los que se asocia la personalidad de Dios, estos elementos son la luz, el agua y la naturaleza, alrededor de ellos se organiza el ritual y la distribución de espacios en el edificio.

IMAGEN 2.15
MUJER DURANTE LA ORACIÓN DEL VIERNES EN LA MEZQUITA DE LA COMUNIDAD AHMADÍA



LA LUZ

Gran parte de las decoraciones que se fundamentan en este elemento tienen como base el siguiente sura del Corán:

Allah is the Light of the heavens and the earth. The example of His light is like a niche within which is a lamp, the lamp is within glass, the glass as if it were a pearly [white] star lit from [the oil of] a blessed olive tree, neither of the east nor of the west, whose oil would almost glow even if untouched by fire. Light upon light. Allah guides to His light whom He wills. And Allah presents examples for the people, and Allah is Knowing of all things (Quran, 24:35).



Las lámparas y grandes entradas de luz servían (y sirven) dentro de las mezquitas y sitios comunes como un recordatorio de la espiritualidad. Las lámparas por lo general tienen varios significados, suelen representar la protección de Dios, pero también el deseo por la iluminación.

La luz, como un elemento espiritual, encuentra su lugar

dentro de las mezquitas en las lámparas que suelen estar en el centro de las salas de oración. Las lámparas usualmente están ornamentadas de formas elegantes, demuestran patrones arabescos e inundan las casas y las calles de los hogares musulmanes durante el mes del Ramadán.

La luz, como característica de la personalidad de Dios, sirve para designar una dicotomía

rival entre la luz y la oscuridad, las mezquitas se convierten en escaparates para comprender la personalidad iluminativa de Dios y los santuarios paganos en un obstáculo para ese nivel de revelación: “[Such niches are] in mosques which Allah has ordered to be raised and that His name be mentioned therein; exalting Him within them in the morning and the evenings” (Quran, 24:35).

EL AGUA



IMAGEN 2.16
CANDELABRO MARROQUÍ EN LA MEZQUITA IMAM MALIK

IMAGEN 2.17
SALÓN PARA REALIZAR EL WUDU EN LA MEZQUITA AL KUSAR

Ya que el islam surgió en tierras áridas, este elemento era vital para la supervivencia, no sólo por la escasez, sino por el poder revitalizador que tenía sobre las personas y su poder para dar vida. Lejos de lo obvio, el agua se relaciona con el conocimiento: al venir del cielo en forma de lluvia se relaciona con aquella revelación que procede de Dios; la lluvia riega las tierras de los creyentes y no creyentes, por lo que recuerda la invitación de Dios a acceder a la revelación del islam:

And it is He who sends the winds as good tidings before His mercy, and We send down from the sky pure water. That We may bring to life thereby a dead land and give it as drink to those We created of numerous livestock and men. (Quran, 25: 48-49).

El agua, como un elemento espiritual, encuentra su lugar dentro de las mezquitas en los salones donde se practica en wudu*, estas salas suelen contener pilas para que tanto hombres como mujeres puedan asearse antes de comenzar el rezo de los viernes.

IMÁGENES QUE ALGUIEN VIO EN SUEÑOS

Las conexiones artísticas de los pueblos chamulas pueden ser un tanto más complicadas de rastrear dentro de la colonia Nueva Esperanza -donde está la Mezquita Imam Malik- no porque no existan, sino que, al igual que con los musulmanes, muchas de las expresiones van de la mano con el sentido de la vida ligado a la religión, y los cambios en esa materia han sido bastante pronunciados en los últimos 20 años, por lo que se siente una estética cruzada, esto atina perfectamente con lo que Durkheim decía sobre las representaciones estéticas:

“Las representaciones sensibles están en perpetuo flujo; se empujan unas a otras como las olas de un río y, aun hasta el tiempo que duran, no permanecen iguales a sí mismas” (Durkheim, 1999 p. 443).

En este punto no se buscan entender las representaciones sensibles desde su momento actual, sino rastrear su epicentro según la historia y aquello que es visible y se mantiene constante dentro de lo social. Las expresiones artísticas de los chamulas tienen dos características

que han heredado de sus antecesores mayas: la obsesión con el tiempo y la literalidad de las imágenes.

Al igual que en las comunidades musulmanas, las imágenes oníricas forman parte de estos núcleos imaginales que muchas veces conducen el actuar de las personas; en los sectores más religiosos de Chamula los sueños tienen el papel de mensajeros en el proceso comunicativo que tiene lugar entre los dioses y las autoridades, este canal de comunicación era utilizado al momento de dar mensajes que fueran decisivos o que fueran a impactar a la comunidad de determinada manera, por ejemplo, en la elección de autoridades. Los chamanes tienen ese don a su disposición al momento de interceder por sus familias, o lo ancianos se apoyaban de su figura de respeto para poder dar consejos.

Raúl Sánchez Benítez realiza una investigación sobre los factores políticos y las supervivencias culturales de origen maya en Chamula, a través de una entrevista realizada a Juan González Hernández -mejor conocido

como Xun Gallo, persona de prestigio en la localidad-, él declara el poder de las imágenes oníricas en el conocimiento de la cultura maya entre los tzotziles, él menciona:

“Cuando las autoridades y los rezadores eligen a una persona por medio de una conducción espiritual, llegue (sic) en forma de hombre alguien que viene del cielo y les dice: Tiene que ser así. Si la persona está lejos tiene que regresar porque pronto se le ha llamado para ver qué cargos se le asignará. Por eso hay que respetar los sueños. Creemos que son dioses que tienen el poder; a veces todavía hay dudas sobre quiénes son los que nos dan el conocimiento. Creo que es una herencia genética muy antigua que ha venido viniendo (sic) interna y estructuralmente desde tiempos antiguos (...). Hay un mandato supremo espiritual, es un mandato de sueños. Yo veo muchas cosas diferentes; cuando sueño veo cómo le va a ir a la familia, esto me obliga sostener respeto, tengo que agradecer y persignarme (Sánchez, 2018, p. 82).

El poder de los sueños está en su capacidad imaginal, el sueño no solamente relata lo que hay en el mundo espiritual, sino que, a diferencia de las imágenes físicas, las imágenes oníricas cumplen con la encomienda del ser divino.

La leyenda cuenta que al rededor del siglo XIX, luego de que los habitantes de los altos de Chiapas fueran colonizados, las mujeres apenas y tenían tiempo para tejer, la indumentaria europea se había normalizado dejando de lado las usanzas mayas, entonces un grupo de mujeres en Tenejapa tuvo una serie de sueños con Santa Lucía (la santa patrona del tejido) quien les pidiera que le bordaran un huipil bordado, ante la desconexión a estas tradiciones, las mujeres fueron incapaces de responder, por lo que la Santa les castigó con enfermedades. Con el paso del tiempo, las mujeres aprendieron cómo vestir a las santas experimentando un renacimiento del arte del tejido. Las tejedoras mayas creen que los diseños fueron enseñados “en el comienzo del mundo por Nuestra Santa Madre” (Morris, 2009).

Por otro lado, cuando comenzamos a inferir en la historia del islam en México notamos el testimonio de Mohammed Amin, quien se convirtió mediante un sueño- podemos ver ese sueño como un acto de Providencia- en el que las imágenes oníricas fueron las que rigieron el plano físico; lo imaginal se vale de nuestras disertaciones para buscar la forma de manifestar esas inquietudes en imágenes físicas, la imagen que vio Mohamed Amin marcó la historia de su pueblo, así, hacer caso a las imágenes oníricas es dejarse seducir por aquello que gritan sus abstracciones. Del mismo modo que Santa Lucía se reveló a las mujeres para plasmar ideas en su día a día, Allah muestra el lado más amistoso del profeta Mohamed para marcar la historia.

Con esto se pretende señalar que los sueños son claramente figuras imaginables que habitan en el inconsciente de las personas de la comunidad, sin embargo, el acto de soñar -apreciar imágenes en la mente- ocurre dentro del terreno de los núcleos imaginables, ya que los sueños organizan el mundo y marcan la pauta para la creación de otras imágenes y comportamientos.

En los altos de Chiapas, las representaciones sobre el día tienen que ver con la trayectoria del sol, desde que sale hasta que regresa a su hogar, las concepciones chamulas sobre la organización geográfica dentro del pueblo y su relación con los demás tienen que ver con las estaciones del año, con el tiempo en relación a la cosecha del maíz y la espacialidad del pueblo dentro del este. En esta misma línea, si uno presta atención a los elementos ornamentales, los textiles y hasta a los rituales se dará cuenta de que las imágenes no sólo se ven, se leen. Las imágenes de los chamulas son como escritos para quien conoce el texto, ya que suelen pasar desapercibidas para cualquier persona ajena a las dinámicas sociales, el mayor ejemplo de esto se puede encontrar en los textiles.

Dipaola menciona que *“las instancias evocadoras de lo social se expresan entre imágenes que han desligado principios normativos previos y representaciones que fundan un orden”* (Dipaola, 2017, p. 5). Según esta idea, los textiles de la zona de los altos de Chiapas manifiestan símbolos que plasman la ideología religiosa del día a día, estas ideas son compartidas en



la región y, aunque con ciertas variantes, podrían ser entendidas por aquellos que viven dentro del código. Resulta importante citar en este punto el arte textil no sólo porque brinda ideas sobre la iconografía local, sino porque, en un sentido completamente literal, estos descendientes de los mayas visten su ideología: cada huipil, cada falda, cada reboso cuentan la historia de sus antepasados, sus aspiraciones, muestran al mundo su fe, las particularidades que distinguen a su religión y de este modo se aseguran que sigan vivas, tan vivas que no vale la pena esconderlas solamente en la mente, sino que se puede vivir en sociabilidad mostrando los ejes rectores de la conciencia.

Esto recuerda a las reflexiones de Foucault sobre el ver y el enunciar, él mencionaba que *“los enunciados no cesan de captar, de capturar lo visible; las visibilidades no cesan de captar, de captar enunciados”* (Deleuze, 2013, p. 32). De cierto modo, las expresiones geométricas que marcan los textiles chiapanecos son sólo una de las muchas formas de enunciar y hacer ver las apreciaciones sobre la fe y la naturaleza, existen ciertos elementos (como veremos

más adelante) en común que permiten saber que a partir de esta enunciación pueden existir más modos de empleo. Como aclaración, el mismo Foucault entiende que las formas de enunciar requieren de cierta delimitación y de un contexto de acción compartido para una transposición de significados, por lo que se usan estas figuras en un contexto ornamental (tal como se puede concebir en las prendas de vestir), pero también en un contexto religioso, dando cuenta de que estas ideas se encuentran dentro de la iglesia de San Juan Chamula, pero también en la distribución del pueblo. Tanto los patrones mayas, como los patrones del arte musulmán, se remontan a la conexión con la naturaleza, y es justo esa conexión de la que emana el resto de las visibilidades, como un ojo de agua, que llena de vida al resto de las actividades sociales. Haciendo una interpretación de lo que Deleuze nombra “reglas de formación”, ambas expresiones culturales comparten el enunciado de la fe y decoración, así se da el origen del resto de expresiones artísticas, denotando ciertos preceptos susceptibles a un análisis comparativo.

UNA RESIGNIFICACIÓN DE LOS SÍMBOLOS TEXTILES MAYAS

Los conceptos de ritmo y de los ciclos que eran percibidos por los mayas los llevaron a girar la forma geométrica sobre uno de sus ángulos, a fin de transformarlo en un rombo, esta forma da lugar a una multitud de significados según los elementos que le acompañen, los que se le incorporen o cuantas veces se repitan.

Durante varios años, Walter Morris trabajó, vivió y recopiló artesanías mayas, gran parte de esos conocimientos se plasman a continuación (Morris, 2009):

El rombo representa al mundo. Las cuatro esquinas muestran las fronteras del espacio y el tiempo. Si dentro del rombo se encuentran unos rombos más pequeños, estos rombos simbolizan los cuatro puntos cardinales. Si dentro del rombo se puede apreciar una cruz, u otro rombo, el significado cobra el sentido de Nuestro Padre el Señor Jesucristo.

Como parte del sincretismo religioso que hay en Chamula (y las demás regiones de la zona), la religión maya ha tomado prestados ciertos nombres asociados con las divinidades de la religión católica: Nuestro Señor Jesús Cristo es un tipo del Sol, la Luna es representada por Nuestra Santa Madre, la Virgen María, las estrellas son las coronas resplandecientes de los santos que durante la noche alumbran el camino de los perdidos.

FRONTERAS DEL ESPACIO Y EL TIEMPO

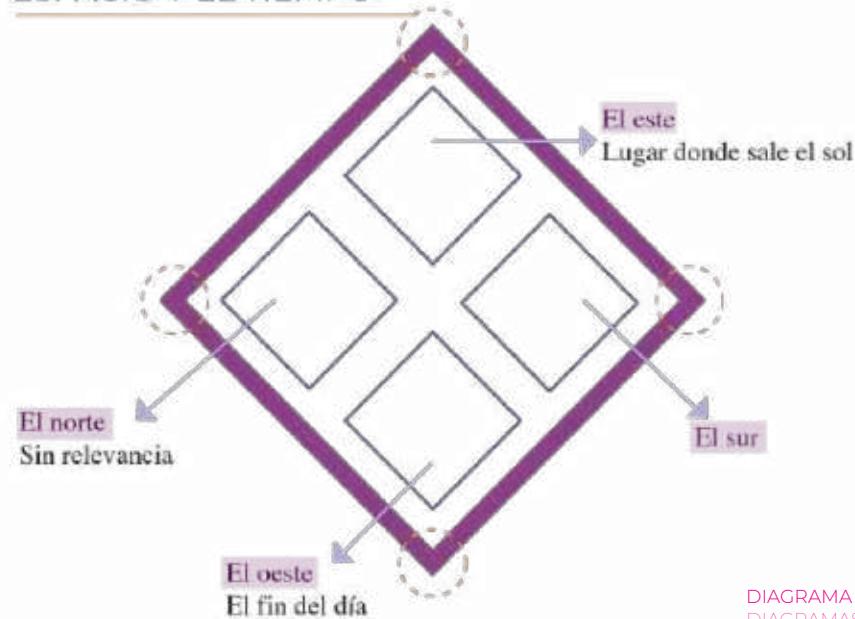


DIAGRAMA 2.2
DIAGRAMAS Y FIGURAS
TEXTILES INSPIRADAS POR
MORRIS



IMAGEN 2.19
EL SEÑOR DE LA TIERRA

Existen otros elementos naturales importantes que, a su vez, son representaciones de la importancia de la naturaleza en la religión: el sapo y lo que se conoce como El señor de la Tierra. La conexión de ambos con la tierra es valiosa en tanto el sapo es una especie de guardián de la guarida de El Señor de la Tierra; el sapo, al ser un anfibio puede permanecer en la tierra y en el agua, de este modo se levanta como un símbolo de fertilidad. Sobre El Señor de la Tierra, Morris explica:



IMAGEN 2.20
EL SAPO

El Señor de la Tierra es al mismo tiempo diabólico y benéfico. Es un señor del purgatorio donde las almas, en pago de sus pecados, tienen que trabajar como peones acasillados en su plantación del inframundo. También puede ser generoso, ya que es el amo del viento, del agua, del trueno, de la lluvia y puede hacer que la tierra florezca (Morris, 2009, p. 22).

De esta conexión depende el orden de la sociedad, los tejidos tradicionales son un espejo del universo y mediante la representación de estos dos seres se puede acceder a más verdades espirituales. Morris logra una categorización asombrosa de la mayoría de los elementos textiles en relación con la naturaleza y lo divino, a continuación, gran parte de esos elementos.



El llamado Sat simboliza el origen, es la representación más usada para simbolizar el ojo en el cielo, o la semilla en la tierra, es el punto de partida, es el origen primigenio.



Conocido como Sjol Jotic representa el sol personalizado como Nuestro Padre el Señor Jesucristo.



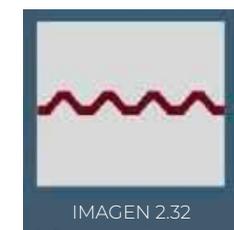
El conocido como Jxanvil muestra que las diferentes figuras también pueden ser representaciones de la sociedad, en este caso, la alineación de varios rombos en mosaico simboliza “El espacio del caminante o el peregrino (el que no deja de caminar)”.

Esta alineación de rombos a menudo sirve para designar una aglomeración de diferentes personas, sabemos que no se trata de seres divinos ya que no tienen figuras de cruces que predominen.



La figura que correspondería a los seres divinos es nombrada Xanavil, esta se caracteriza por ser *un tramado horizontal de rombos dentro de otros, en cuyos centros se sugiere el símbolo de la cabeza de una cruz, delimitado en la parte superior e inferior por una serie de cruces acompañadas de dos líneas verticales a cada lado, acomodadas en los espacios vacíos entre rombos, se abstrae la figura de santos caminando en el cielo, en este caso, simbolizados por las pequeñas cruces, de adentro y de afuera de los rombos (p. 40).*

Existen ciertos elementos que sirven para delimitar los trazados y dan un orden de lectura dentro de toda la pieza, uno de estos es lucol, que representa el caminar de la serpiente y que podría ser visto como la guía de los elementos naturales en toda la obra. El lucol tiene una forma un tanto más compleja que es el be chon, ambas líneas ondulantes se usan casi de la misma manera.

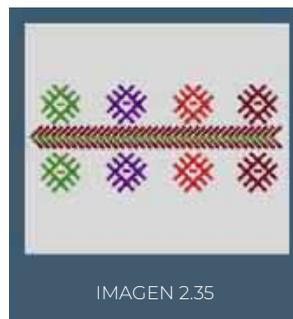




En esta imagen procedente de Magdalena, se pueden apreciar dos lucol (uno en la parte superior y otro en la inferior) que delimitan una figura de tipo Jxanvil. Esta figura representaría entonces a un grupo de caminantes y resaltaría su relación con la naturaleza con dos ideas primordiales: la semilla que está en su interior y las serpientes que delimitan su actuar.

Dentro de la visión chamula, las flores toman cierta relevancia en el ritual litúrgico para los habitantes de la zona norte, su aroma sirve como alimento para los dioses, son indispensables dentro de los rituales religiosos y, aunque su importancia será explicada más adelante, a continuación se muestra parte de su representación y los elementos con los que se le suele relacionar.

La representación de las flores continúa con el modelo romboidal, esta estética continúa tanto en los elementos ornamentales de la fachada de la Iglesia de San Juan como en los textiles. En estos últimos, usualmente, “el Señor de la Tierra está rodeado por plantas en flor” (Morris, 2009, p. 23).



La técnica conocida como Nichimal Bandarex, o la bandera de flores, consiste en una acumulación de rombos, no en su forma divina (en un sólo trazo), sino que se asemeja a los pétalos sin líneas independientes entre sí.

También hay trazos como el nichim, en él se puede ver una técnica un poco diferente, ya que las líneas coronan ciertos trazados en la parte superior y en la parte inferior.



El pino es una de las especies vegetales que predominan en la región, “Este árbol grande, abundante en los Altos de Chiapas, es considerado la flor de Dios (Morris, 2009, p. 49) y sus hojas y ramas son utilizadas como un símbolo de la naturaleza: así como las hojas del pino caen sobre la tierra, así son colocadas en el suelo de la iglesia de Chamula para simular esa conexión. Las hojas de pino se pueden ver en las cruces. Dentro del simbolismo textil la figura del pino o toj es representado por líneas colocadas en secuencia que forman un ángulo obtuso.

EL BORREGO

El borrego es un animal que cruza la frontera de lo natural para convertirse en un objeto sagrado dentro de las familias chamulas, en la cosmovisión tradicional, este animal no podía ser lastimado y era criado como un miembro más de la familia, aquellos que, dentro de las comunidades indígenas, llegaron a matarlo o comerlo eran conocidos como coyotes. Para los practicantes de la religión chamula este animal se diferencia del resto de los animales domesticados, como la gallina o las palomas, que sirven para la alimentación, pero también para actividades rituales, la diferencia radica en que

El borrego es fruto de una crianza selectiva por parte de las pastoras tzotziles, la lana de las ovejas es utilizada como materia prima y su excremento se utiliza como un fertilizante natural en los campos de maíz, frijol y demás siembras clave para la economía familiar.

La lana que obtienen las pastoras es utilizada para la fabricación de faldas y abrigos dentro de la comunidad, este es un proceso complejo, tardado (un promedio de cuatro meses después de que se le cortó la lana a la oveja) y que requiere de la experiencia de mujeres mayores, tanto en que

toda persona tiene una esencia vital o espíritu localizado en el corazón, y además un alma animal que es depositaria del espíritu de la persona y que está íntimamente ligada al hombre, al que acompaña desde el nacimiento hasta la muerte. Así, el borrego no es un simple animal doméstico sino un coesencial animal, si bien secundaria, exclusiva de curanderos o brujos, y comerlo equivaldría a comer carne humana (García, 2000, p. 398).

el tratamiento de lana como en el tejido de las prendas. El costo de una nagua (falda) y un chuj (abrigo de hombre) oscila en los 750 y 1.000 USD por prenda.

Usualmente, las naguas de las mujeres son negras y son quizá el elemento más distintivo de esta región, los chuj de los hombres pueden ser negros o blancos, dependiendo del cargo y la festividad, los chuj blancos usualmente están reservados para personas mayores o con cargos gubernamentales.

El uso de la vestimenta de lana de oveja negra ha caído en desuso entre las personas jóvenes que migran en busca de oportunidades distintas a las que se pueden experimentar en la zona de los altos, sin embargo, aún es observable en las periferias de San Cristóbal de las Casas, donde jóvenes y adultos portan estas vestimentas como distintivo de las demás etnias tzotziles que ahí habitan.

IMAGEN 2.39
TRAJE DE CHAMULA



ELEMENTOS ESPIRITUALES, ESPACIOS RITUALES

Como se ha podido observar a lo largo de esta exposición de motivos, la religión en Chamula está íntimamente ligada a la vida cotidiana, este híbrido entre religión maya y personajes católicos tiene sus características específicas en la relación tiempo y espacio.

Los habitantes de Chamula tienen ciertas concepciones sobre sí mismos y sobre su pueblo en relación con los vecinos, tanto aquellos que se consideran indígenas como los que no. Una de las creencias más antiguas entre los ancianos chamulas es la de considerar a San Juan Chamula como «el centro del universo», o «el ombligo de la tierra», se solía creer que fuera del territorio de tzotzil existían demonios, extraños seres humanos y animales desconocidos, por lo que Chamula es

una especie de lugar seguro donde sus oriundos pueden vivir tranquilos. A finales del siglo XX, Gossen publicó una serie de conclusiones antropológicas sobre la cosmovisión chamula, y dado que el tiempo transcurrido no es abismal, es posible intuir cierta vigencia de las ideas morales alrededor de lo que él llama “centro ceremonial”.

La vida cotidiana en Chamula gira alrededor del Interior de San Juan Chamula, este lugar es el núcleo del universo moral, es como si desde este punto la espiritualidad y la organización económica fluyeran hacia el resto de la comunidad, lo cual es cierto, ya que las familias más acomodadas se dedican a la venta de enceres rituales. Gossen (1990) hace una distinción entre dos tipos de lugares en los cuales los

chamulas se mueven, son diversas esferas de significados que les permiten vivir en esta dicotomía social: los espacios sagrados y los espacios comunes.

Los espacios comunes son lugares en los que ocurren actividades que podríamos llamar cotidianas, en ellos se realizan las actividades económicas, por ejemplo, hay tienda e intercambios sociales cotidianos, así como una escuela. En estos sitios existe un flujo de imágenes bastante interesante ya que, aunque haya ciertos signos que se podrían considerar rituales (como un crucifijo e incluso los bordados textiles), éstos no tienen una preponderancia que haga que el lugar se convierta en un espacio sagrado.

Además de los espacios sagrados y comunes, los chamulas tienen otra categorización, Gossen lo explica:

Los chamulas dividen su territorio municipal en otras tres categorías espaciales: bosques, te?tik, que incluye todas las áreas no habitadas ni utilizadas regularmente por la gente; tierra desbrozada, hamaletik, en particular la que se usa para fines agrícolas y de pastoreo; y casas, nartik, que también incluye huertas y otras construcciones del conjunto residencial (Gossen, 1990, p. 41).

Los espacios sagrados trascienden la barrera del Templo de San Juan, este sitio es el pilar de la práctica religiosa, sin embargo, no limita las prácticas que determinan la santidad de un sitio. Cuando se realiza alguna ceremonia en determinado cultivo para pedir lluvia o simplemente una bendición, este sitio se hace sagrado por el simple hecho de pedir a la divinidad su favor, del mismo modo, una casa puede ser considerada un espacio común, pero al momento de realizar una ceremonia de curación cambia el sentido al orden espiritual. Esta legitimación de los espacios sólo es validada si es hecha por un chamán o figura religiosa que protagonice determinada ceremonia ya que, de otro modo, si un laico realizara este giro en el ambiente espiritual o realizara una plegaria en

un lugar poco ortodoxo, podría ser acusado de brujería (Gossen, 1990, p. 247).

Los espacios sagrados también tienen una característica tajante en relación a las imágenes: no son sitios para hacerlas, aunque se esté rodeado de muchas. El motivo de esta prohibición se efectuara dependiendo del nativo que explique la dinámica religiosa dentro del Santuario: en la entrada hay un letrero que prohíbe la toma de fotografías, también está prohibido hacer dibujos de lo que ocurre, escribir o tomar notas, incluso el intento de representar la dinámica dentro del santuario sería irrespetuoso, aún posterior a la visita, no importaría que la técnica se valiera de un nivel de iconicidad bajo, los sitios sagrados son espacios exclusivos para la adoración.



IMAGEN 2.40
DOMINGO EN SAN JUAN CHAMULA

Las imágenes que resultan de la práctica religiosa son sumamente íntimas, cuando una persona confiesa sus pecados, a diferencia del ritual católico romano, lo hace frente a la figura de algún Santo, este Santo tiene un espejo en el pecho en el que, quien se confiesa, se ve reflejado. La imagen del Santo se vuelve un testigo de la imagen desnuda del arrepentimiento, este ritual es tan sagrado que ningún ser humano debe de intervenir en él, mucho menos la realización de una imagen como la fotografía. Hay quien dice que el hecho de tomar una foto podría robarle el alma al confeso, otros argumentan que sería una falta de respeto a su fe (lo cual es otro motivo de asombro y sobre la que valdría la pena indagar en un futuro, ¿de qué manera una imagen se vuelve grosera, está en su intención o en la forma?).

Dentro de la dinámica del santuario existen dos tipos de imágenes: las imágenes que están hechas para ser adoradas (decenas estatuillas de santos y santas, pinturas sobre el sol, la luna y las estrellas) y las imágenes que propician la adoración (las flores, los elementos naturales, las velas como emisores de luz, la pila bautismal, etc.). El sol y la luna organizan la vida en Chamula, de modo que dentro de las actividades cotidianas se buscan referenciar sus atributos. El sol a menudo es un indicio de la masculinidad, mientras que la luna recuerda la sustancia femenina; el sol tiene como principal atributo el dar calor y ser la fuente de luz para las actividades cotidianas y la sociedad chamula asigna a esto un valor espiritual, por lo cual el calor y la luz son elementos que dan orden a las actividades espirituales. La principal característica



espiritual del sol es su habilidad de penetrar: la luz puede fácilmente romper las penumbras en una cueva, puede atravesar las láminas de las chozas, esta capacidad es compartida del sol con los chamanes al tratar con las divinidades, las actividades que éstos realizan con aquellos que requieren sanción siguen esta línea: “el equilibrio entre calor y frío” (Gossen, 1990). Otro sector de la población que comprarte la relación sol-luz-poder son los que ostentan el poder en Chamula, Gossen explica:

La trayectoria solar de acuerdo con las premisas chamulas puede trazarse imaginando que uno se pone de cara al universo desde el horizonte del Oriente, como lo hace el sol cada mañana, y “dando la vuelta” la órbita vertical del sol a la derecha de modo que quede achatadas sobre la tierra (...). Esta transformación horizontal les permite a los funcionarios de los cargos moverse tal como lo hace el sol, reafirmando así simbólicamente, los ciclos temporal y espacial originados por el sol (Gossen, 1990, p. 55).

De un modo parecido, el posh y otras bebidas alcohólicas tienen la habilidad de “generar calor”, por lo que estar bajo los efectos de estas sustancias no solamente se podría considerar un acto de virilidad, sino también un contacto con la divinidad. El alcohol funciona como un lubricante social, pero también como un elemento religioso sumamente importante.

HACIENDO CONTACTO CON LO INVISIBLE: EL PRINCIPIO DE LA REPRESENTACIÓN EN LAS IMÁGENES RELIGIOSAS

Quizá en este punto de la lectura sea evidente que existen varias similitudes entre ambas culturas, desde la perspectiva de los núcleos imaginables y apelando a estas referencias se puede observar que gran parte de las imágenes que se aprecian se configuran alrededor de determinados elementos naturales, Durkheim señalaba que los elementos religiosos “*tienen como objeto, ante todo, expresar y explicar, no lo que hay de excepcional y de anormal en las cosas, sino, al contrario, lo que tiene de constante y regular*” (Durkheim, 1997, p. 34). Este afán de expresar la inmediatez del mundo no es una peculiaridad exclusiva de las corrientes islámicas ni de los pueblos mayas, las ideas, no sólo las religiosas, se suelen expresar mediante imágenes por ser este proceso el más práctico para poder acceder a ellas. De un modo muy marcado, tanto en las tradiciones islámicas y en las expresiones de los descendientes de los mayas, la dicotomía entre espacio (el santuario o sitio sagrado) e imagen (motivos religiosos)

se basa en lo común y, en ciertos casos, los elementos naturales pasan de tener una función meramente ornamental a ser importantes para la función ritualista. Las imágenes religiosas buscan expresar una idea que va más allá de lo verbal, una idea que, la mayoría de veces, se ve rebasada por la imagen misma, esto no solamente está marcado por la espiritualidad que implica la imagen, sino



por el proceso histórico que le ha posicionado en el lugar en el que está. La imagen religiosa es el portal para acceder a otro mundo, al mundo de la doctrina, a un mundo superior, la imagen es la clave y fundamento de lo imaginable.

Antes de forzar una relación entre las imágenes de San Juan Chamula y las formas

canónicas del islam y cómo conviven en las comunidades musulmanas chiapanecas, es necesario analizar el principio de representación de lo imaginable, anteriormente se ha visto que la principal apuesta de los núcleos imaginables como epicentro de visualidades tiene su origen en la relación *intangible y sensible*, estos dos niveles de representación ocurren en línea vertical circulando en torno a la constancia de los elementos, esta relación permite que no se les lea como elementos externos, sino que se les pueda considerar como parte de uno mismo, con una retroalimentación entre ambos polos que constituye la base de esta dualidad, entendiendo que este modelo de representación no es reducible solamente a la divinidad y la idolatría, aquello que se escapa a nuestros ojos entra dentro de la categoría de lo intangible, nadie puede decir cómo luce un alma limpia ante Dios, pero sí puede invocar ese estado al realizar una lavativa antes de la oración.



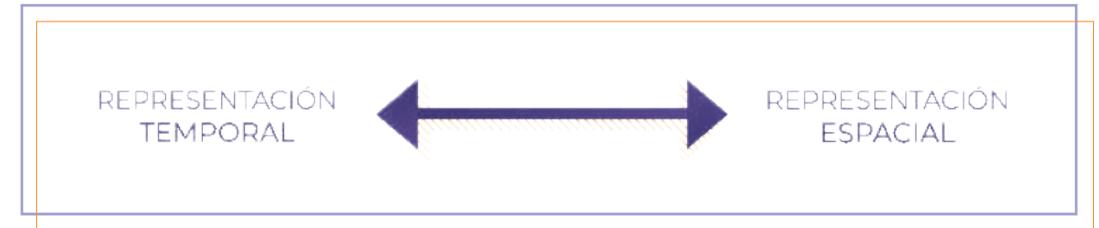
DIGRAMA 2.1
REPRESENTACIÓN VERTICAL

IMAGEN 2.42
HOMBRE APRENDIENDO EL CORÁN



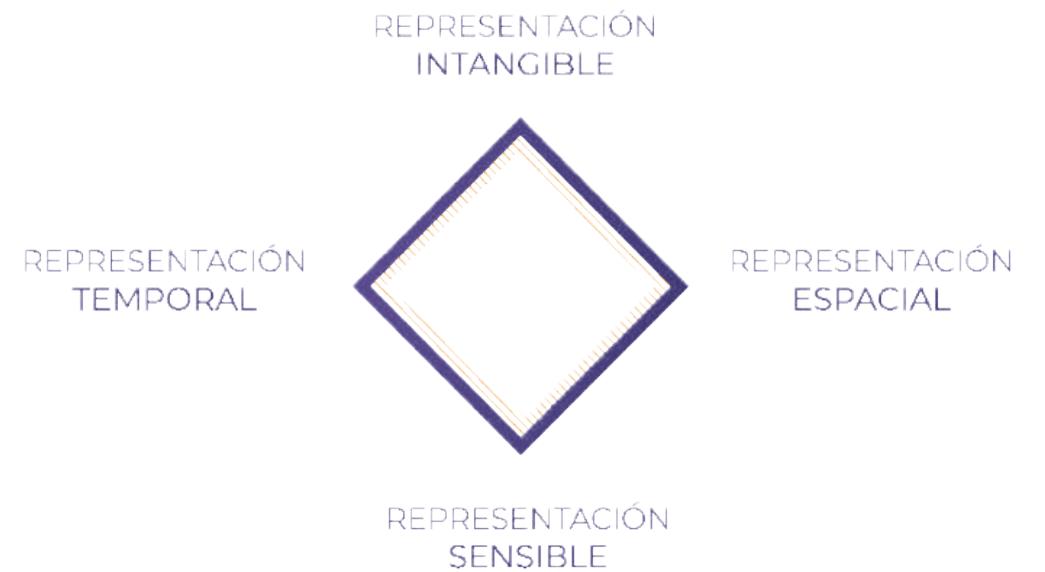
IMAGEN 2.43
LLAMADO A LA ORACIÓN EN
LA COMUNIDAD AHMADÍA

Esta dualidad inicial es una categoría que sienta las bases de la comprensión de lo imaginal, sin embargo, al contrastarla con la información que emana de los núcleos imaginables, es fácilmente rebasada, en especial por los elementos espirituales y los espacios rituales, ya que las variables tiempo y espacio poseen características que, si bien se anclan en estos dos niveles de representación, como epicentro poseen su propio flujo de visualidades ya que la relación tiempo-espacio es dependiente entre sí (el tiempo con las variables antes, ahora y después y el espacio con la distinción entre aquí y allá).



DIGRAMA 2.3
REPRESENTACIÓN HORIZONTAL

Entre estos cuatro niveles de representación no existe la jerarquización de uno sobre otro, sino que son terrenos compartidos cuyo flujo permite entender a las imágenes y su relación con lo social.



DIGRAMA 2.4
4 NIVELES DE REPRESENTACIÓN

Los poliosensibles e intangibles de lo imaginal transitan entre cuatro condiciones de representación, su flujo en estas coordenadas sirve como un testimonio del momento socio histórico al que pertenecen, las experiencias colectivas plasmadas en fragmentos imaginables ayudan a comprender su interpretación en el marco de la hibridación cultural. Considerar a las imágenes en estos cuatro niveles brinda la posibilidad de pensar en una reinterpretación del significado de las formas representadas cuando éstas se mantienen constantes dentro de la sociedad y tienen un claro desarrollo, por ejemplo, varias imágenes que actúan en el islam contemporáneo tienen su origen cientos de años en el pasado, por lo que, aunque conservan su esencia y características de vinculación con la doctrina, su colaboración con los demás elementos sensibles le dan oportunidad a la forma representada de transmutar sus atributos intangibles a la par (o por lo menos en su equivalente) con otros vectores representacionales que no reducen su potencia imaginal a un eco del pasado, sino que mediante la adopción de otros elementos de significación acentúa su

presencia, vuelve intenso su potencial y se vincula con otras opciones imaginables.

La representación en el terreno de la imagen se vuelve relevante en tanto su comprensión puede mostrar cosas sobre la colectividad; para Maffesoli, cada representación contiene el mundo entero, esto hace alusión al hecho de que, partiendo de un fragmento imaginal, es posible conocer la conexión de cierto grupo con sus valores espirituales (por llamar de alguna manera a aquellos conceptos que son

parte de las ideas del grupo), a la vez que son puentes *“para acceder a la ciencia y la sabiduría que ha acumulado la colectividad en el curso de los siglos”* (Durkheim, 1999, p. 445).

Hablar de representaciones es hablar de verdades hechas imágenes, la representación de una idea está claramente rebasada por el concepto que la origina y aunque éste sea demasiado grande, sagrado o abstracto, la representación es un acto de creación que buscará aprehender mejor

sus elementos esenciales (Durkheim, 1999) para presentarlos ante una colectividad ávida de fragmentos imaginables que potencialicen la experiencia de estar-juntos. ¿Por qué es importante señalar la colectividad entorno a las representaciones? Si bien pueden existir representaciones particulares sobre cierto fenómeno religioso, la supervivencia y validación de esas representaciones únicamente se dará en la colectividad, estas representaciones

colectivas son un cúmulo de representaciones individuales validadas por el sentimiento de objetividad que da la comunidad, también se apoyan de la potencia histórica que les ha traído hasta este momento y que ha permitido que se multipliquen o permanezcan en forma de supervivencias imaginables.

Aplicando estos postulados a los elementos presentes en las mezquitas se puede decir que cada una de las imágenes en el sitio ya tiene, en sí misma, una abstracción, por lo tanto, es

posible apreciar en ellas cierta coordenada representacional que, si se pone en contexto, puede adquirir otro nivel de lectura. No se puede perder de vista que las imágenes y sus significados son completamente sociales; aunque el objeto que inspire la imagen sea el mismo, las ideas que llevan a su formación o creación pueden variar y reinterpretarse o esconderse detrás de una nueva cara. Esto, en el sentido de los elementos enlistados anteriormente, señala que aunque en la fachada de la mezquita Imam Malik se encuentren rombos distribuidos en forma de sat no hay alusión al ojo divino, sino que el significado ha cambiado o, en este caso, se ha abandonado completamente, esto debido a que, aunque la forma pueda ser similar, la coordenada representacional en la que se construyó tiene un sentido completamente nuevo, esto será más claro en el cuarto capítulo al momento de analizar las imágenes creadas por los integrantes de la mezquita, en las que los simbolismos muestran su significación en el contexto actual por parte de los alumnos de la mezquita.



IMAGEN 2.44
ORACIÓN DEL VIERNES EN IMAM MALIK

El éxito y la permanencia de cierta representación está en su capacidad para adaptarse al ecosistema imaginal que emana del núcleo, como Durkheim decía:

“[las representaciones] si no se armonizan con las otras creencias, las opiniones, en una palabra con el conjunto de representaciones colectivas, serán negadas” (Durkheim, 1999, p. 448).

Existen dos tesis de Deleuze que dan claridad sobre cómo, dentro del islam en Chiapas, las representaciones, tanto del lado indígena como del musulmán, se combinaron dentro de las mezquitas y cómo ciertas ideas doctrinales respaldan dicha fusión. **La primera tesis de Deleuze**, que retoma de Foucault, es: *“las visibilidades y los enunciados no están dados inmediatamente, hay que extraerlos” (Deleuze, 2013, p. 45)*. Existe una idea que Foucault también citó y que antecede a ésta, él dijo que “cada época, cada formación histórica dice todo y muestra todo” (Deleuze, 2013, p. 45). Cada mezquita que está hoy en San Cristóbal cuenta

todo de su pasado, la herencia protestante y la herencia chamula, los edificios cuentan los conflictos que llevaron al islam a establecerse, los abusos por parte de los españoles, el deseo de libertad religiosa, así como el testimonio de una fe que fue vetada del continente durante cientos de años. Las doctrinas que respaldan esos momentos históricos están ahí, en letras árabes que señalan alabanzas al Dios de Medio Oriente, así como las figuras que decoran y las imágenes de los que participan en estos rituales, del mismo modo, las dinámicas que giran alrededor de las mezquitas se transforman en imagen: el lenguaje, la vestimenta y la alimentación.

La segunda tesis, que se relaciona directamente con la primera, es: “si uno sabe las reglas de la formación de los enunciados en determinado ámbito, no nos ocultan absolutamente nada” (Deleuze, 2013, p. 47). Existen códigos de lectura sobre ambas estéticas que se han abordado con anterioridad, imágenes que cuentan la historia y la ambición de quienes las trazaron, así se logra entender que ambos elementos se combinan, visibilidades y enunciados, para formar algo completamente nuevo.

El núcleo imaginal recibe su recubrimiento de esta ensoñación de las representaciones, el vínculo emocional que gira entorno a estas experiencias sociales adquiere un nivel de verdad. Para los devotos chamulas, la localidad realmente está en el centro del universo, del mismo modo que para los musulmanes devotos el mihrab apunta hacia La Meca, tal como Lefebvre apunta: *“Las representaciones son falsas en lo que apuntan y dicen, pero verdaderas con respecto a lo que las soporta” (Lefebvre, 1980, p. 52)*.



IMAGEN 2.45
RECITACIÓN DEL CORÁN

Es justo a esto a lo que Dipaola se refiere con “una indivisibilidad entre las imágenes y lo social”, la historia del islam en Chiapas ha llegado a un punto en el que esta hibridación cultural ha contribuido “a la proliferación de signos imágenes [borrando] la distinción entre lo real y lo imaginario” (Featherstone, 1991, p. 146, énfasis añadido). Las imágenes, en esta situación, no son meramente gráficas, son impresiones latentes que se valen de los elementos que retoman de otro tiempo y espacio, y que se adecúan en el margen de lo que es permitido, este permiso se recibe por parte de las ideas, de la presión social y de la estética dominante. Las representaciones existen en tanto el significante que tienen detrás es valioso, aquello que se considera feo carece de valor, por lo tanto, carece (o carecerá pronto) de un lugar en la sociedad.

Hasta ahora, mucho de lo que se ha expuesto en este apartado, y de lo que se mostrará durante una buena parte del texto, apela al hecho de que existen determinadas imágenes con el fin de llenar un vacío, de estar en lugar de algo/alguien y a la vez darle forma, sin embargo, es importante considerar, como se verá en este proceso, que hay imágenes que lejos de representar buscan presentar apelando a esa presencia que las conforma, después de todo, desde la perspectiva de los Estudios Visuales, las imágenes están vivas y tienen una voz.

Dicho esto, a continuación, se aborda otra de las relaciones de la imagen en este contexto social: *“El espectro imaginal que comprende lo visible (lo que se ve) lo que puede ser visto, lo que es esperable ver y lo que es posible imaginar (hacer imagen)” (Rodríguez, 2015, p. 241)*.

LOS LÍMITES DEL VER Y EL HACER VER

El poder que hay en la imagen religiosa radica en su capacidad de experimentarse en comunidad, más allá de reflejar los atributos de la fe, los adornos musulmanes buscan mostrar determinadas enseñanzas. El caso del mihrab dentro de las mezquitas es muy especial ya que deliberadamente implica un encause de la mirada, señala la dirección de La Meca, todos los musulmanes del mundo dirigen sus oraciones a esa latitud del mundo, mientras la oración se realiza no se puede mirar al cielo, el sitio fijo para hacerlo está marcado por la alquibla*, ya que la Ciudad Sagrada del islam es el anhelo de todo musulmán, para quienes se encuentran lejos de Arabia Saudí, ver La Meca (por lo menos en el contexto de la oración) es un acercamiento que únicamente es posible por medio del mihrab, que es una especie de señalética que va más allá de ser un elemento atractivo, es un eje conductual en el comportamiento religioso; como cualquier otro dispositivo de mirada, el mihrab busca domar los ojos del espectador y marcar la dirección de la vista hacia la fe.

la creación de imágenes de Mohamed se corría el riesgo de que alguien pudiera comenzar a adorarlo, su prohibición y abstracción de figuras vegetales fue la garantía de una fe logocéntrica. Cuando se comenzó la construcción de las mezquitas en San Cristóbal de las Casas se tenía presente la fe de origen de los nuevos musulmanes, por lo que dentro del espectro imaginal se omitieron muchísimos elementos tradicionales a fin de garantizar el desarrollo de un islam en su forma más pura, sin embargo, desde el modo en que se cuenta la historia, el espectro imaginal en esta área también se vio reflejado en el silencio de ciertos elementos artísticos y la imposición de otros, por lo menos en lo que respecta en la construcción de la mezquita Iman Malik, sobre esto profundizaremos en el siguiente capítulo, sin embargo, esta actitud deliberada es importante en relación a la mirada ya que, como Leader plantea: *“Las imágenes nos moldean, nos transfiguran, nos cautivan y nos alienan”* (Leader, p. 37).

Los primeros califas entendieron que si se permitía



El espectro imaginal, desde la concepción que propone Rodríguez, muestra entre líneas el poder que se ejerce mediante las imágenes. Continuado con el ejemplo del mihrab, se encuentra en el centro y en el frente de la mezquita por su importancia dentro del ritual, sería irrespetuoso que a la par se colocara un crucifijo aunque dentro de las construcciones católicas tenga la misma función (dirigir la mirada a la fuente de la fe), las figuras de cruz estarían vetadas de la composición estética del santuario y esto claramente es un indicio de la condición de la mirada y cómo el espectro imaginal puede ser tajante con aquellos elementos permitidos, pero este ejemplo raya dentro de lo obvio, hay otros elementos que entran dentro de esta crónica de la mirada y que son perceptibles cuando se conoce el contexto

de su elaboración, pienso en un contraste entre la mezquita Imam Malik, que tiene una forma que fácilmente recuerda la mezquita Hassan II en Marruecos, y la mezquita Al Kausar que combina con la arquitectura local del paraje Molino de los Arcos, ambas arquitecturas son funcionales (al ser las mezquitas mejor planeadas en cuestión de accesibilidad en los espacios), sin embargo, los mensajes que comunican son diferentes, el arquitecto Percy Moranchel -quien dirigió la ampliación de Al Kausar- menciona que su inspiración fue la esencia de funcionalidad de las mezquitas de Arabia Saudita, no la forma, de este modo esta mezquita no es parte del ‘copia y pega’ de las mezquitas tradicionales sino que se inspira en la arquitectura doméstica de la localidad que, tanto en forma como en actividades,

invita a la familiaridad, esto es parte del intento de consolidar una arquitectura islámica mexicana que no sea una réplica de la arquitectura árabe, y así dar paso a una multitud de expresiones (Percy Moranchel, comunicación personal, 9 de julio de 2020).

La forma de ambas construcciones enmarca ciertos campos de trabajo, por ejemplo, en la mezquita Imam Malik hay pocos espacios de expresión espontánea, en los que alguno de los miembros pueda contribuir (con un dibujo u otra imagen manual), no así los dibujos infantiles con respecto a Ramadán que se aprecian en Al Kausar. Esto es parte del espectro imaginal de cada espacio: el tipo de imágenes que se perciben y que en este ejemplo se manifiestan en la forma y distribución de los espacios arquitectónicos inferen en muchos otros aspectos de la vida entre imágenes; no es mi papel juzgar los espacios de ninguna de estas mezquitas ni sus dinámicas internas (recordemos que Imam Malik cuenta con una madraza -inaccesible para visitantes- que seguramente tiene más imágenes infantiles), sino sólo acotar la relevancia del espectro imaginal en la visualidad de cada comunidad.

Entre las imágenes que se pueden apreciar en los espacios religiosos no sólo es importante buscar entender la forma, sino también entender el marco afectivo que se crea alrededor de los espacios. Las mezquitas, como espacios afectivos, se

valen de lo sensible para poder distribuir los microvalores que la fe considera importantes, así lo sensible (en este caso en particular, las formas decorativas, la distribución de los espacios, las vestimentas) se enmarca en aspectos permisibles, aspectos negociables y aspectos suprimibles. Lo sensible busca acceder a ciertos elementos, las imágenes se conciben para expresar una idea que supera la forma, por ejemplo: el velo en las mujeres durante la oración se concibe como un símbolo de modestia, la modestia no tiene una figura, nadie puede decir cómo luce o las características de su corporalidad, salvo por esta imagen que se plasma en la vestimenta femenina y se usa como vector para acceder a esta verdad espiritual.

Aunque de pronto se comienza un rastreo de imágenes visibles, lo sensible dentro de lo imaginal es un aspecto que va más allá de los colores y las formas, Kandinsky diría que “cada elemento posee un sonido interno propio (...) todo elemento se hace oír dentro de un forma escogida” (Kandinsky, 2014, p. 53). Dado que las liturgias religiosas del islam prescindan de música, la armonía en la escucha se ha logrado mediante la musicalidad del idioma árabe, para aquellos desplazados de Chamula, el sonido del tzotzil ha sido defendido con todas sus

fuerzas, esto tampoco se debe olvidar al momento de realizar una crónica de la mirada, ya que esta musicalidad de los idiomas y su lucha por conservarse y establecerse -respectivamente- se convierte en el susurro que logra que se gire la cabeza para escucharla, esto también forma parte de los espectros imaginales.

Encausar la mirada se torna importante en una sociedad en la que la historia muestra la prevalencia de una cultura, Maffesoli menciona que “la idea se expresa en una Imagen y se termina con ella” (Maffesoli, 2007, p. 55), las imágenes en

las mezquitas son cruciales para poder conservar ambas herencias étnicas, aquellas que emanan de oriente y aquellas que están a 20 minutos, en Chamula. Hay algunas que serán incompatibles (aspectos suprimibles) como la celebración del Día de los Muertos, misma que es importante en Chamula pero que es condenable desde la perspectiva del islam, esos elementos (el espectáculo que implica la celebración) serán eliminados del espectro imaginal, la razón va más allá de una prohibición arbitraria por parte de los españoles, está justificada por el Corán en relación al uso de altares donde se coloque una ofrenda: “O you who have

believed, indeed, intoxicants, gambling, [sacrificing on] stone alters [to other than Allah], and divining arrows are but defilement from the work of Satan, so avoid it that you may be successful” (Quran 5:90), de este modo se tendrán que eliminar ciertas imágenes para dar paso a otras que permitirán acceder a la experiencia completa de la fe. El espectro imaginal busca acotar lo agradable a fin de delimitar las actividades de socialización, esta acotación es perceptible en la organización de Imam Malik, que da más posibilidades de hablar de este elemento. Otro ejemplo de lo que es esperable ver se relaciona con la separación del espacio entre hombres y mujeres por medio un biombo de madera, cada grupo realiza sus oraciones, esto es crucial al momento de entender la feminidad y la masculinidad en esta fe (similar a las ideas chamulas).



IMAGEN 2.47
UN NUEVO MUSULMAN

Según las ideas presentadas, cada imagen es una parte de un universo de significados, un universo que se divide en pequeños espacios sociales:

Las imágenes tal vez nos atrapen por sí mismas, pero para que nuestra captación se vuelva algo más que transitoria necesitan adquirir un valor simbólico, significativo deben crearse un lugar para ellas y lo más importante tienen que significar algo para alguien más (Leader, 2002, pp. 38-39).

Que una imagen tenga como necesidad la socialización, abre la posibilidad a por lo menos dos planteamientos:

- 01 El significado de las imágenes, al igual que el universo, continúa en expansión. Esto no es aleatorio ya que conserva su esencia en el origen de ideas, sin embargo, está sujeto a una reinterpretación.
- 02 Esta reinterpretación debe tener su fundamento en elementos del mismo flujo cultural, deben estar anclados a imaginarios similares, es decir, que no sean diametralmente opuestos y se haga una interpretación forzada, sino que, mediante el estudio de sus lógicas, hagan sentido en el proceso comunicativo.

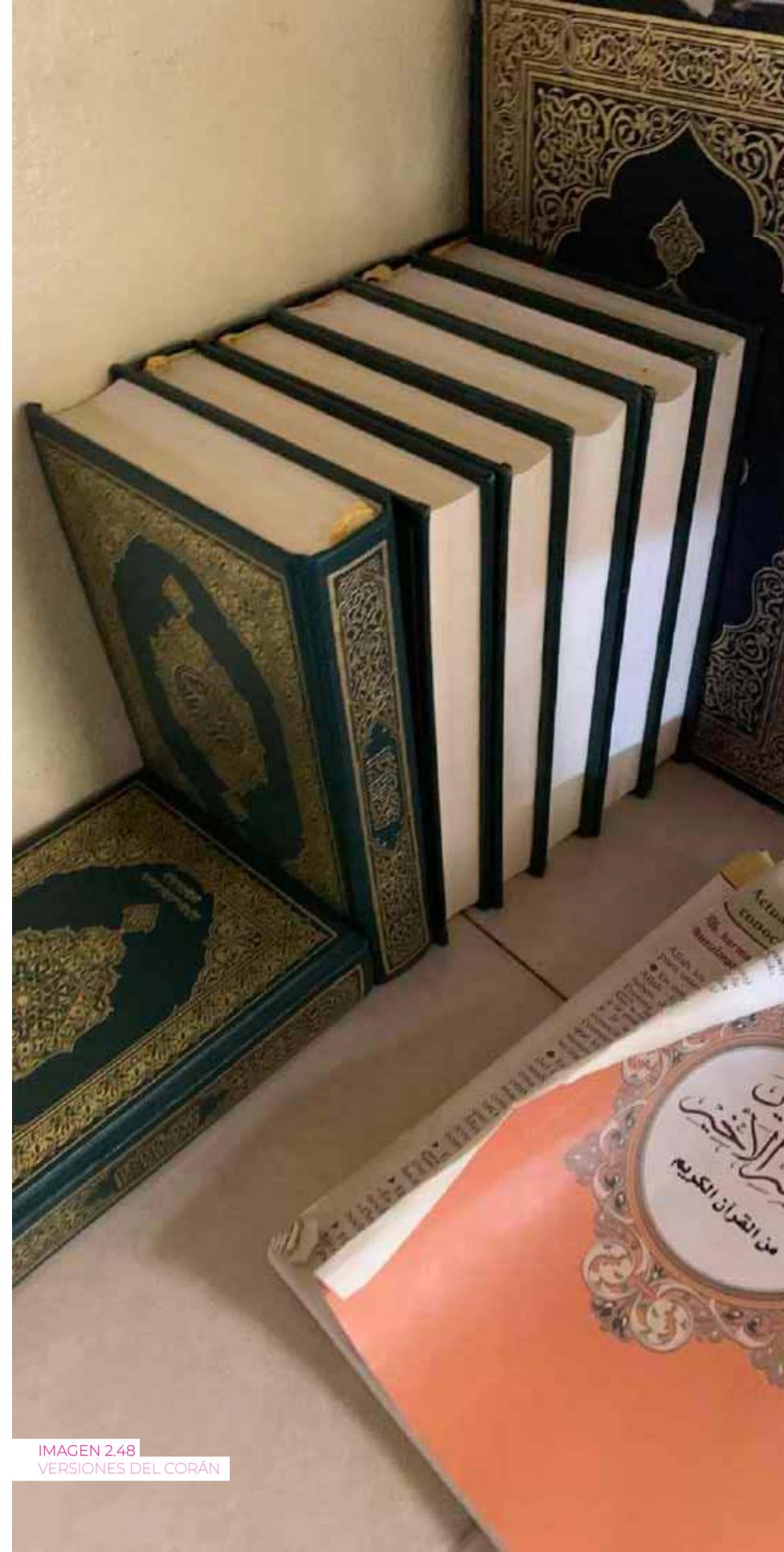


IMAGEN 2.48
VERSIONES DEL CORÁN

Lo imaginables completamente dinámico, al igual que las representaciones, está en constante proceso de reformulación, sin embargo, no es posible apreciar un desorden, cuando ocurren encuentros diametralmente opuestos es necesario buscar el foco, cuando éste se identifica -como lo hemos hecho en este capítulo- se vuelve necesario mirar las nuevas formas en que se manifiesta; el flujo y la identificación de los elementos que continúan siendo valiosos para la comunidad son la clave para entender la permanencia, ausencia y desuso de imágenes. En este tenor, las imágenes religiosas responden a la necesidad de llenar un vacío, se inspiran en un ideal para poder trascender dentro del espacio que proporciona la fe; el acceso a esa idea implica forzosamente la participación de los sentidos, pues, tanto aquello que se percibe como lo que se hace ver, se valen del espectro imaginal para poder expresar la comunión con la deidad.

El espectro imaginal de las comunidades musulmanas responde, en palabras de Maffesoli, “al estilo de la época”, no hablo de corrientes y modas arquitectónicas [única o necesariamente], me refiero a la historia y narrativas con las que cuentan los espacios donde fluyen las imágenes y que es posible identificar sólo mediante la creación de imágenes. Al final, este mismo estilo retoma elementos conocidos, no es posible partir de cero en ninguno de los polos que conforman las visualidades, en este caso, las instituciones que representan al islam hacen uso de su historia en las prácticas estéticas y, del mismo modo, los tzotziles

que han buscado preservar gran parte de sus tradiciones retoman elementos de la herencia Chamula que parecen deseables, esto es fundamental al momento de entender los límites de creación de las imágenes en este contexto de hibridación en el que el pasado de ambos polos sigue hablando en la creación o supresión de los fragmentos imaginables. La circulación sobre el Periférico Norte puede ejemplificar el paralelismo entre la mezquita Imam Malik y la mezquita de la Comunidad Ahmadía: cada una tiene una forma completamente distinta de la otra, esto hace referencia no sólo a la permanencia, sino también a la división. Las formas y figuras son parte de este estilo de la época, una hace más sentido con las formas de los desplazados y se le identifica sólo con una lona que yace en lo que antes fue una tienda, mientras que la otra se muestra diametralmente opuesta al contexto y se sitúa en lo que antes fuera el terreno de una iglesia cristiana. Así, el espectro imaginal apela a la historia para anclar significados, apela a los núcleos imaginables para determinar el sentido, proporcionar elementos sujetos a interpretación y proveer experiencias

imaginables dentro la teatralidad social resultante de la distribución de imágenes.

Durante este capítulo hemos podido estudiar los elementos gráficos primordiales en cada una de estas culturas: la apariencia es un elemento intrínseco de la experiencia imaginal, lo sensible invoca a lo invisible, dos caras de una misma moneda. Hemos analizado los elementos teóricos que sustentan su existencia, así como sus contextos de empleo. De esto deducimos que las mezquitas y los principios de la vida religiosa se convierten en el principal espacio de intercambio. El despliegue de imágenes que resultan del flujo de los núcleos imaginables contribuye a la conformación de una cultura visual

delimitada por los espectros imaginables, las imágenes que unen a este grupo reclaman la posibilidad de contar una historia; aquellas que son más viejas de cierto modo buscan revelarse contra el tiempo, las que son relativamente jóvenes muestran el poder para redireccionar el presente y, aquellas que están por nacer, conservarán lo mejor de los mundos que les darán a luz y sentirán la presión de dar vida a nuevas formas que mantengan unida a su gente. Entender la imagen religiosa en estos contextos no implica buscar el hilo negro, sino entender, como dice Dipaola, que *“lo imaginal no forma la máscara que oculta, sino que es expresión que se desenvuelve entre nuestros vínculos y los redefine permanente”* (Dipaola, 2017, p. 5).

Es imposible prescindir de estas imágenes: la historia, la economía y demás factores sociales hacen que existir entre imágenes se vuelva parte de la vida, después de todo, el hombre más realista vive de imágenes, no desapareciendo jamás los símbolos de la actualidad psíquica:

los símbolos pueden cambiar de aspecto; su función permanece la misma. Se trata sólo de descubrir sus nuevas [presentaciones]. Para asegurar su supervivencia, las Imágenes se han hecho «familiares» (Mircea en Lizarazo, 2004, p. 167. Énfasis añadido).

Lo imaginal está ahí, invitándonos a conocerle, a experimentarle.

Sin embargo, todo lo mencionado hasta ahora son sólo destellos del arte islámico en Chiapas, quedan en el aire varias preguntas que buscaré responder en el siguiente capítulo, dentro de este contexto, ¿quién puede realizar imágenes?, ¿por quién fueron creadas las imágenes que existen?, ¿existió un proceso democrático en la adopción de determinadas lógicas estéticas? La historia que ya hemos visto nos puede dar respuestas apresuradas que fundamentaremos a continuación.



IMAGEN 2.49
MUJERES EN EID AL ADHA



EL FLORECER DE LAS EXPRESIONES DEL ISLAM EN CHIAPAS

UNA COMUNIDAD CREADORA DE IMÁGENES

En uno de los hadith se relata que el profeta Mohammed tuvo una conversación con el arcángel Gabriel, él le preguntó qué era el Ihsan, a lo que el profeta respondió: “It is to worship God as if you see Him, for if you do not see Him, He sees you.”¹⁶, dado que en el islam no hay una figura que logre reflejar la esencia de Dios, las imágenes que se articulan alrededor de la adoración deben ser bellas, y no solamente la belleza por la belleza, sino porque las artes islámicas tienen como propósito cultivar el Ihsan, los tres underpins del arte islámico buscan evocar esa mirada divina.

Oludamini Ogunnaike, académico de la Universidad de Virginia, localiza un elemento en la ecuación del arte islámico que hace posible esta experiencia: la imaginación. Para él, la imaginación (khayāl en árabe) “is a creative and perceptual faculty that clothes pure meanings (or ideas) and spiritual realities in sensory forms, and also perceives the meanings represented in these sensible forms” (Ogunnaike, 2017). Cuando hablamos de un proceso de significación en el que una forma evoca

un idea, convención o doctrina, estamos hablando de lo imaginal, no todas las imágenes son formas imaginables, la dinámica en la que opera y sus efectos sobre quién las produce y las consume le dan cabida en esta categoría, la imaginación se traduce en la habilidad de crear representaciones que se encuentren en este punto medio entre lo invisible de Dios y lo visible del recinto, este recinto puede ser una casa, una musala, la madraza, el lugar de oración en casa, etc.

El papel de la imaginación, tal como lo plantea Ogunnaike, se remonta más allá del proceso abstracto -casi onírico- al que se le relega comúnmente: “imagination allows us to make the invisible world visible, and to trace visible forms back to their invisible meanings” (Ogunnaike, 2017). La transmutación de lo invisible a lo visible es un proceso fascinante no sólo por las habilidades técnicas que se emplean, sino por el nivel de conciencia del ‘mundo de las ideas’ del cual

se recibe inspiración. Las formas en el islam tienen una intención deliberada, no son azarosas sino que responden a esta necesidad tácita de conectar con un Dios que decidió no mostrarse tal cual, sino que dejó al ejercicio imaginal la labor de propiciar un encuentro con él. Así, la mujer o el hombre que logra tener una epifanía mediante las formas imaginables está ante una experiencia imaginal, Didi-Huberman describiría esta experiencia con las imágenes como cuando “el

acto de ver nos remite, nos abre a un vacío que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos constituye” (Didi-Huberman, 1992, p. 15). Ahora, para que esta experiencia no se banalice a la contemplación, no sería correcto apelar solamente a la capacidad seductora de las imágenes, sino que es necesario experimentarlas en el sentido completo, dejar que hablen, dejar que muestren su historia, involucrarnos en ella, prestar atención a las manos que las labraron, a las rocas y

los árboles que fueron hechos pedazos para su construcción, a la porción divina que les hace «arder» ante nuestros ojos. Para Saporosi,

El ejercicio de la experiencia imaginal (...) implica una forma de dar sentido a las biografías interrumpidas y, al mismo tiempo, recorrer afectivamente toda la serie de preguntas generacionales que [su género] ha dejado sobre ellas. Ese entramado afectivo contribuye a revisar la construcción mítica de la figura (Saporosi en Dipaola, 2017, p. 77).

Es decir, que parte de esa fuerza de lo imaginal radica en la historia u origen.



IMAGEN 31
UNA NUEVA MUSULMÁN

16. Sahih al-Bukhari, Book 2, Hadith 43. Disponible en <https://sunnah.com/bukhari/2/43>

Ahora, experimentar las formas imaginables en el islam, por lo menos en el San Cristóbal de las Casas, implica un reto y es que, hasta la actualidad, existe la tendencia de equiparar lo islámico con lo árabe, es cierto que hay puntos en ambos que son inseparables, el Corán se debe de leer en árabe, las alusiones al profeta se hacen en árabe, uno de los cinco pilares del islam incluso consiste en ir a un país árabe. Conforme el islam se expande, se vuelve cada vez más obvia la necesidad de adaptarlo a la cultura, en el campo de las artes tenemos ejemplos de cómo cada cultura pretende dar su sello personal a las estructuras de fe: la Gran mezquita de Xi'an en China es muy diferente de la mezquita Al-Nilin en Sudan, y ambas distan demasiado de la mezquita de Faisal en Pakistán, claramente el mundo musulmán está atravesando por el proceso de redefinir sus expresiones artísticas, parece que en la doctrina, el Dios del islam y su amor por la belleza se vale de la gloria de cada cultura para la creación de imágenes que causen una experiencia con él.

Es una creencia difundida entre los musulmanes la idea de que Alá envió un mensajero a cada cultura (Corán 10:47), esos mensajeros enseñaron la justicia de Dios en cada civilización preislámica, atestiguaron la existencia de un sólo Dios y la unidad de una fe mundial para, de algún modo, profetizar la llegada del islam a aquellos pueblos cuya lejanía impedía que recibieran las enseñanzas de Mohammed, el Iman Ibrahim Chechev relata esta creencia al margen de los pueblos originarios:



Una de las creencias también es que el mensaje del islam, es que nosotros creemos de que todos los profetas y enviados de Dios, llegaron como 124,000 profetas a todos los rincones de la tierra, no estamos hablando de un solo grupo árabe o no árabe, judío o no judío, estamos hablando tzotziles, tzeltales, choles, cachiqueles, los mayas, los aztecas, los toltecas (...) podemos rastrear muchos profetas aquí, de hecho, hubo un profeta, un sacerdote de Palenque que describió la llegada del islam (...) tenía ese dato, mi propio archivo y lamentablemente, no sé qué ha pasado, no lo encuentro, y a la hora de buscar de nuevo esa información ya no es muy, este, fidedigna porque ya lo han movido y lo han cambiado demasiado (...) Los Aztecas, por ejemplo, antes de la llegada de los españoles (...) [el Rey Poeta], él profetizó lo que les iba a ocurrir si seguían con su adoración, pero también dijo que llegaría un tiempo en el que una religión vendría a unir y a disipar todas esas falsas creencias, (...) el islam vendría a ser esa religión (Ibrahim Chechev, comunicación personal, 17 de enero de 2020).

Estas creencias pueden ser retomadas de varias formas, se pueden ver como una explicación de la insatisfacción espiritual que este grupo tuvo durante varios años, también, como el anhelo por anclar en sus raíces la fe que cumple con las características que ahora les son evidentes; este discurso pone por sentado a dos personajes en la ecuación: un Dios preocupado de darse a conocer y un pueblo atento a reconocer las señales que le conduzcan a un camino de vida. Esta idea me hace cuestionarme un poco algunas cosas sobre el Dios del islam y las actitudes de sus embajadores en Chiapas, el MMM.

En enero de 2020, tuve la oportunidad de conversar con Camilo (cuyo nombre musulmán es Abderrahman), quien me mostró el interior de la mezquita Imam Malik y me contó su versión de la historia del islam en México, durante el recorrido pregunté sobre qué elementos de la estética chamula habían tomado en cuenta para la construcción de la mezquita con una clara apariencia marroquí, en medio de una risa nerviosa mencionó que él tenía un profundo respeto por los chamulas, también dijo que estaba casado con



una mujer chamula, se disculpó de antemano, dijo que no se habían tomado en cuenta elementos tzotziles para la ornamentación de la mezquita porque “los chamulas no tienen elementos estéticos propios”, también mencionó que aunque aún se pueden ver tradiciones de Chamula, como las faldas de oveja negra “sobre todo en las personas más mayores”, ellos (los musulmanes dirigentes de la comunidad) se han limitado a no reivindicar

estas formas ya que el islam se ha convertido en “una apertura a la globalidad” para los tzotziles, que su identidad étnica los ha predispuesto a un hermetismo y que el islam les ha ayudado “a superar ese concepto de víctima para integrarse a algo más grande”.

Sin hacer énfasis -por el momento- en el racismo y menosprecio que hay en estas declaraciones, es inevitable pensar en la honra que se les da a ciertos elementos

Cuando se escuchan las historias de conversión de los primeros chamulas, en especial los más grandes de edad, es común oír sobre elementos imaginarios que les ayudaron a conectar la religión maya con el islam, Ibrahim, por ejemplo, cuenta la historia de conversión de su abuelo Suleiman:

Él aceptó el Islam por gusto, porque tenía mucha similitud con la oración, con la ablución, con el Wudu, mucha similitud al acercarse y tener intimidad con Dios, esa postración que nosotros hacemos, sajda, ellos [en Chamula] hacen ese sajda, (...) entonces mi abuelo cuando vio esa similitud dijo: ¡Es lo mismo!, ahora ya entiendo más la religión del islam porque es la práctica de mis abuelos -decía- así oraba mi mamá, (...), entonces mi abuelo Suleiman, cuando él aceptó el islam, cuando él vio el modo de orar a Alá, de la forma de hacer la ablución él no lo dudó (Ibrahim Chechev en Feniks Studios, 2020).

estéticos que proceden de la forma árabe de hacer el islam y su herencia en la estética del islam en España y Marruecos. El dawa en San Cristóbal no se estableció en nombre de Nafia, se estableció en nombre de Alá y su profeta Mohamed por lo que me pregunto: ¿por qué un Dios que valoró la singularidad de cada cultura, al grado de enviar profetas en sus propias lenguas, querría eliminar cada rasgo estético de ellas para imponer la esencia árabe/marroquí en la

adoración?, ¿es que acaso, bajo la mirada del islam, sólo estas formas son bellas? Podríamos dar una respuesta adelantada señalando que fue el MMM, y no el islam, el responsable de la cacería de imágenes chamulas, relegándolas al borde de la extinción, sin embargo, hay una pregunta más: ¿será que ese Dios proveyó un escondite a esas formas, tal como lo hizo con su rastro, previo a la llegada de los españoles?



IMAGEN 3.4
IBRAHIM EN LA FIESTA
DEL CORDERO 2016

IMAGEN 3.5
EID MUBARAK
EN LA COMUNIDAD AHMADÍA

Esta narración de Ibrahim se incluye dentro del orden de lo imaginal, no solamente por las imágenes corporales, sino por la relación que propician en las memorias religiosas con el tiempo y su paso por la sociedad familiar, ligando el pasado y el presente en esta resignificación de la imagen, la búsqueda del sajdá, como experiencia imaginal, apela a la ecología de la imagen, cuya forma es casualmente parecida al momento de inscribirse en el contexto de lo que ocurre dentro del santuario. Es posible apreciar una relación entre estos fragmentos imaginales (el sajdá y la forma chamula de orar) por el orden en que estas imágenes tienen lugar, parece haber una especie de montaje que da lugar a las experiencias imaginales, puntos que sería imposible leer en el mismo contexto; esta no es una relación forzada, sino que a

raíz del testimonio de Ibrahim, estas imágenes muestran toda su potencia y al verse tan iguales y tan diferentes es necesario acotarlas en su contexto de aparición, en una secuencialidad que le dé sentido a su aparición.

Para los musulmanes, realizar el salat implica crear imagen en un sentido literal, el acomodo de los cuerpos sigue patrones geométricos y sincrónicos que invitan a la participación de la comunidad, líneas y círculos corporales forman parte de este proceso imaginal cuyas formas invitan a la presencia divina a recibir las plegarias. Lo imaginal tiene la habilidad de conectarnos con lo intangible y una vez que ha logrado conectarnos con lo divino buscará ligar nuestras emociones con una comunidad cuyos significados sean similares, esta conexión ocurre de un modo transversal. Maffesoli conceptualiza esto como una *“religancia imaginal”* (Maffesoli, 2009): **reconocer la alianza que hay entre lo sensible y lo espiritual durante la vida social**, entender que la potencia de la comunidad no radica en sus pensamientos sino en sus imágenes, la comunidad depende de las imágenes, de lo sensible, y a su vez lo sensible

depende de la comunidad. Al respecto, Maffesoli también diría que lo sensible nos hace participar de una “realidad supraindividual” (2007). Abderrahman me explicó un poco cómo esta “supraindividualidad” está ligada a un concepto que los musulmanes llaman baraka, la traducción más sencilla y más amable con nuestro contexto situaría a este concepto como “una bendición”, sin embargo, para aquellos que vivieron las etapas tempranas del islam en San Cristóbal va más allá de eso, la baraka es una especie de imagen espiritual que, al dejar ver la prosperidad de los musulmanes (en términos espirituales), despierta en los infieles el deseo de acercarse al islam, según la explicación de Abderrahman, la baraka tiene la función de la shekinah* en el pueblo judío: sirve de protección, de provisión y de cobijo a todos aquellos que se vuelven musulmanes, su función fue crucial al momento de fundar la comunidad musulmana del MMM ya que, a decir de ellos, fue la que atrajo a las personas, el deseo de participar de esa baraka instó a las conversiones masivas. Ahora, aunque esta

doctrina vive en lo intangible, existen formas en las que pasa a lo sensible (se hace imagen): con la creación de la Central nuclear de Baraka en Abu Dabi podemos relacionar esta bendición con la energía y la prosperidad, sin embargo, en la espiritualidad popular este concepto se ilustra con una flor por su capacidad productiva, ornamental y agradable, algo tan valioso como bello, igual que un tesoro.

La *baraka* es sólo un ejemplo de cómo lo sensible toma su vida de lo invisible, vive en lo social y se hace imagen a fin de motivar la experiencia religiosa, Oludamini Ogunnaike explica:

“The harmony of their geometry makes the baraka (sacred presence) of the space tangible, helping to bring our souls into balance (Ogunnaike, 2017).”

Las imágenes en este reajuste de valores han sido preponderantes, en este punto de la historia de San Cristóbal ha ocurrido una especie de negociación (digo negociación por el proceso de discriminación de las imágenes, en ningún momento esta idea apela a la justicia de un proceso democrático, es simplemente una aproximación) en la cual el espectro imaginal de los musulmanes en Chiapas está más o menos estabilizado.



17. Según Sulam Kaseh, son 18 los fundamentos/raíces/fuentes que permiten el florecimiento de la barakah, entre los cuales hay actividades que implican a otras personas, por ejemplo, el matrimonio, comer con otros, etc. Para más información revisar <http://themusleh.blogspot.com/2012/03/18-sources-of-barakah.html>



Participar en una **'realidad supraindividual'** implica la adopción de cierta estética a fin de *"hacer resaltar la eficacia de las formas de simpatía y su papel 'ligante' social en el nuevo paradigma que ese esboza"* (Maffesoli, 2007, p. 27),

es posible encontrar varios ejemplos de esto en el fin de la época dorada del islam en San Cristóbal: Salija -exesposa de Idriss- relata que usaban las faldas de oveja negra para poder simpatizar con los locales y diluir desconfianzas, en este caso, la estética dominante era la chamula, en los primeros momentos de la comunidad, las mujeres eran pieza clave en la conversión de familias enteras y las españolas que emigraron para apoyar el dawa decidieron hacer a un lado la vestimenta occidental -el grupo del MMM no pide a sus mujeres usar el velo en todo tiempo, solamente durante el salat- para poder propiciar la empatía cultural; una vez que el MMM se separó, el grupo que se fue con Yahia y que recibió la cobertura de Omar Weston adoptó la estética musulmana predominante, es decir, las mujeres usaban el velo todo el tiempo y los hombres los sombreros, aunque sin dejar de lado sus prendas de lana de oveja, durante este proceso de religancia imaginal, el grupo comenzó una obvia diferenciación con la estética de sus vecinos, principalmente con las mujeres, ya que por portar el hiyab y aprender de su uso fueron víctimas de vituperios, Jamila -líderesa de la comunidad- menciona :

Bueno, cuando me convertí musulmana siempre me dijeron que siempre llevara el hiyab, pero yo no lo entendía, qué es hiyab, por qué tengo que llevar hiyab y creo que esos tiempos yo era muy débil y siempre yo me lo terminé [terminaba] quitando el hiyab, nada más me lo pongo [ponía] cuando entro a la mezquita y al salir de la mezquita me lo quito [quitaba] porque las mujeres, los vecinos, nos criticaban: "mira esas mujeres cubren el pelo porque tiene mucho piojo, porque no se bañan", con esos comentarios como que nos daba vergüenza, (...) yo no soportaba esos que me hacían burlas, (...) pero descubrí en el Corán que es orden de Alá llevar el hiyab, entonces es orden de mi Señor, que tengo que llevar el hiyab, entonces no me importan los demás, que se burlen o que hagan lo que quieran, yo soy un creyente y quiero obedecer a mi Señor porque yo amo mi religión, amo a Alá y amo a Mohammed (Jamila en Feniks Studios, 2020).

La asimilación del hiyab puede catalogarse como una experiencia imaginal al convertirse en portador de los valores, de su naturaleza espiritual y del mensaje que da ante la sociedad, pareciese que para Jamila el conservar el hiyab se convierte en una lucha de la cual resulta vencedora, aceptarse musulmana y desistir de las opiniones seculares para integrarse completamente, por lo menos desde su punto de vista, a su comunidad de fe, Maffesoli menciona que *"la experiencia no es vivida por un ego poderoso y solitario, sino que debe ser dicha, contada, vista"* (Maffesoli, 2007, p. 71).

IMAGEN 3.6
JAMILA EN SU TALLER DE BORDADO

18. En este fragmento hay partes que es necesario pensar en pasado, ya que la conjugación de ciertos verbos al presente de Jamila es parte del intento por traducir sus ideas al español.

Otro ritual musulmán que forma parte de lo imaginal es el cambio de nombre, cuando tuve la oportunidad de interactuar con algunos de ellos me percaté de que sus nombres árabes (los cuales reciben al convertirse) resultaban particularmente complicados de pronunciar, por lo que usualmente me daban «el nombre con el que los registraron» para poder conversar, hay un testimonio recogido por Zendejas,

previo a la constitución de la Comunidad Ahmadía, en el que un niño habla de él mismo y su percepción como musulmán: “En mi casa me llamo Cuco y en mi escuela me llamo Carlos Alejandro, y aquí [en la mezquita] me llamo Mohammed Mustafa” (Villegas y Zendejas, 2014, 05:41). En estas dos líneas podemos ver una aproximación de lo social como en una puesta en escena, una especie de teatralidad social que da cuenta de las facetas que adopta el individuo al adquirir la conciencia de ser observado por otros: la existencia social como teatralidad en la que se asignan significados que no son una parte aislada del proceso, sino que son fundamentales para la articulación de la conciencia individual, esta teatralidad, con respecto a los otros, también implica un cambio de lógica, es decir, pasar de asumir una identidad a pensar en formas de “identificación”: «acá mis procesos imaginales implican un nombre formal, acá uno de orden metafísico y de unión con los demás».

Esto es participar en la baraka -en el sentido de bendición y revelación de la presencia divina, así como su poder estético-, una correspondencia holística

entre aquellos elementos que implican ser musulmán, tanto para quienes ya están dentro de la umma como para aquellos que son seducidos por esa unión espiritual. Tocar la baraka es dejarse llevar por las formas, tomar su fuerza y mostrarla con los demás, Maffesoli menciona:

Una forma comunitaria en la que todos y cada uno ya no buscamos nuestra singularidad, ya no afirmamos nuestra especificidad, sino que nos empeñamos, concretamente y no hacer más que uno con el objeto que nos pertenece o al cual pertenecemos. Una forma que reposa, esencialmente, sobre la imagen (Maffesoli, 2009, p. 51).

Al hablar de relaciones entre personas, es importante no ignorar que este tipo de interacciones también produce imágenes que no siempre pertenecen al territorio pictórico, esta participación de un cuerpo místico -la umma que recibe la baraka que funge como intersticio entre lo tangible y lo intangible es crucial para la participación con la otredad,

este proceso de participación mágica de una entidad más basta, esta trascendencia inmanente que favorecen la unión al otro, la comunión de la alteridad, la integración en sí mismo de lo extranjero, la incorporación de la extranjería que apunta la realización de un sí mismo colectivo (...) trasciende el espacio, que sobrepasa el cercamiento identitario (Maffesoli, 2009, p. 105).

Esta dualidad entre lo que es parte de esta comunidad y aquello que se percibe como exterior al círculo de confianza se ha visto desde la herencia Chamula en la separación de los caxtlanes* y, posteriormente, se mudó hacia el rechazo de la apertura a nuevos grupos musulmanes del MMM, es una conducta humana completamente natural participar en lo que es afín al pensamiento, esta lógica de la distinción adquiere ciertos matices al intentar asimilarla desde lo imaginal y es que desde su fundamento hay una diferenciación de lo ecúmeno -es decir, lo que forma parte de la cultura y que está orientado al mundo

ideal de determinado grupo, manifestado en el islam con la imitación de la belleza de Allah y el deseo de agradecerle con lo exonerado: aquello que se relaciona con las bajas pasiones e incluso adquiere cierto aire de salvajismo, tal como lo son los infieles¹⁹ para el islam. Ahora, estos conceptos no deben equipararse -en su totalidad- con la concepción de Durkheim de lo sagrado y lo profano; si bien, de acuerdo a las lógicas de la identificación, el individuo puede moverse en ambos ethos (participar de la comunión con los hermanos y a su vez tener amistades que son infieles), la predominancia de una lealtad al final se verá reflejada en la construcción o adopción de cierto tipo de representación que den cuenta de su compromiso, como seguramente es el caso de aquellos que postergan ciertas actividades para realizar el Salat, tal como dice Maffesoli, esas representaciones ordenarán el mundo.

Durante todo este proceso hemos visto que las mezquitas se constituyen como piezas importantes en la concepción de lo imaginal y su sociabilidad en San Cristóbal, su papel dentro de la comunidad es vital ya que forman parte del discurso ético y manantial estético del islam como modo

de vida, “cómo manera de existir a partir de un lugar que compartimos con otros” (Maffesoli, 2009, p 53). Este lugar compartido recoge las experiencias presentes y pasadas, ligándolas con el contexto en el que se utilizan dentro de la fe, las ideas y sus representaciones juegan con esta interpretación y significación.

19. Aunque este término ha sido usado por grupos islámicos extremistas para justificar crímenes políticos junto con sus implicaciones, es necesario no generalizarlo.

El estilo patriarcal que adopta el islam para la organización interna de sus sociedades hace que sus miembros logren esa identificación de “hermanos”, esta hermandad trasciende los vínculos de sangre y se fundamenta en la fe, la cual se constituye en la base de la experiencia existencial, como común denominador; este tipo de religancia imaginal da pie a prácticas formadoras y reguladoras de imágenes dentro de las mezquitas, la comunión que hay al momento de hacer el wudu, el orar en una secuencia específica, la separación de hombres y de mujeres dentro del espacio, todo es testimonio de que lo que ocurre en el cuerpo místico y se manifiesta en el espacio imaginal, como insiste Maffesoli:

“El ideal comunitario necesita símbolos exteriores, imágenes compartidas para traducir la fuerza que interiormente lo estructura” (Maffesoli, 2009, p. 44).

La consciencia de esta religancia imaginal que se observa en las comunidades musulmanas es la clave para poder entender a las mezquitas como sitios propiciadores de experiencias imaginables: “la arquitectura, la decoración, la apariencia son pues algunas de las expresiones de un espíritu común y de un estar-juntos siempre vivo y renovado” (Maffesoli, 2009, p. 49). El estar-juntos, como acuña Maffesoli, tiene sustento en la participación de los implicados, en esta ética de los afectos en que los

grupos buscan la unidad en la construcción de los elementos que les servirán en el proceso de identificación. Son pocos los testimonios que existen sobre la construcción de la mezquita Imam Malik para poder dar cuenta de la participación del grupo en su erección, pero hay evidencia de la participación de los miembros en la remodelación de la mezquita Al Kausar, desconozco si esta participación se debió a la falta de presupuesto para la contratación de constructores, sin embargo, está claro que labrar el sitio de la oración tiene un profundo significado para ellos, Ibrahim relata que dada la situación económica de los miembros, muchos de ellos daban de lo poco que tenían para este



proyecto pero con mucha generosidad, generando un ambiente de cooperación y participación; durante el conservatorio del Muslim Film Festival, en Somos Musulmanes, documental de esta comunidad, sobresalió el tema de la unidad y participación de la comunidad de Molino de los Arcos, logrando así religar no sólo con sus compañeros tzotziles, sino con sus hermanos musulmanes en pro del lugar sagrado.

Las condiciones en que se suscita esa religancia están relacionadas con las figuras de poder, la legislación de los núcleos imaginables condiciona los modos de interacción, los espacios para compartir las experiencias espirituales se ven organizados por la estética dominante; desde la separación de las comunidades con el MMM, las comunidades musulmanas han avanzado a una apropiación del islam congruente con sus distintas identificaciones, un ejemplo de esto es la convivencia posterior a la realización del Salat los días viernes, a diferencia de la comunidad del MMM, los miembros de la Comunidad Ahmadía pueden comer sentados en sus sillas su



comida típica con ingredientes que han formado parte de su herencia étnica y que están en congruencia con la misma. Es importante no perder de vista en este ejemplo que la religancia imaginal de dos de estos grupos -los ahmadíes y los del grupo de Yahia, con quienes he convivido más- ha propiciado la creación de imágenes con un tinte doméstico, no con un tono despectivo, es la inclusión del islam al imaginario tzotzil, donde las diferentes formas de ser-musulmán y ser tzotzil se encuentran en espacios y formas que son amigables, no así en el imaginario dentro del MMM, donde ser-musulmán implica a menudo la negación de determinadas ideas y la aniquilación de otras.

De este modo, encontramos dos cualidades bajo las cuales se fundan las experiencias

imaginables: la expresión de lo imaginal y lo teatral, esto propicia que las comunidades se unan en relación con imágenes comunes, lo que se ha llamado religancia imaginal. Todo lo que hemos mencionado hasta ahora ha servido para poder leer imágenes desde la perspectiva actual, entendiendo la imagen como una construcción social viva y cambiante, invocando dos vectores de lo imaginal en la construcción del islam en San Cristóbal: los silencios imaginables y las supervivencias imaginables.

IMAGEN 3.7
COMIDA GRUPAL EN LA MEZQUITA
IMAM MALIK

IMAGEN 3.8
CELEBRACIÓN EN LA COMUNIDAD
AHMADÍA

AMBIENCE Y ADAB

Según Ogunnaike (2017), al momento de hablar de arte islámico es necesario considerar dos corrientes: **el adab y el ambiente, el primero está en relación a las artes del lenguaje y el segundo con el entorno (la vestimenta, la arquitectura, el diseño urbano y los perfumes)**. Estas dos ideas señalan la importancia de tener una visión holística de los procesos imaginables, ya que el intersticio entre lo sensible y lo intangible, al que me he referido desde el inicio de este documento, tiene anclas en ambos polos. Teniendo en cuenta la historia y los procesos de creación e interacción con los elementos imaginables se profundizará en el ambiente para después explicar las implicaciones del adab entre la comunidad. En los espacios tradicionales el adab y el ambiente se experimentaban a la par, mientras se recitaba el Corán o se leía literatura islámica coexistía la belleza del sitio: la unión de imágenes sonoras e imágenes visuales. Actualmente es posible encontrar por separados esos elementos, aunque en determinados momentos vuelven a unirse.

Si bien los elementos que están más relacionados con el ambiente tienen una lectura un tanto más obvia, en la construcción de las mezquitas de San Cristóbal existe cierta carga metafísica que es necesaria para su experiencia. Los elementos dentro de las mezquitas nunca han cumplido una función exclusivamente ornamental, sino que, de un modo un tanto totémico, tienen una enseñanza implícita en su colocación, un poder espiritual que se ve implicado en la asimilación de las enseñanzas del profeta, sobre esto, Ogunnaike dijo: *“Islamic learning traditionally takes place in a beautiful ambiente. This is significant and intentional, as one’s surroundings have a profound impact on one’s thoughts”* (Ogunnaike, 2017).

De las cuatro mezquitas que existen actualmente en San Cristóbal, la mezquita Al Kausar es en la que se puede notar un ambiente más amigable con la etnicidad tzotzil, no solamente por sus formas, sino por los procesos de religancia imaginable que han tenido lugar en su construcción; con

la dirección del Arquitecto Percy Moranchel, esta mezquita tuvo un proceso de remodelación para que una habitación sirviera como musalla.

Respecto a su construcción, el Arquitecto Percy mencionó: *“Yo cuando proyecté la mezquita de Al Kausar, en Molino de los Arcos, busqué hacer algo que fuera lo más doméstico posible, doméstico mexicano, no ostentoso, cálido, materiales de la zona”* (Percy Moranchel, comunicación personal, 9 de julio de 2020).

Esta mezquita está construida de un modo sorprendentemente amigable con las formas de la zona, su aspecto es más parecido a una casa que a un santuario ya que, a diferencia de los templos católicos y evangélicos de la zona, uno podría pasar de largo pensando que es otra residencia del paraje ya que no hay letreros que delaten su presencia, tampoco hay pintas espectaculares, solamente cuando uno pasa de frente un viernes a la hora del Salat puede ver a las personas congregadas, pero tal como mencionamos con Deleuze,

es necesario conocer el código para poder entender todos los significados y niveles de lectura que posee.

IMAGEN 3.9
RAMADÁN EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS EN 2014



El arquitecto Percy menciona:

Esta comunidad de Molino de los Arcos, el gran valor que tiene, aun cuando ya no están juntos todos (...) el gran valor de Al Kausar, es una mezquita que tiene su historia, eran 100m2, terminaron siendo 97.50m2 porque hubo que tumbarle un cacho de 2. 52 porque decían “es aquí pasa una calle” (...) había que quitar ese cachito, pues ahí es donde cae el agua, yo puse unos tubos de PBC donde cuando llueve, acaba de llover, el agua de la azotea baja de la cubierta de lámina, baja a la azotea donde está el tanque de gas y de ahí empieza a escurrir y cae en una como tipo jardinera pero solamente tiene grava, y el sonido, el sonido del agua cayendo en las piedras. El Corán habla que el paraíso es un lugar por donde el agua corre por debajo, y siempre hay sonido de agua y hay sombra, entonces las grandes mezquitas los grandes espacios que ha creado el arte islámico, ya sea en lo árabe y no árabe, es una representación de ese paraíso, de la belleza de Dios, de Allah: Allah es lo más bello, es lo más sagrado y es inalcanzable, es inimaginable su belleza y su poder, nada ni nadie puede imaginarse lo grande que es Dios, es lo más grande, pero [se puede] buscar agradecerle haciendo lo mejor posible (...) (Percy Moranchel, comunicación personal, 9 de julio de 2020).



Para alguien que desconoce esta lectura del Corán, el agua cayendo puede parecer simplemente una gotera, un modo de evitar que se estanque en la azotea, sin embargo, para aquellos que aprecian estos elementos sagrados, lejos de sólo propiciar la convivencia entre hermanos de la fe, su mezquita también representa un acercamiento a esa añoranza futura: un viernes en la mezquita Al Kausar es lo más próximo a una estadía en el paraíso, este montaje de imágenes evocando lo intangible dentro de lo sensible, y es que la añoranza propia de la fe se vuelve una imagen, una imagen en tanto captura sensaciones valiéndose de su contexto, imagen que se labra entre sonidos de agua y una disposición de los elementos. Esta imagen no solamente conjuga texturas sonoras con materiales, sino que, como elemento propio de lo imaginal, conecta dos tiempos: el presente (efímero como siempre) y el futuro, inaccesible para los vivos. Dentro de esta figura, imagen y experiencia se vuelven inseparables, la imagen constituye la experiencia espiritual y la experiencia guía comunidad.

No se puede ver el futuro, así como no se pueden ver las verdades elementales del islam, las imágenes son los cimientos de las construcciones ideológicas, de las añoranzas, son evocaciones a realidades que se esconden de los infieles; imágenes que confortan al corazón de aquellos que han decidido creer en la trascendencia de su alma.

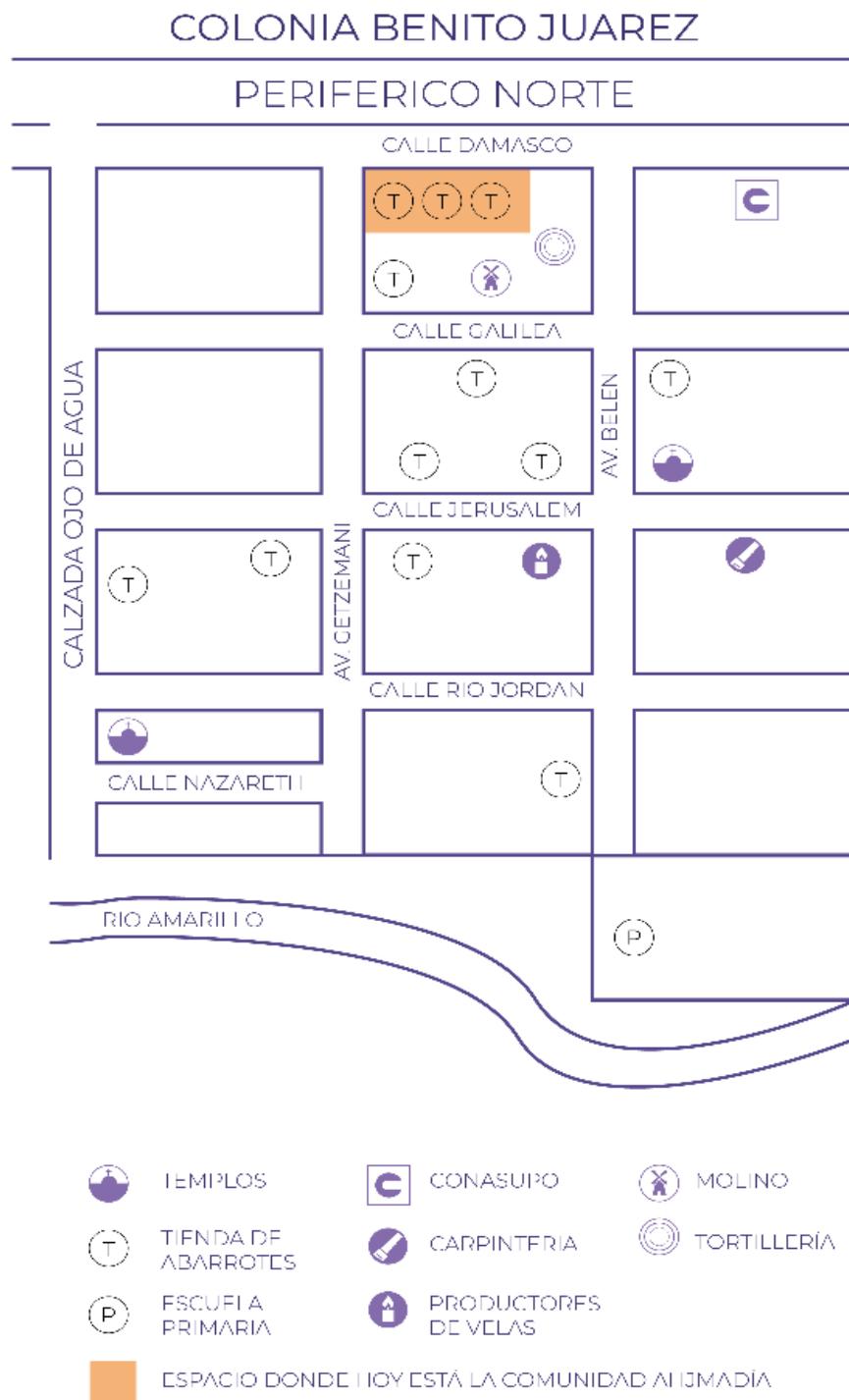


DIAGRAMA 31
CROQUIS DE LA COLONIA NUEVA ESPERANZA EN 1993
RETOMADO DE SANTIAGO, 1993

Ogunnaike sugiere que para aquellos que desean conocer un poco más sobre el islam, las formas de las mezquitas son la escuela de teología más grande, más obvia y más simple de comprender, como dijera Maffesoli: “lo invisible es el núcleo central a partir del cual se organizan las cosas humanas” (Maffesoli, 2009, p. 33).

La organización y disposición de las imágenes es parte de la estrategia imaginal de pertenencia con el lugar, el mismo Arquitecto Percy Moranchel menciona:

Tú puedes hacer algo (...) pero si la gente no la adopta, si la gente no lo recibe, no lo asume como propio tarde o temprano se va a quedar en el abandono y va a ser invadido por gente que no se dedica a hacer algo bueno, se va a ir al carajo, una mezquita -sea grande o sea chiquita- una escuela, un parque, lo que sea, si la gente lo recibe bien lo adopta, lo hace suyo, no en una propiedad ventajosa de “esto es mío y aquí es mi nombre”, de que yo siento que es mío y por eso lo cuido (Percy Moranchel, comunicación personal, 9 de julio de 2020).

Lo que Moranchel dice bien podría ligarse con lo que Maffesoli menciona en relación con lo que constituye a los fragmentos imaginarios de las sociedades: “el lazo social se labora partir de momentos vividos en conjunto” (Maffesoli, 2009, p. 28).

Esto nos lleva a pensar que los procesos de religancia imaginal se relacionan completamente con el ambiente de las mezquitas, y es que no podemos ignorar el trasfondo metafísico del mismo. Ogunnaike relaciona este orden de ideas con el amor, para él -como estudioso de las imágenes que se realizan en el islam- la belleza y el amor son actos inseparables, el Corán menciona “God loves the beautiful-doers (muhsinīn)”, cuya traducción aceptable sería “Dios ama a los que se embellecen” por lo que podemos inferir que aquellas imágenes que surgen desde el amor también constituyen el ambiente de un lugar.

El ambiente de la mezquita de la Comunidad Musulmana Ahmadía surge justo de este amor por embellecer el sitio; a diferencia de las otras mezquitas, cuando se construyeron los cimientos de estos dos cuartos, en los que hoy se levantan

las oraciones, no se tenía prevista una mezquita, según la investigación sobre la Colonia Molino de los Arcos en 1993 (previo a la formación de la primera comunidad musulmana) de Rosana Santiago, estos tres locales eran una gran tienda, de hecho la más grande que se puede apreciar en el mapa de la localidad. El propósito original de este espacio aún se percibe en las soluciones de requerimientos para el óptimo funcionamiento de una mezquita ya que, a diferencia de la mezquita Al Kausar y de los demás grupos, hay una colocación improvisada de elementos religiosos y pocas significaciones imaginarias deliberadas, como el fluir del agua planificado por Moranchel o la carencia de un sitio especial para hacer el Wudu: al ser un terreno que aún se comparte con una casa habitación, las abluciones se realizan en unos botes destinados para uso doméstico, incluso, durante mi visita en enero de 2020, pude ver personas que se bañaban en la casa previo a la oración.

La mezquita de los Ahmadíes tiene varias alfombras con temas religiosos en las que aquellos que llegan más temprano pueden orar, la colocación de estas alfombras encausa la mirada hacia La Meca durante el Salat, estas imágenes no solamente adornan el sitio dándole ese toque árabe que tienen las demás mezquitas, sino que también funcionan como dispositivos de mirada, fragmentos imaginales que propician encuentros con lo que les es inaccesible; dentro de este espacio también hay una cortina que separa a hombres de mujeres, es lo suficientemente grande para ocultarlas -por lo menos desde el lado de los hombres,

y viceversa-, pero no lo suficientemente gruesa para no escuchar el sermón que Ibrahim Chechev pronuncia con pasión, la cortina es el filtro para la vista de las mujeres, aunque no es uno que pretenda ocultar la imagen del sector de los hombres, sino que les invita a percibir el adab, su oído conecta con la voz del islam, con el llamado a seguir los pasos de Mohammed, de este modo la experiencia imaginal no es parcial, es diferente, es fraternal, es comunal.

Parte del propósito de las imágenes en el islam es mostrar la esencia de Dios, o por lo menos, la parte pedagógica del Corán, en el ambiente de

IMAGEN 3.11
SERMÓN DE IBRAHIM CHECHEV



la Comunidad Musulmana Ahmadía se percibe esa fe que muta y que hace que los sitios se adapten, no una fe condicionada a los espacios. Visitando este espacio es fácil entender por qué Ibrahim insiste demasiado en la planificación de Allah de la conversión de los indígenas al islam, es como si este sitio hubiera estado aguardando a las oraciones. Que este espacio no sea tan elegante no quiere decir que sea tratado con menos respeto que los demás sitios, sigue siendo necesario descalzarse antes de entrar, las mujeres necesitan seguir llevando la cabeza cubierta durante la oración y las formaciones durante la oración se siguen realizando, el cuerpo sigue siendo esa imagen viva que se alinea para recibir la bendición.

Tanto la mezquita Al Kausar como la de la Comunidad Musulmana Ahmadía apelan a las imágenes de cualquier otra mezquita para propiciar la religancia imaginal con sus feligreses, sólo que la fraternidad y la participación hacen que tanto el ambiente como el adab tengan un estilo más familiar que es bello en tanto es reconocible por sus cercanos, aunque no sean musulmanes, ya que no es diferente en un sentido

provocativo, sino que dentro de lo conocido en bello y como dice Ogunnaike: “beauty inspires love, and love moves our souls” (Ogunnaike, 2017).

Teniendo en cuenta estos procesos de religancia imaginal, surgen las críticas en contra de las imágenes sobre el islam creadas dentro de la influencia del MMM, la opinión de aquellos que ya no forman parte de esta comunidad, incluyendo al Arquitecto Moranchel, quien expresa:

La mezquita, esta grande de los Murabitún, yo no digo que sea mala, la verdad está bonita y se ve impresionante, está grandota, yo creo a lo mejor está del tamaño de la Catedral de San Cristóbal (...), pero ese espacio vacío para qué, un espacio vacío carente de alma, el alma son las personas (Percy Moranchel, comunicación personal, 9 de julio de 2020).

Es necesario dar el beneficio de la duda ya que, como mencionaremos más adelante, es cierto que existen elementos demasiado concretos sobre el pasado chamula, pero también es curioso el hecho de que la carencia familiaridad en las imágenes del MMM realza las teorías de racismo y pone sobre la mesa el tema de la cacería de imágenes que ha propiciado la puesta en escena de dos tipos de lo imaginal: **los silencios y los supervivientes.**

IMÁGENES QUE SON PERSEGUIDAS E IMÁGENES QUE SON SILENCIADAS

Un edificio imponente se levanta en el Periférico Norte de San Cristóbal de las Casas, la mezquita de estilo magrebí, única en su tipo, en lo que alguna vez fueron tierras del Imperio Maya, recibió el nombre de Malik ibn Anas (Imam Malik), el segundo de los cuatro imanes más grandes del islam, la historia dice que la influencia de Imam Malik se extendió por toda España gracias a su afinidad con el califato de los Omeyas, quienes recuerdan su doctrina, recuerdan su gran pasión por la Sunna del profeta Mohammed, también se le describe como un hombre recto, deseoso de aprender y de adquirir conocimiento por parte de los eruditos de Medina.

Entre los dichos más famosos de Imam Malik está: “Es obligatorio que todo buscador de conocimiento tenga respeto, solemnidad y seguimiento de las huellas de los que le han antecedido” (Isa, 2008), ante esta declaración, que claramente hacía alusión a los sabios del islam, me cuestiono sobre el respeto y la solemnidad de aquellos que habitaron esas

tierras mexicanas en el pasado, al inicio de este capítulo cuestionaba sobre las pisadas de los mensajeros del islam hacia los mayas, esos profetas que prepararon el camino hace miles de años y que, de un modo casi divino, debieron de ver cumplida su misión con la llegada del Movimiento Mundial Murabitún. Para Domingo López Ángel, está claro que en su herencia maya existe sabiduría y parte de esa herencia es lo que

hoy le hace ser musulmán, en Somos musulmanes comentó: *¿Cuál será nuestra cultura? (...) Nuestra cultura no solamente por hablar tzotzil, por ejemplo, nuestra cultura, nuestros antepasados, nuestros ancestrales como mayas pues eran astrólogos, conocían la astronomía, aquí hay sabiduría entonces es lo que nosotros no queremos que se pierda eso (49:58) (Omar en Feniks Studios, 48:22).*

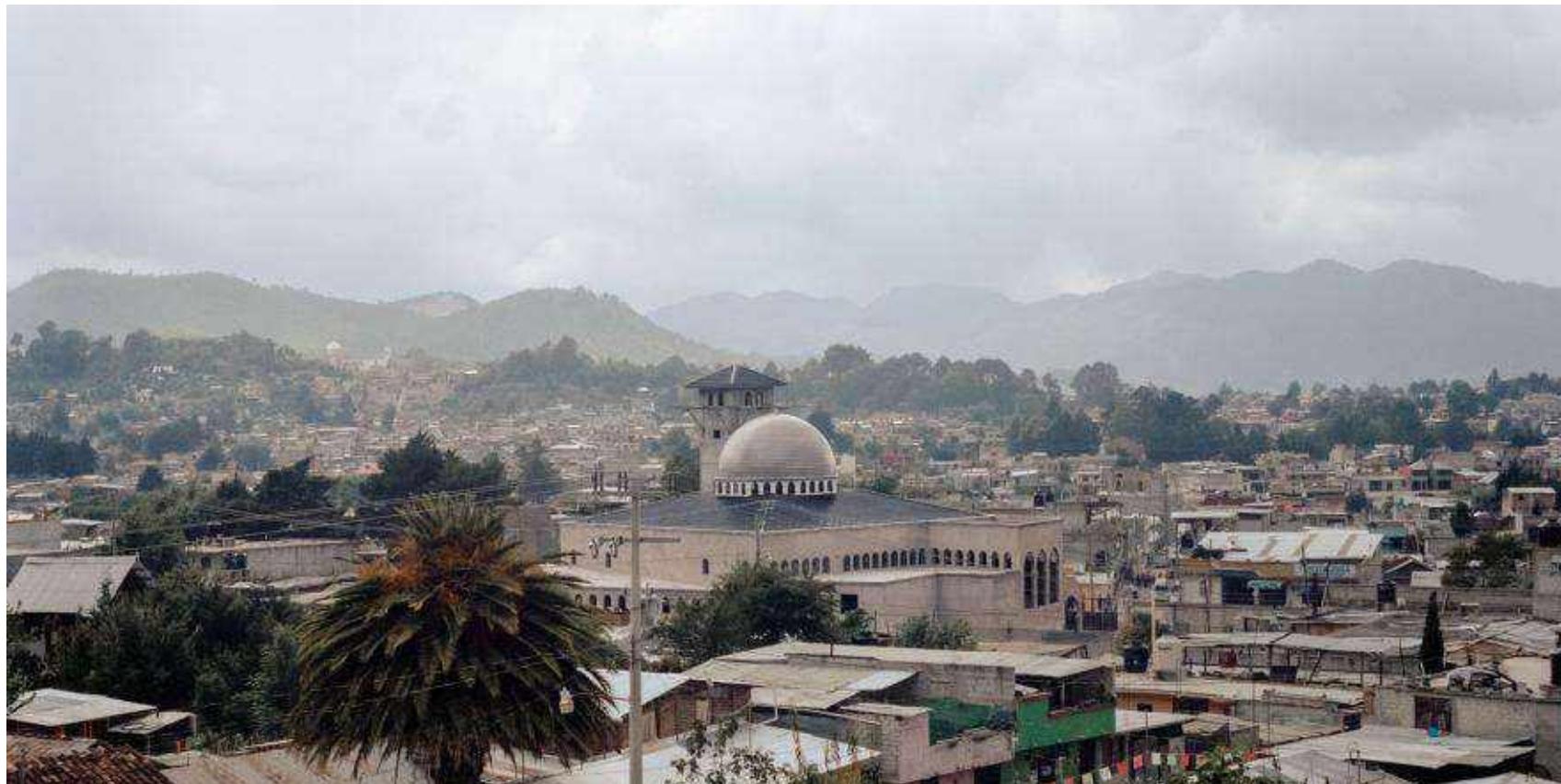


IMAGEN 3.12
IMAM MALIK AÚN EN CONSTRUCCIÓN

Contrario a la declaración de Imam Malik y a las creencias más vanguardistas respecto a la etnicidad de aquellos que, en su mayoría, ya no pertenecen al MMM, los españoles fundadores de esta comunidad pasaron por dos procesos en su establecimiento: uno que tenía que ver con la empatía, se adoptaban ciertas costumbres a fin de atraer creyentes (portar las vestimentas típicas de Chamula, entre otros

hábitos); y otro en el que, entre los ya conversos, se realizó una «persecución de imágenes» a fin de eliminar esos rasgos indígenas que creían eran un estorbo para el verdadero islam.

Sin apelar a estereotipos históricos, es de reconocer que los métodos de estos españoles -los Murabitún-, al momento de establecer el islam, recuerdan a las estrategias de la corona española durante

la conquista católica sobre el Imperio Azteca; al igual que la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, que está en lo que antes fuera el Templo Mayor, la Mezquita Imam Malik está en lo que fuera propiedad del Ministerio Evangélico Alas de Águila, es curioso pensar que su construcción se realizó dentro de los límites de la colonia que fue fundada con el propósito de vivir el protestantismo sin temor a represalias y puede resultar igual de interesante que en el mismo predio donde se realizaban oraciones al Dios de la Biblia, hoy se le rece a Allah el Dios del Corán. Esto sin pensar que la estrategia contemplaba que la colonia Nueva Esperanza se convirtiera en la comunidad musulmana por cuyas calles se respirara el islam con todo su poder político ordenando la comunidad.

La erección de la mezquita sepultó el pasado protestante de los tzotziles que se convirtieron al islam, bajo ese recinto religioso está el escalón que les abrió los ojos al monoteísmo, que sirvió como un dispositivo de mirada para retar las tradiciones de su pueblo natal, un escalón que subieron con sangre y dolor, mismo que no significó nada en comparación con su amor por las enseñanzas del profeta Mohammed. Este es uno de los niveles de lectura que brinda la historia para poder concebir una experiencia imaginal dentro de este imponente edificio, y es que realmente la Mezquita Imam Malik es hermosa, es diferente al ecosistema visual que hay en la colonia Nueva Esperanza, pero así como una flor es alimentada por sustancias en descomposición bajo la tierra, esta mezquita se alimentó de ideas que fueron enterradas, convertidas en material de abono.

Para Abderrahman, los tzotziles como grupo étnico tienen una característica espiritual muy marcada: *la fitrah*, que es la condición de pureza con la que nacen los seres humanos, una condición natural de la vida, a decir de él, tiene que ver con una limpieza de corazón, esta característica



dada por Allah hizo que los tzotziles respondieran al islam, sin embargo, para que la comunión pudiera darse era necesario remover el hermetismo que las vivencias del pasado habían provocado en ellos, “la superación de un concepto de víctima para integrarse a algo más grande”. El islam se muestra como un vuelco total en la suerte de los primeros conversos, la apertura a la globalidad que la religión anterior les había quitado. El primer fin era mostrar al islam, pero para mostrarlo había imágenes demasiado vinculadas a la conciencia étnica que era necesario remover en pro de una religancia imaginal que tuviera como motor principal a las imágenes del islam. Aquellos que hoy ya no pertenecen al MMM señalan que fueron dos los principales blancos a remover: el alimento y el lenguaje.

Ahora, insisto en señalar estos actos como “una persecución” por el orden en el que se dieron los acontecimientos, previo a que una presa sea despojada de aquello que forma parte de su vida, es víctima de una mirada que se posa sobre ella, sigilosa hasta el momento de actuar. La persecución como práctica surge de la necesidad de sobrevivir, tomar los

recursos de otro para poder preservar la especie, esta práctica, en términos de imagen, es bastante común, en el ciclo de vida de las imágenes o de las corrientes visuales está implícita la decadencia de las mismas, su “vida” será tomada por otro que se alimentará de sus mejores propiedades para consumir su espacio, logros e imponerse en el espacio.

Cuando las imágenes que caracterizaban la herencia tzotzil comenzaron a ser asechadas, una parte de sus portadores se alejó para garantizar su integridad -de las imágenes-, aquellos que se quedaron comenzaron a “vivir en un frente de batalla” don de constantemente se les señalaba como inferiores, pecaminosas.

Ante esta figura de guerra y de persecución de las imágenes surgen una serie de interrogantes sobre la existencia misma de las imágenes ante tales actos, la primera es ¿qué fue de las imágenes que murieron?, ¿cómo fue su muerte?, ¿lo hicieron en paz, con un sentimiento de plenitud al haber cumplido su misión en la vida de aquellos a los que sirvieron?, ¿o fueron víctimas de un terrorismo silencioso?, ¿fueron

torturadas, maltratadas previo de su muerte?, ¿tuvieron una ceremonia de despedida o simplemente fueron arrojadas al fuego para que aquellos valores que las crearon fueran el mismo combustible con el que ardieron?



Antes de comentar los testimonios que constatan esta serie de actos por parte del MMM, es necesario precisar que, en este contexto, considero que tanto el lenguaje como la alimentación son elementos indisolubles de la cultura visual, ambos forman parte de los mitos que fundaron las culturas y, en un sentido completamente formativo, son parte de la identidad étnica del grupo social, son imágenes -impresiones y rasgos distintivos- que los separan de otras culturas y que los unen con sus hermanos. Didi-Huberman menciona que previo (y a la par) de la muerte de los pueblos, la crisis del lenguaje está rondando a las imágenes, para él existe una relación indisoluble entre las palabras y las formas:

“las imágenes convocan ‘naturalmente’ a las palabras que deben acompañarlas [y a su vez] las palabras convocan espontáneamente imágenes que les correspondan” (Didi-Huberman, 2014, p. 16. Énfasis añadido). Esta dualidad de las imágenes con el lenguaje es parte de su esencia imaginal, ya que las palabras carecen de una corporalidad, pueden hacer referencia a algo, pero en un estricto sentido físico nunca serán ese algo, sino que mediante el proceso de asignación de significados serán partícipes de su forma. Cada lengua tiene sus propias características, reglas y peculiaridades que, lejos de asignar fonemas a cada cosa, ordenan el mundo, en algún punto todos hemos experimentado ansiedad por no poder encontrar

palabras en nuestro lenguaje que describan una imagen, ahora imaginemos que en el proceso de la cacería de imágenes, las mismas no encontraron más palabras que pudieran nombrarlas, bajo las cuales pudieran ser descritas, y por lo tanto se extinguieron; Miguel León Portilla, en su poema Cuando Muere una Lengua, piensa en el lenguaje como ventanas y puertas, dispositivos de mirada mediante los cuales es posible descubrir rincones de verdadera riqueza humana, cuando un grupo (sea cual sea) obliga a sus integrantes a abandonar una lengua no solamente está prohibiendo un determinado sonido, está poniendo una venda a los ojos del espíritu bajo la cual se oculta lo que es trascendente, lo que tiene ancla en lo eterno.

Dentro del documental *Somos Musulmanes* de Feniks Studios, Ibrahim Chehev relata este proceso de abandono forzado de la lengua por parte de los líderes españoles de la comunidad, se infiere -por lo que él menciona y su situación civil- que uno de ellos era su suegro. Ibrahim dice:

Me habían prohibido hablar con mi papá, que no podía hablar con mi lengua tzotzil, no podía acercarme a él los domingos, porque teníamos la costumbre de que [todos mis hermanos] nos juntábamos y hacíamos una comida general, y comíamos que si el mole, la tortilla, el frijol, que si los tamales, que si todo eso, entonces [a] él eso le disgustaba muchísimo (...) entonces decían que eso que yo hacía, incluso decían que era haram, decían: «Por favor no vuelvas a hablar tu idioma, tu idioma es lenguaje de tontos, deja de hablar tu idioma», y cada vez que me acercaba a mi papá me decía [Nafia o Esteban]: «¡Eh, no hables tzotzil!» (Ibrahim en Feniks Studios, 43: 11).



IMAGEN 3.14
TERRENO DONDE HOY ESTÁ
LA MEZQUITA IMAM MALIK

IMAGEN 3.15
KARIMA GOMEZ, DE 66 AÑOS,
PREPARA TORTILLAS EN SU CASA

Hasta ahora no se ha escuchado una declaración por parte de este grupo de españoles que responda a estas acusaciones, Ibrahim mismo relata que al preguntar a su esposa sobre estos hechos ella misma negaba que tales actitudes racistas fueran inherentes al islam al grado de causar desconcierto en ella también.

Didi-Huberman menciona que “las imágenes, como las palabras, se blanden como armas y se disponen como campos de conflicto” (2014, p. 16), la lucha por conservar el idioma tzotzil se convirtió en una lucha por salvar las imágenes de la herencia indígena. Tal como hemos mencionado, una de las dinámicas imaginales que el tzotzil buscó salvar fueron los recuerdos que implican la preparación y el consumo de tortillas, en los círculos más tradicionales, la experiencia imaginal que implica la preparación de este alimento está ligada a la memoria de los ancestros, sobre todo porque se trata de una labor generacional: la abuela le enseñó a la mamá a hacer las tortillas, la mamá a la hija, incluso la distribución de lo doméstico incluye los elementos para preparar tortillas. Quitar la tortilla y demás alimentos, como el frijol y el chile, era quitar una parte de la historia, era arrancar parte de la identidad, era mutilar el alma, y en un modo no verbal, el MMM sabía de eso. Ibrahim relata que durante su viaje a La Meca ocurrieron actos deliberados para erradicar violentamente esa práctica, él dice:

Cuando subimos a la montaña Hira, casi llegando a la cueva donde el profeta Mohammed (ṣallā -llāhu ‘alayhī wa- ‘ālihī wa-sallam) se alejaba de la sociedad casi a finales de Ramadán, llegamos, volvimos y a la mitad del cerro nos sienta Nafia y dice (...): «Ibrahim y todos los aquí presentes -golpea la tierra tres veces- júrenme que volviendo y que estando aquí donde el profeta Mohammed (ṣallā -llāhu ‘alayhī wa- ‘ālihī wa-sallam) hacía las oraciones, júrenme que llegando no van a hablar más el tzotzil y no van a comer más tortilla», y le dijimos: «Bueno, está bien», y sí, sí lo hicimos pero nos era difícil porque mi abuelo Suleiman, que en paz descansa, no hablaba español, más que el Tzotzil (Ibrahim en Feniks Studios, 44:05).

La historia del grupo señala que en la bifurcación de caminos hubo colectivos que realmente no pudieron con tales prohibiciones -y tampoco sus líderes se los exigieron más- y ya en sus comunidades autónomas desarrollaron la conciencia de un islam inclusivo con su identidad étnica, estas exigencias también orillaron a que varias de las personas que ya habían adoptado el islam renegaran de su nueva fe. Yamila cuenta que “muchos de los que [se] hicieron musulmanes, cuando fueron tratados así, algunos dejaron el islam, por no aguantar eso (Yamila en Feniks Studios, 46:02).

Dentro de esta serie de eventos podemos notar una similitud entre las imágenes y las palabras: el silencio, al acto de negar o permitir imágenes lo podemos nombrar como silencios imaginales. Supongamos por un momento que las imágenes tienen un sonido interno que también las constituye, al callar las imágenes se calla el mensaje que ellas poseen. Dentro de las imágenes que coexisten en el espectro imaginal, los silencios tienen una particularidad y es que para estar callados primero tuvieron que hablar con

fuerza, su voz se dio a escuchar hasta que los ejes rectores de lo social consideraron arcaico su aporte y se dedicaron a relegarlas hasta el punto de negarles la participación, convirtiéndose en amenazas, voces insurrectas, estas imágenes se transforman de heraldos a “un blanco, un revés latente que, de alguna manera, amenaza la estabilidad de la composición del régimen” (Rodríguez, 2015, p. 257).

Los silencios imaginales van más allá de un simple acto de restricción ya que las imágenes que son calladas son primeramente juzgadas bajo ciertos criterios que tienen como fundamento la

religancia imaginal, “se trata de [las imágenes] que no se ven, [formas] invisibilizadas que no encuadran en la norma y la imagen del [paraíso deseado], [imágenes] envejecidas, [formas] que no fueron o no son posibles de rejuvenecer” (Rodríguez, 2015, p. 257. Énfasis añadido).

En el caso del MMM cazando a las figuras imaginales de los tzotziles, claramente existía un factor de evaluación: el futuro, ya hemos mencionado cómo el islam se presentó como el punto de conexión con la globalidad, y los rasgos indígenas como el lastre que les impedía llegar a la plenitud que la religión

promete, a esto Maffesoli lo nombra como “el mito del progreso” (2009) formado por verdades compartidas en las que existe un mundo utópico, ideal, la meta de las sociedades, al que sólo es posible acceder mediante la adopción o el rechazo de ciertas figuras imaginales que se viven en comunidad, en el acto deliberado de silenciar imágenes, la herencia deja de tener validez, son juzgadas en el presente con una vista al futuro: sólo lo que está por venir tiene importancia, para tal fin, la consolidación del espectro imaginal debe estar alineada a la experimentación de lo eterno, lo arcaico debe de ser eliminado por



IMAGEN 3.16
: COMUNIDAD MUSULMANA EN MEDINA 2014



considerarse pagano, inferior o simplemente feo, las imágenes dejaron de ser valiosas porque dejaron de ser bellas.

No es extraño el hecho de que haya imágenes que sean calladas y exterminadas de los imaginarios históricos, incluso entre las vivencias de este grupo, en el protestantismo también se callaron las figuras religiosas correspondientes a santos católicos y otros dioses, de hecho, según lo que vimos en el apartado de los espectros imaginables, otras imágenes como la del borrego y el Señor de la Tierra fueron silenciadas, Maffesoli menciona que

las imágenes compartidas quedan relegadas al rango de arcaísmos por una razón que se impone (...) La gracia de la efervescencia, la densidad de la espera mesiánica deja lugar el peso de la institución. Y ya vemos perfilarse las hogueras, la inquisición, la pesadez de las imposiciones morales. En nombre, desde luego, del Bien y la Salvación que ésta supuestamente promete (Maffesoli, 2009, p. 62).

Maffesoli habla de que esta institución que se impone está representada por el MMM y sus políticas radicales de silencio de las formas indígenas, la orden de enmudecer las imágenes nos deja ver **dos tipos de silencios imaginables: aquellos que fueron callados de forma directa y aquellos que fueron callados de forma indirecta.** En los testimonios que he tenido la oportunidad de escuchar, la gran mayoría de los ataques eran relativos al idioma y al alimento, poco había con respecto a la vestimenta tradicional²⁰, por lo que el proceso de

silenciar esa imagen fue un poco más indirecto, intuyo que esto tiene que ver con las exigencias doctrinales que hay al respecto en este grupo, ya que a diferencia de otros, los murabitanes no exigen a sus mujeres usar velo fuera de la mezquita ni a sus hombres el kufi, por lo que la explicación del silencio imaginal de la vestimenta tradicional pudo forjarse en la imitación: si parte de lo indígena era lo indeseado, lo español era lo deseado, Maffesoli piensa en este acto de adopción de modas como la expresión de una fusión: “se trata de reconocer, en concreto, la importancia de la simpatía de la construcción del estar juntos” (Maffesoli, 2009, p. 121).

Didi-Huberman, en Supervivencia de las Luciérnagas, menciona que los regímenes hegemónicos frecuentemente buscarán la persecución de estas imágenes desafiantes: “tienden, ciertamente, a reducir o someter a los pueblos”, sin embargo, dentro de la naturaleza de las imágenes está el poder conservar su fuerza con respecto a ese intento de exterminio: “pero esta reducción, por extrema que sea, como en las decisiones de

genocidio, siempre deja restos, y los restos casi ocurren sin movimiento: huir, esconderse, enterrar un testimonio, irse a otra parte, encontrar la tangente” (Didi-Huberman, 2012, pp. 115-116). Los poderes políticos dominantes pueden ser inflexibles con sus posturas imaginables, sin embargo, por la naturaleza misma de las imágenes, no podrán asegurarse de que en su huida no buscarán regresar, las imágenes que han sobrevivido al islam han enterrado su esencia como tesoros que más adelante se recuperarán, algunas de sus semillas han sido esparcidas como parte de sus cenizas, lo que hace imposible olvidarlas o hacer de cuenta que nunca existieron.

Los silencios imaginables suelen llegar a normalizarse, no es hasta que su sonido se contrasta con sonidos similares a los que se tenían en el origen que podemos apreciar un susurro que señala los vituperios que los fragmentos imaginables han sufrido, en el caso de las imágenes, cuando se introducen en los espacios donde usualmente se les hubiera encontrado, es cuando podemos apreciar cuánto han cambiado.

IMAGEN 3.17
MUJERES MUSULMANAS

20. Durante la investigación documental y las entrevistas personales que he realizado.

Las fotografías de estas páginas fueron tomadas del muro de Facebook de Esteban López Moreno, forman parte del levantamiento de imágenes del proselitismo musulmán en los barrios indígenas (entre el 19 de julio de 2019 y algún punto del 2014). En la primera imagen se puede ver un contraste entre una mujer que está repartiendo los panfletos del islam y otra que realiza sus compras en un día cualquiera.

La relación de ambas mujeres con respecto a su etnicidad es bastante clara, ya que la cuestión indigenista es un punto de apalancamiento para compartir el mensaje del islam, sólo que la imagen que se proyecta en cuestión de vestimenta es bastante diferente, aunque -como he mencionado- la ropa no se prohibió tajantemente, la idea de modernidad suplantó la conexión que se tenía con la forma de vestir, mostrando como algo deseable el omitir esa parte al momento de expresar su fe.

El papel normativo de la imagen con la que se visten los grupos tiene varias connotaciones que vale la pena señalar en este momento, primero, lo espiritual de este proceso, entendiendo la narrativa explícita que existe

entre las vestimentas de los originarios de los altos de Chiapas; y la segunda es que la desaparición colateral de este tipo de vestimenta no responde a la casualidad, sino que la belleza de las imágenes que marcaba la tradición fue transpuesta por la belleza que se adquiere por la imitación y, como señala Durkheim, forma parte de la fundación social.

Las imágenes que se proyectan en el cuerpo tienen una obvia función social, en el contexto de San Cristóbal de las Casas, la ropa sirve para definir a las personas de los pueblos circundantes, para localizar

a los hermanos, como dice Maffesoli, “reunir en un círculo al tiempo que se aísla de los demás” (Maffesoli, 2007 p. 138), el silencio imaginal que constituyó el desuso de la vestimenta típica de Chamula fue un cambio de familia, por nombrarlo de alguna manera, una forma en la que el resto de tzotziles se pudieran identificar con sus hermanos musulmanes, particularmente con los españoles, quienes no hicieron mucho por evitar que esa ligadura imaginal se perdiera.

Sin contar el final de la historia, debo mencionar que la vestimenta chamula



consanguínea, de madres a hijas, de padres a hijos, evitaré que esta voz sea sepultada.

El recorrido por la persecución de las imágenes que se experimentó durante el establecimiento del islam nos muestra que este proceso de consolidación buscó eliminar ciertas imágenes, borrarlas del espectro imaginal, marcarlas como indeseables, esta es justo la clave para discriminar los silencios: la imagen no deseada (tanto la interior: la que propicia la cohesión, y la exterior: la que invita a la atracción) y todo lo que no encaje en ella, aunque pueda estar dentro del ecosistema visual, será invitada a guardar silencio y esperar por el olvido.

sigue vigente como un acto de resistencia, se niega a desaparecer y cada Salat acude a protestar dentro de la mezquita Imam Malik. Es cierto, este silencio colateral ya no grita como antes, el altavoz que constituía su uso compartido le ha sido arrebatado, su voz ha decaído y a veces parece estar extinta, pero la lana de oveja negra no se ha rendido, sigue contando la historia a quien guste oír, incluso se ha valido de la extrañeza para hacerse notar entre los extranjeros, si esa imagen se callara de pronto no sé hasta qué punto sería recordada. Sólo la herencia

IMAGEN 3.18
DAWA EN BETANIA

IMAGEN 3.19
DAWA EN UN BARRIO INDÍGENA

Los silencios imaginales no solamente rechazan el pasado de las imágenes que forman parte del momento sincrético, sino que, de algún modo, abortan aquellas imágenes cuyo potencial sería el de conjuntar ambas potencias históricas, con estas actitudes no solamente se silenciaron las imágenes tzotziles, sino que con los actos racistas y de censura de la lengua, se impidió la creación de imágenes islámicas que dieran cuenta de ambas potencias históricas. Aunque de pronto pudiera parecer que las imágenes son poseedoras de una conciencia, lo cierto es que su existencia está completamente ligada a aquellos que participan de ellas, cuando hablamos de supervivencias imaginales

hablamos también de actos donde la supervivencia de las personas está comprometida, no son acciones separadas, las imágenes son hijas de su época, sus cicatrices y sus intentos de mantenerse a flote cuentan la historia de su pueblo, de sus integrantes.

Este esfuerzo por parte del MMM (como cualquier otro intento histórico por hacer lo mismo) propició que las imágenes más disruptivas buscaran nuevas oportunidades de alzar su voz. El acto de condenar una imagen no asegura su muerte eterna, con su silencio se abre la posibilidad de una resurrección que las eleva a la categoría de supervivencias imaginales: imágenes que se niegan a desaparecer.



SER Y HACER IMAGEN NO ES UNA CUESTIÓN DE LIBRE ALBEDRÍO, ES UN ACTO DE SUPERVIVENCIA

Existen imágenes cuya lucha constante las salvan de la extinción, es su resistencia y habilidad para conciliar la que permite que su función y servicio dentro del espectro imaginal se garantice; en la comunidad de la mezquita Al Kausar, ese es el caso del lenguaje como un fragmento imaginal, ya que sus integrantes lograron conciliar ambas identidades (el ser musulmán y el ser indígena) para dar a luz un islam más armonioso, o por lo menos, más tolerante, en el que el idioma puede servir para su expansión, como herramienta para empoderar a las personas que han experimentado el poder de la fe: “Mi idioma es tzotzil [y el], islam no me ordena dejarlo porque también tzotzil es muy importante para hablarle a la gente, llamar a la gente indígena [al islam] porque no todos hablan español” (Yamila en Feniks Studios, 49:22. Énfasis añadido).

Al igual que con el idioma, las supervivencias imaginales son aquellas que, ante un peligro latente, continúan desarrollándose en lo secreto, de un modo casi inconsciente; para los tzotziles estas imágenes hoy dejan ver que las transformaciones deliberadas pueden mostrar más de lo que los actos racistas intentan ocultar. La experiencia imaginal que implica la detección de supervivencias imaginales da voz al testimonio histórico que representan. Didi-Huberman menciona que “la imagen constituye un fenómeno antropológico total, una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una cultura en un momento dado de su historia” (2009, p. 35).

El hecho de que el islam no se haya extinguido entre los tzotziles significa una supervivencia que tuvo que reformularse para asegurar su permanencia, la existencia de grupos musulmanes fuera del MMM da cuenta de esas narrativas. Es imposible separar las imágenes de las tradiciones de una época, por eso es imposible (de cierto modo) extinguir las imágenes a partir de una orden tajante ya que cualquier vestigio de las mismas dará cuenta de ese proceso, es una cadena sin fin en la cual un aliento de vida es contar, y contar es traer al presente, a la vida.

Reconocer una supervivencia imaginal no significa honrarla necesariamente, sólo se logra estar conscientes de su existencia, no todas las supervivencias imaginales son agradables, dependiendo de su historia pueden ser una molestia para el régimen establecido, pero también pueden ser un motivo de orgullo. El valor de una supervivencia radica en su utilidad, existen supervivencias que reanudan su servicio y otras que permanecen como piezas incomprensibles, con mensajes latentes que nadie puede descifrar porque sus códigos de conexión hablan

en un idioma que ya nadie conoce.

Las supervivencias imaginales “están hechas de procesos conscientes y procesos inconscientes, de olvidos y redescubrimientos, de inhibiciones y destrucciones, de asimilaciones e inversiones de sentido, de sublimaciones y alteraciones” (Didi-Huberman, 2009, p. 77). Una supervivencia imaginal no es una imagen que se desarrolla ya que, ante los embates del tiempo, existe una castración de sus elementos significativos, sea que el soporte de la imagen se transforme o no, una supervivencia imaginal es una imagen que se adapta para continuar con su testimonio.

Pudiera parecer que las supervivencias imaginales tienen su ancla “intangibles” en su capacidad de manifestar la historia, ya que estos fragmentos de imagen describen otro tiempo. Las supervivencias imaginales “abren la historia” (Didi-Huberman, 2009), propician la discusión, pero también -para aquellos que conocen los códigos y participaron de ellos- son guiños latentes de veneración.

Didi-Huberman (2009) no sólo propone buscar la desaparición, sino el elemento fecundo de las imágenes: las imágenes silenciadas son semillas que buscan nuevas formas de manifestarse, aunque no siempre con las mismas significaciones, por lo que en este punto no basta con decir que desaparecieron, sino que existe un proceso consciente de búsqueda de nuevas aplicaciones de reinicio de servicio y de coincidencias que unen herencias imaginales.

Dentro del terreno religioso, y concretamente entre



IMAGEN 3.21
REUNIÓN EN IMAM MALIK

los tzotziles, la imagen de Jesús es una supervivencia imaginal que, a lo largo de las generaciones, se ha mantenido vigente aunque cambiante. Durante los años de conquista, la imagen de Jesús fue impuesta en los intentos por evangelizar a los altos de Chiapas, la aparente conversión al cristianismo se vio marcada por diferentes lecturas de la imagen, para los misioneros representaba la victoria del cristianismo sobre las religiones indígenas, para los indígenas era solamente la máscara que ocultaba a sus viejos dioses: el Dios Sol ahora había cambiado de nombre

y literalmente estaba oculto detrás de la estatuilla del Hijo de Dios, por lo que cuando los chamulas se postraban ante Jesús en realidad se postraban ante el Dios Sol. La imagen de Jesús, por lo menos el soporte, sobrevivió a los actos independentistas de los chamulas, a la expulsión de los frailes y a la toma del templo, como Maffesoli explica: “Los dioses caídos, para mantenerse después del fracaso del paganismo, reiniciaron su servicio en la nueva religión” (Maffesoli, 2007, p. 109).

Reiniciar el servicio de las supervivencias imaginales

implica ajustarse a las normas de la época, Didi-Huberman señala que este servicio “no implica solo una prolongación, sino también una bifurcación y hasta una posible inversión” (2009, p. 87), estas acciones no son un mapa de ruta, pueden presentarse con alteridad, la bifurcación de la imagen de Jesús entre los chamulas se dio con la llegada del protestantismo, en esta nueva religión, Jesús continuaba viéndose como el Salvador, una deidad, sólo que para participar en el ideal evangélico era necesario prescindir de su soporte, silenciar la materialidad de la imagen, la imagen de Jesús pasó del terreno físico al abstracto, las figurillas que se adoraban fueron silenciadas, no eran aptas para esta nueva fe; el Jesús imaginal también tuvo que deshacerse de las ideas que lo vinculaban con el Sol, esa concepción de Jesús se tomó como algo falso, la verdadera imagen del Cristo resucitado no necesitaba de esas ligaduras.

Con la llegada del islam, esta imagen nuevamente tuvo que adaptarse, primeramente a un cambio de nombre (a conveniencia) ya que Jesús ahora sería nombrado como El Profeta Isa, que es el que recibe en el Corán, y luego a una pérdida del estatus de divinidad, ya que como reza el Corán: no hay Dios sino Allah. Aunque Abderrahman y el Arquitecto Percy Moranchel insisten en el hecho de que no hay una reformulación de conceptos indígenas bajo la mirada del islam, considero que hay elementos que han pasado por una transmutación de valores que de cierta manera permanecen dentro de estas dinámicas imaginales, escondidos por el filtro del

lenguaje, de la forma y la capacidad de representación, éstos han sido suficientes para transformar significados y dar lugar a que las supervivencias imaginales no perezcan tal como la imagen de Jesús.

Dentro de la comunidad del MMM, esta imagen no ha sido extinta de un modo deliberado, es una supervivencia imaginal que raya en la conservación deliberada ya que, al igual que la etnicidad, la imagen de Jesús (o por lo menos la que existe en el imaginario religioso de Chiapas) es sumamente reconocida, así que se suele utilizar en eventos proselitistas, en panfletos como “Jesús en el Corán”; la propaganda musulmana logró

atraer creyentes invocando la figura del Dios que conocían desde Chamula.

La imagen de Jesús como supervivencia puede asociarse con la idea de Didi-Huberman sobre la resurrección y destrucción de las imágenes; imágenes como estas **“nos enseñan que la destrucción no es nunca absoluta -aunque sea continua-, la supervivencias nos dispensan, justamente, de creer en una «última» revelación o una salvación «final» sean necesarias para nuestra libertad”** (2012, p. 65), entendiendo que el valor redentor de la imagen no está en la figura per se, sino en la significación que adquiere para mantenerse a flote.



IMAGEN 3.22
ORACIÓN AHIMADÍA



IMAGEN 3.23
YAHIA EN ORACIÓN

Hay muchos factores que podríamos considerar importantes en la conformación de esta imagen, partiendo del Jesús histórico, gestado y reconocido en el contexto de formación del islam, su imagen fue construida como factor distintivo de los grupos judíos y católicos, de este modo, el entrecruce de estas tradiciones imaginales no es el primero en la historia, aunque los matices que se adquieren en el imaginario chiapaneco sí lo son, quizá este podría tomar el conocimiento previo como el

factor de éxito del sincretismo religioso. Ahora, no todas las supervivencias son tan toleradas como ésta, incluso, no todas son tan reconocibles y tan obvias, al inicio de este capítulo hablé sobre la idea que existe de que los siervos del islam se presentaron ante los antiguos mayas dejando vestigios que hoy se ven en las herencias mayas y que de algún modo se han logrado ocultar dentro del islam contemporáneo.

Dipaola señala lo imaginal “como un procedimiento de subjetivación, es decir, una instancia de producción de la subjetividades como imágenes, ahí donde las instituciones tradicionales se dieron sus espacios y sus formas” (Dipaola, 2007, p. 6), es en este orden de ideas que planteo una relectura de otras formas imaginales que se pueden apreciar en la mezquita Imam Malik: las flores.

Los mosaicos como herramientas decorativas en el islam tienen diferentes connotaciones, como ya hemos mencionado, éstos parten de la idea de unidad del círculo relacionada directamente con Allah, existe la tendencia a relacionarlo con dos elementos: lo celeste y lo terrestre. En lo terrestre, las flores son el ancla con la que se cobijan patrones como los que se encuentran en los pilares de entrada de la mezquita Imam Malik. En una definición estrictamente formal, no todas las flores tienen un significado metafísico en el arte islámico, su acumulación suele asociarse con el paraíso pero no siempre es así, estas flores, al igual que las silvestres que crecen en los campos, “existen porque sí”, no están obligadas a poseer un significado, simplemente sueltan su fragancia y alegran la vista. La flor, como figura decorativa, busca expresar la naturaleza, la simetría, la esencia de la creación de Dios, por eso el empeño que se dedica a su ilustración.

Dentro de las supervivencias imaginales podemos notar que hay formas que siguen presentes en los imaginarios de los pueblos sin importar cuál sea el régimen político vigente, en el caso de los pueblos del sur de Chiapas, las flores han continuado decorando las entradas de los recintos religiosos. Tanto en la iglesia de San Juan Bautista como en la Iglesia Presbiteriana de la Nueva Esperanza existen tallados en madera que dan la bienvenida a los visitantes. Ahora, su abstracción es latente en los pilares de la entrada de la mezquita Imam Malik



IMAGEN 3.24
FLORES EN EL PÓRTICO DE CHAMULA



IMAGEN 3.25
FLORES EN EL TEMPLO EVANGÉLICO



IMAGEN 3.26
FLORES EN LA MEZQUITA

Creo que, al igual que las imágenes que se tenían de Jesús, la flor ha sido uno de esos “dioses caídos que renuevan su servicio”, su permanencia da cuenta de esto, ya que desde el inicio las flores no han cerrado su interpretación, sino que su potencia radica en su capacidad de adoptar significados. Observar la supervivencia de la representación de la flor, casi con su mismo rol estético, podría verse como una gran casualidad, Moranchel piensa que su conservación está ligada a la añoranza del pasado, y desde el punto de vista de Maffesoli, esto da pie a que el sentido simbólico de la representación de la flor continúe abierto a nuevos significados:

El sentido en cuestión no está finalizado, incrementado, dramatizado, se vive en el presente, tiene un lado trágico (...), en una palabra, brilla con las mil luces de todas las constelaciones que segrega. Sin embargo todas las figuras de las cuales engalana tienen un estrecho parentesco entre sí, un cierto aire de familia que es conveniente despejar (Maffesoli, 2007, p. 109).

La flor en los altos de Chiapas, concretamente en la región de Zinacantán²¹, puede interpretarse de cuatro formas: “1) flores ‘verdaderas’, 2) cualquier cosa designada ‘flor’ en el contexto ritual, 3) cualquier cosa descrita bajo el término ‘flor’ y 4) cualquier otro elemento que se sustituye por 1, 2 o 3” (Laughlin, 1962, p. 123). Las flores que decoran los recintos religiosos podrían entrar en el segundo tipo de flor, ya que éstas, en el contexto ritual, tienen significados potentes dependiendo del uso de poder encargado de darle un cauce. Existen flores que se utilizan para curar y para ahuyentar a los espíritus, pero las flores en los pórticos son un comité de bienvenida, marcan el camino para acercarse a las divinidades y poder escuchar su consejo, al igual que en los tejidos, el Señor de la tierra está rodeado de flores (Morris, 2009, p. 23), según las tradiciones que expresan sus sentimientos en los textiles, el Señor de la tierra es quien propicia el crecimiento de los flores, éstas nutren a los habitantes de las cuevas (murciélagos y mariposas), que también habitan en el inframundo. La flor no es sólo un elemento de decoración, propicia

encuentros con lo divino, existe una dependencia entre el que “crea las flores” como imágenes y quien “hace crecer” las flores naturales, ambos están relacionados, la divinidad da la inspiración y el hombre propicia esos encuentros, con esta idea, las flores son el alimento de los dioses (Gossen, 1990, p. 209).

Propiciar encuentros con las flores es considerada una experiencia imaginal en tanto que conecta a las personas en el intercambio que se realiza entre ellos, ya sea con propósitos mercantiles o en un contexto religioso, Laughlin menciona que “las flores son regalos apropiados en el intercambio entre hombres y dioses” (1962, p. 132).

¿Existe la probabilidad de que las flores en la entrada de la mezquita Imam Malik den cuenta de toda esta cosmovisión? Después de todo existe un precedente con respecto a esto en la supervivencia de las imágenes, los indígenas ocultaron sus formas detrás de los santos católicos, su veneración y admiración estaba disfrazada detrás de las figuras religiosas, literalmente estaban colocadas detrás de las estatuillas,

¿no estaremos viendo el renacimiento de las flores que conectan a dioses y hombres impartiendo su fragancia en la mezquita?

La respuesta del lado musulmán es un rotundo no, ya que las tradiciones que convergen del islam no dan pie a un sincretismo religioso, sería una blasfemia pensar que sus integrantes estén haciendo ligaduras paganas a la par que practican el islam, al respecto, Moranchel dijo:

El único pecado que no perdona Dios es el shirk, la asociación, cualquier cosa que una persona le asocie a Dios en su poder, es decir, Dios es el único que da vida, que quita la vida, el que crea todo, él es el creador de todo, nadie excepto él que pueda crear o que pueda acabar lo que ya creó, salvo él (Percy Moranchel, comunicación personal, 9 de julio de 2020).

Asociar un concepto tan ajeno y tan sacrílego al islam es definitivamente algo que el liderazgo Murabitún no

permitiría, poder detectar esta posibilidad no solamente da la oportunidad de buscar más elementos que sean comunes en ambas tradiciones religiosas, sino que permite que la flor sea leída en su papel de supervivencia imaginal como “una imagen clandestina, ciertamente, una imagen por largo tiempo oculta, largo tiempo inútil (una) imagen transmitida hasta nosotros, anónimamente” (Didi-Huberman, 2012, p. 102, énfasis añadido).

Retomando esa expresión de Maffesoli, “ese aire de familia” es innegable, y es que asumir esta idea con respecto a las flores como imagen se debe a la relación de ambos contextos, tanto espaciales (por la ubicación de estas imágenes dentro de la mezquita) como de religancia imaginal, donde la participación en la elaboración de estas imágenes se vuelve importante, “la forma en ese sentido es una aglomeración, que se inscribe en la perspectiva orgánica donde todo se relaciona, donde todo corresponde” (Maffesoli, 2007, p. 110).

21. El hecho de que ambas poblaciones estén relativamente cerca no asegura que existan pensamientos compartidos de un modo completo, sólo da indicios de una posible comprensión, no son reducibles ni absolutistas.

Que las imágenes se sientan obligadas a sobrevivir puede deberse a diferentes causas, el instinto de supervivencia muchas veces implica ceder voluntariamente una serie de derechos que constituyen la personalidad con el fin de asegurar su permanencia a largo plazo, de esta forma, las flores, desde una perspectiva metafísica han venido cediendo ciertos poderes para que puedan mantenerse a flote, pero también para que su pueblo sea capaz de preservarse. Dentro del uso sanador de las flores, no solamente se destacan sus propiedades herbolarias, sino también sus características esotéricas, sin embargo, a medida que los tzotziles comenzaron a moverse en esferas que van más allá de sus pueblos locales, las flores comienzan a ceder ante un nuevo cambio ya que hay poderes que no son capaces de explicar, como el smog y el calentamiento global (Sánchez, 2018, p. 79).

Las flores de Imam Malik también pueden ser leídas como una oportunidad de tregua entre las tradiciones religiosas, en Chamula su uso está ligado a la transferencia, Sánchez menciona:

cuando respetamos a un viejo puede darnos el conocimiento espiritual (...). A lo mejor los dioses pueden hacer algo y cuando se aproxime la muerte (...) la soñarán. Sí es curandero o rezador toman el sueño y termina su cargo pensando en la responsabilidad mediante una canasta de flores y velas, aunque todavía viva el abuelo (Sánchez, 2018, p. 81).

Cuando Mohammed Amin tuvo el sueño que motivó su conversión al islam tuvo la oportunidad de conciliar la sabiduría de ambas tradiciones, mediante esa serie

de imágenes oníricas los dioses (Allah y el Dios evangélico) presentaron sus propuestas, y hoy las flores de los pórticos son esa canasta que sirve para ceder la responsabilidad de pastorear el corazón de los tzotziles, las flores son testigos y ofrenda de esta responsabilidad. Las flores no solamente sobreviven silenciosamente, también actúan bajo las sombras, conectan las tradiciones y propician experiencias imaginables.

Es imposible esconder un campo de flores silvestres, su fragilidad es directamente proporcional a su imponencia frente a los azotes del viento, del mismo modo, las flores que constituyen las supervivencias imaginables en las mezquitas no tienen la necesidad de ocultarse, al estar expuestas ante los ojos de los visitantes muestran su significación clandestina frente a los que elevan sus plegaria al dios de Mohammed “a los pueblos

que puedan o quieran, en uno u otro momento, oírlas” (Didi-Huberman, 2012, p. 116).

Al hacer aseveraciones sobre las supervivencias imaginables, se debe estar consciente de que esta exploración se basa en la búsqueda deliberada de conexiones entre las tradiciones que convergen en las mezquitas, como menciona Didi-Huberman, “hacer aparecer a los pueblos a pesar de todo, a pesar de las censuras del reino y de las luces cegadoras de la gloria” (2012, p.117). Según testimonios como los de Domingo López Ángel, se puede entender la búsqueda por asir a los pueblos frente a la censura y la persecución. Hasta este punto hemos encontrado un fragmento imaginable (las flores) que ha sobrevivido al paso del tiempo, podemos especular sobre los significados ocultos que hay detrás de ello, sin embargo, no podemos asegurar que

veremos un resurgimiento total de aquellos valores que le conformaron en el pasado o si esos ideales seguirán ocultándose frente a los valores estéticos del islam hasta que su rostro primitivo sea olvidado. Dentro de las conversaciones que sostuve con Abderrahman, él señalaba que los movimientos indigenistas no son bien recibidos dentro de la comunidad ya que promueven la marginación social y anclan a las personas al pasado, un pasado que el islam intenta ayudar a superar, así que desde este frente no encontraremos un discurso que fomente la promoción de estas imágenes, así, su permanencia continuará limitada a interpretaciones subjetivas.

IMAGEN 3.27
EL GERANIO ERA UNA FLOR DE USO RITUAL ENTRE LOS TZOTZILES



UNA APERTURA ANTE, Y PARA, LA HISTORIA

Las supervivencias imaginales tienen un ancla en el tiempo, hablan del pasado glorioso al que pertenecieron, su decadencia, su actual permanencia en la memoria colectiva, su pertenencia a los imaginarios, su inacabada definición y su apertura a las posibilidades, Didi-Huberman menciona que las imágenes que han pasado por procesos extremos buscan “abrir la historia” (2009) ante aquellos elementos que forman parte de su estructura antropológica y metafísica, sin embargo, esta apertura no solamente ocurre en este sentido temporal, sino que, a la vez que escarba en el pasado, da la opción de mirar al futuro.

Se ha visto que las acciones de los murabitunes han puesto un límite en cuanto a la expresión de lo imaginal a los indígenas conversos al islam, por lo menos en la Mezquita Imam Malik, limitando la riqueza que pudo resultar de combinar ambas potencias estéticas, este fantasma de lo que pudo ser no es un espectro que ronde en el presente ni el pasado de lo imaginal, sino que está localizando en un futuro utópico. El futuro de lo imaginal dentro de estas

ideas religiosas.

Didi-Huberman (2012), en un intento por explicar la trascendencia e importancia de las imágenes supervivientes, retoma el concepto de “Fuerza diagonal” de Hannah Arendt, en él se reconocen dos fuerzas actuando en la formación de las supervivencias imaginales: el pasado y el futuro; para él éstas poseen un potencial ilimitado, son antagónicas en cuanto a sus recursos y se desconoce el origen de ambas, sin embargo, a raíz de su choque podemos vislumbrar significados infinitos. El punto de partida para la apertura de la voz de los silencios imaginales está justo en esta coalición, en el caso del islam en Chiapas, el pasado y el presente no forman la dicotomía pasado-protestantismo/futuro-islam, es cierto que entre estos está presente un claro antagonismo en cuanto a los núcleos imaginales, pero el papel del islam está en una claro “poder a largo plazo”, uno que el protestantismo ya no les ofrecía, esta es una de las pautas para comenzar este desarrollo cultural-imaginal.

Es justo en esta fuerza diagonal en la que se escribe

el movimiento actual en Chiapas, es necesario pensar que mientras leemos, esta fuerza continúa expandiéndose hasta el infinito y que, ante tal línea de acción, existe la responsabilidad de no dejar desaparecer esas



supervivencias imaginales, las experiencias imaginales que se propician desde su acercamiento pueden seguir provocando procesos de religancia alrededor de la imagen y sus significados, “una comunidad del deseo,

una comunidad de fulgores emitidos, de danzas a pesar de todo, de pensamientos que transmitir” (Didi-Huberman, 2012, p. 120).

Con este orden de ideas se vuelve necesario repensar a la religancia imaginal como el fundamento de esa preservación, una comunidad que valora el encuentro de sus potencias formadoras es una comunidad que tendrá una mayor comprensión de su potencial creador de imágenes, entendiendo que estas imágenes son el producto de la aceptación y adición de figuras intangibles, una sociedad donde lo intangible (las creencias, los valores propios del islam, etc.) ocupa un lugar central, como Maffesoli menciona, esta religancia se “organiza en función de las pasiones, las emociones, incluso de las manías. ‘Manías’, qué como de costumbre permiten adecuarse a la vida, lo que hace que sepamos, también adecuarnos a nuestra propia vida” (Maffesoli, 2009, p. 152), y que desemboca en un nuevo estilo de escucha ante las latentes voces de las figuras imaginales, en una nueva forma de mirar en la que lo propio se comunica

a través de lo sensible. Ante esto, es necesario retomar los dos modos de aproximación a lo sensible que se han mencionado: el adab y el ambiente, siendo ambos caminos para explorar la potencia creadora de la imagen que es resultado de esta fuerza diagonal marcada por el islam en los últimos años.

El papel de los murabitunes ha sido polémico y en este escrito no se pretenden omitir los testimonios contra su actuar, al contrario, esos testimonios (como se ha especificado en el relato de las supervivencias imaginales) promueven una visión holística del adab y el ambiente, recalando que “el orden de las formas corresponde al orden del espíritu” (Maffesoli, 2009, p. 49), estas formas cuentan la historia del pueblo en relación con su etnicidad y su capacidad creadora de imágenes, siendo un deseo colectivo averiguar qué expresiones de lo imaginal resultan de la interacción pese a la censura, en palabras de Percy Moranchel: **un arte islámico con herencia maya.**

En estos conceptos (la búsqueda de supervivencias imaginales, la religancia imaginal y la creación de imágenes según las reglas del imaginario islámico) es donde está el reto: de la manipulación histórica suscitada por la cacería de imágenes se pretende una posible solución en la democratización de los medios artísticos que propicie la expresión de lo imaginal, Percy Moranchel plantea esta problemática de la siguiente manera:

A lo mejor no tienen una imagen definida, o no hay algo que destacar, porque ni siquiera tienen la posibilidad de pensar en ello, ¿sí me explico? Si ellos tienen una oportunidad de progresar, donde el día a día no sea una preocupación (...) [nosotros, Percy hablando sobre él y yo] podemos tener problemas, circunstancias, algo que ocupa nuestra mente, pero no es el que voy a comer mañana, si voy a tener agua para bañarme, para lavar mis trastes, ¿sí me explico? Qué pueden pensar ellos en cuestiones estéticas, piensan en supervivencia (Percy Moranchel, comunicación personal, 9 de julio de 2020).



Esta necesidad es parte de la apertura histórica que plantea el resurgimiento y creación de ciertas imágenes que pueden ser parte del empoderamiento que permita que se unan las tradiciones y se muestre el potencial que tienen:

Necesitamos permitir que estos grupos, estas comunidades florezcan, es como que apenas les llega el agua para seguir vivos, si permitimos que el cauce de esta agua se vaya para allá al rato se van a desbordar y van a haber flores, por todos lados, ellos van a florecer y que bonito (Percy Moranchel, comunicación personal, 9 de julio de 2020).



LOS INFANTES DE LA MEZQUITA IMAM MALIK COMO CREADORES DE IMÁGENES

LO INTANGIBLE ORDENA LO SENSIBLE

Durante el transcurso de este escrito se ha podido describir cómo lo imaginal se configura alrededor de los procesos sociales en los que la creación de imágenes es parte del deseo de exteriorizar los valores que fundamentan al islam en Chiapas. En este contexto, se ha citado la dinámica entre los distintos grupos y cómo su relación con determinadas imágenes da pie a la organización y configuración del lazo social. De entre las cuatro comunidades en San Cristóbal de las Casas, este proyecto se ha enfocado en la mezquita Imam Malik, no sólo por el tamaño de la comunidad y su labor fundacional en el islam mexicano, sino por la polémica alrededor de su relación con la etnicidad y su desarrollo como institución -según el orden de las comunidades musulmanas tradicionales-, esto ha dado para a la exploración de dos caminos de construcción de la imagen según la idea tradicional del arte islámico: el adab y el ambiente.

Aunque se ha mencionado la definición formal de estos términos -incluso se han citado ejemplos bastante explícitos en cuanto a su papel en las diversas comunidades-

la intensión de este capítulo es describir la exploración deliberada de caminos de imagen por parte de los alumnos de la madraza La Alpujarra. Situar este ejercicio de exploración en esta comunidad no fue cuestión de azar, sino que se consideró la madurez de la comunidad en función del paso del tiempo y la formación de núcleos imaginables que ordenaron la creación y el consumo de imágenes, el hecho de tener

una institución reguladora del conocimiento, como es la madraza misma, así como el apego a un modelo tradicional del arte en el islam son factores que agregan peso al objeto de estudio de esta investigación.

Respecto a este primer factor, el paso del tiempo, la Doctora Ruth García, en su estudio sobre los procesos de conversión de las mujeres musulmanas del norte del país, teoriza sobre cuatro etapas que

vive una persona al hacer suya la experiencia del islam. Se ha recurrido a este modelo para poder explicar la idoneidad de la mezquita Imam Malik en esta exploración audiovisual, pensando en esta comunidad como en una persona social que ha experimentado estas etapas en el proceso de hacer suya esta fe.

Según Ruth García (García, 2020, pp. 286-290), la primera etapa, la Etapa Temprana,

inicia con un primer encuentro, un acercamiento a esta fe propiciado por curiosidad, reconocimiento o cierta atracción, en la historia del islam en Chiapas se puede situar esta etapa en 1994, que es cuando se tienen datos de los primeros conversos, y las mediaciones con su pasado y las oportunidades laborales que acompañaron a esta fe se cimentaron; la segunda etapa, la Etapa de Aproximación, se caracteriza por la búsqueda

de referentes identitarios y de una mayor participación en la comunidad, hay una visible incorporación de elementos que dan cuenta de esta apropiación cultural y se fortalece el lazo con los semejantes, esta etapa es equiparable con lo que se conoce como la formación de “la Medina Chiapaneca” (Villegas y Zendejas, 2012), en la que existió una apropiación del término musulmán e incluso se realizaron ciertas



IMAGEN 4.1
COMUNIDAD IMAM MALIK

expediciones grupales a La Meca; en la tercera etapa, la Etapa Media, se puede ver claramente una negociación con lo que implica el islam, es en este punto donde los cuestionamientos determinan la permanencia del grupo, donde los conflictos internos toman cierta relevancia y el proceso individual importa un poco más que la colectividad. Regresando a la historial del islam en Chiapas, notamos las situaciones que llevaron a los primeros desdoblamiento: el control excesivo por parte del MMM, los roces con el liderazgo, la separación de Yahia y la posterior salida de Ibrahim para formar la Comunidad Ahmadía, éstas permiten situar hechos históricos en esta etapa de la comunidad y, de paso, apreciar múltiples retrocesos en cuanto a la estabilidad de los nuevos grupos, lo que implica adoptar otra rama del islam; es por la incorporación de ciertos elementos rituales y doctrinales que estas comunidades no podrían situarse en una cuarta etapa, la Etapa de Determinación, en la que ya no existen dudas serias sobre el camino a seguir sino que se han abrazado completamente las ideas y, pese a los conflictos internos de la comunidad, el deseo de pertenencia es firme. Según

García y sus observaciones, este proceso puede llevar de ocho a 20 años, por lo que se infiere cierta fragilidad en la mezquita Al Kausar y la Comunidad Musulmana Ahmadía, esto no quiere decir que no sea posible realizar una exploración de la cultura visual en esas comunidades, concretamente de la conformación y manifestación del ambiente, pero es muy probable que se sigan buscando formas que identifiquen la esencia del grupo, que se continúe en una negociación sobre aquello que formará parte del espectro imaginal y la doctrina legítima de esas formas imaginarias, hay cierta inmadurez en la cultura visual por lo que conviene esperar o estudiar en otra ocasión.

En el caso de la mezquita Imam Malik, estas negociaciones ya están resultas, como se ha mencionado en el capítulo anterior, hay ciertos elementos del indigenismo que se han suprimido, otros que se han adecuado y otros tantos de los que se ha prescindido, la cultura visual en esta mezquita es más homogénea, lo que no quiere decir que no tenga ciertos matices que saltan al momento de exponerla en la imagen fotográfica, según García, esta Etapa de

Determinación está marcada por ciertos procedimientos que ya se observan en el grupo relativos a la educación de los niños, la relación con los extranjeros (que usualmente se encuentran liderando o apoyando los procesos de las mezquitas locales) y los procesos de consumo y creación de imágenes. En la madraza La Alpujarra, los educandos reciben de forma activa la educación religiosa y cultural que durante estos años han sido parte de los acuerdos imaginarios que se han adquirido para el correcto desarrollo y preservación de estas líneas de pensamiento.

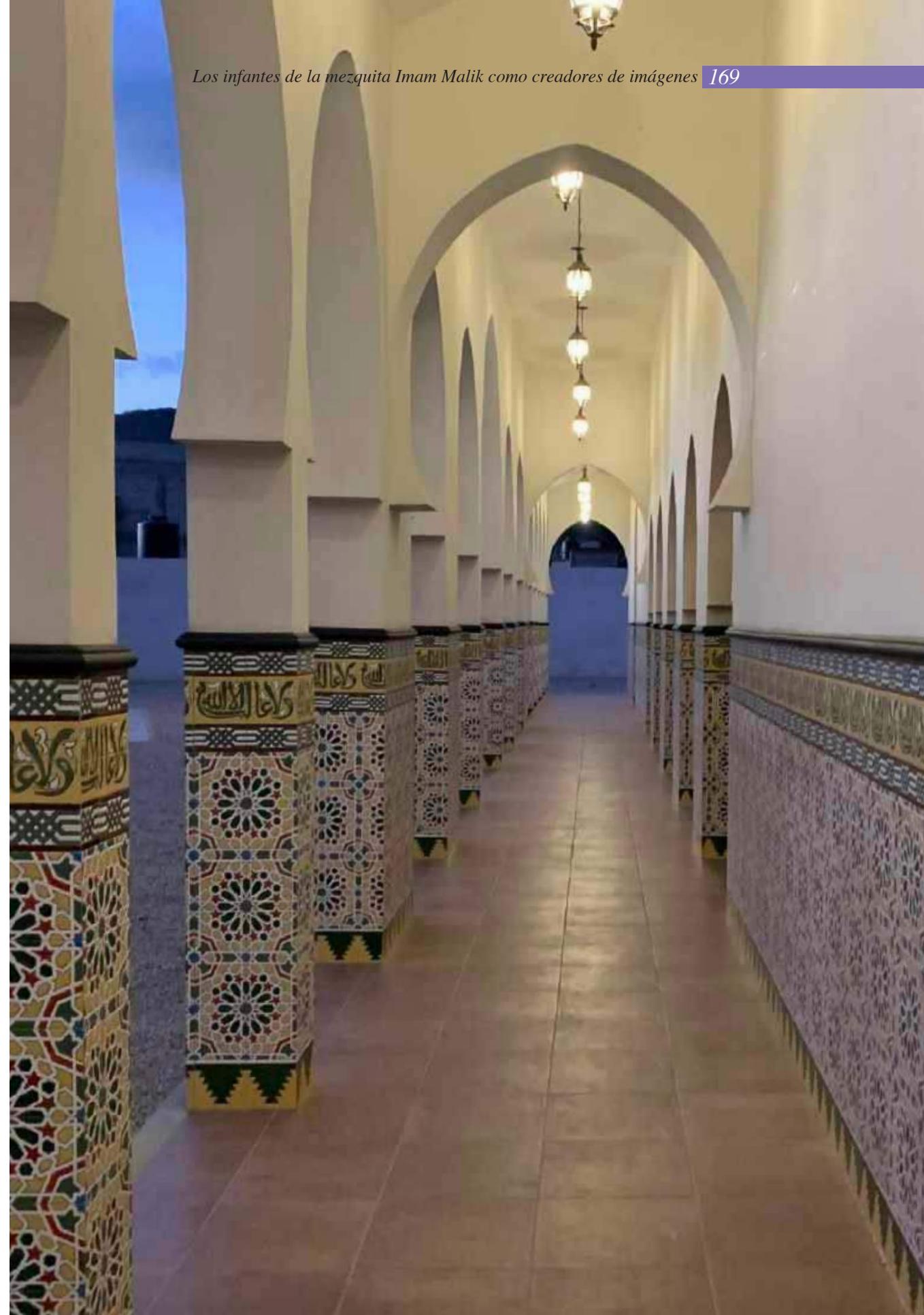


IMAGEN 4.2
ARCOS DE LA MEZQUITA IMAM MALIK

Ahora bien, históricamente, la madraza como institución es el sitio en el que se exploraba el conocimiento y donde las experiencias imaginales construían la concepción de Dios y del mundo, configuraban su relación con la otredad y sobre todo empoderaban al individuo en su papel de productor de imágenes, como menciona Ogunnaike: “the artist was not a special kind of man, but every man a special kind

of artist” (Ogunnaike, 2017), es por eso mismo que, al recurrir a los alumnos de esta institución para apreciar sus expresiones de lo imaginal, se pueden observar ciertas imágenes que han encontrado su lugar en esta etapa de determinación.

La conjunción de estos temas (el adab y el ambiente) ha sido abordada en las madrazas de un modo importante, siendo estos los sitios que

perfeccionaron las técnicas de expresión artística, Ogunnaike dice al respecto: “The traditional madrasa combines the learning of adab with the beautiful arts of ambience. (...) surrounded by God’s artwork of nature, Islamic learning traditionally takes place in a beautiful ambience” (Ogunnaike, 2017). En las madrazas más fundamentalistas -por ejemplo las que hay en Fez, Marruecos y en Granada,

España, de las cuales recibe inspiración este grupo- la dinámica de aprendizaje y de expresión de fe ocurría más o menos así: una persona que aprendía el Corán se desenvolvía en un contexto completamente bello, donde las imágenes que le rodeaban (ya fuera del recinto religioso o no) le recordaban la belleza que Dios ha puesto sobre todas las cosas, a la par, esta misma persona participaba en la oración y recitando el

Corán en grupo en razón de su género, estas recitaciones son señaladas como imágenes en el Corán, ya que el libro invita a contemplarlas y a participar de ellas, así el adab y el ambiente se experimentaban a la par, mientras se recitaba el Corán o se leía literatura islámica se coexistía con la belleza del sitio: la unión de imágenes sonoras e imágenes visuales. De este modo, el papel de las imágenes no solamente tenía una función

ornamental, sino que a la vez que propiciaban encuentros espirituales y tenía la función de crear comunidad.

Uno de los hadiz que sientan los precedentes sobre las imágenes en el islam dice: *God has inscribed beauty upon all things*, bajo este lema, la belleza que se puede encontrar en la civilizaciones musulmanas no está limitada a los espacios de culto o de educación religiosa, sino que en este orden de ideas, el adab y el ambiente, salen de las madrazas y las mezquitas tradicionales para inscribirse en las calles y casas, esta construcción de la cultura visual y la representación de este ideal pueden ser bastante obvias en los países donde los musulmanes son mayoría, sin embargo, en Chiapas, donde los musulmanes son una minoría, es necesaria la producción deliberada de imágenes que señalen estos ideales de belleza, de relación con el entorno, y sobre todo que -en el contexto de los Estudios Visuales- puedan ser sujetos de estudio de la producción de significado a través de la visualidad (Brea, 2009, p. 7).



IMAGEN 4.3
MEZQUITA IMAM MALIK

Teniendo esta experiencia como fundamento, se ha propuesto una abstracción de esta dinámica para que la imagen fotográfica y el espectro auditivo sean los que propicien una experiencia similar, por un lado propongo que la fotografía permita explorar el ambiente (retomando la idea de que éste está constituido por aquello que está alrededor del sujeto y que a su vez forma parte de la expresión de su fe), y un proceso de grabación sonora que permita asir las recitaciones coránicas. Estoy seguro que el adab y el ambiente tienen múltiples formas de expresión y exploración, lo que se propone como parte de esta investigación es solamente una variante.

Este proyecto ha buscado ser incluyente con las imágenes que están dentro del contexto inmediato del imaginario religioso (la mezquita y la

madraza) pero también con aquellas que son ajenas a estos espacios: la casa de los participantes, sus círculos de amigos, los lugares de reunión con su familia, ampliando así el campo de lo que es posible hacer imagen, esto, sabiendo que en el islam no está tan marcada la separación entre las actividades religiosas y la vida, según Ogunnaike:

the arts of adab and ambience were not limited to mosques, madrasas, and palaces but determined the structure and form of the cities and homes in which Muslims lived, not to mention the utensils and tools they used; the clothes they wore; and the melodies, poetry, and idioms that filled their hearts and flowed from their tongues (Ogunnaike, 2017).



LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y LO IMAGINAL

Uno de los principios que hacen viable el uso de la imagen fotográfica en una exploración del adab y el ambiente es la relación que se aprecia entre la fotografía y el objeto fotografiado, una interacción muy similar a lo planteado anteriormente sobre lo imaginal: la interacción entre lo sensible y lo intangible. Antes de observar las fotografías que resultan de la interacción de las y los integrantes de la mezquita Imam Malik, es importante aclarar que una fotografía no es imaginal por sí misma, sino que adquiere esta propiedad por la dinámica en la que opera y los efectos que produce.

Anteriormente se han señalado, según menciona Rodríguez, cuatro propiedades de lo imaginal²², estas propiedades están íntimamente ligadas con la imagen fotográfica. La primer propiedad, la percepción,

está relacionada con la mirada y da cuenta de lo que ya hemos hablado con anterioridad, es estar consciente del juego que hay entre lo divino y lo material, sin embargo, su función es primaria al momento de crear imágenes, formando parte esencial del proceso creador; retomando la idea de Merleau-Ponty, la percepción es “el acto que crea de una vez, junto con la constelación de los datos, el sentido que los vincula -no solamente descubre el sentido que estos tienen sino que hace, además, que tengan un sentido” (Merleau-Ponty, 1994, p 58). Es decir, que en el orden de lo imaginal, esta propiedad delata la influencia de lo intangible sobre el medio que conecta con él, permitiendo crear el sentido que, aunque en ocasiones es obvio, es respaldado por las demás propiedades.

IMAGEN 4.4
CÁMARA FOTOGRÁFICA QUE SE UTILIZA EN EL EJERCICIO FOTOGRÁFICO

22. Percepción, conocimiento, consciencia y presencia (Rodríguez, 2010)

Pongamos un ejemplo desde la producción visual, concretamente esta fotografía realizada por Haku (Imagen 4.5), quien decide encuadrar el Corán y señalar que para él eso refleja la belleza de Dios manifiesta en el libro sagrado. En este acto de percepción, el sentido que la religión asigna al libro sagrado condiciona la disposición del elemento a encuadrar, principalmente porque no lo vemos en el suelo del recinto, sino que está sobre un pequeño taburete que le da un lugar de honra y, por lo mismo, lo convierte en un objeto de deseo; el respeto que como colectivo tienen para con el objeto vincula la materialidad del mismo, es decir, el respeto que inspira en lo físico se aprecia en la fotografía.

El conocimiento y la conciencia dentro de lo imaginal se relaciona con el acto fotográfico, es decir, con la relación entre el “apunta y dispara” que propicia la cámara; en alguna ocasión, Susan Sontang mencionó “Cuando sentimos miedo, disparamos. Pero cuando sentimos nostalgia, hacemos fotos” (Sontang, 2005, p 32). Sobre lo imaginal y la fotografía, yo me permitiría retomar la evocación de las emociones que Sontang

plantea y señalar «cuando algo nos inspira devoción (como esta foto del Corán) hacemos fotos» o «cuando algo nos provoca familiaridad y gratitud hacemos fotos», como en la fotografía de Saida a su gata, en la que, en palabras de ella, el afecto del animal le invita a pensar en el afecto de Dios; incluso «cuando experimentamos

el compañerismo de la comunidad, hacemos fotos», como en la foto de Malika en la que sus amigos posan gentilmente ante su lente curioso. Si el conocimiento como propiedad imaginal implica estar consciente de lo que ocurre en el ambiente espiritual y espacial, la conciencia está en relación con el papel creador del

individuo. La fotografía que realizó Haku al atardecer implica un actuar conjunto del conocimiento del fin del ciclo diario que representa el atardecer en el islam y la conciencia estética y colaborativa que hay en apoyarse de su amigo para poner plasmar estos conceptos valiosos (los ciclos, la belleza, la presencia de Dios y la

amistad) para dar presencia, esta es la cuarta propiedad de lo imaginal.

La presencia es más sencilla de identificar en el resultado final, juega de forma directa con la percepción ya que está relacionada con lo que Dubois y otros teóricos fotográficos refieren como el **Principio de Designación**, en

el que (en este caso) se señala arbitrariamente aquello que evoca la divinidad, aquello que recuerda la mirada de Dios y que invita a conocerle, indica sus propiedades y muestra su relación con el entorno cercano. Dubois (2014) compara esta propiedad de lo imaginal al señalar con el dedo y preguntarse y preguntar al espectador (percibir y dar presencia): ¿has visto esto?, y en este caso muy particular, ¿has visto a Dios mediante esto?

Recapitulando estas ideas, conviene pensar en la relación entre las propiedades de lo imaginal y la imagen fotográfica desde la visión de Dubois en “el acto fotográfico”, estar consciente del tiempo y del espacio en el que sucede esta cristalización de la imagen, dando cuenta del conocimiento y la conciencia jugados en la planificación y construcción de la misma: una interiorización de los paradigmas y el discernimiento para desarrollar una abstracción.



IMAGEN 4.5
FOTOGRAFÍA POR HAKU

Dentro de las reflexiones que hace Dubois sobre la creación fotográfica, hay un apartado que habla sobre cómo ésta va perdiendo su contacto con lo sensible para señalar la ausencia que le conformó, las fotografías de esta serie obedecen a una lógica similar en el momento en que la abstracción con lo divino se esfuma (entendiendo el momentum que implica el disparo del obturador) y sólo queda la imagen fotográfica como registro de esa percepción individual, siendo ese panorama terreno fructífero para el florecimiento de lo imaginal en un modo social, ligando las habilidades sociales con la producción y comunicación de las normas, como señalaría Rodríguez (2010) de un modo más concreto: **imprimir las imágenes de los paradigmas.**

La percepción se encuentra principalmente en lo intangible, el conocimiento y la consciencia son estadios mediante los cuales la imagen adquiere presencia. Estas propiedades dan cuenta de la transmutación de los estados espirituales internos en estados externos, acontecimientos y visiones que se han mencionado por separado para ejecutar un ejercicio taxonómico, pero

que interactúan entre sí.

El proceso de realizar fotografías como dispositivos imaginales está ligado a su soporte, esto puede ser bastante claro cuando se recurre a la fotografía análoga, cuya lógica es aprovechar la ausencia y la falta de inmediatez para planificar y meditar en el acto fotográfico. Esta lógica es la esencia de la estrategia implementada en esta investigación, ya que el medio que utilizaron las y los integrantes de la mezquita fue una cámara análoga con un rollo de 36 fotografías a color, la cámara poseía un enfoque automático y era demasiado básica, así, al no poder acceder a la inmediatez de la imagen, se aprovecharía la fugacidad que propone la fotografía para asir el momento sin la ilusión de tener otra oportunidad que plantea la fotografía digital, además, al tener una cantidad limitada de disparos, la fotografía sería pensada y planificada, siendo el resultado de una verdadera introspección de fe, recordemos que en estos procesos imaginales, como señala Maffesoli, la imagen producida “se organiza en función de las pasiones, las emociones, incluso de las manías. ‘Manías’, qué como de costumbre permiten



IMAGEN 4.6
UN NUEVO MUSULMÁN

adecuarse a la vida, lo que hace que sepamos, también adecuarnos a nuestra propia vida” (Maffesoli, 2009, p. 152).

De las cuatro propiedades que Rodríguez (2010) señala de lo imaginal: **percepción, conocimiento, conciencia y presencia**, podemos señalar que esta última -la presencia-

es la que da testimonio de que se está ante el orden de lo imaginal, ya que la presencia es la evidencia mediante la cual el individuo ha de exteriorizar aquello que le ha ocurrido en un proceso de interacción con lo intangible y que ha culminado en el acto de plasmar una parte de su experiencia con el objeto divino en un medio

iconográfico a fin de compartir de qué manera esta imagen lo ha tocado, la fotografía resulta en “[una] presencia que afirma la ausencia. Ausencia que confirma la presencia.” (Dubois, 2014, p. 77). Esto no señala de ningún modo que las otras propiedades no estén manifiestas, ya que son esenciales para la construcción, sin las primeras

tres la cuarta no existiría. Tal como se menciona en lo consecuente, estas tres propiedades son las primeras ante las que el individuo se sitúa para poder exteriorizar los valores personales y culturales que conforman el adab y el ambiente.

Este levantamiento de imagen (tanto fotográfica como acústica) tuvo lugar en noviembre de 2020 en la mezquita Imam Malik y en ella participaron 13 niños y adolescentes estudiantes de la madraza. La gran mayoría de los participantes son resultado de la afluencia de nacionalidades que hay en la mezquita, tanto de pueblos indígenas como de los españoles y demás extranjeros que vinieron a México a apoyar el Dawa. Al final de este levantamiento de imagen, las niñas y los niños pudieron ver su trabajo en una exposición frente a toda la comunidad, esta investigación pretende realizar lo mismo: exponer las imágenes fotográficas y sonoras en un mismo espacio, a fin de que los asistentes experimenten de un modo abstracto estos dos caminos de la imagen, invitando a oprimir ese botón que la guardará. En este sentido, las imágenes que se presentan de este proyecto dan cuenta de lo intocable que las inspira, en palabras de Dubois: “las fotografías muestran lo que no se puede tocar: lo imaginario del deseo nace de esta tensión entre lo visible y lo intocable” (Dubois, 2014, p. 85).

En este punto me gustaría poder señalar que el presente proyecto, en su ejecución, de algún modo se inspira en otros que han incursionado en el intercambio de miradas entre el investigador y la comunidad con el propósito de propiciar investigaciones colaborativas que se nutren de los saberes locales para crear conocimiento colectivo, de esta manera las personas, en este caso las niñas y los niños de la madraza, no son considerados como ejecutores de alguna técnica de la fotografía, sino que son



partícipes, coautores y colaboradores de la investigación. Destacando dentro de esta lista el trabajo de Dominique Jonard, quien, dentro de su metodología de producción, incentiva a las comunidades a crear sus propias narrativas, ejecutarlas y plasmarlas dentro de piezas audiovisuales, destacando ¡Santo golpe!, Un brinco pa'allá, entre otras; también está la asociación Through the Eyes of Children, que, mediante la fotografía, retoma la técnica de Ritchin para empoderar a niños de comunidades vulnerables para compartir sus historias; en la práctica de conectar sonido con imagen como dos formas indivisibles de creación, está la pieza audiovisual Telares Sonoros de Mariana Rivera García, quien se vale de los sonidos propios de la imagen para crear una narrativa que junte todo el ecosistema en el que ocurre comúnmente el proceso de creación y verlo reflejado en una pieza audiovisual. Pensar en abstraer el adab y el ambiente está en función del contexto; Ritchin (2010) plantea que la fotografía es un medio ideal para explorar el ambiente, Ogunnaike señala la importancia del adab en forma de recitaciones coránicas para la construcción de las civilizaciones islámicas.

IMAGEN 4.7
¡SANTO GOLPE!

IMAGEN 4.8
THROUGH THE EYES OF CHILDREN

IMAGEN 4.9
TELARES SONOROS

¿CÓMO SE PUEDE ABSTRAER EL ADAB Y EL AMBIENCE?

Para aquellos que son doctos en las artes islámicas, el ambiente canónico actúa como una especie de “encuadre social”, es decir, enmarca aquellos valores que es posible imaginar (hacer imagen) y aquellos que, aunque formen parte de la escena en la cual se construyen las imágenes, es necesario recortar, ocultar o segregar a fin de que las imágenes acordes a la doctrina sean más limpias, de este modo un ambiente maduro es aquel que ha podido delimitar bien las decisiones que se toman sobre la producción de imágenes, como reflexiona Didi-Huberman (2014): **“no existen encuadres estéticos sin encuadres políticos”**. Esta característica compartida entre el ambiente y la fotografía es la que inspira a recurrir a esta técnica para

obtener este tipo de imagen, dado que el principio de existencia del ambiente se basa en “lo que se percibe en derredor del sujeto”.

Los encuadres políticos y los estéticos están irremediablemente unidos, condicionados por la visión en sus dos aspectos fundamentales, aquel que está ligado a la labor mecánica de disparar la cámara, de poner el lente y enfocar deliberadamente un objeto a fin de asirlo en el soporte fotográfico, en la labor mecánica de crear una fotografía este tipo, Frizot señala que este aspecto está condicionado por el medio, es decir, la cámara:

Para un ser humano ver equivale a poner en acción la percepción ocular, es decir el ojo y el cerebro. Ahora bien, el ojo tiene sus propios umbrales, de los que depende lo que puede o no “ver”. En la medida en que son imágenes producidas intencionalmente y destinadas a la percepción humana (a los observadores), las fotografías tienen el cometido de otorgarle una visibilidad-imagen (icónica) a aquello que el observador puede percibir a simple vista, pero también es lo que le resulta invisible debido a las particularidades de su percepción ocular (Frizot, 2009, p. 185).

Sin embargo, como señala Belting, la visión política también es parte del proceso, incluso se podría decir que ésta es la que condiciona a la primera, de este modo, las fotografías que se pueden apreciar en este ejercicio, como en la mayoría de las imágenes fotográficas correspondientes a esta área, **son imágenes sujetas a una censura personal autoimpuesta**, Belting señala que “si bien nuestra experiencia con imágenes se basa en una construcción que nosotros mismos elaboramos, ésta está determinada por las condiciones actuales, en las que las imágenes mediales son moldeadas” (Belting, 2007, p. 27).

Hay una serie de valoraciones en la fotografía que dan luz

de su potencial como archivo documental, en especial por la ruta a transitar para incorporarla al proyecto: dejar que los integrantes de la madraza tomen las fotografías. Este levantamiento de imagen puede considerarse como un ejercicio de fotografía social, según lo que plantea Ritchin: una democratización de las cámaras fotográficas para que los pueblos puedan realizar sus propios registros (2010), dentro de este proceso de obtención de la imagen he buscado no sacar fotografías que sean expuestas de la misma forma que la de las y los integrantes de la madraza, me he limitado a fotografiar la exposición final que se realizó en la mezquita y algunas del taller que se impartió para mostrar el uso de las cámaras,

esto con el fin de no imponer mi visión sobre la de ellos, sino dejar que sea su comprensión de lo imaginado lo que hable, que estas imágenes sean producto de su pasión y devoción, no de una manipulación sobre lo que es deseable o no. Parte de la riqueza de estas imágenes está en comprender que surgen como parte de la experimentación, producción y conservación cotidiana del ambiente. El acto de realizar una fotografía de los elementos imaginables del islam es en sí un desplazamiento en cuanto a la forma de representación que se estudió en el capítulo dos de esta investigación.

IMAGEN 4.10
FACHADA MEZQUITA IMAM MALIK



Introducir una cámara a esta comunidad no es algo nuevo, existe una serie de fotografías de dominio público nombrada “ACCION DE DAWA EN UN BARRIO INDIGENA DE S. CRISTOBAL DE LAS CASAS CHIAPAS, MÉXICO EN 2014” hecha por Esteban López Moreno, la imagen fotográfica muestra a un grupo de mujeres en actividades proselitistas, la gran mayoría de éstas sólo encuadran a las predicadoras integrantes del grupo como una evidencia de su participación, son contadas aquellas que muestran su relación con los infieles a los que se les comparte el mensaje del islam, contemplando estas fotografías como una referencia, el ejercicio se propone buscar imágenes que eviten la generalidad (el grupo promovido como poder unificador) para mostrar imágenes que den cuenta de la particularización (el rostro elegido en cuanto potencia única), “[Es una invitación a buscar] (...) la repetición de los rasgos genéricos con

la singularidad de los rasgos diferenciales, todo ello en el contexto preciso de un espacio político dado” (Didi-Huberman, 2014, p. 80).

Dentro de los ejemplos que plantea Ritchin, podemos observar una tendencia a que esta actividad fotográfica sea realizada por niños y adolescentes, las razones pueden ser variadas y en realidad depende de los coordinadores de los proyectos, en esta aproximación podría verse como una mera coincidencia ya que, apelando a la edad de la generación de educandos de la madraza, hubo participación de varios adolescentes y sólo de una joven adulta.

Ritchin también se da cuenta de que la fotografía en un contexto democrático tiene características que no están mediadas por el filtro del adoctrinamiento visual, y que suelen ser interesantes para generar una aproximación a grupos generalmente herméticos, él menciona:

las imágenes tomadas por niños y jóvenes y otros que fotografian sus entornos no suelen ser tan estilizadas autocensuradas como las de los fotógrafos profesionales, particularmente porque hay muy poca intención de invitar una «buena» fotografía, lo que explica en parte su limitado conocimiento de la literatura fotográfica. Estas imágenes con frecuencia revelan el deleite de mirar algo por primera vez a través de la lente, y las declaraciones manifiestas de las fotos, aunque obvias para quién la tomó, al extraño le son reveladoras, pues hay espontaneidad, intuición, y el espacio para los accidentes de foco, de encuadre y Flash de dónde surgen componentes extraños pero narrativos. Estos aficionados evidentemente se benefician de conocer de manera íntima lenguaje, la cultura y a los vecinos que están fotografiando (Ritchin, 2010, p. 153).

Las recitaciones coránicas no son consideradas propiamente música (según las ideas de Ogunanaike), aunque en su construcción como fenómeno auditivo sean un conjunto de sonidos y silencios, las recitaciones coránicas tienen una musicalidad que les hace participar en lo imaginario, ya que en su construcción como imagen está su potencial colectivo, pero también su habilidad de traer al momento vivido manifestaciones propias de la idiosincrasia colectiva:

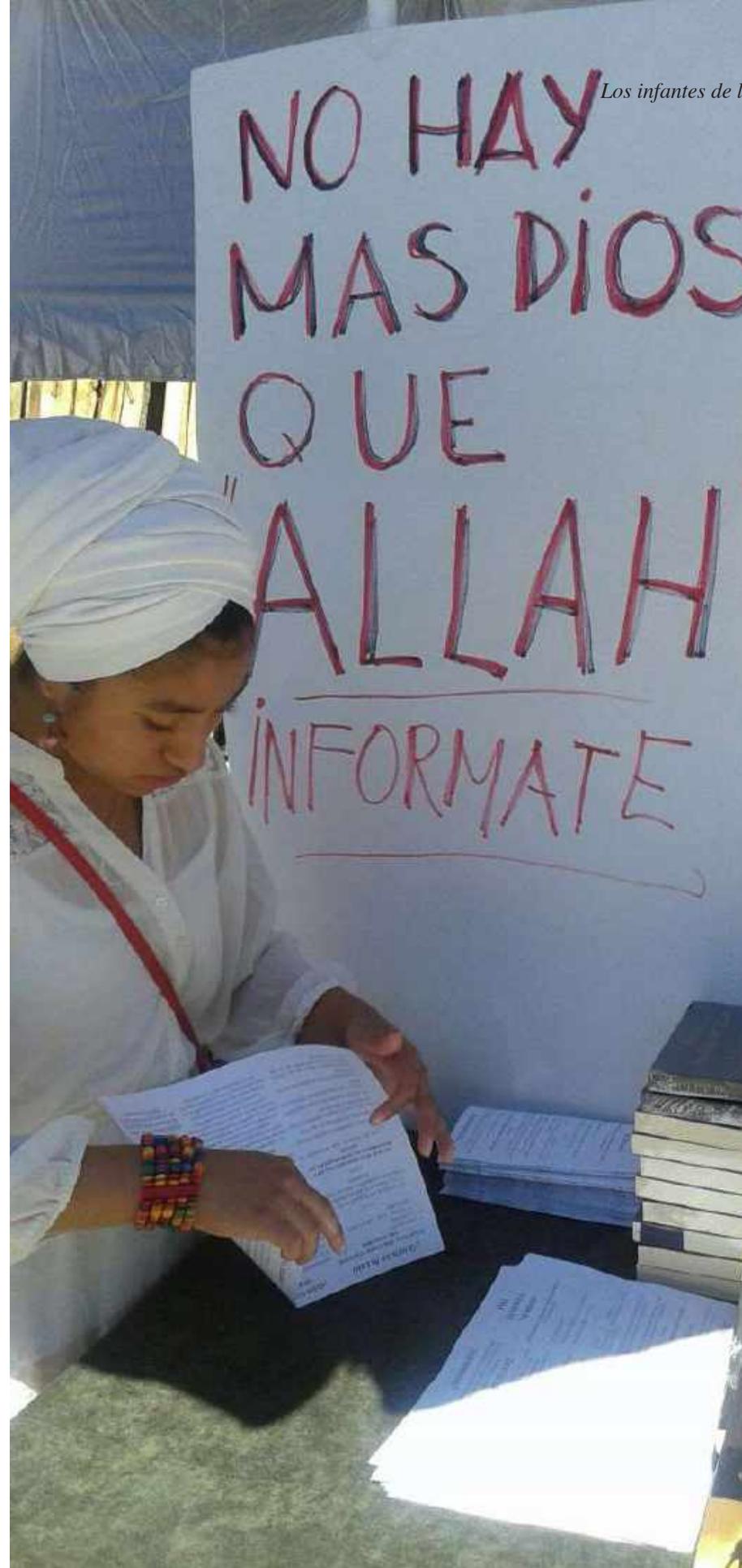
In reciting the Qur'an, we participate in the divine act of revelation and the prophetic act of reception, both of which have a profoundly transformative effect on our souls. The sound of Qur'anic recitation is an integral part of the soundscape of any Islamic city or town and is nearly always arrestingly beautiful (Ogunanaike, 2017).

IMAGEN 4.11
MUJERES EN ACTIVIDAD PROSELITISTA



Existen diferentes artistas que encuentran una relación entre imagen y sonido, por ejemplo, Kandinsky creía que a cada imagen corresponde un sonido interior -o exterior- que da luz de su forma y que permite comprenderla y asimilar sus propiedades de una manera más completa, Didi-Huberman relacionaba estos sonidos con el lenguaje, señalando que existe una correspondencia en las imágenes en cuanto al sonido. Una de las enseñanzas básicas en las madrazas, en temas de educación islámica, es el idioma árabe, ya que existe la creencia generalizada de que la correcta comprensión del Corán radica en un acercamiento en su idioma de escritura. Recitar el Corán y acercarse a sus misterios es sólo parte del adab, Ogunnaike menciona:

These works of adab are like lagoons that open onto the ocean of the Quran, which in turn opens onto the divine reality. Works of adab bring us closer to the Qur'an and bring the Qur'an closer to us: they train us to read and interpret verses that have multiple levels of meaning, to read verses and stories from multiple perspectives, and to dive into their depths for pearls of meaning; they teach us how to read and live the Qur'an and Sunnah (Ogunnaike, 2017).



Grabar las recitaciones del Corán va más allá de un simple levantamiento de imagen acústica, ésta adquiere su potencia y valor estético por su contexto y tradición. El adab, como sonido, es más que un complemento, su potencia literaria y sonora hacen que sea indisoluble de su papel como imagen, y aunque se requiera de un sentido diferente al de la vista para apreciarlo, el hecho de que refiera a un cúmulo de significados y propicie experiencias que rodean al sujeto muestra la importancia de asirlo en un soporte virtual. El propio Corán invita a los fieles a recitarlo de manera constante, de forma respetuosa ya que es un acto de adoración, dicho libro sagrado señala que éste es un medio específico de protección en contra de Shaitân, también señala que en este acto hay tesoros escondidos, el mismo Mohammed señaló: "Quien recita el Corán y tiene buena recitación estará con los nobles ángeles escribas, y quien lo recita y tiene dificultad tendrá dos recompensas" (Mezquita de Caracas); pronunciar el Corán (cultivar el adab) no es propiamente levantar una canción, es una recitación melodiosa, modulando la voz mientras se pronuncian las suras a fin de que se conmueva el corazón.

EL AMBIENTE SEGÚN LAS Y LOS INTEGRANTES DE LA MEZQUITA IMAM MALIK

Lo que veremos a continuación son las imágenes que produjeron los niños de la madraza Imam Malik. La logística que se implementó para la obtención de estas fotografías fue: “Aquello que me parece bello según el islam”, esto en un contexto amigable y resaltando el valor que ellos conocen como Ihsan, este ya fue tratado previamente en su potencia como fenómeno imaginal.

Bajo la lógica que propone Ritchin, al proporcionar las cámaras, la instrucción fue solamente logística, no existió una educación referente al encuadre (por ejemplo, ley de tercios, sección áurea, etc.), y por la condición de la cámara, tampoco referente al diafragma y el enfoque, sólo se les instó (por la calidad de la cámara) a que procuraran espacios con más luz de modo que aquello que fuera objeto de su fotografía fuera nítido. Existen múltiples ejercicios sociales que recurren a la imagen fotográfica para atestiguar ciertos contextos de determinados grupos y socializarlos, esto está, por poco, fuera del foco de este proyecto, ya que al presentar las imágenes que se verán a continuación la intención principal es pensar en el proceso que llevó a su construcción, recurrir a los elementos imaginables que se han abordado y pensar en ellos al momento de leerlas.

El proceso dentro de la imagen fotográfica es importante ya que no sólo es asir aquello que estuvo en un cierto tiempo y espacio, sino aproximarse a gestos culturales sumamente

particulares sin los cuales no sería posible experimentar la imagen tal cual se aprecia. Para esto se vuelve necesario pensar en el acto fotográfico como el proceso en el que la fotografía es resultado de los procesos que la rodearon al momento de su construcción. Dubois lo explica perfectamente de la siguiente manera:

Si se quiere comprender en que consiste la originalidad de la imagen fotográfica, obligatoriamente hay que ver el proceso más que el producto, (...); [Es necesario] que se tomen en cuenta (...) el conjunto de datos que definen, en todos sus niveles, la relación de ésta con su situación referencial en el momento de su producción (relación con el referente y con el sujeto-operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: momento de la toma) (Dubois, 2014, p. 66).

En este sentido, la relación y el estudio de lo imaginal se explican desde la perspectiva de las y los participantes, basándose en sus explicaciones sobre su relación con lo fotografiado, con la cámara y las formas de adaptar el cuerpo, los encuadres y las tradiciones imaginables que determinan esos encuadres, siendo éstos un instante crucial que refleja gran parte de la construcción teórica de ciertos ítems de la presente investigación, mostrando su vigencia, su desuso e incluso la transmutación de valores que han sufrido a raíz de las transformaciones religiosas, como menciona Schenerock (2004: p. 84), esta forma de dar significado posibilita la comprensión del mundo, es una forma de conocerlo, controlarlo, dominarlo y transformarlo, en este sentido, la fe puede prosperar y dejar su huella en la historia de la comunidad.

Contemplar todas las tradiciones que se entrecruzan en la creación de las fotografías de las y los participantes es, en sí misma, una experiencia imaginal que vale la pena señalar a la luz de sus opiniones, pensando que hay significaciones completamente particulares girando alrededor de estas imágenes, significaciones que emanan directamente de la doctrina y que se manifestaron en sus elecciones, que fueron respetadas y, en cierto modo, acotadas por los líderes del grupo; así, por cuestiones formales, las fotografías que los niños obtuvieron serán divididas en: bodegón (aquellas que incluyen animales), paisaje (aquellas referencias a la arquitectura) y retratos. Estas categorías no buscaban limitar el espectro imaginal de los niños, sino brindar una mera organización.



IMAGEN 4.13
FOTOGRAFÍA POR ALIA

BODEGÓN

Resulta interesante que la gran mayoría de fotografías que se realizaron en esta línea gráfica estén enfocadas en plantas, flores y figuras vegetales, esto es valioso en tanto permite intuir la vigencia de aquellas tradiciones islámicas que consideran bellas las abstracciones que toman como inspiración lo orgánico, presuponiendo que aquellos valores, bajo los cuales se fundamenta lo imaginal en lo islámico, son firmes y realmente funcionan como pilares bajo los cuales se crea el ecosistema visual. Uno de los conflictos al hablar de las imágenes que hay en el islam es pensar que todo está relacionado con el mundo árabe, cuando no todo lo árabe es musulmán ni todo lo musulmán es árabe, las imágenes que podemos ver dan cuenta de cómo el núcleo imaginal -concretamente aquel que dicta como aceptables las formas vegetales, deseables ante la idea de mostrar la belleza de Dios- funge como un aparato regulador.

¿Por qué una planta refleja aquello que es bello según islam? La educación formal señalaría que esto está en función de sus propiedades simétricas que recuerdan los valores de la personalidad de Dios, para los niños es más simple: la gran mayoría señalaba la felicidad que propiciaba la planta en el ecosistema, otros enfatizaban el cuidado que ponían sus madres en ellas, incluso hubo algunos de ellos

que aprovecharon las flores que hay dentro de las instalaciones de la madraza para completar el ejercicio. De este modo, aunque es poco verbalizado por los niños, las fotografías de plantas (tanto por la concepción histórica, como por la disposición de los elementos) demuestran aquello que Buck-Morss refería diciendo que las fotografías son producto de una conciencia colectiva (en Brea, 2009, así, los niños señalan afectos que están presentes en los mosaicos de la mezquita Imam Malik y en la tradición histórica de sus pueblos que van más allá de Chiapas y que se remontan a las épocas del profeta.



IMAGEN 4.14
FOTOGRAFÍA POR HAKU



IMAGEN 4.15
FOTOGRAFÍA POR ATAYLA

Hay fotografías como las de Daud (Imagen 4.19) y Fátima (Imagen 4.20) que muestran la disposición del cuerpo para obtener un encuadre, éstas implicaron una posición del cuerpo para mostrar los detalles, en el caso de Fátima podemos apreciar el uso del cuerpo para obtener un plano demasiado abierto en el que se pueda apreciar una cantidad considerable de geranios y una especie de suculentas, y en la de Daud vemos un acercamiento al suelo a fin de generar un plano detalle. Estas descripciones son sólo enunciaciones que permiten entender la imagen en un contexto formalístico, la experiencia de escópica que plantea la postura frente a una flor cuyo valor que integra a un soporte fotográfico, y como el cuerpo se integra a esta dinámica, está en función de lo que Didi-Huberman señalaba como ser mirado por la imagen, las flores miran con los lentes de la educación islámica, misma que las sitúa como la obra de arte de Dios, las flores miran desde un sitio de autenticidad, miran desde su belleza, así la fotografía de plantas “no es representación ni tampoco índice o registro (...), sino que concretamente es principio de superficie y exige pensarse justamente donde se abre la escisión de lo que nos mira en lo que vemos” (Dipaola, 2019, p. 36). Es el trayecto de las flores y la doctrina, que mantienen su vigencia, lo que permite que esta producción de lo imaginal (la fotografía) conserve su vigencia y expanda sus posibilidades.



IMAGEN 4.16
FOTOGRAFÍA POR FÁTIMA



IMAGEN 4.17
FOTOGRAFÍA POR SAIDA



IMAGEN 4.18
FOTOGRAFÍA POR SAIDA



IMAGEN 4.19
FOTOGRAFÍA POR DAUD



IMAGEN 4.20
FOTOGRAFÍA POR FÁTIMA



IMAGEN 4.21
FOTOGRAFÍA POR SAIDA

Imágenes como las anteriores se valen del ecosistema para encontrar el objeto fotografiable, hay otras en las cuales se realiza una labor de montaje en la que la imagen es resultado de la adaptación de espacios, por ejemplo, la imagen 4.17 por Saida: que hubo una articulación y dispersión de los elementos que se encuentran en lo cotidiano, lo cual es parte de la apropiación del ambiente. En la fotografía se puede ver que la maceta fue ubicada en el centro de un patio, propiciando un encuentro en el que la cámara, como ajena a esta cotidianidad, condiciona la disposición de los elementos, este encuentro singular que plantea la imagen resalta las ideas que se aprecian dentro del ejercicio, pero también muestra la operación subjetiva que implica montar un espacio en el que lo espiritual sea el objeto principal y que pueda ser la simpleza de una planta la que crea las relaciones. Fotografías de este tipo muestran exploraciones imaginales que permiten descubrir los afectos y también propician un marco de lectura en el que lo intangible muestra los diferentes niveles de asociación e interpretación dentro de las imágenes religiosas.

Otra persona que recurrió mayoritariamente a fotografiar flores fue Atayla (Imagen 4.15), quien realizó una serie en la madraza tomando geranios en las manos para mostrarlas en

contextos completamente diferentes, Saporosi menciona que “la discontinuidad que surge de la extracción de ciertos elementos (previstos en una cadena de sentido y resituados en otra), provoca que el montaje de sus intervenciones opere como un procedimiento de dar verdad sobre [las experiencias comunales]” (Saporosi en Dipaola, 2019, p. 73. Énfasis añadido). En esta fotografía podemos apreciar la intención de mostrar aquellos detalles que le parecen bellos en un contexto completamente accesible a las verdades que pretende emular, aunque el error de foco hace “imperfecta” a la fotografía, en relación con su intención, sí logra poner en el mapa aquellas ideas que formaron parte de la planificación del suceso fotográfico.

Esta discontinuidad marcará la pauta para aquellas fotografías que ocurren fuera de la madraza, ya que la alteridad propicia sacar elementos de su contexto lógico, valorarlos y crear imágenes; apartarse de ellos es una de las claves para entender el ambiente en contextos donde no hay una mayoría musulmana y donde no todo recuerda al islam, ya que identificar fragmentos imaginales y propiciar experiencias escópicas fortalece los procesos de religancia imaginal y afianza el núcleo imaginal.

Una de las fotografías que vale la pena resaltar

en esta línea es la que tomó Saida (Imagen 4.21) de su gato en lo que parece ser la entrada de una cocina, esta imagen parece curiosa en función de varios elementos, el primer es la buena distribución en la imagen en términos formalísticos; la segunda es la habilidad retadora de esta fotografía sobre aquellas tradiciones que no permiten imágenes de animales, señalando cómo los afectos incitan a la flexibilidad de los núcleos imaginales dentro de la construcción de la cultura visual; Saporosi -en la reflexión que realiza sobre los fragmentos imaginales- señala que “una imagen del mundo (...) no puede sino ser parte de la experiencia social, cuya intervención sobre la vida incide, como cualquier otra forma de imagen, en la producción de lazo social y en las formas de comprender el tiempo” (Saporosi en Dipaola, 2019, p. 63), es en este tenor en el que me atrevo a pensar en esta foto del gato como una forma de comprender el paso del tiempo en este grupo, pero también para mostrar cómo hay ciertos elementos que se incorporan a las dinámicas actuales.

Al observar estas fotografías notamos el cambio de paradigma que ha habido en relación con las flores, si bien la gran mayoría de los habitantes de origen tzotzil tienen sus raíces en San Juan Chamula, no está de más recordar que, para sus hermanos de la región de Zinacantán, las flores

-y particularmente los geranios- son utilizados en rituales para manifestar diferentes favores, de los participantes ninguno mencionó una relación directa con esta connotación, sin embargo, es obvio que el geranio como figura imaginal sigue latente en las comunidades musulmanas, ya no con la intención mágica que pudieran utilizar habitantes de las comunidades cercanas, pero sí como reflejo de la belleza de la deidad. Esto abre un marco para ver las flores como “luciérnagas”, tal como señala Didi-Huberman (2012): ser tan discretos como sea posible mientras continúan emitiendo sus señales y reflexionando sobre cómo estas señales se transforman y se integran a nuevos dogmas

Después de estos planeamientos, queda pensar que los geranios son, en este punto, verdaderas supervivencias imaginales cuya pertinencia no puede ser evaluada según lineamientos del pasado, sino que: "Para conocer a las luciérnagas hay que verlas en el presente de su supervivencia: hay que verlas danzar vivas en el corazón de la noche, aunque se trate de esa noche barrida por algunos feroces reflectores. Y aunque sea por poco tiempo" (Didi-Huberman, 2012, p. 39). Estas flores que danzan y muestran sus colores ante nuevos públicos que admiran su belleza y que encuentran en ellas un catalizador del amor divino, de pronto son eclipsadas por las connotaciones que les restan autoridad, que validan su reproductividad en imágenes señalando que carecen de *rûh* (término árabe similar al alma), pero adquieren su fuerza en la multitud, en su capacidad de mostrar colores que se integran -en este caso- a imágenes fotográficas que señalan que aún hay algo que ver detrás de ellas, de utilizarlas como punto de contacto y encontrar verdades que alimenten el espíritu y que se materialicen en la cultura visual.





Otro objeto que es posible incluir dentro de esta categoría es el Corán mismo, fue Nasiba (Imagen 4.23), quien actualmente aprende el Corán de una manera más diligente con el fin de asesorar a mujeres en el camino de la fe, quien lo escogió como inspiración y objeto de construcción de la imagen fotográfica. Ella -al ser la más grande del grupo- tenía una visión más clara sobre las implicaciones que hay en el islam, que su objeto de contemplación sea el Corán hace referencia a la belleza del libro en sí (y no solamente a la belleza abstracta que solamente el musulmán puede entender, sino también a la distribución armónica del árabe y su ornamentación dentro de las páginas), así, la planificación de la fotografía se hace en relación con los sectores de luz y los de obscuridad, misma que da cuenta de su cosmovisión del mundo.

PAISAJES Y ARQUITECTURA

Dentro de estas categorías encontramos ciertas fotografías interesantes en cuestión de composición y referencias a doctrinas que el islam crea en torno al espacio, señalando estas imágenes como experiencias imaginables, según lo que Maffesoli menciona como un modo de estar-juntos.

Para mostrar lo primero es conveniente apreciar algunas fotografías cuya técnica privilegia lo general sobre un elemento particular, donde las y los participantes del ejercicio decidieron poner su mirada en el ecosistema partiendo de ubicaciones donde era posible incluir más elementos y que a menudo tienen el horizonte como punto de fuga. Es justo el acto de mirar la generalidad el que permite filtrar bajo un versículo del Corán estas imágenes y apreciarlas como fragmentos imaginables que apelan a la percepción de la persona frente a sus congéneres, pero también alza la reflexión sobre el horizonte como un modo de interpretar lo que Dios tiene que mostrar, el Corán dice: “We will show them Our signs on the horizons and in themselves until it becomes clear to them that this is the Truth” (Quran, 41:53).

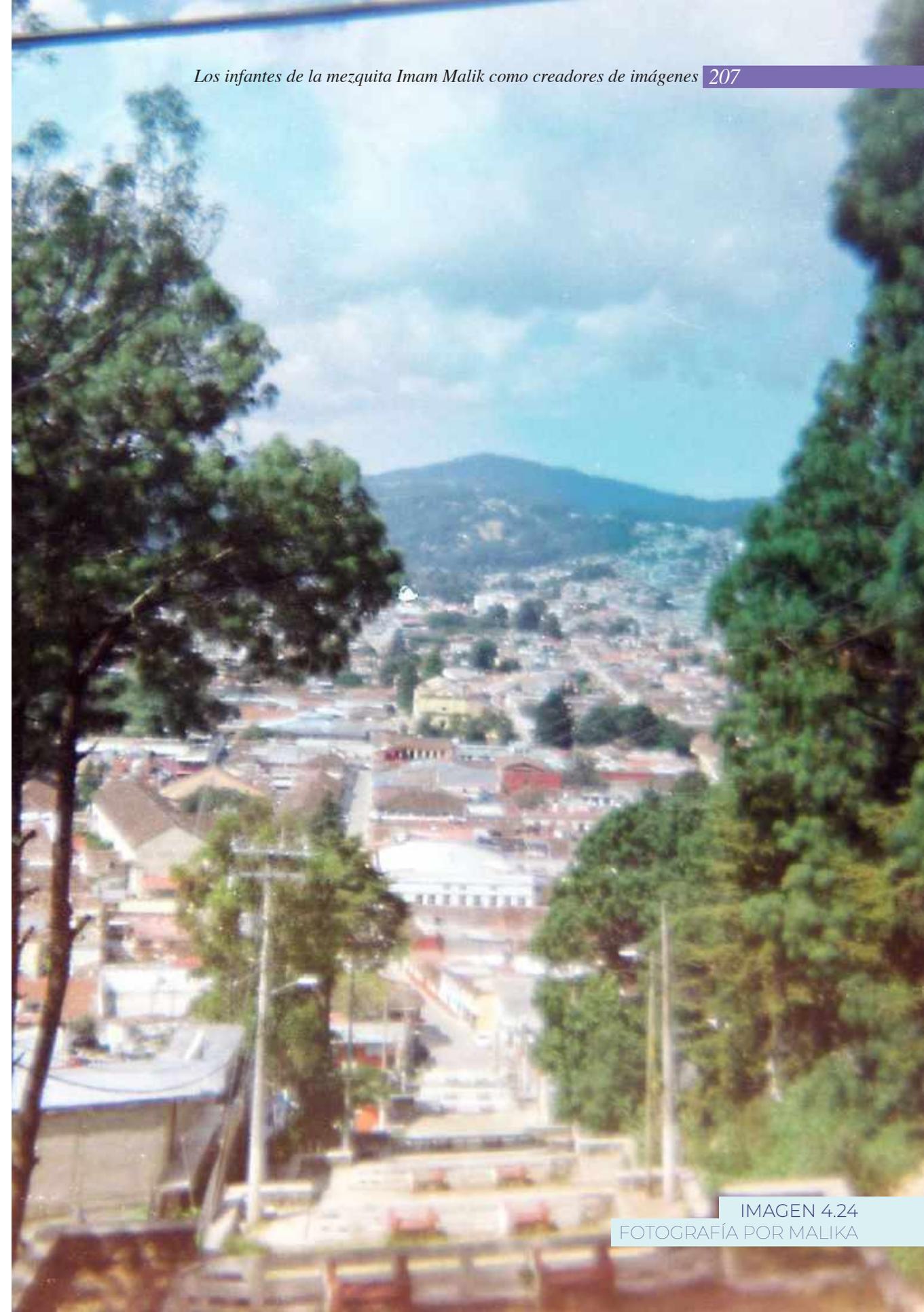


IMAGEN 4.24
FOTOGRAFÍA POR MALIKA

Existen otras traducciones que cambian la palabra horizontes por universo, señalando que en esta capacidad de mirar un panorama más amplio hay una fuerza de lectura que permite conocer la verdad que hay en el islam, mirar el horizonte y los universos en los que se mueven los fieles invita a reflexionar sobre las propias creencias, pero también invita a apreciar la manifestación de Dios sobre aquello que se incluye en la vista, ya sea la naturaleza o una multitud de personas, estamos ante un reconocimiento y una interpretación del individuo. Esta experiencia escópica de reflexión podría señalarse como ‘ser mirado por el horizonte’, y es esa mirada la que demanda un proceso de creación de imagen a fin de asir los elementos sujetos al significado, disparar la cámara es una forma de capturar esos signos efímeros y encontrar un punto de contacto para recibir esos mensajes y percibirse dentro del panorama global, el que mira el paisaje a su vez es mirado por los signos que Dios pone en la naturaleza y que son apreciables mediante la imagen construida, en este orden de ideas, mirar el paisaje ofrece una promesa enigmática y el soporte fotográfico es un modo de acudir a ella para obtener claridad sobre la revelación de la misma, estos fragmentos imaginables, como contenedores sígnicos, “hacen surgir el lado inmaterial de las cosas” (Maffesoli, 2009, p. 45), donde es posible participar en las verdades y la percepción de un ser colectivo.

Esta forma de entender la colectividad -mediante los procesos de religancia imaginal- es más clara en otro de los objetos de admiración de las y los participantes: su propio recinto religioso; la mezquita y la madraza se convierten -bajo la mirada de los niños- en sitios de interacción dinámica donde se puede atestiguar un juego de afectos cuya potencia está en la estética, en su aceptación y contemplación. La adopción de la estética magrebi que hay en la mezquita, después de los procesos de negociación por los que pasó la comunidad, puede entenderse, en palabras de Maffesoli (2019), como una unión mística proyectada, un reconocimiento de las convenciones históricas y comunales que ahora se ven legitimadas por la creación de imágenes del sitio, Maffesoli también señala que es “reclamar figuras [señalar como objetos de valor y manifestar una apropiación] en la que el ideal comunitario se reconoce y se complace (Maffesoli, 2019, p. 29. Énfasis añadido).

Una de las peculiaridades que tiene esta mezquita es que su construcción implica una negociación de elementos imaginables, son varios los elementos que pueden evocar el pasado religioso de la comunidad, pero ninguno tan deliberado como la cúpula a la que se hace alusión en la fotografía, ya que desde su diseño pretendió ser un homenaje a la herencia espiritual de los pueblos chiapanecos

emulando la cúpula de la catedral de San Cristóbal y la que está en el altar mayor de San Juan Chamula.

Uno de los participantes que señaló especial interés en la mezquita fue Malik (Imagen 4.25, imagen 4.26, imagen 4.27) quien realizó fotografías explorando la parte exterior de la mezquita, así como su interior, poniendo especial énfasis en aquellas partes con significados y funciones específicas en el orden de lo imaginal, elementos que tienen la función de propiciar experiencias espirituales pero que también, por sus características de espacio y ubicación, sirven para encausar la mirada dentro del recito, por ejemplo, fue el único en realizar fotografías sobre el mihrab y la lámpara gigante que cuelga en el centro de la mezquita, reclamando estas figuras como elementos valiosos, siendo sus fotografías fragmentos imaginables que muestran lo que le parece bello según el islam, sus posibilidades de acercarse a ellas.

Cuando se mencionan las fotografías, como fragmentos imaginables y como consecuencia de los juegos de afectos, no sólo se señala la conexión divina que ocurre en el lugar, sino también los procesos de interacción con otros que comparten sus valores, Maffesoli (2009) lo señala como “una manera de existir a partir de un lugar que compartimos con otros”, es el

lugar compartido y las vivencias que se gestan en los que median las imágenes y dictan los encuadres, señalando los gustos e intereses según las formas predominantes.

En otra de las fotografías de Malik se puede apreciar un grupo de niños preparados para recitar el Corán, en estas fotografías no solamente se identifican las figuras antropomórficas sino la disposición que se practica en pro del ejercicio espiritual, posterior a que se realizara la foto, la recitación llevó a los niños a participar de una alianza mística -tal como se explorará más adelante -,de la cual, la foto es testigo de la preparación, en este sentido, la mezquita y las personas en la fotografía de Malik parecen responder a lo que señala Maffesoli: “el espacio es en cierto modo un tiempo vivido. El de las pequeñas historietas, el de los momentos (buenos o malos) que por sedimentaciones sucesivas hacen, justamente, la cultura concreta: una memoria compartida (...). En este sentido (...) es una ética de la situación. Ligada a una instancia, a un emplazamiento particular” (Maffesoli, 2009, p. 29).



IMAGEN 4.25
FOTOGRAFÍA POR MALIK



IMAGEN 4.26
FOTOGRAFÍA POR MALIK



IMAGEN 4.27
FOTOGRAFÍA POR MALIK



IMAGEN 4.28
FOTOGRAFÍA POR RAFIQ

Esta “**ética de la situación**”, como la llama Maffesoli, es consecuencia de una superposición de vivencias y de coreografías sociales que conforman la existencia de la colectividad, la creación de imágenes a partir de esa valoración es parte del fomento de las mismas dinámicas que se gestan en el espacio y que, de alguna forma, lo mantienen vivo en el imaginario en un estatus deseable.

Durante la exposición de las fotografías en la comunidad hubo particular interés en aquellas imágenes que se centraban en la mezquita, estas fotografías -hablando del impacto del proyecto en la comunidad- han servido para reforzar el lazo social, ya que, como teoriza Maffesoli (2009), éste se construye a través de la apropiación de lugares, una unión mística propiciada a través del cuidado y la interacción.

Dentro de las fotografías de la mezquita Imam Malik, hay una sola que es testigo del ejercicio de exploración del ambiente. Haku (Imagen 4.29) realizó una fotografía en el exterior de la mezquita en la que se pueden ver los arcos de tal modo que señalan el punto de fuga de la imagen, así mismo, de una forma deliberada, la caja de la cámara que utilizó para el levantamiento de imagen es disruptiva en lo cotidiano del espacio, el tono azul es consecuencia de la luz sobre el rollo y fue la única que él realizó dentro del recinto.

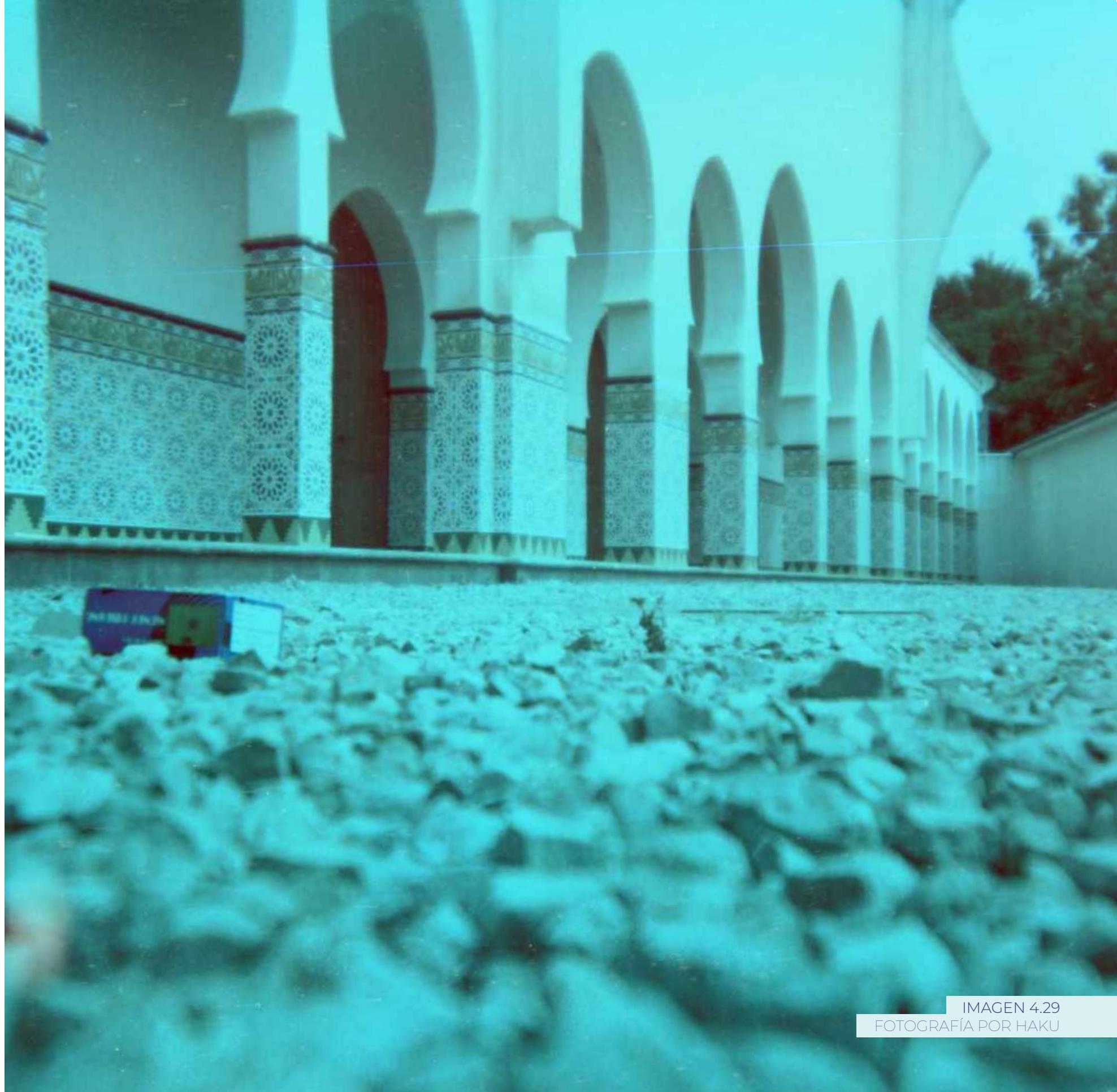


IMAGEN 4.29
FOTOGRAFÍA POR HAKU



La historia de Haku en relación a la mezquita es desconocida, es imposible saber los afectos y las historias particulares que le llevaron a detallar la belleza del islam en otros espacios, sin embargo, podemos intuir que parte de lo que él encuentra bello es la capacidad de crear imágenes, es un sello que caracteriza el ejercicio y que permite pensar en el ambiente y la creación de imágenes como “un espacio que impone sus reglas de opresión o, al contrario, sus potencialidades de desenclaustramiento” (Didi-Huberman, 2014, p. 80), siendo la creación democrática y deliberada de imágenes un medio para alcanzar tal fin.



IMAGEN 4.31
FOTOGRAFÍA POR MALIK



IMAGEN 4.32
FOTOGRAFÍA POR ALIA



IMAGEN 4.33
FOTOGRAFÍA POR ALIA

RETRATOS

Otra de las propuestas de levantamiento de imagen que manejaron las y los participantes fue el retrato y el autorretrato, en sectores mucho más tradicionales esta actividad constituiría un verdadero reto ya que al tratarse directamente de una figura antropomórfica pondría entrar en conflicto la relación original del islam con las imágenes: en los orígenes del islam se pensaba que las figuras humanas podían convertirse en un objeto de devoción, es decir, que pasaran de ser un punto de contacto o de remembranza a ser el receptor de la adoración, en el caso de estas imágenes, la intención es otra, uno de los propósitos de los niños fue remarcar las relaciones que tienen con personas que comparten su misma fe mediante la imagen, entonces el retrato no se realiza con la intención de crear un ídolo, se piensa como un acercamiento a aquellos con quienes se comparte la noción de comunidad.

Los retratos, a diferencia de las otras categorías aquí presentadas, suelen ser más diversos, existen fotografías que ocurren en contextos domésticos, algunas se realizaron dentro de la mezquita y otras ocurren en escenarios completamente diferentes y distantes de los centros de interacción cotidiana, es en la idea misma de individualidad y diversidad -parte central de la conceptualización del ambiente- donde se encuentra una conexión interesante

para comprender la religancia imaginal y su función en estas fotografías, Ogunnaike menciona, “The Qur’an describes the diversity of humanity as providential and divinely willed in order for us to know one another, and through this knowledge, to better know ourselves and our God” (Ogunnaike, 2017).

Según estas ideas se puede hablar del retrato como un modo de conocimiento que encierra en sí la noción de la existencia de un cuerpo más allá de lo individual, mediante el cual es posible conocerse, pero también conocer a Dios, recordemos que según la doctrina del Ihsan es imposible ver a Dios, así que los retratos son un modo de buscar a Dios en la existencia del otro. Para Didi-Huberman, en esta aproximación está marcada la creación de imágenes, la fotografía señala el punto mediante el cual ese reconocimiento es posible, realizar un retrato entonces “es recuperar el sentido de la existencia del otro a través de su rostro” (Didi-Huberman, 2014, p. 75), esa aproximación está reflejada en el encuadre, convirtiéndolo en un modo de acercarse y experimentar -en parte- comunión con el otro.



IMAGEN 4.34
FOTOGRAFÍA POR FÁTIMA

Didi-Huberman señala que no existen encuadres estéticos sin encuadres políticos, así que, ya que durante la planificación de estas fotografías no se profundizó en la parte estética, podemos pensar que estos están más relacionados con el aspecto político, es en estas imágenes en las que podemos apreciar un mayor enfoque hacia la comunidad y los afectos de quienes poseen la cámara, Ritchin señala que aquellas fotografías centradas en el ejercicio democrático “suele[n] ser menos genéricas, más personales y en ocasiones incluso más creíbles a pesar de sus torpezas” (Ritchin, 2010, p. 157) y esto se vuelve obvio en la labor de dirección de las fotografías con personas, dependiendo de la edad de los niños y las influencias que forman parte de su educación visual.

Para Maffesoli esto puede ser conocido como un “arraigo dinámico” en el cual aquellos aspectos que conforman la vida del ser humano se vuelven indivisibles, él menciona que en “la conciencia se funde la experiencia. Pensar, percibir, imaginar [hacer imagen], desear, sentir, querer no son sino uno (...) estando estrechamente ligados a una cadena sin fin que testimonia el aspecto orgánico de toda la vida. Vida que no puede dividirse” (Maffesoli, 2009, p. 139). Poniendo el acento en la creación de imágenes es que es posible comprender

cómo el ambiente se involucra en todos los aspectos de la vida de los musulmanes y cómo su construcción y apropiación está justo en la capacidad del individuo de hacer imágenes, en este caso mediante la fotografía. El ambiente, aquello que es bello según el islam, incluye a su prójimo en cualquier contexto.

Una de las fotografías que permite inquirir que el ambiente está en función de la percepción de cada musulmán corresponde a Alia (Imagen 4.35), quien hace un autorretrato en las escalinatas a la Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, es curioso que haya escogido este espacio para mostrar lo que le parece bello según el islam, si bien, desde ese punto, la vista de la ciudad es maravillosa, ella escoge mostrarse a sí misma en un sitio completamente pagano. Dentro de la concepción del ambiente todo sitio puede reflejar la belleza de Dios, siempre y cuando se le dé ese significado mediante la apropiación del espacio en la imagen y en el pensamiento, en este ejemplo podemos ver que el ambiente es una forma de mirar, el encuadre fotográfico sirve para registrar los afectos de las y los participantes en función de la mirada del individuo y no por las imágenes que están alrededor, es el aparato ideológico manifestado sobre la imagen.



IMAGEN 4.35
FOTOGRAFÍA POR ALIA



IMAGEN 4.36
FOTOGRAFÍA POR HAKU

Dentro de las fotografías que realizó Alía (Imagen 4.32 e imagen 4.33) podemos ver una exploración de San Cristóbal de las Casas, quizá su fascinación por el lugar tiene que ver con el tiempo que vivió en España, notorio en su modo de hablar, sin embargo, es la imagen la que captura sus pasiones y afectos en una ciudad que recién abraza al islam.

Uno de los hadiz que sientan los precedentes sobre las imágenes en el islam dice: “God has inscribed beauty upon all things”, bajo este lema, la belleza que se puede encontrar en la civilizaciones musulmanas no está limitada a los espacios de culto o de educación religiosa, sino que en este orden de ideas, tanto el adab como el ambiente salen de las madrazas y las mezquitas tradicionales para inscribirse en las calles y casas; esta construcción de la cultura visual en los países donde los musulmanes son mayoría puede ser bastante obvia, sin embargo, en Chiapas, donde los musulmanes, son una minoría es necesaria la producción deliberada de imágenes que señalen estos ideales de belleza, de relación con el entorno y sobre todo que -en el contexto de los Estudios Visuales- puedan ser sujetos de estudio sobre la producción de significado a través de la visualidad (Brea, 2009, p. 7).

Existen otros retratos que señalan aspectos más cotidianos de los musulmanes chiapanecos, ya sea de quien fotografía a sus familiares más pequeños, como es el caso de Fátima (Imagen 4.34), o como el caso de Haku (Imagen 4.36), quien esperó el atardecer y el juego de luces para poder realizar una fotografía con alto contraste.

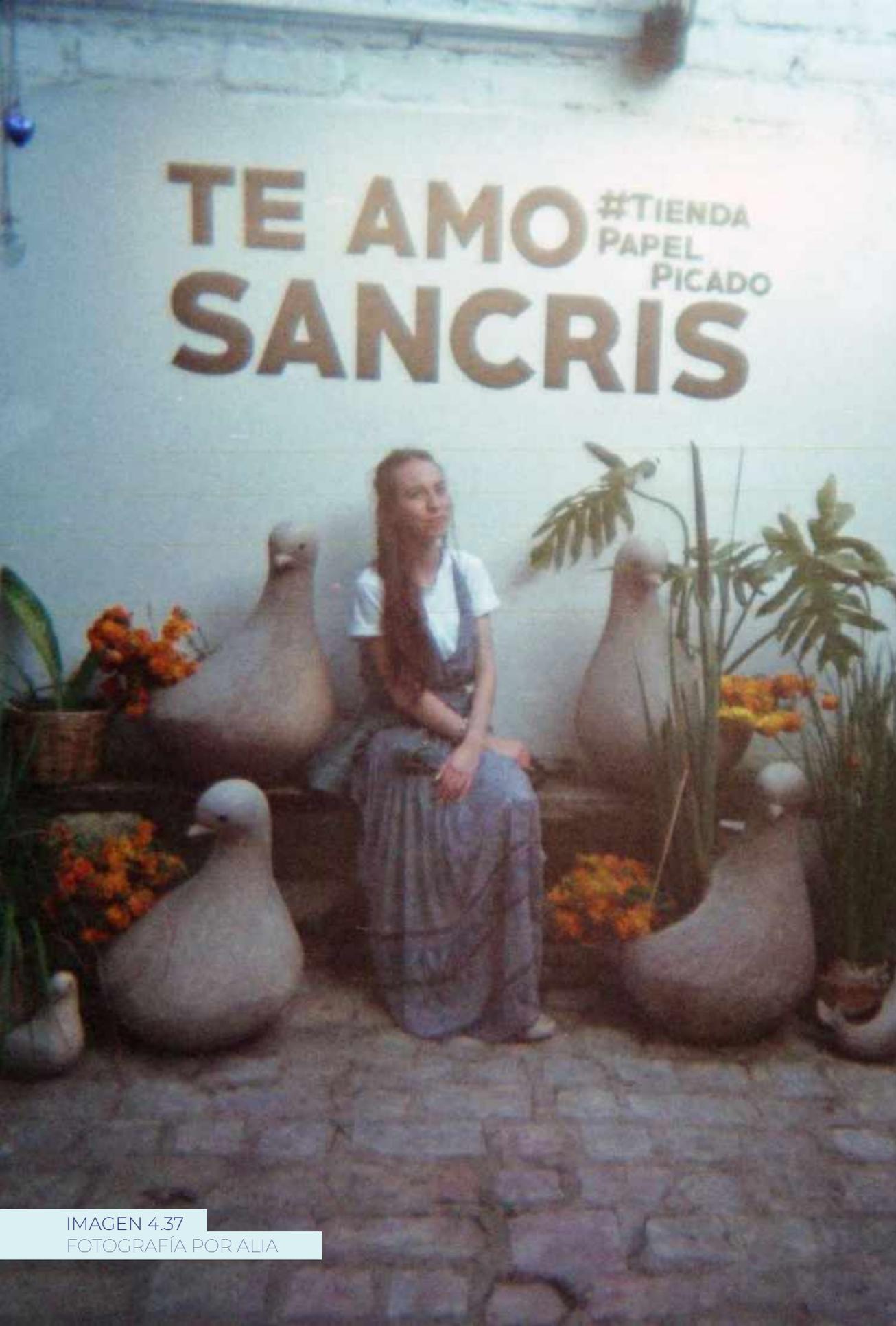


IMAGEN 4.37
FOTOGRAFÍA POR ALIA



IMAGEN 4.38
FOTOGRAFÍA POR MALIKA



IMAGEN 4.39
FOTOGRAFÍA POR ALIA

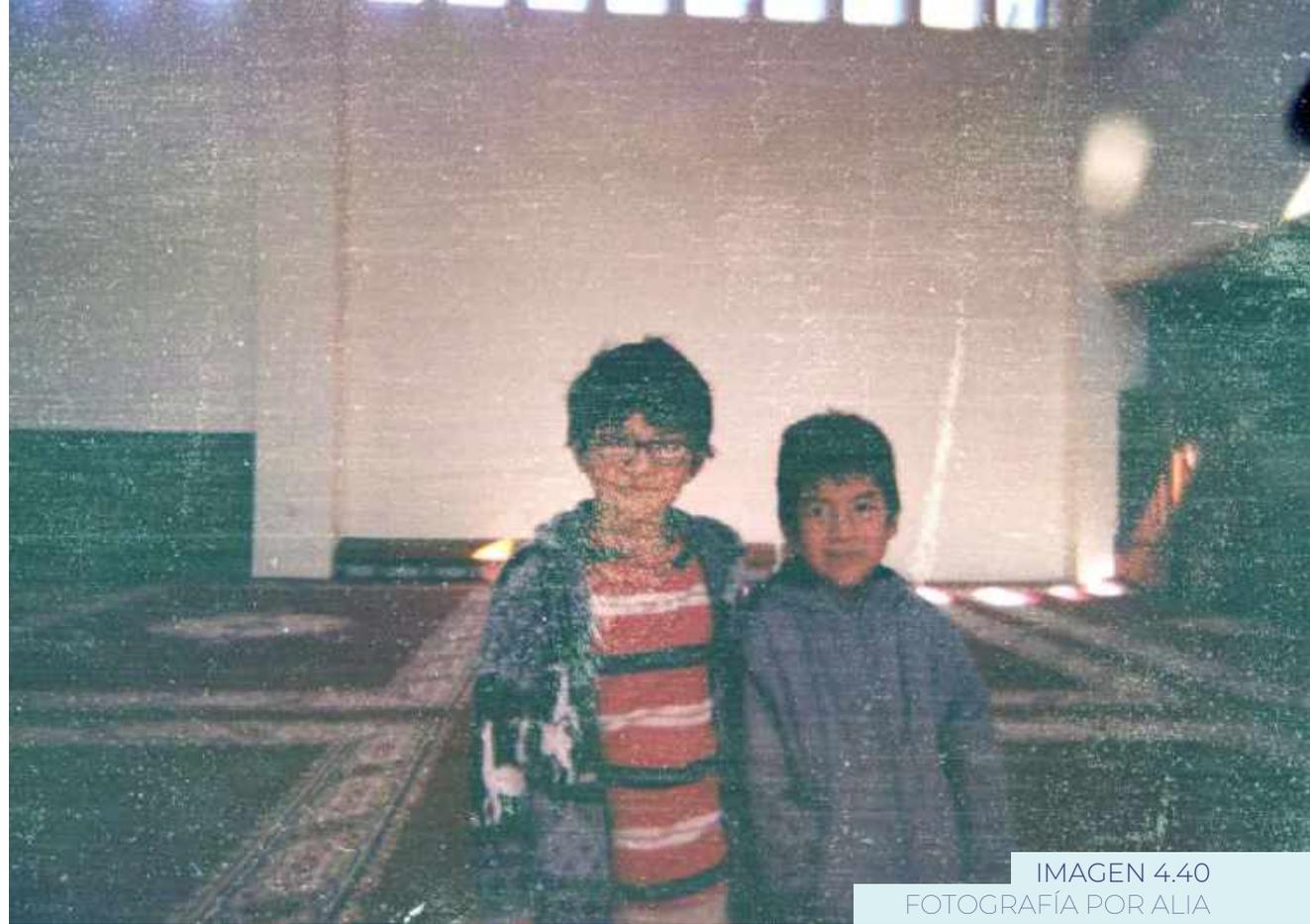


IMAGEN 4.40
FOTOGRAFÍA POR ALIA



IMAGEN 4.41
FOTOGRAFÍA POR HAMCA

REFLEXIONES SOBRE EL AMBIENCE

Después de compartir estas fotografías y articular ciertas reflexiones con artistas, antropólogos y demás estudiosos de la imagen y del islam, hay una cuestión que es constante durante la observación: si hay una gran mayoría de integrantes cuyo origen étnico se rastrea entre los tzotziles, ¿por qué la gran mayoría de estas imágenes no tienen una estética similar a la que han mostrado sus hermanos en otras áreas e incluso en las otras comunidades musulmanas de la región?

La respuesta podría parecer sencilla, pero implica retomar el planteamiento de García sobre las etapas del proceso de conversión de las comunidades musulmanas y pensar en ciertos momentos históricos planteados durante el primer capítulo de esta investigación. Para García, la Etapa de Desarrollo -en la que se ha situado a esta comunidad - implica una negociación por parte de sus adeptos, en la que no solamente ha influido el islam como doctrina y lineamiento superior, sino que se está ante una amalgama

homogénea de prácticas religiosas y culturales.

El islam busca permear todas las dimensiones de vida de las y los musulmanes, esto hace referencia a la ausencia de una división entre lo secular y lo religioso, ya que, como se puede apreciar en las fotografías anteriormente revisadas, esta línea es difícil de dilucidar, sin embargo, al ser el islam una práctica religiosa sumamente extendida, se ha diversificado demasiado, tal como se ejemplificó en el apartado de los espectros imaginales: hay muchas formas de hacer al islam y muchas formas de ser musulmán. No obstante, dentro de las diferentes sectas islámicas, hay ciertas formas que se expandieron dentro del imaginario islámico, haciendo difusa la frontera entre prácticas culturales y doctrina islámica, especialmente para aquellas personas que nacieron dentro países con una mayoría musulmana y que, por diversas razones, terminan liderando comunidades, resultando (en ocasiones)



IMAGEN 4.42
NIÑAS Y NIÑOS EN EL PÓRTICO DE LA MEZQUITA IMAM
MALIK DESPUÉS DE LA EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA

en una imposición de formas culturales con el pretexto de la doctrina, tal es el caso de la fundación de la Comunidad Musulmana en Chiapas, esto no es inherente al islam, pero sí es inherente a un espíritu colonialista que está presente en la gran mayoría de los fenómenos religiosos.

En los más de 20 años que han recorrido a esta comunidad existen imágenes que se han extinguido, a éstas se ha hecho alusión anteriormente con el nombre de silencios imaginales y la forma más sencilla de comprender esto, en el caso de las y los participantes, es en la forma de encuadrar las imágenes que resultan de la exploración del ambiente. Explorar lo imaginal en lo fotográfico es aprovechar las características intrínsecas del medio, al igual que la divinidad, aquello que se fija bajo el lente es de cierto modo inalcanzable e intocable aunque, según las propiedades referenciales de la fotografía, es clara su existencia y su encuentro con el fotógrafo en algún punto del espacio y tiempo, la fotografía en el orden de lo imaginal se aprovecha de la tensión de la distancia entre lo visible y lo intocable para propiciar significados, categorizaciones y señalar afectos.

Es cierto que en la mayoría de los encuadres fotográficos de las y los participantes se han dejado de lado aquellas referencias explícitas a la etnicidad tzotzil y se privilegian aquellas formas relacionadas con la forma de vida construida por el islam y sus mensajeros españoles, sin embargo, en la exploración del ambiente la ausencia también sirve para señalar algo, Didi-Huberman menciona que la fotografía “reúne las censuras originadas en sistemas políticos que se proclaman opuestos” (2014, p. 15) en dos sentidos: velar y dejar borrosos. La acción de velar a la que él se refiere hace alusión al efecto de la luz sobre el rollo que borra y que, en este caso, saca del mapa imágenes que algún día estuvieron a un paso de mostrarse, como anteriormente se ha reflexionado, esta cacería de imágenes no puede destruir la esperanza de que resurjan, aunque deja la interrogante sobre si será en este mismo contexto en el que se les pueda ver de nuevo, por ejemplo, aquellos productos obtenidos de la lana de oveja que pierden su poder sagrado y se convierten en materia prima reemplazable por otras telas sintéticas; por el otro lado, las imágenes borrosas están más en relación de lo entra en el

campo de las supervivencias imaginales, aquellas imágenes que se niegan a desaparecer pero cuya visualización no es clara, tal es el caso de las flores y su adaptabilidad, esto se ha apreciado con los geranios: se ha sustituido el uso ritual por el uso ornamental y carente de poder metafísico.

Buscar ampliar la comprensión de lo imaginal en los musulmanes chiapanecos invita a repasar aquellos elementos que Maffesoli señala como necesarios para los procesos de religancia imaginal, esto es reflexionar sobre cómo

crear comunidad en derredor de las imágenes que se producen, [este es un proceso que ocurre a cargo] tanto del individuo como de la sociedad. Según este punto la estética social parece organizarse alrededor de cuatro pivotes de esenciales: la prevalencia de lo sensible, la importancia del entorno o del espacio, la búsqueda del estilo y la valorización del sentimiento tribal. (Maffesoli, 2007, p. 111. Énfasis añadido).

Dentro de las fotografías que se han observado como parte de este ejercicio se puede apreciar que lo sensible prevalece al identificar los fragmentos imaginales que se vuelven objetos de valor y que son asidos a fin de ser explorados nuevamente; también hemos notado cómo el entorno se vuelve importante al momento de señalar aquellos elementos que constituyen los espacios de interacción, siendo estos lugares testigos de los juegos de afecto que invitan a la apropiación mediante la imagen; la búsqueda del estilo se hace manifiesta en los procesos de encuadre que van más allá de aquellos que se aprecian dentro de la fotografía, están condicionados por los encuadres sociales en los que, según las tradiciones de las imágenes que condicionan la historia y el concepto de Fuerza diagonal de Hannah Arendt, se aprecia una apertura de la estética ante la historia que retoma sus pasados para crear algo completamente nuevo; también la conformación de un cuerpo místico que se ve plasmado en la búsqueda del cuerpo del otro, siendo en las imágenes la búsqueda de la otredad, pero también la búsqueda del potencial divino.

La belleza y las imágenes en el islam tienen una relación bastante específica, para que puedan ser gestadas necesitan surgir del amor de aquel que las propicia, para Ogunnaike la belleza y el amor son actos inseparables, para García la belleza implica una conformidad personal y dinámicas cotidianas, el Corán menciona “Dios ama a los que se embellecen o los que hacen cosas bellas”, por lo que podemos inferir que aquellas imágenes que surgen desde el amor también constituyen el ambiente de un lugar. Al momento de cuestionar a ciertos niños sobre la motivación de sus fotografías, hay algunas que no tienen otra razón más que el amor, por ejemplo, la fotografía del gato de Saida (imagen 4.21), ella explicó: “amo a mi gato y en el amar y cuidar a mi gato veo el amor de Dios”. Lo imaginal en los musulmanes

chiapanecos es una crónica de su amor a la divinidad y cómo ese amor se manifiesta dentro de los objetos de deseo que se plasman en fotografías. Ante tal hecho, Dipaola menciona que “las imágenes, entonces, constituyen la experiencia social y cultural como régimen estético, y en tales circunstancias, estética y lazo social también son indiscernibles y se expresan por superposición” (Dipaola, 2017, p. 26) No se puede separar a las imágenes de los afectos, los afectos de lo social y lo social de la fe. Esto se ha revisado previamente con el estudio de los cuatro niveles de representación que atraviesan omnidireccionalmente la producción de imágenes, entendiendo que la imagen es multidimensional y que no existe una sola causa que intervenga en su formación.





Esto recuerda el texto ¿Qué quieren realmente las imágenes? de W.J.T. Mitchel, él supone que si a las imágenes se les pudiera dar una personalidad propia éstas manifestarían sus deseos y voluntades más allá de una primer interpretación a partir de lo obvio, si estas imágenes gestadas en el concepto de devoción a Dios manifestaran su contenido, probablemente revelarían tesoros de fe que son complicados de entender para aquellos que no practican el islam, ese será un secreto que quizá sólo quieran descodificar con los que saben leerlas, quizá conserven una complicidad con la imaginación activa de las y los niños que las sacaron a la luz, o en última instancia, como dice el propio Mitchell, guardar silencio y buscar no significar nada para nadie, o por lo menos no para su creador, tal como es el caso de los geranios que a la luz de la historia aparentan ser una supervivencia imaginal, pero que ante estos jóvenes fotógrafos ha perdido ese valor, en última instancia, la labor de aquellos que buscan acercarse a estas imágenes se ha de limitar a cuestionarlas y, quizá después de un tiempo, se pueda obtener una respuesta: “Lo que las imágenes en última instancia

quieren es simplemente ser preguntadas qué quieren, con la comprensión de que la respuesta pueda ser nada en absoluto” (Mitchel, 1996, p. 82).

Sin embargo, tener conciencia de los misterios propios de las imágenes no implica tomar una actitud pasiva frente a ellas, sino que es posible acercarse como quien se acerca al fuego para recibir calor y ver entre aquellas flamas la materia de lo que alimenta el fulgor. Esta analogía, que las imágenes “arden”, es pertinente por la relación que hay en islam con la creación imágenes, recordemos que el Ihsan implica un juego de miradas: ya que no se puede ver a Dios se le busca en el ecosistema visual, y en ese ecosistema, Dios puede ser dilucidado, en este sentido, cada una de estas fotografías se quema como se quemaba aquel árbol del que habla el Sura 20 del Corán, al que el profeta Moisés se acerca para “find some guidance at the fire”.

Uno de los pilares de la comprensión de lo imaginal, según los teóricos que se han revisado, es el hecho de que “lo imaginal requiere decirse”, lo intangible busca modos de comunicar sus connotaciones

con los que conocen los códigos y, en este sentido, la experiencia gestada en la imagen fotográfica es ideal para comprender esta noción sobre ella. Esto recuerda aquella voz que Dubois le da a las imágenes que dan cuenta de la existencia de realidades que salen de la norma y que, de cierto modo, expanden la comprensión de la imagen y de las motivaciones humanas: “he aquí lo que he visto, he aquí lo que he tocado. Ahora sois vosotros los que tenéis que ver, tocar con los ojos” (Dubois, 2014, p. 68).

EL ADAB EN CHIPAS

Antes de describir las propiedades imaginales de las recitaciones coránicas y cómo la experiencia de asirlas en un soporte digital permite explorar la cultura visual de los musulmanes de origen tzotzil en Chiapas, es necesario mencionar que por motivos formalísticos, se hace esta división entre lo sonoro y lo visual cuando en un sentido estricto esta dicotomía es inseparable, no sólo en la abstracción que se propone, sino en la experiencia imaginal que implica convivir con ella dentro de lo musulmán, ambas lógicas de las imágenes se encuentran en algún punto del ejercicio espiritual, sin embargo, abórdalas por separado es lo que permite identificar sus propiedades.

A las recitaciones coránicas se les suele atribuir una gran cantidad de propiedades espirituales, por ejemplo, hay quien dice que recitar el Corán tiene propiedades curativas, siendo la recitación misma el punto de contacto para recibir tal favor, dentro de las ramas más místicas del islam, recitar el Corán acompañado de sonidos rítmicos es la antesala para entrar en trance, incluso dentro de la misma comunidad chiapaneca se apoyan del tasbih* para realizar recitaciones de este tipo previo a la comida en comunidad, en esto hay un aspecto claramente social: los más jóvenes aprenden cómo hacer estas recitaciones según el modo en el que lo hacen los mayores. Recitar el Corán no es una actividad común para los musulmanes, implica una preparación y un ejercicio de conocimiento profundo, en el caso de aquellos que no tienen el árabe como lengua natal, implica conocerla para leer los versículos del mismo modo que aquellos que lo aprendieron o partes de él.

La lógica de la imagen, bajo la cual se inscriben las recitaciones del Corán, está en función de su capacidad para propiciar experiencias que, si

bien no están en el panorama de la vista, se valen del sentido del oído principalmente para dejar marcas y propiciar impresiones bajo las cuales se fundamenta la sociedad y su reproductividad. Corbin (2006) señala que existen sonidos cuya potencia logra hacerlos prescindir de sus habilidades físicas para manifestar significados, sonidos vistos como imágenes que no prescinden de características como forma, color, extensión, perfume y resonancia, sino que trasladan esas propiedades a un ámbito psicoespiritual (p. 819), como señala Ogunnaike, estas propiedades “nos acercan al Corán y acercan el Corán a nosotros” (Ogunnaike, 2017).

Bajo esta idea es que es posible interpretarlas como imágenes cuando su perfume se torna envolvente e influyente; retomando a Dipaola, podemos inscribir las recitaciones coránicas como “imágenes [que] redevien –indiscernibles con la experiencia– en la producción siempre dinámica y flexible de las prácticas y los vínculos sociales y de las estéticas de socialidad” (Dipaola, 2019, p. 32), siendo ésta la perspectiva fundamental bajo la cual se



trata esta forma imaginal: en sus propiedades metafísicas, su capacidad innegable de reforzar el lazo social y de inscribirse en la cultura visual.

La dicotomía visual-sonora es parte de la producción imaginal de lo social dentro de las comunidades musulmanas, Kandinsky pensaba que “cada elemento posee un sonido interno propio (...) todo elemento se hace oír dentro de un forma escogida” (Kandinsky, 2014, p. 53), podemos pensar que los sonidos y recitaciones que manifiestan la fe, tanto como

lo hacen las demás figuras imaginales dentro del terreno de lo sensible, son ese sonido interno de cada comunidad musulmana, cada tradición islámica tiene su propia forma de realizar las recitaciones coránicas, incluso entre los musulmanes chiapanecos estas formas son diversas, aun teniendo en cuenta que todas tienen sus orígenes en la forma del MMM. La metodología que se emplea en la mezquita Imam Malik se centra en la colectividad, para realizar este registro hubo una disposición de las y los participantes propuesta por

los líderes que atestiguaron el ejercicio, las niñas estaban organizadas de mayor a menor edad y los niños de menor a mayor, cada uno tenía frente un pequeño atril que tenía abierto el último sura del Corán, mismo que recitaron casi de memoria al ser éste el que, por su sencillez, se utiliza en las madrazas para iniciar a los niños en esta práctica.

El desarrollo de la comunidad, de sus prácticas artísticas y su desarrollo espiritual se puede ver reflejado en la constancia del sonido dentro de las grabaciones que se han obtenido de este último sura. Salazar hace una atinada distinción entre lo ruidoso y lo musical, siendo el panorama histórico el que valida esa conformación: “El material sonoro puede ser ruidoso o musical; esta segunda opción es el resultado de selecciones largamente gestadas en la historia del sentimiento humano, cuyas fases sucesivas pueden establecerse de tal

forma que, siguiéndolas, se irá haciendo la historia de la Música” (Salazar, 2018, p. 15).

Las imágenes sonoras de los musulmanes chiapanecos son válidas porque la historia ha dado su consentimiento, el dawa se ha establecido en los corazones y en la cultura, retomando nuevamente la idea de fuerza diagonal que plantea Hannah Arendt, estas imágenes sonoras también se constituyen como una apertura ante el futuro, ya que la conjugación de rasgos fonéticos propios del idioma

y de la región hacen presencia en estas figuras imaginales, permitiendo conectar la fuerza de ambas tradiciones y apelando a esas peculiaridades lingüísticas como supervivencias imaginales ante la hegemonía cultural que representa el árabe, esto -aparentemente- no es un conflicto en la mezquita Imam Malik, como pudiera ser en la mezquita Al Kausar por parte de las dinámicas de la etnicidad, es importante señalar esto, sin embargo, es necesario pensar que eso es objeto de otra investigación.

Las recitaciones que salen de este ejercicio no son el único sonido que conforma a la comunidad, cada una suena de diferente manera: en ese campo auditivo hay diversidad, sin embargo, claramente dejan ver la forma en la que las y los participantes participan en su comunidad y en la divinidad. Didi-Huberman (2014, p. 16) menciona que las imágenes siempre están acompañadas de las palabras, y si tomamos las palabras como sonidos articulados, entonces podemos deducir que estas recitaciones pueden ser las

palabras que acompañan las imágenes que las y los participantes desarrollaron para comprender su ambiente, las recitaciones sonoras complementan esta actividad y muestran cómo los procesos de religancia imaginal atraviesan ambas dimensiones de la imagen.

Apelando a las comprensiones históricas sobre el sonido como medio de participación, es prudente retornar a Salazar, quien señala el principio de la transversalidad dentro de los quehaceres sonoros, él menciona que “la música comienza en el momento en que el hombre se descubre a sí mismo como un instrumento de música” (Salazar, 2018, p. 9), del mismo modo, la musicalidad que utilizan los musulmanes para propiciar experiencias espirituales comienza en el momento en que el individuo es consciente de su habilidad para pronunciar y comprender correctamente el mensaje del islam.

Dentro de la exploración que realiza David Toop sobre los fenómenos sonoros y su construcción como formas relativas a lo imaginal, es posible encontrar una línea que dé cuenta de cómo las recitaciones coránicas

inciden en los espacios, ya que comparten características dentro de la construcción de una atmósfera, cuentan con “una narrativa mensurable y tangible de objetos sonoros autónomos altamente compuestos y emocionalmente cautivadores” (Toop, 2016, p.27). La determinación absoluta sobre la capacidad imaginal no está en las emociones que generan estas imágenes sonoras, sino en la narrativa que tienen y en la importancia de la construcción del adab, la recitación que realizaron las y los alumnos de la madraza es una invitación a confiar en Dios, recordando su protección para aquellos que hacen el mal, la narrativa es clara señalando la dimensión espiritual de la misma al pedir en el último versículo del Sura 114 la protección ante los jinn* y la humanidad, esta declaración se manifiesta en sonidos que son repetidos en búsqueda de sentido, sonidos que se expanden por todo el ambiente y que crean un modo de estar-juntos.



Para Toop (2016), el sonido hace pensar en una vida latente, un vida que se crea en torno a los procesos imaginales en los que la proximidad es un factor decisivo en la forma de apreciar el sonido; la proximidad se manifiesta en dos vectores: el llamado al más allá y el llamado con el otro. Recitar el Corán refuerza el estar-juntos y provee un modo de construcción de identidad. Al igual que otros procesos de creación de sonido, las recitaciones coránicas tienen su origen en la reflexión, ya sea de la experiencia propia o de la doctrina estudiada, Toop menciona al respecto:

Tus pensamientos interiores o tus opiniones subjetivas son algo que creas primero en tu interior. Yo sea el mero reflejo de una actividad cerebral o de un proceso espiritual, o como quieras llamarlo, y siempre haz lo que primero está dentro de ti. Luego, de alguna manera, lo veces sientes fuera de ti y empiezas a reflexionar con esto que primero experimentaste en tu interior. A través de esta reflexión entonces se dan esos intercambios entre el interior y lo exterior (Tood, 2019, p. 121).



IMAGEN 4.47
RECITACIÓN DEL CORÁN 3

Dentro de la construcción de las imágenes fotográficas se pudo apreciar que la disposición del cuerpo era crucial para propiciar un encuadre que diera forma a la fotografía, del mismo modo, en las recitaciones, el cuerpo se utiliza para sentir aquello que se está diciendo, siendo uno mismo parte de la imagen que éstas ocasionan.

Al momento de recitar el Corán las y los niños se mueven de delante a atrás con un ritmo relacionado con lo que dicen, no es una danza porque no se valen de una coreografía ensayada o planificada, son movimientos espontáneos que realizan según lo que aprenden con sus maestros del Corán, Salazar menciona que

el hombre no ha producido nunca sus sonidos sin que, simultáneamente, un movimiento de su cuerpo se produzca de tal manera que sea como la indicación corporal de la voluntad de comunicación que el sonido producido por el hombre mismo tiene en sí y de cuya voluntad nace y es expresión (Salazar, 2018, p. 10).

Al momento de realizar esta exploración sonora hay más variables que es necesario tomar en cuenta, no basta con pensar en el trasfondo metafísico de las mismas o la disposición de los cuerpos en relación a tal hecho, sino que al pensar en asir el sonido en un soporte digital es pertinente conocer que el medio es en sí mismo una experiencia,

la forma en la cual se puede apreciar tal figura sonora da razón de un sentimiento. Toop señalaba que la experiencia de asir el sonido es una forma de aprender la insustancialidad, si bien -como ya se mencionó- las recitaciones coránicas tienen una sustancia psicoespiritual y, en términos físicos, grabar el sonido es una forma de conservarlo antes de que sus ondas sonoras se extingan y se pierdan en el vacío temporal, Toop menciona que “[El sonido] es intangible, y sin embargo la grabación le agrega cuerpo y permanencia, seguridad, continuidad y profundidad a la existencia colectiva (Toop, 2016, p. 163).

NOTAS SOBRE LA EXPLORACIÓN Y LA ABSTRACCIÓN

La exploración del adab y el ambiente significa un estudio sobre el espacio en el que las historias cotidianas de los musulmanes chiapanecos tienen lugar, historias que hablan de la formación de una comunidad, de su desarrollo y de sus afectos, en ellas, como Toop señala, es posible apreciar que las “relaciones de poder históricamente específicas se vuelven visibles y determinadas historias pueden tener lugar” (Toop, 2016, p. 160), este mismo estudio proporciona un marco en el que las relaciones históricas se hacen visibles, y en el que el pasado imaginal de ambas culturas se encuentra y se redefine según los acontecimientos del presente, el encuentro del adab y el ambiente es una apertura ante la historia que se vale de los recursos proporcionados por las y los participantes de este ejercicio, de este modo, el espacio y tiempo conviven juntos valiéndose de las expresiones imaginales para mostrar la potencia del islam con una herencia maya, sin una superposición de uno sobre el otro, sino con una armonía propia de las relaciones metafísicas que buscan su punto de contacto en lo sensible, explorar el adab y el ambiente es apreciar la imagen fotográfica y sonora como un medio que amplía la comprensión de una realidad inaccesible a la que se tiene contacto mediante lo sensible.

La experiencia de ver en conjunto a las imágenes fotográficas y el espectro de audio es resultado de la exploración del adab y el ambiente, es una forma de conocer al islam del sur de México, de participar en los procesos de religancia imaginal que experimenta la comunidad de la mezquita Imam Malik, es estar consciente de que muchas de esas figuras han sobrevivido al fuego del tiempo y del quehacer político, que son el resultado de una fluctuación de elementos doctrinales que ponen en el panorama un modo de hacer al islam, donde el estudio de las imágenes muestra las relaciones de poder pero también las relaciones con la divinidad. Las imágenes visuales y sonoras son el punto de contacto mediante el cual los ajenos podemos acceder a la concepción de la fe y participar en la belleza que la religión permite. Del mismo modo, lo imaginal se abre a la participación de los Estudios Visuales con el propósito de mostrar cómo la cultura visual se configura alrededor de la fe, mostrando los espacios de conflicto para señalar las posibilidades de participación de los mismos.

FOTOGRAFÍA POR INTEGRANTE DE LA MEZQUITA



CONCLUSIONES

Los Estudios Visuales han permitido a este trabajo de investigación situarse en varios flancos teóricos que hacen factible la expansión del conocimiento alrededor de la cultura visual de una de las minorías étnicas y religiosas de nuestro país. Tal como lo concibieron los primeros teóricos de los Estudios Visuales, el arte ha sido rebasado por la proliferación de imágenes y retomar estos aspectos ha sido apenas la punta del iceberg de todas las imágenes y dinámicas sociales que se gestan en las mezquitas chiapanecas.

En este trabajo de investigación la comprensión de lo imaginal, como un intersticio entre lo sensible y lo intangible, se ha alimentado de las opiniones de ciertos teóricos de la imagen, cuya perspectiva ha sacado los conceptos de misticismo y abstracción para aterrizarlos en una producción visual manifiesta en dos de los conceptos que propone Ogunnaike: el adab y el ambiente. Este modelo de construcción de imágenes, según el arte islámico tradicional, han sido retomado para explicar el momento histórico que vive la mezquita Imam Malik, considerando la madurez que sus instituciones tienen sobre las demás comunidades, según el modelo propuesto por García, habiendo alcanzado un punto de estabilidad en cuanto a las negociaciones culturales que conforman a la comunidad, logrando un desplazamiento considerable desde el inicio de este grupo en 1994, abriéndose hacia el futuro a partir de lo imaginal desde lo social.

A raíz de todo esto y pensando en la producción visual como una herramienta que permite indagar en los modos de hacer y pensar la imagen dentro de esta comunidad musulmana, se desprenden las siguientes conclusiones:

01

El acercamiento que se logró establecer con la mezquita Imam Malik, cuyos integrantes participaron en este proceso de fotografía social, no sólo es valioso en el sentido de poner a prueba el modelo que se ha construido sobre lo imaginal, sino que se vale de éste para demostrar que los procesos históricos de las comunidades sí importan en cuanto a su producción de imágenes, esto no es un descubrimiento nuevo ya que, como menciona Belting (2007, p. 29), la historia de las imágenes está atravesada por todos los factores que motivaron a sus creadores, lo imaginal no surge solamente del mundo de las ideas sino que, como se señaló en los factores de representación del segundo capítulo, se gesta entre lo intangible, lo sensible, lo temporal y lo espacial.

02

El modelo sobre lo imaginal que se toma en cuenta para esta investigación ha retomado y unido ciertos conceptos que se desarrollan sobre esta idea, situando al inicio de este abordaje en el núcleo imaginal, éste es el epicentro de las visualidades, de las doctrinas, es de donde las instituciones obtienen aquellas ideas que se traducirán en elementos políticos, es donde reside la información que se ha de clonar en las comunidades que se desprendan de ésta. En el núcleo imaginal de las comunidades chiapanecas están las palabras del profeta Mohammed, está la exactitud de sus antepasados mayas, los underpins del arte islámico, las referencias pictóricas de los textiles tzotziles, así como su devoción por encontrar la verdad. Del núcleo se desprende una onda expansiva que se ha nombrado como el espectro imaginal en el que se acotan aquellas imágenes que es posible mirar, aquellas que son indeseables y que, mediante una cacería de imágenes, se han buscado eliminar, callar para siempre para constituirse como verdaderos silencios imaginales. Se recuerdan aquellas que han muerto y se espera algún día vuelvan a resurgir, y hay otras que han logrado camuflajearse, ya sea por su astucia o porque han transformado su significado, sirviendo a nuevos intereses, ajustándose a las emergencias se convierten en supervivencias imaginales

03

Todas estas formas imaginales pertenecen a la cultura al mismo tiempo que hacen parte de la estética social, por lo tanto, estamos ante una invisibilidad entre lo social y las imágenes, citando a Dipaola: “lo imaginal indica una indiscernibilidad entre las imágenes y lo social, es decir, no hay ninguna demarcación posible entre lo que puede definirse como imagen y aquello que formaría parte de una experiencia social” (Dipaola, 2017, p. 13). De pronto esto puede ser complicado de entender en un contexto como el del islam chiapaneco, por lo cual se explora el concepto del Ihsan: adora a Dios como si lo vieras porque aunque no lo ves, él te ve, en este sentido, lo imaginal sigue conservando sus habilidades conectoras de realidad, ligando mediante imágenes las nociones de eternidad con las cuestiones y prácticas sociales.

04

Esta investigación se ha inspirado en ciertos trabajos antropológicos que señalan la formación de ciertas comunidades musulmanas, gran parte del primer y segundo capítulo incluso se ha basado en esta labor documental para apuntar ciertos procesos históricos, con todo esto, la mirada que se aprecia desde esas producciones audiovisuales y escritas (Somos Musulmanes, así como en El regreso de Ibrahim y los reportajes de Vice) carecía de autoría por parte de las comunidades, es decir, había una imposición de mirada por parte del director, esto sin contar que en todos se suele excluir a la comunidad de la mezquita Imam Malik, a menos que se relaten los actos de 1994 y el EZLN. Se pensó que era necesario pasar de estas barreras y proponer otras actividades visuales que fueran incluyentes con este grupo en particular, pero que no contaran la historia directamente, sino que fuera mediante la democratización de los medios que pudieran aprovechar la visión que les ha dado el islam y sus procesos históricos para mostrar ese ambiente del que habla Ogunnaike, dando cuenta de la riqueza que hay en su cultura visual, mostrando desde su perspectiva y capacidad de encuadrar las imágenes este imaginario que es el islam en Chiapas, buscando estas figuras imaginales en la imagen fotográfica.

05

Dentro del modelo que se ha construido para poder analizar las figuras y experiencias imaginales de las comunidades musulmanas, la idea de religancia imaginal ha sido crucial para entender cómo las formas religiosas suscitan una participación mágica en la que las y los conversos no sólo comparten sus creencias mediante la imagen, sino que tienen un medio para trascender hacia la divinidad y también hacia lo social. Lo imaginal no es algo que se experimenta en lo individual, requiere necesariamente de la participación de la comunidad, y es justo en esta participación en la que las imágenes van quedando relegadas o son promovidas, es la religancia imaginal la que permite que ciertas formas prosperen y otras mueran, es el fundamento de la preservación, creación y comprensión de imágenes, lo visible se manifiesta a través de las relaciones que constituyen el lazo social, y el lazo social se elabora a partir de momentos vividos en comunidad.

06

Dentro de la producción de la imagen, la religancia imaginal se aprecia en las fotografías de los retratos en las que uno se aproxima a otro, apreciándolo como un ser que refleja los afectos de la hermandad y de lo divino, la religancia imaginal se nota en la localización de espacios sagrados donde existe un estar-juntos que es presidido por la estética predominante, ocurre cuando se genera la apropiación de espacios en una ciudad donde los musulmanes son una minoría, es el la amalgama que permite rastrear imágenes a través de la historia de los pueblos, ya que como menciona Maffesoli, estar consciente de su papel y su función “es ciertamente la clave correcta para apreciar el sorprendente cambio de costumbres que se opera en las sociedades contemporáneas” (Maffesoli, 2009, p. 99). Es cierto que existen opiniones contrapuestas sobre la veracidad de la imagen, la fotografía muestra pero también oculta, hay un cierto truco en el acto de encuadrar, pero es justo esta creatividad en la mirada lo que la hace valiosa esta investigación. Desde la perspectiva de lo imaginal, la imagen fotográfica abre la percepción que se tiene de las comunidades al futuro y el hecho de que las y los integrantes de la mezquita Imam Malik sean quienes hacen sus propios registros manifiesta la riqueza que hay en su visión, principalmente porque se ha emulado esta actividad creativa en la madraza La Alpujarra, aprovechando la edad de los educandos, según ocurriría en las civilizaciones islámicas tradicionales.

Abordar lo imaginal en el islam desde la perspectiva de los Estudios Visuales enriquece la comprensión de estas comunidades. El islam en México merece ser estudiado desde la perspectiva de los Estudios Visuales ya que como minoría esconde dentro de su círculo las riquezas que hay en su cultura visual, más investigaciones darían cuenta del potencial de sus imágenes. Las formas imaginales que se presentan como parte de la producción de esta investigación son imágenes que, como señala Didi-Huberman, arden. Así mediante determinado soporte imágenes relacionadas al adab y al ambiente es tener imágenes que surgen de la emoción, son auténticas y colectivas. Las fotografías y los sonidos no solamente arden por su contenido teológico, sino también por su contexto político.

Rampley concebía la participación de los Estudios Visuales como “una alteración de las limitaciones disciplinarias existentes, en las que varias configuraciones conceptuales y discursivas se movilizan como respuesta a casos históricos y contemporáneos específicos (Rampley en Brea, 2009, p. 57), en este sentido, la presente investigación busca acotar, dentro del panorama científico sobre el islam, la importancia de la visualidad en la formación de una comunidad, de la participación alrededor de la imagen y de la construcción de identificaciones en medio de transformaciones sociales.

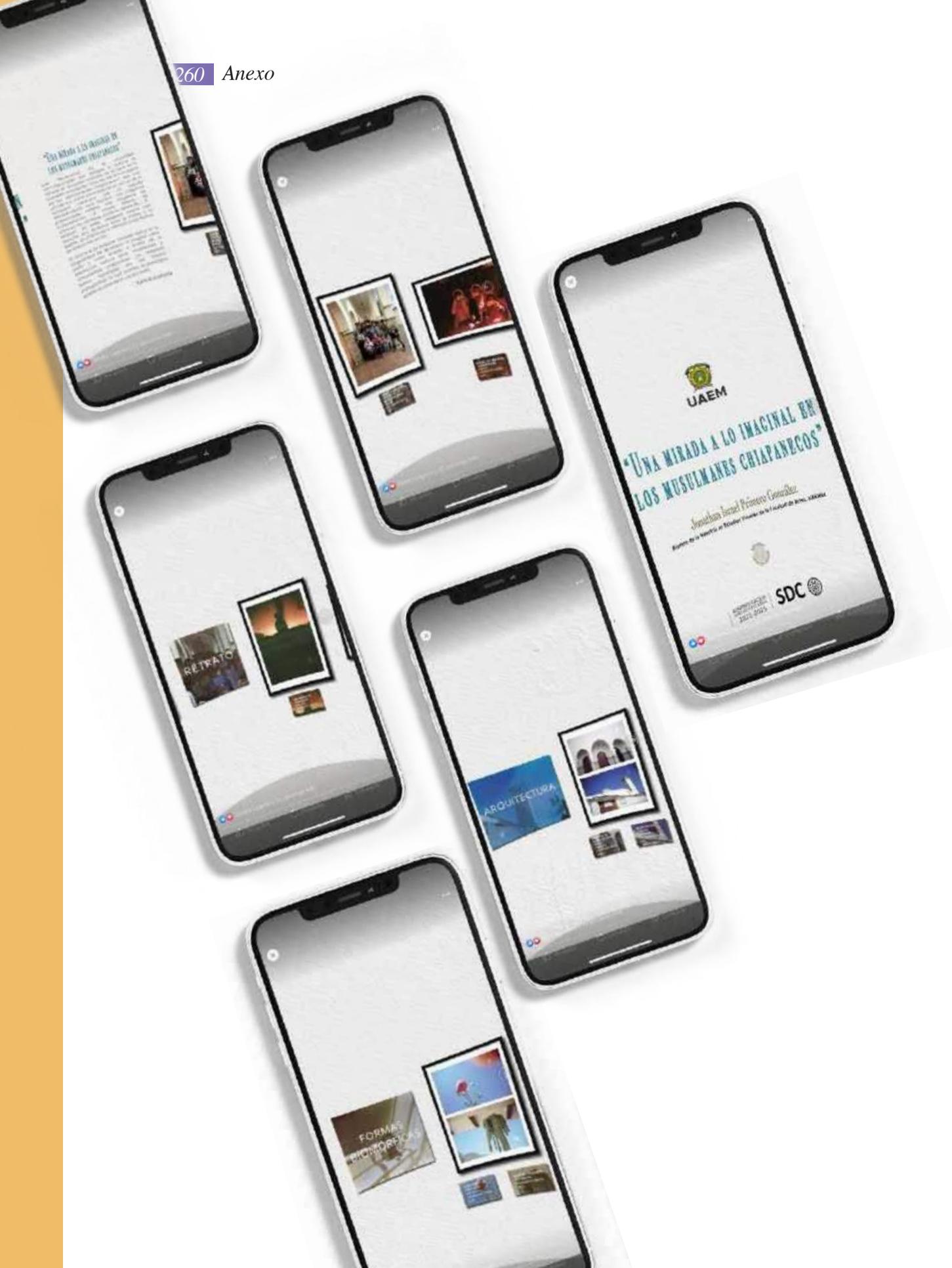
El año 2020 y las restricciones derivadas de la pandemia por COVID-19 impusieron ciertas limitaciones sobre algunas ideas que se pensaron en la investigación inicial, dejando grandes interrogantes relativas a lo imaginal dentro de la mezquita Imam Malik que, en algún punto, sería interesante retomar, por ejemplo, la relación del cordero con las festividades Eid Al Adha y su supervivencia en San Juan Chamula como fragmento imaginal, la relación de la luz y las velas impuestas por la religión tradicional en festividades como Ramadán. Dentro de las preguntas más significativas relativas a la comunidad de la mezquita Imam Malik, queda la interrogante de cómo serían las expresiones imaginales de las personas que vivieron directamente la cacería de imágenes y cómo las supervivencias imaginales se gestan bajo su capacidad de encuadrar lo visible.

Otra de las preguntas que permitirían ampliar el conocimiento que se tiene del islam chiapaneco es la relativa al orden de lo imaginal en las demás comunidades musulmanas en San Cristóbal. El modelo retomado por García que focalizó la producción de imágenes en la mezquita Imam Malik abre múltiples posibilidades para comprender la cultura visual en las otras comunidades, aunque hay ciertos elementos de estos grupos manifiestos en otras intervenciones que se retomaron como experiencias imaginales. Queda una propuesta: democratizar los medios de creación de las imágenes en estos grupos y que sean ellos quienes cuenten su proceso histórico mediante su forma de encuadrar lo vivido, que sea la imagen la que demuestre cómo se ha superado la violencia económica que les llevó a independizarse del MMM y cómo se están abriendo ante la historia, permitirles crear imágenes que ardan y que, como antorchas, puedan guiar al resto de los pueblos para acceder a su derecho a transformarse.



NIÑO EN ORACIÓN DE VIERNES

ANEXO 1

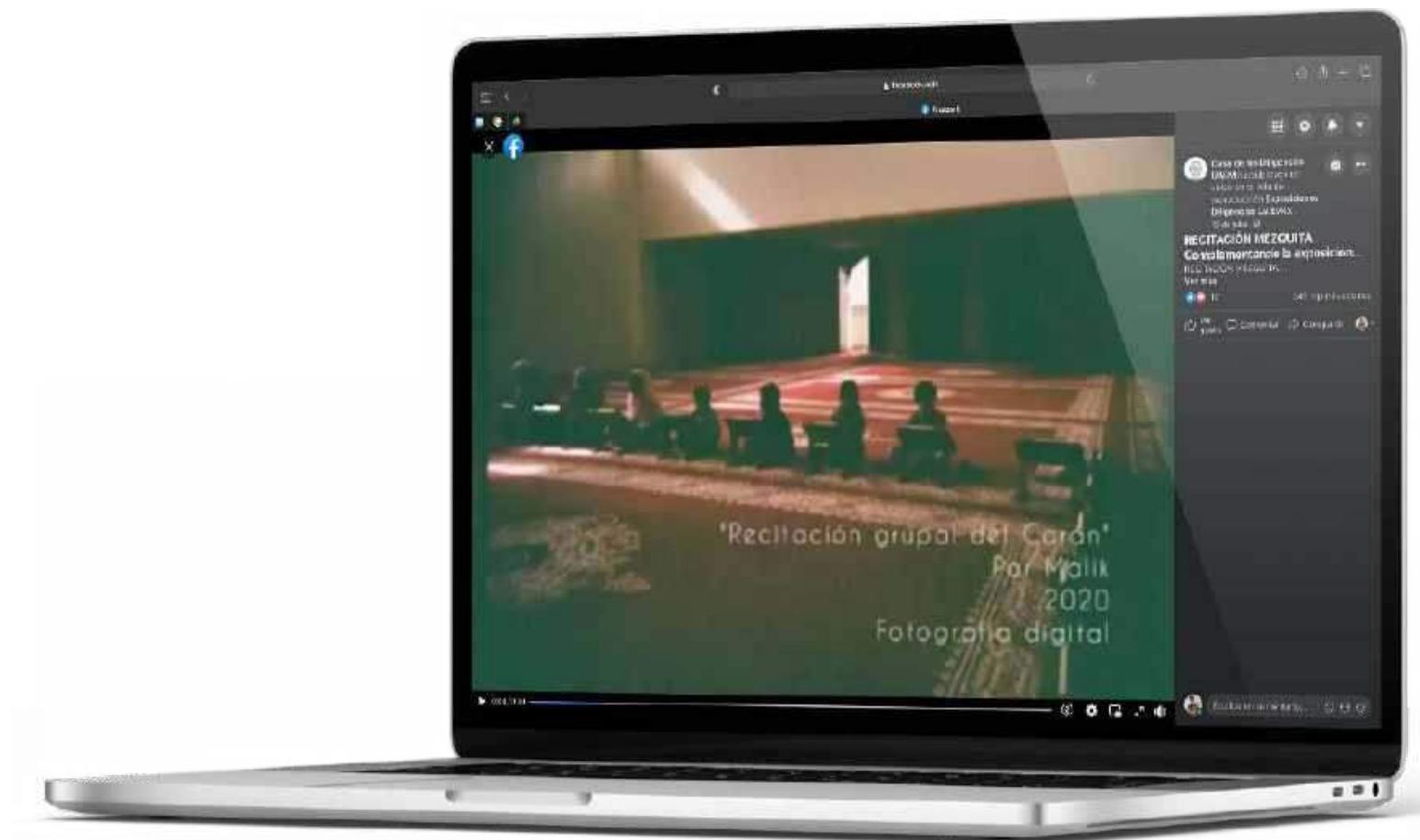


La experiencia imaginaria, es una práctica que requiere socializarse, mostrar las perspectivas con los similares y también con la otredad. Dentro de las actividades propuestas para la difusión del material visual creado a raíz de esta investigación se planteó una exposición donde las fotografías tomadas por las y los niños de la mezquita Imam Malik fueran las protagonistas, dentro de la idea de visualización siempre estuvo compartir el audio (la grabación del último sura del Corán) y las fotos a fin de simular la experiencia del adab y el ambiente en las madrazas.

Las limitaciones experimentadas por la pandemia del COVID-19 en el primer semestre del año 2021 hicieron imposible que dicha exposición se realizara de modo presencial, es decir en una galería con las fotografías impresas y público en vivo, por tal motivo se buscó socializar este material por medios digitales siendo el Centro Cultural Casa de las Diligencias un gran aliado, fueron ellos quienes propusieron la simulación de una galería virtual con una vista en 360° donde se pudieran apreciar las fotografías y el texto curatorial provisto por el Dr. en A. Mario Bracamonte Ocaña.

Dicha exposición fotográfica virtual llevó por nombre “Una mirada a lo imaginal en los musulmanes chiapanecos”, se realizó el 12 de julio de 2021 mediante Facebook y la dinámica de visualización se llevó a cabo de la siguiente manera: primero se posteó un video de invitación a la actividad señalando la hora, después la imagen en 360° donde se pudieron apreciar 10 fotografías divididas en 3 temáticas (arquitectura, formas biomórficas y retratos), por último un tercer post tenía un fragmento de la recitación del Corán, el formato de video en el que este se expuso tenía de fondo una fotografía realizada por Malik (integrante de este ejercicio).

La exposición tuvo una gran acogida por parte del público del C.C. Casa de las Diligencias así como otros sectores de la sociedad interesados en la expansión y expresión del islam en México. En las siguientes páginas se muestra el cartel del evento y una constancia de participación, así como una aproximación a la visualización del mismo desde los dispositivos móviles (la vista 360 en varios celulares) y la recitación del Corán en una computadora.





Otorga la presente

Constancia

a

Jonathan Israel Primero González

Por la exposición fotográfica virtual:

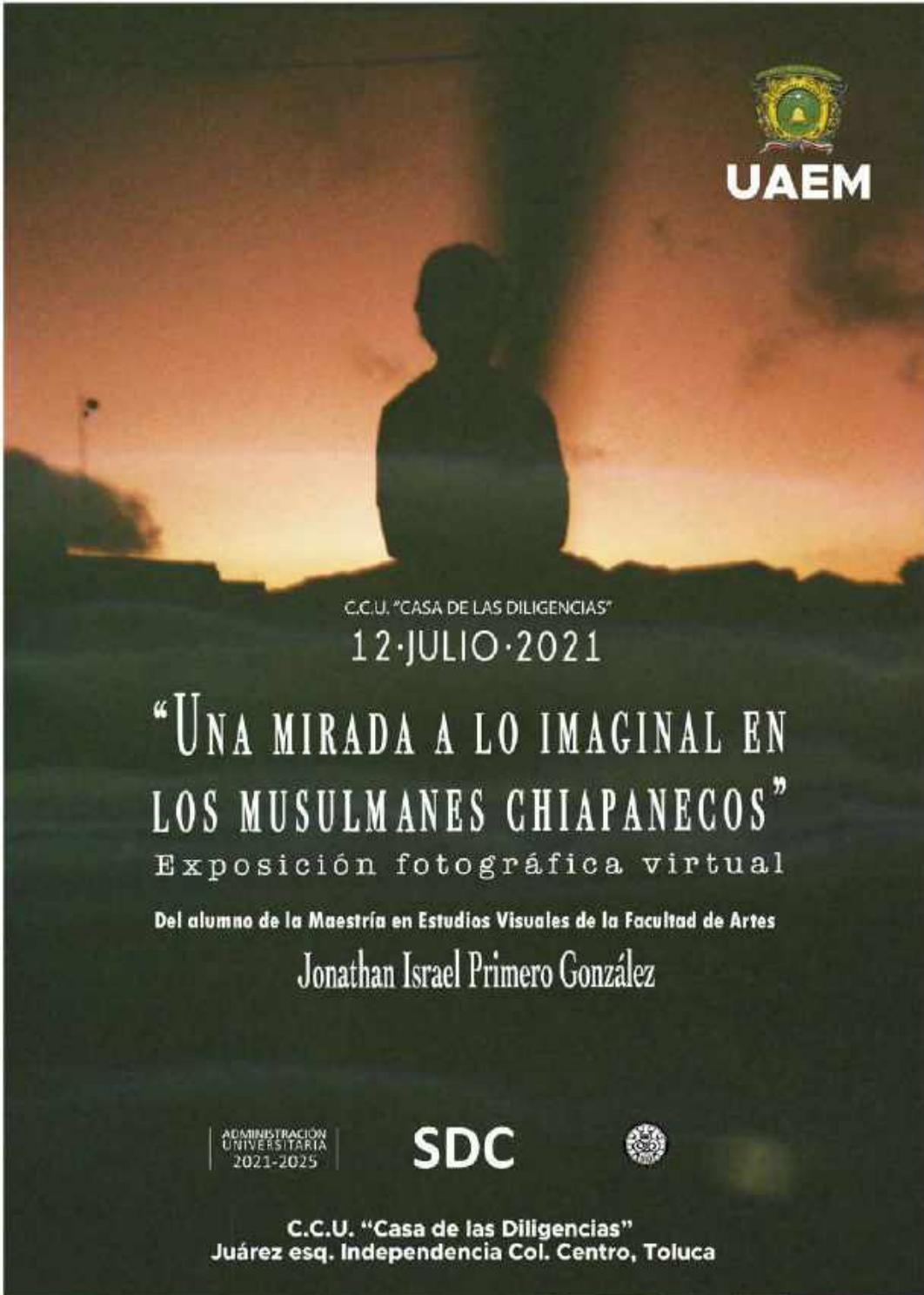
“Una mirada a lo imaginal en los musulmanes chiapanecos”

Toluca, Estado de México a 12 de julio de 2021

Patria, Ciencia y Trabajo

"2021, Celebración de los 65 años de la Universidad Autónoma del Estado de México"


 Maestro en Promoción y Desarrollo Cultural
Gastón Pedraza Muñoz
 Director del Centro Cultural Universitario
 "Casa de las Diligencias"


UAEM

C.C.U. "CASA DE LAS DILIGENCIAS"
12·JULIO·2021

**“UNA MIRADA A LO IMAGINAL EN
 LOS MUSULMANES CHIAPANECOS”**
 Exposición fotográfica virtual

Del alumno de la Maestría en Estudios Visuales de la Facultad de Artes
Jonathan Israel Primero González

ADMINISTRACIÓN
 UNIVERSITARIA
 2021-2025

SDC 

C.C.U. "Casa de las Diligencias"
 Juárez esq. Independencia Col. Centro, Toluca

 Casa de las Diligencias UAEM  @DiligenciasUAEM  @diligencias.uaem

ACÁ PUEDES VER
TODAS LAS FOTOGRAFÍAS



ACÁ PUEDES
ESCUCHAR EL AUDIO



GLOSARIO

صلى الله عليه وسلم : frase en árabe “alayhi s-salām”, también se puede encontrar como PBUH (Peace be upon him). Se traduce como “la paz sea con él” y se usa como una especie de salutación hacia el profeta Mohammed y se suele escribir -y decir- después de mencionarlo.

Califato: su traducción literal significaría “sucesión” y se refiere a un modo de gobierno liderado por un sucesor del profeta Mohammed. Algunos consideran a este modelo político una restauración de la unidad mundial.

Caxtlanes: término que designan los indígenas de los altos de Chiapas para referirse a personas blancas, de diferente nivel social y que no se identifican como indígenas.

Comunidad Musulmana Ahmadía: es una organización islámica pionera en rechazar categóricamente el terrorismo. Es una organización religiosa de ámbito internacional establecida en 206 países de África, América del Norte y del Sur, Asia, Australia y Europa.

Dawa: se refiere a la acción de predicar el islam.

Hadith: literalmente significa “dicho”. Hace referencia a una serie de registros por parte de amigos y sucesores del profeta acerca de lo que dijo o hizo. Estos dichos forman parte de la Sunna y sirve como regulador de conducta después del Corán.

Haram: hace referencia a las prohibiciones por motivos religiosos en el islam.

Kafir: Término que se usa entre los conversos al islam para designar a aquellos que no practican la fe. Literal Infiel.

Movimiento Mundial Murabitún: Abreviado como MMM. El término “al-Murabitún” hace referencia a distintos movimientos políticos cuyo propósito tiene que ver con la conversión de los infieles al islam.

Actualmente es liderado por Abdalqadir as-Sufi (su nombre de nacimiento como no musulmán es Ian Dallas). El grupo se ha visto envuelto en escándalos internacionales referentes a movimientos armados, aunque se rechaza que sea un movimiento yihadista, sus cuestiones extravagantes y posturas radicales hacen que se manifiesten como dignos de observación por cuestiones de autenticidad, elitismo y sectarismo (véase Athena Intelligence, 2007).

Emir: título nobiliario dentro de los califatos. El emir dependía directamente del Califa, contaba con poder político y económico.

Imán: persona encargada de dirigir la oración colectiva. Su cargo no es equiparable a otro líder religioso ya que en términos estrictos cualquier persona podría ser su propio imán siempre y cuando sepa rezar adecuadamente.

Madraza: término árabe para designar una escuela, puede que ésta tenga un tinte religioso o secular.

Mezquita: lugar designado para las actividades religiosas en la fe islámica.

Musalla: habitación pequeña, o sitio abierto que es designado para realizar la oración. Difiere de una mezquita ya que es más pequeño y no cumple con todos los elementos para funcionar como una.

Qalam: pluma utilizada para la caligrafía en el arte islámico.

Salat: es uno de los cinco pilares del islam, hace referencia a las oraciones rituales que realizan los musulmanes en diferentes momentos del día. Este ritual debe ser realizado en árabe y apuntando hacia La Meca.

Sunna: enseñanzas, preceptos y dichos que se le atribuyen al profeta Mohamed, usualmente se utilizan para validar acciones jurídicas y teológicas. En estos dichos, recopilados durante varios años, se encuentra relatado el estilo de vida de profeta.

Shahadah: es uno de los cinco pilares del islam, hace referencia a la declaración de fe que debe pronunciarse en árabe, con sinceridad y ante dos testigos para ser converso al islam. La traducción es español sería: “No hay sino Alá y Mohamed es su profeta”.

Shekinah: palabra hebrea que hace alusión a la presencia de Dios.

Tasbih: serie de cuentas utilizada generalmente en la oración, por la cantidad de cuentas recuerda los 99 nombres de Dios. Es similar a un rosario.

Umma: comunidad de creyentes en el uslam. Este término puede usarse para describir a una pequeña población o para referirse a todos aquellos que han pronunciado la shahadah.

Wudu: ritual de lavado previo al Salat. Hace referencia a un deslinde sobre la impureza, se explica y se practica según el orden mencionado en el Corán:

Oh, ustedes que han creído, cuando se levanten para [realizar] la oración, lávense la cara y los antebrazos hasta los codos, límpiense la cabeza y lávense los pies hasta los tobillos. Y si está impuro, entonces purifíquense. Pero si está enfermo o en un viaje o uno de ustedes viene de hacer sus necesidades o ha tenido relaciones sexuales con mujeres y no encuentra agua, busque tierra limpia y limpie sus caras y manos con ella. Allah no tiene la intención de dificultarlo, pero desea que se purifiquen y completar Su favor sobre usted para que sean agradecidos (Quran, 5:6 [traducido]).

REFERENCIAS

Athena Intelligence (2007). “El Movimiento Mundial Murabitún en España”. *Athena Intelligence Journal*. 2(4), 123-133

Anaya, A. (2016). “El Islam en México”. *Scribd*. [Apuntes de clase]. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/319256632/El-Islam-en-Mexico>

Aramco Services Company, [AramcoWorld]. (2015, noviembre 5). “Learning from the Pattern-Masters”. [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/144760752>

BBC News. (2019). “¿Cómo el islam llegó a Chiapas?”. *El Universal*. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/estados/chamulas-musulmanes-la-historia-de-como-el-islam-llego-chiapas-y-se-queda>

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz.

Brea, J.L. (2009). *Estudios visuales. La epistemología de la visualización en la era de la globalización*. España, Akal.

Corbin, H. (2006). *Cuerpo espiritual y Tierra Celeste*. Madrid- España, Editorial Siruela.

Deleuze, G. (2013). *El Saber. Curso sobre Foucault. Tomo I*. Buenos Aires, Editorial Catus.

Didi-Huberman, G. (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Ediciones Manantial.

_____ (2009). *La imagen superviviente*. Madrid, Abada Editores.

_____ (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid, Abada Editores.

_____ (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.

_____ (2019). *Arde la imagen*. CDMX, Ediciones Ve.

Dipaola, E. (2017). *Producciones Imaginales*. Buenos Aires, La Cebra.

_____ (2019). “Producciones imaginables: lazo social y subjetivación en una sociedad entre imágenes”. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 31(2), 311-325.

Dubois, P. (2014). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós Comunicación.

Durkheim, E. (1999). *Las formas elementales de la vida religiosa*. México, Colofón S.A.

Featherstone, M. (1991). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires, Amorrortu editores.

Feniks Studios, Satouri, D., Ben, D. y Marchand, G. (2020) *Somos musulmanes* [Documental]. Francia. Repères&vocations

Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. Ciudad de México, Serie ve.

García, R. (2020). *El Islam en el norte de México. Los roles de género en la construcción y negociación de la identidad religiosa de las mujeres y los hombres del Centro Islámico del Norte* (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México.

Gil, J. (2013). Alá en los altos de Chiapas. San Cristóbal de las Casas: *Proceso*. Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/352782/ala-en-los-altos-de-chiapas>

Gossen, G. (1990). *Los chamulas en el mundo del sol*. México DF, Instituto Nacional Indigenista.

_____ (1999). *Telling Maya tels*. New York, Routledge.

Grabar, O. (s/f). *¿Existen imágenes en el Islam?* Instituto de Estudios Superiores de Princeton. 19-42.

Gruber, C. (2009). *The Islamic manuscript tradition*. Indiana, USA, Indiana University Press.

Haddit. (2014). *Haddith in Arabic & English*. Disponible en: <https://mufihun.com/hadith>

Henry, R. (s/f). *Introduction to geometry. Symmetry in Islamic Art*. London: The Art of Islamic Pattern. Disponible en: <https://artofislamicpattern.com/resources/introduction-to-islami/>

Isa (2008). *El Imam Malik -que Alá tenga misericordia de él*. Disponible en: <http://verdaderoislam.blogspot.com/2008/06/el-imam-malik-que-al-tenga-misericordia.html>

Ismu, F. (2013). *El Islam en el México Contemporáneo*. Rumah Jade Production.

_____ (2017). *El Islam para principiantes*. Rumah Jade Production.

Jiménez del Val, N. (2018). “Los Estudios Visuales en español”. *El Ornitórrinco Tachado*. No 6. 9-22.

Kandinsky, W. (2014). *De lo espiritual en el arte*. México, Ediciones Coyoacán.

Maffesoli, M. (2002). *El reencantamiento del mundo*. Sociológica, 17(48), 213-241

_____ (2007). *En el crisol de las apariencias*. Madrid, Siglo veintiuno editores.

_____ (2009). *El reencantamiento del mundo: Una ética para nuestro tiempo*. Buenos Aires, Dedalus Editores.

Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. España, Planeta Agostini.

Mitchel, W. (1996). “¿Qué quieren realmente las imágenes?”. *October*. Vol 77. 71-82

Morquecho, G. (2012). *A 6,570 días del levantamiento armado del EZLN (XXXVI)*. México: América Latina en Movimiento. Disponible en: <https://www.alainet.org/es/active/57580>

Morris, W. (2009). "Geometrías de la Imaginación. Diseño e iconografía Chiapas". Tuxtla Gutierrez, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Laughlin, R. (1962). "El símbolo de la flor en la religión de Zinacantan". *Estudios de Cultura Maya*. Vol. 2. 123-139.

Leader, D. (2002). *El robo de la monalisa*. México DF, Siglo veintiuno editores.

Lefebvre, H. (1980). *La presencia y la ausencia*. CDMX, Fondo de Cultura Económica.

Lizarazo, D. (2004). *Iconos, figuraciones, sueños*. México DF, Siglo veintiuno editores.

Ogunnaike, O. (2017). The Silent Theology of Islamic Art. Renovatio. Disponible en: <https://renovatio.zaytuna.edu/article/the-silent-theology-of-islamic-art>

Quran. (2016). The noble Quran. Disponible en: <https://quran.com>

Real Academia Española. (2015). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Disponible en: <http://www.rae.es/rae.html>

Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*. Oaxaca de Juárez, Ediciones VE.

Rodríguez, M. (2010). "Exponer lo imaginal: Reproducir y representar". *Arte, Individuo Y Sociedad*, 22(1), 35-47.

Rodríguez, P. (2015). "Visualidades antiaging. La producción imaginal del control del envejecimiento y la conservación de la juventud". *Culturales*. 3(2). 229-262

Salazar, A. (2018). *La música como proceso histórico de su invención*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Sánchez, R. (2018). *La herencia maya en San Juan Chamula*. Ciudad de México, Trajin.

Santiago, R. (1993). *El analfabetismo en la Colonia Nueva Esperanza*. San Cristóbal de las Casas, Universidad Autónoma de Chiapas.

Schenerock, A. (2004). "Más allá de velos y peinados: las reelaboraciones étnicas y genéricas de las chamulas musulmanas sufis en San Cristóbal de Las Casas". *LiminaR*. 2(2). 75-94

Sontang, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Alfaguara. Colombia

Taboada, H. (2004). "El moro en las indias". *Latinoamérica* 39. No.2. 115-132

Toop, D. (2016). *Océano de sonido. Palabras en el éter, música ambiente y mundos imaginarios*. Buenos Aires, Caja Negra.

TV UNAM [TV UNAM]. (2018, diciembre 18). *Conversos - Capítulo 07: Indígenas musulmanes mexicanos*. [Archivo de video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IRRA2FElaRg&t=611s>

Uribe, J. y Martínez, G. (2012). "Cambio religioso, expulsiones indígenas y conformación de organizaciones evangélicas en Los Altos de Chiapas". *Política y Cultura*. Otoño 2012 (38).

Villegas, P. y Zendejas, M. (2012). "El regreso de Ibrahim". *Letras Libres*. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/el-regreso-ibrahim>

Villegas, P. y Zendejas, M. [Fusion Tv] (2014). *Allah in the Land of Zapatistas?* Disponible en: <https://fusion.tv/story/5127/allah-in-the-land-of-zapatistas/>

Williamson, A. (s/f). *Biomorphic Art, The Art of Arabesque. London: The Art of Islamic Pattern*. Recuperado de <https://artofislamicpattern.com/resources/introduction-to-islami/>

Yassine, E. (2013). *Breve historia del Islam*. Madrid, Ediciones Nowtilus.

IMÁGENES Y DIAGRAMAS

Imagen 1.1: *Kaaba*. (2018, 7 agosto). [Fotografía]. <http://prensaislamica.com/sitio/islam-la-bendita-noche-de-dahwul-ard/>

Imagen 1.2: du Ryer, S. (1718). *Mohammed [Ilustración]*. <https://canalhistoria.es/hoy-en-la-historia/fallece-mahoma/>

Imagen 1.3: *Retrato de «Fray» Nicolás de Ovando*. (2015). [Pintura]. https://hidalgosenlahistoria.blogspot.com/2015/06/nicolas-de-ovando-colonizacion-de_55.html

Imagen 1.4: Elaboración Propia

Imagen 1.5: *Ejército EZLN*. (2020, 1 enero). [Fotografía]. Ejército EZLN. <https://www.infobae.com/america/mexico/2020/01/01/ezln-a-26-anos-del-levantamiento-en-expansion-y-contrario-a-lopez-obrador/>

Imagen 1.6: Morquecho, G. (2013, 2 diciembre). *El español Nafia o Aureliano Pérez Yruela, cuando intentó hacer alianza con el EZLN* [Fotografía]. <https://www.chiapasparalelo.com/opinion/2013/12/reacomodos-en-la-comunidad-islamica-en-san-cristobal-de-las-casas/>

Imagen 1.7: *Resistencia, autonomía y guerra de baja intensidad. Niños y niñas en territorio zapatista*. (2016). [Fotografía]. <http://www.cgchiapas.org/noticias/resistencia-autonomia-y-guerra-baja-intensidad-ninos-y-ninas-territorio-zapatista>

Imagen 1.8: Camacho, V. (s. f.). *Integrantes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, durante una marcha en San Cristóbal de las Casas*. [Fotografía]. <https://jornadabc.mx/tijuana/04-09-2016/cni-y-ezln-convocan-al-quinto-congreso-nacional-indigena>

Imagen 1.9: Rodrigo, C. (2018). *Carnaval San Juan Chamula [Fotografía]*. Carnaval San Juan Chamula. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/portafolio-san-juan-chamula.html>

Imagen 1.10: Elaboración propia

Imagen 1.11: Calles Colonia Nueva Esperanza
APA: Google Maps. (2021). *Calles Calles Colonia Nueva Esperanza* [Captura de pantalla]. <https://www.google.com/maps/place/Nueva+Esperanza,+29216+San+Cristóbal+de+las+Casas,+Chiis./@16.7495934,-92.6314433,17zdata=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x85ed452621d31481:0x6259fae0da79d569-!8m2!3d16.7499304!4d-92.6291625>

Imagen 1.12: Elaboración propia

Imagen 1.13: Indra Swara. (2013). *Mohamed Amin* [Captura de Pantalla]. <https://www.youtube.com/watch?v=ioqdbeqEHX8>

Imagen 1.14: VICE en español. (2016, 4 mayo). *Ibrahim Chechev* [Captura de pantalla]. <https://www.youtube.com/watch?v=momB9-4qAXk&t=372s>

Imagen 1.15: Comunidad islámica en Chiapas. (2017, 8 septiembre). *Nafia* [Captura de pantalla]. <https://www.youtube.com/watch?v=9haBeD-u3N0&t=393s>

Imagen 1.16: TV UNAM. (2018, 18 diciembre). *Yahia Gómez* [Captura de pantalla]. <https://www.youtube.com/watch?v=IRRA2FElaRg&t=620s>

Imagen 1.17: Morquecho, G. (2016, 19 junio). *Grupo de Chamulas aprendiendo Islam* [Fotografía]. <https://dorsetchiapassolidarity.wordpress.com/tag/muslim/>

Imagen 1.18: Comunidad Musulmana de Mexico en Chiapas. (2019, 22 septiembre). *Mujer aceptando el Islam* [Fotografía]. <https://www.facebook.com/mexicoislam/photos/2520488481343991>

Imagen 1.19: Comunidad Musulmana de Mexico en Chiapas. (2016, 28 julio). *Construcción Mezquita Imam Malik* [Fotografía]. <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1112981205428066.1073741830.1112497742143079&type=3>

Imagen 1.20: Comunidad Musulmana de Mexico en Chiapas. (2016, julio 28). *Niño aprendiendo Corán* [Fotografía]. <https://www.facebook.com/mexicoislam/photos/a.1112700718789448/1112700832122770>

Imagen 1.21: Comunidad Musulmana de Mexico en Chiapas. (2016, julio 27). *Comunidad de la mezquita Imam Malik a la compra del terreno donde hoy es la mezquita* [Fotografía]. <https://www.facebook.com/mexicoislam/photos/a.1112529315473255/1112529252139928>

Imagen 2.1: Acción del Dawa 1
APA: López, E. (2014, 16 noviembre). *Fotografía por H. Idris* [Fotografía]. Google Fotos. <https://t.ly/ljVg>

Imagen 2.2: López, E. (2014, 16 noviembre). *Fotografía por H. Idris* [Fotografía]. Google Fotos. <https://t.ly/ljVg>

Imagen 2.3: Elaboración propia

Imagen 2.4: Martín, F. (2015, 26 noviembre). *Mujer sosteniendo el Corán* [Fotografía]. <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/estados/2015/11/26/musulmanes-en-chiapas-condenan-terrorismo>

Imagen 2.5: *Arafah*. (2021, 19 julio). [Fotografía]. <https://aboutislam.net/counseling/ask-the-scholar/hajj/is-staying-at-arafah-essential-in-hajj/>

Imagen 2.6: Elaboración Propia

Imagen 2.7: *Profeta Mohammed enseñando*. (2016, 31 agosto). [Pintura]. <https://es.aleteia.org/2016/08/31/quien-fue-mahoma-que-relacion-tiene-con-jesus/>

Imagen 2.8: Pintor de la corte Sultan Muhammad. (1543). *Mi'raj del Khamsa* [Pintura]. https://en.wikipedia.org/wiki/Khamsa_of_Nizami#/media/File:Miraj_by_Sultan_Muhammad.jpg

Imagen 2.9: *Patron en Yazd, Irán*. (s. f.). [Gráfico]. Symmetry in Islamic Art. <https://artofislamicpattern.com/resources/educational-posters/>

Imagen 2.10: Ferguson, J. (1799). *Path of Venus* [Ilustración]. <https://artofislamicpattern.com/resources/educational-posters/>

Imagen 2.11: Blossfeldt, K. (1928). *Delphinium. Dauphinelle. Urformen der Kunst*. [Fotografía]. <https://artofislamicpattern.com/resources/introduction-to-islami/>

Imagen 2.12: Fundación Cultural Oriente. (s. f.). *Kasbi Kari* [Fotografía]. <https://fotografia.islamoriente.com/es/content/arte-islámico--azulejos-y-mosaicos-islámicos-kashi-kari-65>

Imagen 2.13: : La Alcazar de Sevilla (s.f.)

Imagen 2.14: *Qalam*. (s. f.). [Fotografía]. <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/1144716>

Imagen 2.15: Elaboración Propia

Imagen 2.16: Elaboración Propia

Imagen 2.17: Elaboración Propia

Imagen 2.18: EFE Agencia. (2018, 24 diciembre). *En esta comunidad crean textiles con lana de oveja* [Fotografía]. <https://www.debate.com.mx/mexico/Lana-de-ovejas-sagradas-sostiene-a-indigenas-de-San-Juan-Chamula-Chiapas-20181224-0044.html>

Imagen 2.19: Morris, W. (2009). *El señor de la tierra* [Gráfico]. En Geometrías de la Imaginación. Diseño e iconografía Chiapas (p. 22).

Imagen 2.20: Morris, W. (2009). *Sapo* [Gráfico]. En Geometrías de la Imaginación. Diseño e iconografía Chiapas (p. 24).

Imagen 2.21: Morris, W. S. (2009). *SAT001* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 37).

Imagen 2.22: Morris, W. S. (2009). *SAT002* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 37).

Imagen 2.23: Morris, W. S. (2009). : *Sjol Jotic 003* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 37).

Imagen 2.24: Morris, W. S. (2009). : *Sjol Jotic 007* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 37).

Imagen 2.25: Morris, W. S. (2009). : *Sjol Jotic 008* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 37).

Imagen 2.26: Morris, W. S. (2009). : *Jxanvil 062* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda

Edición, p. 39).

Imagen 2.27: Morris, W. S. (2009). : *Jxanvil 063* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 39).

Imagen 2.28: Morris, W. S. (2009). : *Jxanvil 064* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 39).

Imagen 2.29: Morris, W. S. (2009). : *Xanavil 098* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 40).

Imagen 2.30: Morris, W. S. (2009). : *Xanavil 099* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 40).

Imagen 2.31: Morris, W. S. (2009). : *Xanavil 100* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 40).

Imagen 2.32: Morris, W. S. (2009). : *Lucol 207* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 44).

Imagen 2.33: Morris, W. S. (2009). : *Be chon 213* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 44).

Imagen 2.34: Morris, W. S. (2009). : *Jxanvil 67* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 39).

Imagen 2.35: Morris, W. S. (2009). : *Nichimal Banderex 334* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 48).

Imagen 2.36: Morris, W. S. (2009). : *Nichim 338* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 48).

Imagen 2.37: Morris, W. S. (2009).: *Toj 354* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 49).

Imagen 2.38: Morris, W. S. (2009).: *Toj 355* [Ilustración]. En Geometrías de la Imaginación (Segunda Edición, p. 49).

Imagen 2.39: Elaboración propia

Imagen 2.40: Elaboración propia

Imagen 2.41: Cervantes, A. (2021, 3 febrero). *Preparación del ritual en San Juan Chamula* [Fotografía]. <https://www.entornoturistico.com/san-juan-chamula-un-viaje-a-un-pueblo-tzotzil-independiente-y-tradicionalista/>

Imagen 2.42: Comunidad Musulmana de Mexico en Chiapas. (2016, 28 julio). *Hombre aprendiendo el Corán* [Fotografía]. <https://www.facebook.com/mexicoislam/photos/1112700732122780>

Imagen 2.43: Elaboración Propia

Imagen 2.44: Elaboración Propia

Imagen 2.45: KasoEst. (2021, 22 abril). *Recitación del Corán* [Captura de Pantalla]. <https://www.youtube.com/watch?v=jYjVRtSFGw8>

Imagen 2.46: Elaboración Propia

Imagen 2.47: Comunidad Musulmana de Mexico en Chiapas. (2020, 3 octubre). *Un nuevo musulman* [Fotografía]. <https://www.facebook.com/mexicoislam/photos/3471133536279476>

Imagen 2.48: Elaboración propia

Imagen 2.49: Comunidad Musulmana de Mexico en Chiapas. (2019, 14 agosto). *Mujeres eb Eid al Adha* [Fotografía]. <https://www.facebook.com/mexicoislam/photos/pcb.2446760585383448/2446759995383507>

Imagen 3.1: Comunidad Musulmana de Mexico en Chiapas. (2020, 01 diciembre). *Una nueva musulmán* [Fotografía]. <https://www.facebook.com/mexicoislam/photos/pcb.2678757888850382/2678757495517088/>

Imagen 3.2: Chechev, I. (2018, 15 abril). *Ibrahim en la Conferencia Ahmadiá 2018* [Fotografía]. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10216531471498100&set=pb.1197553358.-2207520000..&type=3>

Imagen 3.3: Elaboración propia

Imagen 3.4: Diez Noticias. (2014, 14 septiembre). *Ibrahim en la Fiesta del Cordero 2016* [Captura de pantalla]. <https://www.youtube.com/watch?v=LeeIDzyikgA>

Imagen 3.5: Chechev, I. (2018b, junio 15). *Comunidad Musulmana Ahmadiá de San Cristóbal de las Casas Chiapas. Eid Mubarak* [Fotografía]. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10217035082568062&set=pb.1197553358.-2207520000..&type=3>

Imagen 3.6: Feniks Studios. (2020). *Jamila en su taller de bordado* [Captura de pantalla]. En Somos musulmanes [Documental].

Imagen 3.7: Meg, S. (2019, 6 junio). *Comida grupal en la mezquita Imam Malik* [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo?fbid=2352483138107668&set=pcb.2352505881438727>

Imagen 3.8: *Celebración en la comunidad Ahjmadía*. (s. f.). [Fotografía]. En Celebración en la Comunidad Ahjmadía.

Imagen 3.9: Ruíz, E. (2014, 30 julio). *Ramadán en San Cristobal de las Casas en 2014* [Fotografía]. <https://www.chiapasparalelo.com/noticias/chiapas/2014/06/indigenas-musulmanes-inician-celebracion-del-ramadan-en-scl/>

Imagen 3.10: VICE en español. (2016, 4 mayo). *Arq. Percy Moranchel durante la remodelación de la Mezquita*

Al Kausar [Captura de pantalla]. <https://www.youtube.com/watch?v=momB9-4qAXk&t=325s>

Imagen 3.11: Elaboración propia

Imagen 3.12: Iacolutti, G. (2017a, noviembre 6). *A group of Sufi Muslims from Spain began building this mosque in the city of San Cristobal de las Casas* [Fotografía]. <https://www.nationalgeographic.com/photography/article/muslims-mexico-indigenous-religion-islam>

Imagen 3.13: Archivo Gaspar Morquecho. (2016, 16 mayo). *Mujeres tsotsiles practican la religión musulmana* [Fotografía]. <https://www.chiapasparalelo.com/opinion/2016/05/a-dos-decadas-indios-chamula-musulmanes-en-san-cristobal-de-las-casas/>

Imagen 3.14: de Jesús, R. (2016, 7 febrero). *Un mural de propaganda musulmana en San Cristóbal de las Casas, Chiapas* [Fotografía]. <http://www.tierrasdeamerica.com/2016/02/07/el-islam-y-los-indigenas-de-chiapas-crece-la-presencia-musulmana-entre-las-comunidades-tzotzil-del-sur-de-mexico/>

Imagen 3.15: Garrido, E. (2017, 3 noviembre). *Karima Gomez, de 66 años, prepara tortillas en su casa, San Cristóbal de las Casas, el 12 de agosto de 2015*. [Fotografía]. <https://actualidad.rt.com/galerias/254290-musulmanes-indigenas-mexico-exotica-fusion>

Imagen 3.16: Comunidad Islámica en México. (2016, 13 agosto). *Comunidad musulmana en Medina 2014* [Captura de pantalla]. <https://www.youtube.com/watch?v=4brMGmVDriQ>

Imagen 3.17: Iacolutti, G. (2017b, 6 noviembre). *Baraka (second from left) is the mother of three daughters and the imam of the Al-Kausar Mosque in Chiapas. After converting to Islam she changed her name from Dominga* [Fotografía]. <https://www.nationalgeographic.com/photography/article/muslims-mexico-indigenous-religion-islam>

Imagen 3.18: López, E. (2019, 7 abril). *Dawa en Betania* [Fotografía]. Google Fotos. <https://n9.cl/omrsk>

Imagen 3.19: López, E. (2014, 16 noviembre). *Fotografía por H. Idris* [Fotografía]. Google Fotos. <https://t.ly/ljVg>

Imagen 3.20: Iacolutti, G. (2017c, noviembre 6). *Salma Palamo Diaz wears a traditional tzotzil skirt* [Fotografía]. <https://www.nationalgeographic.com/photography/article/muslims-mexico-indigenous-religion-islam>

Imagen 3.21: Comunidad Musulmana de Mexico en Chiapas. (2021, 3 abril). *Reunión en Imam Malik* [Fotografía]. <https://www.facebook.com/mexicoislam/photos/pcb.3963100887082736/3963100830416075/>

Imagen 3.22: Rojas, A. G. (2019, 12 julio). *Unos 300 indígenas chamulas practican el islam en San Cristóbal de las Casas, Chiapas*. [Fotografía]. <https://www.eluniversal.com.mx/estados/chamulas-musulmanes-la-historia-de-como-el-islam-llego-chiapas-y-se-quedo>

Imagen 3.23: *Yabía en oración*. (2014, 2 abril). [Fotografía]. <https://news.culturacolectiva.com/noticias/mustafa-sobre-el-islam-en-chiapas-y-como-intento-convertir-al-ezln/>

Imagen 3.24: Elaboración Propia

Imagen 3.25: Elaboración Propia

Imagen 3.26: Elaboración Propia

Imagen 3.27: Shutterstock. (2021, 31 abril). *Geranio* [Fotografía]. <https://blog.manomano.es/cuidados-del-geranio/>

Imagen 3.28: Iacolutti, G. (2017d, 6 noviembre). *A child prays in a mosque in the town of Las Nuevas Esperanzas*. [Fotografía]. <https://www.nationalgeographic.com/photography/article/muslims-mexico-indigenous-religion-islam>

Imagen 3.29: Iacolutti, G. (2017c, noviembre 6). *Paradise in the Quran is described as filled with food, water, beautiful women, and riches*. [Fotografía]. <https://www.nationalgeographic.com/photography/article/muslims-mexico-indigenous-religion-islam>

Imagen 4.1: Comunidad Musulmana de Mexico en Chiapas. (2017, 28 agosto). *Comunidad Imam Malik* [Fotografía]. <https://www.facebook.com/mexicoislam/photos/1495018363891013>

Imagen 4.2: Elaboración Propia

Imagen 4.3: Elaboración Propia

Imagen 4.4: Elaboración Propia

Imagen 4.5: Elaboración Propia”

Imagen 4.6: Comunidad Musulmana de Mexico en Chiapas. (2019, 01 diciembre). *Un nuevo musulmán* [Fotografía]. <https://www.facebook.com/mexicoislam/photos/2678757492183755>

Imagen 4.7: Dominique, J. (s. f.). *¡Santo golpe!* [Captura de pantalla]. <https://www.filminlatino.mx/player?type=short&mediaId=4996>

Imagen 4.8: @camerakids_photos. (2018, 12 julio). *Through the eyes of children* [Fotografía]. <https://www.instagram.com/p/BlJCVMbAoIq/>

Imagen 4.9: Rivera, M. (2014, 23 junio). *Telares Sonoros* [Captura de pantalla]. <https://vimeo.com/98899180>

Imagen 4.10: Elaboración Propia

Imagen 4.11: López, E. (2014, 16 noviembre). Fotografía por H. Idris [Fotografía]. Google Fotos. <https://t.ly/ljVg>

Imagen 4.12: López, E. (2014, 16 noviembre). Fotografía por H. Idris [Fotografía]. Google Fotos. <https://t.ly/ljVg>

Imagen 4.13: Elaboración Propia

Imagen 4.14: Elaboración Propia

Imagen 4.15: Elaboración Propia

Imagen 4.16: Elaboración Propia

Imagen 4.17: Elaboración Propia

Imagen 4.18: Elaboración Propia

Imagen 4.19: Elaboración Propia

Imagen 4.20: Elaboración Propia

Imagen 4.21: Elaboración Propia

Imagen 4.22: Elaboración Propia

Imagen 4.23: Elaboración Propia

Imagen 4.24: Elaboración Propia

Imagen 4.25: Elaboración Propia

Imagen 4.26: Elaboración Propia

Imagen 4.27: Elaboración Propia

Imagen 4.28: Elaboración Propia

Imagen 4.29: Elaboración Propia

Imagen 4.30: Elaboración Propia

Imagen 4.31: Elaboración Propia

Imagen 4.32: Elaboración Propia

Imagen 4.33: Elaboración Propia

Imagen 4.34: Elaboración Propia

Imagen 4.35: Elaboración Propia

Imagen 4.36: Elaboración Propia

Imagen 4.37: Elaboración Propia

Imagen 4.38: Elaboración Propia

Imagen 4.39: Elaboración Propia

Imagen 4.40: Elaboración Propia

Imagen 4.41: Elaboración Propia

Imagen 4.42: Elaboración Propia

Imagen 4.43: Elaboración Propia

Imagen 4.44: Elaboración Propia

Imagen 4.45: KasoEst. (2021, 22 abril). *Recitación del Corán 1* [Captura de Pantalla]. <https://www.youtube.com/watch?v=jYjVRtSFGw8>

Imagen 4.46: KasoEst. (2021, 22 abril). *Recitación del Corán 2* [Captura de Pantalla]. <https://www.youtube.com/watch?v=jYjVRtSFGw8>

Imagen 4.47: KasoEst. (2021, 22 abril). *Recitación del Corán 3* [Captura de Pantalla]. <https://www.youtube.com/watch?v=jYjVRtSFGw8>

Tabla 1.1: García, R. (2020, marzo). Estudios Antropológicos del Islam en México [Tabla]. En *El Islam en el norte de México. Los roles de género en la construcción y negociación de la identidad religiosa de las mujeres y los hombres del Centro Islámico del Norte* (Tesis doctoral) (p. 51).

Diagrama 2.1: Elaboración propia

Diagrama 2.2: Elaboración propia

Diagrama 2.3: Elaboración propia

Diagrama 2.4: Elaboración propia

Diagrama 3.1: Santiago, R. (1993). *Croquis de la Colonia Nueva Esperanza en 1993* [Diagrama]. En *El analfabetismo en la Colonia Nueva Esperanza* (p. 63).