

Boletín de Antropología Universidad de Antioquia

ISSN: 0120-2510

bolant@antares.udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

D'Ascia, Luca

¿Quién habla en la oreja de Einstein? Arte indígena contemporáneo en el estado de Chiapas (México)

Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, vol. 21, núm. 38, 2007, pp. 11-40

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55703802>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

¿Quién habla en la oreja de Einstein? Arte indígena contemporáneo en el estado de Chiapas (México)

Luca D'Ascia

Scuola Normale Superiore di Pisa

Dirección electrónica: ortonaamare@hotmail.com

D'Ascia, Luca. 2007. "¿Quién habla en la oreja de Einstein? Arte indígena contemporáneo en el estado de Chiapas (México)". En: *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Vol. 21 N.º 38, pp. 11-40.
Texto recibido: 08/04/2007; aprobación final: 28/05/2007.

Resumen. El artículo analiza la actual producción artística de los indígenas de Chiapas fusionando el enfoque sociológico y la perspectiva estética. El levantamiento zapatista de 1994 transformó la estructura urbanística y el tejido social de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas de tal manera que, hoy, el mundo indígena idealizado de la oferta turística no entra en contacto con el mundo indígena real de las barriadas urbanas. Este contexto social condiciona la producción de los "intelectuales creativos" (artistas plásticos, escritores, músicos no tradicionales) pertenecientes a los distintos pueblos originarios de Chiapas. Los artistas plásticos se encuentran en situación de inferioridad debido a la falta de público y a la dependencia del aleatorio apoyo estatal; aun así, algunos expresan una identidad "neo-india" basada en la reinención de paradigmas étnicos a partir de una confrontación con la modernidad, retomando elementos del arte contemporáneo o apropiándose del espacio público de manera no convencional. Estos artistas ejemplifican un sincretismo consciente que obliga a revisar los criterios etnicistas y a tomar distancia del purismo antropológico para reconocer, en cambio, la vitalidad experimental y el carácter abierto de las culturas indígenas contemporáneas.

Palabras clave: Chiapas (México), arte indígena, arte contemporáneo, identidad "neo-india", tradición y modernidad, sincretismo.

Abstract. This article analyzes the current artistic production of the indigenous peoples of Chiapas, combining a sociological focus and an aesthetic perspective. The Zapatista uprising of 1994, transformed the urbanistic structure and social fabric of San Cristóbal de Las Casas in such a way that, today, the idealized indigenous world for tourism does not compare to the real indigenous world of the urban neighborhoods. This social context conditions the production of the "creative intellectuals" (plastic artists, writers, nontraditional musicians) who represent the different indigenous groups of Chiapas. The plastic artists find themselves in a position of inferiority due to the lack of an audience, and their dependence on the random help from the State; even so, some express and "neo-Indian" identity based on the reinvention of ethnic paradigms that confronts modernity and renews elements of contemporary art and appropriating in a nonconventional manner public spaces. These artists exemplify a conscious syncretism that obliges us to reexamine ethnic criteria and to distance ourselves from anthropological purism in order to recognize the experienced vitality and open nature of contemporary indigenous cultures.

Keywords: Chiapas (México), indigenous art, contemporary art, "neo-indigenous" identity, tradition and modernity, syncretism.

Contextos sociales de la representación de lo indígena

La insurrección zapatista del 1.º de enero de 1994 apuntó a una revolución social. Pero poco podía pasar en Chiapas, sociedad estancada donde una pequeña y media burguesía burocrática se contentaba con el pobre privilegio de distinguirse del campesinado indígena irremediablemente marginado. La represión directa o solapada se encarga de mantener intacta una estructura básicamente autoritaria y conservadora. Sin embargo, la “capital cultural” del estado de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas, fue inundada por un sinnúmero de símbolos e imágenes de lo indígena.

El flujo turístico, ya intenso antes de 1994, se fortaleció incluyendo el nuevo elemento “revolucionario” que tempranamente dejó de ser considerado desestabilizador. Se multiplicó por tanto la venta de postales y camisetas del subcomandante Marcos y guerrilleros encapuchados, mientras que proliferaban librerías, cafés y cineclubs especializados en materiales zapatistas. La vida urbana de San Cristóbal dejó de alimentarse de los excedentes de la producción rural: el dueño de hoteles y restaurantes sustituyó al finquero al representar el prototipo del hombre de éxito en el imaginario colectivo. El turismo europeo y norteamericano es actualmente el motor del desarrollo urbano, lo que implica una creciente producción de objetos simbólicos que evocan el mundo indígena. No nos referimos solamente a artesanías como los textiles, que son el componente más visible de esta producción simbólica, sino también a elementos culturales como las prácticas de salud (centros de medicina alternativa que se autodefinen “mayas”, baños mayas —*temascales*— ofrecidos por los mejores hoteles); las danzas y la música, integradas en espectáculos *son et lumière* en los espacios públicos y teatros ciudadanos; las fiestas (como el carnaval de San Juan Chamula, que figura en todos los programas turísticos), e incluso los propios lenguajes indígenas enseñados (aunque de forma no muy calificada) en escuelas de idioma para extranjeros.

A esta producción simbólica se aplica el concepto marxista de enajenación, en la medida en que a la valoración de la mercancía corresponde la invisibilización del productor, es decir, del mismo indígena. Este no tiene ninguna autonomía al momento de decidir cuáles rasgos de su cultura están destinados a entrar en la esfera de lo “interesante” (para los turistas, desde luego) y, por tanto, a recibir valor económico. La dependencia de los productores de los intermediarios es muy evidente en el caso del textil. La mayoría de las tiendas de artesanías pertenecen a dueños no indígenas que escogen selectivamente las comunidades donde compran a bajo precio, mientras que en la mayor parte del territorio se asiste a una decadencia del textil tradicional. Las cooperativas textiles indígenas (cuya organización exigió a sus integrantes, sobre todo mujeres, luchas muy enérgicas) están separadas en el espacio de las líneas de concentración del flujo de visitantes. Por otro lado la venta informal, que sigue absorbiendo mucha fuerza de trabajo, está hostigada por la policía y, socialmente estigmatizada, se aproxima a la mendicidad.

La separación espacial entre la zona turística y las instituciones indígenas (así como entre el centro y los barrios marginales de asentamiento indígena) es una tendencia general que no se limita al fenómeno especialmente llamativo de la venta de artesanía. El principio es trazar una línea divisoria entre el espacio donde lo indígena recibe valoración pública y comercial y el espacio donde los productores simbólicos (y materiales) indígenas llevan a cabo su vida cotidiana. En el primer espacio la cultura indígena se presenta como algo compacto, bien articulado y estructurado, pero esta representación de totalidad implica una objetivación: la cultura es algo que se puede “poseer”, premisa que está en la base de la “musealización” y de la antropología clasificatoria.¹ Lo que el orden del discurso oculta son, evidentemente, las condiciones reales de vida del sujeto transformado en objeto de saber/poder. Para internarse en estas condiciones reales basta transitar al segundo espacio (cosa que pocos turistas hacen). En las barriadas indígenas, producto de la crisis del mundo rural, la totalidad idealizada se transforma en una parcialidad desestructurada, yuxtaposición caótica de imágenes contradictorias: indígenas en traje típico que venden drogas y pornografía pirateada, *Nescafé* que remplaza al café tradicional de olla; basurales de botellas de refrescos *Gatorade* y *Coca-Cola*, mientras las bebidas tradicionales indígenas a base de maíz, como atole y pozol, desaparecen del espacio público y de la venta comercial. Aquí el sujeto aparece netamente escindido del conjunto de objetos que constituyen su cultura a los ojos de los “otros”, es decir, de aquellos que poseen la autoridad teórica (antropólogos académicos) o práctica (turistas) para clasificar grupos humanos. Esta escisión se valora como “falta de interés” para los otros (el indígena sin sus atributos tradicionales se confunde en la masa anónima de los pobres que no interesan al turista) y para el sí mismo (que padece un complejo de inferioridad que lo lleva a sobervalorar a los visitantes primermundistas y a su estilo de vida). Por tanto, mientras en la zona turística se propaga la moda “maya”, en las barriadas indígenas se produce una fuerte transculturación y pérdida de identidad, y la valoración comercial de lo “indio” no redundará en absoluto en fortalecimiento de la autoestima.

Entre la zona turística y las barriadas indígenas están los barrios de clase media y medio-baja donde se han instalado las instituciones indígenas. Estas agrupan a los productores simbólicos indígenas en condiciones de parcial autonomía, ya que ellos no trabajan para el circuito turístico. Las obras de teatro producidas por la asociación de escritores en lenguas mayas no se estrenan en los espacios reservados a los turistas ni se difunden por los mismos medios. Asimismo, los cuadros pintados por artistas indígenas (a diferencia de las postales y de la iconografía convencional del movimiento zapatista) no llegan a los turistas en su calidad de compradores estables sino por canales individuales, indirectos y aleatorios, que difieren de la

1 Los rasgos básicos de este paradigma de la *normal science* antropológica se encuentran sintéticamente enumerados en Carrithers (1995).

relación constante y estructural entre producción de estereotipos y turismo de masas. En lugar de estar presionados por la demanda, como los inversores comerciales no indígenas (entre los cuales destaca la creciente presencia de no mexicanos), los productores simbólicos indígenas se ven enfrentados a una sobreabundancia de oferta. Dicho de otra forma, a los escritores, dramaturgos y artistas indígenas les “falta público”, debido a que las capas marginales de la sociedad “no valoran lo suyo” al haber introyectado una jerarquía de culturas que pospone lo indígena a lo norteamericano; mientras tanto, la mayoría de los turistas no tiene acceso a los productos simbólicos sino a través de moldes que reproducen grosso modo la cultura “alternativa comercial” del así dicho Primer Mundo, con independencia del contexto geográfico. Esta “falta de público” conlleva la inevitable dependencia de la financiación estatal. Mientras los inversores privados están en condición de vender la imagen del mundo indígena como mercancía, los productores simbólicos indígenas no pueden y, en la mayoría de los casos, no quieren invertir en su cultura en términos comerciales, ya que perciben el negocio turístico como netamente extraño y, al límite, irrespetuoso. Por tanto, para desarrollar su actividad dependen largamente del aporte del Estado, que se utiliza como instrumento de control social pues se espera que el indígena esté satisfecho con el reducido espacio que se le otorga desde arriba de modo que no invada el espacio público. El resultado es frecuentemente la cooptación de la élite indígena por parte de la pequeña burguesía del empleo público (entre la cual destacan los maestros), que tiene una tradición de autoritarismo y de sumisión al poder.

El entorno cultural de San Cristóbal, en suma, está caracterizado por la fuerte segregación y falta de comunicación entre los tres espacios que hemos ido describiendo. En el peor de los escenarios posibles, la vida social barrial puede reducirse a subcultura, el turismo a entretenimiento que fortalece aquellas mismas jerarquías de culturas que pretende relativizar y la producción simbólica no comercial de los propios indígenas a un lujo gracias al cual el Estado puede apropiarse el calificativo de multicultural (y eso en contra de la propia intención de los integrantes de las instituciones indígenas, que ambicionarían ser intelectuales orgánicos de los pueblos indios contemporáneos). Sin embargo, en los casos más afortunados la producción simbólica de los “intelectuales creativos” del mundo indígena (escritores, artistas, músicos no tradicionales) logra romper las barreras e imponerse por su propio valor estético más allá de la idealización turística y falsa de lo maya y de la transculturación de las barriadas y, en menor medida, de las comunidades rurales indígenas invadidas por la cultura occidental de masas. En estos casos se logra restablecer una unidad del producto y del productor indígena, escindidos por la utilización comercial del logo étnico. Sin embargo, tampoco en este caso nos encontramos frente a una cultura indígena auténtica como totalidad que se opondría sin matices a la mistificación de los observadores externos. Los “intelectuales creativos”, y muy especialmente los artistas indígenas, no son tradicionales sino individuos contemporáneos que participan en y reflexionan acerca de la globalización, y que rescatan los elementos culturales recreándolos acorde a su sensibilidad personal.

Por tanto, la *totalidad de lo tradicional*, aun siendo a veces objeto de añoranza, se transforma inevitablemente en *conciencia del sincretismo*.² La autenticidad consiste entonces en el hecho de que sus obras son *interpretaciones autónomas* (en la medida de lo posible) y no *idealizaciones heterónomas* de la herencia indígena.

Si los productos simbólicos de los “intelectuales creativos” encuentran adecuado reconocimiento entre los extranjeros y los propios indígenas, puede ponerse en marcha una doble dinámica positiva: rescate de elementos y prácticas culturales indígenas relegados en el limbo de las “tradiciones populares” o considerados materiales brutos de la comercialización turística (desde las artesanías como sustrato de la creación artística individual hasta el lenguaje ceremonial como manantial de la elaboración literaria); modificación de la imagen internacional de lo indígena con la inclusión del sujeto, el indio como artista y escritor que expresa conscientemente su pertenencia a distintos contextos culturales y no se limita a, sencillamente, padecerla en las oscilaciones de su conducta. No es fácil que esta dinámica tenga lugar, pues la definición de “qué es lo indígena” está enmarcada en un entramado de relaciones de poder.³ Pero en esta dirección apuntan los esfuerzos de un grupo destacado de artistas indígenas contemporáneos en el estado de Chiapas, cuya composición, trayectoria y proyecto actual vamos a analizar en las páginas siguientes.

Los artistas indígenas como grupo humano específico

Como es sabido, la población indígena del estado de Chiapas se concentra en la región de los Altos, una sierra con alturas entre los 1.500 y los 2.500 msnm alrededor de San Cristóbal, en la región norte, en la frontera con el estado de Tabasco, y en la selva Lacandona, casi despoblada hasta 1940 (cuando era conocida como “el desierto del lacandón”), mientras que actualmente, debido a un acelerado proceso de colonización, cuenta con casi 200.000 habitantes. En el estado se hablan diez idiomas indígenas; los grupos más importantes son tsotsiles, tseltales, choles, tojolabales y zoques, y en la frontera con Guatemala se encuentran también algunos centenares de lacandones.⁴

2 Al adoptar una línea de investigación que valora esta conciencia del sincretismo como principio, al mismo tiempo, de una identidad indígena no tradicional y de un acercamiento crítico y autocrítico a los fenómenos “étnicos” por parte de los representantes de la antropología nos apoyamos obviamente en los planteamientos expuestos por Clifford (1993).

3 Precisamente la tendencia a no tomar en cuenta estas relaciones limita el valor de una propuesta metodológica brillante pero unilateral como la desarrollada por García Canclini (2002), que sin embargo sigue constituyendo una referencia importante para entender la identidad “neo-india” en Chiapas.

4 En este artículo se va a utilizar la grafía *ts* en palabras como *tsotsil* o *tseltal* en lugar de la forma tradicional *tz* (*tzotziles*, etc.), ya que se trata de la grafía adoptada por los etnolingüistas indígenas

Para delimitar el grupo social de los artistas indígenas es preciso enunciar dos premisas metodológicas: a) ser “indio” —término que asume una significación positiva y reivindicativa en el uso de los intelectuales indígenas— es cuestión de autodefinición cultural y no de clasificación externa: por ejemplo, la competencia activa de un idioma indígena no siempre es determinante; b) ser “artista” no implica necesariamente la participación en el campo artístico en la forma convencional de la exposición de objetos de arte, eventualmente con finalidades comerciales: aunque este sea el caso de algunos pintores y escultores indígenas chiapanecos, hay otros que se identifican socialmente más bien como pedagogos del arte, pero que comparten con los artistas “reconocidos” en sentido occidental ciertos espacios (asociaciones) y problemáticas culturales (la exigencia de representar el mundo indígena desde adentro).

Acorde con estas premisas se constata la existencia de un grupo de extensión variable de pintores y escultores indígenas, integrado por 20 a 30 personas y estructurado por lazos personales y por la participación común en actividades más formalizadas, como reuniones de asociaciones, talleres técnicos y exposiciones colectivas. La intensidad de esta participación varía según las circunstancias y es especialmente dependiente de la distancia del lugar de residencia de los dos centros culturales del estado de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas y la capital administrativa Tuxtla Gutiérrez, que tiene mayor importancia institucional y no está identificada con la representación comercial de lo indígena. La mayoría de los artistas indígenas residen en San Cristóbal o en las cabeceras municipales de los Altos (Zinacantán, Chamula, Oxchuc): en este caso las reducidas distancias permiten una fuerte movilidad. Los artistas que residen en San Cristóbal ofrecen talleres circunstanciales en toda la región de los Altos, mientras que aquellos que viven en las cabeceras municipales bajan a San Cristóbal medianamente dos veces por mes. Por el contrario, los artistas que residen en las cabeceras municipales más alejadas, como Ocosingo, Altamirano y Las Margaritas, se encuentran en una condición de aislamiento que perjudica su evolución. Estas cabeceras municipales son puertas hacia la región de la selva Lacandona, donde debido al proceso de colonización y a la mezcla de muchas etnias se ha producido mayor pérdida de rasgos culturales tradicionales que en la región de los Altos. Hay un solo caso de un artista que reside en una comunidad en lugar de una cabecera municipal; pero se trata de un lacandón, perteneciente a una etnia que a pesar de su originario aislamiento ha sabido aprovechar (incluso de manera exagerada) el fenómeno turístico, y que tiene una vinculación directa con San Cristóbal de Las Casas gracias al museo Na Bolom, herencia de las investigaciones antropológicas de Gertrudis DUBY BLUM.

agrupados en el Centro Estatal de Lenguas, Artes y Literatura Indígenas (Celali) basándose en consideraciones fonéticas y en polémica explícita con la grafía anterior, asociada con la política cultural del indigenismo.

El grupo de los artistas indígenas está integrado por jóvenes: solamente dos tienen más de cincuenta años, otros tres están en sus cuarenta, y la mayoría se encuentra entre los veinticinco y los treinta y cinco años. Es un grupo casi netamente masculino: se cuentan apenas un par de pintoras.⁵ No extraña que los mayores, que han tenido una trayectoria más amplia, sean también los sobresalientes en términos de reconocimiento social. Sin embargo, si se considera que dos de los artistas maduros empezaron a pintar (o esculpir) respectivamente a sus veinte y treinta años, resalta claramente que el movimiento plástico indígena en su conjunto es un fenómeno reciente y que la década decisiva ha sido la del noventa, cuando la sociedad chiapaneca tuvo que abrir algún espacio al deseo de mayor visibilidad expresado por los elementos indígenas más conscientes. En aquella época se estableció una cooperación bastante orgánica entre una institución central, el Centro Estatal de Lenguas, Artes y Literatura Indígena (Celali), fundado en 1997, y unas instituciones periféricas, las casas de la cultura, que implantaron cursos de dibujo y de pintura.

Los artistas que colaboran en las casas de la cultura y en algunos casos toman su dirección reciben talleres técnicos (a veces también arqueológicos) en el Celali y lo utilizan como espacio expositivo. Las casas de la cultura están situadas en las cabeceras municipales, lo que implica una relación precaria con las comunidades aledañas, a veces muy alejadas (cabe destacar la enorme extensión territorial de los municipios en México y especialmente en Chiapas), y la marginación en los barrios populares urbanos de población mayoritariamente indígena, donde el Celali no llega aunque estén presentes algunas ONG (como reconoce con espíritu autocrítico el mismo director de esta institución, el profesor Enrique Pérez). La función de las casas de la cultura es especialmente importante pues la escuela oficial mexicana en los grados primario y secundario de hecho no brinda educación artística, en parte por falta de materiales y en parte por insensibilidad de los maestros. Las casas de la cultura participan también en el proceso de selección de talentos al divulgar las convocatorias de los concursos estatales y nacionales de artes, que constituyen el principal factor de movilidad social ya que los premios pueden ser invertidos en materiales o financiar una estadía en la Ciudad de México. Es preciso señalar que no existe acción afirmativa, es decir no hay convocatorias para artistas indígenas en especial. Esta circunstancia puede ser valorada positivamente en la medida en que la identidad es un factor cultural incluyente, no un factor racial excluyente: en este sentido se expresan los “acompañantes” mestizos del movimiento plástico indígena.⁶

5 La más profesional y reconocida entre ellas, María Concepción Bautista, hace hincapié más en la complementariedad de su trabajo con el de los “compañeros pintores” que en la cuestión de género.

6 Al respecto son significativas las declaraciones de Pablo Millán Ederlich, el ceramista arraigado en San Cristóbal de Las Casas que asesora la asociación de pintores indígenas “Bombayel Ma-yaehtik”: “**D’Ascia:** Y no hay un proyecto para artistas indígenas, es decir, que no son ni artesanos

Al mismo tiempo la divulgación de convocatorias estatales y nacionales, concebidas desde arriba y que no toman en cuenta el contexto indígena, es forzosamente menor en el medio de menores recursos económicos y más reciente aculturación “formal”, es decir, en el medio indio. En general, debido a la escasa presencia de fundaciones privadas en un estado que, como Chiapas, tiene una vida artística limitada, las propuestas plásticas proceden desde el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en sentido tanto federal como estatal. Al estar la toma de decisiones en mano de gerentes culturales que no tienen arraigo en el mundo indígena, se tiende, obviamente, a contratar artistas individuales para proyectos específicos más que a fomentar el movimiento plástico indio en su nivel básico. Aunque no de forma declarada, la tendencia apunta a separar el artista profesional (cuya identidad indígena pasa en segundo plano) del pedagogo del arte y a descuidar la educación artística de la masa de la población tanto indígena como no indígena. Esta falta de una política social orgánica explica, por ejemplo, que no exista una arquitectura indígena como arte. En efecto, la casa tradicional indígena no ha sido integrada en proyectos urbanísticos dibujados por especialistas: en las barriadas urbanas, pero también en las comunidades, el cemento y la lámina de zinc se prefieren a la madera.

El trabajo de las casas de la cultura no ambiciona formar artistas profesionales, es decir, individuos que consideren pintar y esculpir su principal actividad aunque no necesariamente su principal fuente de ingresos. La profesionalización del artista se da, como en todo el mundo, por dos canales complementarios: las escuelas de arte y los contactos personales con artistas ya afirmados, integrados por talleres técnicos. Al interior del grupo de artistas indígenas que estamos considerando se puede decir que en 5 ó 6 casos ha tenido lugar una completa profesionalización.⁷ Nos referimos, desde luego, no a un dato sociológico absoluto sino a un hecho psicológico: sentirse artista más que pedagogo. Tratándose de un fenómeno interno, no se dan medidas

tradicionales ni puros artistas individuales, sino que tienen las dos dimensiones. **Pablo Millán:** No, fíjate que no, que yo sepa no, en este estado de Chiapas no, a lo mejor en otros estados sí. **D’Ascia:** Puede ser, claro: hablamos de Chiapas. **Pablo Millán:** Es lo que hay. Pero también en el momento en que tú haces esta cuestión indígena, porque veo que lo haces, por eso pido mucha cautela. Pintura, yo no creo que haga eso, porque cuando ya eres un artista plástico entonces debes tú estar también reunido con todos los artistas plásticos y tu propuesta no debe discriminar entre la gente. Entonces cuando se hace una cuestión de... tú te imaginas una convocatoria, cómo la manejarías tú, no sé, pero si tú sacas una convocatoria para una bienal de pintura y escultura indígena ya en un país mestizo, donde prácticamente la cuestión más fuerte aquí es el mestizaje, son las dos cosas juntas, no tenemos que admitir la discriminación del uno y del otro... ‘Yo soy mestizo’... muchos de ellos también son indígenas, que lo más chingón de aquí es que hay gente cien por cien tradicional pero es un país que está sostenido por el mestizaje”.

7 Un elemento importante para medir esta profesionalización es la existencia de un catálogo impreso (Sántiz et al., 2004), sin embargo mediocre en el aspecto fotográfico y algo anecdótico desde el punto de vista crítico. En Zepeda (1999) aparecen Sántiz y Gallo, pero no se toma en cuenta su calidad de artistas indígenas.

cuantitativas, a pesar de que también los parámetros objetivos (número de exposiciones, tiempo dedicado a la actividad artística) concurren al definir un subgrupo más especializado al interior del grupo principal. Algunos artistas indígenas tienen una fuerte conciencia de sí mismos como artistas individuales, mientras que otros, con notable modestia, rechazan el calificativo demasiado carismático de “pintor” y se sitúan en el terreno más humilde de la enseñanza. El factor decisivo de la profesionalización ha sido la posibilidad de dialogar de par a par con grupos de artistas no indígenas e incluso no mexicanos. Al estar incluidos en talleres permanentes, los artistas indígenas han podido conocer y, sucesivamente, apropiarse de espacios integralmente artísticos (casas-talleres) como marcos del intercambio. Emblemático es el caso de Sebastián Sántiz, que ha heredado el taller de escultura del japonés Mazafumi en los alrededores de Tuxtla Gutiérrez. Por el contrario, las escuelas de arte han tenido un papel más bien negativo. Sin embargo, incluso el acto de ruptura del “muy rebelde” Juan Aguilar Sántiz *Chawuk*, al abandonar la academia de Monterrey, es un gesto simbólico fundador del artista moderno que encuentra un valor agregado al asumir cierta aparente marginalidad.

Las relaciones personales entre los artistas profesionales y los otros, más enfocados hacia la pedagogía del arte, son en general buenas. Es preciso subrayar que la línea divisoria entre los dos subgrupos no es en absoluto rígida: hay jóvenes entre los cuales se percibe una enérgica “voluntad de profesionalización” (como Isidro Ubaldo Gutiérrez de Tila, en la zona norte) y pedagogos (como Xun Tsima de Altamirano) cuyo estilo posee un sello fuertemente individual, por limitada que sea forzosamente su esfera social; recíprocamente, muchos de los artistas ya afirmados dictan cursos y talleres tanto para niños como para artesanos, y casi ninguno, con la excepción de Antún Kojtom Lam, tiene su porvenir asegurado con la sola venta de sus cuadros. Sin embargo, se percibe una diversidad de objetivos culturales que define no tanto a los individuos sino los espacios y las instituciones. Las casas de la cultura buscan ante todo el “rescate” de los elementos culturales, costumbres y tradiciones. La pintura, al igual que la literatura, es un medio para llevar a cabo una tarea de documentación de fiestas, trajes y ceremonias que se perciben en proceso de desaparición. Es difícil decir hasta qué punto esta preocupación de “salvar antes de que se pierda” es también el producto de la influencia de la antropología oficial con su separación rígida entre lo que es auténtico y lo que no lo es, lo que interesa y lo que no interesa. Según el talento individual, la documentación plástica de las costumbres puede resultar muy eficaz e incluir también rasgos surrealistas, ya que en la cosmovisión indígena las presencias espirituales hacen parte de la vida cotidiana.⁸

8 Es el caso, por ejemplo, de María Concepción Bautista, cuya estética es descriptiva pero cuya praxis figurativa incluye el manejo sutil del color simbólico y de los elementos imaginarios. “**D’Ascia:** Hablábamos antes de las técnicas que usted utiliza. ¿Qué temática ha escogido usted para su propia pintura en caballete? ¿Cuáles son los tópicos que más aparecen en sus pinturas?”

Pero la intención primaria no es la expresión individual. Por otro lado, la posibilidad de alejarse de lo folclórico para abordar tópicos políticos y sociales controvertidos es muy variable. El hecho de que las casas de la cultura sean financiadas por el gobierno del estado de Chiapas no significa que haya una censura preventiva hacia temas relacionados con la lucha indígena. Sin embargo, aquí todo depende de las condiciones locales y de la orientación política de las autoridades. Representando lo “típico” (básicamente leyendas y fiestas), de todas maneras se pisa un terreno más seguro. Igualmente, la identidad indígena del artista que dicta cursos en una casa de la cultura es algo obvio, ya que en la tarea de rescatar los elementos culturales coinciden su oficio (el puesto de trabajo remunerado) y su compromiso personal.

El caso de los artistas profesionales es muy distinto: ellos tienen acceso, aunque limitado, al campo artístico como subsistema social. Las reglas de funcionamiento del campo artístico tienden a imponer la disyuntiva (de por sí arbitraria) “expresión individual vs. documentación de una cultura”. Lo folclórico puede ser sometido a uso externo (turismo) o interno (casas de la cultura), pero se mantiene separado de lo “artístico”, sobre todo cuando está expresado en un estilo *naïf* (que puede tener mucha aceptación hacia fuera cuando está relacionado con un logo étnico [véase Errington, 1998]). Pero los artistas indígenas profesionales no serían lo que son si aceptaran sin más esta disyuntiva, es decir, si no reivindicaran al mismo tiempo una dimensión individual-universal y una dimensión étnico-identitaria (no folclórica) de su quehacer. Esto implica desde luego una puesta en discusión de aquellas relaciones de poder que identifican lo étnico con lo particular mientras que subordinan el reconocimiento de un valor estético universal al ingresar en un campo social específico: el mercado internacional del arte (véase Price, 1991). Hay artistas indígenas, como el colombiano Carlos Jacanamijoy, que aceptan este juego lingüístico sin cuestionarlo (véase Ramírez Poloche, 2007) y otros, como el mexicano Francisco Toledo, que se esfuerzan en replantear el papel social del arte al mismo tiempo que, en lo temático, se sueltan de cualquier amarre folclórico abarcando surrealismo y abstractismo. Los tres mayores artistas indígenas del Chiapas contemporáneo, Juan Aguilar Sántiz *Chawuk*, Antún Kojtom Lam y Sebastián Sántiz, se sitúan en la segunda línea: tratar de relacionar la afirmación individual con la “mejoría” de la población indígena, y no tanto en el sentido de la sencilla documentación folclórica (como en el trabajo de las casas de la cultura) sino en la perspectiva de una toma de conciencia cultural.

Al fortalecerse y matizarse la propuesta artística individual, los pintores y escultores indígenas tienden a encontrar demasiado estrecho el marco de la cooperación Celali-casas de la cultura. Se critica en el Celali la prioridad acordada a la alfabeti-

María Concepción Bautista: Me interesa mucho el costumbrismo, básicamente este es mi enfoque y temas como la mujer, el papel de la mujer y también algunas otras partes que no están tanto en la cultura y que me permiten expresarme, pero más manejo temas de la costumbre, manejo costumbrismo, ¿no?”

zación en lenguas indígenas y a la publicación de textos folclóricos y literarios, pero también la tendencia a la burocratización, la reproducción en un entorno indígena de estructuras formalizadas y potencialmente jerárquicas típicas de las oficinas de gobierno.⁹ Detrás de esta tendencia, muchos, aún reconociendo la importancia del trabajo de base del Celali, perciben una visión demasiado cerrada de lo indígena. Esta crítica converge en parte con las observaciones de los escritores más jóvenes, quienes se quejan de que, por alejarse de la recopilación de cuentos y leyendas para abordar una temática social y psicológica más contemporánea, áspera y desgarrada, se les objeta que ya no están haciendo “literatura indígena”.¹⁰ A los pintores les resulta más fácil abrirse nuevos espacios a través de las exposiciones de alcance estatal, nacional e internacional, que se han ido multiplicando en los últimos años: cada uno de estos eventos implica una red de contactos y marca una benéfica ruptura de la rutina. Desde luego cada exposición, al situar al artista indígena fuera de su contexto “natural” de pedagogo local, plantea el reto de explicar activamente a otros lo que hay de indio en cada creación individual. Desde hace años, los artistas profesionales han intentado construir un espacio específico para plantear estas cuestiones fuera de la tutela oficial: la asociación de pintores maya “Bombayel Mayaetik”, cuya proyección tendría que ser un espacio expositivo permanente, más céntrico y “visible”

9 Es interesante el testimonio del pintor Antún Kojtom Lam: “Celali se había fundado en 1997 a raíz del movimiento zapatista, que es uno de los resultados de los acuerdos de San Andrés, pero después se volvieron muy institucionalistas para mi opinión personal, que finalmente se inclina a ver solamente la literatura; yo siento que también a los que trabajan en el Celali les falta una amplia sensibilidad de cómo enriquecer verdaderamente una nueva cultura indígena o fortalecer la memoria cultural indígena, que eso debería ser parte de la función de las instituciones”.

10 Esto dijo el escritor tseltal Marceal Méndez Pérez en el transcurso de nuestra conversación: “[...] hay que hacer nuevas cosas que escribir como nos lo enseñan los escritores en sus consejos, los textos, los temas que abordan, entonces nosotros queremos abordar esta otra parte y creo que se da una confrontación entre este grupo y el nuevo porque estos escritores defienden su posición de hacer literatura usando estos elementos culturales y nosotros digamos que no es que queramos dejar esta parte, lo respetamos, lo que pasa es que más bien nos estamos enfocando en los temas sociales. Y la discusión que hay entre estos dos grupos es que los viejitos, o los grandes, reclaman que los jóvenes que escriben ya no respetan la cosmovisión, que en los cuentos, en los poemas ya no hay cosmovisión indígena, que esto ya no es indígena, ¿no?, entonces esto ha provocado de algún modo la decepción de algunos jóvenes escritores, pues cuando traen sus cuentos o poemas para leerlos dicen: ‘No, es que en este poema no hay cosmovisión indígena’ o ‘No hay elemento de la cultura indígena que pueda ser importante, por lo tanto no es indígena, parece que lo escribió un mestizo’. Entonces parece que este sentido de pertenencia de algún modo está creando una barrera entre una generación y otra y que al verlo bien esta confrontación va a ser tan rica que va a permitir que esta generación de jóvenes se consolide y digamos se forme e pueda de algún modo proyectarse como un grupo que escriban otras cosas y que la literatura indígena tenga varias cosas que ofrecer al lector, ¿no? Y desde luego yo me inclino por este nuevo grupo de jóvenes, donde también quiero insertarme, a escribir cosas que me interesan, que me conmueven y que me preocupan, realmente”.

respecto al Celali (que se encuentra en la periferia de San Cristóbal). Más que de una institución se trata de un círculo que agrupa a aquellos artistas que más se atreven a presentarse en primera persona sin pasar por el justificante de las políticas estatales hacia el mundo indígena.¹¹ Su visibilidad está ligada a su capacidad de relacionarse de manera flexible y espontánea con la porción menos superficial del flujo turístico (que por el contrario ignora el Celali), y no en el sentido de recibir encargos sino de abrirse a un acompañamiento circunstancial técnico y crítico.¹² Su debilidad, por otro lado, está relacionada con su relativa falta de arraigo, ya que los contactos de que sus integrantes disponen en las cabeceras municipales y en las comunidades alejadas tienen carácter personal (o institucional en el caso de Sebastián Sántiz, que es también director de la Casa de la Cultura de Oxchuc) y no se ven fortalecidos por la existencia de la asociación como tal. Por otro lado, la voluntad misma de constituir la asociación es la prueba de que los artistas profesionales no se contentan con el éxito individual sino que buscan reconocimiento como grupo a pesar de la gran diversidad de sus propuestas estilísticas, pretendiendo que la asociación no se presente como escuela de pintura, aunque algunos de estos artistas tengan mucha influencia sobre los jóvenes. El impulso que en Oaxaca procedió esencialmente de la personalidad del maestro Toledo se ha repartido en Chiapas entre distintas individualidades.

Memoria mítica y sincretismo estético

La propuesta estética de los artistas indígenas, expresada con más claridad por los artistas profesionales y parcialmente oscurecida en los otros por el equívoco de que se trata de una sencilla documentación de lo existente, rueda alrededor del concepto de memoria. Artistas y escritores, como ya hemos subrayado, pertenecen a una

11 “**D’Ascia:** ¿Actualmente falta una escuela de pintura para indígenas? **Antún Kojtom:** Sí, por supuesto que es uno de los temas que hemos venido hablando, que eso es lo que haría falta, una escuela de arte indígena”.

12 “**D’Ascia:** ¿La asociación podrá colmar este vacío o siempre se dependerá del dinero del Estado? **Antún Kojtom:** Pudiera ser: por ejemplo lo que hemos hecho últimamente en las actividades ha sido una exposición y vimos que había mucha gente sensible, dispuesta a patrocinar esta exposición, que con las instituciones no se da de una manera así natural, que una institución siempre se atrapa en el sistema burocrático, y que siempre están limosneando, siempre. Yo siempre siento que lo estamos tratando de visionalizar dentro de nuestra asociación es que queremos abrir una galería de arte indígena, y dentro de este espacio que tratamos de buscar más adelante, a ver si se da, podría haber como un taller autosustentable, tener talleres donde pudiéramos hacer como un intercambio de ideas, tener especialistas en arte, si se llegara a dar”. La misma exigencia expresa la pintora María Concepción Bautista: “**D’Ascia:** ¿Quiere añadir algo, algún tema que no hayamos tocado en la conversación y que le parezca importante? **María Concepción Bautista:** Bueno, lo importante sería que los pintores indígenas encuentren un lugar y un nivel en el cual pudieran ser autosustentables, ¿no? A través de su creación y también de la creación participativa. Eso sería muy importante, pero creo que para eso faltan todavía muchos esfuerzos”.

generación nueva que por primera vez puede proyectar hacia fuera el orgullo de ser indígena.¹³ La mayoría tiene una fuerte vinculación con el pasado ancestral por haber escuchado cuentos tradicionales, hablado el idioma indígena en la familia y participado en ceremonias: estos elementos caracterizan las biografías de todos los artistas originarios de los Altos de Chiapas¹⁴ y de algunos procedentes de la zona tojolabal en el municipio de Las Margaritas.¹⁵ En una minoría de casos, la recuperación de elementos ausentes de la biografía personal tiene que ver con la voluntad de brindar un sentido a lo que se percibe como vacío cultural del entorno. La filiación de los mayas, por indirecta e idealizada que sea, puede rescatar el aburrimiento provinciano de las cabeceras municipales ubicadas a las puertas de la selva Lacandona, como Altamirano, Comitán o Las Margaritas, donde la cultura mestiza tiene poco que ofrecer además (en el caso de Comitán) de su rancio catolicismo. Cuando un gran pintor local es indígena, como sucede con Chawuk, se produce una corriente minoritaria pero significativa de admiración que arrastra consigo una revaloración de la identidad “india”, antes rechazada, de municipios fuertemente amestizados. En estos ambientes los espíritus vivaces e inconformes muestran una tendencia a acercarse simpatéticamente a lo indígena, destacando la personalidad de los abuelos que todavía hablaban un idioma

-
- 13 Véase D’Ascía (2005) acerca de la tendencia a una renovación e incluso “re-creación” de la identidad indígena entre los militantes de las organizaciones campesinas autonomistas y especialmente del zapatismo, aunque haya que matizar las conclusiones de aquel ensayo tomando en cuenta el estancamiento del movimiento político en Chiapas en los últimos años.
- 14 Al respecto es ilustrativo el testimonio de Antún Kojtom: “**D’Ascía:** ¿Cuando usted era joven le enseñaron a hablar tseltal, le contaron cuentos tradicionales o usted vivió más en un ambiente cultural mestizo, aculturado? **Antún Kojtom:** No, yo me salí, me separé de mi familia a los dieciocho años, tuve un proceso de vida con mi papá y mucho de lo que hablo de estas leyendas es de mi papá, mi papá había sido una persona que de niño lo metieron en la cultura religiosa del pueblo, de la costumbre, las costumbres tradicionales por ejemplo se las fueron desde niño enseñando, después se metió a una religión, a una secta religiosa. Dentro de eso nunca perdió aquella cultura que practicaba, sino que nos contaba un montón de leyendas como parte de la enseñanza que nos daba, pues eso era lo que funcionaba, ¿no? Cuando empezaba a hablar mi papá nos reuníamos todos, era un consejo familiar escuchar al papá por sus cuentos, por estas leyendas de que hablo, lo narraba de una manera muy divertida, como un narrador profesional de la ciudad, y eso lo hacía mi papá a su cultura, a su manera, a su lengua, por supuesto. Entonces nos tenía entretenidos, sí. Fue una gran pérdida después que lo de mi papá se pierde, y muchas veces nos propuso que lo grabáramos, y por supuesto que esta relación de hablar la lengua de todos los aprendizajes comunitarios lo aprendimos de los padres de familia”.
- 15 “**D’Ascía:** ¿Usted aprendió antes el tojolabal o antes el castellano? **Chawuk:** Antes el tojolabal. [...] **D’Ascía:** ¿Usted conocía como niño el traje típico tojolabal u otras artesanías? **Chawuk:** Sí. Había muchas personas que llevaban el traje típico. **D’Ascía:** ¿Y cómo le parecía, como colores, este traje? ¿Le ha dado alguna inspiración para su obra? **Chawuk:** Sí, más porque en el traje de mujer tojolabal está la tortilla o huele un poco a tortilla, huele a humo, huele a leña, no sé, ver esos colores, el bordado también es como recordar muchas sensaciones, olores, circunstancias también”.

mayense. Este tipo de abuelos nunca va a faltar, con tal que uno quiera acordarse de ellos, ya que el ladino es, en el fondo, el indígena que ha querido alejarse de sus orígenes. En estos casos el artista escoge privilegiar el componente indígena de su ascendencia respecto al componente mestizo y se sumerge en el entusiasmo neo-indio, polemizando más o menos explícitamente con la tendencia unilateralmente asimiladora de la educación formal.¹⁶ La recuperación de los nombres indígenas es un aspecto importante de esta reinvencción de la identidad.

No hay que exagerar sin embargo la antítesis entre conservación y reinvencción de elementos culturales, ni entre los “indios” de los Altos y los “neo-indios” de la selva (o de la ciudad de San Cristóbal). Todos los artistas indígenas son “neo-indios”. Por fuerte que haya sido la transmisión de rasgos tradicionales por medio de la educación informal, la decisión de representar lo indio como valor específico reconocido implica un salto de calidad en la conciencia individual, un regreso a lo propio desde la experiencia de lo distinto. Generalmente, un fuerte impulso a la superación por medio de la aculturación se enfrenta a un límite social: estudios interrumpidos ante la universidad, vivencias laborales marcadas por la discriminación.¹⁷ En lugar de ser aceptada pasivamente, la limitante social resulta cuestionada en su validez cuando contactos informales y el descubrimiento de horizontes no previstos por la

16 Es significativo al respecto el testimonio de José Alfredo Gómez Pinto: “Yo necesito recuperar este linaje, porque como ya le platicaba que mi abuelo era tojolabal, se casó con una kaxlan como se dice acá; mi abuela se llamaba Aurora Isabel Tovar Pedreros en lo cual los Tovares y los Pedreros la mayoría son de tez blanca y de ojos verdes o azules, inclusive mi hermano y mi hermana, pero a lo que voy es que ha habido un corte de linaje, yo estoy tratando de recuperar mi origen tojolabal. **D’Ascia:** ¿Tu papá también había tenido esta actitud de que le interesaba la cultura tojolabal o en su generación hubo un rechazo? **José Alfredo Gómez Pinto:** En su generación hubo un rechazo”.

17 “**D’Ascia:** ¿Usted en la finca se sintió discriminado por ser indio, como tratado mal? **Antún Kojtom Lam:** Por supuesto, gente que prepararon que tenían ya más conocimiento, los caporales, pues él es el principal discriminador, a primer paso. Era pasarse con un platito a pedir el frijolito, el caldo de frijol, que era exageradamente feísimo, sucio, el bolito de pozol era sucio, de eso me alimentaba en mi comunidad por supuesto, pero está más sucio todavía en la finca que en la familia. Por supuesto nuestra manera de vivir no es tan higiénica como en la ciudad, es otra vida, la comunidad es otra, pero eso de la finca es un poquito más peor todavía. Y eso fue y la inquietud ya y entonces nacía muy fuerte la intención de salir y de querer mirar a la ciudad ya sea por el peón y con intención de volver a estudiar. Nunca fue, pues finalmente lo que pasó con mi hermano, él había salido antes que yo, entonces se había ido a trabajar a Puerto Vallarta con unos señores que finalmente fueron mis maestros, pues me llevaba a Puerto Vallarta con intención de trabajar en el peón, jardinero o lo que fuese y así fue que me salí de mi comunidad a los dieciocho años y estos señores son señores que se habían alejado de la ciudad, se habían alejado del vicio, ya no querían saber nada de la ciudad, se retiraron y se metieron en una búsqueda espiritual. Fue lo que yo encontré en Vallarta, me quedé en este lugar donde trabajaba mi hermano y estos señores eran un grupo de pintores que se dedicaban a pintar telas para luego confeccionarlas en ropa”.

educación convencional (como precisamente el arte o también la medicina alternativa) realzan la autoestima y revelan la inutilidad de imitar el estilo de vida de los mestizos. Cuando el indio sale de la marginalidad con su orgullo intacto, empieza a reconstruir su contexto de origen desde la perspectiva del “dar a conocer”, que es evidentemente opuesta a la tendencia a “ocultar para conservar” que caracteriza la resistencia cultural del indígena tradicional.¹⁸ La reinterpretación del contexto de procedencia alimenta la ambición de originalidad de la creación individual. Sin embargo, la reinterpretación resulta tanto más intensa cuanto más esté relacionada la superación de la marginación con la relativa integración en un contexto urbano atípico: el mundo de la demanda artística, distinto tanto del proletariado como de la burguesía del empleo. Mientras que en la mayor parte de los casos, adoptar un estilo de vida urbano conlleva una subalternidad ideológica a los modelos del éxito mestizo, el artista indígena contemporáneo se adapta a la ciudad precisamente en la medida en que logra conservar en la imaginación y comunicar estéticamente los elementos culturales rurales y comunitarios.¹⁹ La distancia es grande, pero fuerte es también la corriente que empieza a circular entre los dos polos (lo que explica que muchos de los pedagogos de las casas de la cultura, al ser intelectuales semirrurales, no tengan la misma búsqueda estética que los artistas más profesionales). La condición del artista es moderna por ser fragmentaria: su idioma cotidiano es el español, sus interlocutores son los hombres de las instituciones que pueden organizar exposiciones, los visitantes extranjeros, pero también los familiares, los amigos, los líderes de las comunidades que siguen buscándolos en su nuevo entorno. Sin embargo, en la memoria los fragmentos se componen en una totalidad no descrita, no conservada, sino imaginada: el mito, la memoria colectiva de la comunidad. Esta totalidad no es enajenada, ya que no se trata de idealización con fines turísticos sino de la proyección estética de una comunidad utópica: lo que el artista individual es capaz de representar es algo que todos los que comparten la memoria colectiva pudieran entender, aunque de hecho no todos lo entiendan. El recorrido individual hacia la autonomía (liberación de la pobreza y del complejo de inferioridad) desemboca en la imagen de la comunidad

18 “**D’Ascia:** ¿Y cómo le nació la curiosidad para aprender a leer en tselal? **Xun Tsima:** La curiosidad de aprender me nació en un momento dado en que... yo procedo ahora sí del indigenismo, mis papás son indígenas, no más que yo me creé aquí y decir ‘Es que no sé hablar’, pues yo me dije: ‘No, tengo que aprender porque en un momento dado me va a servir, me va a servir muchísimo’, pues dondequiera que nosotros vayamos hablar una lengua pues sí, nos sentimos un poquito más respetados quizás, porque a veces nos discriminan: ‘Mira éste que canico, ¿no?’, pues ahorita ya ven que se está poniendo las pilas, cada uno tiene que ponerse las pilas”.

19 Como se expresa poéticamente Juan Aguilar Sántiz *Chawuk*: “El pintor indígena es un ser humano que quiere realizarse, quiere tener alas, sus alas son los pinceles, en el color fluían las leyendas mayas y estas leyendas mayas son a veces palabras mayas que son como té de hierba, que calman”.

no en su condición real de transculturación y parcial pérdida de identidad sino en la plenitud de su memoria mítica.

La expresión más completa de esta poética neo-india de la memoria la ofrece la creación de Antún Kojtom Lam, quien es muy consciente de sus implicaciones sociales y políticas. Este pintor tseltal busca compenetrar la praxis artística individual con la herencia de la artesanía indígena como producción al mismo tiempo material y simbólica (por la fuerte carga identitaria del traje típico). Mexicano inconforme, Antún Kojtom ha puesto la tejedora tseltal en el lugar de la Virgen de Guadalupe en el imaginario nacional, añadiendo así un nuevo capítulo a la “guerra de las imágenes” que desde hace quinientos años se va peleando en la Nueva Castilla.²⁰ Como la Virgen de Guadalupe, la Tejedora es la madre arquetípica, rodeada por el Sol y la Luna, capaz de conectar distintos planos cósmicos por medio de las largas cuerdas que salen de sus manos como serpientes, pero también señora del tiempo al levantarse por encima de dos caracoles.²¹ La madre es la conservadora de la cultura, con lo que Antún Kojtom hace un homenaje a la función tradicional de la mujer indígena, menos afectada que el hombre por los procesos de transculturación.²² Pero al colocar a la Tejedora en un espacio público (la Casa de la Cultura de su pueblo de procedencia, Tenejapa) con atributos de Guardianas, al transformar un edificio civil en una especie de *ch’ulna* (casa sagrada) por medio de las velas parpadeantes que rodean a la mujer mítica, el pintor lanza también un claro mensaje social: la artesanía puede ser el elemento determinante del renacimiento de los pueblos indios. Pero para serlo tiene que dejar de ser una actividad humilde y subalterna cuyos productos se venden a los compradores de fuera por precios incluso inferiores a los costos de producción, y debe ser reivindicada como base del arte indígena y arte en sí misma.

20 Una interesante reflexión acerca de la manera en que la producción de imágenes (concebidas tanto en sentido estricto y tradicionalmente iconográfico como en un sentido más amplio, que incluye la producción onírica institucionalizada de ciertos pueblos como los pumé de Venezuela) modifica la estructura de la identidad y la percepción del otro se encuentra en el ensayo de Marc Augé que lleva el fascinante título, algo “neo-barroco”, de “La guerra de los sueños” (Augé, 1998).

21 El mismo Antún Kojtom designa este mural con la expresión “la diosa contemporánea de los artesanos”.

22 “**Antún Kojtom:** [...] había sido como un ensayo dentro de mis obras, pudiera decirse que había sido como cuatro etapas: una etapa de aprendizaje, la otra etapa como ensayos, donde empiezo con mi idea por ejemplo de recopilar y empezar a incorporar elementos artesanales en mi obra, que fue una de las cosas que valoraba dentro de la artesanía: consideraba que esta técnica de conocimiento no se perdió porque la mujer encargó de preservarla, y entre otras técnicas que se perdieron como la pintura y la escultura porque los hombres manejaban en aquel tiempo, en tiempos precolombinos, hablando ahora un poco de eso, se fue perdiendo porque probablemente hubo una búsqueda de esos hombres para eliminarlas, la mujer fue más protegida, escondida en un cierto lugar, mantuvieron ese conocimiento y la alfarería, por supuesto, que también fue a través de la mujer que se estuvo manteniendo. Eso es lo que estoy entendiendo ahora en algunas investigaciones”.

La relación orgánica entre arte y artesanía se hace evidente en los marcos geométricos que reproducen las líneas del tejido indígena en muchas obras figurativas de Antún Kojtom.²³ Se trata de un proyecto cultural afín al de Francisco Toledo al crear el Centro de Arte San Agustín en Oaxaca: realzar la dignidad estética del productor artesano abriendo un nuevo espacio social y económico para los pueblos. El artista individual, en el momento en que recibe reconocimiento internacional (Antún Kojtom es el más “cotizado” de los artistas indígenas chiapanecos), representa en el centro de su creación un elemento “materno” y artesanal.

La compenetración de arte y artesanía es uno de los ejes del compromiso social de Antún Kojtom. El otro es un expresionismo cromático ligado a la temática de la violencia, que se acompaña de una fragmentación “neocubista” de los planos. *Grito maya*, que denuncia la masacre de Acteal de 1997, es un verdadero *Guernica* chapaneco. Sin embargo el pintor, aunque conozca y admire a Picasso, se reclama de otro modelo: los murales de Bonampak y el “color indígena”, simbólico y no realista, intenso y primario. La recuperación de la cultura busca reapropiarse el contexto estético total cuya supervivencia fragmentaria resulta ser, en ausencia de alfarería, el textil indígena. En esta perspectiva Antún Kojtom, como otros pintores “neo-indios” (por ejemplo José Alfredo Gómez Pinto),²⁴ retoma la investigación arqueológica que ya había desempeñado un papel destacado en el muralismo in-

23 “**D’Ascía:** Cuando yo miro sus cuadros de ahora, como *Belleza nativa*, encuentro todavía este elemento geométrico, lineal. **Antún Kojtom:** Aquí hay más conciencia de empezar a adoptar la idea sobre el textil, que es más geométrico. Hay combinaciones cuadradas, triangulares y rombos, que es lo que he empezado a observar y a adaptar dentro de la pintura en razón de que es un conocimiento vivo, que no se perdió [...]”.

24 “**D’Ascía:** ¿Desde cuándo empezaste a pintar tópicos indígenas, trajes, ceremonias? **José Alfredo Gómez Pinto:** Algo muy curioso, le pregunta a un profesor, le pregunta a un político, le pregunta a un estudiante, incluso le pregunta a cualquiera de mis compañeros de la casa de la cultura qué le pasó a la cultura maya, qué les pasó a los arquitectos que construyeron grandes templos y grandes edificios, qué les pasó a los grandes pintores que plasmaron una parte de las vivencias de Bonampak y Yaxchilan, qué les pasó a los poetas indígenas como Nazahualcoyotl o los escritores que escribieron el *Popol Vuh*, qué les pasó a los danzantes, entonces muchos le van a decir: ‘No, vino el imperio español y vino la corona española y casi fue un exterminio y hubo mezcla entre españoles e indios mexicanos’ y la misma respuesta se dio cuando el año pasado tuve cursos de grabado sobre madera y el maestro, que es originario de Oaxaca, de apellido Cerqueda, hizo la misma pregunta delante del maestro Sebastián, del maestro Antún y estaba Andrés y les preguntó: ‘¿Qué pasó con la cultura maya y sus señores que hicieron grandes construcciones?’, entonces ellos se pusieron a reír y dijeron: ‘Pues aquí estamos’. Todavía la cultura maya seguimos pintando, seguimos escribiendo, seguimos construyendo. Esto fue lo que me inspiró. Hay un programa en una emisora de radio en Comitán, también en un canal de televisión de Chiapas que se llama ‘Los mayas de siempre’, también ‘Los tejedores de lenguas’, entonces se me ocurrió que empezara a pintar indígenas tanto como aquellos que vivieron en los tiempos de los grandes imperios mayas al igual que los mayas modernos de hoy, los que siguen pintando, los que siguen bordando, los que siguen escribiendo, y trataré la manera de sacar

digenista de Diego Rivera. En la composición plana de gran tamaño y de muchas figuras, Antún Kojtom va detectando la representación de la violencia de hoy y de siempre, más allá de cualquier idealización *new age*. Por otro lado, el mural sigue siendo para un artista mexicano de hoy la forma canónica de intervención del espacio público, como ha ilustrado precisamente el movimiento zapatista. Los murales que decoran los municipios autónomos zapatistas, obra de pintores no profesionales mestizos, reflejan básicamente una cultura figurativa “revolucionaria” en el estilo de los años setenta, enriquecida por algunos elementos auténticamente indígenas como la “Historia del maíz”. Frente a estos murales zapatistas, la propuesta de Antún Kojtom Lam se ubica en una relación de “convergencia paralela” que implica simpatía política y distancia estética. Como la mayoría de los pintores indígenas, Antún Kojtom valora muy positivamente el aporte del movimiento de 1994 al cuestionar la discriminación. Al igual que los zapatistas y otros artistas indígenas, considera la realización de murales como un momento esencial de encuentro entre el artista y la comunidad.²⁵ De hecho pintó un espacio, hoy desaparecido, en el pequeño pueblo de Oventic, “corazón céntrico de los zapatistas delante del mundo” y meca del turismo altermundialista. Sin embargo, Kojtom descarta el planteamiento de la “pintura revolucionaria” para expresar los elementos culturales conservados en el imaginario. Al resaltar componentes formales como el volumen —sus personajes tienen calidad escultórica—, el simbolismo del color y la línea quebrada, el pintor trasciende netamente el naturalismo descriptivo de las costumbres y lleva a cabo un doble movimiento de apropiación: hacia la herencia de la pintura moderna occidental y hacia las potencialidades de la expresión indígena truncadas por una aculturación heterónoma. Por otro lado, este antinaturalismo le garantiza un acceso directo al mundo de las “presencias espirituales” que protegieron a su bisabuelo, poderoso nahualista. Los desarrollos más recientes de la obra de Kojtom apuntan a una sistematización de la iconografía mítica (los espíritus aparecen representados como máscaras lunares) y a

quince obras aunque sea que se llamen ‘Los mayas de siempre’ para mostrarle a mi región, a mi municipio, a mi estado que los mayas no se los llevaron los ovnis ni acabaron con una fiebre ni hubo una mezcla sino que simplemente los tenemos frente a nuestras narices, quizás alabados por los extranjeros pero menospreciados por su propia gente”.

- 25 Encontramos la misma concepción en el pintor Luis Herrera, tsotsil de Venustiano Carranza: “**D’Ascía:** ¿Tuviste alguna exposición? **Luis Herrera:** Pues, con estos temas todavía no, pero queda preparado, ya los últimos cuadros realistas que hice son los que he estado intercambiando con otros artistas, porque allí en mi comunidad voy a donar como veinte cuadros y un mural que lo estoy haciendo, que representa lo que es mi comunidad, las dos iglesias, campesinos, el cerro donde íbamos a pedir, tecomates de aguas... el mural mide dos metros y medio. Voy a donar para que la comunidad tenga su propio museo y que los niños de primaria hagan excursiones en el museo para que aprendan lo que es el arte, pues. Es como un patrimonio para la comunidad”.

un fortalecimiento de la dimensión casi ceremonial de su pintura,²⁶ mientras que la actualidad política y la manifestación del sufrimiento (ejemplar en un lienzo como *Madre acongojada*) (véase figura 1) pasan a un segundo plano. Esta tendencia tiene seguramente que ver con el relativo suavizarse de la represión en Chiapas después de 2000 y con el abrirse de nuevos espacios culturales. La participación destacada de Antún Kojtom en el proyecto colectivo “Historia del maíz”, expuesto en el centro cultural Jaime Sabines de la capital del estado de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez (donde faltan tradiciones indígenas), constituye un evento significativo en la medida en que rescata la pintura “neo-india” del nicho de lo folclórico. El modernismo de los recursos formales garantiza que la temática mitológica y ritual no se vuelva celebradora, estereotipada y patentemente anacrónica, como acontece a veces en la poesía indígena contemporánea. Esta tendencia modernista, por otro lado, no permanece estática, sino que presenta una evolución del geometrismo “neocubista” del principio hacia un simbolismo difuminado, escapando al peligro de una imitación demasiado pasiva y poco original de la vanguardia occidental.

Antún Kojtom puede ser considerado el “moderno” del movimiento plástico neo-indio, ya que en su obra técnicas occidentales y temática ancestral se fusionan en sólida y monumental unidad de composición. Sin embargo, existe también una tendencia “posmoderna” en el sentido de una estética del quiebre donde los elementos heterogéneos no resultan armonizados sino que están en conflicto echando chispas en todas las direcciones. Si la pintura de Antún Kojtom comunica fuerza interior y autocontrol, la creación multifacética de Juan Aguilar Sántiz *Chawuk* realiza en el contexto indígena chiapaneco el ideal de André Breton de una “belleza convulsa”. El trabajo de Chawuk está ritmado por un movimiento pendular entre la materialidad de lo figurativo y la fascinación de lo informal. Este artista lleva un poquito más adelante la tendencia, compartida por Antún Kojtom, de apropiarse libremente de las vivencias estilísticas del arte occidental. En efecto, rompe con el estilo plano característico no solo de las estelas mayas sino también de la versión académica del

26 “**D’Ascia:** ¿Es parte de una serie sobre la cosmología de Tenejapa o es solamente este cuadro, *Las líneas del tiempo*? **Antún Kojtom:** En ese cuadro estaba yo en plena búsqueda de colores, por ejemplo el color indígena, el color indígena es lo que he estado buscando dentro de esa composición indígena, que dentro de eso se daba. Eso se logra de una manera interesante, pero de ahí se corta, porque después se dan otras. Por ejemplo tengo un montón de cuadros, unos temas relacionados ya con la memoria, y en una presentación del espíritu de la tierra hago el nacimiento del maíz que es donde se empieza a gestar la primera idea de hacer la historia del maíz, un elemento importante dentro de la cultura como memoria y como lo que me había sido enseñado en mi hogar sobre ese tema. **D’Ascia:** Cuando habla de una presentación, ¿de qué se trata? ¿De una ceremonia en que usted estuvo presente y que acompañó con cuadros? **Antún Kojtom:** Casi fue una ceremonia: la exposición por ejemplo se presentó, podía hacer como un tipo de ceremonia relacionado con lo que es representar la obra, que es donde nace la idea ahora de trabajar la historia del maíz”.



Figura 1. *Madre acongojada*, obra del pintor Antún Kojtom

arte amerindio contemporáneo, para medirse al aporte más significativo del barroco europeo: la búsqueda de una profundidad sincopada donde las relaciones espaciales no están medidas por un sistema geométrico sino que sumergen al espectador en el vacío que se abre inesperadamente entre lo muy grande y lo exageradamente pequeño. Chawuk emplea una perspectiva libre, que resalta rostros, manos, pies contraídos en primer plano en gestos teatrales y expresionistas, resaltados a veces por colores simbólicos que el artista, como Antún Kojtom, no vacila en calificar “indígenas”. Estos cuerpos fragmentados son sensuales, no de la carnosidad inexpresiva de un Fernando Botero, sino de un vitalismo atormentado que tiene algo de Miguel Ángel y mucho más de Caravaggio. Sin embargo, alrededor de estos cuerpos no se encuentra un entorno, ni siquiera un entorno simbólico como en Antún Kojtom, sino una *béance* que abre al espacio infinito. El estilo figurativo de Chawuk está constantemente amenazado por una regresión al caos: el artista habla de un impulso a “rayar” su

obra acabada encubriendo las figuras por medio de filamentos trazados en colores primarios. Por otro lado, la textura matérica de los fondos oscuros contrasta con la claridad representativa de los primeros planos.

Estos rasgos estilísticos sugieren una estética que trasciende enérgicamente el gusto naturalista y conservador del ambiente chiapaneco para retomar con originalidad ciertos planteamientos de la vanguardia occidental de los años setenta. La obra de arte no se concibe como *objeto*, sino como *acción* y como *interrogación*. A la dialéctica entre materialidad e informalidad corresponde aquella entre contenido manifiesto de la obra y sentido que se va desprendiendo en el proceso de interpretación. Los cuadros de Chawuk, más que representar una realidad —material, espiritual o cultural—, plantean un problema, provocan al espectador, lo obligan a intervenirlos mentalmente. Incluso en términos pedagógicos, Chawuk propone una forma de “obra abierta”²⁷ que resulta muy desconcertante para sus interlocutores tanto mestizos como indígenas, divididos entre la admiración y la tentación de no tomarlo en serio.

Hasta ahora tenemos la caracterización sumaria del trabajo de un artista contemporáneo, que se diferencia sociológicamente de los otros pintores indígenas al preferir una relación más libre y muchas veces conflictiva con las instituciones culturales a la seguridad del empleo estatal o en una ONG. Pero Chawuk es muy enfático al destacar la dimensión indígena de su obra, a condición de que esta dimensión no se reduzca a lo folclórico sino que sea una ventana hacia lo universal. El nombre indígena *Chawuk* (“relámpago” en tojolabal) se identifica con el ego artístico, distinto de la vivencia biográfica empírica.²⁸ Al investigar críticamente esta dimensión constatamos que la originalidad de este pintor en el contexto chiapaneco estriba en haber escogido al indígena contemporáneo como sujeto de los interrogantes conceptuales que su trabajo artístico plantea. Hay un lienzo que mejor que cualquier otro ilustra esta concepción: está un Einstein campesino con las manos agrietadas por el trabajo y el rostro paterno de sabio, y en su oreja agigantada y laberíntica un indio tsotsil, representado en pequeño tamaño pero con una sutileza miniaturista de detalles realistas, derrama sus interrogantes como si de un *Ajaw* (Señor o dios

27 “**Chawuk:** Es que de pronto es una filosofía muy bonita, pero a veces no me sé explicar con palabras, porque ya está explicada con pintura. **D’Ascía:** Claro. Si se pudiera decir con palabras la imagen no tendría su lugar. **Chawuk:** Ajá. Entonces para esto está la imagen y entonces ya depende de cada uno como qué tanta atención le presta a esta obra para que la vaya descodificando, también la capacidad de cada persona, digamos”.

28 “**D’Ascía:** ¿Y cuándo empezó a llamarse *Chawuk*? **Chawuk:** Creo que estaba oculto desde antes que naciera este nombre. **D’Ascía:** ¿Lo descubrió en alguna ceremonia? **Chawuk:** Pues en la ceremonia de la vida, pero muy bajo estos códigos de mis antepasados se fue descubriendo, se fue dando cuenta de que ese Chawuk a un tiempo es alguien que tengo que ir conociéndolo más y más, es un autodescubrimiento también, pero a un tiempo siento que es otra persona, muy importante, siento respeto para él, pero no es el Juan Aguilar Sántiz, no es este hombre así vanidoso sino que es alguien más real”.

protector) ancestral se tratara (véase figura 2). De manera surrealista, Chawuk ha querido representar al hombre contemporáneo frente a la ciencia y la tecnología, un tópico filosófico que, en un contexto de “transculturación” y occidentalización a marchas forzadas, tiene evidentes implicaciones sociológicas. Pero, ¿quién habla en la oreja de Einstein? Más allá de las apariencias, no es el indígena tradicional sino el indígena contemporáneo; el habitante de la ciudad que busca, en la conciencia de una herencia cultural, la forma de no rendirse a la versión masificada de lo tecnológico que inunda la sociedad actual, de no aceptar el producto desligándolo de sus implicaciones conceptuales, sino de buscar el punto de convergencia en que la fría descripción matemática vuelve a ser cosmología y el físico también es un “hombre que cura” (*jpoxtavanej*) antes que un manipulador de cosas.²⁹ Este indígena contemporáneo, obviamente, es el mismo artista que transforma la creencia ancestral en los nahuales en un panteísmo ecológico que abarca todas las culturas. Con su lienzo, Chawuk opone una imagen heterogénea y problemática a las imágenes comerciales y falsamente homogéneas del consumismo, pero también del mundo indígena, reducido a una cultura muerta para utilizarse con fines turísticos. Desde luego, no siempre esta relación sutil entre un personaje indígena representado con rasgos tradicionales y la condición de indígena contemporáneo urbano del propio artista tiene que tomar esta forma conceptual: en otros lienzos, el *alter ego* ancestral de Chawuk es la propia abuela del pintor (que lo inició en el universo de las leyendas tojolabales), perdida en el desierto del ultramundo, o la mujer tsotsil que reza delante de una puerta —“kafkianamente” cerrada— al “campesino” (*Vor dem Gesetz*), mientras que un profeta-inquisidor apunta con el dedo amenazador hacia el vacío en la dirección opuesta.

El compromiso social de Chawuk no se agota en estas provocaciones iconográficas, sino que implica también un esfuerzo de documentación de las tradiciones concretamente existentes. Pero, a diferencia de lo que pasa con muchos pintores de las casas de la cultura, la documentación, realizada por medio de la fotografía y del video no excluye la recreación consciente de ceremonias ancestrales en una forma abierta al aporte de otras tradiciones. Chawuk ha intentado traer representantes de la cultura indígena tradicional, como las tamborileras tojolabales de su región de origen (Plan de Ayala en las cercanías de Las Margaritas), al espacio urbano de su casa-taller.

29 El pintor se refiere así sobre este particular: “A muchos no les parece interesante este cuadro, dicen: ‘¿Qué tiene que ver Einstein con el arte indígena?’, pero es como si yo me encuentro con un alemán, con un japonés, con un norteamericano y pienso: ‘Como no es indígena, ¿qué tengo que ver con él?’. En esta sociedad en que nos encontramos, un indígena tiene acceso a la tecnología, a la ciencia, a los descubrimientos actuales, entonces tiene mucho que ver también, es una interlocución y es un reflejo de lo que ocurre en la vida, entonces por qué vamos a decir: ‘Si es arte indígena, ¿por qué pones a Einstein? ¿Qué tiene que ver éste?’. ¡No! ¡Sí tiene mucho que ver! No se dan cuenta: ‘Porque es indígena no tiene acceso a eso’. ¿Cómo no?”.

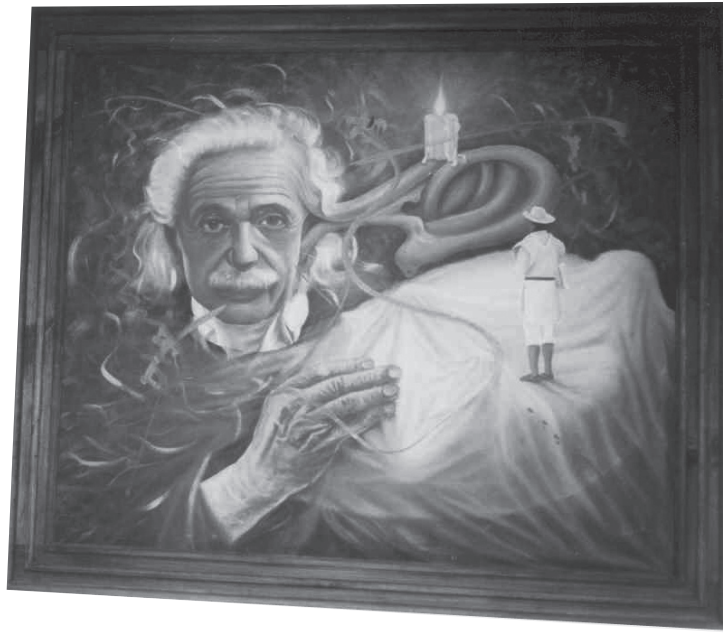


Figura 2. *¿Quién habla en la oreja de Einstein?*, obra del pintor Juan Aguilar Sántiz Chawuk

Sin embargo estos experimentos, aún implicando una saludable emancipación del purismo antropológico, conllevan el peligro de una dispersión en el magma turístico donde lo neo-maya idealizado borra lo tojolabal. Consciente de este peligro, Chawuk no ha seguido en esta dirección, sino que ha llevado sus talentos de tallerista directamente a las comunidades rurales. Apoyado en este caso por el Celali, ha buscado revitalizar la artesanía típica de Amatenango del Valle: unas alfarerías de barro que se pretende liberar de los estereotipos con fines comerciales y enriquecer por medio de motivos figurativos precolombinos libremente variados.³⁰ La alfarería de Amatenango es una esfera de actividad social femenina, así que el trabajo de base

30 Se cumple así, más allá del trabajo con el textil, una de las finalidades de “Bombajel Mayae-tik”, así descrita por Chawuk: “Entonces uno de los objetivos de la asociación civil es escarbar las raíces de nuestros antepasados y crear unos diseños que sean innovadores pero al mismo tiempo con muchas características de lo prehispánico, como un sincretismo entre lo actual y lo prehispánico pero muy de la región, entonces es como rescatar, crear algo nuevo pero desde los vestigios de lo pasado”.

con las artesanías está enfocado también a realzar la participación de la mujer en la esfera del arte, hasta ahora muy limitada.

Sin embargo, la mayor contribución de Chawuk a la toma de conciencia del artista indígena contemporáneo como “neo-indio” no es su relación directa con las comunidades, forzosamente condicionada por el carácter aleatorio del apoyo institucional a sus proyectos. Este artista, bastante alejado del zapatismo (a pesar de su simpatía inicial), ha sido capaz de invadir el espacio público de los mestizos de San Cristóbal, desafiando el catolicismo conservador de la mayoría de ellos al levantar un Cristo maya sexuado (tenía la máscara del rey de Palenque Pakal y estaba completamente desnudo) en la cruz de la plaza de la catedral, donde tuvieron lugar en 1994 las tratativas entre el gobierno mexicano y el EZLN. El desarrollo del evento confirmó las potencialidades del *performance* en un contexto donde la calle todavía captura la atención como lugar de sorpresas.³¹ Algunos transeúntes identificaron al crucifijo maya, manipulado por el *performer* con un sistema de cables, con el hombre del pueblo suramericano amenazado por las consecuencias de la globalización. El sincretismo, al infringirse el tabú sexual, llegó por algunos minutos a un extremo que ni la “teología india” de la izquierda eclesial, tan fuerte bajo el obispado de Samuel Ruiz García con su “opción preferente para los pobres”, hubiese considerado posible. Parte integrante de la provocación era la inesperada rebelión del artista indígena al catolicismo convencional, aunque Chawuk, buen conocedor de la Biblia, realmente abogara por una religiosidad personal y antidogmática donde encontrarse cabida el sentimiento contemporáneo (y al mismo tiempo fuertemente “neo-indio”) de no ser escuchado ya por los dioses ancestrales en el mundo de la manipulación mediática. No por casualidad en Comitán, donde intervino la policía, un reportero local no pudo creer que un indígena hubiese “blasfemado” pensando con su cabeza e inventó, en una crónica, a unos “extranjeros” malintencionados y enemigos de la religión católica que habrían sobornado a un “lacandón” ignorante (¡siendo Chawuk en realidad un indígena tojolabal!). Sin darse por aludido, el artista siguió utilizando la iconografía maya como un marco en cuyo interior pudiese representarse la irrupción del flujo caótico de imágenes y mensajes que connota la condición posmoderna como ausencia de centro. Nació así la interesante instalación que fusiona una estela maya y la piedra del sol mexicana, pero que coloca en el centro del círculo unos recortes de periódico (no se trata de un ensamblaje sino de una técnica de impresión fotográfica invertida). Con esta instalación y otras obras, expuestas en

31 Obviamente no ha tenido lugar en la provinciana y mojjigata San Cristóbal de Las Casas, como en muchos otros lugares de Latinoamérica profunda, aquel proceso de musealización de este género artístico que observamos, por ejemplo, en los festivales patrocinados por el Centro de Cultura Contemporánea y en la orientación retrospectiva del Centro de Arte Santa Mónica en Barcelona.

marzo de 2007, Chawuk regresa con todos los honores oficiales a Comitán, donde los policías lo habían tratado como un demente.

La ambición de Chawuk de ser un “artista total” y saltarse las mediaciones institucionales echando en la “lucha” (cultural, humanitaria, de cierta manera religiosa, nunca propiamente política)³² su cuerpo de indígena e incluso los *huaraches* campesinos que despertaban la ironía de las fuerzas del orden, es evidentemente algo excepcional. Sin embargo, otros artistas profesionales han hecho hincapié en que sean los propios indígenas, y no los burócratas o los extranjeros, los que deben “dar a conocer” su cultura como un componente de la realidad del Chiapas actual. Figuras destacadas de “Bombayel Mayaetik” son Luis Herrera y Sebastián Sántiz. Herrera, que tiene formación de psicólogo, comparte con Antún Kojtom (con el cual ha colaborado en exposiciones) una estética de la memoria colectiva y “corporal” de lo indígena. El sondeo de la memoria mítica toma en él un matiz netamente terapéutico. La “mancha”, el elemento formal y cromático al estado puro, puede desencadenar un proceso psicológico de proyección, en cuyo marco el individuo, y especialmente el niño indígena afectado por situaciones conflictivas, logra comunicarse de manera creativa y liberatoria. La creación de Herrera está estrechamente relacionada con una terapia artística enfocada hacia la población indígena, que comparte con el pintor un mismo horizonte cosmológico.³³ Sin embargo Luis Herrera no tiene nada de un artista tradicional, sino que su conciencia como pintor indígena presupone la lectura del *Popol Vuh* y de la literatura antropológica acerca de las comunidades actuales. Por otro lado, su estética de “meditación” desde la autonomía del elemento formal, opuesta a la estética del consumo representativo de objetos típica del entorno mestizo de San Cristóbal, debe mucho al budismo zen asimilado a través de una cultura bioenergética de “sanación”.³⁴ Herrera, como otros “neo-indios”, revalora prácticas

-
- 32 “**D’Ascía:** ¿Y la pintura puede ser un instrumento para llegar a este equilibrio? **Chawuk:** Sí, es un instrumento, al igual está la Escritura, está la Biblia, están otros libros religiosos que para muchos por medio de ellos encuentran un equilibrio, entonces una obra de arte si uno lo aprecia y empieza a profundizar en su análisis también encuentra un equilibrio, encuentra un entendimiento de lo que es la humanidad, o su momento histórico o mi individualidad se refleja también en esta obra y entiendo más lo que quiso expresar el autor. Y me entiendo más a mí mismo y entiendo más a Einstein, haciendo referencia a uno de mis cuadros”.
- 33 “**D’Ascía:** ¿Cómo definirías lo indígena en tus pinturas? ¿Según si un espectador cuando ve un cuadro tuyo piensa que tú eres indígena? **Luis Herrera:** Yo creo que está en los colores, colores y elementos de las comunidades. Depende de si el espectador sabe de los temas indígenas, pues, o tiene información de tradiciones y costumbres indígenas. Por ejemplo, si ya los zapatistas aparecen en el inframundo mucha gente no lo entiende, hay gente que rápido lo explica porque han convivido o han platicado o son historiadores, pues, pero aquí en San Cristóbal hay poca gente que sabe de temas indígenas o de arte, pues”.
- 34 “**D’Ascía:** ¿Cómo cambió esta experiencia espiritual tu manera de pintar? ¿Qué relación había entre lo que pintabas y lo que ibas leyendo o practicando con tus maestros? **Luis Herrera:** Antes

tradicionales de “meditación” que tienen lugar en las comunidades resaltando su convergencia con filones de pensamiento “espiritual” articulados en otros contextos culturales. Este marco conceptual *new age* permite al artista una ruptura estética con el naturalismo y una opción “surrealista” para investigar las sutilezas de la cosmovisión indígena. El concepto de “surrealismo”, que utilizamos aquí, procede de la propia autodefinición del artista que en las conversaciones que hemos tenido expresó especial admiración hacia la personalidad de Remedios Varo.

También la obra de Sebastián Sántiz, el mayor escultor indígena de Chiapas, debe mucho a Oriente: expuso en Japón, conoció la fuerza de las imágenes de dioses talladas en las puertas de los templos y heredó el taller de Mazafumi, donde colabora con un grupo de escultores mestizos. La vía hacia la recuperación creativa de lo indígena, profundamente arraigado en su pasado personal, pasa por el cosmopolitismo, que permite superar las barreras sociales en el contexto del arte contemporáneo. Como pintor, Sebastián Sántiz propone unas interpretaciones abstractas de tópicos tradicionales como la ofrenda. La representación es intencionalmente fragmentaria para destacar que la cultura tseltal de Oxchuc (donde estuvo activo en los años cincuenta el Instituto Lingüístico de Verano) ya no existe como totalidad armónica. La dimensión indígena de la escultura de Sebastián Sántiz estriba ante todo en su búsqueda del “corazón” de la piedra, asimilada a una semilla que el artista se encarga de desarrollar con el cuidado que necesita cada ser orgánico;³⁵ una relación íntima

había sido muy realista en mis pinturas, pero me enseñó el tao la pintura creativa, empecé a ver que ellos por ejemplo ponen una mancha y se dejan llevar, sin trabajar tanto el dibujo y lo técnico, sencillamente a disfrutar con cada color en el espacio que tengo aquí en frente, entonces de allí empecé a dejar un poco el trabajo lineal o muy perfeccionista, a disfrutar con las formas, pues, para quitarme este prototipo de ‘Así no se hace’, ‘Está mal hecho’, ‘Así no se hace una cara’, ‘Esta no es una cara’, etc., a romper los esquemas y los arquetipos que me dicen a mí, entonces empecé a ser más mental en la pintura, yo ahora para no traer conflicto lo que pienso lo bajo un poquito y lo que siento lo subo un poquito para quedar más en armonía conmigo mismo”.

- 35 “**D’Ascía:** ¿Y después cómo trabajas con la piedra? **Sebastián Sántiz:** Bueno, una vez ya estando aquí en el taller las piedras ya empiezo a pensar qué forma tengo que darles y de hecho la mayor parte de estas piedras que estoy trabajando representa de alguna manera las semillas, el nacimiento de las cosas, de las semillas, las hojas, yo creo que tiene que ver mucho con mi entorno de la niñez, que yo nací en una comunidad que se llamaba Ochen, un lugar totalmente apartado, montañoso, lo único con que convive uno allí pues es más la naturaleza, los árboles, los animales, es lo que más se ve allí, ¿no?, y lo muy reflejante también es cómo sobrevive uno en esos lugares en la montaña, ¿no?, pues la alimentación básica que es el maíz, es el frijol, que es la calabaza, que es lo que nos da la vida en ese lugar. Entonces yo creo que de alguna manera traigo en la sangre la semilla de la calabaza o la semilla del maíz, cómo se transforma, cómo se cambia de vida, de tiempos y que retoma cuerpos de diferentes meses, de diferentes épocas del año, ¿no? Eso creo es lo que represento yo en estas piezas que hago, aunque, ¿cómo te dijera yo?, no muy realista, ¿no? **D’Ascía:** Entonces, ¿tú andas como abriendo la piedra para buscar la semilla de la piedra, por así decir? **Sebastián Sántiz:** Sí, de hecho me gusta mucho buscarle el corazón porque me enseña otras cosas, cuando abro la piedra es como un médico que va a abrir

y personal con el material concebido como parte de un vasto entorno natural, que recuerda a Henry Moore en la historia de la plástica occidental, pero que no deja de evocar aquel panteísmo indígena que Sebastián Sántiz pudo “re-descubrir” en Japón, más allá del sincretismo maya-cristiano común en las comunidades chiapanecas. Al tomar la esencia de la piedra y no la figura como punto de salida, la obra de este artista es necesariamente abstracta (a diferencia del estilo más figurativo de su maestro Mazafumi), valora especialmente el claroscuro y la oposición entre superficies perfectamente pulidas y otras dejadas en un estado “natural”. Sebastián Sántiz aspira evidentemente a emular la energía sintética de la escultura precolombina que descubrió en una exposición en Bruselas y en la Ciudad de México, así como Antún Kojtom retoma como modelos los murales de Bonampak.

Aparte de los artistas pedagogos de las casas de la cultura y del círculo más profesional y “contemporáneo” de “Bombayel Mayaetik” se encuentran dos artistas reconocidos que han marcado la pintura indígena en Chiapas, sin dejarse encasillar en ningún grupo específico. Xun Gallo representa la generación anterior a Antún Kojtom, Chawuk y Luis Herrera. A diferencia de su coetáneo Sebastián Sántiz, no es ningún “artista contemporáneo”, sino un pintor folclórico que lleva a perfección el estilo plano y *naïf* de la “descripción de costumbres”. Este artista tiene mucho arraigo en su comunidad de San Juan Chamula, al mismo tiempo duramente conservadora y exageradamente abierta al negocio turístico. Allá ha trabajado también en preparar estandartes para las festividades del carnaval y recientemente ha abierto una pequeña casa-museo que expone sus obras. Xun Gallo, a diferencia de la mayoría de los artistas indígenas, ha tenido buenas relaciones con los gobernadores de los años noventa, circunstancia que le ha permitido ejecutar un ancho mural en estilo *naïf* en un lugar tan significativo como el espacio cultural Jaime Sabines de Tuxtla Gutiérrez (inicialmente el mural estaba destinado al mismo palacio de gobierno). Sin embargo, Xun Gallo no comparte las inquietudes estéticas y político-sociales de sus compañeros más jóvenes. Otro artista “excéntrico” es el lacandón Kayum Ma’ax, hijo de chamán y excelente narrador de las leyendas de la selva. El estilo *naïf* en Kayum Ma’ax resulta mucho más evocativo que en Xun Gallo por la riqueza cromática de sus lienzos, que transmite poderosas sugerencias oníricas. La interpretación de los sueños, en efecto, es una dimensión esencial de la cultura lacandona y estuvo también en el centro de la conversación que sostuvimos con el artista. La vivencia onírica está estrechamente relacionada con el consumo de una bebida sagrada, el *balché*, que tiene la misma importancia cognoscitiva que la *ayahuasca* amazónica y que ha influido en la pintura del maestro lacandón, así como la *ayahuasca* constituye el

al paciente, le va a abrir el corazón para estudiarle qué cosa tiene adentro, ¿no?, en este caso no se estudia enfermedad, en este caso se estudia belleza... ¿Por qué se estudia belleza? Porque yo voy a abrir esta piedra le abro el corazón para estudiarle su belleza, para entender la ricura del corazón de una piedra, ¿no?”.

sustrato antropológico de mucho arte indígena contemporáneo en los países andinos.³⁶ Mientras se mantiene bastante distanciado de “Bombayel Mayaetik”, Kayum Ma’ax ha podido exponer en España y en Estados Unidos gracias al apoyo del museo “Na Bolom” y, sin duda, también a una cierta aura de primitivismo exótico que rodea a los lacandones y que se ha disipado en el caso de los tsotsiles, tseltales y tojolabales, más “modernos” y al mismo tiempo difíciles para manejar en términos sociales y políticos. Por otro lado, este artista internacionalmente reconocido no ha podido “hacer escuela” en las propias comunidades lacandonas, que al verse beneficiadas por el turismo han embocado el camino de una apresurada occidentalización.

Intentando enunciar unas conclusiones provisionales, se constata que de 1994 en adelante se ha desarrollado en Chiapas un movimiento plástico indígena de notable importancia, comparable por ciertos aspectos con el florecimiento del arte indígena en el estado de Oaxaca en el transcurso de los años noventa, marcados por las luchas de la COCEI. Este movimiento se caracteriza, en mayor o menor medida, por su intención de “hacer arte” de validez universal, sin complejos de inferioridad frente al mundo no indígena.³⁷ Este mundo, sin embargo, sigue dominando los canales de difusión de la producción artística. Los artistas indígenas venden sus obras directamente al interior de un círculo restringido de interesados, generalmente extranjeros. Las pocas experiencias de colaboración profesional con galerías de arte en la Ciudad de México o en Estados Unidos no han sido evaluadas positivamente por los artistas. Entre

36 El testimonio de Kayum Ma’ax se refiere a este asunto: “Las ceremonias de mi comunidad es hacer tamal, cerveza, copal, balché, que es como una cerveza; se hace fermentando tres o cuatro días, la gente se pone contenta, se emborracha, a veces cuando está completamente tomado encuentra uno a sí mismo, sueña muy profundo sí mismo, su pasado, su vida y lo que va a pasar, conoce el futuro y todo esto. **D’Ascia:** ¿Se puede tomar siempre o solo en ciertos días? **Kayum:** Cuando cambias con otros, no tanto, pero si tú exclusivamente estás en balché, totalmente sueñas solito, vas a dormir solito, vas a dormir un poco lejos, bueno, no tan lejos porque nos pasa algo, entonces sueñas con el pasado, su abuelo, su abuela y conoces, hablas, más o menos como el hongo, se conocen cosas importantes, si tienes mala suerte encontrarás que es cosa de cómo te encuentres tú mismo, mucho problema, si no piensas, no, si piensas, puede que sí, pero que definitivamente no sabes lo que va a pasar, todavía hay problema, problema, problema, que sea hombre o mujer. Entonces por eso yo he pintado unos cuadros de leyendas y así han venido mis cuadros. **D’Ascia:** ¿Y usted nunca ha pintado tomando balché? **Kayum:** Sí, se puede. Tomando balché ya en mis pertenencias, en mi cerebro como que hay otra clase de imagen del mundo, sí. Bien difícilmente, pero solito uno tiene que pensar su experiencia de que me agarra la magia. **D’Ascia:** Entonces da también energía para pintar... **Kayum:** Sí, significa que... tragedias, tantas cosas, a veces muy bonitas, a veces no, que yo he pintado”.

37 Al respecto puede citarse el enérgico testimonio de Sebastián Sántiz: “Yo en lo personal no trato tampoco que mis obras se cierren, que sean nada más por ejemplo lo que es de mi municipio, lo que es de mi pueblo. De hecho el trabajo desde un indígena, yo no puedo negarme de que ahora soy mestizo, lo que no quiere decir que yo no soy indígena, continúo siendo indígena, las piezas que yo hago no tendrían que ser de trabajar lo más original que es mi pueblo, no, yo trato de que sea un lenguaje más allá, más universal si se puede, ¿no?, unos trabajos que estoy haciendo”.

2005 y 2007 ha habido una media de tres a cuatro exposiciones locales, nacionales o internacionales, lo que representa un avance notable. Una selección significativa de obras de artistas indígenas, catalogadas por precios y tamaños, se encuentra en páginas web individuales y colectivas. Por otro lado, los catálogos impresos hasta hoy carecen de adecuada calidad fotográfica y no incluyen, además, el testimonio de los propios artistas indígenas, sino que remiten a la presentación “autoritaria” de alguna personalidad mestiza o extranjera. La presencia de los artistas indígenas en las obras de conjunto sobre la plástica contemporánea en Chiapas es muy limitada. Se ignora además la relación entre su producción artística y el contexto social indígena del cual proceden. En suma, pintores y escultores indígenas, más que en el mismo Chiapas, encuentran mayor reconocimiento en la perspectiva universalista y cosmopolita de la cultura *new age*, desde donde salen encargos que proporcionan a los artistas preciosas experiencias internacionales. Las imágenes contemporáneas de lo indígena que ellos brindan, al exigir cierto esfuerzo de interpretación, no logran suficiente visibilidad frente a la explotación turística de la imagen del indio. Por otro lado, el mismo movimiento zapatista ha preferido buscar el apoyo de los activistas internacionales, reafirmando su visión idealizada y, en el fondo, inauténtica del mundo indígena, en lugar de establecer una relación orgánica con las distintas asociaciones de artistas “neo-indios”. Ha habido convergencias significativas en casos específicos, pero ha faltado una política cultural común. Entre la cerrazón de los municipios autónomos zapatistas y el condicionamiento burocrático oficial, los artistas han buscado ser intérpretes de la sociedad civil indígena en su conjunto, que busca fatigosamente su camino después de las decepciones de 1994 (levantamiento armado zapatista) y de 2001 (aprobación de una ley indígena restrictiva que incumple los acuerdos de San Andrés). Los esfuerzos para revitalizar la artesanía, para educar visualmente las comunidades a través del muralismo y para enfrentarse por medio del arte a los problemas psicológicos causados por la violencia revelan que los artistas indígenas siguen sintiéndose profundamente vinculados a una dimensión colectiva de la sensibilidad y del imaginario. La recuperación de una identidad “india” desde la producción artística se concibe como parte de un proceso de autodescubrimiento personal, pero también como contribución a la construcción de un *lekil kuxlejal* (“vida buena”) para unas comunidades gravemente afectadas por la marginalidad y la aculturación.

Bibliografía

- Augé, Marc (1998). *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Gedisa, Barcelona.
- Carrithers, Michael (1995). *¿Por qué los humanos tenemos culturas?* Alianza, Madrid.
- Clifford, James (1993). *I frutti puri impazziscono*. Bollati Boringhieri, Torino.
- D’Ascia, Luca (2005). *Esquirlas de Chiapas*. Rooswel, Bogotá.
- Errington, Shelly (1998). *The Death of authentic primitive Art and other Tales of Progress*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles.

- García Canclini, Néstor (2002). *Culturas híbridas*. Paidós, Madrid.
- Price, Sally (1991). *Primitive Art in Contemporary Places*. University of Chicago Press, Chicago.
- Ramírez Poloche, Nancy (2007). “La retórica de la selva. Dos pintores indígenas: Pablo Amaringo y Carlos Jacanamijoy Tisoy”. En: *Revista de Antropología e Historia de Colombia*. En prensa.
- Sántiz, Sebastián; Gallo, Xun; Kayum, Ma’ax; Kojtom, Antún y Chawuk, Juan (2004). *Cinco pintores maya. Colores de luz*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez.
- Zepeda, Masha (comp.) (1999). *Plástica contemporánea de Chiapas*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez.