UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

T E S I S

PINTORES MAYAS Y ZOQUES DE CHIAPAS: DISCURSOS E ICONOGRAFÍA EN LOS ÁMBITOS SOCIOCULTURAL Y ARTÍSTICO ACTUALES

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANÍSTICAS

PRESENTA

JOSÉ OSBALDO GARCÍA MUÑOZ

DIRECTOR

DR. AXEL MICHAEL KÖHLER

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Septiembre de 2019.

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

T E S I S

PINTORES MAYAS Y ZOQUES DE CHIAPAS: DISCURSOS E ICONOGRAFÍA EN LOS ÁMBITOS SOCIOCULTURAL Y ARTÍSTICO ACTUALES

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANÍSTICAS

PRESENTA

JOSÉ OSBALDO GARCÍA MUÑOZ

COMITÉ TUTORIAL

DR. AXEL MICHAEL KÖHLER

DRA. XOCHITL LEYVA SOLANO

DRA. MARÍA LUISA DE LA GARZA CHÁVEZ

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Septiembre de 2019.

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 02 de septiembre de 2019
Oficio No. DGIP/0051/2019
Asunto: Autorización de impresión de tesis

C. José Osbaldo García Muñoz
Candidato al Grado de Maestro en Ciencias Sociales
y Humanísticas UNICACH
Presente

En virtud de que se me ha hecho llegar por escrito la **opinión favorable** de la Comisión Revisora que analizó su trabajo terminal denominado **"Pintores Mayas y Zoques de Chiapas: discursos e iconografía en los ámbitos sociocultural y artístico actuales"**, y que dicho trabajo cumple con los criterios metodológicos y de contenido, esta Dirección a mi cargo le **autoriza la impresión del documento** mencionado, para la defensa oral del mismo, en el examen que Usted sustentará para obtener el **Grado de Maestro en Ciencias Sociales y Humanísticas.**

Se le pide observar las características normativas que debe tener el documento impreso y entregar en esta Dirección un tanto empastado del mismo.

Respetuosamente
"Por la Cultura de mi Raza"

Dr. Ricardo David Estrada Soto
Director

UNICACH
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO

Orgullo UNICACH

C.c.p. **Lic. Aurora E. Serrano Roblero. Secretaria Académica UNICACH. - Para su conocimiento**
Dra. Mónica Aguilar Mendizábal. Coordinadora de los Posgrados en Ciencias Sociales y Humanísticas. – para su conocimiento
Expediente
***RDES/rags**

Ciudad Universitaria. Lib. Norte Poniente núm. 1150
Colonia Lajas Maciel Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
C.P. 29039 Tel: (01 961) 61 70 440 Ext. 4360
investigacionyposgrado@unicach.mx

Dedicatoria

A Antún Kojtom, Marco Turra y los compañeros y compañeras del Colectivo Gráfica Maya: por nuestras abuelas y nuestros abuelos que nos hablan desde los cuatro rumbos del tiempo.

Agradecimientos

Al Doctor Axel Michael Köhler por haberme regalado parte de su vida en la composición de esta tesis.

A las lectoras del Comité Tutorial, Doctoras Xochitl Leyva Solano y María Luisa de la Garza Chávez, quienes con sus comentarios y sugerencias me abrieron la posibilidad de clarificar mi camino.

A los compañeros y las compañeras de generación (2017-2019) con quienes compartí varias horas de clases y enriquecedoras reflexiones colectivas.

A los pintores y las pintoras mayas y zoques que, al pintar sus cuadros, crean y recrean la historia y la cultura de nuestros pueblos.

Al CESMECA-UNICACH y todo su personal académico y administrativo por haberme aceptado y acompañado en el programa de maestría, particularmente, al Doctor Jesús Solís Cruz, Director del CESMECA, así como a la Doctora Mónica Aguilar, Roberto Gómez y Patricia Ballinas.

Al CONACYT por la oportunidad de estudiar y formarme en el ámbito de la investigación social.

¡A las(os) nombradas(os) y no nombradas(os), muchas gracias!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN……10

CAPÍTULO I. METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO……14

1.1. Sobre la metodología……14

1.1.1. De la investigación y mi postura subjetiva frente a la problemática y el objeto de estudio……14

1.1.2. De la utilidad de la investigación y los beneficiarios de los resultados esperados……....16

1.1.3. Del involucramiento de los colaboradores……..18

1.1.4. De los límites epistemológicos y problemas éticos……..…….20

1.1.5. De las técnicas de investigación……..…….20

1.1.6. Del tipo de conocimiento a construir……..……22

1.2. Sobre el marco teórico-conceptual……25

1.3. Contexto, Iconografía y Discurso…….28

CAPÍTULO II. ARTE……....31

2.1. De eso que llaman arte o arte como lenguaje: el efecto comunicativo……....31

2.2. El arte y sus elementos constitutivos…….37

2.3. El sujeto en el arte……40

2.4. Recapitulación: el entramado conceptual……...43

CAPÍTULO III. CONTEXTO POLÍTICO-HISTÓRICO DE LA PINTURA MAYA Y ZOQUE DE CHIAPAS…….51

3.1. El arte y el encuentro de las dos culturas: Europa vs América……...51

3.2. Pintura indígena contemporánea de Chiapas: surgimiento, desarrollo y actualidad……59

CAPÍTULO IV. PINTORES MAYAS Y ZOQUES DE CHIAPAS…….67

4.1. Apuntes previos……67

4.2. Cinco pintores de luz……69

4.3. Gráfica Maya……74

4.4. CELALI, UNICACH y GALERÍA MUY……77
4.5. GAPMACH……..78

CAPÍTULO V. ACCIÓN SOCIAL Y RESISTENCIA CULTURAL……80
5.1. De iconografía, símbolos e irreverencias……...……80
5.1.1. Surrealismos, cubismos, abstraccionismos y otras corrientes……...…….85
5.1.2. Ritualidad, oralidad e irreverencia……86
5.2. El toro y el jaguar: la complejidad simbólica e ideológica……...……87
5.3. Narrativas pictóricas: oralidad y crítica y denuncia social u otras maneras de representar las contradicciones humanas……....……99

CAPÍTULO VI. ENTRE IMAGEN Y PALABRA…….108
6.1. El problema estético y la primera huella del arte……..108
6.1.1. ¿Es el problema estético el "alimento" diario del artista?…….……109
6.1.2. ¿La primera huella del arte es aquélla que queda en el artista mismo?……...112
6.2. Los porqués de la producción artística……113
6.2.1. ¿Para quién y para qué se produce arte?…….……...…113
6.3. La carga histórica en el artista……..116
6.3.1. Para los pintores mayas y zoques, ¿es posible quitarse la carga histórica?.....116

CAPÍTULO VII. COLECTIVIDADES, COMUNIDADES E INSTITUCIONES: ALTERNATIVAS ARTÍSTICAS Y OTROS FRENTES…….……122
7.1. Formación Artística Maya-Zoque…….……...124
7.2. El arte de la comunidad zapatista……127
7.3. La colectividad en la práctica artística……..129
7.3.1. Ropajes de Gráfica Maya……..…….134

CONCLUSIONES……....139
FOTOGRAFÍAS……...……142
BIBLIOGRAFÍA……..170

Índice de fotografías

Fotografía 1. Mural de Juan Gallo (tsotsil) en las instalaciones de la UNICH, San Cristóbal de Las Casas……..……...142
Fotografía 2. Obra de Juan Chawuk (tojolabal)……..…142
Fotografía 3. Obra de Kayum Ma'ax (lacandón)……..……...…143
Fotografía 4. Obra de Kayum Ma'ax…….143
Fotografía 5. "Secuencia de vida", Juan Sebastián (tsotsil)…...……..144
Fotografía 6. "11 de septiembre de 2001", Sebastián Sántiz (tseltal)……...144
Fotografía 7. Obra de José Carlos Pérez de la Cruz (tsotsil)……...……145
Fotografía 8. Obra de Heber González (zoque)..…..…….145
Fotografía 9. Obra de Rigoberto Sántiz (tseltal)…..…..……..……....146
Fotografía 10. "Las cuatro mazorcas", Roberto Antonio (tsotsil)……...146
Fotografía 11. Obra de Andrés López (tsotsil)..…….....…….147
Fotografía 12. Obra de Flavio López (tsotsil).....…….147
Fotografía 13: Obra de Irma López (tsotsil)…...….…….....148
Fotografía 14: Obra de Patricia Gómez (tsotsil)……...…..…….148
Fotografía 15: "Dualidad", Antún Kojtom (tseltal)……..…….…….…...…..…….....149
Fotografía 16: Grupo de danza mam con toro y monito……....149
Fotografía 17: Toro de petate en el carnaval de Tenejapa……..150
Fotografía 18. Mural "La danza del toro" (detalle), Osbaldo García (mam)……....150
Fotografía 19: Grabado en linóleo, Yeeni García (mam)……....151
Fotografía 20: "Mi vida amorosa", Bokama Ramos (mam)…….....152
Fotografía 21: Sin título, Bokama Ramos……...152
Fotografía 22: Grabado mural, Floridelma Sántiz (tseltal)……..153
Fotografía 23: "Pak'oxom", René Dionisio y Manuel Chavajay (tz'utujil)……...153
Fotografía 24: "Ofrenda a Xibalbá", Darwin Cruz (ch'ol)……..154
Fotografía 25: "Espíritu del sombrero grande", Darwin Cruz……....154
Fotografía 26: "Espíritus del inframundo", Darwin Cruz……..155
Fotografía 27: "Encuentros", Chawuk……...155
Fotografía 28: "Toma de energía II", Antún Kojtom……156

Fotografía 29: "Toma de energía I", Antún Kojtom……..156
Fotografía 30: Obra de Alux Antún (tseltal)…….....157
Fotografía 31: Obra de Alux Antún…….....157
Fotografía 32: "La Presidencia Municipal", Carlos Jiménez (tsotsil)…….....158
Fotografía 33: "Nido de hormigas", Carlos Jiménez……..158
Fotografía 34: Obra de Saúl Kak (zoque)……...159
Fotografía 35: Obra de Heber González……....159
Fotografía 36: Obra de Antún Kojtom……...…160
Fotografía 37: "Indiferente", Rigoberto Gómez……161
Fotografía 38: "Chicoasén II", Saúl Kak……....……162
Fotografía 39: "La destrucción", Saúl Kak…….……..……...162
Fotografía 40: "Gemelos divinos", Antún Kojtom……163
Fotografía 41: Obra de Antún Kojtom……..163
Fotografía 42: "La cura", Darwin Cruz……..164
Fotografía 43: "Mujeres batiendo pozol", Antún Kojtom……..164
Fotografía 44: Sin título, Juan Gallo……..165
Fotografía 45: Mural "Ch'ulel", Antún Kojtom…….165
Fotografía 46: Obra de Guile Muñoz Velasco (tseltal)……..…….……...……..166
Fotografía 47: Obra de Eurípides Méndez López (ch'ol)…….…..…….166
Fotografía 48: Obra de María Concepción Bautista Vázquez (tsotsil)……..…….…..167
Fotografía 49: Obra de Raymundo López (tseltal)…….167
Fotografía 50: Obra de Enrique Peko (tsotsil)……...168
Fotografía 51: Linograbado "Jtatiks ta' Kin Santo/abuelos en todo santo/¡Morir es despertar!", Alberto Tonjol (tsotsil)…...……...168
Fotografía 52: Mural de Oventic (1)……..169
Fotografía 53: Mural de Oventic (2)……..169

INTRODUCCIÓN

En Chiapas, los procesos sociales y culturales que se han dado a partir de los años setenta del siglo pasado han generado cambios radicales en la integración de los pueblos indígenas y las relaciones de éstos con el Estado y la sociedad mexicana en general. De estas situaciones surgen grupos que pugnan por la defensa étnica, echando mano de acciones y actitudes para, incluso, dar forma a una intelectualidad indígena que se mueve en el campo artístico.

Así, los inicios de la pintura maya-zoque, en Chiapas, corresponden al último tercio del siglo XX, cuando pintores como Juan Gallo, de origen tsotsil, se vieron inmersos en tareas de ilustración de textos escritos en español y lenguas indígenas. Su camino ha sido preparado por distintos movimientos sociales en torno a las problemáticas de los pueblos originarios actuales, pero siguiendo una ruta propia de reflexión y creación permanente. En ese sentido, si bien estos artistas son sujetos que crean desde una mirada personal, cada elemento creado es, en realidad, una síntesis de su propio contexto y preocupaciones de la colectividad en la cual se inscriben. Dicha característica, que se encuadra en un entramado entre arte, cultura, ideología, acción social, autonomía y resistencia, es la que ha hecho posible un movimiento artístico propio que se enmarca en la cuestión reivindicativa de las dimensiones étnicas e identitarias.

Tal acontecimiento ha tenido tanta relevancia en el ámbito social y cultural que ha llamado la atención de investigadores, incluso, a nivel internacional. No obstante, a decir verdad, los estudios antropológicos encaminados a discernir sobre los movimientos artísticos que están generando grupos excluidos son pocos, tomando en cuenta que aún existen campos no agotados en el tema, como es el caso de los discursos de poder en torno a la cultura. De este modo, los aportes de la literatura revisada al respecto se pueden clasificar en seis grupos, incluyendo trabajos relacionados con los murales zapatistas, mismos que se retomarán en algunos casos a lo largo de la tesis:

- Trabajo biográfico y contextual: Masha Zepeda, 1999; Sylvia Navarrete, 2000; Pedro Martínez, 2002; Axel Köhler *et al.*, 2010; Marco Turra, 2010; Nicolás Pérez, 2016b.
- Catálogos e ilustraciones: Juan González, 1992; Sebastián Sántiz *et al.*, 2004; Sergio Domínguez y Rafael Araujo, 2007; Patricia Mota (coord.), 2015; Nicolás Pérez (coord.), 2016.

- Análisis iconográfico: Yolanda Gómez, 2009; Ofelia García, 2012; Gisela López, 2016.
- Análisis del discurso (político, artístico y estético): Luca D'Ascia, 2007; Osbaldo García, 2011; Pierluigi Verardi, 2013.
- Sentido de Comunidad: Maria Chiara Paganini, 2013.
- Murales zapatistas: Luis Adrián Vargas Santiago, 2006 y 2009; Rosario Elena Gálvez Mancilla, 2008.

La importancia de esta literatura radica en la trascendencia que tiene el hecho de que nuevos actores se conviertan en "pensadores" de la historia y de su propio mundo. Al estar en un proceso creativo constante, los pintores indígenas articulan formas de reflexión propia que, inevitablemente, los remiten a mundos diversos en que sus orígenes son parte fundamental en la creación de signos y símbolos que giran en torno a un discurso de apropiación de la cultura y sus niveles de comprensión. Por ello, la necesidad de explicar este fenómeno y su injerencia en las vertientes de pensamiento actuales se ha vuelto una exigencia por la que se refuta la idea romántica de un estatismo cultural.

De este modo, la tesis aquí presentada busca profundizar en lo que se ha llegado a conocer como pintura maya-zoque de Chiapas, tomando en cuenta la identificación individual y colectiva que permite a los artistas asimilar la realidad actual como acto consciente en relación de la participación e involucramiento social de nuevas formas de interrelación, apropiación de espacios y creación de significados. Para ello, se concibe el discurso en sus formas verbales, escritas y visuales por medio de las cuales los pintores expresan sus preocupaciones o definen sus marcos de reflexión creativa: entrevistas, videodocumentales, escritos personales, diálogos, proyectos de intervención y creación artística, fotografías, entre otros, sirvieron como fuente primaria de análisis/reflexión.

En el caso de la iconografía, fue de mi interés "leer" las obras destacadas para dar cuenta de los aportes y preocupaciones estéticas: cosmovisiones y elementos culturales propios. Por ende, se considera que cada pintura es la resolución de una preocupación particular que se inscribe en un ámbito social, simbólico y cultural susceptible de interpretación. Consecuentemente, busco demostrar que para los pintores mayas y zoques (PMZ) el arte forma parte de los argumentos que plantean una nueva dimensión histórica de la realidad étnica en relación del "yo-colectivo" y las problemáticas socioculturales de los pueblos indígenas actuales.

En ese tenor, la investigación tuvo como objetivo general explicar e interpretar la experiencia artística de PMZ de Chiapas como parte de un proceso de identificación étnica y resistencia cultural que los vincula, irremediablemente, con problemáticas sociales, históricas, culturales y políticas de los pueblos indígenas actuales. Por ello, considero necesario identificar las características del arte maya y zoque contemporáneo de Chiapas y los elementos identitarios de los artistas mayas y zoques que los vinculan con las comunidades indígenas, así como reflexionar acerca de los contenidos ideológicos y estéticos de los diferentes discursos (orales y visuales) en torno a la pintura maya y zoque, tomando en cuenta los elementos pictóricos de las obras más destacadas de los artistas involucrados.

Bajo esas intenciones, asumo que los artistas indígenas representan, a través de sus reflexiones y aportes artísticos, gran parte de las preocupaciones actuales que surgen de un proceso de identificación y concienciación permanente ante los retos de la globalización y hegemonía del sistema mundo. Su búsqueda es de interés colectivo e ideológico, en parte, toda vez que abordan las cuestiones culturales, políticas y sociales desde su postura como artistas y como integrantes de una comunidad/pueblo en el cual se inscriben, partiendo de una mirada común, particular y renovadora. Por ese motivo, dejan entrever dinámicas de reconocimiento y apertura de nuevas relaciones acerca de los grupos indígenas y los discursos que los circundan. En esa disyuntiva, los PMZ producen arte, identificándose por su interés en la reivindicación cultural y étnica a través de la apuesta por el lenguaje pictórico, símbolos e historias de tradición oral. Sus obras, al igual que sus discursos orales, evocan el pasado y presente como una forma de afirmar su identidad en el futuro inmediato y confrontar ideologías opresivas y dominantes, aunque, en muchos de los casos, quizá no haya total conciencia de ello.

Respecto al contenido, el trabajo lo he estructurado en siete capítulos que bien pueden agruparse en cuatro momentos:

- En el primero se revisan tres cuestiones básicas de la investigación: la metodología, el marco teórico-conceptual y la propuesta acerca de la manera en que se presentan los resultados.
- El segundo aborda el arte como concepto y sus implicaciones sociales y culturales, así como el contexto en que surge la pintura maya y zoque.

- El tercero se centra en la vida y obra de los pintores en general. Asimismo, se mencionan las características que los definen en las circunstancias en que producen y los aportes de sus obras, según la época y formas en que han sido abordados por algunos trabajos de investigación o difusión artística.
- En el último se retoman los aspectos principales de la relación entre la imagen pictórica y la palabra, así como la participación y/o intervención social de los artistas como un modo de resistencia cultural.

Para el caso de los capítulos II y III, cabe aclarar que me apoyo en los comentarios e intervenciones realizados en el espacio de reflexión y formación artística dirigido a grupos indígenas del estado de Chiapas, el cual llevé a cabo durante el año 2018. En este caso, el proyecto fue realizado con personas descendientes de la cultura mam de la región Soconusco, quienes se interesan en temas culturales y artísticos desde la mirada interior de su propia cultura. Las asesorías fueron dadas con herramientas didácticas y el uso de recursos dialógicos. Aunque los participantes conformaron un grupo de 15 personas, solo se retoman los comentarios de tres: Hortensia, psicóloga y trabajadora del DIF municipal —en el momento de su participación— que explora el arte como medio para la superación de problemas mentales y emocionales; Hermelindo, tallerista de lecto-escritura mam que está en proceso de recuperación de la memoria y tradición oral de su cultura; Jaciel, músico y pintor que escribe poemas y canciones de forma bilingüe (mam y español).

Por otra parte, teniendo la intención de articular varias miradas a través del uso de recursos literarios, en algunas partes de la tesis se utilizan distintas "voces", principalmente, lo que llamo "narradores" y "personajes". Finalmente, en las conclusiones, se observa el aporte pictórico y las contradicciones del discurso identitario frente al ideológico, mostrando los diferentes resultados relacionados con lo planteado en la hipótesis y su confrontación con los hallazgos del trabajo de campo.

CAPÍTULO I. METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

Este capítulo está dirigido a las cuestiones teórico-metodológicas, poniendo énfasis en la manera en que surge el interés por el tema de investigación y la forma en que pretende desarrollarse. Asimismo, partiendo de una apuesta por el lenguaje, voy a dar a conocer los modos de escrituración de la tesis y las implicaciones del modo narrativo en la interpretación y explicación de los resultados y procesos de aprehensión de los conocimientos adquiridos. En ese sentido, inicio por ubicar mi mirada como artista-investigador-mam tal como se expone en el apartado siguiente.

1.1. SOBRE LA METODOLOGÍA

Antes de entrar a los resultados de esta tesis, es necesario aclarar algunos puntos específicos. Primero, debo decir que mi llegada a la antropología fue a través del arte. Antes de ser antropólogo me inicié en la pintura y literatura, principalmente. Mi encuentro con el arte se da en un ejercicio de reflexión y concienciación sobre mi propia existencia y el lugar que ocupaba en ese entonces: ¿Quién era? ¿De dónde venía? Preguntas un tanto personales que, en la práctica artística, se direccionaron hacia la reminiscencia y hallazgos de procesos socio-históricos y culturales afines a una colectividad en la cual estaba inmerso: la cultura mam y mestiza del Soconusco, habitando una frontera que Jan de Vos (1993) reconoce con un mínimo de 10 siglos de existencia.

1.1.1. DE LA INVESTIGACIÓN Y MI POSTURA SUBJETIVA FRENTE A LA PROBLEMÁTICA Y EL OBJETO DE ESTUDIO

Es, pues, a partir del arte que fue posible empezar a reflexionar, a ver con otros ojos el paisaje y las personas con las cuales compartía mi existencia: ¿por qué algunos hablaban, vestían y actuaban de cierta manera, a veces, incompatible con lo que para mí era lo "natural" o "normal"? Estas cuestiones me condujeron a distintas elucubraciones hasta llegar al campo de

la antropología para darme cuenta del papel trascendente que juega la cultura en el ámbito social. De este modo, cuando me pregunté cuál era mi lugar en ese espacio en el que yo habitaba, también me di cuenta que muchas personas, al igual que yo, se estaban preguntando lo mismo. Descubrí una raíz delgada pero profunda que me unía a la cultura mam y, con ello, me suscribí a la exigencia indígena/humana de un lugar en la historia. Fue en ese descubrimiento, además, que supe lo importante que era hacer investigación desde el campo de las ciencias sociales, toda vez que, desde mi punto de vista, la teoría también legitima y forma a los sujetos (hombres y mujeres).

Con el tiempo, fui descubriendo que las ciencias sociales, aunque importantes en la generación de conocimientos actuales, casi siempre estuvieron condicionadas por factores e intereses de grupos de poder centralizados. Me pregunté, entonces: ¿para qué y quién se hace investigación? Interrogantes estas que han coincidido con las preocupaciones actuales de los propios investigadores, vigentes en el ámbito de la globalización y la caracterización, separación y entrecruzamiento entre cultura y política. Por ese motivo, creí necesario hacer investigación con características endógenas, desde "dentro", basándome en mis propias preocupaciones personales que, asimismo, pueden ser colectivas.

Sin embargo, es necesario reconocer que mirarse y mirar a otros al mismo tiempo es un ejercicio complejo que requiere una práctica continua y enfocada. Este tipo de mirada, de alguna forma autoetnográfica, exige además dar cuenta de cambios, continuidades, aperturas y alcances de los modos de generación de conocimientos; lo que implica mirar sin excluirse, pero, además, evitando en todo momento ser la única voz autorizada para interpretar y explicar los procesos observados. Pues, aunque a nivel teórico se puede construir un conocimiento nuevo a partir de un posicionamiento desde dentro de las propias comunidades en relación del yo mismo investigador y sujeto de estudio, en la práctica, no es tan sencillo, porque hay varios factores que condicionan el ser y hacer del investigador social; uno de ellos es el lugar desde donde se pronuncia y surge su interés de hacer "ciencia" y el riesgo de que la subjetividad unívoca se imponga.

El lenguaje instituido e institucionalizado condiciona los retos de la investigación que busca la superación del debate y contradicciones entre objetividad y subjetividad. Así, hacer investigación de "nosotros mismos" es un ejercicio necesario pero complejo y complicado a la vez, pues también se nos plantea un reto que no corresponde a un proyecto de investigación

únicamente, sino, también, de vida. La investigación viene a ser un componente de un proyecto más amplio que tiene que ver con nuestra forma de ser, pensar y actuar: identificación grupal que permite nuestra propia identificación individual. Consecuentemente, ser imparcial se convierte en la imposibilidad de ser parte de las dinámicas sociales del presente que exigen mayor participación, responsabilidad y compromiso de los investigadores.

Desde luego, el desafío del presente trabajo fue hacer no una investigación fría y distante, separada de los contextos, emociones e interés de cada actor, incluyéndome a mí mismo, sino otra que pudiera ser útil a las personas que, de alguna manera, buscan reconocerse a través de un proceso de identificación de su propio contexto para tratar de vivir en consonancia con su pasado y presente en torno a un interés de mejores condiciones de vida. Para ello, comprendí que, aunque no está apegada a una verdad histórica, en términos académicos, la memoria está latente como una fuente que ayuda a resignificar los valores culturales desde la actualidad. Por ese motivo, para el caso de este proyecto realizado, llegué a preguntarme: ¿cuál es mi función/participación en esta dinámica social y asimilación de la realidad como un proceso que se construye y significa diariamente?

1.1.2. De la utilidad de la investigación y los beneficiarios de los resultados esperados

Considero que la problemática que reflexiono no es un tema ajeno a mi propia realidad. Los artistas mayas y zoques representan, a través de sus reflexiones y aportes artísticos, gran parte de mis preocupaciones personales, surgidas a través de un proceso de identificación y concienciación permanente. Su búsqueda y la mía son de interés colectivo, toda vez que se abordan las cuestiones culturales, políticas y sociales desde una mirada particular, históricamente y étnicamente hablando, que nos vincula con los contextos (territorios, sujetos y culturas) de los pueblos originarios. Por ese motivo, no pretendo "descubrir" a ningún artista, sino, más bien, coadyuvar en los procesos y dinámicas de reconocimiento y apertura de nuevas relaciones entorno a los grupos indígenas y los discursos que los circundan: al entrever la situación, el hecho en sí mismo, también se exigen otras formas de diálogo incluyente.

Así, el arte maya y zoque contemporáneo representa a un conjunto de personas que está produciendo arte y se identifica por su interés en la reivindicación cultural a través de la evocación de sus idiomas, símbolos, prácticas culturales e historias de tradición oral,

representados por medio de narrativas, poesía, música, fotografía, video, pintura, entre otros. No obstante, para que dichos actores sean reconocidos desde sus propios valores históricos, filosóficos, culturales y estéticos —éstos no necesariamente occidentales—, es preciso darles la voz antes de nombrarlos y, enseguida, abrir el debate al respecto. Por ese motivo, la necesidad de dar cuenta de la importancia de su intervención social como parte de las comunidades indígenas actuales y de las cuales provienen, se convierte en el eje central de este trabajo.

De este modo, lo que busqué fue comprender la importancia del ser y hacer de los artistas mayas y zoques, quienes se destacan por ser altamente activos socialmente hablando: su participación en movimientos en favor de la defensa del territorio, así como su involucramiento en la creación y ejecución de proyectos en apoyo a la población afectada por desastres naturales o su contribución activa en distintas acciones de organización comunitaria. Todos estos son procesos que se están dando y que, de alguna manera, requieren de dimensionarlos en su vital importancia para las propias colectividades en movimiento, donde memoria, historia y contemporaneidad son parte trascendente.

Por ello, tuve la pretensión de abonar a estos procesos de adquisición de nuevos conocimientos que aperturan posibilidades y resistencias activas, esto es, alternativas creativas de convivencia y existencia plural, entendiendo que eso implica asumir mi trabajo/tesis no como un dato estadístico o archivo digital, sino, más bien, como un punto de partida hacia otras acciones. Como pintor/alumno/ investigador/tallerista/mam soy un ser humano capaz de comprender que no me encuentro separado de un contexto en particular, momento y espacio habitado que tiene que ver también con las cuestiones históricas y vidas personales de las/los investigadas/os, en este caso, los artistas mayas y zoques conectados con sus propias comunidades de origen.

Considero que ser "investigador" no implica solamente ser partidario de una corriente teórica, sino, además, ser parte de un proceso en el que las posibilidades prevalezcan sobre las realidades dadas e inmutables. Por ello, el proyecto sobre PMZ busca, además, tener una utilidad, sí, para el ámbito académico (institución e investigador), pero, también, para los artistas mismos, las instituciones culturales y población interesada en el arte y la complejidad de las relaciones sociales en la lucha simbólica de los espacios de poder; que la tesis y el proyecto de investigación sean generadores de acciones y no de abstracciones inanimadas. Desde luego, como bien me hizo notar mi asesor, Axel Köhler, después de la lectura del borrador de tesis: "Está bien como

proyección u horizonte, pero si no hay acciones concretas para hacer la tesis útil y acercarla a los artistas, las instituciones, etc. queda como *wishful thinking*, una bonita ilusión". ¿Con la investigación y la tesis se resuelve el compromiso ético y/o social del investigador?

1.1.3. DEL INVOLUCRAMIENTO DE LOS COLABORADORES

Durante los primeros dos semestres de la maestría y los debates sostenidos con las/los alumnas/os y las/los profesoras/es a cargo de las materias, surgió mi interés por hacer una investigación *colaborativa* y *participativa* que se sustentara en que mi mirada no fuera solamente de regocijo personal, sino, más bien, de apoyo y beneficio de aquellos artistas con quienes había trabajado y seguía manteniendo vínculos. Fue esa la razón por la cual creí pertinente apostarle al estudio de los artistas mayas y zoques contemporáneos.

Partiendo de lo anterior, creí necesario elaborar proyectos comunes en los cuales el investigador no fuera observador simplemente. Por ese motivo, para mi investigación reflexioné acerca del "Proyecto Cultural Colectivo" (PCC) como un medio de encuentro en el que se pudieran aperturar distintas miradas respecto del arte maya y zoque. Asumí que, con el apoyo de una práctica de colaboración parecida a la propuesta de *Co-labor* de Xochitl Leyva y Shannon Speed (2008), era posible identificar intereses, objetivos y proyecciones compartidos. No obstante, descubrí que el PCC exigía metas concretas de difusión y objetivos no necesariamente apegados a los intereses académicos o intelectuales. Esto lo supe porque, al ir hilvanando ideas, me di cuenta de que gran parte de mi trayectoria como practicador de arte había estado marcada por proyectos colaborativos y de intervención y participación. Así, recordé, entre otros, proyectos como:

1. "Intervención Jardín de Arte" para el *Projekt Künstlergärten* (Austria, 2010). [http://www.baer-baer.at/text_kuenstlergaerten_spanisch.htm; http://www.baer-baer.at/projekt-kuenstlergaerten.htm]
2. "Ropajes" (2011), en el que se combinó el grabado/mural con el registro audiovisual (videodocumental) del proceso creativo. [https://www.youtube.com/watch?v=XfTUNXXp_KQ]
3. "Amigos árboles" (2011), de las mismas características que el anterior. [https://www.youtube.com/watch?v=s3KNn7PCccY]

4. "La Multiculturalidad de Chiapas Ex-convento San Agustín" (Bonbajel Mayaetik A. C., 2014), permitiendo con ello el diálogo y reflexión acerca del arte en relación de los pueblos indígenas. [https://www.youtube.com/watch?v=PnAPrKYe9A8]
5. "Ciudad de los murales". [http://diversidadlenguajechiapas.blogspot.com/]
6. "Sexto Sol" (Gráfica Maya, 2014). [http://www.turrismo.it/Sexto_Sol.pdf]
7. Elaboración de murales (2009, 2016 y 2018), con la organización estudiantil Tsoblej de la Facultad de Ciencias Sociales, UNACH.
8. Experimentación entre literatura, música, imagen y acción. [https://www.youtube.com/watch?v=sT3KrfLKt4M; https://www.youtube.com/watch?v=tTeUAc3sA3w]

Lo que me ayudó a reconocer que:

a) La participación de los involucrados propicia la necesidad de organización, coordinación y constantes encuentros grupales para resolver las preocupaciones de cada participante, permitiendo que, en la medida que se resuelven las problemáticas del PCC, asimismo, se clarifiquen asuntos conceptuales o preocupaciones de diversa índole.
b) La información vertida durante un periodo que iba desde el 2008, año en que inicié a estudiar antropología y pasé a formar parte del colectivo Gráfica Maya, hasta el momento en que concretaba el protocolo de investigación como parte del CESMECA, era una fuente abundante y generosa que me ayudaría a argumentar lo que planteaba acerca de los PMZ.

Por ese motivo, consideré innecesario articular otro proyecto para debatir con los pintores aquí señalados, toda vez que tenía registro de los debates y espacios dialógicos y de creación artística que había trabajado con anterioridad. No obstante, para las cuestiones conceptuales, contextuales e históricas, me apoyé en un proyecto encaminado a la formación e intercambio de experiencias artísticas de creadores y promotores culturales de la región mam del Soconusco, Chiapas. Dicho espacio permitió aperturar el diálogo y la reflexión sobre varios tópicos tanto de interés mío como de los participantes. La agenda de los encuentros/sesiones estuvo sujeta a las fechas y horarios que el grupo creyó conveniente.

1.1.4. De los límites epistemológicos y problemas éticos

Ahora bien, dar cuenta de prácticas de grupos emergentes que surgen en distintos ámbitos del territorio chiapaneco, como es el caso de los artistas mayas y zoques, requirió hacerme una pregunta: si la investigación tiene una utilidad y un impacto socio-cultural, histórico, político y hasta económico, ¿de qué lado estoy como investigador? Así, llegué a considerar que los sujetos de conocimiento (académico, principalmente) no deben ser separados de su contexto para convertirlos solamente en palabras escritas; se requiere, además, que puedan formar parte activa del proceso epistemológico al involucrarse en la asimilación de la realidad que construye el propio investigador, tal como la experiencia de una década de colaboración y práctica artística e investigativa me había enseñado. De este modo, reconozco la ciencia como una práctica objetiva, ciertamente, porque ella está sujeta también a la refutación por parte de un grupo especializado (Popper, 1980), pero eso no implica que deba ser indiferente ante las necesidades y problemas que aquejan a la población con la que se trabaja (Carranza, 2011; González, 2008), como bien se ha reiterado aquí.

1.1.5. De las técnicas de investigación

A ese tenor, para el caso de mi propuesta metodológica, distinguí el taller (el hacer colectivo) como una herramienta útil en el proceso de construir nuevos conocimientos de aprendizajes mutuos, donde también fue posible aportar conocimientos especializados, siguiendo no necesariamente una relación alumno-maestro o investigador-investigado, toda vez que esas dicotomías denotan jerarquías insuperables (Santos, 2005): primitivos-civilizados, indios-ladinos, en fin. Se trata de una estrategia puesta en práctica al interior del Colectivo Gráfica Maya desde que lo fundamos y del cual recupero las inclinaciones, posturas y pensamiento de sus integrantes a partir de una interpretación mía en relación de sus obras y la experiencia de acciones compartidas; es el caso de Floridelma Sántiz, Antún Kojtom, Carlos Jiménez, Yeeni García, Alux Antún, Enrique Peko (Pérez) y Alberto Tonjol.

Otra más fue la "colaboración" y aporte de mis conocimientos para apoyar dinámicas sociales, culturales e investigativas tanto comunitarias como académicas, siguiendo, en ocasiones, agendas compartidas. Por ejemplo, con los talleristas del PCC realizado en el año 2018, se incentivó la realización de eventos culturales, la recuperación de textos de tradición oral, así

como textos creativos del entorno ecológico y cultural local. De los proyectos citados arriba, es importante remarcar el interés de investigadores nacionales e internacionales, a quienes tuve el gusto de acompañar y, en algunos casos, apoyar en la culminación de sus trabajos.

Con Pierluigi Verardi y Chiara Paganini fue con quienes más debatimos y compartimos espacios de reflexión, sobre todo, acerca de teorías, metodologías y preocupaciones acerca del Arte y las Ciencias Sociales. Marco Turra ha sido un aliado del colectivo Grafica Maya y gracias a él se pudieron realizar algunos proyectos de gran importancia tanto para el grupo como para cada uno de los pintores; gracias a su apoyo, logré conocer personas de algunas ciudades europeas, quienes pudieron escuchar sobre los artistas mayas y zoques contemporáneos. Su tesis la considero parte del registro de nuestras acciones, objetivos e intereses como colectivo, pero, además, al igual que ocurre con las tesis de Pierluigi y Chiara, son grandes aportes que dan cuenta de cómo se originan y articulan las comunidades artísticas actualmente en torno a sus propios movimientos; sobre todo, porque la apuesta de Grafica Maya no fue nunca la emancipación del artista individual, sino la apuesta a concebir el arte como medio y no como fin. Esta característica lo vincula exponencialmente a la propuesta zapatista, pero sin dejar de lado las subjetividades de cada artista; esto es, no existe un programa ideológico que guíe las acciones de cada sujeto, más bien, se prepondera la propia responsabilidad del sujeto frente a las problemáticas sociales existentes.

Otro tanto hay que decir de los diálogos sostenidos con el videasta alemán Thomas John y su interés por trabajar con Ronyk (pintor y videasta tsotsil), así como la lectura y reconstrucción de las tesis de Nicolás Pérez Juárez, con quien ya habíamos realizado varios proyectos; de entre los que surgiría después el catálogo de PMZ próximo a publicarse. A Gisela tuve la oportunidad de conocerla rápidamente cuando yo aún asistía periódicamente al espacio donde nos congregábamos como colectivo. Sin embargo, la dejé de ver un tiempo, hasta que mi asesor me compartió la tesis que ella estaba culminando; un trabajo muy importante para el debate acerca del arte contemporáneo de Chiapas, en general.

De toda esta experiencia vivida, rescato el "Círculo dialógico" con el cual fue posible abrir un ejercicio de reflexión "epistemológica" en que los conceptos no fueron algo dado sino (re-de)construidos a partir de la mirada de varios actores. De ello, aprendí que, aunque los artistas no teoricen en su sentido estricto, su capacidad reflexiva y conocimientos amplios les permiten profundizar en temas específicos que son de su competencia. En ese sentido, al menos con

quienes he trabajado, puedo decir que ningún artista crea de forma aleatoria: su mente está altamente preparada para resolver problemas no sólo estéticos, sino, además, abstractos y conceptuales.

No obstante, para ahondar en ciertos tópicos relativos a los PMZ más destacados, fue necesario entrevistar a aquellos pintores con quienes no había tenido tanta cercanía o, en su caso, que nunca pude grabar sus opiniones. Entre ellos, Andrés López, Rigoberto Sántiz, Irma López, Nicolás Pérez, Yeeni García y Carlos Jiménez. Cabe destacar que conozco a todas y todos las/los pintores mayas y zoques aquí nombradas/os, incluso, por haber compartido talleres, exposiciones, espacios de trabajo y proyectos artísticos y culturales. Si bien esto no me autoriza para hablar en nombre de todos/as ellos y ellas, sí me permite verter mi opinión, toda vez que, antes de estudiar la maestría y hacer una tesis, he creído en la posibilidad de convertir el arte en un espacio de práctica y reflexión que dé pie a la concienciación de los propios sujetos (hombres y mujeres) olvidados, sometidos o violentados.

1.1.6. DEL TIPO DE CONOCIMIENTO A CONSTRUIR

Retomando lo dicho, es necesario aclarar que, desde la culminación del protocolo hasta la entrega del primer borrador de tesis, había considerado la utilización de varios paradigmas teóricos, entre ellos: Sociología de las ausencias (Santos, 2005), Análisis Crítico del Discurso (Fairclough y Wodak, 2000), Análisis iconográfico (Panofsky, 1987), Etnometodología (Gonnet, 2011) y Etnografía (Geertz, 2000). Sin embargo, no había puesto atención en algo fundamental que una de mis lectoras, Xochitl Leyva Solano, me subrayó en la Reunión del Comité Tutorial (RCT), celebrada el 03 de julio de 2019, al decir que el mencionar a los autores de dichos planteamientos se hacía más como para "legitimar el trabajo que se hace y no son en realidad guías de lo que se hizo". "Peor aún", me dijo, "por mencionar estos legitimados por la academia de las ciencias sociales pierdes algo muy valioso que es lo que sí haces y que es poderosísimo y subversivo al no apegarte a una teoría, a un paradigma, a un autor legitimado". Esta observación me hizo releer el borrador de tesis con una mirada autocrítica para, enseguida, preguntarme qué fue lo que realmente había hecho. Días antes de la RCT, mi asesor me comentó:

> Para mí, el carácter ensayístico, más que investigativo, está palpable en tu esquema metodológico general. A mi entender, es un esquema explicativo más que metodológico y lo tenías muy

> tempranamente elaborado. Yo lo veo como evidencia que tú ya tenías mucho, sino casi todo, resuelto antes de iniciar este proyecto. El proyecto era, efectivamente, desplegar tus ideas respectivas a la escena de los pintores mayas y zoques. No necesitabas una investigación, es más, no tenías preguntas de investigación. Tu hipótesis ya es tu tesis, no era un asunto de indagar y ver si la hipótesis se pueda comprobar o no.

Después de leer el comentario, me sentí develado y descubierto como niño haciendo trampa. No obstante, durante el diálogo abierto que se dio en la RCT, fui reconociendo que solo había nombrado dichos autores sin tener tanto interés en citarlos. Pensaba, desde antes del proyecto de tesis, que lo importante iba a ser el acontecimiento vivo de los diálogos y reencuentros con las memorias (recuerdos y acciones materializadas) al confrontarse con la "realidad" científica y las obras pictóricas que evidenciaban un mundo negado y, hasta cierto punto, invisibilizado sistemáticamente, incluso, por la misma cientificidad antropológica. Por ello, una vez que recogí todas las observaciones, sugerencias y críticas al respecto de este trabajo, recordé aquel mayo del año 2005, cuando escuché a José Antonio Reyes Matamoros hacer varias preguntas a un puñado de pintores mayas (lacandón, tseltal, tsotsil y mam) que, en ese momento, no tuvimos respuestas. En ese sentido, recupero lo dicho en palabras de mi asesor:

> Para mí, en gran parte, esta tesis es tu exegesis de una escena de la que tú formas parte, basándote en los pintores con los que tienes alguna relación personal. Todos los otros se quedaron fuera. Y algunos matices sí los ibas a desarrollar en el camino, pero grosso modo ya tenías todo mapeado. Era asunto de tener el tiempo y el espacio para dedicarte a escribirlo. Para que quede claro, para mí no es un pecado, es otro modo de escribir una tesis que se acerca más al trabajo en las humanidades que de las ciencias. Por eso también te has dedicado más a los modos creativos de cómo escribirla que a buscar la conversación con otros pintores y la investigación con ellos de tu tema/problemática. Yo pienso que es válido, pues el esfuerzo de encontrar una forma creativa, novedosa, de presentar tus propias cavilaciones tiene valor. ¿Quién define qué es más importante: la poesía del relato o su verdad "científica"? Entonces, mi propuesta es que defiendas con más convicción tu esfuerzo explicativo e interpretativo en un proyecto que requería otro modo de acercarse. Pues, no vienes de fuera, sino de adentro y este posicionamiento no es lo mismo que para los kaxlanes, italianos o mestizos que hicieron trabajos parecidos. Seguramente, hubiera sido posible otro modo de acercarse, incluso un modo investigativo tradicional, pero tu decidiste que el tuyo era ese modo y vale defenderlo con más seguridad.

"Después de la tormenta viene la calma", solemos decir para apaciguar nuestra ansiedad. No obstante, la calma no sirve de nada para estos casos, si aceptamos que, como dualidad complementaria, la calma es el presagio de la tormenta. ¿En qué momento la investigación es una pregunta que busca respuesta y no una exegesis que da cuenta de la vida y tormenta del propio autor?

Tal como lo plantea mi asesor, para mí, era imposible escribir una tesis de forma tradicional, toda vez que las grandes preguntas sobre el arte y la cultura de los pueblos indígenas se habían desplegado en mi vida durante casi 15 años de trabajo activo tanto en la práctica como en la reflexión: a ratos era pintor o tallerista y, en otros, investigador aficionado. De ahí viene la importancia de explicar e interpretar aquello que había sucedido y seguía aconteciendo en mi persona y en mi entorno: soy parte de la pregunta y, al mismo tiempo, de la respuesta, teniendo el privilegio de ser también el enunciador y escribano, el discursador de una multiplicidad de voces que se fueron acumulando a lo largo del tiempo. En ese sentido, cabría preguntarse qué es el tiempo para un investigador y en qué momento de esa temporalidad la mente es capaz de ordenar un mundo para decir que ha descubierto algo.

De este modo, la tesis retoma la pintura para hablar del Arte como acción social y resistencia históricocultural de artistas contemporáneos de los pueblos originarios de Chiapas, trayendo a cuenta los ámbitos de: Cultura propia, Identidad Étnica, Discurso Ideológico y Discurso Estético, toda vez que, como bien me dijo Xochitl Leyva, esta tesis propone una manera particular de hacer investigación que necesita de ser clarificada y, en lo posible, nombrada, algo que ella misma pergeña así:

> Lo que me parece que sí haces [es]:
> Un texto y una investigación humanística basada en tu creatividad epistémica y teórica que se basa en lo que tú mismo nos dices en diferentes partes de la tesis:
>
> - El Proyecto Cultural Colectivo o PCC.
> - Los talleres colaborativos con las y los pintores.
> - La polifonía de voces que presentas al mirar las obras a contraluz de las narrativas-palabras-discursos de los y las pintoras.

- Las con-versaciones inconclusas y acciones juntas con ellos y ellas (intervenciones del espacio público), en diferentes tiempos (de tu vida) con algunos pintores y pintoras apoyándose con tecnologías como video.

Algo que podríamos llamar el "piqueteo teórico" en el que en vez de seguir un patrón convencional de agarrar autores y paradigmas vas espulgando lo que te es útil para armar tu propia caja de herramientas epistémicoéticoteóricometodológicas.

Dicha apreciación clarifica el interés de esta tesis y el por qué se sigue este camino. Desde luego, hay algunos conceptos necesarios sobre los que hay que escribir algunas líneas.

1.2. SOBRE EL MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

Primero, parto de la premisa de que la cultura, entendida como un proceso y un espacio de poder (Ortiz, 2004), es factor fundamental para comprender el arte maya-zoque y los discursos que le conciernen en tanto su génesis ligada a los pueblos indígenas y las luchas sociales. La ausencia de los artistas indígenas no se debe a su improductividad, sino a la negación histórica y "mutilación" sistemática de sus capacidades creativas e intelectuales. Por lo que cada discurso suscitado a partir del término indígena proviene de una relación de dominación y exclusión.

Así, siguiendo a Barth (en Giménez, 2002), reconozco que la identidad, como producto del proceso de identificación, es la "organización social de la diferencia cultural" (49). Ello resulta importante, toda vez que, para efectos de la presente investigación, es factible concebir una Identidad Étnica de carácter "profundamente tradicional", donde la "tradición" viene a ser el "conjunto de representaciones, imágenes, saberes teóricos y prácticos, comportamientos, actitudes, etc., que un grupo o una sociedad acepta en nombre de la continuidad necesaria entre pasado y presente" (Hervieu-Léger en Sámano, 2005: 245).

Por lo que, asumiendo que tanto identidad étnica como etnicidad están relacionadas con el territorio, la lengua, el parentesco y la religión, la diferencia mínima, pero no menos importante, radica en que la segunda se da en "un proceso de identificación y diferenciación con fines organizativos y políticos" (Ibíd.: 245-247). Consecuentemente, al asumir una identidad étnica, los actores sociales se encaminan hacia el ejercicio de la etnicidad —esto es, en términos

de Axel Köhler, "el performance" o la acción encaminada "a la interpretación de la identidad étnica en la (inter)acción" (comunicación personal)— en tanto eligen y determinan su lugar en el tiempo y el espacio.

Por lo anterior, considero conveniente proponer la relación entre arte y etnicidad como parte esencial del debate de las dinámicas sociales actuales de los pueblos indígenas, tomando en cuenta, particularmente, los discursos tanto ideológicos como estéticos que los identifican o circundan. Esto requiere de hacer notar que, con Silva (1978), en el protocolo de investigación entendía la ideología como "un sistema de valores, creencias y representaciones que autogeneran necesariamente las sociedades en cuya estructura haya relaciones de explotación… a fin de justificar idealmente su propia estructura material de explotación, consagrándola en la mente de los hombres como un orden 'natural' e inevitable" (19). Pero la observación de María Luisa de la Garza Chávez, otra de mis lectoras, durante el primer coloquio de estudiantes celebrado en enero del año 2018, fue contundente:

> Esta concepción de *ideología* no sólo entra en conflicto con el uso más habitual de esta palabra hoy en día (referida principalmente a las *ideologías políticas*), sino que negaría aquellos supuestos teóricos y prácticas sobre los que se apoya el proyecto. Esta concepción de *ideología* explicaría por qué una estructura excluyente se mantiene sólida, mientras que lo que aquí se necesita es entender las estrategias de resistencia y, más aún, las de reivindicación. En el mismo documento se habla de "posicionamiento de los creadores", de "asumir el arte como medio para la confrontación histórica" e incluso de "interés en la reivindicación cultural y étnica".

Un tanto más dijo Axel Köhler:

> Está un poco débil reducir la discusión del término ideología a una sola interpretación que depende de relaciones de explotación y su aceptación como un orden "natural" e inevitable. Ideología hay en toda sociedad, en toda interpretación de hechos sociales y culturales. Claro, como hoy no hay sociedades sin relaciones de explotación, aplica actualmente a todas. Quizá un punto más a enfatizar aquí sería la cuestión de la hegemonía y del poder que definió Gramsci. Cómo el Estado y la clase dominante en el sistema capitalista utilizan las instituciones culturales para mantener el poder, al desarrollar una cultura hegemónica por medio de una ideología en la que los oprimidos llegan a aceptar su propia explotación. La ideología, otra, está también presente en los movimientos

> sociales que desafían la ideología del Estado y del mercado como supuesta solución benéfica para todos. Y es el tiempo del afloramiento de las ideologías fundamentalistas por todos lados…

Por ese motivo, me inclino por una definición de ideología mucho más abierta que permita la comprensión de los intereses y acciones de los grupos y personas, no solo en las relaciones de explotación, sino en la disputa política y la resistencia como propiciatoria de alternativas de vida ante sistemas de opresión y negación.

En cuanto al uso del término "indígena", es necesario reconocer que su aparición se da en el siglo XIX bajo la sombra de un trato desigual de "dominación", siguiendo la directriz de la antropología y su íntima relación con el Estado (Castellanos, 2013: 11 y 12). En este sentido, para el caso que me ocupa, ideología e identidad se entrecruzan en el campo cultural entendido como espacio de poder, toda vez que el debate se da en el ámbito de la resistencia y el reclamo histórico de los derechos colectivos. Entonces, ¿qué papel juega el arte en esta compleja convergencia de intereses a veces irreconciliables?

Desde mi punto de vista, el arte es un acto expresivo de interpretación y representación que busca, ante todo, transmitir emociones en relación de una realidad objetivada y cuyo sustento pragmático es la forma sensible. De esta manera, el arte es signo o "sistema de signos localizados en un contexto social y cultural determinado, un sistema portador de valores informativos que ejerce influencias en la sociedad actual a partir de un contexto histórico y geográfico que denota características culturales y de identidad" (Villalobos, 2006). Pero, además, el arte puede concebirse como una herramienta para trascender las fronteras, legitimar ideologías o registrar la historia, como es el caso de la apuesta artística zapatista.

Por esa razón, aunque la polisemia de las obras artísticas trascienda el propio contexto de donde surgieron, el proceso creativo permite distinguir una movilidad identitaria que se ajusta a las aspiraciones socioculturales del momento, percibiéndose éstas como problemática de las formas concretas que el sujeto-creador hace coincidir significativamente. De este modo, el arte sitúa al artista en espacio y tiempo inmediatos, generando en él una identificación crítica de sí mismo y, por tanto, un estado consciente de su realidad.

Por ese motivo, al hacer un estudio crítico del movimiento pictórico maya y zoque, es necesario incluir al sujeto como ser dialógico, toda vez que la construcción del conocimiento siempre es una síntesis de distintas voces. No es suficiente con pensar el arte por el arte mismo, sino que, además, se requiere de considerar la intención que tiene el artista a la hora de hacer su

trabajo, al asumir el arte intencionadamente como una forma, primero, de reflexión de su ser individual-personal, pero, también, colectivo.

Ante esa cuestión, se puede decir que el arte/pintura maya y zoque plantea no el arte de la resolución estética, sino de la confrontación histórica. Su principal aporte no radica en concebir el arte contemplativo que da valor económico al objeto según el espacio predeterminado y la legitimación "especializada" de los cánones artísticos en boga. Pues, si bien no se excluye del mercado del arte, lo que trasciende es el posicionamiento de sus creadores en torno a las problemáticas sociales y culturales en que se ven inmersos, dando como resultado un arte representativo de sus propias etnias, luchas y cosmovisiones.

1.3. CONTEXTO, ICONOGRAFÍA Y DISCURSO

Siguiendo las reflexiones anteriores, para el caso de este proyecto, según la postura de Wittgenstein (en Jacorzynski, 2011), el contexto lo asumo como "las conexiones entre diferentes elementos que el analista puede sacar a relucir… [y] el entorno real de las acciones" (188). Se trata del entramado de situaciones y representaciones que permiten comprender los modos en que los PMZ coexisten: hablo del lugar donde radican los discursos (visuales, orales y escritos), las acciones y cosas significadas, esto es, el entorno sociocultural, pero, además las conexiones que hago acerca de las circunstancias bajo criterios míos. Tal aseveración implica remitirnos a los significados, tomando en cuenta la intención, la acción y el resultado.

Para ello, es menester asumir que el punto de partida de la reflexión epistémica es el sujeto plural, entendiendo la implicación de sujetos (hombres y mujeres) llamados "pintores" y otro que se identifica como "investigador". A partir de dicha diferenciación, sostengo que la manera apropiada para acceder a las obras, acciones y pensamientos de las/los pintoras/es mayas y zoques es concebir un andamiaje que Xochitl Leyva ha llamado "piqueteo teórico". Desde luego, dicho *piqueteo* depende, en gran medida, de los contextos propios de cada artista y las experiencias del trabajo colaborativo de varios años, principalmente, bajo tres dimensiones fundamentales: histórico, cultural y social.

Así, aunque retomo el método iconográfico de Panofsky (1987) —a saber, descripción pre-iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica—, sus aportaciones me parecieron limitadas para este caso, toda vez que su propuesta no incluye la necesidad de conocer

el proceso creativo, respondiendo únicamente a través de la imagen misma. Otro punto es el que, al no ser artista y no formar parte de un debate colectivo, su mirada se centra en el objeto y no en los sujetos; de ahí que las acciones que generan los objetos artísticos no tomen importancia: no se pregunta qué nos dice el autor, sino lo que el objeto representa. Por ello, resulta un método frío y distante que solo es útil en cuanto se hace el puente entre objetos y actores. Por ese motivo, antes de hablar de las obras, me pregunté: ¿Quiénes son y que hacen los pintores maya-zoques? Al respecto del por qué "maya-zoque", invito al lector a echar una mirada al capítulo siete donde abordo la génesis de este término.

En cuanto a la concepción del *Discurso* y un enunciado utilizado en mi objetivo general, cito la observación puntual y de gran valía de María Luisa de la Garza en la primera revisión del protocolo de investigación:

> "El discurso como argumento", NO: Los discursos contienen (usan, esgrimen) argumentos –y contraargumentos. La construcción de legitimidad, de autoridad… se hace, entre otros elementos, con argumentos (también con otras herramientas lingüísticas como los supuestos, las generalizaciones y otras). Lo interesante de lo que planteas es ver qué argumentos (y otras estrategias de legitimación) se utilizan en el trabajo reflexivo, artístico y político que estos artistas realizan.
>
> Para el tiempo de trabajo de campo y el análisis de los discursos recogidos, hay que tener en cuenta que en los discursos sociales importa lo que se dice tanto como lo que se calla y, de manera especialmente relevante, aquello que se da como implícito, lo que se asume como un saber/valor compartido.
>
> Y cuidado con tus propios supuestos y lo incuestionado (¿Apuesta por lenguajes *propios*?, ¿símbolos e historias *propias*?).

Para ello, concebí que el discurso es la disposición pensada de elementos significados que constituyen un lenguaje y permiten el intercambio de información. En ese sentido, la entrevista es discurso lo mismo que una pintura. Eso es comprobable a la hora de aplicar la metodología de Panofsky, pues ese ejercicio permite la creación de descripciones y explicaciones, interpretaciones y reflexiones gracias a que estamos ante un lenguaje que implica un alto nivel comunicativo. Por ese motivo, considero que el trabajo artístico de los PMZ, al menos en lo que corresponde a la iconografía y la oralidad, es parecido a la propuesta iconográfica solo que en su

sentido inverso; es decir, parten del relato, la explicación y la interpretación propia para, luego, construir las imágenes. Eso me llevó a diferenciar entre discursos orales/escritos y visuales. Al respecto, en el trabajo de Pedro Martínez (2002), Juan Gallo opina acerca de la relación entre literatura y pintura de esta manera: "las letras coinciden con la pintura… se ve como que son compadres, entonces la pintura y las letras son complemento, la letra tiene que tener imágenes y las imágenes necesitan explicaciones, las explicaciones son letras, son palabras" (28).

Desde luego, esto implica (re)pensar la subjetividad de cada artista, tomando en cuenta la forma en que se constituye en su entorno. ¿Qué características confiere a su propio contexto? Por ese motivo, concedo importancia a dos cuestiones: racionalidad y creatividad. La primera, se fragmenta en espacialidad y temporalidad para abordar el tema de la contemporaneidad en relación del espacio habitado y significado, incluyendo la historia personal ubicada (biográfica). La segunda, nos acerca a un lenguaje propio que remite a la palabra (el idioma propio y materno) como gestora de imágenes y la forma visual provista de un valor estético definido (fiestas tradicionales, indumentaria, paisajes, entre otros). En ambos casos el elemento narrativo es esencial, toda vez que en él la pintora y el pintor de origen maya y zoque se identifican con sus símbolos, mitos e historias tanto personales como colectivas (en este caso, de la comunidad étnica de origen).

CAPÍTULO II. ARTE

El presente capítulo aborda el concepto del arte y su relación con las cuestiones sociales y culturales en la historia, haciendo paráfrasis e interpretación de autores varios, entre ellos: Leon Tolstoy (1949) y Juan Acha (1997).

2.1. DE ESO QUE LLAMAN ARTE O ARTE COMO LENGUAJE: EL EFECTO COMUNICATIVO

Sales del cuarto a las 06:45 de la mañana. Despiertas al casero y pagas la renta. Has dejado desordenado todo. San Cristóbal apenas se ilumina con una luz grisácea. Tomas la combi: San Diego; 15 minutos de recorrido.

Ocupas un lugar en el transporte a Comitán; calculas dos horas de viaje. Escuchas los gritos de los choferes: "¡Tuxtla! ¡Tuxtla!"; luego: "¡Oxchuc!". Piensas en los conflictos sucedidos en esa zona. "La descomposición social", dijo Araceli Burguete, "se debe al desconocimiento de la organización tradicional comunitaria". A la distancia, unas pequeñas pinceladas en las nubes grises te recuerdan el otoño y la proximidad de diciembre.

Esta vez escribes tu diario como todo buen antropólogo. Son las siete de la mañana. Escribes: "Son las siete de la mañana; el viaje es largo". Intentas no pensar en eso. Es la primera vez que viajas de esa manera. Siempre lo habías hecho de forma directa. Llegar a Tapachula desde San Cristóbal equivale a invertir ocho horas de vida. Piensas en el tiempo y el espacio. La memoria es huidiza. Dormir es mejor. Para no pensar en la distancia es mejor no tener conciencia de ello. "El diálogo, hablar con alguien, es el modo de combatir la ausencia de los no lugares", dirás, mientras detrás de ti irá sentado "El canto de las chicharras" y Manuel Bolom, el poeta tsotsil ganador del premio Nezahualcóyotl. Hablas con él por un momento. Recordarás sus palabras mientras tu mente recite aquel verso de su autoría que leíste: "*¿En qué piensan los muertos? / Sus pensamientos son de barro / y de hierbas que reposan en el alba, / quieren regresar, / seguir la luna".*

"Dar un taller artístico no es fácil", dijo. "Escribir es una cosa, pero transmitir la experiencia es un verdadero reto. La necesidad te exige leer mucho a profundidad sobre el tema. Luego te das cuenta de que mucho de lo que se ha hecho, particularmente, en lenguas indígenas, no tiene la exigencia que se requiere". Recordarás aquel artículo que da cuenta de la exclusión que han sufrido mujeres escritoras en

México. El canon estético y los argumentos de la crítica del arte también suelen ser impositivos. ¿Por qué decimos que un texto es arte y otro no? Le dije: "Lo importante es el contexto en que se produjo esa primera literatura". Pero, ¿qué quiere decir eso de tener la "exigencia que se requiere"? Más aún, ¿qué es el arte?

Tallerista había llegado a la localidad a temprana hora. Estaba acostumbrado a esos viajes largos y extenuantes que significan viajar de San Cristóbal a la región Soconusco, en el estado de Chiapas. Ahí, en medio de una vegetación exuberante y un clima no mayor a los 25°, sus recuerdos de niño lo habían traído a esa tierra nombrada en 1870 como La Unión de Juárez; un municipio de no más de 14 mil habitantes en que todavía habita la cultura mam. Desde su salida hacia lejanos terrenos, había sentido la necesidad de formarse para, luego, compartir sus experiencias con sus coterráneos. No había sido fácil. A pesar de tener los conocimientos y la voluntad necesaria para iniciar un proyecto colectivo, dos son los factores que se lo evitaron: uno, la legitimación institucional y dos, el recurso económico. No obstante, por fin, había podido planear un proyecto apoyado por una institución enfocada en temas culturales de los pueblos indígenas. ¿Qué buscaba resolver con todo ello?

Después del desayuno, se dirigió a la Casa de Cultura del lugar, donde ya se encontraban algunos de los alumnos. Reconoció cada rostro y timbre de voz. Las edades variaban. Había hombres y mujeres. Saludó como siempre y colocó, enseguida, la computadora, el proyector y una bocina. Era junio y estaba nublado. El musgo verde de las calles pavimentadas eran signo de las últimas lluvias torrenciales. "¿Cómo han estado?", dijo. Después de los saludos y algunas aclaraciones, retomó las palabras de uno de sus participantes y expresó:

Recordemos lo dicho por Jaciel. La técnica es importante porque ayuda a la resolución de una obra artística, ciertamente. De no ser así, se puede caer en una ingenuidad pueril. ¿Qué podemos aprender de los niños al respecto? Ellos son libres para expresarse, pero no tienen todavía el manejo técnico de los materiales, la herramienta para proyectar de forma "materializada" lo que quieren decir/comunicar. Cuando ya tienen dominio de la técnica, les falta la sensibilidad estética y racional-conceptual con la cual condensar sus ideas en un lenguaje

propio y susceptible de ser leído, comprendido, asimilado o interpretado por otra persona. Cabe decir que el objetivo del arte es que, de alguna manera, lo que se transfiere al producto artístico pueda ser apropiado sin necesidad de que se explique; basta con ver, leer o escuchar. Esto no quiere decir que el trabajo de una niña o niño no pueda ser arte, sino que, como lenguaje, el arte genera sujetos y discursos que, a su vez, respaldan los conocimientos y objetos artísticos.

Una de las características primordiales de las obras conocidas como "universales" es que han sabido sintetizar la complejidad antropológica y humana de un mundo particular e históricamente irrepetible, cuya susceptibilidad emotiva se transfiere a una imagen inteligible y traducible emotiva o racionalmente. Eso es lo que representa la "Creación del hombre", el famoso mural pintado en la Capilla Sixtina. ¿Cómo era miguel Ángel? ¿Dónde está? Murió, se hizo polvo desde hace 500 años, pero su pintura sigue hablando y conmoviendo. Para que una persona logre proyectar eso, requiere de haber logrado varios niveles de aprendizaje: uno, es la técnica y otro, la capacidad de crear su propio lenguaje que, irremediablemente, transfiere códigos consensuados colectivamente. A esto se refería Kandinsky (2005) cuando habló de que el arte está hecho para el futuro: solo cuando existen los elementos conceptuales y condiciones socioculturales, incluso, políticas, para su comprensión histórica es que podemos apreciar su contribución al conocimiento humano. No obstante, el arte existe antes de toda racionalización y comprensión de lo producido; es decir, para que haya sobre qué pensar o nombrar, primero, debe existir el objeto creado, la imagen materializada. En este sentido, lo que hay que decir de Kandinsky es que su campo de reflexión es el arte contemplativo y no el que tiene una practicidad, el cual implica el presente atemporal (sin pasado ni futuro), como es el caso de la música ritual, los textiles o los rezos tradicionales —el *riox* tsotsil, por ejemplo.

Tallerista interrumpió sus palabras y preguntó a un participante que momentos antes había levantado la mano: "¿Querías opinar?". El participante respondió:

Sí, nada más digo algo acerca de la poesía. Este personaje argentino, Jorge Luis Borges, dice que los libros son un espacio geométrico, un volumen, una cosa entre las otras. El poema, en cambio, surge en el momento cuando te encuentras con la lectura, ya sea una novela o un verso. Realmente, el poema no es el texto, ¡vaya!, no es eso, sino el momento en que te encuentras y quieres seguir leyendo ese texto que te trae fotografías de tus recuerdos.

Decía, también, que una obra literaria es aquella que pasó, que está pasando o que puede pasar: no es necesario utilizar palabras que no existen o inventar metáforas que no valen. Una metáfora poética lo es porque sí te puedes imaginar eso que se dice. El arte es encontrarte con algo, con una obra que haga efecto en ti, que provoque una emoción, que te provoque recordar algo o imaginar algo; a eso llamaría arte, así como lo hace Borges con la poesía: que los libros son lo que pretenden ser solo en el momento que te encuentras con la lectura.

Tallerista sabía acerca de la obra de Borges, pero no lo suficiente. Se preguntó: "¿Dónde habrá leído o escuchado Jaciel eso que acaba de decir? Leer a este poeta no es nada fácil; ha creado un lenguaje propio que proviene de múltiples lecturas: tanto aquéllas hechas en los libros como de la vida propia". Luego, intervino:

Eso es a lo que aspira Borges: quiere quitarle al arte la idea de que solo lo bonito cuenta, sino esto que dices, Jaciel: la complementariedad. El artista crea y, para ello, utiliza un puente que es la obra artística; el mensaje solo es real cuando es asimilado por un espectador. A partir de que el lector/oyente no entendió lo que se está diciendo, no es arte; es lo que va a defender Borges.

Después de estas reflexiones, Tallerista volteó la mirada hacia la pared y enfatizó:

Volvamos a Tolstoy (1949) para terminar con estas dos diapositivas donde se pregunta lo siguiente: "¿Qué es pues el arte, considerado fuera de esa concepción de la belleza que sólo sirve para embrollar inútilmente el problema?" (65); es decir, si se incluye el concepto de belleza para hablar de arte, estamos condenados a meternos en un laberinto sin salida, porque todo lo vamos a querer clasificar bajo ese término que es puramente subjetivo. Ello implicaría preguntarnos solamente si algo es bello, bonito, agradable o placentero. Pero hay obras artísticas que, en lugar de provocar placer, producen rechazo y no por eso dejan de ser arte.

Por ese motivo, Tolstoy (1949), se muestra disidente y arguye que:

> Las únicas definiciones del arte que demuestran un esfuerzo para sustraerse a esa concepción de la belleza, son las siguientes: 1°, según Schiller, Darwin y Spencer, el arte es una actividad que tienen hasta los animales y que resulta del instinto sexual y del instinto del juego, actividad acompañada de una excitación agradable del sistema nervioso [evitando con ello hablar de belleza]. Es la definición de fisiólogos evolucionistas. 2°, según Verón, el arte es la manifestación externa de emociones internas, producida por medio de líneas, de colores, de movimientos, de sonidos o de palabras [es decir, se trata de emociones que están dentro de nosotros y, por el acto creativo, se materializan "afuera"]. Es la definición experimental. 3°, Sully, el arte es resultado de un objeto permanente o de una acción pasajera, propias no sólo para originar un goce activo en su productor, sino también para transmitir una impresión agradable a numerosos espectadores u oyentes, dejando aparte toda consideración de utilidad práctica (65).

Para el caso de la segunda definición, la materialización se da de distintas formas: en lo que refiere a la pintura, a través de líneas y colores; en la música, sonidos; en la literatura, palabras. De Sully podemos decir que se refiere más a lo que Jaciel decía: lo que "a mí me genere" y no tanto lo que esté allí como objeto en sí, sino lo que me vincula con lo que el objeto mismo representa (histórica, antropológica o simbólicamente); esto es parte de la experiencia intersubjetiva, donde el lenguaje cobra su preponderancia y valor propio. De ahí que el arte no sea trascendente por el hecho de dilucidar belleza, sino por crear formas distintas de concebir la realidad y, al mismo tiempo, generar cultura.

Al final, Tolstoy (1949), hace una propuesta para definir el arte y enmarcarlo en un enfoque diferente:

> La inexactitud de todas estas definiciones procede de que todas sin excepción, lo mismo que las metafísicas, cuidan sólo del placer que el arte pueda producir, y no del papel que puede y debe desempeñar en la vida del hombre y de la humanidad.
>
> Para dar la definición correcta del arte, es pues necesario, ante todo, cesar de ver en él un manantial de placer, y considerarle como una de las condiciones de la vida humana. Si se considera así, se advierte que el arte es uno de los medios de comunicación entre los hombres (66 y 67).

Esta es una versión más útil para nosotros. Ya no solo es una cuestión de belleza o necesidad de placer artístico, sino que, además, el arte se asume como un medio de comunicación y, de algún modo, adquiere consonancia social: ¿qué me está comunicando?, esa es la pregunta

que me debo hacer. No importa si mi primer contacto con la obra artística me remitió a un "sentir en mi interior". No basta con considerar el que una obra provoque placer o si es bella o no, pues cada una de esas emociones (o sentimientos) provocadas están íntimamente ligadas con lo que concebimos como "nuestra realidad" significada. Si me da placer, qué bueno; si me gusta, qué bueno. Pero puede ser que no me guste y lo rechace, pero, finalmente, esa obra me comunique algo: el gusto es complementario al significado y viceversa.

Ahora bien, con lo que respecta a Latinoamérica, es necesario recuperar lo dicho por Juan Acha (1997) al separar lo artístico de lo estético y asumir la estética como encargada de estudiar la cultura estética en sus 3 posibles definiciones:

- Reunión de ideas y sentimientos de belleza o alguna otra categoría estética, verbigracia, dramaticidad, comicidad o tipicidad.
- Suma de las relaciones sensitivas que, con la realidad cotidiana, mantienen predominantemente los miembros de una sociedad.
- Conjunto de preferencias, aversiones e indiferencias sensitivas del hombre con respecto a la realidad, tanto natural como cultural.

Del mismo modo, la cultura estética debe distinguir entre las culturas hegemónica y popular y las 5 falacias acerca del arte: belleza, sentimiento, entretenimiento, realismo fotográfico y magia.

Bajo estas miradas, podemos asumir que mucho de lo que se ha rechazado como arte puede encajar perfectamente en ese campo. Así, es a partir de estas concepciones que los murales y las esculturas prehispánicas cobran mayor fuerza, porque ya no se trata de que dichas obras sean equiparables, por ejemplo, a la Venus de Milo (de senos, cintura y vientre perfectos); ya no es necesario comparar a las madonas de Da Vinci con las diosas mayas y prehispánicas que eran una mezcla ideal y multiforme de la naturaleza y el ser humano mismo. De esta manera, cuando uno se pregunta sobre el factor comunicativo de estas obras, se descubre, asimismo, visión, cosmovisión y lenguajes diversos que trascienden el imaginario actual y dan cuenta de mundos propios que cobran otros significados.

Obviamente, con Tolstoy y Acha, no se agotan las definiciones. Pero estos planteamientos nos ayudan a entender al arte como algo no solamente bello, sino que nos permite ver que,

aunque no sea algo tan agradable a nuestra percepción actual, puede ser que nos esté también comunicando algo: ¿qué es eso que nos está comunicando? Esto va a quedar unido a la siguiente pregunta: ¿Cuál es la interpretación del artista a la hora de hacer un cuadro o crear su música?

2.2. EL ARTE Y SUS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS

Rumbo a Comitán, escuchas las voces de los alumnos de Manuel Bolom: doctorantes y estudiantes de filosofía. Pensarás en los puestos de durazno a orillas de la carretera: anuncios de "se vende gasolina", comensales de tamales y café en puestos improvisados, las artesanías de Amatenango, las nacientes iglesias en pueblos que han sido nombrados como "nuevos" (Nuevo Jerusalén) y el contraste entre las casas de madera y el concreto de edificios acordonados por milpas moribundas y secas.

Reclinado sobre el vidrio de la combi, pensarás en los casuchos dispersos entre el verde de sus sembrados y las empalizadas y las arboledas homogéneas de pinos y cipreses. ¿Hay algo de los bosques de Austria y el norte de Italia en estos lares o solo es esa manía de hacer comparaciones para hallar afincamientos en lugares desconocidos? En la radio, se escucha la noticia de 20 inmigrantes secuestrados y el encuentro de López Obrador con el presidente de Guatemala. En el corte del noticiero, se escucha "Morderás el polvo" de Queen.

Piensas en la tesis y la forma en que explicarás al director tu manera de escribirla: "¿Polifonía del discurso?", te dices, mientras miras vacas y caballos pastando libremente. ¿Cómo se puede escribir sobre la realidad sin que esto se vuelva ficción? ¿No será acaso que la objetividad es la única ficción que existe? Te preguntas: ¿quién puede negar la existencia de Don Quijote o la Gioconda de Da Vinci?

Las piedras grises y blancas se distinguen de los pastos verdes, de la tierra cortada por las máquinas que horadaron los bosques a orillas de la autopista a Comitán. ¿Quién da cuenta de las cosas, sino las cosas mismas? Entonces, ¿por qué nos conformamos con sus nombres y no decimos de ellas por su naturaleza y esencia perdurable? Habías dicho "piedras blancas", pero ellas no existen: es la luz la que se combina con la materia y las muestra a los ojos que la recrean. Hay un efecto que no perdura: toda cosa no es la cosa misma siempre. Por eso, para conocer las cosas hay que conocer las partes que las constituyen, las cosas que no vemos y que, sin embargo, son las únicas que perviven.

Ahora filosofas en lontananza, como si no hubiera otros pasajeros junto a ti ni que la música de los Ángeles Negros te retornara a tiempos de amores juveniles: "No hace falta que salga la luna...".

Tallerista despertó con el canto de los pájaros alborotados junto a su ventana. El aire denso, fresco y oxigenado de la mañana fue un gran alivio. El volcán Tacaná apenas se dibujó bajo la neblina. Tuvo tiempo de beber café tostado con comales y molido con molinos manuales. Caminó por calles empinadas para llegar a su destino. Ahí estaban algunos participantes sentados a la entrada de la Casa de la Cultura, un edificio casi derruido por los temblores. Saludó a la vendedora de frutas y demás personas.

Seguido de su grupo, escuchó los gritos de los niños de primaria que, a falta de salones en su escuela, recibían sus clases en aquél lugar. Un año se cumpliría en septiembre desde que el sismo había destruido la escuela y aún no encontraban solución a su problema.

Frente al grupo, Tallerista prendió la computadora e hizo una pregunta directa: "¿Qué es el arte, compañeros y compañeras?". Luego, dio la palabra a aquellos que así lo quisieron:

Jaciel: Más que una expresión o una acción, el arte es como un sentimiento, un sentimiento estético que sientes al ver algo bonito: un cuadro bello, una imagen bonita o al escuchar una melodía, en el caso de la música; en el caso de la poesía, leer o escuchar un poema que te conecte a imágenes que te hagan recordar algo que tú viviste. En ese momento, creo que está habiendo poesía, está habiendo arte; más que el texto en sí mismo, pues puede ser que éste no te proyecte nada. Creo que todo tiene que ver con el sentimiento que tu logres al leer un poema, escuchar una melodía o ver un cuadro: sentir más que comprender. Pienso que va más allá. Sí, desde luego que es una acción, ¿verdad?, es una expresión humana: la música o el movimiento del arte visual, o sea, los colores, el manejo de las figuras, las formas, las luces, todo eso. Pero, más allá, siento que el arte es el momento en que encuentras algo bello, estéticamente hablando o puede ser no estético ni hermoso, pero que te dé algo, que te proyecte algo. Por ejemplo, ves una imagen de un niño y te recuerdes ahí y empieces a tener varias ideas, o sea, que te vincule a un espacio donde estás pensando, estás recordando.

Hermelindo: Bueno, el arte lo defino como un conocimiento que se puede plasmar a través de una construcción, una guitarra, una tela que ha sido tejida a mano; las cosas que podemos hacer a través de nuestros conocimientos: el arte de construir, tejer, escribir, bueno, hay

muchas cosas como podemos empezar. En mi entendimiento, el arte es lo que podríamos hacer con ciertos conocimientos: una poesía, una canción, una novela.

Hortensia: Pienso que son las habilidades a través de las cuales se van proyectando sentimientos y emociones, donde el espectador visualiza lo que se ha hecho. Estoy hablando de algo que se palpa, pero, también, aquello que se pueda escuchar: algo que nos haga vibrar, nos haga sentir, o sea, al espectador, quien, ahí, puede irse identificando. Por eso es que, al hablar de la pintura, decimos que nos puede trasladar o generar sentimientos distintos. Entonces, sí son las habilidades que se van desarrollando o pueden ser natas.

Tallerista escuchó con detenimiento y notó que, aunque la mayoría coincidió en términos generales, hubo ciertos matices que hacía interesante lo expresado por ellos, sobre todo, porque ninguno era un artista como tal o, al menos, no consagrado en el ámbito social. De las tres definiciones, se observó que:

- La primera: es una concepción abstracta y subjetiva que parte de la posición del espectador. Le resta importancia a la acción (por la cual existe la expresión) y al objeto, toda vez que la relación entre la obra y el espectador no es objetiva ni racional, sino emotiva. En consecuencia, no se busca comprender el objeto/la obra por sí mismo/a, sino que éste/a cobra su valor en tanto es factor que propicia una experiencia interior solo asequible para quien lo vive.

- La segunda: es una concepción objetiva y práctica que se remite a una relación entre el conocimiento y el objeto creado. Tanto el espectador como la experiencia estética quedan relegadas.

- La tercera: es una concepción objetiva-subjetiva que prepondera la acción en relación con la experiencia interior de un autor y espectador activos. Si bien el autor es quien proyecta sus sentimientos y emociones a través del uso de sus habilidades, solo cuando el espectador se "identifica" con lo producido es que se puede hablar de arte.

Vemos aparecer en estas definiciones los tres elementos fundamentales para comprender a cabalidad el arte: el autor, la obra de arte y el espectador. No obstante, en las intervenciones se prepondera una cosa sobre la otra; a saber: en la primera, la experiencia estética; en la segunda, la obra artística; en la última, el autor, si bien se suman las dos anteriores. Esta tricotomía es indisociable, toda vez que, si bien existe un autor, el arte no puede ser tal si no existe una obra creada y un espectador que asimile lo producido.

2.3. EL SUJETO EN EL ARTE

Sumergido en el asiento de la combi, cavilas que la mente no piensa de forma unidireccional, colocando una palabra tras la otra, como cuando se escribe, sino que la realidad se fragmenta y dimensiona desde diferentes enfoques. De ahí que la memoria no tenga tiempo ni espacio. Por eso, al hablar, hacemos digresiones o repeticiones de ideas con frases distintas o iguales, porque el habla no implica solo abstracciones, sino, además, imágenes convexas que remiten a estados de ánimo y lugares reales en nuestra memoria. El lenguaje no está predeterminado; se construye al accionar el pensamiento. Lo que tenemos en el córtex cerebral son los referentes de una experiencia vivida, pero no construcciones dadas ni mucho menos concluidas. El significado que atribuimos a las cosas es circunstancial y solo duradero en la medida que le otorgamos un valor.

Nueve de la mañana. Te diriges a Frontera Comalapa. Piensas en el Comala de Juan Rulfo. Cada pueblo es un misterio. Los mapas no dicen nada cuando pisas las calles y miras los rostros de la gente o tienes hambre y no encuentras un restaurante o no encuentras conexión a internet ni puedes hacer una llamada. Distante de la "civilización", entonces, comienzas a mirar y a descubrir la luz sobre las montañas o el murmullo de los ríos o el tamaño de los pájaros y el silencio de las iglesias y los parques. Habías dicho que la memoria no tiene tiempo ni espacio. ¿Será que las emociones son efímeras? ¿Será que la felicidad en realidad es solo un recuerdo, una grata sensación que se aleja y nos deja extrañando lo vivido?

La voz y letras de Marco Antonio Solís son empalagosas, dices. Piensas en el paisaje que no ha cambiado mucho, excepto por los viveros de plantas y pastizales, árboles más pequeños y voces nuevas de otros idiomas: ancianos que hablan tojolabal. Decir Comitán es pensar en Rosario Castellanos y su Balún Canán; es recordar las fincas, peones, indios y patrones, mujeres sumisas y sometidas al patriarcado y machismo infame. Pero también es pensar en la poesía y el arte, la Palabra como fuente de donde emana la propia libertad: una emoción compartida entre prisioneros.

Suena el celular y escuchas la voz de tu hijo de cuatro años por teléfono: "¿Vas a venir?". Respondes que sí y extrañas su presencia. "Para los niños el tiempo y el espacio no significan mucho: su mente no está fragmentada, aún pervive la emoción sobre los significados". Dejas de escribir. Las curvas persistentes te marean. Arriba, mirando por la ventanilla de la combi, el sol aparece tímido entre las nubes. Es sábado 25 de agosto del año 2018. Tienes sed y hambre y aún son las 9:30 de la mañana.

Tallerista se colocó los lentes después de haberse restregado los ojos. Luego de beber un sorbo de café que Hermelindo había calentado en una parrilla del salón de a lado, continuó:

El arte, en sí, como término, como concepto, es, de alguna manera, originado hace unos 700 años. A partir de esa conceptualización del arte que se va a hacer, sobre todo, en Europa —otra vez, Europa—, se van a empezar a definir las características que debe tener el arte. Entonces, va a haber una clasificación, una distinción y, en consecuencia, una jerarquización del arte bajo aquellas características que la definen, según una mirada etnocéntrica. Por eso, decíamos, esto no es un caso menor, porque cuando hablamos del arte, también, damos cuenta de la historia humana. Recordemos que mucho de lo que conocemos sobre la humanidad es, principalmente, por el arte. Pero como concepto —que, de alguna forma, fue creado en occidente—, se exige una diferenciación y pretensión de autonomía de su campo de acción, pero, además, una individualización del sujeto llamado "artista".

Antes de que surja la autonomía del arte, desde la filosofía, el arte era, de alguna forma, colectiva; tenía una función concreta, ya sea religiosa o social, pero finalmente colectiva. Cuando se empieza a reflexionar sobre la autonomía del arte o de sus características propias, en sí, el arte por el arte, entonces, se aspira a que no dependa de la religión u otros factores: un arte que no dependiera del derecho, un arte que no dependiera de la moral, sino que fuera, por sí misma, arte, o sea, que tuviera su propia especificidad, su particularidad. A partir de eso, surge, también, el artista individual. Así, vamos a ver que, por ejemplo, en el caso del arte prehispánico, aún hoy, no se conocen los nombres de los artistas. También en la pintura medieval y antes de esa época, hay arte, pero tampoco hay firma, no conocemos los autores. ¿Cuándo empiezan los artistas a firmar o a ponerle nombre a sus obras? A partir del Renacimiento. Por eso es importante esa

época. Justo en el Renacimiento es cuando va a surgir la reflexión sobre el arte y la autonomía del arte y también del artista como tal, o sea, el sujeto se reposiciona y declara su autonomía:

> Te he puesto en el centro del mundo para que más cómodamente observes cuanto en él existe. No te he hecho ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, con el fin de que tú, como árbitro y soberano artífice de ti mismo, te informases y plasmases en la obra que prefirieses. Podrás degenerar en los seres inferiores que son las bestias, podrás regenerarte, según tu ánimo, en las realidades superiores que son divinas (…)
> ¿Quién, pues, no admirará al hombre? A ese hombre que no erradamente en los sagrados textos mosaicos y cristianos es designado ya con el nombre de "todo ser de carne" ya con el de "toda criatura", precisamente porque se forja, modela y transforma a sí mismo según el aspecto de todo ser y su ingenio según la naturaleza de toda criatura (Pico Della Mirandola, 2004: 14 y 17).

Antes de eso, los artistas no se pensaban como tal, no pensaban en pasar a la historia, no pensaban en reflexionar sobre cuestiones estéticas y esas cosas, en su sentido estricto. La mayoría de los artistas eran financiados por los que se llamaban mecenas. También, pasó eso aquí, en América, aunque con otros nombres. Muchos de esos artistas fueron financiados —en términos capitalistas, ahora—, fueron apoyados, fueron pagados o recibieron un trato privilegiado. Ellos estaban dedicados a un oficio exclusivo, porque lo que se sabe, por ejemplo, de los aztecas, es que se dividían por oficios. Todavía, en San Cristóbal, se puede ver que algunos barrios se identifican por oficios que realizan. De cierta forma, también, era lo que estaba ocurriendo en Europa. Había ciertos grupos dedicados a ciertos oficios y, de hecho, por ejemplo, Da Vinci también fue alumno de un maestro que formaba jóvenes en una especie de colectividad. Cuando los jóvenes no tenían otra cosa qué hacer o no podían pagar sus estudios formales o dedicarse a la administración los mandaban ahí de ayudantes de ese maestro, que era el que conocía todas las técnicas y formaba una especie de colectividad donde producían arte como si fuera un oficio más, no tenía esa distinción elitista (Bramly, 1991).

No había la necesidad de que un artista fuera mejor que el otro. Muchas de las pinturas de Leonardo Da Vinci quedaron inconclusas, porque él, una vez que resolvía una obra en su mente, en su imaginación, perdía el interés. Decía que el acto de pintar, o sea, agarrar la brocha, mojarla o ponerle el aceite o el agua para pintar, era un acto de lo más vulgar: el acto de pintar, en sí, era un acto que era para gente baja, vulgar; una actividad que no debería hacer él. Por eso, ponía a

otras personas a realizar ese trabajo, porque él ya lo había resuelto, o sea, que se había adelantado a "terminar" la obra: una vez que la había terminado en su imaginación, en su mente, el pintar para él era algo innecesario (Ídem).

De esta manera, podemos darnos cuenta de las diferencias que existen entre los artistas. Si bien hoy podemos aplicar un término para nombrarlos, la realidad es que cada uno ha vivido en circunstancias diferentes, siendo, en la mayoría de los casos, subordinados o sometidos a la élite dominante o gobernante. No se duda de que pudieron gozar de algunos privilegios, pero siempre bajo la sombra de quienes ostentaban el poder. En ese sentido, el artista no era un revolucionario por el hecho de luchar contra ello, sino por constituirse como el único dotado para materializar el ideal humano; privilegio que le daba la oportunidad de implantar su visión del mundo en el imaginario colectivo.

2.4. RECAPITULACIÓN: EL ENTRAMADO CONCEPTUAL

UNO

Estudiante se levantó de la cama donde había cavilado algunas cosas acerca de su tesis. Miró el cuadro sobre el caballete. La tela de loneta portuguesa estaba ajustada a un armazón de madera cepillada: 100 centímetros de alto por 80 de ancho. En los bordes de aquel bastidor, podía verse parte de la imprimatura: blanco de España, resistol y pintura acrílica. Sobre la superficie plana, el dominio del amarillo era evidente. Tocó y olió el cuadro. El olor del óleo era insistente. Luego, se alejó y miró con la taza de café en la mano. La imagen era sugestiva. Se vio tentado a clasificarla como surrealista, pero prefirió evitarlo: de hacer eso, mis sentidos quedarán vetados, pensó. ¿Qué es lo que se mira cuando se mira un cuadro? ¿Realmente, miramos o sólo pensamos?, se dijo.

La obra era de composición simétrica con un personaje central que, aparentemente, tocaba una guitarra. Era un músico de sexo indefinido y ojos cerrados, como si centrara su atención en sus dedos y las cuerdas y los sonidos que la relación provocaba. Estaba sentado sobre un líquido verde, mientras la arena anaranjada se extendía sobre el desierto de árboles sin hojas. Al fondo, el cielo plano y azul-violeta y transparente enmarcaba la escena.

Estudiante sabía que no era una pintura realista porque las partes que la componían se desarticulaban en todas partes: cada elemento se sobreponía o estaba colocado en lugares que

no le correspondía. En el espacio, los contrapuntos eran evidentes: espermas y caracoles; la luna y el sol en artesanías de barro que colgaban detrás del guitarrista sobre un árbol hueco; la mano y el pie que se desprendían del cuerpo y, aun así, continuaban en "movimiento". Un gran tubo conducía los espermas hacia arriba, evidenciado la eyaculación, el éxtasis que provoca la soledad y el silencio: la música y el cuerpo anudados por un instante en que todo se (de)(re)construye. Era un ser de ambos sexos (o sin sexo), embarazado, de vientre abierto y escaleras interiores que tocaba un ovoide en forma de testículo; un ser de cuyo mentón nacían las cuerdas que atravesaban su brazo derecho y se incrustaban en el árbol; un ser que combinaba dolor y placer de manera perfecta: el éxtasis, el alma sujeta a los sentidos, el arte.

Estudiante se quedó absorto. El café se había enfriado. Sobre la pequeña mesa de madera, la computadora esperaba, mientras sus circuitos eléctricos ejecutaban la Novena Sinfonía de Beethoven. Eran las 5 de la tarde del día 14 de octubre, en San Cristóbal, y acababa de llover. ¿Hay alguna relación entre el arte y el sexo?, se preguntó. Luego: ¿Esta pintura es arte? Desde el punto de vista de lo pedagógico e imitativo de Aristóteles o lo subjetivo y emocional del "arte característico" de Rousseau y compañía, no; tampoco de lo metafísico de los pensadores románticos o de los realistas como Balzac. Eso reflexionó al respecto, en tanto dejaba la taza de café, vacía, sobre la mesa.

Según Estudiante, la pintura no era bella: sus elementos, al contrario, eran chocantes y faltos de interés por la figura humana. El paisaje y demás complementos no cuidaban la proporción ni la perspectiva. No obstante, el cuadro le atraía. Los colores eran llamativos y le generaba cierto placer al mirarlo, una inquietud intelectual y filosófica. Si retomaba lo dicho por Tolstoy, al creer que el arte "verdadero" está en aquello que comunica o produce una emoción al espectador, la obra cumplía bien su cometido. Esto significaba que se cumplían las tres condiciones del arte de Tolstoy: singularidad, claridad y sinceridad. Era, entonces, arte. Pero, luego, pensó en la crítica de Julián Naranjo (2013): el "contagio" artístico de Tolstoi no es la única condición para que el arte sea lo que es, pues, ello, implicaría que un grito cualquiera también lo sería.

DOS

Estudiante abandonó sus cavilaciones y leyó el primer capítulo de su tesis. Era tiempo de enviarlo a su director para recibir observaciones. Cada palabra escrita lo convencía de que no era

posible encontrar una definición de lo que es el arte. Trató de recordar los textos leídos para acotar una respuesta y responder a la exigencia académica del marco teórico-conceptual. Al principio de su proyecto de investigación, tenía la certeza de poder lograrlo. Ahora, las ideas parecían desvanecerse. El reloj, en la pantalla de la computadora, marcaba las once de la noche con 27 minutos. Los ojos le ardían y el cuello lo subyugaba.

Por enésima vez, se sirvió una taza de café. Revisó su cuenta de Facebook y un video le planteó una pregunta: ¿qué es la descolonización cultural? Escuchó la voz del ponente: "Es necesario hacer una revolución cultural educativa". Enseguida, escribió en su computadora: "Para poder pensar el arte, primero, hay que entender que éste es resultado de un proceso y contexto histórico. Así, para pensar el arte que emana de los pueblos indígenas, en el caso concreto de Chiapas, es necesario entender el papel que ha jugado la colonización". Tal vez, al escuchar a los propios creadores indígenas, se resuelva el enigma, se dijo. Quizá ya no sea necesario pensar el arte como concepto u objeto, sino como acción: en lugar de preguntarnos qué es el arte habría que pensar en lo que el artista hace. Esto nos llevaría a asimilar al artista como un ser humano que abre la posibilidad viviente de existir y ser en el mundo. Apagó la computadora, bebió lo que quedaba del café en el asiento de la taza y abandonó sus cavilaciones sobre la abismal almohada de su cama.

TRES

Por la mañana, Estudiante volvió a su primer capítulo y fue subrayando en diferentes colores aquello que le llamó la atención. Si el objetivo del arte se cumple cuando lo que se transfiere al producto artístico es apropiado por un espectador sin necesidad de que se explique, es decir, sin que requiera un elemento racional/conceptual para su comprensión, entonces, ¿por qué es necesario un discurso legitimador en torno a la obra producida? A esto, se puede responder que la disyuntiva resulta de un factor sociocultural que determina lo que es arte o no. Tallerista había dicho que "solo cuando existen los elementos conceptuales y condiciones socioculturales, incluso, políticas, para su comprensión histórica es que podemos apreciar su contribución al conocimiento humano". Pero esto solo es válido en cuanto el arte se conceptualiza y surge como objeto de valor cultural y comercial, en el momento en que la figura del crítico de arte se posiciona en el interés colectivo y surge la "cultura burguesa" (Thurn, 2005).

Desde el momento en que la burguesía convierte el arte en cosa de intercambio económico, la crítica se enfoca en el objeto y desdeña el valor social[1]. Cuando se dice que "el poema no es el texto", concebimos un arte que crea la ilusión de que la materia y el sujeto creador son menores a la idea y las emociones provocadas. Se prepondera el discurso y se soslaya la acción. Por ese motivo, se espera que el arte nos provoque "algo": emociones, placeres, sentimientos, etcétera. Pero lo que se vende es el discurso sobre lo que debería ser el arte. Los ejemplos hoy son extremos: desde la crítica de arte que clasifica lo que es el arte y lo que no es, arguyendo una contemporaneidad que no existe (Avelina Lésper), hasta el artista que destruye su obra para darle un valor económico más elevado, en el entendido de que el mercado compra la ilusión del efecto revolucionario/contestatario o emergente (Banksy). En una sociedad donde las conciencias han sido sometidas a la satisfacción freudiana del consumo, el símbolo es una compensación. Por ello, publicar frases o imágenes icónicas insurgentes a través de las redes sociales es suponer que somos parte de algún movimiento. Las obras de arte, en el mejor de los casos, han llegado a considerarse objetos decorativos que cumplen la función de ser contenedores de capitales culturales y económicos, en términos de Bourdieu.

CUATRO

Estudiante leyó aquellas frases escritas. Si bien hablar del arte solo como una cuestión estética relacionada con lo bello es caer en un bache filosófico, creer que "a partir de que el lector/oyente no entendió lo que una obra comunica no es arte" es negar la existencia de otro arte que no comulga con los valores estéticos del observador. Lo que sí es importante recalcar es que el arte no debe su trascendencia por el hecho de "dilucidar belleza, sino por crear formas distintas de concebir la realidad y, al mismo tiempo, generar cultura". La cultura, por su parte, no es algo dado ni desgastado por su uso; como dice Steiner (2012): "Entre todos los bienes de esta tierra hay un tipo de bienes que no se vuelven menos si alguien los toma para sí, sino que, por el contrario, se acrecienta: esto es la cultura" (18).

Desde luego, como Tallerista insiste, "no basta con considerar el que una obra provoque placer o si es bella o no, pues cada una de esas emociones (o sentimientos) provocadas están

[1] ¿Puede el arte evadir esta trampa, hasta cierto punto, ideológica? Puede ser, siempre y cuando se distinga entre el arte como objeto de valor comercial y económico y aquél enfilado a constituir una función espiritual y social, esto es, la búsqueda del ser en relación de la colectividad en la cual cada sujeto (hombre o mujer) se ve inmerso y a quien respondería el interés primordial de su obra.

íntimamente ligadas con lo que concebimos como nuestra realidad significada". Esto es fundamental para poder comprender, además, la identidad y la ideología como factores que determinan lo producido. En ese sentido, ciertamente, "el gusto es complementario al significado" y viceversa, toda vez que cada obra es resultado de un proceso que se vincula con la condición humana forjada por formas particulares de asimilar la realidad a través de cosmovisiones propias, entendidas éstas como realidades vivenciales y constituidas simbólica y racionalmente por medio de lenguajes específicos. Esta es la enseñanza más importante que nos deja Howard Gardner (1995): los genios son resultados de ciertas condiciones favorables para el desarrollo de sus aptitudes. Tanto Picasso como Stravinsky y Eliot lograron convertirse en artistas de renombre gracias al medio en que se desenvolvieron y las personas con las que coincidieron temporal e intelectualmente hablando.

De este modo, si damos una definición del arte basada en el aspecto comunicativo de la acción y la práctica, bien podemos hablar de belleza en las obras desprestigiadas o marginales, incluyendo las obras del arte prehispánico, toda vez que éstas son bellas por el hecho de haber dotado a su mundo de un significado palpable y simbólico: la antibelleza radicaría, entonces, en la negación de la imitación de la naturaleza e idealización perfecta del cuerpo humano y su entorno, cuyo enfoque es netamente occidental.

CINCO

Estudiante hizo algunas anotaciones en su libreta azul: líneas rápidas que pretendieron fijar una postura. Siguió con sus reflexiones. "Sentir más que comprender es una locución que asume un carácter hedonista", subrayó. El sujeto espera resolver su existencia a través de los objetos de placer o susceptibles de empoderar su emotividad mística y profusa. De ahí que la poesía posmoderna se descubra huérfana y desligada de las cosas con las que convive: casa, cama o macetero dejaron de ser objetos relativos a la existencia humana. La búsqueda de un devenir catártico y placentero lleva al poeta al éxtasis del no significado y la pérdida de una identidad afincada en su contemporaneidad (Porrúa, 2004). La modernidad/sociedad líquida de Bauman es agua evaporada que busca dónde condensar.

Por otro lado, "encontrar algo bello" no es estar ante un acontecimiento artístico, sino ante el discurso que se construye alrededor de tal fenómeno. Tanto el artista como el público se asumen cómplices de sus actos, aunque no haya comprensión real de esa relación. No obstante,

es injusto pretender equiparar el arte antiguo con el moderno, toda vez que cada momento histórico remite siempre a un "modelo" estético que es el ideal humano de la existencia. Como Herder (en Berlin, 2000), hay que remitirnos al contexto y aceptar que la estética depende, además, del descubrimiento humano de la vida; es decir, de aquello que nos remite al valor que le damos al conocimiento, el "saber" acerca de las cosas. El ejemplo claro es el giro intelectual y espiritual que surge a partir de que aparece la idea de que la tierra no es el centro del universo. Al asumir la teoría heliocéntrica como una posibilidad, primero y, luego, verdad, la composición ideológica de Europa se remitió a otro tipo de pensamiento: del mundo no se sabía nada y era necesario explorar; los "monstruos" medievales fueron combatidos con la naciente constitución de la ciencia (Gaos, 1992). Es justo en este momento que el arte se ve sometido a una racionalidad creciente. El mercado valora y clasifica, mientras las ideologías dominantes se asumen como todopoderosas del "saber" que, en sí mismo, es un bien apropiable. El valor simbólico de las imágenes vinculadas con Dios pierde su valor sacro y se somete a uno estético per se; esto es, se constituye un modo distinto de ver el arte y los efectos que debiera generar en el espectador (Thurn, 2005).

El artista no comulga ya con su propia experiencia espiritual y sacra de la vida y el compromiso social que implica una imagen creada, sino que responde a la urgencia de "comunicar algo" a un sujeto individual que se asume como único. El arte deja de depender de un deseo interior comunitario y busca satisfacer a un público segmentado, especializado y formado sólo para experimentar el arte y la estética y no las formas representadas. Lo extremo de este punto se evidencia en la pintura abstracta, cuyo efecto primordialmente es subjetivo. La subjetividad aquí no radica en el misterio de las emociones o pensamientos internos que son vetados al no poder evidenciarse al exterior, sino a la posibilidad que abre la interpretación de las emociones en formas concretas. En esta corriente, no se busca imitar ni enseñar nada, sólo trascender el interior del sentir humano para dar cuenta de un sujeto que se remite a sí mismo al interior más profundo de su propia conciencia/existencia (Viviente, 1993).

El problema radica en que, para poder disfrutar este arte, primero, debemos ser alfabetizados social, cultural y estéticamente. Esto quiere decir que hay que hacer un esfuerzo por aprender a mirar de nueva cuenta; en eso radica el aporte a la cultura: mirar la realidad y proponerla como distinta. Ello exige, desde luego, volver a "nombrar" el mundo y, en consecuencia, enfrentar la no aceptación. Esto fue lo que le sucedió al músico Stravinski con el

rechazo de su obra "La consagración de la primavera", en su primera presentación: el público aún tenía que alfabetizarse, abrirse intelectual y sensitivamente a esa nueva forma cultural de hacer música; a esa nueva cultura de apreciación estética (Gardner, 1995).

En esta complejidad, las habilidades y conocimientos son complementarios, aunque no decisivos en la aparición de un arte distinto. Existen también las condiciones sociales, políticas, económicas e ideológicas: el cómo se constituye el ser humano en su propio ser y estar. Pensar que el arte es solo conocimiento u objeto de placer es soslayar las motivaciones y aspiraciones sociales de una colectividad que, ante todo, busca vivir y representarse. El arte, entonces, es resultado de la interpretación del mundo exterior de una forma tal que se idealizan las formas percibidas, dotándolas de significados donde cada elemento remite a la invención del ser humano (histórico y antropológico). Así, acción y expresión son necesarias, toda vez que la relación entre la obra y el espectador no es puramente emotiva, sino, además, objetiva y, hasta cierto punto, racional. En consecuencia, no se trata únicamente de vivir una experiencia corporal o metafísica, sino buscar comprender el objeto (obra) por sí mismo, pues cuanto más sabemos de la producción y composición de una obra, así como de sus elementos, mayor puede ser nuestra recepción.

Asimismo, el arte implica una concepción objetiva y práctica que se remite a una relación entre el conocimiento y el objeto creado. No obstante, por conocimiento se entiende el "saber", cuya naturaleza lo mantiene inmerso en un proceso de aprendizaje sujeto, además, a los factores estéticos, tomando en cuenta que cada sociedad-cultura constituye su propio mundo a partir del gusto que lo impele (Acha, 1997). Hablamos aquí del factor estético que es común al grupo cultural, por un lado y aquello que corresponde a la obra de arte, en sí misma. Desde luego, ésta es creación y, por tanto, es susceptible de ser apropiada como cultura y, por ende, generar una visión estética nueva en el imaginario colectivo. La visión particular lograda a partir de una síntesis del todo y enfocada en una cosa en particular, crea tendencia y asimilación social del objeto. Si el objeto es idealización, su trascendencia radica en sus formas reproducibles. Es, pues, una acción que trasciende la experiencia interior de un autor y un espectador activos tanto en lo individual como colectivo. No obstante, si bien el autor es quien proyecta sus sentimientos, emociones y elucubraciones a través del uso de sus habilidades, es falso que solo cuando el espectador se "identifica" con lo producido es que se puede hablar de arte, toda vez que el espectador es histórico y responde a intereses y estéticas de su tiempo.

SEIS

Estudiante respiró profundamente. Ahí estaba la síntesis de su postura y las lecturas conceptuales y teóricas que había hecho. Podría citar una docena de autores más para justificar este apartado, pero corría el riesgo de hundirse en laberinto del minotauro y, luego, sobre "La casa de Asterión", confirmar con Borges: "nada es comunicable por el arte de la escritura".

CAPÍTULO III. CONTEXTO POLÍTICO-HISTÓRICO DE LA PINTURA MAYA Y ZOQUE DE CHIAPAS

En este capítulo, se hace una revisión del contexto histórico y las consecuencias del momento en que convergen las culturas europea y americana, así como la situación social en que surge la pintura maya y zoque actual.

3.1. EL ARTE Y EL DESENCUENTRO DE LAS DOS CULTURAS: EUROPA VS AMÉRICA

El viaje continúa. La música ha cambiado; también, el paisaje: acacias, chaparrales y arbustos dispersos en grandes planicies. Los árboles no son tan grandes ni verdes y tienen las hojas pequeñas y duras. No es necesario tocarlas, pues la sequedad de los colores pardos es el síntoma.

La vegetación cambia en todo momento. Ahora, es más tupida y exuberante. Se intercalan los verdes con ocres y verde olivo. Así se intercalan las voces de los tojolabales que lo mismo hablan español que su idioma materno; es una mezcla maya-español. "¿Dónde estamos, hermano?", escuchas decir a uno de los ancianos. "San Gregorio Chamic", responde el otro. Aquí hay algunos platanares entecos. El agua es turbia, de un verde lodoso. Atrás quedaron letreros de "Lagos de Colón" y "Ciudad Cuauhtémoc". La milpa es verde y está floreando. Viste artesanías y puestos de comida que te antojaron la carne asada y las cervezas que aquel hombre paseaba a orillas de la carretera. Un puente peatonal, otro y otro; pasajeros que suben y bajan de la combi y el sol que se dispersa entre las nubes y se acomoda parsimonioso.

Inicia tramo en reparación y el polvo se levanta blanquecino. "Es el polvo de Comala", dices. Conoces más del Comala de Rulfo que de Comalapa. Desde luego, sabes algo de fronteras y entiendes que el nombre ya te dice mucho: Frontera Comalapa. Los troncos de los árboles secos y las armas negras de los militares se adelantan al letrero: "Área de revisión". ¿Qué es lo que un ser humano revisa a otro? 10:15 de la mañana. Llegas a Ciudad Cuauhtémoc y una oficina migratoria te recibe, signo de estar en la frontera, lugar donde unos son iguales y distintos a otros.

Once de la mañana. ¿Comida china en Comala, Comalapa?, te preguntas. La comida no es tan buena, pero son curiosos los letreros de los restaurantes chinos: Ye Lee. El clima es agradable. El chino es imprudente, hosco, grosero y hasta irrespetuoso. Trata a los vendedores e indigentes con desprecio. Tal vez solo está cansado de lidiar con mendigos y borrachos. Tal vez sea que no habla bien el español, porque solo balbucea y da la impresión que únicamente expresa lo necesario. De ahí que "balbucear" sea el inicio de ver al otro como bárbaro. Todo inicia por la incomprensión de los lenguajes.

De un momento a otro, te enteras de la vida del migrante que va de mesa en mesa contando su desdicha. Sucio y descorrido lamenta su pobreza: es un salmo recitado de memoria. Su vida es una gorra, una plegaria y una voz pausada que se repite en miles de voces que quieren cruzar la frontera: "50 centavitos". "¿Cómo te llamas? ¿De dónde eres?". "Cristóbal de Managua, Nicaragua". Diez pesos. "Disculpe el atrevimiento".

11:30 am. En el parque hay un letrero de letras grandes y varios colores: "Frontera Comalapa". Abundan sombreros y ancianos, gorras, nieves, marimbas y vestidos cortos. Es un lugar parecido a Cacahoatán: clima cálido con montañas verdes, piensas.

Vas rumbo a Motozintla. Estás a mitad del viaje. 11:50 horas. Montañas y letreros de "El bosque es vida". Árboles grandes se combinan con verdes milpas y amarillentas palmeras. "Comedor la morenita". La sal del camarón chino salta a tu boca. El estómago está pesado. Sal y palmeras; calor. Huele a mar y cerros que corren hacia él. El agua está ahí, acompañando el recorrido; agua que se desborda y destruye pueblos. Recuerdas al migrante y guardas silencio; la frontera se te impone: ¿cómo llegamos los americanos a ser fugitivos de nuestra propia tierra?

Tallerista tomó un respiro y miró los libros amontonados en una esquina de aquel agrietado espacio. El llamado audiovisual de la Casa de la Cultura era una bodega de botes y armatostes de fierro y madera, cables y bocinas. ¿Por qué hay tanto desprecio por los libros y los lugares destinados a la recreación artística e incentivación de capacidades creativas?, pensó. Luego, vio a don Nicolás dormitar con los brazos cruzados. A sus casi 80 años, aquél hombre aún tenía interés por aprender sobre la historia. Era hablante de la lengua mam y una de las pocas personas que estaba preocupado por enseñar a las nuevas generaciones.

Para definir el arte basta con quedarnos con lo que ya hemos dicho anteriormente. Pero como estamos hablando de un término que tiene su importancia histórica, social y cultural,

surgido en un contexto y situaciones específicas y particulares, entonces, no se debe decir simplemente que el arte es un "medio de expresión de sentimientos y emociones" y, con ello, pretender haber resuelto el problema. Como este espacio tiene la finalidad de ahondar en los temas que aquejan a los pueblos indígenas en relación de su producción artística, no podemos olvidar, para el caso de América, el momento fundamental que significa la llegada de los españoles.

Por otro lado, no reconocer la existencia del pensamiento y conocimientos prehispánicos y creer que la historia de México o Chiapas —que es la historia de Centroamérica— solo se origina a partir de la llegada de los europeos o iniciación de la independencia, se estaría cayendo en un sonambulismo intelectual: caeríamos en el error de comparar a los artistas de los dos continentes para hallar ahí semejanzas y menospreciar aquello que no cumpla con los cánones estéticos occidentales. Ahora bien, en cuanto a la situación histórica de México y Centroamérica no se puede hacer un estudio totalmente por separado, toda vez que estas naciones se constituyeron y construyeron a través de procesos históricos, políticos, sociales, económicos y culturales compartidos (Avancso, 2009; Vázquez, 2010).

Así, por ejemplo, asumir ser "mexicano o mexicana" significa tener origen común asociado con la construcción de un estado y nación independiente, negando la historia, identidades y valores propios de cada cultura. De algún modo, lo que se ha buscado con la instauración de la "mexicanidad" es, precisamente, quitar lo que es particular y hacer un grupo homogéneo que responda a intereses de un capitalismo a ultranza.

> El discurso mexicanista, como el discurso histórico nacional, descansa todavía casi en su totalidad sobre el que ha tejido Occidente acerca de América, mezclando, sin mucha precaución, textos muy diferentes entre sí: los "testimonios" de los orígenes, escritos en una forma discursiva teológica cristiana y los posteriores, producto de la actividad intelectual burguesa capitalista. De esta extraña mescolanza emergen las descripciones de las sociedades precolombinas, bajo cierta luz y para ambiguos proyectos hegemónicos" (Rozat, 2002: 24).

Aún hoy, la intención es que solo existan "mexicanos", que solo se hable español y que todos hagan una cosa igual. Tanto así que, a los mexicanos, nos representa la selección mexicana. No obstante, aunque un gol emocione a los aficionados, esa "representatividad" es falsa: lo que está presente es el mercado y el consumo de productos convertidos en una ilusión pasajera. En

el extranjero, se vende la idea de que los mariachis representan a México, pero no es así: tequila, zarape y nopal no dicen nada de nuestra cultura, historia y territorios. Ni siquiera la marimba puede representar a Chiapas, porque la diversidad cultural es tanta que el arte también es múltiple. "En síntesis", nos dice Fábregas (2012), "mi argumento es que no puede entenderse la actualidad de la frontera sur mexicana si no se comprenden los procesos que dieron lugar a la expansión del Estado Nacional Mexicano hacia los trópicos del sureste y las relaciones que se entablaron entre el Estado y las comunidades existentes. Esos procesos alteraron y siguen alterando significativamente las ecologías culturales ancestrales, mediante la transformación del medio ambiente para adaptarlo a los nuevos intereses en juego" (8).

Tallerista subió un poco el volumen de su voz y fue enfático al decir "nuestra cultura, historia y territorios". Don Nicolás había salido de su aletargamiento y tosía. Junto a él, una persona joven vestido de policía, escuchaba con atención.

La historia de México se resume en el intento de volver a la población una sola masa: fue, primero, la llegada de los españoles; después, el surgimiento de la independencia. En Chiapas, particularmente, esa intención se intensifica durante el siglo XIX, justo cuando se inician las disputas territoriales entre México y Centroamérica. Aunque las características genotípicas y culturales eran compartidas, la exigencia ideológica de diferenciación se impuso (De Vos, 1993). Como dice Michael Kearney (2003), el Estado-nación fue "la forma necesaria para el desarrollo del capitalismo de la era moderna" (48), a tal punto que la frontera se convierte en un tema de trascendencia insospechada que, hasta hoy día, sigue generando problemáticas que denotan crisis económicas y humanas a nivel mundial. Como ejemplo, las caravanas de migrantes de más de cinco mil centroamericanos que, en octubre de 2018, buscaban llegar a Estados Unidos a través de territorio mexicano.

Por eso, la lucha sigue siendo intensa. Políticamente hablando, podemos verlo en el triunfo de Andrés Manuel López Obrador, en la elección presidencial del primero de julio de 2018. ¿Por qué su triunfo fue contundente? Porque su discurso se apega a la aspiración de esa parte poblacional, de alguna manera, despreciada, sobre todo, en el sur de México. El centro y norte de la república mexicana tienen, cuando menos, medios de sobrevivencia media, capitalista, pero estable. Hacia el sur, la pobreza es extrema. De manera contradictora, los pobres están en el sur

aun cuando las riquezas naturales y los pueblos indígenas también se encuentren ahí. No es por nada que, en 1994, el grupo de milicianos denominado Ejército Zapatista de Liberación Nacional se levantara en armas. Movimientos sociales, desplazamientos y surgimiento de las nuevas iglesias protestantes fueron fundamentales para dicho acontecimiento que, de un día para otro, se volvió internacional (De Vos, 2010).

Hasta ahí, Tallerista había hecho una reflexión con el grupo. Buscaba llamar la atención para hacer notar lo complejo que es concebir ciertos movimientos ante las dinámicas sociales. Cada parte va concatenada y unida a otras tantas problemáticas que se suscitan. Ahí estaba, hablando de política e historia. ¿Qué tenía que ver todo aquello con el arte? ¿No es suficiente con conocer únicamente los asuntos estéticos? ¿Acaso la estética también es acontecimiento social que deba observarse desde la historia?

Entonces, ¿qué papel juega el arte en todo esto? Para empezar, los españoles llegan a América con una idea de lo que es el arte y una estética propia basada, principalmente, en la religión. Luego, se topan con "calaveras" y "figuras deformes" que tienen cabezas de serpientes y otras formas que conjugan lo figurativo y abstracto. Piensan que se trata de "obras del demonio". Su ideología, su creencia, su fe, su forma de constituirse como cultura no aceptaba que ello pudiera ser arte o tener estética sustentada en un principio creativo o de racionalización conceptual o espiritual, toda vez que ello implicaría aceptar un desarrollo y proceso civilizatorio propio, cosa para la cual no estaban preparados o no requerían de entenderla: "En algunas crónicas aparecen los indígenas del Nuevo Mundo como gente bárbara, idólatras entregados a la antropofagia y a la sodomía, mientras que en otras son descritos como dechado de virtudes naturales" (León-Portilla, 1989: VII y IX).

Al no reparar en la posibilidad de que la estética es un modo de constituirse la realidad cultural en torno a una propia cosmovisión, de cuyo resultado es la estética propia de una obra en particular, se optó por denostar lo que hallaron. Desde luego, no hubo necesidad de racionalizar, interpretar o tratar de comprender el mundo americano, toda vez que la riqueza material fue prioridad ante la "belleza": "Además del asunto propiamente histórico de comparar los testimonios indígenas con los de los españoles, es posible contraponer las ideas propias de ese mundo indígena casi mágico, que tenía su raíz en los símbolos, con la mentalidad mucho más

práctica y sagaz de quienes, superiores en la técnica, se interesaban principalmente por el oro" (Ibíd.: XXIX).

Así, Hernán Cortés llegó a aceptar que aquellas personas eran "seres naturales", o sea, que vivían en la naturaleza imitándola o haciéndose uno con ella. Supuso, a beneficio propio y con conciencia de sus actos, que no necesitaban las tierras ni las riquezas materiales tal y como en España se valoraban. El criterio fue ideológico. Por su parte, los misioneros jugaron un papel fundamental al evangelizar y, con ello, expandir toda una ideología basada en la sumisión y opresión: "sistema de valores y de referencia simbólica que encontraba su origen en la cultura teológico-histórica medieval" (Rozat, 2002: 27) —la religión de mediocres, según Nietzsche. El cambio de códigos y símbolos también implicaba la modificación de las estructuras de poder: modificar las mentalidades y suplantar las cosmovisiones locales. El dúo perfecto: mientras la fe cristiana se fue implantando como la nueva espiritualidad, las armas sometían a quienes se oponían, en tanto los despojaban de sus territorios y pertenencias. Detrás de toda la armazón espiritual, estaba el deseo de apoderarse de las riquezas materiales, aun si eso significaba el genocidio. En seguida, llega una tercera acompañante: la administración política. Así, traen leyes y códigos. Se apropian de los territorios y los dividen. Se crean las urbes y nuevas formas de explotación. Se excluye el diálogo y la comprensión hacia el otro. Se impone, de forma unilateral y por la fuerza, un orden que solo benefició a quienes usurparon lugares ocupados (Bonfil, 1989; De Vos, 2010; Viqueira, 2002).

Tallerista hizo una pausa para reacomodar sus ideas y beber agua. Era mediodía y comenzaba a nublarse.

¿Por qué es importante hablar de esto? Recordemos: los europeos traen una idea del arte y su propia visión estética, como he dicho, pero esta visión, asimismo, es resultado del ideal griego (Fernández, 1958). En esta visión naturalista, todo es perfecto, en cuanto se aspira a lograr imitar la naturaleza al tiempo que se le "mejora". En las pinturas de Leonardo da Vinci, por ejemplo, las mujeres representadas son "bellas", o sea, no denotan "imperfecciones": no vemos problemas de proporción o deformación del cuerpo o algunas de sus partes. Los animales y las madonas, que son pinturas de vírgenes, así como los niños, los niños-dioses, son representados exageradamente perfectos, inmejorables (cfr. Argan, 1998). Al llegar aquí, a América, se topan

con la Tonantzin y otras esculturas que dan cuenta de una mirada distinta de la cultura, la estética y la religión. Llegan a asumir, comparando lo hecho por ellos, de que la alta cultura, la civilizada, la más desarrollada, era la occidental; en tanto, la primitiva, endemoniada, deforme, se hallaba en lo indígena americano: la belleza es moral y espiritual, divina; la fealdad corresponde al demonio y sus vicios (Gruzinski, 1994).

Por tal razón, en cuanto se asume que la cultura europea es "superior", también se pergeña la idea de una superioridad racial basada en los rasgos genotípicos. Desde ese momento, se avizora una relación conflictuada en la que no importa el arte o lo que aquellos pueblos hayan generado cultural y materialmente hablando, sino que se prepondera el color de la piel, naturalizando el poder y la diferencia entre inferior y superior; o sea, se acepta que la inteligencia y capacidad creativa solo pertenece a los "blancos", porque al hacer comparaciones consideraron que sus "logros" estaban por encima de sus conquistados. Guiados por Dios, su desarrollo en las artes no tenía parangón (cfr. Quijano, 1993).

Pero, ¿por qué los pueblos americanos no habían logrado la "perfección" de las obras occidentales? Porque no estaban siguiendo el mismo camino. Luego, al ser considerados como "primitivos", se les señaló de ser ignorantes de Dios, el dios europeo y hebreo, al mismo tiempo. Consideran un bien el enseñar e imponer la nueva fe en este dios que exige sumisión y lealtad, siguiendo una estética basada en la visión de la iglesia católica, sus santos y aspiraciones escatológicas entre el infierno y paraíso: asunto vivamente representado en la divina comedia de Dante Alighieri o la catedral de Chartres (Gaos, 1992). La estética, sujeta a una cosmovisión distinta, se implanta con representaciones artísticas y formas culturales que, inevitablemente, trascienden toda forma de organización social anterior. Ante la creencia de la presencia del mal y el desconocimiento de Dios, llegó el fuego, la mutilación y el castigo. Esta es la enseñanza que nos deja el libro "Visión de los vencidos", cuyas historias llegan a ser reveladoras y lamentables.

> Esto a la letra ha acontecido a estos indios, con los españoles, pues fueron tan atropellados y destruidos ellos y todas sus cosas, que ninguna apariencia les quedó de lo que eran antes. Así están tenidos por bárbaros, y por gente de bajísimo quilate (como según verdad, en las cosas de policía, echan el pie delante a muchas otras naciones que tienen gran presunción de políticas, sacando fuera algunas tiranías que su manera de regir contenía). En esto poco con gran trabajo se ha rebuscado; parece mucha la ventaja que hicieran, si todo se pudiera haber (Sahagún en León-Portilla, 1989: XXX).

A partir de allí, empieza a haber un acomodamiento jerárquico que toma como base legitimadora el color de piel. Todavía hoy, en México, los gobernantes de mayor éxito son aquellos güeros y de ojos azules; los morenos se descalifican por ser "indios". Aún en el siglo XXI, las características fenotípicas están relacionadas con la distinción natural de superioridad. El racismo prevalece porque sus raíces son profundas y se reproducen como un modelo a seguir. Se trata de una cuestión ideológica arraigada en el subconsciente y sufrimiento de generaciones pasadas. La colonización ha tenido éxito porque, inicialmente, fue necesario despojar al sujeto de su particular percepción de la vida, implantándole un modelo simbólico que nada tenía que ver con su historia. Luego, fue más fácil quitarle sus pertenencias y acuñar en la mente del colonizado la idea del valor material por necesidad.

Se trae esta idea con la intención de asegurarse de que, para que el indio llegue al nivel de desarrollo que tiene el europeo, primero, tiene que subordinarse y seguirlo. Pero llegan a un punto en que conjeturan que los indios no tienen la capacidad para poder desarrollarse, porque no tienen la racionalidad, intelectualidad ni la creatividad para poder ser como los europeos (léase Villoro, 1996; Korsbaek y Sámano, 2007; Quijano, 1993; Bonfil, 1989). Absurdo. ¿Acaso no ellos mismos habían visto todas las grandezas con que contaba América?: arte y cultura altamente desarrollada; incluso, había escuelas donde se estudiaban distintas ciencias y artes (a su modo):

> Conservaban las Naciones de Nueva-España, la memoria de sus antiguallas: En Yucatán, i en Honduras, havia vnos Libros de Hojas, enquadernados, en que tenian los Indios la distribucion de sus tiempos, i conocimento de las Plantas, i Animales, i otras cosas naturales.
>
> En la Provincia de Mexico, tenian su Libreria, Historias, i Kalendarios, con que pintaban; las que tenian Figuras, con sus proprias Imagen i con otros Caracteres, las que no tenian Imagen proprias: asi figuraban cuanto querian.
>
> Y para memoria del tiempo, en que acaecia cada cosa, tenian aquellas Ruedas, que era cada vna de vn Siglo de cinquenta i dos Años; i al lado de estas Ruedas, conforme al Año, en que sucedian cosas memorables, iban pintando con las Pinturas, i caracteres dichas, así como poniendo vn Hombre pintado con vn Sombrero, i vn Saio colorado, en el Signo de Caña, que corria entonces, como señalaron el Año, que los Castellanos entraron en su Tierra, i asi en los demás sucesos.
>
> I como sus Figuras no eran tan suficientes, como nuestra Escritura, no podian concordar puntualmente en las palabras, sino en lo substancial de los conceptos: pero vsaban aprender de coro, Arengas, Parlamentos i Cantares. Tenian gran curiosidad, en que los Muchachos los tomasen

> de memoria, i para esto tenian Escuelas, adonde los Ancianos enseñaban a los Mozos estas cosas, que por tradición, se han siempre conservado mui enteras (Antonio de Herrera en León-Portilla, 1989: XI y XII).

Hubo poetas como Nezahualcóyotl y otros tantos escritores (perdidos en la historia) y arquitectos que construían con tecnología rudimentaria, para nuestros tiempos, pero eficiente (Baudot, 2004; Soustelle, 1982). En Guatemala, en la zona arqueológica conocida como "El Mirador", se encuentra la pirámide más grande del mundo con caminos que recorren grandes distancias entre una ciudad y otra. Esa es tecnología avanzada (léase Suyuc y Hansen, 2013).

En cuanto a la pintura, aunque ésta se encontraba altamente desarrollada, no hubo la intención de interpretarla y comprenderla, toda vez que se hallaba ligada a la representación de cuestiones históricas, pero, también, mitológicas. En esta perspectiva, la realidad estuvo unida a la concepción de distintos mundos que convergían de manera ideal: cielo, tierra e inframundo formaban parte de una relación mítica y cosmológica que dio pie a la construcción de un mundo propio sustentado en la oralidad y las imágenes pictográficas que aún podemos observar en los murales de Bonampak y San Bartolo —en México y Guatemala, respectivamente (De la Fuente y Staines, 2001; Saturno *et al.*, 2005)—, códices (París, Dresde y Madrid) y cerámica dispersa en toda la región mesoamericana. Por tanto, justo es reconocer que, si bien la producción artística se vio interrumpida por la colonización europea, los creadores indígenas continuaron aportando sus conocimientos y visiones estéticas aún bajo la colonia y la independencia.

Así, existe una cierta continuidad iconográfica, simbólica y estética que llega a nuestros días, cuando, a pesar de las condiciones de pobreza y falta de oportunidades, surgen artistas empeñados en hacer arte desde sus propias culturas.

3.2. PINTURA INDÍGENA CONTEMPORÁNEA DE CHIAPAS: SURGIMIENTO, DESARROLLO Y ACTUALIDAD

Agua presurosa, arboledas enlomadas, palmeras florecientes, milpas desbandadas y zopilotes planeadores y trapecistas que miran la carroña y el mar. Piensas en el río insistentemente. Está ahí, tendido entre arena y piedras brillantes, árboles de mango y platanares. Todo es rápido. La memoria no logra retenerlo todo. Solo las palabras se aferran al instante. Ellas se oponen a la muerte. No muere el muerto

sino la voz que deja de enunciarlo, dices, mientras Motozintla se acerca y los árboles gigantes se vuelven chaparrales.

13:20 horas. Motozintla baja de la sierra y, poco a poco, va distribuyendo sus calles semirectas e inclinadas. El parque está desordenado. Se repite polvo y calor de saliva seca. Hay un mural en grises y las manos de un cura Hidalgo enclenque. Grandes edificios sin terminar de construirse sobresalen en el desorden del mercado, el humo y casas amontonadas de concreto. Aprendes a distinguir y reconocer las diferencias entre los pueblos. "Distinguir es lo primero que aprendemos a hacer", te dices. "De esa manera comparamos y tomamos distancia para poder nombrar una cosa y no la otra. Pero el lenguaje, por sí mismo, no resuelve el misterio de la vida; solo la relativiza".

13:40 horas. De Motozintla a Huixtla hay una distancia de dos horas, te dijeron. Es la hora del bochorno. No se escucha ningún hablante de lengua indígena. La chica del asiento junto a ti habla español sin ningún acento particularizado. La música cambia. Ahora escuchas cumbia. La Sonora Dinamita despliega su voz masculina: "La otra noche te esperé bajo la lluvia dos horas, mil horas, como un perro". Estás sobre la Sierra Madre y el paisaje te recuerda a los Altos de Chiapas con sus pastos verdes y pinos y cipreses, casas que van y vienen por las laderas. Piensas y sabes que articulas un discurso: "Una cosa es el discurso como mera formalización del pensamiento y otra el lenguaje como un proceso de dialogización de las ideas, emociones e interacciones con las vidas que nos preceden o coexisten".

Guardas tus notas y haces un silencio mental. Entre Motozintla y Huixtla todo es vegetación. "Nueva Tenochtitlan" y "Tuzantán" leíste a orilla de la carretera. Huixtla. 3:30 pm. Tapachula está a una hora, piensas y el calor te recuerda que estás en la costa de Chiapas. El desvío a Huixtla-Tapachula te cambió el paisaje: abundan palmeras, mangos, buganvilias, pastizales, cañaverales y rojos rambutanes en los patios de las casas. Vuelve la música de banda. Atrás quedó la sierra por un momento. Crecen los ríos, platanares, mangos y pastizales donde pasta el ganado; vendedoras de agua de coco y tepache forman un coro de vendimias: semillas de marañón y cacahuate. A la vera del camino, hay palmeras africanas donde dicen que el silencio es atroz, porque ninguna especie local ha querido habitar entre ese bosque invasor y mortífero. Desvío a Mazatán, Talismán, Cacahoatán y, luego, Tapachula, Talismán, Puerto Madero, Guatemala. Tapachula, 4:15 pm, es lugar conocido: "agua anegadiza" que de tanto concreto no deja ver agua por ninguna parte. Quién diría que las horas recorridas también son historias anegadas en territorios tomados: "La casa tomada" de Cortázar donde deambulan las memorias y, a veces, se hacen a un lado para dar paso a otras historias insospechadas.

Tallerista volvió a tomar la palabra, mientras pensaba en el retorno a San Cristóbal y el niño que lloraba en los brazos de su madre. Eran las dos de la tarde y comenzaba a hacer un poco de frío. "Disculpen", había dicho la participante al no poder evitar el llanto de su hijo. Lourdes apenas llegaba a los 25 años y no había tenido la oportunidad de estudiar una carrera. Era hija de hablantes de la lengua mam, ama de casa y esposa de un músico guatemalteco. Tenía interés por los temas tratados, pero sus responsabilidades familiares no le permitían llegar a todas las sesiones. El arte para ella era un asunto lejano.

Como hemos visto, hablar del arte es sumamente complejo, porque ello va de la mano con la creación, con la creatividad humana. Esto implica un proceso cognitivo, imaginativo e intelectual que ha propiciado, a través de varios milenios, la existencia de la cultura como signo particular humano. Sobre todo, porque los artistas son parte de quienes han generado algunas de las creaciones más importantes de la humanidad. ¿Cómo se ha dado ese proceso? Eso es de lo que estamos platicando aquí. ¿Cómo ha sido ese proceso en Chiapas? De alguna manera, lo que se pretende en este espacio es traer el concepto del arte a nuestro lugar, al tiempo y espacio que ahora nos toca vivir, sin olvidar el acontecimiento histórico. Como hemos dicho, pareciera que todavía estamos "debajo", por decirlo así, gráficamente: aún persiste la sombra de estar bajo el dominio de Europa. Desde luego, ya ni siquiera es Europa como territorio o cultura dominante, sino un sistema que condena a las poblaciones mundiales a la producción material y el consumo perenne de mercancías, muchas veces, innecesarias (cfr. Wallerstein, 2007). Tal es el caso de los estados nacionales del Cono Sur, donde las zonas fronterizas constituyen espacios liminales en los que se producen a la vez identidades transnacionales, así como conflictos y estigmatizaciones entre grupos nacionales. Como zonas de expansión y de límite, se reconfiguran para cumplir nuevas funciones en el nuevo orden global y regional. Así, en diversas regiones se manifiestan dos procesos aparentemente contradictorios: la construcción de distinciones identitarias y la construcción de elementos o rasgos compartidos por sus habitantes más allá del límite político existente (Grimson, 2005).

Durante el siglo XX, Estados Unidos era la gran nación por excelencia, ejemplo del desarrollo y la democracia, pero esa imagen ha ido desapareciendo paulatinamente. Si bien la migración ve como una alternativa de sobrevivencia dicha nación, también es verdad que la discriminación, racismo, intolerancia y explotación más feroz se da en esos lares. La

mundialización, el rompimiento/desaparición de fronteras por expansión del capital y la globalización, la llegada de la democracia estadunidense al mundo, apuntaladas por gobiernos neoliberales y tecnócratas y empresas transnacionales han sumido al grueso de la población en una crisis humanitaria. No solo se trata de hablar de un "nosotros" aislado del mundo. Hay un coloniaje a nivel mundial que se quiere imponer como un solo sistema y la única opción de vida: un modo único de concebir y reconocer la realidad. Un problema que inició con el saqueo de América a partir del siglo XVI (Del Águila, 2004; Monedero, 2003; Wallerstein, 2007).

Así, volviendo a nuestro tema, hay que decir que la idea del arte llega a América, como llegaron muchas otras cosas, por la fuerza, como una mera imposición. Se nos dijo: "Ahora, ya no van a pintar esos 'monstruos'; ahora, van a pintar vírgenes". Y hubo artistas indígenas —para diferenciarlos— que trabajaban para la colonia; eran pintores muy buenos, pero nunca se supo quiénes eran, porque para los conquistadores no importaba el surgimiento de pintores indígenas, toda vez que únicamente los utilizaban como mano de obra. Sin embargo, fueron ellos quienes construyeron las catedrales que hoy son parte del patrimonio cultural. Esos artistas son los que crearon toda la imaginería en México sobre iglesias, dioses y santos. Pero poco se sabe de esos artistas porque no se les valoró. Se colocó nada más la idea de lo sagrado nuevamente, pero sin poner importancia al legado estético y artístico de sus creadores. Por eso, en la colonia hay una desaparición de los artistas; no hay registro sobre quiénes fueron. Otra vez, hay imposición y negación sistemática (Cfr. Viqueira, 2000).

Bajo ese esquema de dominación, se desarticula la organización de los pueblos indígenas y éstos se van a vivir a los cerros y las montañas. Se empiezan a acabar sus ciudades y, con ellas, desaparecen o aminoran sus técnicas y conocimientos que habían logado durante miles de años. Hasta llegar a un punto en que los colonizadores consideraron que estas poblaciones eran "débiles" y "enfermizas" y no tenían creatividad ni alma. ¿Cuál fue lo grave? Como hemos reiterado, la posibilidad de constituir una superioridad por naturaleza; es decir, no se era superior por gobernar o tener riquezas materiales, sino por la única razón de ser blanco. Ahí surge el racismo más puro de Europa contra los indígenas. Después de llamarlos indios, pasan a ser "indígenas". Pero no fue para hablar de estos pueblos como culturas desarrolladas, sino para hacer una diferencia con el fin de continuar con la opresión. Al considerarlos como indios —luego, "indígenas"—, también se les identificó genotípicamente, asumiendo que ello implicaba un primitivismo que no necesitaba escuelas, formación intelectual, arte o museos. Eso era un

desgaste que el gobierno o las élites empoderadas no iban a hacer. Entonces, ¿qué se hizo con ellos? Sencillamente, se convirtieron en mano de obra que rayaba en esclavitud, incluso, hasta nuestros días; los casos de las fincas cafetaleras tanto en Guatemala como México son el ejemplo hiriente de esta desgracia heredada (Torres, 2011).

Para el siglo XIX, la independencia no es más que la resistencia de los mismos españoles a estar compartiendo sus riquezas con los españoles que viven en España. La exaltación del "Padre de la Patria" es funcional si se asume como asunto ideológico, precisamente, porque, en México, a partir del siglo XIX, lo que se quiere es crear héroes para constituir una nación en oposición al colonialismo; el indio, a decir de Villoro (1996) y los ejemplos de Clavijero, Teresa de Mier y Orozco y Berra, es "lejano y positivo": pasado insalvable que se hallaba devaluado históricamente y al que sólo habría que remitirse de manera simbólica. ¿Quiénes son nuestros héroes actuales? Los seleccionados de futbol. Esto porque el mexicano no tiene raíz basada en una conciencia histórica, no tiene afincamiento, deambula en la ignorancia "funcional", toda vez que la identidad nacional es un producto de los intelectuales y las élites empoderadas, lo que Gerardo Bobadilla (2007) llamó el "nacionalismo criollo":

> El país necesitaba romper con el modelo, los valores y las dinámicas del pasado colonial para consolidar y hacer trascendente su nueva configuración como un tiempo-espacio independiente. Por ello, los escritores mexicanos, verdaderos intelectuales en el sentido humanista del término, asumieron la tarea de justificar y consolidar la autonomía recién adquirida mediante la articulación de un conjunto de imágenes y representaciones que permitiera a México y los mexicanos definirse y asumirse como entidades históricas y culturales vivas y autónomas (2).

No obstante, el siglo XIX es el siglo más racista de la época independiente (López, 2010). Así, para comprender esta situación, decimos que, en 1810, inicia el movimiento de independencia de México; 1821, se firma el acta de independencia. Pero, ¿quiénes fueron los que realizaron el movimiento de independencia en México? No la iniciaron los indígenas ni los mestizos pobres, sino los peninsulares —españoles que llegaron a vivir aquí—, los criollos —hijos de españoles que nacieron acá— y los mestizos acomodados —la mezcla entre españoles e indígenas—. Por ese motivo es que ellos son quienes quedan en el poder. En Centroamérica, cuando la élite en el poder ve lo que está pasando en México, reúne a criollos, peninsulares (algunos) y mestizos acomodados que ya tenían tierras y propiedades para buscar su

independencia. Se congregan y firman un acta donde expresan su sentir para, enseguida, formar su gobierno y repartirse el territorio entre ellos, cuidando no afectar a la iglesia. ¿Qué pasa después? Como cada uno de estos grupos representantes de territorios —que ahora son naciones bien delimitadas— tienen sus grupos de interés, se dividen. Así, surgen otros países independientes; inician sus propias luchas para separarse y crear sus naciones. Chiapas es todavía un tema más complicado, porque su territorio quedó entre dos bandos: Guatemala y México. No obstante, Chiapas, también, estaba dividido, sobre todo, el Soconusco, quien no se consideraba ni de Guatemala ni de México, ni de Chiapas (De Vos, 1988; Móbil y Déleon, 1995).

Finalmente, en esa situación, ¿quiénes son los más afectados? Otra vez, los pueblos indígenas, toda vez que se les quita sus tierras y se les sigue explotando como mano de obra. Aparecen las fincas cafetaleras y la explotación y saqueo de riquezas continua. ¿Quién podría hablar de arte indígena en ese momento? La "cultura del café" es, principalmente, extranjera, cuyo arribo a tierras americanas fue bajo esquemas de producción capitalista y sistemas de explotación medieval. La pobreza que vive Guatemala, aún hoy en día, también es resultado de la salida del capital producido por el café (Castellanos, 1996).

> Una vez lograda la victoria sobre el antiguo régimen político de Porfirio Díaz, las fuerzas revolucionarias consolidadas en el poder se dieron a la tarea de constituir una ideología nacional capaz de generar un nuevo consenso social, para impulsar nuevas prácticas políticas, económicas y sociales. Buscaron oponer al nacionalismo cosmopolita elitista y afrancesado del régimen anterior, una nueva idea de la nación que tomaba su legitimidad en la idea de una raza mestiza…
> … Así, el discurso nacional se olvidó de las particularidades de la historia, de las culturas precolombinas y de la diversidad de situaciones de las comunidades y de sus descendientes, y se enfocó a la construcción de un discurso unificado. Así nació el indio, el indígena, cuyo destino podía ser regenteado por una misma oficina burocrática, con una misma práctica indigenista (Rozat, 2002: 24 y 25).

Bajo este esquema de explotación y diferenciación social racista y discriminatoria, surgen movimientos indígenas que se potencian en el congreso indígena de 1974, donde se prepondera la participación activa y autónoma de los pueblos originarios. Primero como lucha reivindicativa y reclamo social, las exigencias se traducen en la necesidad de reconocer las lenguas y culturas indígenas, a fin de consolidar programas de gestión, promoción, difusión y escrituración de las

lenguas indígenas, así como el rescate de la tradición oral (D'Ascia, 2007 y 2009). Dichas acciones fueron fundamentales para constituir un movimiento intelectual que, a la postre, ha dado como resultado la aparición de artistas involucrados en distintas disciplinas: narrativa, poesía, pintura, música, fotografía, cine, video-documental y teatro. La clave de todo esto ha sido la organización social y la aparición de movimientos sociales de trascendencia nacional e internacional, como lo que generó la matanza de Tlatelolco o el surgimiento del zapatismo en 1994 (léase Fábregas, 2012), cuyas consecuencias dieron pie a la firma de los llamados Acuerdos de San Andrés (2003) de los cuales se desprende la creación de un Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literaturas Indígenas (CELALI), en 1997.

En ese sentido, la aparición tardía de artistas de origen indígena se debe, principalmente, a un sistema de opresión y negación que aún prevalece en la actualidad. Por otro lado, dicho surgimiento artístico no es resultado de la casualidad, sino que se remite a la constante lucha por la liberación de un colonialismo imperante. Por ende, dicho grupo puede considerarse como parte de un movimiento cultural e ideológico que pugna por restituir el valor histórico y simbólico de sus propias culturas. Así, la pintura maya y zoque del estado de Chiapas forma parte de lo que llamamos aquí el "Movimiento cultural indígena", de cuya vertiente se desprende el arte maya y zoque. Aunque éste se inaugura a partir de la década de los ochenta con los esfuerzos por la escrituración de las lenguas indígenas y la intención de consolidar una literatura propia basada en la tradición oral, no es sino hasta los noventas que la corriente pictórica toma forma realmente. Es en estos años que vemos aparecer pintores con una cierta trayectoria y el dominio de técnicas pictóricas y propuestas artísticas personales. Previo a esta etapa, el arte plástico estaba relegado a la ilustración de textos institucionales y el cumplimento de un oficio por encargo.

De este modo, la pintura maya y zoque corresponde a la producción de obras pictóricas desarrolladas a finales de la década de los ochenta hasta la actualidad, cuyas particularidades de sus creadores se resumen como sigue:

1. Identificación cultural: Provienen de los pueblos originarios de Chiapas y hablan alguna de las lenguas mayas o zoque.
2. Intención reivindicativa (contestataria): Asumen cierta postura reivindicativa, ya sea reconociendo una identidad étnica o remitiéndose al contexto cultural de origen estén o no de acuerdo con el uso del término "indígena".

3. Arte y estética propios: Basados en técnicas del arte occidental, aceptan que lo producido por ellos es arte, aun si en la crítica los aportes no encajan en los parámetros estéticos históricamente reconocidos.

Con estas diferencias generales no es posible acotar totalmente dicho fenómeno artístico, pero nos permite identificar un grupo particular con intereses y planteamientos que, si bien se apegan a la producción artística, les ayudan a asumir el arte como el "mejor instrumento en la lucha simbólica por la recuperación, mantenimiento y promoción" de sus propias culturas (Pérez Juárez, 2016b: 6).

CAPÍTULO IV. PINTORES MAYAS Y ZOQUES DE CHIAPAS

Este capítulo se centra en la vida y obra de los pintores en general, retomando sus propias palabras, bibliografía revisada y el referente de sus pinturas más destacadas. Como de lo que se trata es dimensionar a este grupo como "sujeto colectivo", se mencionan las características que los definen en torno a las circunstancias en que producen y los aportes de sus obras. Aunque un tanto cronológico, a cada artista se le asigna un espacio, agrupándolos según la época y formas en que han sido abordados por algunos trabajos de investigación o difusión artística.

4.1. APUNTES PREVIOS

Decía Facundo Cabral que en el mismo hombre está dios y el diablo. Y tiene cierta razón. Hablando del arte, se ha logrado perfilar muchas técnicas y diferentes tipos de arte, pero no una estabilidad social: abundan las guerras, hambrunas e injusticias. Hablamos de una conquista actual que deja la estela de los daños, por ejemplo, las enfermedades.

El arte juega un papel importante porque es una forma de expresarse de las nuevas generaciones y de los pueblos autóctonos. A través del arte ellos pueden expresar su diferente forma de ver la vida. Por medio del arte puedes ser tú, realizar algo como una protesta. Además, el arte puede ayudar a concientizar a la gente sobre la explotación del suelo, de la tierra, de lo que afecta a lo humano: el uso de insecticidas y contaminantes que afectan nuestra calidad de vida, porque ya no comemos sanamente; todos los contaminantes van al suelo, ya no crecen las mismas verduras.

Todo eso va cambiando nuestro estilo de vida, nuestra cosmovisión y más que ahora la conquista igual es por distintos medios: las redes sociales y la televisión que nos generan como una imagen que tendemos únicamente a imitar. Muchas veces, no nos queda de otra, porque nuestra identidad como autóctonos también no la tenemos. Gracias a que vivimos en las comunidades, lejos de la ciudad, nosotros todavía preservamos algunas costumbres, formas de vida maya, se podría decir, porque de manera importante estamos aún ligados a la naturaleza; todavía somos personas que para sembrar tenemos en cuenta las fases de la luna.

Pero las nuevas generaciones como que tratamos de imitar, porque no tenemos inyectado este antídoto, que es la conciencia de lo que está pasando, somos como árboles sembrados sobre la piedra y difíciles de arrastrar hacia las nuevas mentalidades. Y el arte tiene poder muy grande, porque por medio del arte se puede preservar la lengua y la cultura. Por ejemplo, al hacer una poesía en mam, se está preservando una lengua. Si pintas los elementos de la cosmovisión maya, preservas, de alguna forma, información para las nuevas generaciones.

Tallerista escuchó con atención la intervención de Jaciel, el pintor y músico, mientras recordaba aquel niño delgado a quien le gustaba escuchar los sonidos de la guitarra. Apenas cumplía los ocho años cuando lo conoció y hoy lo escuchaba sorprendido: ¡Cómo había cambiado! ¿Será acaso que el arte nos transforma?, se preguntó, mientras caminaba meditabundo con los brazos detrás de la espalda. Luego, colocando la mano izquierda bajo el brazo derecho, en tanto se llevaba el dedo índice de la diestra hacia el mentón, preguntó:

¿Por qué nos interesa hablar del arte indígena? Porque el arte está sirviendo como un medio para hacer conciencia y permitir, de alguna manera, conocer los pueblos y sus culturas y, a través de ello, generar una especie de diálogo al exterior. Porque la lucha de estos grupos no es de 50 o 100 años, sino que viene desde la conquista para acá. Si ya nos impusieron un idioma, una religión y un modo de administrar y de hacer política; si ya nos impusieron un sistema económico y una ideología dominante, ¿qué nos queda como personas? O se le apuesta a esas masas que se rinden ante aquéllos que se supone les van a resolver sus problemas y, después, les dan la espalda o, por el contrario, se intenta contrarrestar eso que subyuga a través de acciones concretas.

Así, el arte sirve como ese medio que permite superar un poco esa problemática que se vive actualmente y que, además, coloca en la reflexión de los grupos otro nivel de discusión. ¿De qué me puede servir una pintura? ¿Para qué le va a servir a la gente? Si recordamos los murales de Bonampak, podemos darnos cuenta que a través de esas obras se pudo constatar algunas cuestiones desconocidas de las sociedades mayas precoloniales: cómo eran físicamente, cómo vestían, cuál era su condición social, qué instrumentos musicales tocaban. A través de esas pinturas se pudo conocer más acerca de las relaciones sociales y conflictos que tenían. En ese sentido, el poder del arte va trascendiendo la historia.

Ese es el interés de hablar del arte y de los artistas indígenas contemporáneos. A través de sus propias miradas podemos adentrarnos al mundo velado de las culturas indígenas y sus historias olvidadas. Son sus obras la evidencia de mundos coincidentes y divergentes que se debaten en contradicciones no superadas que se evidencian en sus intereses individuales y colectivos; necesidad que da como resultado una rica e inusitada gama de colores y formas que denotan la espiral/serpiente que se enrosca sobre sí misma. Pero, ¿quiénes son estos artistas y de dónde vienen?

Tallerista hizo una pausa para encender la computadora y el proyector. Sobre la pared amarilla y desgastada, una luz iridiscente abrió una diapositiva con letras grandes: "Pintores maya-zoques contemporáneos de Chiapas".

4.2. CINCO PINTORES DE LUZ

Como se ha dicho, los PMZ surgen como parte de un proceso reivindicativo y de lucha social, cuyas raíces se hunden en la resistencia pergeñada a partir del desencuentro de las dos culturas; situación que develó relación desigual de dominación en afectación de los pueblos indígenas hasta nuestros días. No obstante, no fue sino hasta la década de 1980 que se dan a conocer las primeras obras hechas por artistas que se nombran provenientes de los pueblos originarios. Primero, fueron ilustradores de textos bilingües, mano de obra artesanal o practicantes solitarios del dibujo y la pintura y, luego, hacedores de su propia obra.

En los inicios de la pintura indígena, no podemos hablar de artistas conscientes de una problemática real sobre el tema indígena ni siquiera estética o artísticamente. La "revelación" estaba velada por factores de exclusión y pobreza, toda vez que la mayoría de ellos, incluyendo los más jóvenes, provienen de lugares donde predomina la marginación. Por ese motivo, varios de ellos no fueron a la escuela y aprendieron el español cuando casi llegaban a la adolescencia. Los casos más significativos son los de Juan Gallo, Kayum Ma'ax, Antún Kojtom y Juan Chawuk.

Esa es la situación de los primeros pintores reconocidos, como en particular se puede decir de Juan Gallo y Kayum Ma'ax, cuyo interés pictórico los llevó a ser galardonados por el gobierno estatal con el Premio Chiapas 1992. Desde luego, dicha distinción fue parte del discurso

indigenista y la intención de remarcar una visión pluricultural legitimada por el Estado. Pero ello implicó, asimismo, la reflexión individual sobre la obra personal en relación a la cultura propia: la historia personal trascendió la historia colectiva y comunitaria al verse en la necesidad de hacer una "traducción" del contexto en que habitaban, uno que denota mundos aparentemente irreconciliables.

De esta manera, se puede constatar que la pintura indígena forma parte de políticas estatales combinadas con el empuje de grupos organizados ante sistemas de opresión. Aunque parezca contrapuesto, lo que hoy se concibe como arte indígena, también es resultado de contradicciones y paradojas diversificadas que responden a la dinámica social interna y externa de los pueblos lindantes del México actual. Representa la movilización de las periferias contra la centralidad encumbrada, llevando al plano del debate la cultura como un espacio de poder en que se pretende negociar significados en igualdad de condiciones, al menos, en términos simbólicos. Se trata de la develación de los sistemas de poder político y económico acuñados en el discurso colonialista no superado que se contrasta con los valores morales y estéticos indígenas, bajo una relación irreconciliable con el interés homogéneo de la ideología dominante.

> En tanto decía esto, Tallerista fue a la puerta de metal que daba hacia el patio central de la Casa de la Cultura. Los niños de primaria, que recibían sus clases en aquellos salones inadecuados, estaban en el horario de su recreo y gritaban de manera altisonante. Cerró con cierta timidez y sonrió ante el asentimiento del grupo que lo seguía atento. Caminó hacia la computadora y dio un *clic* para mostrar a los participantes dos personajes: uno, vestido con chuj y sombrero; el otro, de túnica blanca y cabello largo.

Entre estos artistas, se encuentran claramente dos grupos identificables: aquéllos que se han preparado a través de una formación propia, empírica y autodidacta y quienes estudiaron la licenciatura sobre artes u otras áreas específicas; estos últimos son los más jóvenes. Hablamos de contextos distintos de formación, pero con iguales opciones limitadas para el desarrollo de sus obras, sobre todo, los primeros pintores ya citados.

Respecto al primer grupo, en el libro *Cinco pintores mayas. Colores de luz*, José Antonio Reyes Matamoros dice:

> A cada pintor el arte lo convoca y cada uno le devuelve su singularidad; así desarrollan sus tratamientos y contenidos desde su cosmovisión tsotsil, tseltal, tojolabal o lacandona, con el riguroso agregado de su convivencia con la cultura mestiza… Presente en todos, agresivo en algunos, eléctrico y calmo, raudo, expresivo, con evidente dedicación en los cinco: talento y trabajo. La historia nos alcanza. Nos retiene como necesidad de recuerdo, de trayectoria. La conciencia de esa historia determina y dictamina el acercamiento a estas cinco visiones donde el lienzo tiende y sobreentiende su substancia evocativa: cada cual ordena ideas, sentimientos, técnicas, procedencia, exigencia por ser, también arrebatos. Arte. Este es el ámbito de los cinco pintores: la rota historia maya traída en ellos como riguroso memorial de su ascendencia, es decir, de su origen.
>
> En Colores de luz el arte es conciencia y resistencia, no hay concesiones ni exclusiones. Cada autor recurre a sus temas con la intención de mostrar cualidades de su cultura en estrecha concatenación con el arte universal. No niegan, sería absurdo, su influencia de la pintura europea. El arte es otro recurso para combatir el racismo, en estas cinco miradas es vehículo para exponer sin sometimiento.
>
> Muestra de reivindicación original, Gallo, Sebastián, Antún, Kayum y Chawuk toman la palabra y el color; hacen uso del color de su palabra; se saben producto de culturas ancestrales, del mestizaje, de la dominación y la sobrevivencia convertida, de 1994 a nuestros días, resistencia activa, consciente. El arte en la historia deja su testimonio, el trabajo del artista por vindicarse y plantear ideas y problemas. El artista viaja para plasmar en el lienzo, en el muro, en la madera, la memoria del recorrido (en Sántiz *et al.*, 2004: 7 y 8).

Juan Gallo y Kayum Ma'ax son más empíricos y autodidactas que todos los demás. Su temática puede considerarse tradicionalista, apegándose a una obra mayormente etnográfica y narrativa. Sus pinturas se apegan a la (re)presentación de sus contextos culturales, incluyendo fiestas, vestimenta, espacios rituales, ritos y mitos, principalmente. A Gallo le interesa la representación en un sentido teatral de la palabra: sus personajes y espacios, cargados de elemento culturales simbólicos e iconográficos, relatan situaciones específicas que denotan acciones y escenas y escenarios cargados de lo cotidiano entrelazado a lo místico, lúdico y étnico (ver Fotografía 1).

Siguiendo esta tendencia, aunque con matices, Ma'ax se apega al discurso y relato de la tradición oral, principalmente, en que juegan ricamente elementos selváticos, espacios rituales y míticos. Sus pinturas son cuentos y mitologías antiguas que nos recuerdan los lugares sagrados y la vida lacandona apegada a sus tradiciones ancestrales. En cuanto a su paleta de color, aunque

cargada del entorno cromático natural de la selva, se percibe atracción por ciertos colores secundarios (como el verde) y un gusto delicado por los grises. A diferencia de Juan Gallo, en quien abundan los colores vibrantes y casi sin mezclas, Ma'ax recurre al uso de una técnica ahumada, la cual es visible en los fondos oscuros y grises superpuestos (suavemente) que se conjugan con las formas delineadas por verdes y azules (ver Fotografías 3 y 4).

Por su parte, Sebastián Sántiz, egresado de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (ICACH), resulta una excepción al figurativismo maya y zoque, apegándose a una corriente que José Antonio Reyes Matamoros llamó "abstraccionismo figurativo" (en Sántiz *et al.*, 2004), que denota un planteamiento distinto, preocupándose por el espacio, uso de materiales, texturas y pigmentos propios (tierras, arcillas, entre otros). Su preocupación es un tanto poética, al pretender recuperar la "esencia" simplificada del mundo natural: "Pintar la noche de un brochazo" o "Pintar el olor de la tierra cuando llueve" son dos de sus frases que resumen a la perfección su interés pictórico.

Desde luego, su apuesta es diversa y no se agota en el tema simbólico del mundo indígena (huipiles, zapatistas, paisajes naturales y rituales, entre otros), sino que se atreve a ser crítico y reflexiona acerca de los temas y acontecimientos contemporáneos. Así, podemos encontrar obras como "11 de septiembre de 2001" y "Noche de nueva York", sobre la trágica caída de las Torres Gemelas o "Acteal" y otras obras suyas, lo que llevó a Yolanda Gómez Fuentes (2009) hablar del "Rojo violento":

> 11 de septiembre de 2001 de Sebastián Sántiz [Fotografía 6] es una pintura cuya técnica al óleo recuerda los acabados pastosos y violentos de los artistas impresionistas. Realizada sobre tela, en formato pequeño, producida en 2002, a escaso un año del derrumbe de las torres gemelas pretende dar su versión de los hechos, lo que explica la sensación de desolación y caos que se desprende de ella. (…)
>
> Sin embargo, el rojo violento y sus diversos matices son una mancha voraz que amenaza con invadirlo todo. Esta es la noción inicial del conflicto. Pero el equilibrio existente entre el contraste cálido-frío y cualitativo de sus tonalidades es lo que proporciona el marco idóneo para erigir las columnas incendiadas, imagen perfecta del caos moderno, que es finalmente el objetivo del manejo del color en esta propuesta: producir una emoción. He allí la perspectiva artística del conflicto que respalda a la obra. (…)

> 11 de septiembre de 2001 es una propuesta provocativa que revela, además, en los esbeltos edificios un referente de los ritos ancestrales que sustentan a este artista tseltal. Me refiero a la disposición de las velas en los ritos y ceremonias propios de las comunidades indígenas (23 y 24).

Por otro lado, están también dos artistas consumados de esta generación nacida entre los años cincuenta y setenta: Antún Kojtom y Juan Chawuk. Ambos son autodidactas, pero, además, formados en diplomados y cursos diversos. Para el caso del primero, se puede preponderar un interés no folclórico de la cultura y cosmovisión. Crítico y contestatario, se sumerge en el (re)conocimiento de su lengua materna (tseltal) y la oralidad de su entorno primigenio para plantearse diversas problemáticas tanto en el plano estético como los atributos provenientes de su lengua y cosmovisión. Toda su obra es resultado de una profunda investigación de los valores y significados (semánticos, emotivos, morales e intelectuales) del ser tseltal.

En ese sentido, hasta cierto punto, su obra no se apega a los cánones estéticos occidentales (griegos, medievales, renacentistas o modernos), toda vez que su apuesta tiene una carga simbólica y significativa importante. Su pensamiento y obra se vinculan al pasado como un modo de demostrar cierta continuidad con las culturas prehispánicas, en tanto evidencia la contemporaneidad de su pueblo, retomando ritos, mitos, sueños y cosmovisiones que incluyen materiales propios de los tseltales, como es el caso del telar que usa como soporte pictórico (lienzo).

Juan Chawuk, por su parte, es un tojolabal de pensamiento menos apegado al concepto de cultura como espacio delimitado y contenido; prefiere preponderar al sujeto como ser universal —una visión parecida a Montaigne o Whitman—, toda vez que el ser es quien habita la cultura y la dimensiona: al dar cuenta de mí, doy cuenta de la humanidad entera. Cada elemento se pondera en una heterotopía que es propiciatoria de una energía que lo envuelve todo. Aunque retoma elementos culturales varios, su preocupación es el sujeto en movimiento que ocupa un lugar en el espacio, capaz de nombrar y ser nombrado en la multiplicidad. Asume al artista como un puente y se declara abiertamente contra los cánones y marcos intelectuales y teóricos que pretenden definir qué es qué; en palabras del propio Chawuk: "Las ideas vienen sin estar sujetas a la materia ni a los estilos ya establecidos, así que trato de no instalarme en la comodidad de una corriente o de una etiqueta, pero sin caer en la autoexclusión ni en la autocomplacencia, más bien busco producir mi obra con libertad" (en Mota, 2015: 48).

4.3. GRÁFICA MAYA

> Tallerista tecleó varias veces la computadora al ir pasando una por una las distintas imágenes de las obras y rostros de los pintores citados. Alguno pidió que se detuviera en alguna parte; alguien más preguntó por X o Y artista. Al finalizar, siguió con su explicación:

Paralelamente a la publicación del libro *Cinco pintores mayas*, se funda la asociación Bonbajel Mayaetik, en agosto de 2004, cuyo interés fue el de agrupar a pintores indígenas de distintas etnias. Como iniciativa de los pintores Antún Kojtom y Juan Chawuk, sumándose a la postre Sebastián Sántiz, Pablo Millán, Luis Herrera, Andrés García López y Abraham Sántiz, el objetivo principal fue pensado para difundir el arte maya contemporáneo y estimular una búsqueda que pudiera ayudar a aumentar el conocimiento de la cultura indígena (Turra, 2010). No obstante, por diferencias a su interior, dicha asociación se vio debilitada hasta que, en el año 2013, pasó a manos de personas no indígenas, bajo controversias sobre la forma en que fueron excluidos los antiguos integrantes y el uso dado a los recursos económicos asignados a dicha asociación.

No obstante, un momento trascendente fue el encuentro con Nicolás de Jesús, en el año 2006, durante una exposición pictórica en San Cristóbal de Las Casas. El grabador guerrerense se interesó por el proyecto, apoyando para encontrar un lugar que les diera visibilidad y propiciara el desarrollo del grabado. Posteriormente, con la donación de un tórculo y varios materiales para la producción de grabados, se fortaleció el nacimiento de lo que sería el taller Gráfica Maya. Con el surgimiento de este grupo independiente y autónomo, aparece una propuesta colectiva a la que se adscriben artistas (tanto de trayectoria como iniciantes), académicos, investigadores y grupos vinculados con el arte y la cultura, permitiendo con ello el intercambio nacional e internacional (Ídem).

Dirigido por Antún Kojtom —con el apoyo de Andrés García y yo, Osbaldo García—, el proyecto favoreció el desarrollo de habilidades de varios artistas; entre ellos, Enrique Pérez López (Enrique Peko), Carlos Alberto Jiménez Ico, Alux Antún, Yeeni García, Floridelma Sántiz, Alberto Tonjol, entre otros. Este grupo de jóvenes, hoy día, forma parte de una generación particular que, si bien, la une lazos comunitarios, radica principalmente en contextos urbanos. Aunque todos siguen produciendo, su trabajo artístico ha tenido que ser combinado con otras actividades afines a sus labores académicas.

Por su formación y el vivir en una situación que se percibe como transcultural, su interés étnico y cultural no se apuntala tanto como en el grupo de "cinco pintores". Debido a esto, se vuelven contestatarios, críticos y reticentes al indigenismo y culturalismo estigmatizante. Optan por nuevas alternativas gráficas y pictóricas que, inevitablemente, los/las aleja del discurso de la etnia y la cultura como base de la constitución del sujeto asumido como "indígena" por el discurso de la ideología dominante, tomando en cuenta que ésta insiste en la caracterización de la cultura como si se tratara de fórmulas y menús que no cambian. Ese fue el debate en el año 2011, cuando, bajo el pretexto de una exposición pictórica colectiva, se abordó el tema de "lo maya" a través de lo que se llamó "Los diálogos del Sexto Sol"; Floridelma Sántiz lo explica de esta manera:

> Hablar de la Cultura Maya es un tema sumamente profundo e interesante, pero pocas veces reflexionamos sobre ello; quizá porque tenemos poca información al respecto. Sabemos que descendemos de ahí, basándonos en nuestras experiencias vinculadas con la información que nos dan en la escuela, familia o costumbres comunitarias, etcétera. A través de eso yo he ido construyendo los conocimientos que ahora poseo de los mayas; tal vez no tan profundos y es posible que desconozca muchos elementos más. Así, pues, la falta de información documental, aunada a lo expuesto, me impide profundizar en este asunto y sería un error de mi parte atreverme a decir: "La Cultura Maya es esto". Aunque, de alguna forma, no podemos decir que no provenimos de ella, pues, inconscientemente, la manifestamos en nuestras costumbres y tradiciones o en nuestra manera de pensar, de ver la vida, de comportarnos, etcétera. Reflexionando el tema, creo que a muchos como yo nos hace falta saber los orígenes de nuestra cultura. Pero pienso que podemos conocerlos a través de nuestras propias experiencias vividas; ya que, como bien lo había mencionado, constantemente vivimos nuestra cultura en la forma en que nos expresamos. Hay rasgos que, de algún modo, cada uno de nosotros rescata como suyo; probablemente, es eso: reflexionar y analizar un poco más sobre este asunto (en García, 2011: 8 y 9).

Dicho círculo dialógico fue registrado y analizado por el investigador italiano Pierluigi Verardi (2013) en su tesis de maestría intitulada "La energía de Chan en las formas del arte. Montaje creativo y colaborativo dialogado con el colectivo Gráfica Maya". En dicho trabajo, escribió:

> El espacio del tiempo es un elemento importante para reflexionar en lo que tiene que ver con el arte de los integrantes del grupo, con el tema del Sexto Sol que se decidió discutir adentro de Gráfica Maya y con un sentido que tiene a que ver con la cuestión de la etnicidad, que puede tener una lectura del resultado de procesos diacrónicos e históricos, con relaciones de poder, pero también dar cuenta de la concepción del tiempo mismo según como supuestamente se distingue entre las poblaciones del área maya. La preocupación que estaba fuerte y en tensión se puede resumir en la pregunta de Enrique: ¿Dónde están los mayas hoy? Además la memoria muy trabajada por Antún ¿es nada más una imagen del pasado o incluye el presente y el futuro? Entonces los artistas se preocupan de si acaso se está reproduciendo una imagen del registro visual arqueológico sin que sea contextualizado o traducido (133).

Esta característica, aunque pareciera contradictoria, refiere el pensamiento actual de las nuevas generaciones de los pueblos indígenas: jóvenes que crecen con las nuevas tecnologías y relaciones interculturales y sociales que les permite asumirse como "otros", en la medida que no niegan su origen, pero reclaman su propio lugar en el mundo (el globalizado, tal vez). Al respecto, la crítica de Enrique Peko, en el año 2011, fue contundente:

> Haciendo referencia a M, específicamente, he visto que en sus trabajos mete imágenes de códices y, por una parte, está bien como ejercicio, pero no veo que sea buena idea para una propuesta artística. No hay un trabajo detrás, sólo una mera reproducción. Y aunque no lo parezca, eso que hiciste para lograr una obra antes de pintar te compromete mucho más. No sólo es la imagen misma o un dibujo bien realizado —del códice, etcétera—, sino que abarca muchas otras ideas que nos obligan a tener cuidado en tocar ciertos temas. Mi preocupación es que, si alguien los retoma, deberá estar bien informado sobre el origen de los mismos y lo que significan. El que pertenezcamos a un grupo con la denominación MAYA no significa que debamos aprovecharnos, indiscriminadamente, del lenguaje pictórico propio de aquellos grupos; sobre todo, porque es algo que ya se ha resuelto (en García, 2011: 11).

Enrique es profesor y pintor autodidacta que se distingue por tener un manejo preciso del dibujo y el color. Sus temas son variados: lo mismo hace grabados con temas culturales (mitos y fiestas tradicionales) que retratos, bodegones de los lugares que visita o ilustraciones para grupos de rock. Tanto Yeeni García como Alberto Tonjol destacan más por sus grabados, cuyos temas y tratamientos se distancian considerablemente. Esto es, principalmente, debido a su formación

académica: la primera es socióloga con preocupaciones sobre el tema de la mujer, en tanto el otro proviene de la escuela de arquitectura de la UNACH.

Alux Antún es el más joven de estos artistas y, siendo hijo de Antún Kojtom, ha tenido preferencia por los temas relacionados con la cultura y las historias de tradición oral de Tenejapa. No obstante, su manejo del color, texturas y formas son muy originales y propias. Caso contrario ocurre con Carlos Jiménez, quien plantea en su obra la crítica social y política, teniendo predilección por la descomposición de las formas humanas y los espacios en que se organizan los elementos principales del cuadro.

4.4. CELALI, UNICACH Y GALERÍA MUY

Andrés García es egresado de la UNICACH y durante mucho tiempo fue pintor y tallerista activo tanto de Bonbajel Mayaetik como Gráfica Maya. Así, en convenio con el CELALI, formó a varios jóvenes entre los que destacan Andrés López López, Juan Sebastián Méndez López y Flavio López López; este último estudia artes plásticas en la UNICACH. Asimismo, destaca el trabajo de formación e investigación que ha realizado el antropólogo tseltal (pintor, también) Nicolás Pérez Juárez, quien durante más de una década ha apoyado en la formación de gran parte de los pintores citados en esta tesis. De ello, da cuenta su tesis de licenciatura intitulada "La magia del color en la cultura. Un lenguaje de interpretación de los pintores indígenas mayas y zoques contemporáneos de Chiapas" (2016b).

A partir de su fundación, el CELALI tuvo como propósito el desarrollo de la cultura y las artes de los pueblos indígenas de Chiapas. De esta manera, a través de distintos proyectos, logró incentivar y motivar a jóvenes que, durante el contacto con pintores avanzados y los talleres realizados en sus comunidades, vieron aparecer su interés por la pintura, incluso, convirtiéndola en una meta académica a cumplir. De entre esos nuevos valores vemos aparecer a Francisco Hernández Guzmán (Sombra), José Carlos Pérez de la Cruz (Fotografía 7), Roberto Antonio López de la Cruz (Fotografía 10), Rigoberto Gómez Sántiz (Fotografía 9), Saúl Méndez Díaz (Saúl Kak), Heber González Rodríguez (Fotografía 8) y Darwin Cruz Cruz; todos de origen tseltal, tsotsil, zoque y chol, respectivamente.

La obra de estos artistas varía según su lugar de origen y los intereses estéticos que los mueven. Rigoberto, por citar alguno, se remite constantemente a los elementos culturales y el

paisaje de sus orígenes, incluso, retomando a su propia familia como modelo y dando prioridad a los procesos de transculturación que atestigua. Por su parte, Darwin reconoce su contexto para remitirse al manejo del espacio etéreo y las formas míticas: atmósferas multicolores que se conjugan con personajes que se presentan como apariciones de una niñez hundida en las cosmovisiones de la cultura chol, pues, según el propio artista, parte "del contexto introspectivo cosmogónico y colectivo chol, poniendo como protagonistas a los choles de Sabanilla, y revalorizando la tradición oral en cuanto a sus leyendas y mitos se refiere, lo que conlleva al fortalecimiento cultural de mi identidad como parte de una de las tantas culturas provenientes de la cultura maya" (en Mota, 2015: 58).

Por otro lado, tanto Andrés López López (Fotografía 11), Juan Sebastián Méndez López (Fotografía 5) y Flavio López López (Fotografía 12) pueden considerarse de fuerte influencia tradicionalista, al insistir en la representación de los elementos más representativos de su cultura. Casos particulares son el de Saúl Méndez Díaz (Saúl Kak) y de Heber González Rodríguez, zoques relativamente jóvenes preocupados por el desarraigo identitario y el impacto ambiental de las mineras en sus territorios. Mientras el primero se ha convertido en un activista social, el segundo se cuestiona sobre el valor étnico de la indumentaria como identificador del sujeto cultural respecto al cuerpo vestido. Su atrevimiento va más allá, al utilizar modelos de su comunidad de origen y pintarlas semivestidas —o semidesnudas—. ¿Es la ropa lo que nos hace distintos?

Mención especial merece Saúl Kak, al ser además de pintor un videasta premiado que ha logrado alianza con John Burstein y su Galería Muy, a la cual se han asociado, también, Antún Kojtom y Gráfica Maya, toda vez que esta agrupación no cuenta con lugar propio para desarrollar sus actividades.

4.5. GAPMACH

A diferencia de lo que sucede en la literatura, las pintoras indígenas son pocas. A pesar de la participación que llegan a tener en talleres o cursos de formación, no han logrado tener continuidad y sus obras son escasas. No obstante, existen algunas de ellas que se han destacado de manera importante, como es el caso de María Concepción Bautista Vázquez, tsotsil originaria del municipio de Huixtán. Es la única que combina la poesía con la pintura, toda vez que también

publica obras poéticas. Becada en múltiples ocasiones por el CONACULTA-FONCA en las disciplinas de literatura, guion cinematográfico, dramaturgia y lenguas indígenas, cofundó el Grupo de Artistas Plásticos Mayas de los Altos de Chiapas (GAPMACH) —a mediados de la década de 1990—, con quienes realizó murales en varias instituciones de San Cristóbal de Las Casas. Asimismo, como parte de su activismo socio-cultural, participó con organizaciones como Melel Xojobal A. C. y el Centro de Investigación y Acción de la Mujer Latinoamericana A. C.

Asimismo, es importante mencionar el trabajo de dos pintoras originarias de San Juan Chamula: Irma López Jiménez y Patricia Gómez Hernández. La primera destaca por su trabajo en la promoción cultural y la formación de niños y jóvenes a través de un taller de pintura que lleva a cabo de forma permanente en la casa de la cultura de su lugar. Su trabajo se relaciona principalmente con la tradición oral y las tradiciones locales, así como bodegones, animales y paisajes imaginarios, como es el caso de la pintura en la Fotografía 13.

Por su parte, Patricia fue alumna de Irma y ha destacado por su interés en las aves y el uso de la técnica al pastel. Según la propia Irma, el avance que Patricia ha tenido en el desarrollo de su técnica es sorprendente. En sus obras, se destaca la limpieza del trazo y el gusto por los colores puros. Tal como podemos ver en la Fotografía 14, el uso fotográfico de su pintura denota el trazo fino y el manejo adecuado de las proporciones. Cabe mencionar que ambas mujeres han participado en los talleres de formación que ha realizado el CELALI.

Como hemos visto, aunque por distintos caminos, todos los pintores indígenas han llegado a coincidir en algún momento. Sus historias están ligadas por preocupaciones personales y colectivas que, en algún momento, los remite a asimilar su propia historia concatenada a las historias de los pueblos mayas y zoques tanto de la época prehispánica como la de la colonia o actual. No se trata de una moda, sino la propuesta de nuevos modos de concebir el arte, así como una forma contestataria de rebatir los discursos esencialistas o ideologizantes acerca de los pueblos mayas y zoques contemporáneos a través de una apuesta estética que, mayoritariamente, los remite a sus cosmovisiones y sueños más profundos. Estamos ante personas que viven su propia realidad global y los intereses sociales y políticos de las relaciones inter-transculturales del momento, asumiendo un compromiso sociocultural-histórico e ideológico-artístico.

CAPÍTULO V. ACCIÓN SOCIAL Y RESISTENCIA CULTURAL

En este capítulo, escribo acerca de las preocupaciones culturales, artísticas, estéticas, políticas e históricas de los pintores y las pintoras aquí presentados/as, siguiendo entrevistas y diálogos varios. Me centro en temas específicos a través de las explicaciones e interpretaciones tanto mías como de los otros actores mismos, así como de algunos trabajos de investigación acerca de los temas en cuestión. Así, cada reflexión va acompañada de la opinión de los artistas, haciendo referencia a alguna de sus obras para sustentar visualmente lo dicho.

5.1. DE ICONOGRAFÍA, SÍMBOLOS E IRREVERENCIAS

Pintor atraviesa el mercado José Castillo Tielemans de San Cristóbal de Las Casas hasta llegar a un portón negro donde en otro tiempo se leía "Gráfica Maya". Al cruzar el umbral oscuro de la entrada, su atención se centra en los cambios del lugar. Es medio día. El único árbol se agita con sus hojas verdes y lanceoladas, dejando entrever algunos frutos secos de la última cosecha. Es diciembre y aún las flores del durazno permanecen ocultas entre las ramas: esperan las lluvias de primavera como aquellas luminarias del cielo que sólo pueden ser vistas cuando el sol desaparece. En el patio de concreto, el sol derrama intensos rayos de luz, mientras acompaña a un grupo de literatos que, entre cantos, música, recitales y disertaciones, recuerda el día de su nacimiento. Han pasado veinticinco años desde que la Unidad de Escritores Mayas y Zoques (UNEMAZ) fue fundada.

Hasta hace unos años, recuerda Pintor, abundaban los árboles de ciprés y variados frutos; había un pequeño vergel con flores y caracoles que se deslizaban por todas partes. Una tina la hacía de fuente a donde llegaban a beber las aves. A él le gustaba leer en ese jardín de no más de sesenta metros cuadrados. Los pájaros hacían sus nidos en las paredes y muchas veces vio lagartijas de color verde y azul turquesa. Es verdad, los años han pasado. Los cipreses, alcatraces, matalhíos, bejucos, chayotes, quequestes, aretes de la india, tabaco, aguacates y otros más han desaparecido. La humedad se desvaneció debajo del cemento y las chinchillas, catarinas, mariposas, moscas verdes y ciempiés fueron a poblar lugares desconocidos.

Detrás del micrófono, adultos y jóvenes leen sus textos, siendo preeminentes los idiomas tsotsil y tseltal; estas lenguas dominan el entorno. Pintor se pregunta por las demás voces que esta vez no pudieron ser escuchadas: zoque, chuj, mam, kanjobal, tojobal, kakchikel, mochó, akateco y ch'ol. Un hombre de melena larga omite el papel y lee un par de líneas en el celular. Otro más canta en tsotsil. "Son 25 años", recuerda el Presidente de la Asociación: "En los años setenta y más allá hay una preocupación por la enorme discriminación y racismo que se da entre la cultura mestiza y la de nosotros".

Las palabras vuelan. Los discursos entran y salen como los fantasmas de coleópteros muertos bajo el cemento. Ahí, las frases se entrecruzan, mientras Pintor recorre aquel lugar donde vivió por buen tiempo. Las imágenes de sus compañeros y compañeras aparecen entre risas y lenguajes diversos. Mira con nostalgia el piso donde durmió por varios años. La bodega y los materiales de impresión han desaparecido. El taller, el espacio donde confluyó el arte y la esperanza de lucha, luce vacío. Un montón de sillas y mesas dan cuenta de otro tipo de intereses.

Pintor recorre los pasillos del taller extinto. No hay tórculo ni cuadros ni grabados que cuelguen de las paredes. Un viejo pizarrón pergeña algunas palabras en tsotsil. Hace un tiempo, en ese mismo lugar, bullía la sonrisa de los niños y de los investigadores: portadores culturales, artistas, intelectuales, antropólogos, sociólogos, historiadores, economistas, profesores, artistas, indigentes, alcohólicos, poetas y vagabundos (extranjeros y nacionales) se miraron a los ojos y dieron su opinión acerca de la vida, la cultura, el arte, la ciencia, la política, el amor, la muerte, entre otras tantas cosas que fueron quedando en el olvido.

Pintor mira cabizbajo un par de sillas frente a él y recuerda el círculo de compañeros y compañeras que formaban el corro donde debatían o bebían o cantaban. De entre el bullicio del patio donde se consumen las palabras bajo el ardiente sol, los recuerdos y reencuentros unen las voces para volver a escribir:

La mayoría de los pintores no trabaja por series, sino que cada cuadro abarca un tema particular. Hay excepciones como Antún, Chawuk, Heber, Kak, Darwin y Rigo. La principal actividad es la pintura, pero algunos de ellos y ellas abarcan otras disciplinas como grabado, escultura, performance, fotografía, serigrafía e instalación. Aunque no todos abordan temas folclóricos o culturales, la realidad es que como decía Chawuk en el 2004, no pueden evitar la raíz étnica y cultural que los distingue, incluso, arguyendo que sí existe la posibilidad de una pintura étnica.

Cada artista tiene su propia propuesta pictórica. Por ese motivo, no todos siguen el mismo camino. Durante el desarrollo de este capítulo podremos leer y ver algunos ejemplos. En cuanto a las temáticas, son variadas y van desde la resignificación de los iconos prehispánicos hasta los movimientos sociales actuales. La violencia (la caída de las torres gemelas), la guerra y la lucha social de los pueblos indígenas (movimiento Zapatista desde 1994), la muerte, la vida, el amor y el dolor son parte de su bagaje figurativo. Asimismo, se inspiran en los motivos prehispánicos, las artesanías y bordados locales, las cosmovisiones, las fiestas y carnavales, la tradición oral, los acontecimientos históricos y lo cotidiano. Hay reminiscencia de los murales de Bonampak, la ropa tradicional indígena (lacandones, tsotsiles, tseltales), instrumentos musicales locales, cruces, entre otros.

De entre las figuras icónicas prehispánicas más recurridas por su relación con la cosmovisión actual de los pueblos indígenas están el árbol, el sapo (de los bordados), el maíz (elotes/mazorcas con los cuatro colores de los puntos cardinales) y flores como alcatraces y cempasúchiles. Hay un apego por representar la naturaleza real o simbólica en constante interacción con el ser humano. Asimismo, se percibe un vínculo importante con los bordados, toda vez que éstos forman parte de la continuidad de la cosmovisión indígena presente en formas sintetizadas y colores brillantes, por ejemplo, la tendencia al rojo y azul que se complementan por secundarios como el naranja y verde. También incorporan a personajes de origen indígena y "prehispánica" con sus ropas tradicionales a modo de retratos y poses fotográficas o en situaciones cotidianas o sagradas (rituales, por ejemplo) de su propio contexto cultural o situaciones de miseria, alegría, violencia, tristeza o melancolía. No escapa a su interés las artesanías (palomas de barro) y las fiestas tradicionales.

En cuanto al espacio y la distribución de los elementos, que da un ritmo particular, existe preferencia por el círculo, la espiral y el caracol (se conectan como principio y fin del universo y/o el mundo) y los espacios duales o cuadráticos, a veces, atravesados por líneas onduladas como símbolos de energías en movimiento. También, se nota preferencia por los glifos y colores fríos en oposición a los colores cálidos; rojo y azul son opuestos y complementarios. Algunos pintores como Chawuk, Antún, Sebastián y Darwin aplican elementos perturbadores que hacen de la obra un espacio crítico y reflexivo. Así, vemos la cabeza de una paloma de barro sujetada del cuello por un lazo que la ahorca, misiles explotando en las ramas del árbol sagrado y algún tsotsil cercano al precipicio. Asimismo, en sus propuestas aluden a la vida y a la conciencia como

un don que todos los seres poseen: tal es el caso de Chawuk y Antún que defienden que la tierra está viva.

Es insistente el impulso por representar a la tierra y el universo a través de círculos y formas geométricas o líneas ondulantes. La luna y el sol, padre y madre, el día y la noche son recurrentes. Existen dos planos, tierra y cielo, y un interés por el rojo y azul. Según Kandinsky (2005), habría un alejamiento en la parte superior y una atracción hacia abajo. Sin embargo, al relacionar el azul con el color negro se explica una continuidad del tiempo según la cosmovisión maya: el negro y el rojo son colores sagrados y simbólicos: día-noche, luna-sol, ayer-hoy, vida-muerte. Es común la fusión de la figura humana con la tierra. Los cuerpos humanos se convierten en montañas, árboles o animales (serpientes, pájaros o armadillos), mientras los árboles pueden tomar forma de corazón u otros elementos como la mazorca.

Existe una tendencia a la geometría sagrada y los colores claramente diferenciados. La relación tierra-ser humano-cielo nos recuerda "La creación del hombre" de Miguel Ángel, entrando a escena las figuras esféricas y la energía que se transfiere a los distintos planos por medio de una relación simbólica entre el ser humano y lo divino, celestial. Para los PMZ los planos son muy importantes, tanto arriba y abajo como izquierda y derecha. Chawuk ve dos planos (cielo-tierra), una separación que se resuelve al pensar al sujeto universal, logrado visualmente al agrandar la figura humana y empequeñecer el globo terráqueo y el universo. Antún se centra en el espacio arriba, el celeste, místico, por ello sus personajes no son reales, representan lo desconocido. Darwin, aunque siguiendo con los dos planos, se acerca más a lo terrenal, lo cotidiano. Para Sebastián, en cambio, lo dominante es lo telúrico y celestial-metafórico. Hay presencia de mitos y ritos, pero sin preocuparse por una exposición etnográfica o fotográfica de los elementos. Muchas veces el plano celestial y mítico sólo sirve de atmósfera y fondo para representar la figura humana real o mítica. Los elementos culturales son importantes pues remiten, en el caso de Antún, a la espiritualidad, la tierra y la preocupación ecológica y un uso simbólico del tiempo y el espacio a través del rombo o la espiral. La forma esquemática de las composiciones puede proponerse como sigue:

1. Equivale al espacio celestial y mítico, donde hay predominio de azul/negro, gris y/o quebrados.
2. Espacio terrenal en el que se elige el rojo y sus complementarios.

3. Inframundo, sujeto al segundo plano con predominio de rojos y sus complementarios más la mezcla de negros y quebrados.
4. La representación del árbol/ser humano y sus elementos que le dieron origen con predominio de secundarios como el naranja, morado y verde.

Los artistas eligen los tres planos en sus diferentes posiciones, o sea, vertical, horizontal y diagonal o, en su defecto, uno de ellos. No obstante, como el plano terrenal está ligado al inframundo, en realidad, la composición puede sintetizarse en dos planos y formar la cuadratura perfecta que, al moverse, da como resultado el rombo.

Dicha disposición del cuadro requiere de conocimientos previos, aunque no siempre se está consciente de la elección. Un ejemplo de esta composición la hallamos en los murales de Irma y Erik Hernández (tsotsil) analizados por Ofelia García Cruz (2012). En Irma, se sigue una composición vertical, cuyas líneas principales forman una cruz central representada por dos mujeres; Erik, por su parte, elige una composición diagonal con gran cantidad de motivos simbólicos como el bordado y los rombos. En esa tónica, durante algunos años, mis reflexiones artístico-estéticas me llevaron a proponer cuadros enfocados únicamente en la cuadratura que llamé "línea sagrada".

Los planos de Antún son unívocos, pero pensados en la geometría sagrada del rombo, donde predomina el cielo mítico y una numerología cósmica; otro espacio de Antún es el telúrico/inframundo. En el caso de la síntesis geométrica de la obra de Chawuk podemos ver dos planos, dos colores dominantes, el hombre-maíz en medio (la naturaleza que supera el espacio terrenal) y las figuras romboidales que representan al universo mesoamericano. Tierra-ser humano-cielo conforman el universo, el cosmos como unidad inseparable que se conciben en la relación conocimiento-ignorancia. Pero para Chawuk el cielo es algo indescifrable en términos conceptuales. Antún lo considera explicable a través de la cosmovisión y el manejo lingüístico de las imágenes del idioma tseltal.

Darwin, Antún, Chawuk, Gallo e Irma viven en el plano simbólico relativo al pasado y presente, haciendo un juego complementario de imágenes creativas explicadas por la cosmovisión, la cultura y la tradición oral. Carlos, Alux, Heber, Rigo y Kak abundan en el discurso socio-político y aquello objetivamente presencial, o sea, el contexto real de la complejidad humana inmersa en un sistema político y económico del presente que, a su vez, no

deja de ser parte de la cultura. Aunque todos pueden abordar críticamente sus temas, siempre lo harán desde esa distinción con sus matices respectivos.

Por otra parte, hay que decir que la relación hombre-maíz nos remite casi siempre al mito de la creación del Popol Vuh. Prácticamente, todos los PMZ han utilizado este elemento para sus obras. Principalmente, los tsotsiles de San Juan Chamula como Andrés, Flavio, Juan Sebastián y Xun Gallo. Caso curioso es que las mujeres revisadas aquí no hacen ninguna referencia a ello. No obstante, en la mitología —lacandona, sobre todo—, hubo un dios masculino creador del hombre y uno femenino de la mujer.

5.1.1. DE SURREALISMOS, CUBISMOS, ABSTRACCIONISMOS Y OTRAS CORRIENTES

De esta manera, siguiendo el uso metafórico, analogías y comparaciones logran efectos que, en ocasiones, dan cuenta de corrientes pictóricas conocidas como el surrealismo, impresionismo, expresionismo, realismo mágico, cubismo, postcubismo, abstraccionismo, expresionismo abstracto y abstracción figurativa, además de sus propias propuestas como el *presentismo* de Chawuk, el *mayismo* de Antún o el *chulelismo* de Sebastián.

El presentismo de Chawuk, no como técnica sino como ideal o aspiración estética y filosófica, podemos verlo sintetizado en la obra "Encuentros" (Fotografía 27), donde las dimensiones de los personajes se representan en una posición de alumno y maestro. Esto tiene que ver claramente con la propuesta del presentismo, del que Chawuk defiende la necesidad de conocer y aprender para llegar a una madurez pictórica. Lo que nos dice es que no podemos negarnos esa posibilidad: el conocimiento es universal (Fotografía 2). La oreja grande de Einstein nos enseña que el aprendizaje debe ser recíproco: hay que aprender juntos, escuchando(nos), incluso, a los más "pequeños". Como dice Gisela López Sánchez (2016): "[la obra representa a] Albert Einstein a la par de un personaje local tsotsil cuyos conocimientos sobre el mundo son de igualmente válidos y coherentes… una interlocución, evitar la negación de una sabiduría por la otra" (116). Un asunto que se articula más adelante con la propuesta de otro/as pintores/as.

Por su parte, en cuanto técnica, el mayismo de Antún implica el uso de colores quebrados y grises, cuyos personajes son fantásticos e irreales, viviendo en un plano celestial y mítico, irreal, pero apegado a una iconografía prehispánica en consonancia con la memoria/oralidad de los pueblos indígenas actuales. Así, se retoma el telar como soporte técnico y las reminiscencias al huipil tradicional y sus bordados, a las dualidades, espíritus animales, al rombo "que simboliza la

visión plana del mundo y una fuerte conexión con los ancestros, lo espiritual y el ser humano terrenal" (López, 2016: 35), produciendo de esta manera "una sensación de nebulosidad además de que las temáticas nos remiten al pasado remoto con algunos pasajes del Popol Vuh y la representación del maíz como origen del ser humano" (Ibíd.: 33). Se trata de una propuesta pensada como la memoria de los tseltales de Tenejapa, a la vez que resignificada. Con ello, "Podemos ver a los personajes representados como herederos de una tradición que no está desvinculada con el pasado histórico. La representación fiel de la realidad que se pierde en los detalles no es el objetivo técnico y tampoco parece llenar las necesidades expresivas del pintor" (López, 2016: 35). Mujeres y hombres lunares, grecas, huipiles, bordados y personajes duales confluyen en una relación simbólica donde predomina el rombo y la espiral, pues el artista reconoce el textil como instrumento de preservación de la memoria colectiva. La figura de la luna aparece como una constante, incluso, dando forma de luna a las cabezas de los personajes.

Del *chulelismo* hablaré más adelante.

5.1.2. RITUALIDAD, ORALIDAD E IRREVERENCIA

La tradición oral también es evidente en la mayoría de las propuestas pictóricas de los PMZ. Asimismo, existe referencia a la medicina tradicional y prácticas culturales propias ligadas a la oralidad y los rituales. Existe una referencia a los rituales de curación, sus procesos y la personificación de los actores. En el mural "La danza del toro", la curandera ocupa un lugar central, toda vez que, mientras cura a un niño recién nacido, metafóricamente, está rompiendo la frontera (México-Guatemala, para ser preciso); lo mismo que, en la parte central y abajo, un músico atraviesa los muros enfocado en su flauta (pito). Mi propuesta fue que la cultura y el arte no pueden leerse a partir de las barreras políticas y geopolíticas únicamente.

Entre los aportes técnicos, aparece la utilización del telar (que involucra la participación de mujeres de Tenejapa) como lienzo pictórico propuesto por Antún o el uso de tierras y arcillas por parte de Sebastián. De los pintores que más han trabajado la abstracción, se encuentran Sebastián, Kak, Antún, Chawuk y yo. En cuanto a mi propia propuesta pictórica, también consideré necesario el dominio del trazo libre como un modo de experimentar el color, contrastes y movimientos. No obstante, hay pintores como Carlos, Enrique y Alberto Tonjol que critican esta técnica por considerarla una evasión a la figura. Sin embargo, al menos en Sebastián, el abstraccionismo ha sido muy prolífico.

A partir de la reflexión acerca del sincretismo, algunos consideran necesaria una posición de defensa cultural, criticando la mezcla cultural, la transculturalidad, el culturalismo, el indigenismo, entre otros. Fusionan y entrecruzan el mito mesoamericano del origen de la vida y del ser humano, así como los discursos científicos y religiosos. Asimismo, tienden a la irreverencia a través del uso de personajes icónicos como Cristo, Madre Teresa de Calcuta, Pakal y Marcos. Se trata de un acto perturbador y desafiante. O realizan homenajes a personajes distinguidos (Andrés Aubry) y, con ello, fijan su postura política.

5.2. EL TORO Y EL JAGUAR: LA COMPLEJIDAD SIMBÓLICA E IDEOLÓGICA

Uno de los aportes del arte maya y zoque se encuentra en la propuesta de Antún Kojtom al remitirse a la memoria para voltear a su propio idioma y resignificar su entorno cultural. Dice: "Hay lenguajes o pensamientos fundamentales que son universales y que están también en nuestra lengua, pero no se han valorado. Entonces, lo que hay que buscar es el verdadero sentido de nuestro lenguaje: buscar estos mensajes que hay dentro de él". Bajo ese tenor, defiende la dualidad del idioma tseltal, cuya base puede asumirse como simbólica e, incluso, metafórica. Dicha dualidad la distingue con claridad en un videodocumental del 2009 hecho por el cineasta Diego Moreno. Ahí, Antún afirma:

> En la lengua maya tseltal contemporánea, el lenguaje está construido de manera dual. El "Cielo", por ejemplo, no existe para nosotros [en el sentido de las lenguas occidentales]. En nuestra lengua, "Cielo" es *Ch'ulchan*. Comúnmente, los escritores indígenas contemporáneos, tseltales o tsotsiles, relacionan el *Ch'ul* con lo sagrado. Sin embargo, resulta que la concepción de "sagrado" proviene de la relación que se hace con *Ch'ul Na'*, o sea, "sagrada casa/iglesia". Al estudiar la estructura de la palabra *Chul*, *Chu lul*, encuentro que se refiere a algo "liso" [resbaladizo e intangible, a la vez, según me explicó personalmente], como el vidrio, por ejemplo. *Chul* es algo etéreo y *Chan* es serpiente [lo etéreo que está en el cielo, materializado al llegar a la tierra].
>
> Entonces, viendo las estrellas, busqué encontrar alguna relación simbólica ahí. Hasta que, finalmente, llegué a la conclusión de que se trata de dos polos energéticos [dos referencias] que crean el Chan, representado por el rayo. Esto explica por qué a las líneas en zigzag de los bordados

> que elaboran las mujeres tseltales le llaman *Bel chan luch*, o sea, "Camino de serpiente" [porque *Chan* es la energía materializada, la serpiente como símbolo del rayo. Según esto, existe una relación inseparable entre la causa y el efecto].

Antún pasa del ámbito artístico a otro que se nos sugiere antropológico y lingüístico. Lo interesante es el cuestionamiento que hace de su entorno como una manera de entender esa realidad a partir de su visión propia del mundo; lo que, en adelante, se convierte en propuesta estética. El "Mayismo", como él lo llama, representa un juego entre las imágenes y las palabras. Por ese motivo, asegura:

> Lo que busco es una nueva teoría de cómo descifrar el lenguaje y los símbolos que se registran, principalmente, en los bordados de Tenejapa y otros muchos pueblos que los tienen todavía. Hay una relación muy simbólica de algo que está totalmente confuso por el sincretismo. Por ello, mi obra pictórica se ha enfocado a un tema que investigo, la memoria de los mayas tseltales de Tenejapa que aún guarda fragmentos de la filosofía maya. En la pintura estoy explorando esto, pues pretendo que, en cada pintura, haya una búsqueda filosófica y poética.

La idea es comprender y asimilar útilmente estos conocimientos para trasladarlos al campo de lo estético y usarlos como instrumento de interpretación y "eliminación de la confusión creada por el sincretismo". Desde luego, en el plano pictórico, las mismas reflexiones que denotan un intento liberador pueden pasar a convertirse en otra cosa diferenciada. Uno de estos ejemplos es la interpretación dual entre hombres y animales, energías que, según Antún, son complementarias. Esta es una constante en la obra de Antún Kojtom: los números y planos sagrados que nos remiten a la iconografía prehispánica e historias locales. Su obra, de algún modo, representa su explicación e interpretación iconográfica, construyendo un diálogo con el pasado y el presente, a la vez que desentraña contenidos simbólicos.

Entre sus primeras pinturas de la representación dual, se encuentra el cuadro titulado "Dualidad" (Fotografía 15), donde un jaguar humanizado se "abre" para dejar entrever el rostro de un niño —según el pintor, su propio hijo—. Antún trata de demostrar su hipótesis de que la humanidad es portadora de energías relativas a los animales como el jaguar. Hablamos del nahualismo, pero en una versión visual que implica niveles de aprendizaje representados por colores: en su clasificación, el jaguar rojo, por ejemplo, es el de mayor rango. Asimismo, en su

mural "Ch'ulel", pintado en las paredes del teatro "Hermanos Domínguez" de la ciudad de San Cristóbal, predominan los números 13, 2 y 4 y las formas circulares del espacio (ver Fotografía 45). Otro tanto podemos decir acerca de la distinción del toro como elemento simbólico. Antún explica:

> En el carnaval de Tenejapa, el torito lo construyen con el petate que corresponde al símbolo maya conocido como *pop*. ¿De qué se trata? Este torito es símbolo del cristo que va a ser ejecutado. Entonces, el *pop* tiene relación con la muerte, pero la muerte de un personaje grande, ilustre, importante. Si existe el símbolo de *pop* es porque este personaje está a la altura mayor. Los tseltales consideran que Cristo había sido el máximo personaje y, por tanto, merecía ser representado en forma de torito de petate para que se fusionara con el símbolo *pop*, el de la muerte de los grandes héroes mitológicos y divinos.

Antún relaciona el toro con un símbolo prehispánico, el *pop*, que se fusiona con el cristianismo, aunque revisando su obra no encontré ninguna referencia explícita al toro. Pienso que eso se debe a que lo ve como un elemento nuevo en la cosmovisión actual de los pueblos. No así el jaguar, el cual mira como un referente para comprender los contextos culturales de la antigüedad maya. Tanto el toro como el jaguar son icónicos entre las culturas indígenas actuales. No obstante, según el lugar, las formas en que se les aprecia, representa o identifica pueden variar. Para los tsotsiles de San Juan Chamula, según la pintora Irma López Jiménez, el toro es un elemento necesario para la identidad tsotsil de esa comunidad. Incluso, dice que el maltrato que sufre el animal durante el carnaval es necesario, pues forma parte de la ritualidad propia del pueblo:

> El toro representa mucho. Ahí en la plaza, durante el carnaval de Chamula, se ve que es una tortura. Pero, en nuestra cultura, el toro es el elegido para estar bien con nuestro Santo Patrono, porque es un toro sagrado que no en vano está ahí, ya que forma parte de un ritual necesario; sin el toro no hay fiesta. Como dicen: así es su destino.
>
> Mientras no se muera la cultura, ahí está la base. Aunque las personas no puedan leer y solo pueden observar, saben lo que representa el toro. En los murales de la iglesia de San Juan, ahí, está el toro. Siempre presente el toro y el jaguar. Creo que el arte puede ser algo que puede llamar la atención de la gente. Al hacer nuestras obras, siempre debemos pensar en llamar la atención de la gente hacia nuestras culturas.

No obstante, el toro tiene una connotación masculina que excluye a las mujeres, toda vez que son hombres los que combaten/enfrentan el toro; igual que en Tenejapa, donde quien se coloca el toro de petate es el hombre (Fotografía 17). Incluso, en ambos pueblos, los hombres "usurpan" de algún modo el lugar de las mujeres al vestirse como ellas en esas fechas. Una situación que trasciende otras cuestiones como es el arte. El caso de Irma es muy revelador:

> En la cultura que tenemos, solo los hombres pueden pintar. Por ello, si ven mis obras solo dirán "me parece bien" o "está bonito", pero de que en algún momento me lleguen a invitar para que haga algo que represente el pueblo o nuestra cultura, creo que no va a suceder; como decían: "Solo Juan Gallo puede hacer arte; ahí, las mujeres no pueden meterse". Los entiendo. Pero una vez le pregunté a un abuelito por qué no podíamos participar y me dijo: "No, porque ustedes traen falda y no pueden estar, ahí, brincando". Incluso, en las fiestas del carnaval un hombre representa una mujer, porque es la Madre de Dios, como dicen. Esto no me limita ni me desanima, porque estoy consciente de que son sus normas de la comunidad.

Desde luego, aunque con humildad Irma acepta las reglas comunitarias, reconoce que sí le gustaría ser parte de los artistas reconocidos de San Juan Chamula, sobre todo, para cubrir aquellas necesidades que tiene la comunidad con sus elementos sagrados:

> De las obras, sí, me han pedido en una ocasión, pero solamente "debajo de la mesa". Un señor me vino a decir:
> —Irma, tú que ya sabes pintar, mira, Juan Gallo me cobra 5 mil pesos por pintarme una cruz.
> Era un *martoma* de Santa Cruz.
> —Píntame esto y tu obra la voy a bendecir, ahí, en el altar.
> Me quedé sorprendida. Me puse roja. [Ríe]
> —Sé que puedes hacerlo; pintámelo. Lo quiero y lo voy a dejar en mi altar.
> —¿En serio? —le dije.
> —Sí.
> —¿Y no te van a decir nada?
> —No. Solamente que les voy a decir: "Aquí está la obra; contraté una persona", pero no les voy a decir al momento quién, que fuiste tú. Ya cuando salga de mi cargo sí voy a decir quién me lo hizo.

> Me sorprendió el señor, porque una mujer no puede hacerlo, no lo puede dibujar, solo Juan Gallo, pero el cobraba más. Yo no cobré nada, porque fue de corazón. Me dijo: "lo voy a poner en mi altar". No cobré nada.

En ese sentido, el toro también representa la conquista y la masculinidad imperante. Por ello, cuando Yeeni insiste en que la enemiga de la mujer es la mujer misma, se refiere a la ideología opresiva que ha creado una idea del ser femenino a modo:

> Sí, la mujer es mi rival, la mujer creada ideológicamente hablando, a la que se le ha dado una caracterización social y moral. No obstante, este adversario viene propiciado por varios factores identificables: la religión, por ejemplo, es crucial porque recalca "lo inmoral", "lo imperfecto" que son las mujeres. Más aún, cuando descubrimos que esa ideología está planeada por hombres. Hasta las teorías están hechas por ellos, en su mayoría.

Aunque hablamos de ideologías, bien sabemos que existen personas de carne y hueso que las imponen; es decir, no hablamos solamente de ideas, sino de actos cometidos. Es la situación que me planteé cuando pinté el mural "La danza del toro", el cual se encuentra en el auditorio de la Facultad de Derecho, en San Cristóbal de Las Casas, mismo que hace referencia a las fronteras y culturas como la mam y jacalteca, etnias que se identifican con dicha danza (Fotografía 16) y por habitar la frontera México-Guatemala.

Durante la preparación del boceto, me preguntaba cómo pintar esa problemática. Se me ocurrió representar una danza-teatro donde los personajes formaran una coreografía en tensión. Del lado izquierdo imaginé un hombre semidesnudo con la máscara del toro, cargando una enorme lanza (falo) dirigido hacia el cielo (el espacio superior del mural). Hacia el lado opuesto, pensé en una mujer lanzando una soga para apersogar el toro (Fotografía 18). Días antes de iniciar a pintar el mural, en diálogo con la pintora Brenda Medina, expliqué: "Si disparamos al toro y lo matamos, aparentemente, hemos vencido; pero no, ya que la máscara seguiría ahí. En cambio, si atamos al animal, bien podríamos desenmascararlo y conocer al verdadero enemigo y saber cómo piensa".

Lo interesante aquí, es la exigencia que implica la creación de una obra al tratar temas complejos. No basta con tener buena técnica, sino que, además, es necesario investigar, fijar una postura y pensar en el *clik* del que habla el escultor Peter Bär o lo que Robie Espinoza llama "el

elemento perturbador". Tal como señala Floridelma Sántiz acerca de su obra en grabado mural del año 2010:

> En el caso de la experiencia vivida sobre el grabado mural, ya no fue solo una imagen, ya no solo fue pegar un grabado y ya, sino que generó otros problemas. Porque creo que ni nosotros mismos los creadores pensamos en lo que una imagen puede generar. Bueno, yo veo mi imagen desde un punto de vista, pero, en realidad, va más allá de lo que yo pienso, porque se van generando otras ideas de otras mujeres que también pueden ver en esa imagen otras cosas; incluso, puede que otras personas no vean una obra artística.
>
> Mi obra de grabado mural era una manera de decir que las mujeres nos vemos reprimidas, que las mujeres, a pesar de la modernización del siglo XXI y el avance de la tecnología, todavía seguimos siendo sumisas y reprimidas por el machismo y por la desigualdad y la injusticia. Hay cosas que no han cambiado, ciertos aspectos negativos que deberían de cambiar. Si la sociedad, el mundo está en constante movimiento también debe haber un cambio favorable hacia las mujeres. Y sí los hay, pero no profundo, no hay un cambio general, sino que se da solo en sociedades donde hay dinero, donde hay mujeres con recursos económicos, pero para las mujeres de las comunidades, en general, no hay cambios, porque no existen oportunidades para ellas. ¿Cómo se va a generar el cambio, si no hay opciones?
>
> La idea era manifestar un problema, porque en realidad detrás de una mujer hay un sinfín de elementos que conlleva, pero nunca imaginé que esa imagen generara tanta dificultad.

La obra citada fue colocada en una de las paredes de la Facultad de Ciencias Sociales, UNACH, pero su duración fue poca al ser arrancada a los pocos días de haberse instalado. Como se puede ver en la Fotografía 22, algunas partes del grabado se encuentran rasgadas. Este trabajo es muy interesante, al ser el primero que la autora realiza con esas características. La naturaleza de la obra exigió una reflexión profunda sobre las problemáticas actuales de las mujeres, de tal modo que el grabado mural tuviera un mensaje directo. Sus resultados son sorprendentes, sobre todo, por la sencillez y capacidad crítica de la autora. A manera de denuncia, el personaje principal aparece amarrado con cadenas que, al mismo tiempo, se hallan atadas a un poste. La boca de la mujer se encuentra cerrada por una cremallera, mientras el cráneo descarnado y desprendido del cuerpo es "jaloneado" por una cadena que hace a la vez de cabello trenzado. Por si esto fuera poco, aunque de pie, el cuerpo se apoya en una sola pierna; lo que da una sensación de inestabilidad y desequilibrio. A decir de la propia Floridelma:

> La obra representa las cadenas que cargan las mujeres, el peso grande que cargan y que de repente no pueden expresarse, ser ellas, no pueden ser libres; las cadenas son una muestra gráfica de lo inseguras y reprimidas que están, cargando un sinfín de elementos prohibitivos y que les han hecho ser sumisas y vivir dentro de la ignorancia. La intención es que, a partir del arte, se generen otras ideas. Lo interesante es que, al compartir nuestras experiencias a través del arte, otras mujeres manifiesten su manera de pensar y de ver y cómo romper esas cadenas, cómo luchar ante todas las situaciones negativas. El arte es una de las maneras de manifestar nuestras emociones, nuestras inconformidades.

El mensaje es directo; no se hacen regodeos ni artificios. El elemento perturbador es la imagen misma, pues no se pretende agradar a nadie. Simplemente, es violenta y agrede visualmente porque desdeña la perfección griega del cuerpo femenino. Su intención es ofender y denostar las miradas impasibles. Eso debió haber incomodado a quienes la destruyeron, toda vez que la dominación inicia con la manipulación de las imágenes. Acá, podemos preguntar: ¿Por qué hay pocas mujeres artistas indígenas? Dice Floridelma:

> Hay otras prioridades. Además, se desconoce que a través del arte puedes expresarte, manifestar otras cosas, tus maneras de ser, maneras de pensar. En mi caso, no entendía lo que podría provocar una imagen. Ahora comprendo que una sola imagen, una sola figura, un solo dibujo puede generar un sinfín de conocimientos, un sinfín de ideas. Es bastante interesante y la manera más clara de expresar lo que uno siente. Resulta que las mujeres estamos tan sumergidas en nuestras costumbres, en nuestras tradiciones, en la normatividad que nos marca nuestra sociedad que de repente nos cuesta romper esa barrera. Yo era de las personas que iba de mi casa a la escuela y aceptaba lo que me decían en mi familia, sobre todo, mi papá: "Tú vas a trabajar y casarte". Pero cuando entro a la universidad, mis expectativas cambian.

Un caso parecido es el de Yeeni, quien fue señalada por realizar juegos "solo para niños", en un contexto donde las mujeres son formadas solamente para cumplir funciones del hogar. Estas experiencias de rechazo, exclusión y señalamiento provocaron su temor a convertirse en artista o, cuando menos, aprender algo que no estaba dado en "su rol de mujer". Su experiencia al respecto puede verse con claridad en sus primeros grabados, tal es el caso de la obra de la Fotografía 19, donde la sensación de encierro y depresión fragmentan el tiempo y lo vuelven

contra la persona misma. En ese estado inactivo y desconsolador, la única esperanza es el rompimiento de la "botella". La mujer (u hombre), sentada sobre un banco, mira al piso vaticinando su inevitable caída: la gravedad reclama su cuerpo sobre un montículo, mientras la sombra humana solo puede tantear con el pie el nivel de dureza del piso. Dice Yeeni:

> El único momento en que yo decido qué hacer, es cuando hago arte. El arte nos permite experimentar un estado de libertad, un respiro, algo que no puedes decir con palabras, pues es una sensación de libertad para ser tú misma. Ahí, no importa lo que digan o aprueben los demás; es una sensación de tranquilidad y descanso, como cuando corres a gran velocidad y, luego, te vas deteniendo poco a poco: te desahogas y te quitas una carga. En la pintura, en los grabados, descargas todo lo que eres y, al mismo tiempo, te liberas de ti: dejas ese peso que vas cargando. No sé si sea terapéutico, pero cuando ves tu obra terminada regresas a ese momento en que la hiciste. Por muy mal que esté estética o técnicamente hablando, no te puedes olvidar de una obra, porque es una extensión de ti.

De alguna manera, tanto Irma como Yeeni y Floridelma han sido vetadas (por tradición o costumbre) a participar en espacios que, según las ideologías dominantes, corresponden solo a los hombres. Desde luego, hablamos del arte plástico en términos más occidentales. Hay que recordar que el arte más sofisticado de los pueblos indígenas de Chiapas lo realizan las mujeres tejedoras. Bajo esa distinción, el arte de las mujeres aquí revisadas se vuelve un acto de intransigencia que abre otras posibilidades. Una de ellas es el reconocimiento del sujeto en un contexto que es diferenciable, sobre todo, en temas de discriminación y exclusión, como sucede con el pintor Bokama Ramos, de origen mam.

Bokama es hijo de refugiados guatemaltecos llegados a México en los años ochenta. Por ello, el arte le permite asumir un cierto orgullo que contrasta con los años de discriminación, permitiéndole, además, identificarse y aceptar su identidad étnica:

> El hablar sobre mis papás o mis orígenes es muy doloroso. Sufrí discriminación durante toda mi infancia y mi adolescencia, donde siempre era el "cachuco", el "muco", el que "su mamá no habla bien el español", el que "su papá no habla bien el español", el que señalaban en la escuela. Yo lo he ocupado como un arma para agarrar fuerzas, como para tratar de sobresalir; esa ha sido mi fortaleza. Cada vez que escucho cachuco, muco, guatemalteco, indio, patarrajada… ya no me

> duele. Hoy, lo grito a los cuatro vientos, porque, a pesar de toda la discriminación, a pesar de todo lo que me decían, aquí estoy. Ahora soy Bokama Ramos, el pintor.

A pesar de que reconoce una identidad étnica y se siente "orgulloso" de sus orígenes guatemaltecos, acepta que aprender la lengua mam no ha sido de su interés. Tampoco le interesa conocer la cultura de sus padres y sus abuelos y mucho menos volver a la tierra donde sus familiares nacieron.

> Nunca he ido al pueblo de donde eran mis papás. Mi mamá era de Bullaj [Guatemala], ahí vivía en Bullaj con mi papá. Estamos hablando de un pueblo cercano, muy cercano. Mi papá era originario de Toquián Grande. Entonces, esto es muy cercano. Pero, nosotros, desde que nacimos y hasta la actualidad, ir a Guatemala, ir a caminar a Guatemala, ¡no!, porque es sinónimo de muerte para nosotros como hijos de refugiados. Nos metieron en la cabeza que ir a Guatemala es morir; que cruzar a Guatemala es encontrarnos a los guerrilleros y que nos matarían por estar en contra de la patria, por ser cobardes, fácil, por ser cobardes y huir, cuando pudimos habernos quedado y luchar. Pero nosotros no tenemos la culpa, nosotros somos hijos de refugiados. Pero mi papá eso nos inculcó: Guatemala, nada.

Desde luego, al recordar las historias de muerte que les tocó vivir a sus padres, se entiende su rechazo a mirar hacia esos rumbos: "Tuvo que morir la mitad de mi familia, los tuvieron que matar los guerrilleros o los soldados del gobierno, los tuvieron que matar, les tuvieron que cortar la garganta con cuchillos, con machetes para que yo pudiera sobrevivir, para que mi familia pudiera sobrevivir y somos afortunados".

A diferencia de otros pintores guatemaltecos, como es el caso de René Dionisio y Manuel Chavajay (Fotografía 23), Bokama se refugia en los cuadros un tanto bucólicos y sosegados. A excepción de los corazones sangrantes que pinta, su obra se centra en niños y niñas apacibles y mujeres adultas envueltas de vegetación exuberante (ver Fotografía 20). No se ve por ningún lado la reminiscencia de su cultura ni de las historias de horror vividas. Con esto, nos queda claro que no siempre podemos pintar sobre todos los temas y mucho menos aquellos que nos causan más dolor. A veces, el arte no implica una confrontación con la realidad; al contrario, es un retiro, una evasión o un desprendimiento. No siempre se tiene que expresar una situación específica de nuestras vivencias personales. Como dice Juan Chawuk, un artista enormemente prolífico:

> La vida tiene muchos colores que se perciben en el campo visual y se sienten en los conflictos sociales. Dichos colores han influido en mí desde que nací en 1971, en Las Margaritas, Chiapas. Las texturas de los acontecimientos han provocado imágenes en mi memoria que alimentan mis obras…
>
> Lo que se vive desde pequeño en ocasiones beneficia y en otras puede llegar a bloquear el crecimiento personal. En mi caso, esa vida hizo que yo rebosara de colores, algunos inquietos, otros serenos, algunos colores con urgencia violenta y otros aún me acarician con paz y cariño (en Köhler *et al.*, 2010: 278).

En Bokama vemos esas referencias al dolor a través de los corazones clavados (Fotografía 21), pero en Chawuk no hay límites. Su obra es compleja porque fusiona distintas miradas, llevándonos a distintos campos donde se conjugan de manera magistral lo propio histórico y cotidiano con lo simbólico social y cultural. Sus temas son variados porque no se sujeta ni al indigenismo ni al culturalismo o a la cosificación del arte. Ya Gisela López Sánchez (2016) ha hecho un buen registro de sus obras, aunque no se logra abarcar la profundidad de su pensamiento y creatividad. Tampoco la presente tesis cumple esa función, porque la intención del proyecto es abarcar la mayor población de artistas en estos menesteres. No obstante, podemos diferenciarlo con claridad al tener una característica particular: pensar al ser humano como un "ser universal" que no necesariamente se tiene que someter a categorías impuestas. Esto forma parte de la resistencia de su propio universo, en el que hasta la cultura puede convertirse en enemiga. Por ello, le apuesta a lo que nombra como "Presentismo". El Presentismo, la propuesta artística de Chawuk (el ideal estético y existencial), es la presencia inmanente del artista en sus obras; es el "momento eterno" de la vida del artista que trasciende el tiempo y la historia:

> El Presentismo es vivir el instante como artista, con el temperamento y con la acumulación de información recibida de nuestros padres, del conocimiento seglar o religioso, para ofrecer lo máximo; es lo que ha dejado la historia y se puede vivir en presente, a ese presente me propongo darle fuerza, vivir el presente porque he asimilado el pasado así plasmarlo en un lienzo, para que sobreviva en el futuro como algo sólido; el Presentismo quiere abarcar todo, así transmite su energía incluyente, involucra el pasado y considera las repercusiones para el futuro, exige una visión amplia, esa corriente tendrá fuerza si hay conciencia… (en Sántiz *et al.*, 2004: 92).

Universalismo y Presentismo convergen para delinear el pensamiento urgente de un artista completo que busca trascender las barreras formales. Es así que Chawuk es uno de los iniciadores del realismo mágico entres los pintores provenientes de alguna etnia. No obstante, en el libro de "Cinco pintores", el artista tojolabal reconoce que no quiere ser como los pintores famosos, aunque acepta que el estilo y la madurez artística forman parte de un proceso en que infieren distintas corrientes:

> El estilo se logra por la insistente búsqueda de solidez y madurez, los conocedores calificarán, no quiero decir, "hay madurez en mis cuadros". No, siempre hay insatisfacción, son pocos los cuadros donde percibo madurez y calidad; quiero liberarme en cada cuadro, y al mismo tiempo sé que un lienzo no puede abarcar todo nuestro ser, ni toda nuestra habilidad ni todo nuestro conocimiento, pero hay algo mío en cada cuadro (Ibíd.: 90).

Dicha complejidad del proceso creativo es lo que otro enorme pintor, Sebastián Sántiz, llamó el "Ch'ulel pictórico", cuya necesidad implica un cuestionamiento constante, incluyendo los "mensajes" que se reciben en los sueños.

> En mi sueño, me decían: "Tú, tienes que pintar algo de tu tierra, tienes que pintar tu gente, tienes que pintar las montañas". Dije: "Está bien, pero ¿cómo voy a pintar eso?". De hecho, podía sentarme frente a algún lugar y a hacer un paisaje y segurito se iba a vender. Pero yo quería hacer algo diferente a eso. Entonces, en mi sueño, empecé; me decían algunas cosas. ¿Cómo puedo pintar, por ejemplo, el olor de la tierra cuando llueve? Ahí fue algo útil para mí. Ahí, sí, ya no. ¿Cómo lo puedo representar? Porque en figurativo ya no lo puedo hacer.
>
> Por ejemplo, cuando van a sembrar la milpa, se quema esa montaña. Ya seca, ya talada, al siguiente día, llueve. ¡Qué olor tan rico suelta ese terreno que ya está preparado para sembrar la milpa! Cuando truenan los rayos o cuando el viento viene, fuuuuuuuuuuu, siento que mueve las montañas. Entonces, te pones a pensar: ¿Cómo voy a pintar esto? Yo, quiero algo abstracto. Pero, ¿cómo lo voy a pintar? ¿Cómo voy a pintar cuando platican mis papás [sobre] el ch'ulel de la tierra, cuando nos platicaban del misterio? Así fue que empecé en el abstraccionismo, buscando el ch'ulel en la pintura.
>
> El ch'ulel es el espíritu que nos mueve como seres humanos. Por eso, en tseltal, se dice mucho *Julix ch'ulel*, cuando un niño ya creció; *Julix ch'ulel*, ya *julix ch'ulel*: "Ya llegó, ya le llegó el espíritu" o

"ya le está llegando la conciencia" o algo así. Cuando uno está pequeño, es por eso que no entiende uno, pero conforme vas creciendo podemos decir que *yakix xjulel ch'ulel*, que va llegando el espíritu. Entonces, siento que es así con la obra también; hablando del espíritu del ser humano, igual, se le transmite a la obra: se le transmite un espíritu, una fuerza que hace que, para mí, se pueda empezar a llamar una obra de arte. Puedo pintar 100 obras durante un año y podrá ser que, de esas 100 obras que pinte, solo una o dos hacen que se transmita algo al público.

Eso, la misma obra lo dice. Son los mismos colores: cuando sientes que ya están completos los colores que se marcan dentro del espíritu del pintor con su pincel. Cuando dice: "Ya no le quiero meter más colores, porque lo puedo echar a perder". Entonces, como que habla, como que también dice: "Hasta aquí". Desde luego, es difícil decirlo. Yo, puedo comenzar a pintar un cuadro hoy y lo termino de aquí a dos o tres meses o lo continúo y me lleva un año, porque todavía siento que no encuentro los colores.

Bueno, entonces, ya, a través del tiempo, este cuadro que pinté lo vuelvo a ver de nuevo, porque puede ser que faltó el espíritu, pero hay un momento que marca donde dice: "Ya, hasta aquí", que ya no da más. Pero tampoco uno puede decir cuándo debes de pintar ese cuadro, ya darlo por terminado o pensar que ya tiene una fuerza. Todavía no, porque uno tiene que continuar trabajando, trabajando, trabajando, hasta que ya queda; es más, tampoco lo va uno a decir. Hay veces que a uno se le va, se le pierde ese camino de ese cuadro que tenga fuerza para mí.

También, hay pintores que les encanta mucho los cuadros y los empiezan a coleccionar, pero por lo normal es de que viene otra gente a la que le encanta esa obra. Esto quiere decir que a esa persona sí le está transmitiendo algo. Sin embargo, también puede haber obras que ni siquiera se venden, pero tienen una gran fuerza. Entonces, es un poco complejo, pero, sí, hay algo dentro: [cuando la obra tiene *ch'ulel* es porque] tiene fuerza, tiene lenguaje, tiene un mensaje/lenguaje propio de ese pintor que tiene plasmado en ese cuadro.

Dicho descubrimiento del ch'ulel de una obra, implica un largo proceso de reconocimiento y formación que, en muchas ocasiones, llevan a un estado de crisis al artista. Sebastián Sántiz falleció en diciembre del año 2014, pero, a pesar de la enfermedad que padecía, nunca dejó de trabajar en su propuesta artística; aun hoy, su ch'ulel pictórico nos sigue llenando de alegría.

5.3. NARRATIVAS PICTÓRICAS: ORALIDAD Y CRÍTICA Y DENUNCIA SOCIAL U OTRAS MANERAS DE REPRESENTAR LAS CONTRADICCIONES HUMANAS

Ahora bien, la insistencia en la memoria y la cultura nos exige, además, encontrarnos con narrativas propias de las comunidades y las colectividades (incluso, familiares) que, sin lugar a dudas, se ven atravesadas por la tradición oral. La fuerza de los relatos trasciende la capacidad creativa de los pintores, al punto de volverse, en muchos casos, el referente inmediato. Tal es el trabajo que realiza Darwin Cruz, donde se despliega un conjunto de imágenes que evocan los mitos y cosmovisiones resignificadas. Dice Darwin:

> Formar parte de una cultura étnica mexicana es uno de los privilegios más bellos que mis padres pudieron darme. En mi obra manifiesto la cosmogonía de mi pueblo, sus costumbres, sus tradiciones, su ideología, sus prácticas cotidianas y mi parecer dentro de la misma, tiendo a acudir a partir de ello, para el fortalecimiento de mis orígenes. Trabajar bajo esta línea temática y desde mi propia experiencia étnica me ha permitido aprender, valorar e indagar en ese espacio tan delirante y lleno de magia, nuestro folklor cubierto de una belleza exuberante muy particular, sus colores, sus aromas, sus cantos, sus personajes, sus mitos y leyendas.

Por ese motivo, es posible ver en casi todas sus obras una referencia a los relatos y mitos locales. El misticismo y mitología están presentes y son temas recurrentes porque es un modo de contar lo aprendido. Llama la atención la presencia de niños y animales, pero esto se debe al impacto emotivo de su mundo vivenciado a temprana edad: lo cotidiano se conjuga con lo sagrado y místico. Las obras de las Fotografías 24, 25 y 26 fusionan atmósferas únicas y etéreas con personajes y elementos dramáticos, oscuros e ignotos que se vuelven un misterio que hay que desentrañar.

También Antún Kojtom recurre a las historias que él atribuye a una memoria colectiva, a la memoria de Tenejapa. Ahí, en esas historias que provienen de la fogata y la voz primera de su madre, encuentra el modo para justificar los ritos y las enseñanzas que suenan a una pedagogía particular basada en la práctica y la conexión con el entorno:

> Sí, en nuestra cultura, lo había. Tan solo en las historias de las hormigas, lo que los antropólogos llaman el rito de paso, por ejemplo, podemos encontrar la iniciación donde el niño se plantea y asegura desde esa edad que va a tener una capacidad, una habilidad de hacer sus cosas en su vida. Sencilla e increíblemente, así es. Porque, si desde esa edad ya te sembraste la idea, eso vas a proponerte para encontrar nuevos campos, mismos que ya has iniciado a caminar.
>
> Te creas una confianza desde una cierta edad; cosa que, aquí, en esta nueva enseñanza [la del estado], no lo hay. Este es el problema y la confusión. Por eso, todos estamos encajonados hacia un pensamiento que nos ofrece las cosas tan bellas, que nos sirve, pero solo se enfoca hacia una línea vacía, porque no está acompañado con una carga espiritual, con una carga de fe; cosa que nuestra cultura lo practicó.
>
> Yo practiqué esta toma de energía a través de las hormigas y lo quiero practicar con mi hijo, porque la tenemos que encausar, la tenemos que practicar; entre otras cosas que está dentro de nuestra cultura que tenemos que sacar y explicar. Porque, para muchos, por ejemplo, al ver que están sujetando a una niña para ser picada por hormigas puede resultar malísimo, pero para nuestra cultura de esa manera sucedió; de esa manera, por fin, lograron encausar otra mentalidad. Imagínate, el chamanismo se encausaba de esta manera con prácticas energéticas para controlar el poder del jaguar, su energía.

Estas reflexiones, llevadas al ámbito del arte pictórico, cobran otro matiz mucho más complejo, pero rico en imágenes y posibles interpretaciones y nuevos significados. Así, para comprender cabalmente estas obras es necesario no desdeñar estos temas que pintores como Antún, Darwin y Juan Gallo retoman insistentemente. Obras como "Toma de energía I" (Fotografía 29) y "Toma de energía II" (Fotografía 28) nos permiten acercarnos a la cosmovisión de los pueblos indígenas sin utilizar otros puentes. Con ello, se descubre que los saberes ancestrales y profusos de los pueblos indígenas aún se hallan en imágenes no desentrañadas que persisten, principalmente, en la oralidad. Este ejercicio de transmisión de conocimientos por medio de la palabra hablada exige al artista recursos metodológicos y epistémicos para descubrir cómo se constituye una cultura en el ámbito de su propia historia y sus particulares contextos. El acto de "meter las manos en el hormiguero" implica la ritualización de la vida en relación del entorno que le da sentido y significado a lo que hacemos y, por tanto, a lo que somos. Tiempo, espacio, memoria, historia y emociones compartidas se conjugan para habitar nuestra primera casa: nuestro cuerpo.

Al respecto, mi experiencia personal en la formación artística me ha exigido ciertos niveles de reflexión. Por ejemplo, cuando mi papá terminó de construir la casa en que viví de niño y parte de mi juventud, se hizo una breve ceremonia. Era una casa de tabla y piso de tierra. Antes de entrar a habitarla, mi madre hizo algunas plegarias y oraciones. Luego, se regó agua bendita y alcohol tanto adentro como alrededor. Yo estaba pequeño cuando se realizó eso, pero ahora comprendo que eso fue un acto de amor que nos entrelazó tanto a la familia como a la casa, el lugar donde concebimos el mundo y nuestra propia historia. Por eso, cuando no estoy en la casa, me siento vacío. Más aún, si pensamos que nuestro cuerpo es nuestra primera casa. He ahí por qué los curanderos mames que curan la enfermedad del susto evocan el nombre del enfermo, pues, mientras limpian con hierbas o golpean frascos de vidrio con agua alrededor de la persona, suponen que el ser/alma/espíritu ha escapado de "su casa" y, por ello, es necesario pedirle que regrese: "*Kutoka', kutoka', Liy. Jalu tjaya', Liy. U'u tx'iya', Liy* (Pasa, pasa, María. Aquí está tu casa, María; pasa, ven aquí, ven aquí)". La idea es que el alma, la conciencia del ser, regrese al cuerpo.

Ese fue el motivo por el cual no comprendía el modo de pensar, actuar y vivir de mi mamá, una mujer que conoce formas de curación tradicional. Conforme fui leyendo y acercándome a preguntarle, me di cuenta de que tiene una visión muy distinta de lo que es la enfermedad. La medicina moderna tiene explicaciones argumentadas y científicas para explicarla, pero no puede eliminar la muerte. Los curanderos comprenden que el cuerpo es una casa que se habita y que, por tanto, la enfermedad es resultado de un desequilibrio energético. La muerte se concibe como el cumplimiento necesario de los ciclos. Por ese motivo, no se busca combatir la enfermedad por sí misma, sino restaurar el equilibrio para volver al camino original de la existencia, incluso, aceptando que la muerte es necesaria. Este es el esfuerzo que se tiene que hacer para comprender como funcionan nuestras culturas. Dice Antún:

> Ahora, reconocemos que nuestra cultura no es ignorante, no hay ignorancia. Hay ciertas cosas que están tomadas de una manera no definida con claridad, pero esto ha sido gracias a que la escuela [prehispánica] se había roto desde el 1500 [d. C]. Eso ha permitido que comúnmente se hable de las cosas de una manera normal y no se le dé tanto sentido. Más los miedos. Eso ha impedido que alguien pudiera analizarlo. No se puede analizar si no hay dualidad de visiones como la que tenemos ahora [es decir, la visión maya y occidental]. [Solo hoy, teniendo un bagaje amplio de conocimientos] podemos, entonces, entender esta visión de nuestra cultura, sus pensamientos

> filosóficos y los contenidos que hay dentro de las historias. Sin ello, pasaríamos sin comprender lo que pudiéramos encontrar dentro de la comunidad.
>
> Eso posibilita la liberación de la carga de la conquista o de este árbol imaginario al que se ve con una carga de heridas. Entonces, una vez liberado el árbol, pudieran surgir los nuevos pensamientos que, de hecho, se está haciendo. Esto es interesante porque, finalmente, está volviéndose más comercial el asunto de los mayas. Importante es que se logre profundizar y justificar de una manera tal que se vaya tejiendo esta historia nuestra.

Si bien la oralidad es la fuerza que matiza y da solidez a la obra de los pintores mayas, también es verdad que el esfuerzo exige no solo el aprendizaje técnico, sino, además, el conocimiento de las formas culturales a profundidad. Eso nos puede llevar a una crítica social que apunte hacia la resistencia cultural, toda vez que el ahondar en la cultura para conocerla es ya una manera de resistirse a morir.

De esta manera, los artistas mayas y zoques se vuelven especialistas de su propia cultura y, en muchos de los casos, defensores de ella, incluso, apostando por la defensa territorial. La denuncia y crítica social va desde el activismo y el performance temático hasta el videodocumental y la pintura. Ésta se vuelve promotora e instrumento de difusión de las preocupaciones de índole social. Alux Antún, Carlos Jiménez y Saúl Kak son algunos de los artistas que más plantean esto en sus obras.

Así, por ejemplo, la obra de Alux va dirigía al sistema consumista y de explotación. Dura y directa, la crítica se percibe en los contrastes que emanan del color y las formas irreconciliables. A sus seis años, Alux ya tenía fascinación por las máquinas y su poder, muchas veces, destructor. A esa edad, explicaba así el cuadro de la Fotografía 30:

> Esa es una máquina a la que un niño se mete, primero; cae el rayo y se hace pequeño. La maquinaria sirve para dar un rayo que sube por un tubo y que conduce hasta ahí [donde está el niño]. Entonces, hay unos tubitos ahí que sirven para que se empequeñen los pies. Entonces, el niño se queda así [pequeño].

Más adelante, sus insistencia y preocupación, ya de adolescente, han convertido su obra en una denuncia permanente, como se puede apreciar en el cuadro de la Fotografía 31. En aparente pasividad, el animal se incendia, mientras las máquinas trabajan y contaminan. Existe

una complementariedad de colores que, al mismo tiempo se oponen. Los residuos de las fábricas se convierten en sangre, mientras el humo se transforma en negras nubes que vaticinan la tormenta. El animal, calmo y solitario, no puede hacer gran cosa para liberarse de su tortura. El ojo cerrado con fuerza refleja el dolor que siente. Tal vez sueña algo que ya está ocurriendo.

Una preocupación complementaria tiene Carlos Jiménez al mostrarnos sociedades decadentes y enfermizas. Como si se tratara de un hormiguero, su obra de la Fotografía 33 es una alegoría a la perversión y el caos. El teatro que Carlos nos presenta es la pirámide de las estructuras sociales, donde la cotidianidad está determinada por un grupo que representa la muerte. Algunos se divierten y otros protestan: es la escena del México contemporáneo que elige a sus propios verdugos; como el autor mismo dice: "es la descripción de un pueblo mexicano actual, con todos los elementos que pueden existir en un pueblo sumergido en el subdesarrollo o bajo políticas neoliberales". Carlos también nos lleva al futuro inmediato para darnos un panorama de lo que viene. En su cuadro de la Fotografía 32 todo está gris, moribundo. Las personas y los perros solo son bultos detrás de máscaras antigases que levantan las manos en protesta, aunque no hay mucho qué hacer. Dice Carlos:

> Cada tres años (o siempre), los caciques, capataces o como se les pueda llamar, manipulan y destruyen, saquean y se esconden, no sin antes amenazar con volver, mientras grupos toman presidencias municipales y monumentos históricos como muestra de su repudio en exigencia de sus demandas no cumplidas. Los personajes y elementos hablan de una revolución desde muchos frentes y desde muchas ideologías, incluyendo la tensión entre sátiros y afroditas.

Por su parte, Saúl resalta por su apego al territorio zoque y la defensa de la tierra. A través de distintas formas se sumerge en el debate de las ideologías dominantes y los gobiernos corruptos. Señala y da nombres. No se guarda nada porque no desea ser cómplice. "El arte es fundamental para mejorar la realidad que hay en nuestro estado, en nuestro país. Desafortunadamente, los más marginados siempre han sido los pueblos indígenas. Que el arte [maya y zoque] no se vea como lo que va a salvar a la institución: que se valoren nuestros trabajos, nuestras pinturas. El arte de los pueblos indígenas está revolucionando todo". Eso decía frente a autoridades del CONECULTA en abril del año 2019.

Pero su interés no termina en la creación de un cuadro o la edición de un video, pues tiene por objetivo desenmascarar al sistema operante. Su foco de interés son los proyectos

extractivistas defendidos por el gobierno mexicano, tal como puede verse en el cuadro de la Fotografía 34, del que nos dice:

> En 2016, el gobierno federal tenía intenciones de afectar a municipios de la zona norte de Chiapas, que corresponde al territorio zoque, con la intención de extraer hidrocarburos. Es entonces cuando los pueblos afectados deciden organizarse y no permitir la entrada de empresas extranjeras para el despojo de sus tierras ya que la vida diaria de los habitantes depende de sus tierras, con la siembra del maíz, frijol, café, calabaza y árboles frutales.
>
> Esta pintura hace referencia a la asamblea y acuerdos tomados el 25 de marzo de 2018 en Francisco León, donde quedaron sepultados los pueblos cuando hizo erupción el volcán Chichonal. A 36 años de la erupción, surgió una convocatoria para la defensa del territorio, asistieron varios pueblos y comunidades zoques. Un mensaje contundente al gobierno fue: *"No a los hidrocarburos, No a la minería, No a la geotermia y No a todos los proyectos extractivos y de despojo"*.

De algún modo, la pintura se convierte en registro histórico de los acontecimientos, como si se tratara de un cronista de la época. Desde luego, el reclamo a la consulta y la defensa del territorio devienen en exposiciones que la Galería Muy de San Cristóbal ha sabido apoyar. En dicho espacio suceden cosas muy importantes e interesantes, convirtiéndose en un lugar de encuentro de las distintas corrientes y disciplinas artísticas de los pueblos indígenas y otras culturas en general, toda vez que los cambios son acelerados y queda muy poco tiempo para mantener vivas las culturas de los pueblos mayas y zoques. Es una realidad infranqueable que los procesos de aculturación y enajenación cultural son cada vez más evidentes. Esta es la preocupación de otros artistas, cuyo camino aún es bastante joven.

Este es el caso particular de Heber González Rodríguez y Rigoberto Gómez Sántiz, quienes se enfocan en el cambio cultural y una especie de preocupación por la transculturación. Heber debate sobre la vestimenta y su poder condicionante, toda vez que también da identidad y delimita la personalidad de los sujetos. En diálogo con él, me manifestó su preocupación por la vestimenta en las mujeres zoques y cómo ello ha propiciado una distinción étnica; como él mismo dice:

> Mi obra representa la importancia de hacer visible la decadencia que tiene el traje al perder la fuerza como elemento de identidad para los pueblos indígenas como portadores de la indumentaria. En

> estas obras resalto la función que tiene el cuerpo-indumentaria. Me interesa lo íntimo y lo público, el momento de transición entre el traje y el cuerpo desnudo, no nos interesa el cuerpo aislado con la indumentaria, nos interesa el momento, lo efímero, el traje que representa el ser zoque: el cuerpo es propio y nuestro, es el hábitat individual. Busco mostrar al cuerpo individual, propio y único de las mujeres, el traje como una identidad zoque colectiva en un estado de lo privado, porque es un tópico que me ayuda en la interpretación de las obras como también el estado del cuerpo.

El tema es sumamente interesante, al reconocer los cambios acelerados que se han dado al interior de las comunidades indígenas, sobre todo, en la población más joven. Heber trata de distinguir en esa dualidad del cuerpo y la ropa, porque percibe una desaparición de la identidad propia de los zoques actualmente. Poco a poco, los trajes tradicionales pasan a ser cambiados por otros no vinculados con los orígenes étnicos. No obstante, como se ve en la Fotografía 35, también nos presenta un asunto complejo que significa el desnudo. El torso apenas es visible, aunque tampoco la ropa queda claramente pintada. El difuminado nos remite a comprender una desaparición forzada de la vestimenta y, al mismo tiempo, del cuerpo. Pero el cuerpo es más que la ropa. Por tanto, hay que ver al ser humano detrás de los ropajes no cuestionados.

Siguiendo la misma reflexión, por su parte, Rigoberto se enfoca en su entorno familiar y expone esos procesos en que confluye lo tradicional con lo contemporáneo. No obstante, al fundirse ambos en una nueva dimensión de los pueblos indígenas, también cabe repensar el uso de las tecnologías y la ocupación de otros espacios. Un ejemplo lo hallamos en la Fotografía 37, donde Gómez nos muestra su dominio técnico, al colocar a su personaje con una personalidad poco común entre las mujeres tseltales. Rigo explica su interés pictórico, arguyendo que lo que busca "es mostrar los cambios de esta vida rica y los nuevos estilos de vida marcados por la globalización, que van creando sociedades de aculturación y transculturación, el modo en el que se mezclan las costumbres y tradiciones; un momento en el que la naturaleza es mutilada por la inconsciencia del ser humano, que genera una metamorfosis cultural".

Finalmente, cuando hablamos de arte, utilizamos un concepto que parece homogéneo y que abarca todo. Sin embargo, cuando empezamos a hablar, interactuar, incluso, con las obras, nos damos cuenta que son resultados de distintos procesos y que para llegar a ese último eslabón que es la obra terminada, se requiere algo más. No se llega por el mismo camino y, por obvias razones, no se llega a la misma obra, o sea, al mismo sentido, objeto, objetivo o concepto-definición de lo que podríamos considerar arte. Estaríamos cayendo en un error al querer

homologar las propuestas artísticas en un solo concepto. Habría que hablar también de una polivalencia del arte y una polifonía del arte, es decir, que no solo basta con mirar y ajustar cánones dados, sino que exige un esfuerzo por tratar de entender y comprender cada objeto creado con una intención.

Pero para acabar de comprender, es necesario abordar también el proceso y el contexto de cómo llega cada obra a ser lo que es para que, entonces, podamos hacer una lectura lo más cercana a lo que se está produciendo. En ese sentido, me parece trascendental poder abordar el concepto de arte bajo todas estas miradas que nos conducen a la acción; el arte como acción es otra cosa totalmente distinta al hablar del arte como concepto. El arte como acción, finalmente, nos remite al cuerpo. Cuando se hace arte, hay un poder, un placer que nos lleva al instante exacto en que solamente el artista es quien puede decidir qué hacer, porque justo y solo en ese momento, en ese proceso en el que convergen el cuerpo y el acto de hacer, está la decisión del sujeto, de la persona, que tiene que ver con la vida misma.

Por eso, trasciende el arte, porque no es solamente dibujar o pintar sobre un lienzo, también es tomar una decisión y bajo esa decisión, que tiene que ver con una acción, se traslada el sujeto a sus propias emociones, sus sentimientos, sus experiencias, su memoria, sus temores, sus angustias. Quien va a resolver el gran enigma artístico es quien mira y recrea en su pensamiento lo creado, porque, en un momento dado, el artista ya no es dueño de su obra. El que se acerca a la obra y ve, verá algo de sí mismo, de la obra y del autor, resolviendo, de esta manera la posibilidad que existe de generar una acción que transfiera significados y emociones al cuerpo y a la vida, ¿de quién?, de un ser humano.

Por ello, el que llega y ve, se conecta o lo rechaza, porque es algo que se ha creado para otro ser humano. Ese ser humano es el artista mismo multiplicado o multiplicada en otros muchos pensamientos y cuerpos que, quizás, están viviendo la misma situación o algo parecido en un diferente espacio, en un diferente tiempo, pero que, finalmente, le sirve como reconocimiento de sí mismo. Ese reconocimiento de sí mismo en una obra de arte —en un dibujo, en una pintura, en la música, en la literatura— es la posibilidad que tiene el ser humano de reconocerse y, de alguna manera, de cambiar. Al ver un cuadro que nos gusta, que nos mueve, que nos pone a llorar o a reflexionar, nos cambia, porque es el mismo efecto que tiene el arte cuando el artista crea. En ese momento creativo, el artista se coloca en el centro de toda posibilidad y no piensa si es X o Y; simplemente, hace. A veces, ya ni siquiera piensa o ve, pues

todo se transfiere hacia dentro, a un abismo en que la caída es interminable. Por ello, falta en la reflexión y la definición del arte el papel que juega el cuerpo, el sujeto y la acción. Qué decir del proceso ontológico y creativo del sujeto, cómo se encuentra con eso y luego cómo lo transforma.

CAPÍTULO VI. ENTRE IMAGEN Y PALABRA

En este capítulo, se abunda sobre distintos tópicos relacionados con los discursos y la obra de cada artista, retomando para ello la propia opinión de cada pintor y pintora, según sea el caso, complementando las ideas con las apreciaciones del investigador. Se pone importancia a las propuestas artísticas basadas, principalmente, en la reflexión que surge a partir de distintas preguntas relativas al problema estético, la carga histórica y la resolución pictórica de problemas sociales que son del interés de los PMZ.

Para ello, se siguen los comentarios y cuestionamientos de José Antonio Reyes Matamoros (JARM) —escritor y promotor cultural fallecido en el año 2010— durante su intervención en un espacio de encuentro de artistas plásticos indígenas, celebrado en San Cristóbal de Las Casas en mayo del año 2005. Al ser un ejercicio dialógico, se coloca una pregunta al inicio de cada tema. Dicha pregunta, inicialmente, es respondida por José Antonio Reyes Matamoros. En seguida, se contesta a este personaje a través del investigador como un ejercicio de síntesis de las distintas voces leídas y escuchadas, retomando obras pictóricas específicas al respecto.

6.1. EL PROBLEMA ESTÉTICO Y LA PRIMERA HUELLA DEL ARTE

La función de la historia del arte es que, a partir de una definición específica de este concepto, trata de explicar la producción artística en los diferentes momentos de la existencia humana: qué y cómo se producía. Dependiendo de la región, el lugar, la ideología, los intereses colectivos y particulares y el tiempo en que se suscitan las obras, así son las características que van a permitir la concepción del arte como acontecimiento histórico. Bajo esta mirada, se puede concebir que la noción que constituye el imaginario social del arte se va modificando o cambiando de acuerdo al tiempo, espacio y los materiales asequibles en que los seres humanos producen. De este modo, podemos preguntarnos: ¿Qué es lo que crean? ¿Qué es lo que comunican o representan en las obras producidas? Luego: ¿Cuál es la función principal del arte?

En ese sentido, se puede argüir que una de sus funciones principales es el ser un medio de comunicación por el que se expresan sentimientos, emociones, problemáticas de un tiempo y espacio significado culturalmente, esto es, lugar y época particulares y específicos. Así, lo que se escribe o pinta deja un aporte al entramado comunicativo del lenguaje; se trata de la transferencia histórica de las emociones materializadas y ordenadas, en una totalidad estéticamente "justa", que se convierte en creación única e irrepetible. ¿Para cuánto tiempo? No sabemos. Pero estamos dejando ya, en nuestro tiempo y espacio, la constancia de que estuvimos aquí. Eso es algo por lo cual los artistas insisten en seguir creando, porque no solo se distingue el dominio de la técnica y el uso de materiales —aprender a utilizar los pinceles o a escribir bien—, sino que, además, existe un interés por dejar una huella de la existencia propia que, asimismo, da cuenta de emociones, problemáticas y situaciones que toca vivir a cada quien en tiempos y espacios específicos y particulares. Entonces,

6.1.1. ¿ES EL PROBLEMA ESTÉTICO EL "ALIMENTO" DIARIO DEL ARTISTA?

JARM: Quien pueda irse a dormir sin que le pique la inquietud del trabajo artístico, ¡qué bueno!, porque, con toda seguridad, no está llamado por el arte. Quien pueda convivir con otras preocupaciones y les dé prioridad y siempre esté dejando el trabajo artístico para cuando haya tiempo o la posibilidad, ¡qué bueno! No sabemos, nadie de los aquí presentes sabe si esa posposición del trabajo artístico dará como resultado trabajo artístico. Lo que sí sabemos, en general, es que, mientras más temprano se comience, las posibilidades son más reales.

Menciono esto porque el objetivo de esta plática, para ustedes artistas plásticos, es crearles problemas. El artista que no busca problemas, se está cuestionando sin saberlo. El artista, ante todo, es aquél que busca problemas para tratar de plasmarlos en su lienzo o en su escultura o en su partitura o en poemas o en una obra de teatro o en una novela. El artista es un buscador de problemas. Si el artista busca problemas, por supuesto, va a tratar de resolverlos de acuerdo a las herramientas que, en su trayectoria de formación, haya ido adquiriendo.

Antún Kojtom es un excelente buscador de problemas, me consta. Sebastián Sántiz es un excelente buscador de problemas, me consta, sí. Y los han sabido resolver de manera que, a algunos, los han dejado con la boca abierta, de que así se resuelven los problemas. Pero, ¿a qué problemas me estoy refiriendo? El problema, los problemas que los pintores, que los artistas en general se ponen enfrente, por los cuales duermen, sueñan, comen, desayunan, cenan, son los

> que llamamos problemas estéticos. Los problemas estéticos son el alimento diario del artista. No puedo concebir a algún artista que no se ponga enfrente un problema de carácter estético.

Si el problema del artista es estético, es porque lo estético tiene que ver con nuestros gustos y esos gustos tienen que ver con nuestras emociones, con nuestros sentimientos, con nuestros intereses. Entonces, si el artista pinta a una mujer —u hombre— de cuerpo entero, desnuda, no está pintando en sí el sexo de la mujer, porque esto pasa a segundo plano; está pintando la presencia femenina en ese espacio (histórico) específico, pero, al mismo tiempo, su propia mirada de eso que va a representar la feminidad, el deseo, el eros, el erotismo, el amor. El deseo forma parte de los temas universales, porque todos los seres humanos, de un modo u otro, tenemos deseos; todos los seres humanos, en algún momento dado, morimos. Por eso, el arte trasciende, porque abarca los temas universales: la vida, la muerte, el amor, el dolor, la soledad, la angustia, la desesperación, el odio y el heroísmo. A eso se le canta, a la vida misma. En ese cantarle a la vida, en esa existencia, a veces buena, a veces mala, es donde se va dejando presencia, va dejando huella; hasta allí es donde el artista puede llegar. Después de eso, está la venta de la obra, pero, inicialmente, se está allí por responder a una necesidad, a un problema estético que se tiene: un problema estético que, al mismo tiempo, es la vida conflictuada y deseosa de manifestarse y mostrarse multiemocionalmente ante los otros.

Pero el problema estético no solamente está relacionado con "lo bonito", sino que, además, comprende la resolución de una angustia, una ansiedad, un deseo, una necesidad que se tiene por dejar algo en el camino: la resolución del enigma de la vida en un mundo de formas significadas. Desde luego, eso se tiene que hacer de forma organizada, ordenada, bien hecha, sí, porque el arte es un medio de comunicación, como hemos dicho. ¿Cuál es la cualidad de un medio de comunicación? Que haya comprensión entre los comunicantes o interlocutores, que quien escuche el mensaje entienda/perciba/sienta lo que se está diciendo. Cuando menos, si no entiende de forma conceptual, lo puede experimentar a partir de las emociones, como es el caso de la música o la poesía. En ésta, el poeta utiliza palabras entrelazadas que no corresponden al lenguaje común, pero como el objetivo de la poesía no es el concepto, no es la palabra por sí misma, si no la emoción de las imágenes provocadas y las palabras que se mueven en un ritmo, en un sonido casi musical, pues ya no es necesario pensar en lo que se está diciendo con las palabras, sino lo que están generando esas palabras, de tal modo, que sus sonidos e imágenes

que se muestran, lleven al lector/oyente a otro nivel de reflexión o de sensibilidad: quien lee un poema, asimismo, escucha música y viceversa.

Por otro lado, un relato ha pasado por el proceso de escrituración; lo cual implica que se tuvieron que quitar algunas cosas que sobraban, además de poner nombres, ajustar tiempo y espacio, como exigen las reglas de una buena narración. De este modo, quedamos sorprendidos e imbuidos en la historia, dando por verdad lo que es ficción. ¿Por qué? Porque el escritor ha resuelto el problema estético. Ese es el trabajo del artista y es allí donde se exige un modo de escritura particular. El escritor tiene que prepararse, desde luego que sí, porque tiene que conocer cómo funciona la escritura en el texto, igual que la música en el sonido: conocer las notas, el ritmo, la armonía. Todo ello es necesario para que pueda comunicar con mayor eficacia lo que quiere transmitir, esto es, su propia experiencia estética. Tiene que haber una empatía, un orden, una lógica en todo lo que va a comunicar con sus palabras o instrumentos musicales.

No obstante lo dicho, es importante hacer notar que el problema del artista, aunque estético, también está concatenado con otros intereses y problemáticas que forman parte del contexto en que cada obra se genera. De este modo, se puede afirmar que, si bien el problema estético es vigente en los pintores indígenas de Chiapas, también confluyen otros intereses que no se sujetan a la estética como fin último del arte o del proceso creativo. Acorde con las vanguardias, sus trabajos se ven sujetos a planteamientos y temas que se vuelven contestatarios al colonialismo y la hegemonía del pensamiento capitalista. Los ejemplos pueden encontrarse en Antún Kojtom, Saúl Kak y Darwin Cruz, por señalar algunos (ver Fotografías 36 y 41).

Así, su retorno al pasado a través de la memoria colectiva es una crítica al sistema de explotación a ultranza y la decadencia de valores; se trata de un reclamo que recurre al mito y los elementos simbólicos para proponernos una cuestión: no se trata de volver al pasado, sino de contraponer esa experiencia para visualizar la decadencia del sistema-mundo actual. Por ese motivo, el problema estético no es predominante; en todo caso, lo estético en los pintores indígenas es resultado de problemáticas tratadas en conjunto: lo social, lo cultural, lo histórico, lo hegemónico, lo ideológico, lo simbólico, lo místico y lo cosmológico. De este modo, para comprender la obra de estos artistas, es necesario visualizarla a través de un esfuerzo por comprender la complejidad del manejo del tiempo, el espacio y la memoria.

6.1.2. ¿LA PRIMERA HUELLA DEL ARTE ES AQUELLA QUE QUEDA EN EL ARTISTA MISMO?

> JARM: Pero ya entramos al ámbito de nuestro territorio donde tenemos que empezar a preguntarnos: compañeros, ¿qué es la estética? ¿Estamos obligados, como artistas, a producir arte y, además, a saber de estética? ¿Es obligación, es necesidad? ¿Es imprescindible que nosotros, artistas chiapanecos, sepamos el contenido de esta palabreja? Desde mi punto de vista, sí. Desde mis referencias, sí. Desde la historia del arte, sí. Creo que, entre más referentes históricos, entre más referentes abstractos y entre más referentes filosóficos tengan los artistas, ese arte que están produciendo no pasará de largo. Ahora bien, ¿este arte dejará la primera huella en nuestro público? ¡Falso! La primera huella que buscamos en la producción artística es la huella en nosotros mismos. Si el arte no nos está transformando continuamente, será bastante difícil que a posibles espectadores los cambie.

Apenas se va construyendo una forma distinta y específica de arte, cuando surge otra gente que piensa de otro modo y propicia otra cosa distinta. No se desprecia lo que está hecho, pero se genera algo diferente. Es ahí donde los artistas van colocando lo más importante y trascendente de la vida humana: el objeto significado que, en sí mismo, se vuelve parte de la cultura. Desde luego, el objeto no es la cultura, sino las relaciones que se generan en torno a él.

Esa característica es la que perfila a los pintores indígenas como sujetos culturales, toda vez que: 1. Se asumen como parte de una cultura en particular; 2. A partir de ella, crean nuevos códigos por los cuales la cultura se dimensiona de maneras otras que enriquecen su existencia. Estos artistas complejizan el mundo indígena y lo diversifican a tal grado que la profundidad de sus reflexiones y materializaciones artísticas convierten el discurso visual y pictórico en otra manera de concebirse el "pueblo/comunidad" indígena y sus elementos constitutivos, percibidos como algo "nuestro" al momento de enunciarlos.

Desde luego, para el caso de la pintura, esto requiere un mayor esfuerzo, porque en el "cuadro" terminado las palabras no definen lo que se representa. Si bien ello implica una huella primera en el artista, asimismo, es un paso nuevo a la comprensión de la cultura propia como un espacio de negociación de significados; implica el surgimiento de una visión estética propia que, en sí misma, puede ser una fórmula antiestética que busca acomodo en una versión distinta de la cultura.

6.2. LOS PORQUÉS DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Aunque se pueda argüir que el arte es un acontecimiento que no debe explicarse, bien podemos hacernos algunas preguntas al respecto. Sobre todo, cuando descubrimos que, regularmente, dicha actividad ocurre en espacios de poder en que confluyen tanto lo cultural como lo económico, político y social. Así, cabe preguntarse:

6.2.1. ¿PARA QUIÉN Y PARA QUÉ SE PRODUCE ARTE?

JARM: Sabemos que estamos, aquí, en San Cristóbal, socioeconómicamente hablando, en el municipio que está rodeado de los municipios más miserables de todo el país, con el índice más alto de deserción escolar, desnutrición infantil, analfabetismo en español y los idiomas mayences que se hablan en los Altos: el tseltal y tsotsil. Y nosotros, artistas, estamos preocupados por el color, por la forma, por la abstracción. ¿Para quién producimos arte? ¿Para qué producimos arte? Comprar un lienzo es carísimo; comprar pinceles es carísimo; comprar el óleo inglés, que viene en avión en un tubito así, pequeño, cuesta 700 pesos. ¿No habrán, ustedes, elegido alguna carrera para ricos?

Si dejamos las cuestiones socioeconómicas aparte, el arte sigue siendo dificilísimo. Uno: requiere de una formación continua, permanente e infinita del artista. Aquel artista que tenga 89 años y diga que ya domina el arte, lo dudo. Sí, porque entre más avanzamos en el arte, el arte nos hace más humildes. Además, aquí, en San Cristóbal, casi no se vende arte. Entonces, ¿no habremos equivocado el camino, compañeros? Y si no hubiera arte, ¿podríamos vivir? Aunque prevalezcan, por años, todas las condiciones sociohistóricas y económicas que he mencionado, si no hubiera arte, ¿podríamos vivir, los aquí presentes?

Primera cuestión esencial: el artista existe porque partimos del supuesto que ha resuelto mediana o completamente su subsistencia, su manutención, sus elementales necesidades y su techo, es decir, hay un exceso o un poquitito de trabajo sobrante para que el artista logre dedicarse al arte. No podemos olvidar estas condiciones, porque si no pareciera que estamos hablando con artistas a los que se les llama cada ocho días para que vayan a exponer sus obras a las galerías de Inglaterra o Francia; y sabemos que eso no es cierto. Sabemos, compañeros, que el arte plástico chiapaneco tiene muy escasos años de estar viviendo y apenas está cumpliendo su mayoría de edad y que el otro factor, el factor histórico, nos ha determinado para estar en estas situaciones y circunstancias.

> Primero: ¿Pertenecemos, como pueblos mayas, a estas sociedades que proveen e impulsan el arte y por lo tanto a los artistas? Y nuestra respuesta es negativa. Segundo: ¿Pertenecemos a este pueblo tan importante, que es el pueblo maya y zoque, que promueve la sensibilidad en sus culturas desde la casa, desde el trato diario? No, compañeros; no. El artista chiapaneco maya y zoque se enfrenta no sólo a problemas de lo costoso del arte plástico, sino a situaciones donde no hemos resuelto socioeconómicamente los elementales satisfactores para el desarrollo de nuestros pueblos y ya un grupo de jóvenes se está dedicando al arte.
>
> No hemos resuelto los niveles de sensibilidad y percepción de nuestros pueblos para el disfrute del arte y, afortunadamente, ya existe este grupo de compañeros que está produciendo con excelentes experiencias. Es decir, Chiapas, 2005, los artistas mayas y zoques tienen todo en contra para producir, todo, absolutamente todo.

La función de gran parte de la pintura prehispánica fue, entre otras cosas, legitimar las ideologías dominantes y argumentar el poder divino de los gobernantes. Si bien estos trabajos pictóricos (como los murales de Bonampak), desde el punto de vista de la historia oral, pueden ser útiles para explicar ciertos acontecimientos de esas épocas, no puede llegarse a creer que dicho trabajo haya sido pensado para un objetivo histórico, en el sentido estricto de la palabra. Tampoco hoy podemos hablar de una función "histórica" de la pintura maya y zoque contemporánea, en tanto la historicidad conlleva una carga positivista y moderna, pero sí podemos argüir un interés por el pasado y la responsabilidad del presente que devela un futuro de destrucción; tal como se percibe en la serie "Inundaciones y sobrevivencias" de Saúl Kak, en cuyas obras se percibe una crítica a la destrucción de la naturaleza a causa de los proyectos gubernamentales como es el caso de las hidroeléctricas, por ejemplo (ver Fotografías 38 y 39).

Por otro lado, evitando todo esencialismo y romanticismo vulgar, los pintores prehispánicos no transformaban la realidad, sino que daban cuenta de ella. El antropomorfismo, por ejemplo, no es modificación de ninguna cosa. Para ellos, eso era la realidad. Así que el esfuerzo de los artistas, por lo cual su trabajo es arte, fue materializar esa cosmovisión en formas asequibles y asimilables. Ante todo, esto resulta impositivo, pero, asimismo, es admirable por convertir el ideal cultural de esa época en una visión tangible y perceptible (Cfr. Vela, 1983).

En cuanto a la utilidad ritual de la obra pictórica prehispánica, se puede inferir su utilidad práctica con este objetivo, toda vez que, como puede observarse en los murales multicitados, sirvió como medio de materialización del mito en relación con la cotidianidad imperante y la

entronización de poderes. Sin embargo, aunque haya sido un instrumento de incentivación de la memoria colectiva, también se alineó a un discurso impositivo al ser la argumentación visual de una cosmovisión sujeta a una élite. La obra de arte contribuyó a la autodefinición y asimilación de una cultura y cosmovisión propia, como un modo de argumentar la existencia del ser colectivo e individual. Desde luego, aunque Vela (1983) asegure que "El arte maya estuvo al servicio de la comunidad" (14), en el caso específico de los murales, habría que preguntarse cuál era ese tipo de comunidad a la que respondía el trabajo artístico. Así, es necesario pensar en las relaciones de poder y el propio contexto de los artistas para hacer las siguientes preguntas: ¿había conciencia crítica de lo que se estaba pintando, en tanto el trabajo estaba auspiciado por una cierta élite? ¿Eran los artistas de esa época parte de la cúpula de poder?

Una situación distinta ocurre con los pintores actuales. Su trabajo se enmarca de forma consciente al concebir un estado de opresión histórico. En ellos, las obras son instrumentos: 1. De crítica (al sistema dominante y a las propias élites en el poder); 2. De resistencia cultural (al remitirse a su propia cosmovisión, lengua y cultura); y 3. De propuesta ética y moral como alternativa de vida, lo que puedo nombrar como ecología pictográfica, al remitirse al pasado y sus valores morales más importantes como el trabajo colectivo y comunitario, el respeto a la tierra y el uso de prácticas culturales ecológicas como la medicina tradicional, incluyendo la partería, entre otros (ver Fotografías 42, 43 y 44). Sobre lo dicho, vale la pena citar uno de los murales de Juan Gallo, *Movimiento de la cultura tradicional de los pueblos étnicos de Chiapas*, del que Reyes Matamoros nos dice, respecto de los elementos y escenas plasmadas:

> Entre los primeros hombres y la Madre Tierra el problema no es sencillo, por el orden de esos elementos nos integramos al mural de Gallo: si la Madre Tierra es la dadora, y el trabajo de los hombres una forma de rendirle culto, culto y trabajo sostienen el respeto y veneración hacia aquella. Gallo resuelve esta contradicción redimensionando ese elemento y haciéndole señalar, frente a ella, la actividad de los pueblos en los órdenes mítico y festivo, en la solemne asunción de responsabilidades. No es todo. Hay ahí convivencia. Gallo nos dice que la unidad Tierra-Hombre-Trabajo es motivo de festejos, de reverencia, de música, de captar la amplia gama de colores en estrecha relación con la actividad de cada ser humano que ahí participa (en Sántiz et al., 2004: 8).

La apuesta por la ecología y el usufructo equilibrado y los valores de vida que se conjugan entre la tierra (Madre), el ser humano y su trabajo constituyen la relación tripartita que se vuelve

una propuesta en contra de otros sistemas de explotación material llevados al extremo por el capitalismo a ultranza.

6.3. LA CARGA HISTÓRICA EN EL ARTISTA

Todo ser humano, culturalmente hablando, vive su realidad afincado/a en la experiencia cotidiana de contextos particulares. En ese sentido, los intereses y necesidades no pueden considerarse universales, toda vez que cada grupo construye su modo propio de asimilarse en la "totalidad", que es el límite espacial y temporal de su comprensión y delimitación significada. Por ello, la historia, como vivencia personal y colectiva, equivale a la memoria compartida y, definitivamente, condicionante de la forma en que "elegimos" ser quienes somos. ¿Es posible cortar el cordón umbilical que nos une a la tierra y la existencia de quienes nos precedieron? Así, en cuanto al tema aquí tratado, cabe preguntar:

6.3.1. PARA LOS PINTORES MAYAS Y ZOQUES, ¿ES POSIBLE QUITARSE LA CARGA HISTÓRICA?

JARM: Sin esa posibilidad real y concreta, como la que estamos viviendo, de intercambiar nuestras experiencias de trabajo artístico, ¿qué haríamos? ¿Nuestros pueblos podrán vivir sin arte? Fíjense qué pregunta tan difícil, compañeros. ¿Nuestros pueblos podrán vivir sin arte? ¿Y saben cuál es la respuesta? Sí. Sí, el pueblo chiapaneco y el pueblo mexicano pueden vivir sin arte, porque, en sustitución del arte, está la televisión. Y ¿qué interregno estamos chocando para que nuestro espíritu artístico no sea doblegado? Uno, compañeros: esta es la muestra más palpable del lenguaje artístico como lenguaje de resistencia cultural; es otra manifestación más de la resistencia cultural, el trabajo artístico. Pese a los problemas, pese a la falta de oportunidades, pese a los idiomas, pese a que no hay escuelas de arte, pese a que esta es una carrera cara, sí, de largo aliento, no retribuida de manera inmediata, pues, pese a todo eso, artistas, miren, compañeros, la primera figura que encontramos, pese a todo eso, hay artistas y no solamente artistas, hay artistas excelentes.

Salvador Dalí hacía alusión con esta frase a un aspecto muy importante: que el artista se quitara la carga histórica de la que provenía para pintar la pureza de una pera. Nuestra pregunta es muy sencilla, en el caso chiapaneco, en el caso de ustedes, artistas chiapanecos, ¿eso es posible? Dalí dijo lo que acabo de leer, aproximadamente, en 1940 o 1944, después de la derrota de la

> república española. ¿Es aplicable a nuestras circunstancias pintar la pera en medio del desierto, quitarnos la carga histórica? Y yo me atrevo a decir, compañeros —yo no voy a dar todas las respuestas, yo les estoy planteando las broncas, los problemas—, y yo me atrevo a decir: ¡no! Tal vez, en el caso español, eso era correcto. Y no lo sé. Lo que sí sé es que Dalí era un extravagante, no solamente en su pintura, también, en su persona; era un tipo que ya estaba un poquito locuaz: se sabía genio, se asumió como genio y, realmente, era un genio, con toda sinceridad.
>
> No obstante, lo que él dijo en los cuarentas no es aplicable ahorita. Lo que estamos buscando con la pintura maya es ese eslabón que la conquista rompió, que la conquista resquebrajó y que nos dividió como buenos [artistas]; es decir, compañeros, ustedes, tienen un bebedero gigantesco en las referencias históricas que día con día, afortunadamente, aumenta en Chiapas. Va a llegar un momento, de eso también estoy absolutamente seguro —yo, incluso, creo que ya llegó—, va a llegar un momento o está gestándose ese momento en que ustedes, pintores, tengan esa posibilidad real. Dice Sebastián, en la entrevista del libro que publicamos [*Cinco pintores mayas*]: "Yo quiero pintar la noche de un brochazo". Sebastián, yo creo que hubieras sido poeta antes que pintor. Pero no, no hay una disociación, compañeros, no hay disociación: la pintura que no tenga poesía no es pintura y esto lo digo con todisísima firmeza y sin lugar a dudas. Sí, donde haya manchones y no haya poesía, no hay pintura; hay nada más manchones.

Para el caso de la pintura maya y zoque, no se trata de obras aleatorias u ocurrencias de los pintores, sino que responden a una necesidad histórica y un cuestionamiento de tipo ideológico que los obliga a ser contestatarios y, hasta cierto punto, subversivos. En esa reflexión y necesidad reivindicativa de las culturas indígenas, aparecen también los factores estéticos —concretamente, de los pintores y sus obras—. Uno de los elementos estéticos de los que se puede hablar en estas obras es, precisamente, la interpretación que se da a los colores, toda vez que éstos no están colocados solamente por su utilidad visual (porque está "bonito"), sino que hay una interpretación mítica relacionada con la cosmovisión y la cotidianidad emotiva. Esto lo podemos ver con claridad en la serie "Rostros de la memoria de Tenejapa" de Antún Kojtom, cuyos resultados están vinculados al humo, el fuego, la memoria, lo cotidiano y lo cosmológico, a través de un ejercicio reflexivo y, de alguna manera, epistémico. Dice Antún:

Bueno, yo estoy describiendo la manera cómo es esta estructura familiar comunitaria; me baso en la experiencia de vida que tuve donde me contaron las historias. Por ejemplo, sobre los espíritus de la tradición de la comunidad y del pueblo. Esas historias se dieron alrededor de la fogata, ahí, donde las historias, las pláticas con mi papá, con mi mamá se daban alrededor de la fogata. Lo retomo y empiezo a valorizar esta vida comunitaria a través de mis obras, porque toda la memoria que estoy trabajando en la obra se había basado en esa enseñanza alrededor de la fogata. Alrededor de la fogata empezamos a ver los elementos: el humo, la ceniza. De hecho, la tierra, las tierras quemadas, la leña, donde también se quema. De esa manera, empiezo a utilizar los colores blancos, como cenizas, como el humo, los negros. Eso es parte fundamental de mis colores y lo valorizo a través de esto, cuando comienzo a trabajar la historia del maíz...

Y yo me basé de esta manera. Comienzo a ver por qué el fuego, cómo contar las historias a través de la pintura, qué tipo de color debe llevar. Entonces, al no tener cómo cocinar mi señora, empieza a cocinar con la leña que había allí, algunas cositas de palos que había en la casa aquí en San Cristóbal. Cocina su nixtamal, por ejemplo. Yo, entrando a la casa, porque siempre salgo a tomar café afuera, y entro y veo que estaba el nixtamal, estaba, pues, ya la leña quemada. Entonces, toda esta conexión y, de hecho, lo estaba buscando cómo interpretar la memoria a través de su propio color.

Finalmente, de esta manera, surgió la idea al encontrar esa situación. Entonces, surgen que los colores de la ceniza, los colores de la leña, la leña quemada. Entonces surge mis *colores comunitarios***.** Así se pudiera llamar. Y se empieza a realizar la obra, la memoria, "Rostros de la memoria", que son los primeros ensayos de rostros y, de hecho, se llamó rostros de la memoria.

En este comienzo, entonces, empezar al valorizar la fogata, empiezo con ciertas investigaciones no tan lejos, porque las venía viviendo hasta los dieciocho años esta cultura, la cultura comunitaria con mis papás: la relación con mi padre y mi madre de cómo dialogar con ellos, de cómo seguir buscando la memoria guardada en la memoria oral que guarda. Entonces, eso seguí, seguí, seguí siempre. Siempre busco dialogar sobre este mismo tema para poder saber qué hay más atrás de esto y, finalmente, en todo lo que pudiera estar relacionado a lo que puedo decir en cuanto a cuestiones energéticas sobre los espíritus, cómo lo puedo describir, ahora, por ejemplo, pues es basado a mucho ensayo, mucho diálogo con mi mamá que es parte fundamental, lo considero como una de las maestras también de lo que estoy haciendo en mis obras.

En este sentido, Antún considera importante develar la cultura propia sin caer en una mirada superficial que denigre u omita las "esencias" elementales, cayendo en un folklorismo sin ton ni son. Su búsqueda es técnica, estética, artística y, a la vez, ontológica:

> De hecho, [su descubrimiento] no fue tan ligeramente agarrado —prosigue Antún—. [No quería ser] un pintor folclórico para poder empezar a pintar ya las historias de los pueblos como, de hecho, pasó en los primeros escritores [indígenas] que fue una ligereza [de su parte] empezar a sacar nuestras historias y publicarlas y venderlas. Creo que esto no es lo viable. Nuestra cultura no sobrevivió de manera folclórica, sino que también había esencias muy clásicas, muy propias, muy elevadas en el pensamiento. ¿Por qué el fuego es muy importante, ahora? ¿Por qué, en algunas partes, se habla del sol, conocido en la lengua maya tseltal de Tenejapa como *Kuxul Tatik*, el "padre vivo" y la tierra como "madre viva" y el viento y el agua, todos son elementos vivos? Entonces, la importancia del fuego, en el hogar, es porque éste es una esencia del Padre Vivo. Comúnmente, también, se dice que el fuego es "Nuestra Madre Sol", porque es ahí donde se guarda el calor; eso es fundamental.

Si bien Kandinsky desarrolla toda una teoría del color, según sus referentes occidentales, desde la época prehispánica ya había una interpretación del color en América: ¿qué simbolizaba y hacia dónde quería llevarnos su significado? Esto es una cuestión que nos remite al color (pintura) y otro elemento importante: la cuestión cosmológica. Por ello, el espacio (sagrado) y la oralidad (tradición oral) que se encuentran en las pinturas no son temas menores. Casi ningún pintor europeo se preocupa por la cuestión cosmológica de las obras: el arriba y abajo o el izquierdo y derecho, tal como se puede hallar en la obra mural de Juan Gallo:

> Xun Gallo aviva, revive, regresa a la historia, se alimenta de ella para indagar y representar el origen de los primeros hombres mayas. Su mural *Movimiento de la cultura tradicional de los pueblos étnicos de Chiapas,* es una visita fugaz a cuanto Gallo considera en esas leyendas. Nueve narraciones pintadas, nueve figuraciones de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha donde las culturas mayas antiguas están presentes con el poder de su historia esencial: la cosmovisión construida durante el tiempo, sus mitos, el lenguaje en forma de glifos; la construcción misma en y de esos glifos; la representación del pequeño, el k'ox, convertido en Sol para alegrar y festejar el trabajo diario, los ritos para asumir el mando; las enormes proporciones de la mujer primera, de la hembra primera manando leche de sus pechos que al tocar la superficie donde está, en alimento convierte aquella substancia: la Madre Tierra, la dadora de cuanto tenemos (José Antonio Reyes Matamoros en Sántiz *et al.*, 2004: 8).

Nueve es un numero cosmológico que nos remite al espacio sagrado y la distribución del cosmos que, asimismo, es la estructura que sostiene la cultura misma y la intención del mural: iconografía prehispánica, tradición oral (el k'ox), etnografía de lo cotidiano y ritual (sucesión de cargos). El Nueve se complementa con el Trece para constituir los planos cósmico, terrenal e inframundo. El trece es sumamente energético y representa, para pintores como Antún Kojtom, un elemento esencial en su propuesta estética, tal como se desprende de la serie "Trece telares de espíritus" o el mural "Ch'ulel", ubicado éste en San Cristóbal de Las Casas, donde los personajes centrales de la obra es lo que el autor llama "Personaje 13".

Otro factor fundamental es la cuestión simbólica de los elementos, toda vez que existe un diálogo con la historia y los elementos de la iconografía prehispánica, así como con los aspectos étnicos y los lenguajes propios de la cultura. A partir de estas reflexiones, empezamos a ver que, efectivamente, hay elementos que nos permiten hablar de una estética propia que, en este momento, todavía se presenta velada. Por ello, si empezamos a clasificar a Juan Gallo y Kayum Max como pintores *naif* podría haber un problema anacrónico, es decir, que les estamos vetando la posibilidad de encontrar un elemento estético propio, además de un lugar en la historia del arte y las dinámicas históricas y sociales en que surgen.

Habría que tener cuidado, porque las clasificaciones son parámetros y terminologías dadas que niegan las posibilidades creativas, sobre todo, porque, finalmente, están respondiendo a legitimaciones surgidas desde del racionalismo y canon estético occidental que, muchas veces, pretenden argüir la inexistencia de otras maneras de imaginar/pensar/sentir/inventar la realidad y sus formas concebidas. Eso podría ser un riesgo. ¿Cómo podemos nombrar desde el tseltal, por ejemplo, la obra de Sebastián Sántiz? Según Reyes Matamoros, la obra de Sebastián puede concebirse como "abstraccionismo figurativo". No obstante, como vimos en el capítulo anterior, Sebastián se atrevió a decir que, para que una obra quede estéticamente terminada, debe de ser concebida como una obra que contiene *ch'ulel*. Eso nos mete en un problema: ya no es una cuestión estética ni artística únicamente. Por otro lado, ¿cómo se entiende el embarazo del que habla Chawuk para "concebir" una obra artística?

Vemos que la propuesta artística y estética está ligada a la "carga histórica", vinculada ésta a significados y hechos tanto colectivos como personales que, indefectiblemente, remiten a miradas particulares de un yo-nosotros revelado en la diferenciación. Respecto a ese descubrimiento, Antún Kojtom dice:

> No fue tan sencillo poder apreciar una vida comunitaria o mi vida comunitaria, pues, al migrar, había distorsionado mi visión de esta apreciación cultural o la vida comunitaria que tuve. Tuvo que pasar mucho tiempo para poder asimilar y relacionar estas historias [comunitarias] para poder apreciarlas, pues, [fue necesario primero] haber estado involucrado en una sensibilidad donde pudiera estar contemplando esta parte de la vida de uno.

La experiencia de Antún enseña algo fundamental para el surgimiento de PMZ: el distanciamiento (por voluntad u obligación) de la comunidad de origen y, enseguida, la aparición de la asimilación del yo-colectivo-cultural a través de espacios de sensibilización. La migración es algo recurrente en todo el territorio chiapaneco, pero ello no implica que cada migrante se sensibilice sobre la problemática y lo lleve al campo artístico. Existen varias circunstancias que favorecen el surgimiento del artista indígena: migración y sensibilización son dos factores que se conjugan en espacios, acciones y personas que propician la "revelación" del sujeto histórico. El artista no es un superdotado, sino resultado de la combinación de varios detonantes en relación de una historia común que se diferencia de otra que se asume distinta e, incluso, hegemónica.

CAPÍTULO VII. COLECTIVIDADES, COMUNIDADES E INSTITUCIONES: ALTERNATIVAS ARTÍSTICAS Y OTROS FRENTES

Al Movimiento Zapatista y el CELALI los vinculan Los Acuerdos de San Andrés (2003). No obstante, sus prioridades y objetivos son diametralmente opuestos. Como deja ver Enrique Pérez López[2] (en Ochoa, 2018), el CELALI forma parte de algo que él mismo, citando a Andrés Fábregas Puig, reconoce como el Movimiento Intelectual Indígena de Chiapas. Sus raíces, según Pérez López, provienen de los consejos de sus abuelos que les pedían que aprendieran español, pues, "el hecho de no saber hablar español, era sinónimo de estar sordo, ciego y mudo" (33). Asimismo, cita al congreso indígena celebrado en San Cristóbal en 1974, aclarando que fue convocado por "la diócesis y el gobierno del Dr. Manuel Velasco Suárez" y haciendo notar movimientos de lucha por la tierra en la zona norte de Chiapas, la expulsión de mestizos en San Andrés Larráinzar y la masacre de Bolonchan.

Después de hacer una revisión del contexto y aislamientos de las comunidades indígenas durante esos años, se remite a un "proceso de reivindicación desde dentro" (36), haciendo notar la presencia de Jacinto Arias como el gran iniciador y promotor de los escritores/intelectuales indígenas (entre 1983-1984). A partir de ahí, la relación con el estado y sus instituciones culturales es evidente. Desde los encuentros interétnicos y la aparición del Instituto Chiapaneco de Cultura (ICHC) hasta el otorgamiento del premio Chiapas —como resultado de la celebración de los 500 años "del encuentro de los dos mundos" (39), auspiciado por el gobernador Patrocinio González Garrido—, el aglutinamiento de estos "intelectuales" se da en el campo de la escrituración y traducción de las lenguas indígenas, pero siguiendo programas institucionales arropados por el gobierno en turno.

[2] Director del CELALI desde su fundación, en 1997, hasta el año 2018.

Por ese motivo, cuando surge el movimiento zapatista y se firman los Acuerdos en San Andrés Larráinzar, después de haber tenido alguna participación en los procesos de Paz y Conciliación, son dichos intelectuales quienes fueron convocados para ocupar esos cargos. Eso explica también por qué motivo hay un empeño en la reivindicación y el rescate de la cultura, pero siempre al margen de los procesos sociales, culturales y políticos mismos de los pueblos indígenas, esto es, de sus propios contextos comunitarios. Sus actividades se centran en difundir la cultura indígena y formar a nuevos intelectuales, principalmente, en el campo de las artes. Aunque Enrique Pérez dice que el ejército zapatista era también suyo, pues considera que lo que querían en ese momento era que los indígenas hablaran por ellos mismos, reconoce que durante los diálogos de paz y conciliación fueron "recogidos" por el gobierno:

> El EZLN tuvo sus propios invitados, a los más destacados intelectuales indígenas y no indígenas, a los que consideraban que eran un total apoyo para su movimiento, pero a un grupo de indígenas se nos deja al margen, como diciendo estos trabajan con el Estado, yo creo que estos mejor no los invitamos, entonces al Estado no le quedó más que recoger a los que habían quedado afuera, entonces nos invitaron a nosotros, a Roselía Jiménez,[3] a tantos indígenas; nos sentaron en dos filas, en una fila estaban sentados los invitados del EZLN y en otro lado los invitados del gobierno, pero un cruce de miradas fue suficiente para decir "estamos en lo mismo", entonces las reivindicaciones eran iguales, ya sean invitados de este lado o invitados de este otro lado, las demandas eran las mismas: el reconocimiento a los derechos comunitarios, el reconocimiento a los derechos lingüísticos y así fue entonces como se pudo permear la creación del CELALI, y que se llevara como tema de negociación en los Diálogos de San Andrés (en Ochoa, 2018: 43 y 44).

No obstante que lograron diseñar sus propios proyectos, siempre fue al amparo de las instituciones gubernamentales y los esquemas indigenistas de promoción cultural. Puede ser que ambos grupos hayan coincidido en algunas de las demandas, pero sus formas de hacer y atender el "problema" indígena han sido completamente distintas. ¿Por qué hago estas alusiones? Por un asunto sencillo: todas/os las/los pintoras/pintores revisados aquí han tenido algún contacto con el CELALI, pero, además, reconociendo la importancia ideológica, política e histórica del movimiento zapatista, al grado de que algunos lo asumen como parte de sus propios discursos de reivindicación cultural (léase Köhler *et al.*, 2010).

[3] Poeta tojolabal, hoy diputada federal por el P.T.

Así que, desde mi punto de vista, el movimiento/revolución cultural/artístico e intelectual está permeado por la ideología zapatista, el aporte formativo de intelectuales indígenas institucionalizados y el activismo y práctica artística de actores que Luca D'Ascia (2007) define como neoindios, a los cuales prefiero llamar maya-zoques, por el momento. Para ello, es importante hacer notar algunas de las características de estas tres piezas en las propuestas y prácticas artísticas.

7.1. FORMACIÓN ARTÍSTICA MAYA-ZOQUE

Como de lo que se trata en este capítulo es de hilvanar algunos cabos sueltos, quiero hablar acerca de uno de los proyectos culturales del CELALI (uno de 5 importantes), el cual se supone fue creado para responder a la demanda de los pueblos indígenas en ámbitos artísticos: el proyecto de Formación Artística Maya-Zoque (FAMZ), que tiene sus antecedentes en 1997 cuando se crea el CELALI, teniendo la intención de

> conformar un proyecto integral y transversal, acorde con las nuevas políticas culturales del gobierno del estado. En consecuencia, todas las acciones se ordenaron en tres ejes: Investigación, Capacitación y Fomento, con el propósito de responder eficazmente a las demandas de promoción, desarrollo y difusión del conocimiento y manifestaciones artísticas indígenas y contribuir con ello en el desarrollo social más justo, tolerante y humano (Anteproyecto de presupuesto de egresos 2005, Fomento y Desarrollo Artístico Maya-Zoque, hoja 2).

En ese sentido, aunque el CELALI aún trabaja con seis ejes, el proyecto FAMZ solo se enfoca en tres, principalmente: Investigación, Docencia y Promoción y difusión. De esta manera, las disciplinas artísticas más importantes que se han desarrollado son: artes plásticas (dibujo, pintura y grabado en madera), música y literatura (géneros: poesía, narrativa y dramaturgia). En cuanto a los objetivos del proyecto, se distinguen dos durante un periodo de siete años (2012-2018): 1. Formar y capacitar profesionalmente con una visión integral teórico-práctica, que genere conocimientos a partir de la reflexión de elementos estéticos y culturales propios; 2.

Capacitar y promover y difundir expresiones artísticas al tiempo de sensibilizar a la población indígena en este ámbito.

Estos dos objetivos generales son similares, aunque en el segundo se agregan los verbos "promover" y "difundir", lo que permite entender un repunte en el número de "beneficiarios", toda vez que aparece la figura del "público". Las categorías que direccionan las acciones son, por un lado, los "elementos estéticos y culturales propios" y, por otro, las "expresiones artísticas". En tanto el primer objetivo tiene como aspiración "generar conocimientos a partir de la reflexión", el segundo sólo pretende "sensibilizar a la población indígena" en términos de experiencia estética.

Un caso especial es el eje de investigación, que debe ser, según lo estipularon los iniciadores del CELALI (entre ellos, Nicolás Huet Bautista y Enrique Pérez):

> el medio por el cual se puede conocer, registrar y revivir la memoria histórica, los valores y saberes culturales, artísticos y lingüísticos de los pueblos mayas zoques de Chiapas. A la vez, permite contextualizar la realidad actual de los mismos para planear y ejecutar de manera óptima acciones en su beneficio. Esta acción cobra importancia porque los indígenas dejan de ser objetos de estudio y se convierten en los encargados de sistematizar los conocimientos con los cuales nacieron y crecieron, es decir, su cultura.

Haciendo un breve análisis, en esta acepción encontramos un objetivo inicial: "Conocer, registrar y revivir la memoria histórica, los valores y saberes culturales, artísticos y lingüísticos de los pueblos mayas zoques de Chiapas". En él, las categorías de acción, es decir, los verbos que accionan el eje, son "conocer, registrar y revivir", en tanto las categorías de dirección, aquellas que permiten dirigir las acciones, se agrupan en un solo enunciado: "La memoria histórica, los valores y saberes culturales, artísticos y lingüísticos". La población que se pretende investigar es, exclusivamente, "los pueblos mayas zoques de Chiapas". Asimismo, son identificables dos tipos de aspiraciones: 1. Intelectual: "Contextualizar la realidad actual" de los pueblos estudiados; 2. Práctica: "Planear y ejecutar de manera óptima acciones en su beneficio". En lo referente a la metodología de trabajo, se pretende un posicionamiento estratégico por parte del sujeto investigador: "Los indígenas dejan de ser objetos de estudio y se convierten en los encargados de sistematizar". De este modo, su campo de acción es su propio contexto sociocultural, "los conocimientos con los cuales nacieron y crecieron, es decir, su cultura".

Aunque este ejercicio parezca irrelevante, no lo es tanto cuando descubrimos que este tipo de proyectos es el que ha imperado en la demanda cultural, lingüística y artista de los pueblos originarios de Chiapas. Solo este proyecto ha realizado 172 acciones en un periodo de 20 años, ejecutando un promedio anual de 12. Más aun, cuando me entero, al revisar los datos de los archivos del Centro, que la gran mayoría de escritores, pintores, artesanos, fotógrafos, músicos y videastas reconocidos/as han desfilado de una u otra manera bajo el auspicio de esta visión cultural institucionalizada. Los escritores no solo han sido formados en el CELALI, en parte, sino que además sus obras dependieron casi siempre de su política editorial. Tampoco los pintores nombrados en esta tesis han escapado a la sombra de los proyectos que, aunque aparentemente dirigidos por indígenas, han estado siempre supeditadas a las políticas gubernamentales. Esto no demerita los esfuerzos y resultados que se han obtenido a lo largo de 22 años, pero sí es importante aclararlo porque, a estas alturas, es necesaria la crítica fundamentada en conciencia de lo que se ha hecho.

En ese sentido, la locución maya-zoque proviene de la forma en que, en términos institucionales, se denominan los proyectos culturales para justificar los recursos que se asignan a cada acción. Por ello, debo aclarar que los pintores aquí expuestos no utilizan esa terminología, refiriéndose a ellos mismos con sus nombres o seudónimos y la etnia a la que pertenecen. Por eso mismo, en lugar de hablar de artistas mayas-zoques, originarios o de los pueblos indígenas, es mejor que, en lo posible, se utilice como sigue: artistas zoques, tsotsiles, tseltales, tojolabales, mames, choles y los que vayan surgiendo en los próximos años.

Con lo anterior, podemos darnos una idea de cómo operan los proyectos culturales encaminados al ámbito artístico y bajo qué política (incluso, ideología) y visión se ejecutan. Ahora bien, esta formación artística devela un problema serio: no existe una dimensión comunitaria, en el sentido de que únicamente se trabaja con "representantes" de pueblos originarios, desvinculándolos de su propio contexto. Al respecto, el antropólogo Nicolás Pérez Juárez, investigador del CELALI, explicaba en un diálogo que tuvimos recientemente: "de alguna manera, sí trabajamos con los pueblos originarios, pues, la forma en que hemos formado (de manera occidental), ha sido con los representantes de los pueblos indígenas. Ha sido así en el CELALI". Sin embargo, el poeta y promotor cultural chol del mismo Centro, Nicolás López Arcos, aclaró lo siguiente:

> En el caso de la formación artística, en esencia, el CELALI no trabaja con pueblos originarios o comunidades indígenas, particularmente, con los jóvenes que se forman en temas artísticos debido a que los sacamos de sus contextos y los ubicamos en otros escenarios que les son totalmente ajenos. El arte se da en la montaña, donde están los ríos, donde está la milpa y es ahí donde se debe de formar a los jóvenes, porque esa es una manera de conectarlos con lo que viven en su entorno, lo que sienten y lo que van a crear; lo que se vive en la comunidad, al respecto del arte y la formación artística, es muy distinto al hacerlo fuera de ella, porque ello nos desconecta de nuestro medio. No es lo mismo pintar en el cafetal o la milpa que pintar en la ciudad. Dejas muchas cosas en tu comunidad para venir aquí y decir, al formarte con la visión occidental, "soy indígena", pero ¿cómo te conectas o cómo te identificas o justificas que eres de la comunidad?

Lo que nos dice Arcos López es fundamental para preguntarnos cuál es la función del arte en estos tiempos y, sobre todo, de qué arte estamos hablando. Hasta donde aprendimos de los proyectos del CELALI es que la dimensión comunitaria queda fuera de su radar; es decir, lo que han formado es un número alto de personas con dominio técnico, pero no con una visión real de la colectividad interesada en ser un agente transformador de las relaciones de dominación y exclusión sufrida, principalmente, por los pueblos originarios. Cosa diferente ocurre en la propuesta del arte zapatista.

7.2. EL ARTE DE LA COMUNIDAD ZAPATISTA

Los pueblos originarios han generado sus propias comunidades que se diferencian por sus intereses comunes y los objetivos que persiguen. Estos pueblos mantienen una relación de interés común relativas al territorio y la organización social, al igual que las comunidades que surgieron a partir de ellos, pero no necesariamente persiguen objetivos particulares, esto es, un programa de acción política que los defina colectivamente. Así, por ejemplo, el zapatismo puede considerarse una comunidad indígena de índole sociocultural, militar y política, así como Gráfica Maya representa a una comunidad indígena de artistas. Son comunidades surgidas a partir de esos pueblos, pero siempre bajo el estigma de rebeldía, incluso, contraviniendo las propias tradiciones originales.

Al CELALI no puedo nombrarlo como una comunidad indígena porque su programa y acciones dependen de las políticas gubernamentales. No puede ser una comunidad porque

prevalecen las estructuras institucionales donde existen jefes y subordinados. Además, los objetivos están ligados a las normas prescritas para la planeación y ejecución de proyectos y no a los intereses comunes de sus integrantes. No hay igualdad de condiciones y, regularmente, son el estatus y los sueldos los que definen quién hace qué. Tampoco los pintores aquí revisados forman una comunidad, toda vez que, en su mayoría, son creadores en solitario. Del mismo modo, la Galería Muy no es comunidad de artistas o intelectuales, sino un espacio de encuentros y convergencias y exposiciones.

Ante tal situación, se puede comprender por qué motivo parece que cada movimiento está desligado uno del otro. No obstante, existen, definitivamente, grandes e importantes puntos de encuentro. Si bien el arte desplegado en la propuesta zapatista responde a una finalidad que se circunscribe a la apuesta autonómica de los caracoles, sus elementos coinciden con los intereses e imágenes utilizadas y evocadas tanto por los intelectuales institucionalizados como por los maya-zoques.

Bajo mi experiencia obtenida en el año 2009 —y apoyado en Gálvez, 2008; Vargas 2006 y 2009—, cuando tuve la oportunidad de visitar los murales de Oventic,[4] hallé una característica fundamental de las obras: su función, que es pedagógica-didáctica al buscar la consolidación y/o exposición de su programa ideológico, así como ser, al mismo tiempo, registro histórico y de encuentro dialógico con intelectuales, artistas, milicianos y población indígena y extranjera. Por ese motivo, se omite la autoría individual (del artista solitario) para asumir una colectiva que implica el activismo en el consenso comunitario. No interesa el estatus o encumbramiento del pintor, sino la identificación del sujeto-colectivo con eso que se nombra visualmente. Es por esa razón que el conjunto de las obras se reconoce como "nuestro" al formar parte de la visión imperante en la comunidad. El artista es el intermediario entre el pensamiento/palabras y las paredes del espacio ocupado donde concurren las imágenes pictóricas.

Esta propuesta es única y no puede darse de otro modo. No obstante, sus representaciones figuradas se remiten a temas y símbolos claramente relacionados con culturas propias, movimientos/personajes revolucionarios, espacios naturales y aspiraciones y críticas al sistema capitalista y patriarcal, particularmente. El arte aquí es una herramienta altamente comunicativa,

[4] Utilizo la preposición "de" por comprender que se trata de obras que pertenecen a una comunidad identificada desde su interior y por sus propios miembros. Al contrario de Vargas (2006), decir "en" implica negar la autoría colectiva.

cuyos mensajes son de denuncia y crítica social, reivindicación cultural y defensa del territorio. Por ello, se combate la frivolidad burguesa y el objetivo comercial capitalista de la obra artística, preponderando la utilidad.

En una reunión de trabajo celebrada en el CELALI, durante este año, se dijo: "el fondo es forma y, sin la forma, el fondo no sirve de nada". Esta es una lógica instaurada en el pensamiento burócrata que da mayor importancia a la justificación y comprobación de recursos económicos que a las ideas mismas. Esto no ocurre con el arte zapatista, donde la forma existe porque existe un planteamiento profundo, en el que, aún sin la forma, el fondo prevalece. No existe la necesidad de legitimación externa, puesto que la necesidad y los objetivos se crean desde el acuerdo colectivo y el interés pragmático de una visión comunitaria. No obstante, esta comunidad prevalece circundada por un halo espacial que es el territorio mismo que se ocupa. El territorio cobra la forma del límite y se sujeta a una demarcación real, que es el asidero de la utopía autónoma. ¿Qué sucede cuando la colectividad define su espacio a partir de las acciones y no a través de un territorio real y significado que se distingue por su delimitación?

7.3. LA COLECTIVIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Siguiendo con este nivel de reflexión, uno de los trabajos más destacados sobre las prácticas artísticas y las funciones del arte, en términos comunitarios y colectivos, es el de Chiara Paganini (2013) a través de su tesis intitulada *Colectivo Grafica Maya: pratiche artistiche contemporanee.* Su aporte radica en haber dado cuenta de los procesos de creación artística colectiva y las formas/estrategias de reflexión acerca de la contemporaneidad del pensamiento de artistas provenientes de pueblos originarios de Chiapas. Su trabajo es fundamental para comprender las alternativas no solamente artísticas, sino político-sociales que se enfocan en la generación de alternativas de convivencia y existencia ante formas desgastadas y perjudiciales del sistema global; más aún, cuando ella misma fue parte del grupo y de los procesos dialógicos y de solidaridad, complicidad y apoyo al nombrar al colectivo a través de su tesis y evidenciar los proceso en sus videodocumentales.

A través del trabajo de Chiara, el cual tuve la fortuna de acompañar, podemos encontrar enormes revelaciones acerca de la función social del arte y de los artistas, así como de las formas nuevas de pensar lo que supuestamente es incuestionable. Por medio de su trabajo podemos ver

la práctica artística como una manera de resistencia cultural que no se circunscribe al hermetismo y la cerrazón culturalista o indigenista, sino a la apertura y el cambio desde el interior de sus propios grupos étnicos en constante movimiento y actualización. Dice Chiara en la introducción de su tesis:

> El ejercicio artístico en este caso parece concentrado en la creación, el descubrimiento y la comprensión de las relaciones comunitarias interpersonales en que son trenzadas las prácticas mismas del colectivo. La reconfiguración de la práctica artística en práctica etnográfica [en tanto los artistas se revelan al describir sus propias prácticas culturales], focalizando la atención en la relación entre el artista y el grupo en el cual trabaja, resultan centrales para dar significado a la experiencia humana, proponiendo un tipo de arte de la conversación, un arte "finalizada en la creación de relaciones", más que un arte culminada en la creación de objetos (5 y 6).

La revelación de Chiara acerca de la práctica artística del colectivo, me permite mirar con ella al "objeto artístico" como un medio o instrumento en torno al cual se enlazan las relaciones interpersonales y colectivas —colectivas por suceder en el grupo de artistas, pero además por ser vinculante con las mismas comunidades indígenas o académicas— y se vuelven visibles las propias dinámicas sociales. Como antropóloga visual, su metodología fue de acercamiento, observación, diálogo y registro fotográfico y audiovisual. A través de esa forma de hacer investigación, al mismo tiempo, fue parte de la colectividad y del proceso mismo, descubriendo una lucha política por la afirmación y el reconocimiento, convirtiéndose ello en "el terreno común en el cual estos artistas se mueven y se realizan proponiendo construir, a través de un constante y empeñado trabajo artístico, un discurso intercultural en el cual el arte asume un rol central al propiciar una reflexión dialéctica y crítica en las confrontaciones de la sociedad contemporánea mexicana y global" (12).

La investigadora italiana, venida de Roma, se sumerge en el grupo y acompaña las propuestas artísticas, colocando su mirada crítica y reflexiva ante la relación ontológica que germina entre la imagen objetivada y los artistas que las producen. Por ello, intenta comprender la función del arte, despojándose poco a poco de una visión tradicional del arte que proviene de su propio país.

> En las propuestas artísticas presentadas por el colectivo Gráfica Maya, aunque con diferentes características y especificidades, el papel que juegan las imágenes se puede analizar a partir de los mecanismos a través de los cuales estos artistas perpetúan, reproducen y reformulan símbolos y conceptos que evocan un pasado común.
>
> La capacidad de redefinir y resignificar un pasado a través de un proceso artístico que parece moverse en dos direcciones complementarias y oposicionales —una, vuelta al interior, que mira hacia la memoria cultural aprendida principalmente en la familia, a través de los cuentos y leyendas tradicionales; otra, que implica un movimiento que va hacia el exterior, hacia una visión más global y multicultural— es un ejemplo interesante de cómo estas nuevas formas sincréticas de expresión colectiva adoptan estrategias de comunicación que se elevan a una importante función social, política y cultural (28).

Esta puntual observación de Chiara, nos vincula con lo que otros investigadores han dicho de los murales zapatistas (Vargas, 2006 y 2009; Gálvez, 2008). Eso me parece, en sí mismo, una coincidencia no aleatoria, sino que responde a una energía desplegada en la conciencia colectiva de los pueblos originarios en resistencia. Es lo que otro italiano, Luca D'Ascia (2007), se había adelantado a decir de los pintores indígenas que entrevistó para su ensayo, llamándolos "intelectuales creativos":

> 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 reinvención 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 (…)
>
> 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. 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 (13, 15 y 16).

La "reinvención de paradigmas étnicos a partir de una confrontación con la modernidad" es lo que permite evadir, de algún modo, la resolución estética. El campo de batalla no es el objeto embellecido que desea ser comparado con el arte europeo para ser legitimado; al contrario, es ese sentido del arte el que se desea derrocar. Chiara Paganini (2013), nuevamente, nos aclara este asunto:

> Las operaciones simbólicas que los artistas adoptan permiten, de hecho, cruzar la línea, es decir, cruzar esa frontera móvil que se mueve de una periferia a un centro; que se mueve, en otras palabras, hacia la auto-representación y la autoafirmación, en un camino constante de redefinir el yo y la colectividad.
>
> Según el punto de vista del colectivo, el arte no aparece como una herramienta de acción individual, sino que se ve más como un proceso de reelaboración colectiva que permite la construcción de un movimiento artístico innovador, en el que el sincretismo generado por la recuperación de una memoria ancestral, combinada con técnicas y estilos occidentales, responde a las necesidades de un presente con contornos cada vez más inciertos (30).

La *dimensión participativa* es otro hallazgo de Chiara, donde se devela un "nosotros" (*Noi*) activo como una metodología o estrategia de trabajo basada en la *colectividad dialógica* que posibilita ejercitar una horizontalidad del poder y del saber —el "saber" como un poder o el saber hacer grupalmente como un poder situado—: "El diálogo, la crítica y la disidencia son elementos productivos centrales en la construcción de esta empresa conjunta que pretende ser un movimiento en el que varias culturas pueden dialogar y reflexionar en el campo artístico, compartiendo entre ellas la voluntad de dar vida a un proceso creativo y de enriquecimiento mutuo" (45). Este enriquecimiento puede también complementarse con el performance y las dimensiones rituales y ceremoniales, tal como puede verse en el video "Chulel"[5] o "Gráfica Maya"[6] de Chiara o las exposiciones últimas que se han llevado a cabo en la Galería Muy tanto por parte de Chawuk como Saúl Kak, Kayum y Antún.

[5] https://www.youtube.com/watch?v=CzqE3cNx_Jc
[6] https://www.youtube.com/watch?v=-1qYFSC6644

> Las manipulaciones simbólicas de los objetos rituales, modificados y sustraídos de sus contextos originales, abren nuevas perspectivas simbólicas que alteran los significados, en un intento de mantener vivo, en la memoria de la comunidad, su función simbólica.
>
> Estos artistas descontextualizan los símbolos rituales y desencadenan complejos mecanismos identitarios, expresando la voluntad de reactualizar y recordar algunos valores relacionados con la propia cultura, que no deben ser olvidados (…)
>
> La hibridación y el sincretismo de estas nuevas formas, que retrabajan imaginarios y sus prácticas culturales propias, descontextualizándolas de sus espacios originales e insertándolos en contextos multiculturales, como la galería de arte [que estuvo en el Centro Cultural] o teatro ["Hermanos Domínguez"], manipulan y cuestionan la frontera, esa línea de demarcación que separa lo que es sagrado y lo profano, haciendo surgir toda su carga provocativa y subversiva (49).

Se trata de ver lo subversivo como resistencia y propuesta alternativa en los modos de definición del arte, las etnias y los grupos marginales. Lo que se promueve es la intención de influir en el pensamiento y acción del "otro/a" a través de la creación de objetos destinados a ello, siguiendo un programa de acción colectiva cuya característica es el no sometimiento. El *posizionamento dell'artista* implica no el rescate o la promoción cultural como lo perciben instituciones culturales como el CONECULTA o el CELALI, sino generar la *(auto)reflexión*: "En un intento de entender el momento histórico en el que su experiencia se registra como ser humano, el hombre puede interrogar el presente a través de herramientas artísticas" (60).

Ese *Uomo*, que no es el hombre masculino, sino la colectividad pensada como diversidad, desaparece ante la multitud como si se tratara de un recuerdo. Por ello, las obras producidas por el grupo no se perpetúan en el tiempo ni pretenden convertirse en una corriente artística; no cuenta el valor del objeto por su preeminencia estética, sino por su capacidad de persuasión y poder interpelativo. Ese valor implica un cambio de paradigma en la concepción clásica de la cultura, toda vez que la agencia se antepone al símbolo. Hacia allá se dirige, en esencia, el arte de los "intelectuales creativos", "originarios", indígenas todos y todas por provenir de pueblos que hablan lenguas propias y reproducen códigos culturales afincados en una raíz primera que dejó su huella instalada sobre América hace más de 20 mil años.

7.3.1. ROPAJES DE GRÁFICA MAYA

El arte como medio y no como fin, es pues la prerrogativa que vincula al zapatismo con los PMZ, siendo una consigna acuñada por el colectivo Gráfica Maya; sobre todo, en los proyectos de intervención en espacios públicos. De entre ellos, destacan "Ropajes" y "Sexto Sol", que requirieron de un proceso de integración, reflexión y debate grupal. No se trataba solamente de "crear", artísticamente hablando, sino, más bien, de aperturar la mirada crítica y el diálogo circular sobre las preocupaciones como artistas, indígenas o sujetos colonizados. El artista tuvo libertad para plantear su propuesta, partiendo de técnicas y temas afines al grupo. En parte, mi trabajo fue articular e intentar direccionar las acciones, de tal manera que los resultados cumplieran los objetivos principales.

La experiencia de *Ropajes* fue tremenda, al tener que asumirnos como una comunidad de convivencia creativa y responder a los intereses del grupo y no al del artista individual; en ese momento, el arte tuvo una finalidad muy clara: intervenir los espacios públicos/educativos para "provocar" a través de nuestro discurso visual. Como resultado, a dos días de haber intervenido las paredes de la Facultad de Ciencias Sociales (UNACH, San Cristóbal de Las Casas), los murales en grabado fueron destruidos por los propios alumnos, alentados por algunos profesores. Quedó demostrado que, aún en espacios de crítica social donde se leen a teóricos y pensadores reconocidos, el poder del "marco" nos obliga a remitirnos a un espacio delimitado para comprenderlo. Las obras estuvieron fuera de la lógica burguesa de lo que representa el arte, incluso, para los académicos e investigadores mismos. No hubo ningún pronunciamiento ni defensa de nuestro trabajo; únicamente algunos compañeros de escuela acuerpados por los colectivos *Tsoblej* y *La lengua de las Mariposas* dijeron algunas palabras:

> Luego de que compañeros artistas independientes integrantes del taller-galería *Gráfica Maya* tuvieran la iniciativa de promover e instalar el día sábado 2 de abril de 2011 el arte que tanto hace falta en la Facultad de Ciencias Sociales (FCS) de la UNACh, en el transcurso de la semana siguiente (3-8 de abril del mismo), seudoestudiantes universitarios de la misma FCS, han realizado la brutalidad más grande y asombrosa de la que se tenga memoria hasta hoy día, su justificación más atroz aún: "queremos una escuela limpia". Sepan que arte no es sinónimo de suciedad.
>
> Nuestra historia en la FCS (para quienes no la sepan), ha sido una historia de carencias y faltantes varios, muchas de las cuales han sido y son siempre denunciadas por los mismos compañeros, sin embargo, es necesario reconocer que muchas otras son dadas por nosotros mismos como

habitantes en turno de este espacio como lo es la FCS-UNACH. El arte en nuestra Facultad es terruño de nadie, nadie la promueve, casi nadie la cultiva y mucho menos se otorga mantenimiento a las pocas que existen dentro de ella y cuando alguien lo hace por fin, sucede lo que la imagen explica por sí misma [fotografía donde 5 estudiantes (4 hombres y una mujer) se ríen con cuchillos en mano ante una obra a punto de ser destruida]. No insinuamos comprender la metateoría del arte, o bien un entendimiento teórico de la estética; sus implicaciones filosóficas y políticas, su contenido abstracto o realista, sus formatos, sus multifacéticas técnicas, y demás materiales y modos de expresión. No es necesario ser un artista experto para saber que el arte como tal sirve para la trasformación del mundo y una pequeña parte de él, y más aún para aprender y comunicar porque es parte medular de nuestra formación profesional. Albert Camus dijo alguna vez que *si el mundo fuese claro, el arte no existiría,* o que bien que *el arte no reproduce lo visible. Lo hace visible* según Paul Klee.

… ¿Qué ganan con hacer ese tipo de actividades destructivas?, no creemos que la bruma en sus mentes sea tan espesa que no los deje pensar en las implicaciones que esto tendría, puesto que cualquier ser pensante, analizaría las consecuencias que esto pudiera traer. Es necesario recordar que estamos en una institución de educación superior (universidad), y que dentro de la misma están albergadas cuatro disciplinas distintas entre sí pero no alejadas, sino muy relacionadas todas. Es un espacio con autonomía y libertad de pensamiento, por ende con libertad de expresión y aunque no a todos nos parezca, tenemos la obligación de la mutua convivencia y la tolerancia que en realidad no tiene por qué ser tolerante ni obligada. La idea central de la universidad es tener un conocimiento universal, amplio, crítico, consciente, multi e interdisciplinario. No uno donde no quepa el análisis y la libertad en cualquiera de sus formas, aquí es donde cabe la idea de que hay que conocer para criticar y criticar para hacer conocer, construir pues, pero jamás destruir, esto último es algo incomprensible, que sólo puede ser realizado por gente que en definitiva no conoce y no razona o que tiene beneficios particulares por hacer estas acciones abiertamente reaccionarias y contrauniversitarias.[7]

De este nivel fueron los escasos, pero interesantes debates posteriores a nuestra intervención artística. De ello, surgieron diálogos y reflexiones con preguntas abiertas que perfilaron nuevas acciones como el *Sexto sol* y la *Ciudad de los murales*. Esta última fue de intervención en espacios públicos comunitarios, donde el intercambio internacional entre artistas

[7] Pronunciamiento de fecha 10 de abril del año 2011; colectivos Tsoblej-FNLS Chiapas y Feminista La Lengua de las Mariposas FCS-UNACH.

puso a prueba la capacidad nuestra para no ser rechazados o confrontados con la población. Curiosamente, hasta hoy día, ningún habitante de dicha población intervenida destruyó o manchó algunas de las obras; excepto dos murales que fueron borrados por órdenes de los presidentes municipales en turno. Esto me ayudó a comprender que la población, en sí, tiende a apropiarse muy bien de los trabajos artísticos y que, al igual que sucedió en la Facultad de Ciencias Sociales, es la "autoridad" quien asume un derecho para desaparecer lo que le estorba o no le gusta, según su propio criterio. ¿Tan poderosa es una imagen que puede resultar ofensiva al tirano?

Antes de *Ropajes*, también fueron desaparecidos el mural de Taniperla, que fuera destruido "por fuerzas de seguridad pública del Estado de Chiapas, acompañados de grupos paramilitares, el 11 de abril de 1998, día de su inauguración" (Gálvez, 2008: 36) y el mural "La madre y los niños del mundo",[8] el cual quedaría cubierto por pintura blanca sin aviso a los autores, mismos que solicitaron una disculpa pública, respeto a las manifestaciones artísticas de los pueblos originarios y, mínimamente, reparación del daño; cosa que nunca sucedió.

Ropajes fue seguido muy de cerca por Chiara Paganini, pero, además, por un colega y paisano suyo, Pierluigi Verardi (2013), quien en su apartado relativo a la "muerte del aura de la obra", aborda un tema esencial sobre el quiebre de la lógica occidental del arte:

> La reacción destructiva tenía que ver con aspectos múltiples. El primero que las calaveras [de las obras] no estaban enmarcadas sino desbordaban de la misma forma que la muerte en la vida o que la crítica en el conformismo…
>
> El quehacer artístico... se había desplazado de su contexto familiar hacia uno ajeno, por eso provocaba. Aunado a ello, la técnica empleada daba la idea que la universidad era como estar en la calle, espacio que dio nombre a estas formas expresivas como *street art*. En este caso el lector desplazado no sólo estuvo activo en la interpretación sino también intervino directamente en la obra como pasa con el *arte performativo* o los *happenings* (en éste es importante la improvisación). Para este caso, se puede decir que la obra, privada de su aura eterna, ya había acabado su fase vital con la intervención destructiva. Pero, en realidad era propio su estilo arrancado, despedazado,

[8] Pronunciamiento de los autores ante la eliminación de la obra mural "La madre y los niños del mundo" [que se encontraba pintado en la fachada poniente del Hospital Regional de San Cristóbal de Las Casas, específicamente sobre la calle Insurgentes]. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, a 28 de agosto del año 2009. Los autores de la obra mural: Antún Kojtom Lam, Mary Bautista, Daniel Martner (en representación de Aidé Varela) y Luis Herrera Vázquez.

representativo de un vivir conflictivo y entre mundos difícilmente compatibles lo que le daba su aura (150).

Pierluigi insiste en conferirle a este arte un aura que se vuelve puente comunicativo y provocativo, en el sentido de generar otras posibilidades creativas:

> Otra aura de los ropajes era digital: hablaba los lenguajes de la fotografía, del web y del audiovisual. La fotografía digital permite restituir el carácter eterno a las obras, en el caso de los ropajes, muy efímeras. Además la aumentada reproducibilidad de la obra permitió que las calaveras se difundieran en el web gracias al empleo de la galería virtual de *facebook*, donde yo mismo pude encontrar las calaveras en el estado que las habían dejado sus creadores. En el mismo sentido, la proyección del video de Chiara permitió a las calaveras, a los artistas, a los temas sociales, volver a encontrarse con el público. Nuevamente se activaba el momento performativo y las calaveras volvían a su estado íntegro y contemporáneamente despedazado tanto de papel en las paredes externas de la universidad, como de pixel en la pantalla del auditorio. En particular estaba superándose a sí misma, más allá del arte para el arte, dado que la destrucción fue la detonante de la conferencia que se estaba realizando en el auditorio [de la UNACH].

El aura, la irradiación lumínica que le confiere al arte su carácter único, no fue la que se buscó concebir en *Ropajes*. Al contrario, la ausencia de "belleza" y estética canónica, así como ser resultado de reflexiones y acciones colectivas para intervenir el espacio público sin marcos ni la parafernalia tradicional de las galerías, le restaba toda posibilidad de ser una obra de recogimiento y placer. Las "horripilantes" figuras eran una agresión a la mente y la vista acostumbradas al orden y no al caos. ¿Cómo recoger todas esas piezas segregadas para comprender el mensaje? Acostumbrados a asimilar todo a través de una voz "autorizada", una imagen fuera del campo de comprensión predeterminado se convirtió en agente provocativo y disidente al que había que eliminar. Al romperse y desaparecer las obras, también desapareció con ellas la posibilidad de llevarlas al nivel de objetos de contemplación; y ese fue su mayor logro: ser horrendas y efímeras para develar las contradicciones humanas que, al menos en la Universidad, son complejas y profusas.

Así pues, aunque de manera sucinta, pudiéndose perfilar futuras investigaciones, este último capítulo permite ver el complejo entramado que se ha suscitado alrededor del arte y la

pintura indígena a lo largo de medio siglo. Sin embargo, aunque siguiendo diferentes caminos y finalidades, las coincidencias hacen posible observar la gran fuerza que va adquiriendo la presencia de las culturas de los pueblos originarios en la actualidad. Lo que nos devela un dinamismo interno hacia el exterior que promueve alternativas de convivencia en la diferencia.

El arte, la pintura en este caso, se despliega como cómplice y aliado fuertemente esperanzador. No sé qué tanto pueda trascender el arte de los pueblos indígenas hacia la "universalidad" occidental que tanto se exige de las obras artísticas. Lo que sí puedo decir al respecto es que, al margen de la crítica o la historia del arte y los cánones estéticos, el arte o, más bien, la práctica artística de personas identificadas con los pueblos originarios es una realidad latente y en crecimiento; su trascendencia radica en las representaciones que hacen de sus pueblos, culturas, paisajes, aspiraciones, críticas, problemáticas e ideologías, en tanto nos convocan a una sola necesidad: volver a mirarnos a los ojos como lo que siempre fuimos, seres humanos.

CONCLUSIONES

Durante el trabajo de revisión bibliográfica sobre lo que se había escrito e investigado acerca de la pintura maya y zoque contemporánea, hallé que se había avanzado bastante al respecto, distinguiendo los aportes en seis grupos como se ha dicho. En ese sentido, me convencí de que los pintores y las pintoras mayas y zoques, aunque no integrados en una unidad, constituyen un movimiento intelectual y artístico que tiene sus orígenes en los movimientos sociales suscitados en el siglo XX.

De este modo, pude distinguir que el quehacer artístico de los y las PMZ giran en torno a preocupaciones políticas, sociales, históricas, ideológicas, artísticas, estéticas, étnicas y culturales, correspondiendo sus obras a la síntesis de esas cuestiones hilvanadas. Por ese motivo, considero que sus preocupaciones no son puramente estéticas. Al menos, no en la visión canónica de JARM. Dado que sus líneas de reflexión los llevan por rumbos diferentes, sus obras son distintas y particulares, aunque en el fondo los unifica una raíz contestataria entre el "ustedes" y "nosotros".

Desde luego, sus posturas también están atravesadas por los intereses institucionales que se alinean a una mirada indigenista de integración y rescate cultural y étnico. Tal es el caso del CELALI que se guía por un eje transversal que se resume en la relación Pérdida-Salvaguardia-Fortalecimiento. Así que su mirada culturalista exige ciertas condiciones relativas a la lengua y la cultura para acceder a sus programas. Desde luego, como ha dicho el antropólogo Nicolás Pérez Juárez, en entrevista con él, no se puede negar su interés abiertamente claro sobre la reivindicación cultural.

Por otra parte, en el ámbito de los concursos y financiamientos (becas), a diferencia de los escritores y las escritoras, no existe ningún apoyo directo a sus trabajos; excepto los concursos locales realizados por el CELALI como el *Premio al Arte Indígena* y la exposición *Rostros del Arte Maya-Zoque* celebrados en el año 2017. No obstante, los proyectos son de índole local y no tienen un alcance más allá de las fronteras chiapanecas. En cuanto al valor artístico y estético que se exige, aún prevalece la mirada canónica de la tradición pictórica burguesa y occidental, sobre todo, con respecto a la figura humana, toda vez que no existe una crítica del arte desde el propio seno del arte maya y zoque.

Por otra parte, se puede decir que la experiencia artística de pintores y pintoras mayas y zoques de Chiapas, regularmente, emerge vinculada a sus orígenes culturales y territoriales propios, convirtiéndose en argumentos de identidad étnica y resistencia cultural. Considérese que, en buena parte, los artistas indígenas representan, a través de sus reflexiones y aportes artísticos, gran parte de las preocupaciones actuales que surgen de un proceso de identificación y concienciación permanente ante los retos de la globalización y la hegemonía del sistema mundo. Sin embargo, por la naturaleza de la obra pictórica producida, no siempre se hallan en relación de las problemáticas socioculturales de los pueblos indígenas actuales. Aunque su obra se limita al ámbito visual (audiovisual, en algunos casos), sus acciones y discursos son atravesados por cuestiones de resistencia cultural que pretenden confrontar la ideología dominante. Su búsqueda no siempre es de interés colectivo, aunque constantemente coinciden al abordar asuntos culturales, políticos y sociales.

En esa disyuntiva, los pintores maya-zoques producen arte, identificándose por su interés en la reivindicación cultural y étnica a través de su apuesta por sus lenguajes propios, símbolos e historias de tradición oral. Sus obras, al igual que sus discursos orales, evocan el pasado y presente como una forma de afirmar su identidad en el futuro inmediato y confrontar ideologías opresivas y dominantes. Por ese motivo, dejan entrever dinámicas de reconocimiento y apertura de nuevas relaciones entorno a los grupos indígenas y los discursos que los circundan.

No obstante, las contradicciones y posturas varían y no necesariamente coinciden. Tal como lo deja ver Carlos Jiménez, pintor tsotsil, al considerar que los pintores no tienen identidad o que solo se distinguen por ser indigenistas o en resistencia. De ahí que diga desconocer eso que llaman mercado del arte y haga una crítica a los pintores étnicos al considerarlos evasores de la realidad al tener una marcada nostalgia por el pasado. Existe una lucha entre imposición y resistencia: el pasado indígena ante el presente dominado por una cultura hegemónica.

En ese sentido, el proyecto de investigación no pretendió, en todo caso, responder a preguntas de investigación en su sentido estricto, sino a confirmar lo que mucho antes de estudiar la maestría me venía planteando: el arte para los pintores indígenas es un medio e instrumento de re(de)construcción y resistencia. Lo gratificante de todo esto es que los argumentos sobre mi tesis no faltaron. Desde las investigaciones ya hechas hasta la última entrevista realizada con pintoras y pintores jóvenes coincidían con mi postura: estamos ante una revolución cultural de los pueblos indígenas. Si bien apenas es el inicio, la apuesta crece. De cinco pintores que

catalogaba el libro de *Cinco pintores* en el año 2004, el libro llamado "Rostros del arte maya-zoque", que promete publicar el CONECULTA en el 2019, suma 22 pintores de un universo de alrededor de 50 que reconoce Nicolás Pérez. Desde luego, las pintoras y los pintores son un pequeño grupo frente a las disciplinas artísticas que desarrollan grupos más grandes como los escritores y músicos, así como videastas, fotógrafos, artesanos y neoartesanos. Más aún, cuando universidades como la UNACH o UNICACH abren el debate sobre este tema, planteándonos la necesidad de reconfigurar los objetivos de la investigación en torno a conceptos como arte, cultura, fronteras, identidad, etnicidad, entre otros. ¿Por qué habríamos de perder esa oportunidad?

FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1. Mural de Juan Gallo en las instalaciones de la UNICH, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

Fuente: Pérez, 2016.

Fotografía 2. Obra de Juan Chawuk.

Fuente: Archivo personal del pintor (en FB).

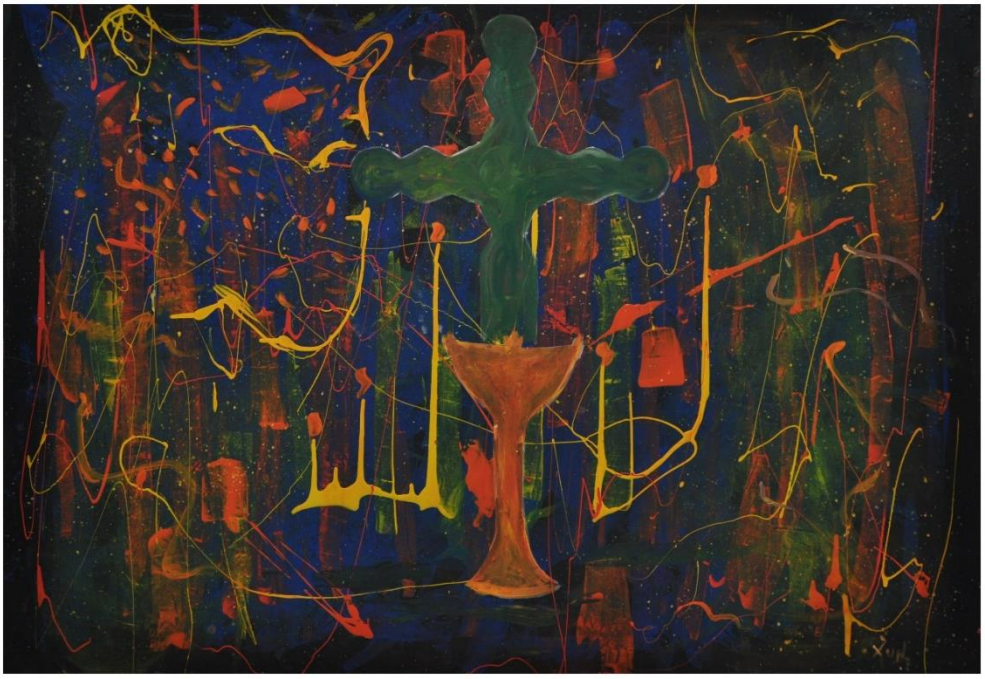
Fotografía 3. Obra de Kayum Ma'ax.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 4. Obra de Kayum Ma'ax.

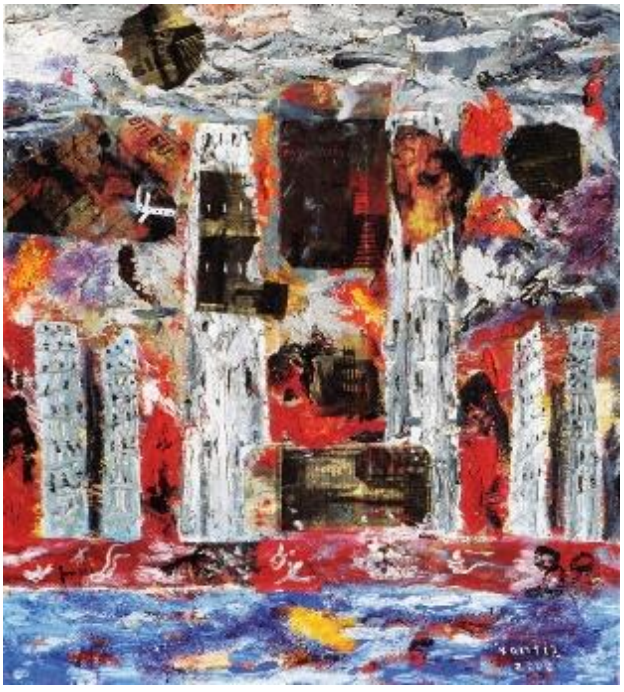
Fuente: Archivo personal.

Fotografía 5. "Secuencia de vida", Juan Sebastián.



Fuente: Pérez, 2016.

Fotografía 6. "11 de septiembre de 2001", Sebastián Sántiz.



Fuente: Gómez, 2009.

Fotografía 7. Obra de José Carlos Pérez de la Cruz.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 8. Obra de Heber González.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 9. Obra de Rigoberto Sántiz.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 10. "Las cuatro mazorcas", Roberto Antonio.

Fuente: Pérez, 2016.

Fotografía 11. Obra de Andrés López.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 12. Obra de Flavio López.

Fuente: Archivo personal.

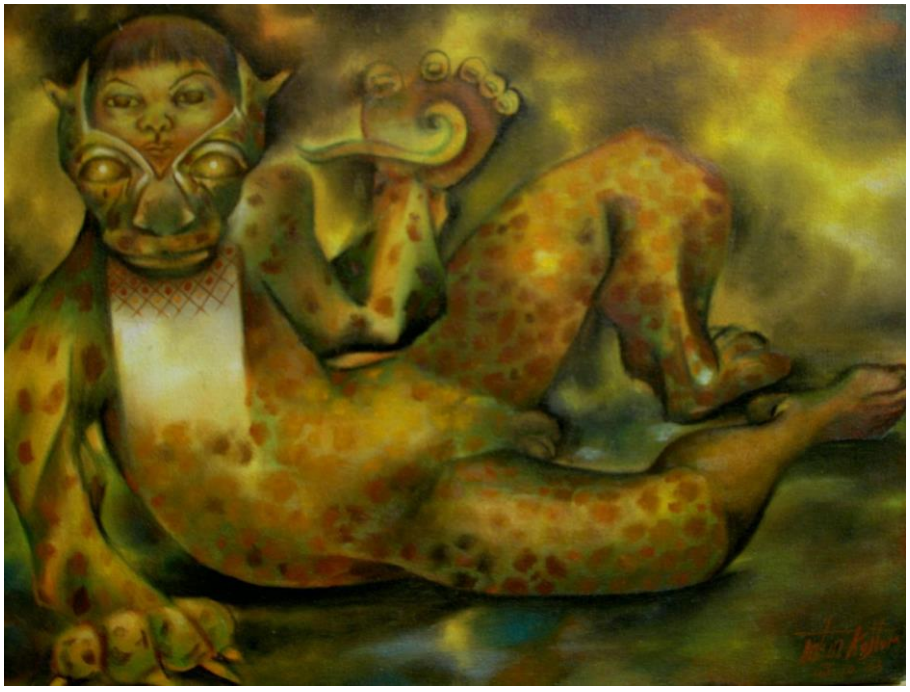
Fotografía 13: Obra de Irma López.

Fuente. Archivo personal.

Fotografía 14: Obra de Patricia Gómez.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 15: "Dualidad", Antún Kojtom.



Fuente: Archivo personal del pintor.

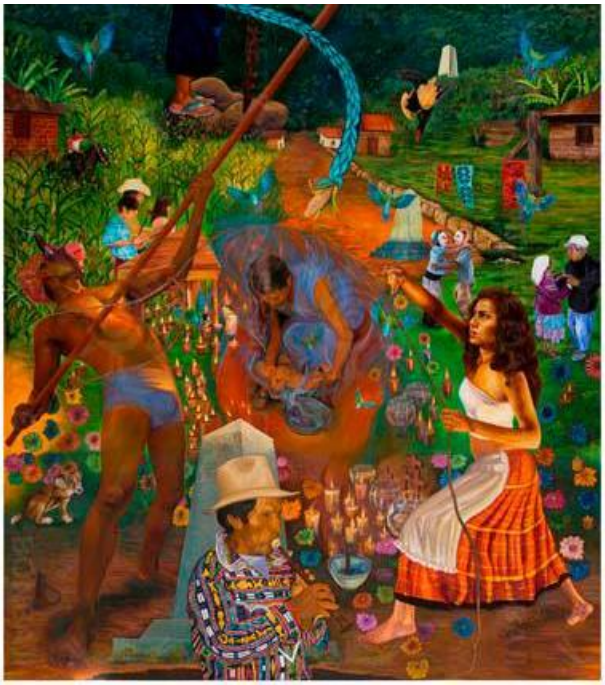
Fotografía 16: Grupo de danza mam con toro y monito.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 17: Toro de petate en el carnaval de Tenejapa.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 18. Mural "La danza del toro" (detalle), Osbaldo García.

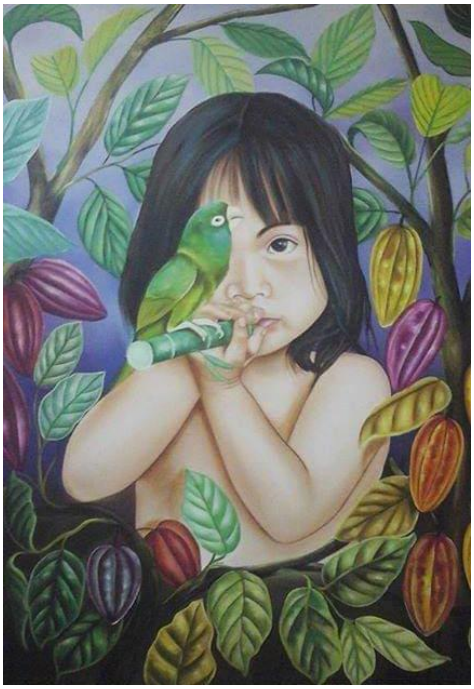


Fuente: Archivo personal.

Fotografía 19: Grabado en linóleo, Yeeni García.

Fuente: Archivo personal de la pintora.

Fotografía 20: "Mi vida amorosa", Bokama Ramos.



Fuente: Archivo personal del pintor (en FB).

Fotografía 21: Sin título, Bokama Ramos.

Fuente: Archivo personal del pintor (en FB).

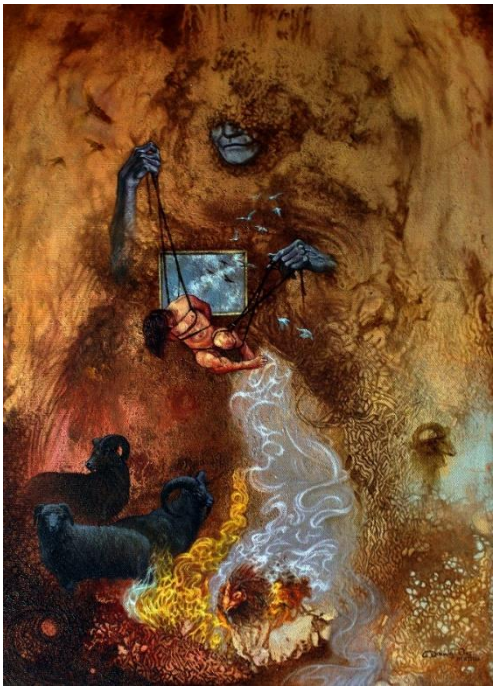
Fotografía 22: Grabado mural, Floridelma Sántiz.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 23: "Pak'oxom", René Dionisio y Manuel Chavajay.

Fuente: Archivo personal de los pintores.

Fotografía 24: "Ofrenda a Xibalbá", Darwin Cruz.



Fuente: Archivo personal del pintor (en FB).

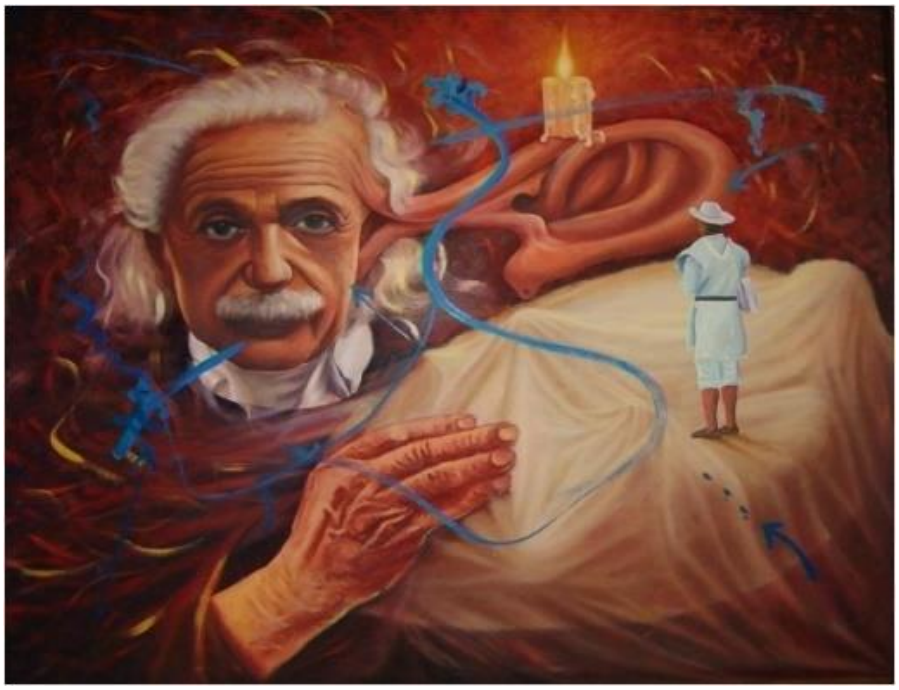
Fotografía 25: "Espíritu del sombrero grande", Darwin Cruz.

Fuente: Archivo personal del pintor (en FB).

Fotografía 26: "Espíritus del inframundo", Darwin Cruz.

Fuente: Archivo personal del pintor (en FB).

Fotografía 27: "Encuentros", Chawuk.



Fuente: López, 2016.

Fotografía 28: "Toma de energía II", Antún Kojtom.

Fuente: Archivo personal del pintor.

Fotografía 29: "Toma de energía I", Antún Kojtom.

Fuente: Archivo personal del pintor.

Fotografía 30: Obra de Alux Antún.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 31: Obra de Alux Antún.

Fuente: Archivo personal del pintor (en FB).

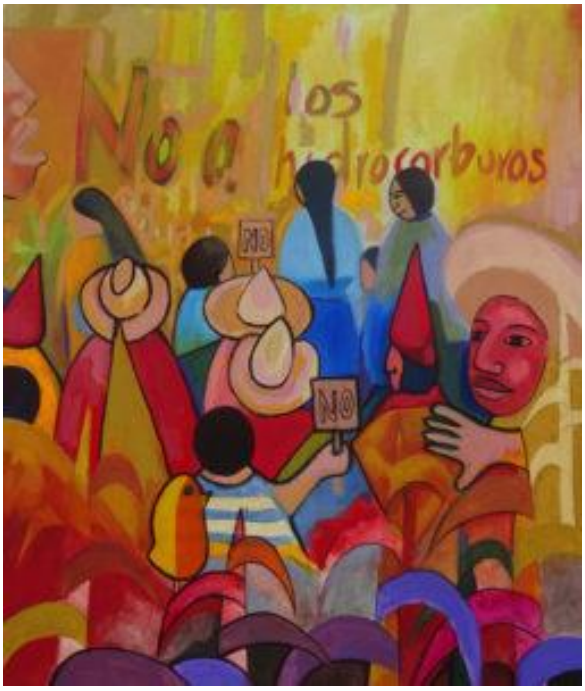
Fotografía 32: "La Presidencia Municipal", Carlos Jiménez.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 33: "Nido de hormigas", Carlos Jiménez.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 34: "Zoques organizándose", Saúl Kak.



Fuente: http://www.galeriamuy.org/saulkak/

Fotografía 35: Obra de Heber González (pintura ganadora en el Premio al Arte Indígena 2017, grupo zoque).

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 36: Obra de Antún Kojtom.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 37: "Indiferente", Rigoberto Gómez.

Fuente: Archivo personal del pintor.

Fotografía 38: "Chicoasén II", Saúl Kak.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 39: "La destrucción", Saúl Kak.

Fuente: Archivo personal.

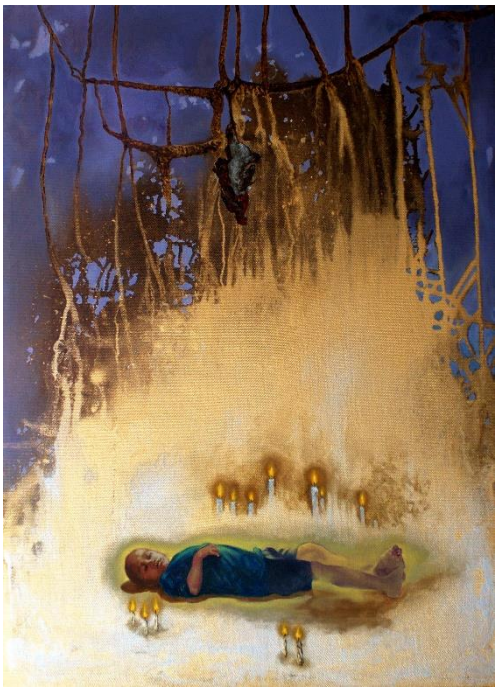
Fotografía 40: "Gemelos divinos", Antún Kojtom.

Fuente: Archivo personal del pintor.

Fotografía 41: Obra de Antún Kojtom.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 42: "La cura", Darwin Cruz.



Fuente: Archivo personal del pintor (en FB).

Fotografía 43: "Mujeres batiendo pozol", Antún Kojtom.

Fuente: Archivo personal del pintor.

Fotografía 44: Sin título, Juan Gallo.

Fuente: Pérez, 2016.

Fotografía 45: Mural "Ch'ulel", Antún Kojtom.

Fuente: Chiara Paganini.

Fotografía 46: Obra de Guile Muñoz Velasco.

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 47: Obra de Eurípides Méndez López (pintura ganadora en el Premio al Arte Indígena 2017, grupo maya).

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 48: Obra de María Concepción Bautista Vázquez.

Fuente: Archivo personal.

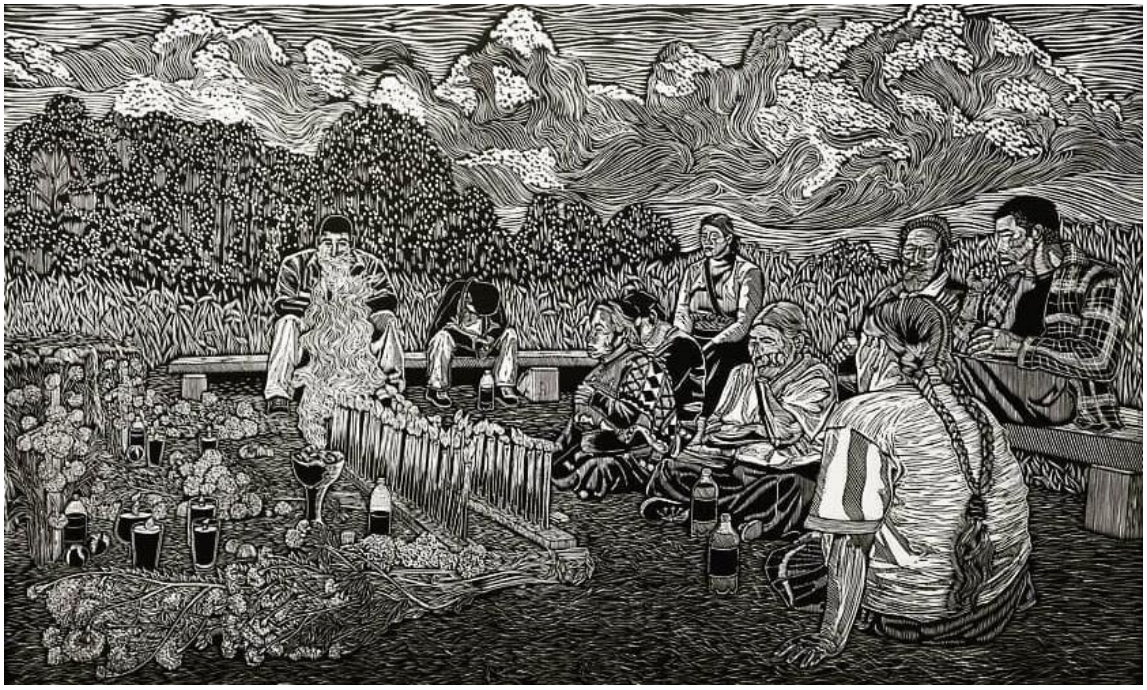
Fotografía 49: Obra de Raymundo López.

Fuente: Archivo personal del pintor (en FB).

Fotografía 50: Obra de Enrique Peko.

Fuente: Archivo personal del pintor (en FB).

Fotografía 51: Linograbado "Jtatiks ta' Kin Santo/abuelos en todo santo/¡Morir es despertar!", Alberto Tonjol.



Fuente: Archivo personal del pintor (en FB).

Fotografía 52: Mural de Oventic (1).

Fuente: Archivo personal.

Fotografía 53: Mural de Oventic (2).

Fuente: Archivo personal.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan, 1997. *Crítica del arte. Teoría y práctica*. México: Editorial Trillas.

Agar, Michael. 2003. "Hacia un lenguaje etnográfico" en *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Argan, Giulio Carlo. 1998. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Avancso. 2009. *Las accidentadas trayectorias de la modernización capitalista en Guatemala (1750-1880)*. Textos para Debate No.24. Guatemala: Asociación para el Avance de las Ciencias Sociales en Guatemala.

Baudot, Georges. 2004. *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Berlin, Isaiah. 2000. "Herder y la ilustración", en *Vico y Herder*. Madrid, España: Cátedra.

Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. 2007. "'La profecía de Guatimoc', de Ignacio Rodríguez Galván, o la legitimización poética del nacionalismo criollo", en Decimonónica, Vol. 4., núm.1. Estados Unidos: Spanish Lit & Culture. Disponible en: http://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2013/01/bobadilla_v4.1.pdf

Bonfil Batalla, Guillermo. 1989. *México Profundo. Una civilización negada*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Editorial Grijalvo.

Bramly, Serge. 1991. *Leonardo Da Vinci*. México, D. F.: Editorial Diana.

Carranza, Julio. 2011. "El compromiso de la ciencia y la ciencia del compromiso", en *América Latina y el Caribe: Globalización y Conocimiento. Repensar las Ciencias Sociales*. Montevideo: FLACSO / UNESCO.

Cassirer, Ernst. 1987. *Antropología Filosófica*. México, D. F.: FCE.

Castellanos Cambranes, Julio. 1996. "Capítulo I. Herencia colonial y agricultura" y "Capítulo IV. Los inicios del cultivo del café", en *Café y campesinos. Los orígenes de la economía de plantación moderna en Guatemala, 1853-1897*. España: Editorial Catriel S. L.

Castellanos Guerrero, Alicia. 2013. "Indígenas en la antropología mexicana: conceptos y representaciones". En el Volcán, 1 de agosto, No. 24, pp. 11-23. En: http://www.enelvolcan.com/ediciones/2013/24-agosto-2013 [Consulta: junio de 2016]

Cauquelin, Anne. 2012. *Las teorías del arte*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

D'Ascia, Luca. 2007. "¿Quién habla en la oreja de Einstein? Arte indígena contemporáneo en el estado de Chiapas (México)", en Boletín de Antropología, Vol. 21, No. 38. Colombia: Universidad de Antioquia. Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55703802 [Consulta: junio 2018]

—2009. "Tessendo la voce". Roma, Italia: ARACNE editrice S.r.l. Disponible en: http://www.aracneeditrice.it/pdf/9788854824058.pdf [Consulta: septiembre 2018]

De la Fuente, Beatriz (Dir.) y Staines Cicero, Leticia (Coord.). 2001. *La Pintura Mural Prehispánica en México, Tomo II, Área Maya, Tomo III, Estudios*. México: Universidad Autónoma de México.

Del Águila, Rafael. 2004. "El centauro transmoderno: liberalismo y democracia en la democracia liberal", en *Historia de la teoría política 6*. Madrid: Alianza Editorial.

De Vos, Jan. 1993. *Las Fronteras de la Frontera Sur. Reseña de los proyectos de expansión que figuraron la frontera entre México y Centroamérica*. Villahermosa, Tabasco, México: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco-CIESAS.

—1988. "El sentimiento chiapaneco. Cuarteto para piano y cuerdas, opus 1821-1824", en ICACH, 3ra. época, núm. 3, julio-diciembre. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Revista ICACH digitalizada en la página del CUID.

—2001. *Lakwi': Nuestra Raíz*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; Editorial Clío.

—2010. "Aprender a ser parte de México y del mundo", en *Vienen de lejos los torrentes. Una historia de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: CONECULTA; pp. 209-243.

Domínguez, Sergio y Araujo, Rafael. *Animales en su tinta. 2007*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: CONECULTA.

Fábregas Puig, Andrés. 2012. "Fronteras y colonialismo: una reflexión desde la frontera México-Guatemala", en *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, Vol. 17, núm. 1. Arlington: American Anthropological Association.

Fairclough, Norman y Ruth Wodak. 2000. "Análisis crítico del discurso". En *El discurso como interacción social*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Fernández, Justino. 1958. *Arte Mexicano. De sus orígenes a nuestros días*. México, D. F.: Porrúa.

Gálvez Mancilla, Rosario Elena. 2008. "Símbolos de identidad en el mural zapatista", tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Gaos, José. 1992. *Historia de nuestra idea del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Garay, Graciela de. 1999. "La entrevista en historia oral: ¿monólogo o conversación?" en *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, vol. 1, no. 1. Ensenada, México: Universidad Autónoma de Baja California.

García Cruz, Ofelia. 2012. "Análisis Crítico del Discurso en murales educativos de salud, en torno a la salud materna en Tenejapa Chiapas" (tesis de maestría). San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: CIESAS.

García Muñoz, José Osbaldo. 2011. "El Sexto Sol. Diálogos para construir un discurso antiétnico". San Cristóbal de las Casas, Chiapas. En: http://www.turrismo.it/Sexto_Sol.pdf [Consulta: diciembre de 2018]

Gardner, Howard. 1995. *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad*. España: Editorial Paidós.

Geertz, Clifford. 2000. *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Gedisa.

Gendrop, Paul. 1987. *Compendio de arte prehispánico*. México: Editorial Trillas.

Giménez Montiel, Gilberto. 2002. Paradigmas de identidad. Sociología de la identidad. Aquiles Chihu Amparán, coord. México: UAM-Ixtalapa; Miguel Ángel Porrúa, grupo editorial.

Gómez Fuentes, Yolanda. 2009. "Rojo violento: la percepción del conflicto en la obra de Sebastián Sántiz", en Artes UNICACH, vol. 3, núm. 2. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Gonnet, Juan Pablo. 2011. "Lo social desde la perspectiva etnometodológica", en Papeles del CEIC, núm. 2. Vizcaya, España: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. En: http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=76522597002 [Consulta: junio de 2018]

González Alcantud, José A. 2008. "El enigma del secreto. De la antropología social y el espionaje político", en *Sísifo y la ciencia social. Variaciones críticas de la antropología*. Barcelona: editorial Anthropos.

González Hernández, Juan. 1992. *El Popol Vuh en el pincel mágico de X'un Gallo*. México: ICHC.

Grimson, Alejandro. 2005. "Fronteras, estados e identificaciones en el Cono sur", en *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100912060630/7Grimson.pdf

Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hall, Stuart. 2004. "Estudios culturales: dos paradigmas" en *Sociología de la Cultura. Lecturas (tomo II)*. La Habana: Editorial Félix Varela.

Jacorzynski, Witold. 2011. "La filosofía de Ludwig Wittgenstein como una nueva propuesta para la antropología y las ciencias sociales", en *Sociológica*, vol. 26, núm. 74, pp. 177-204. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Kandinsky, Wassily. 2005. *De lo Espiritual en el Arte*. México, D. F.: Ediciones Coyoacán.

Kearney, Michael, "Fronteras y límites del Estado y el Yo al final del Imperio", en Alteridades, Año 13, Núm. 25, enero-junio, 2003 [1991], pp. 47-62.

Köhler, Axel, Xochitl Leyva Solano, Xuno López Intzín, Damián Guadalupe Martínez Martínez, Rie Watanabe, Juan Chawuk, José Alfredo Jiménez Pérez, Floriano Enrique Hernández Cruz, Mariano Estrada Aguilar y Pedro Agripino Icó Bautista. 2010. *Sjalel Kibeltik Sts'isjel Ja Kechtiki' / Tejiendo Nuestras Raíces*. México, D. F.: RACCACH, UNICACH, CESMECA, CIESAS, Xenix Film, IWGIA, ORE, México Nación Multicultural y UNAM.

Korsbaek, Leif y Sámano-Rentería, Miguel Ángel. 2007. "El Indigenismo en México: antecedentes y actualidad", en Ra Ximhai, Vol. 3., No. 1. El Fuerte, México: Universidad Autónoma Indígena de México. Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=46130109 [Consulta: octubre de 2018]

Lash, Scott. 2008 [1994]. "La reflexividad y sus dobles: estructura, estética, comunidad" en *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid: Alianza Editorial.

Leyva Solano, Xochitl y Shannon Speed. 2008. "Hacia la investigación descolonizada: nuestra experiencia de co-labor", en *Gobernar (en) la diversidad: experiencias indígenas desde América Latina. Hacia la investigación de co-labor*. México, Ecuador y Guatemala: CIESAS y FLACSO.

León-Portilla, Miguel (comp.). 1989. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México: UNAM.

López Reyes, Josué Martín. 2010. "El racismo hacia el indígena en el siglo XIX", en PDF inédito. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México: Archivo CELALI-CONECULTA.

López Sánchez, Gisela. 2016. "Dos pintores mayas en Chiapas (1990-2012). Resignificación histórica de la pintura maya" (tesis de licenciatura en historia). San Cristóbal de las casas, Chiapas: UNACH.

Los Acuerdos de San Andrés. 2003. Versión bilingüe, chuj y español. México: CONECULTA-CELALI y Secretaría de Pueblos Indios.

Martínez Gómez, Pedro Antonio. 2002. *Semblanzas de artistas plásticos mayas-zoques de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: CONECULTA-CELALI.

Móbil, José Antonio y Déleon Meléndez, Ariel. 1995. "Capítulo 17. Los años de la Independencia, 1820-1823", en *Guatemala: su pueblo y su historia*. Guatemala: Serviprensa Centroamericana. Pp. 547-602.

Monedero, Juan Carlos. 2003. "Mundialización y transformaciones del Estado: perspectivas desde la ciencia política", en *Cansancio del leviatán. Problemas políticos en la mundialización*. Madrid: editorial Trotta.

Mota Bravo, Patricia (coord.). 2015. *Mirar en Chiapas: artistas visuales contemporáneos*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: CONECULTA.

Naranjo, Julián. 2013. "La teoría del arte de León Tolstoi y el contagio artístico como criterio del arte verdadero", en Revista de Claseshistoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales. Disponible en: http://www.claseshistoria.com/revista/2013/articulos/dominguez-ciudad-valladolid.pdf [Consulta: octubre de 2018]

Navarrete, Sylvia. 2000. "Artistas chiapanecos, vernáculos y cosmopolitas", en *Arte moderno y contemporáneo de Chiapas*, Roberto Sepúlveda (coord.), pag. 303-347. México: CONACULTA-CONECULTA Chiapas.

Ochoa Nájera, José Daniel. 2018. *Prácticas descoloniales: el movimiento de resistencia cultural y lingüística*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: CONECULTA-CELALI.

Ortiz, Renato. 2004. "Estudios culturales, fronteras y traspasos", en *Taquigrafiando lo social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Paganini, Maria Chiara. 2013. "Colectivo Gráfica Maya: pratiche artistiche contemporanee" (tesis). Siena, Italia: Università di Siena.

Panofsky, Erwin. 1987. *El significado en las artes visuales*. Madrid, España: Alianza editorial.

Pérez Juárez, Nicolás (Coordinador). 2016. "Sit yelaw te t'ujbil a'telil maya-zoque / Rostros del Arte Maya-Zoque de Chiapas. Pintura Contemporánea" (PDF inédito). San Cristóbal de Las Casas: CONECULTA-CELALI

—2016b. "La magia del color en la cultura. Un lenguaje de interpretación de los pintores indígenas mayas y zoques contemporáneos de Chiapas" (tesis de licenciatura en antropología social). San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México: UNACH.

Pérez Villalón, Fernando. 2015. "Modernidad sincopada: música, ritmo y nación en la obra de Mário de Andrade", en Revista Chilena de Literatura. Santiago, Chile: Universidad de Chile. Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360242673010 [Consulta: noviembre de 2018]

Pico Della Mirandola, Giovanni. 2004. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. México: UNAM.

Popper, Karl. 1980 [1934]. "Panorama de algunos problemas fundamentales", en *La lógica de la investigación científica.* Madrid: Tecnos.

Porrúa, Ana. 2004. "Subjetividad y mirada en la poesía argentina reciente" en *Cuadernos del Sur*, núm. 34. La Plata, Argentina: Bahía Blanca, versión en línea.

Prins, Gwyn. 2003. "Historia Oral", en *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Ensayo.

Quijano, Aníbal. 1993. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, pp. 201-246.

Rozat Dupeyron, Guy. 2002. *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la conquista de México*. Veracruz, México: Universidad Veracruzana.

Sámano Rentería, Miguel Ángel. 2005. "Identidad étnica y la relación de los pueblos indígenas con el estado mexicano". *Ra Ximhai*, mayo-agosto, año/vol. 1, número 002, pp. 239-260. El Fuerte, México: Universidad Autónoma Indígena de México.

Sántiz, Sebastián; Xun Gallo; Kayum Ma'ax; Antún Kojtom; Juan Chawuk. 2004. *Cinco pintores mayas. Colores de luz*. México: CONECULTA.

Santos, Boaventura de Sousa. 2005. "Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias", en *El milenio huérfano*. Madrid: Editorial Trotta.

Saturno, William A.; Taube, Karl A.; Stuart, David. 2005. "Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala, parte1: El mural del norte", en Ancient America, núm. 7. Center for Ancient American Studies.

Silva, Ludovico. 1978. Teoría y Práctica de la Ideología. México, D. F.: Editorial Nuestro Tiempo.

Soustelle, Jacques. 1982. "El pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos. Representación del mundo y del espacio", en *El universo de los aztecas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Steiner, George. 2012. "Hablamos de la música", en *La poesía y el pensamiento. Del helenismo a Celan*. México: Fondo de Cultura Económica.

Suyuc Ley, Edgar y Hansen, Richard D. 2013. "El complejo piramidal La Danta: ejemplo del auge en El Mirador" en *Millenary Maya Societies: Past Crises and Resilience*, edited by M.-Charlotte Arnauld and

Alain Breton, pp. 217-234. Electronic document, published online at Mesoweb: www.mesoweb.com/publications/MMS/14_Suyuc-Hansen.pdf.

Thurn, Hans Peter. 2005. "La cultura en la tradición filosófico-literaria", en *Teoría y análisis de la cultura, Vol. I*. México: CONACULTA.

Tolstoy, Leon. 1949. *¿Qué es el arte?* Buenos Aires, Argentina: Ateneo.

Torres Rivas, Edelberto. 2011. "Las raíces coloniales del poder oligárquico", en *Revoluciones sin cambios revolucionarios*. Guatemala: F&G Editores.

Turra, Marco. 2010. "Tesi con Ch'ulel: la spiritualità dell'arte maya del Chiapas" (tesis). Siena, Italia: Università degli Studi di Siena.

Vargas Santiago, Luis Adrián. 2006. "Tras la pista de un autor(es): El muralismo en Oventik", ensayo presentado en el Seminario Multidisciplinario de Posgrado Identidad, Frontera y Ciudadanía: Aproximaciones críticas desde los Estudios de Género y Culturales, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG), México: Universidad Nacional Autónoma de México.

—2009. "El discurso en imágenes: los murales zapatistas en Oventic, Chiapas, 1995-2007", tesis de maestría en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Vázquez Olivera, Mario. 2010. *Chiapas, años decisivos. Independencia, unión a México y Primera República Federal*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Vela, David. 1983. *Plástica Maya. Guía para una apreciación*. Guatemala: Tipografía Nacional.

Verardi, Pierluigi. 2013. "La energía de Chan en las formas del arte. Montaje creativo y colaborativo dialogado con el colectivo Gráfica Maya" (tesis de maestría). San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México: CIESAS.

Villalobos Herrera, Álvaro. 2006. "El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano". Ra Ximhai, mayo-agosto, vol. 2, núm. 2, pp. 393-417. El Fuerte, México: Universidad Autónoma Indígena de México. En: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=46120205 [Consulta: julio de 2016]

Villoro, Luis. 1996. *Los Grandes Momentos del Indigenismo en México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Viqueira, Juan Pedro. 2000. *Las raíces históricas de la plástica chiapaneca*. México: CONECULTA.

—2002. "Las causas de una rebelión india: Chiapas, 1712", en *Chiapas los rumbos de otra historia*. México: Universidad Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Viviente Solé, Pilar. 1993. "Las nuevas formas de subjetividad del siglo XX y los procesos del pensamiento en la práctica pictórica abstracta", en *Revista científica Arte, individuo y Sociedad*, Número 5. Madrid: Editorial Complutense.

Wallerstein, Immanuel. 2007. *Abrir las Ciencias Sociales*. México: Siglo XXI Editores.

Zepeda Macías, Masha. 1999. *Plástica contemporánea de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: CONECULTA.