Memoria, Imaginario y Estrategias

Lucrecia Méndez de Penedo

Visión de la Oscuridad

Guatemala es un país conflictivamente mestizo. Solamente enfoques superficiales o idealizadores –de proveniencia varia– consideran que existe la pureza cultural y proponen futuros sin futuro, aferrados a posiciones excluyentes, encubridoras de ignorancia, racismo, interés económico o represalia histórica. El proceso de transculturación es irreversible y comprobable históricamente.[1] Esto queda demostrado sobre todo en el campo de la cultura y el arte guatemaltecos: las contaminaciones y sincretismos evidencian la peculiar hibridez de las manifestaciones y objetos estéticos de una notable tradición que constantemente se transforma y enriquece. Actualmente Guatemala experimenta un proceso de creación y consolidación de sí misma como nación multiétnica, pluricultural y plurilingüe.

Ciertamente, como afirma Mario Roberto Morales, el mestizaje cultural no significa:

> (...) una propuesta falsamente conciliatoria que postule un hermoso ser mestizo perfectamente balanceado, homogéneo y sin diferencias ni diversidades culturales, armoniosamente nacional y feliz, ni mucho menos una raza cósmica destinada a dominar el mundo.[2]

Tanto indígenas como ladinos poseen una cultura propia con puntos de contacto, aunque la primera aparece como mejor estructurada históricamente, ya que la cultura ladina consolida su imaginario solo hasta el siglo pasado. No se trata de inventar una "guatemaltequidad" abstracta, sino de efectuar un proceso que irá marcando su propia dinámica de desarrollo. La convivencia cultural probablemente seguirá siendo conflictiva, pero los espacios de hibridación y convergencia cultural y no las "polaridades arquetípicas"[3] indio/ladino, constituyen la única posibilidad de mestizaje efectivo.

La pintura indígena contemporánea no puede escapar de este marco contextual completo que la marca tan de cerca: la historia ha signado y signa de manera significativa la vida de estas etnias. Tampoco los estudios críticos de tipo formal pueden obviar la consideración de estos factores y separar asépticamente la obra de su contexto: se obtendría solamente un limitado y limitante análisis descriptivo que no revelaría las causas y efectos de este discurso plástico en toda su profundidad. La riqueza cultural sería interpretada pobremente. Caer en el otro extremo: una lectura exclusivamente centrada en factores ideológicos o contenidistas, dejando de lado las resoluciones técnico-formales, que en última instancia, son las específicas del discurso estético, también resultaría reductivo.

El peligro de los neofundamentalismos, comprensible por razones históricas: la explotación, y culturales: la homogenización cultural posmoderna, se ha extendido por toda la América Latina.[4] Este "neoindigenismo", una exacerbación del "indigenismo", corre el riesgo de convertirse en una ideología que rechaza el mestizaje, propone una vuelta a paraísos arcaicos perdidos y autónomos –una especie de "reindianización"–, a la par que no desdeña la alta tecnología. Esta visión "pasatista" y autarquista corre el riesgo de reducir exclusivamente a términos culturales o étnicos un problema candente y todavía no resuelto: los condicionantes económicos que han determinado la pobreza de los indígenas –y de otras etnias guatemaltecas– que todavía están sumergidas en condiciones de vida deteriores.

La autodenominada Pintura Maya Contemporánea,[5] por medio de imágenes que fijan la cotidianidad, los ritos y las festividades de algunas etnias, se propone como una expresión de la memoria y del imaginario maya, aunque gravita parcialmente dentro de la órbita de la cultura mestiza: la utilización de estrategias plásticas occidentales y un horizonte de expectativa constituido por espectadores mayoritariamente extranjeros. Como antecedentes, esta pintura oscila entre el arte y las artesanías populares y, parcialmente, el arte culto u oficial.[6] La particularidad y validez estética de este discurso pictórico, así como el esfuerzo pionero de los artistas indígenas en la creación de un espacio para la propia expresión plástica, con miras a la profesionalización, es notable: de discurso marginal se ha convertido en discurso integrado y/o paralelo a los discursos plásticos guatemaltecos contemporáneos. Por otro lado, la sagacidad que los pintores han evidenciado

en el progresivo dominio del circuito de producción y distribución del objeto artístico, en un contexto tradicionalmente suspicaz y abusivo, merece señalarse, aunque rebase el campo de apreciación estética que nos hemos prefijado.

La reflexión crítica en torno a los valores formales de la pintura maya contemporánea busca precisar la originalidad de su perfil mediante una clave de lectura ni condescendiente ni arrogante; sin pretender juzgarla por lo que no es, sino situándola dentro y frente a los contextos que la han generado, para una comprensión que vaya más allá de un enfoque descriptivo. La confrontación con la historia del arte y las técnicas de la pintura occidental resulta inevitable, porque estos constituyen los modelos implícitos –cada vez más– que funcionan como marco de referencia para el diálogo entre los artistas y el público. El tiempo y los acontecimientos inevitablemente transforman la realidad, por lo que una mayor apertura temática –que desnude su historia antigua y reciente– daría a estas obras un rasgo testimonial verdaderamente etnográfico y no taxidérmico. Asimismo, nadie puede vedar a los artistas indígenas la experimentación de códigos plásticos occidentales, si les resultan apropiados para sus propósitos.

Este tipo de producción pictórica puede operar como factor intraétnico al convertise en un sólido nexo de unión y de caracterización común a las etnias mayas, elemento fundamental cuantitativa y cualitativamente de la nacionalidad guatemalteca en gestación, sobre todo cuando todas ellas participen del consumo estético de sus propias obras. Como factor interétnico, puede contribuir a la elaboración y fijación de un imaginario colectivo más amplio, en el cual todos los guatemaltecos serían capaces de reconocerse en un proceso de coexistencia y complementariedad dialéctica. Este podría constituir otro de los grandes retos para la pintura maya contemporánea. Asimismo, frente a los procesos culturales transnacionales, estos testimonios pictóricos pueden colaborar a forjar una identidad guatemalteca dentro y fuera de las propias fronteras. Un ancla en el magma posmoderno.[7]

Las culturas hegemónicas occidentales utilizan sus propios códigos estéticos para la descripción y fijación de los sujetos dominados, en registros edulcorantes o pintoresquistas, que acentúen la distancia entre ambas culturas: el exotismo. Sin embargo, esta especie de *voyeurismo* plástico, aparentemente inofensivo ideológicamente, no siempre responde a desinteresados motivos ilustrativos, sino que sutilmente contribuye a justificar la dominación de individuos lejanos de la única civilización deseable y posible –la occidental–, necesitados y merecedores del don paternalista de la aculturación. Esta actitud determinista e interesada genera la creación de estereotipos extremos: el buen salvaje o el salvaje irrecuperable.

Existe ya un imaginario estético del indio elaborado por el ladino,[8] que salvo pocas excepciones, resbala en el paternalismo,[9] la mitificación o el melodrama. Predominan las imágenes de seres menores en escenas de efectismo patético; de mero catálogo colorista-etnográfico; bajo la semblanza de divinidades clásicas con vestimentas y plumajes mayas; como personajes falsamente felices en falsas arcadias. Aunque esta visión, paradójicamente, surge con frecuencia de una auténtica curiosidad e interés cultural o humano, el hilo común tiende a ser la neutralización del eventual peligro que implica siempre lo desconocido. En los casos afortunados, el desconocimiento de "el otro" –cercano y lejano a la vez– es suplido por la imaginación artística.

Sería entonces interesante que los indígenas partieran de una versión real de sí mismos para elaborar un discurso estético complejo que exprese precisamente su complejidad existencial e histórica. Desde sus inicios hasta hoy, la pintura maya contemporánea ofrece un valioso testimonio de aspectos de la vida cotidiana y de las tradiciones de algunas de las etnias guatemaltecas, así como el rescate y transformación de ciertos elementos de su acervo cultural mediante una reapropiación sugestiva de su cosmovisión y su imaginario –las leyendas, los mitos– logrando alcanzar dimensiones oníricas expresadas por imágenes de verdadero realismo mágico.[10] Sin embargo, algunas obras producen una sensación de monotonía, generada por el adocenamiento técnico o la repetitividad temática que fácilmente se traduce en un manierismo de seguro efecto, o en vacío autoexotismo, para satisfacer los estereotipos que el mercado requiere.[11] De esta manera el discurso plástico corre el peligro de convertirse en retórica o en artesanía.

La fortuna crítica en torno a la pintura maya contemporánea ha oscilado entre lecturas de admiración incondicionada –esa sí, *naïf*– e innecesario paternalismo; de forzamiento de esquemas críticos; de ripiosidad intrascendente. La bibliografía, escasa y dispersa, se localiza, fuera de algunos libros de modestas dimensiones, sobre todo en revistas,

periódicos y catálogos. Existen, sin embargo, algunos textos que a partir de los años sesenta intentaron, desde diferentes enfoques y con mayor objetividad, caracterizarla e insertarla en el contexto histórico y cultural guatemalteco.[12]

Muchos críticos han señalado que existe buena y mala pintura en esta corriente. Por otro lado, algunos pintores mayas han exteriorizado quejas porque consideran que su obra no ha merecido la misma valoración que la pintura académica. Reconocer los aciertos y el registro original de su lenguaje plástico, sin descartar los límites, constituye la mejor manera de realizar una serena y profunda lectura crítica de esta pintura, la cual no necesita legitimaciones –que de hecho se las ha sabido ganar accediendo a instancias culturalmente prestigiosas–, sino balances. Cardoza y Aragón trazaba una pauta crítica definitiva que hacemos nuestra: "En arte, amigos, no hay circunstancias atenuantes".[13]

Estética de la Inocencia

La ingenuidad es una constante temático-estilística que atraviesa la historia del arte occidental. La estética de la inocencia relacionada con conceptos[14] como primitivismo, *naïf*, arte popular o *folk*, etc., no es tan ingenua como parece, a pesar de la sencillez temática y de estrategias plásticas que, si provienen de la pintura culta, pueden responder a una compleja depuración y elaboración. Resulta difícil establecer un orden cronológico progresivo, ya que se cuenta con elementos fragmentados en movimientos, escuelas o artistas. Las secuencias aparecen indistintamente extemporáneas, tardías: sobreviven y coexisten con tendencias tanto anteriores como posteriores.[15] Desde un enfoque eurocéntrico u occidental, estas constantes, conjuntos de obras o períodos de la historia del arte adquieren connotaciones elogiosas o peyorativas, de acuerdo con el enfoque y su contexto.[16]

"Primitivo" es un término supuestamente neutral. En realidad, la idea de la sociedad primitiva constituye una invención de la sociedad occidental, que conlleva una tradicional carga semántica de inferioridad y de comparación desventajosa de aquella frente a esta. Algunas veces, eufemísticamente, esta palabra aparece encerrada entre comillas para tratar de valorizarla, pero a la larga, este gesto resulta más revelador del implícito sentido de marginalidad. Asimismo, el término describe cualquier objeto artístico que parece irrumpir en los albores de algún tipo de desarrollo incipiente:

> La palabra 'primitivo' generalmente se refiere a alguien o algo menos complejo, o menos adelantado con relación a la persona o cosa con que se le compara. Convencionalmente aparece definido en términos negativos, porque carece de organización, refinamiento, y logros técnicos. En términos culturales esto significa una deficiencia de aquellas cualidades que históricamente han sido utilizadas en Occidente como indicativas de civilización.[17]

"Primitivismo",[18] dentro de la conceptualización del arte moderno, indica una práctica específica y una concepción estética, sin que necesariamente implique un grupo organizado de artistas o inclusive un estilo fácilmente identificable y perteneciente a determinado período histórico, sino que más bien se refiere a las diferentes reacciones frente a la idea de lo primitivo en su momento. Tiene dos acepciones: por una parte, incluye las estrategias artísticas originales, percibidas como poco complejas, de áreas catalogadas como tercermundistas; por otra, la deliberada apropiación y reelaboración, por parte de los artistas occidentales, de dichas prácticas. Define también el oficio de artistas provenientes de áreas marginales dentro del mundo industrializado, como el arte popular rural.

Existe también un carácter deliberadamente primitivista en las vanguardias históricas –particularmente entre los surrealistas y dadaístas– que no guarda relación directa con el arte primitivista, sino que se refiere al interés por la mentalidad primitiva, supuestamente en estado puro y sin las ataduras de la razón o de cualquier tipo de represión institucionalizada.

Este conocimiento intuitivo, alternativo al racional, generado desde el mito y la magia, era percibido por los vanguardistas, imbuido de sabiduría ancestral y como la auténtica revelación de las zonas más profundas –y por lo tanto más verdaderas– del hombre. El arte primitivo ofrecía una aparente espontaneidad de inspiración y simplicidad técnica que no estaba sometida a los cánones académicos, rasgos que se estimaban más cercanos a una existencia auténtica, nutrida de aspectos fundamentales, y no superficiales.[19] Ellos trataban de asir un poco de esa libertad existencial y artística con

el fin de buscar nuevas vías experimentales para su plástica y para cuestionar el arte oficial. Sin embargo, el complejo procedimiento de elaboración intelectual, por medio de la sofisticada depuración y estilización racional, alejaba totalmente su discurso plástico del primitivo, supuestamente fruto directo del inconsciente individual y colectivo de poblaciones lejanas. Como señala Lino Gabellone a propósito de la infatuación de los surrealistas por el arte negro y oceánico:

> El punto de vista etnológico de la época tendía a convalidar esta mescolanza abusiva de figuras diversas –el primitivo, el naïf, el niño, el loco– en una especie de figura emblemática plural, en la cual son reconocibles algunos temas antropológicos bien conocidos (Lévy-Bruhl, Frazer), que van desde el animismo, el fetichismo, la inocencia creadora, hasta las grandes equivalencias indicadas por la antropología vichiana entre la edad de la historia y la edad del hombre.[20]

Escudarse detrás de una estética y una manera de vivir primitivas era, en última instancia, una equívoca aceptación implícita de las creencias convencionales: la formulación de la comparación continuaba siendo patrimonio exclusivo del Occidente, ya que nunca se conjeturó la colocación de los parámetros o modelos primitivos como sustitutivos de los tradicionales de la sociedad occidental.[12] Se intenta un difícil equilibrio que convierta lo extraño en algo familiar o mantener lo extraño de lo no familiar. El primitivismo, pues, es un fenómeno de óptica occidental y no necesariamente implica un diálogo directo entre Occidente y los "otros". Los artistas no occidentales catalogados como primitivos ignoran –al menos en un principio– que lo son: ellos producen objetos que responden a su propia concepción estética que, simplemente, es diversa a la de otras culturas.

La expresión "pintura popular" puede entenderse en dos sentidos. Puede significar un tipo de pintura que cabría parcialmente dentro del campo de las artesanías, ya que frecuentemente es anónima, repetitiva, utiliza materiales y técnicas sencillos, creada por autodidactos y dirigida a clases populares rurales y urbanas no industrializadas. El mismo término, en el seno de las sociedades desarrolladas, indica la reproducción de obras de arte en serie, divulgadas a través de los medios de comunicación masiva: el público consumista no adquiere la obra, que es única e irrepetible, sino su reproducción a costo accesible. Para efectuar esta democratización del circuito artístico, las leyes de mercado crean la necesidad de su consumo –lo que es ciertamente positivo–, pero la masificación corre el riesgo de conducir a la trivialización del objeto artístico, y no siempre educa el gusto: muchas obras de arte terminan desnaturalizadas y rebajadas a nivel de *kitsch*. Con el denominado "arte del pueblo", el arte popular evidencia un común origen, pero uno no procede del otro o viceversa. Ambos simplifican el arte superior, y sus obras las elaboran grupos de cultura escasa, marginados de los centros urbanos o industriales; pero mientras que el arte popular posee un oficio técnico más elaborado, el arte del pueblo, en comparación, aparece más tosco y cumple una función más utilitaria que estética. *Folk* es una palabra impregnada de nostalgia por la sociedad preindustrial y utilizada para designar un tipo de objeto artístico poco sofisticado que supuestamente brota del inconsciente colectivo de la gente sencilla.

Naïf caracteriza las obras de algunos pintores que a partir de finales del siglo XIX, a pesar de ser autodidactos, poseen un bagaje cultural europeo: Rousseau constituye el emblema. La pintura *naïve*, que surge como una respuesta de pureza a la artificiosa pintura académica de finales del siglo XIX e inicios del XX, termina por inscribirse en la historia del arte paralelamente a algunas corrientes vanguardistas que tomaron como punto de partida la producción estética particularmente de África o Asia.

Naïf es también un término aplicado –o autoasignado– a un grupo o movimiento de pintores autodidactos de un país (los *naïfs* haitianos, los *naïfs* checos, etc.), que generalmente tienen conciencia de estar realizando un trabajo con finalidades estéticas aunque no necesariamente académicas. Se les conoce como los "pintores felices",[22] creadores de paraísos perdidos que remiten al mundo de la infancia. Su pequeño universo cotidiano, congelado en paisajes bucólicos o barrios somnolientos, a veces un tanto oníricos, compone el imprescindible telón de fondo para personajes elementales y cándidos que a veces adquieren un aspecto extraño e inquietante. La atmósfera es por lo general radiante y la ternura de las escenas ocasionalmente causa asombro irónico. Este discurso pictórico utiliza resoluciones técnico-formales sencillas: ruptura de la perspectiva y de los volúmenes; luces planas y sin sombras; cromatismo elemental; desproporciones inverosímiles; notas de fantasía que recuerdan el sin sentido infantil. Pero este lenguaje plástico no es tan espontáneo como parece: su proceso de elaboración es solamente diferente del tradicional-académico.[23]

Los discursos pictóricos no occidentales que se remiten a este tipo de género corren el riesgo de crear mundos excesivamente idílicos o cifrados, o bien falsamente míticos, de acuerdo, con mayor frecuencia de la deseable, con las leyes del mercado, que con la auténtica necesidad de expresión estética. Seleccionar el término idóneo para caracterizar la corriente pictórica que nos ocupa, pasa necesariamente por el enfrentamiento con definiciones confusas o traslapadas diacrónica y sincrónicamente, provenientes de la estética y de la historia del arte codificadas en Occidente. Un enfoque que apunte hacia la homologación cualitativa de las diversidades culturales será el que establezca como base el esquema de la comunicación, porque de esa manera la diversidad del objeto y del mensaje artístico quedan ubicados, explicados y valorizados dentro de su propio contexto histórico y cultural. Un análisis comparativo entre los pintores cultos con obra exotista y la de los pintores primitivistas no occidentales puede aclarar las respectivas intenciones y resultados que proporcionen elementos objetivos de juicio. Los pintores exotistas realizan una especie de aculturación: la incorporación del "otro" a los propios códigos estéticos y visuales. Un caso extremo y desafortunado ocurre cuando rebajan su oficio a un mediocre diseño gráfico, que linda con la complacencia interesada y el *kitsch*.[24] Por otro lado, los pintores primitivistas no occidentales, si practican el autoexotismo, se aculturan voluntariamente.[25]

Desde esta perspectiva, la pintura maya contemporánea cabría dentro de las categorías pictóricas anteriormente señaladas: es primitivista porque procede de un área marginal y su práctica es sencilla; está cerca del arte popular ya que es repetitiva y los ejecutores son autodidactos, pero se diferencia porque ni es anónima ni está dirigida a un público popular; con el arte *naïf* tiene en común técnicas, temas, pero no forma parte de la corriente específica del arte occidental de entresiglos.[26] Los términos "maya" y "contemporánea" que los pintores guatemaltecos han seleccionado corresponden, el primero, a la búsqueda de un término-instancia de cohesión étnica y recuperación de un pasado cultural milenario, que responde a la necesidad de reivindicar y afirmar una identidad propia y a presentarse investidos de prestigio cultural frente al público local y extranjero, así como a particularizar su discurso plástico desde una perspectiva unitaria, sin detenerse en las peculiaridades de grupos, fechas o artistas. "Contemporáneo" apunta hacia la legitimización e inscripción paritaria de este discurso dentro de la pluralidad experimental de los otros discursos existentes en el arte guatemalteco, a partir, aproximadamente, de mediados de este siglo hasta la actualidad.

De la Mirada de los Otros a la Autocontemplación

Hasta bien entrado el siglo XX, el desconocimiento y consecuente desvalorización del arte indígena ha sido una constante en Latinoamérica. Durante el período colonial fue tolerado por razones de conveniencia político-ideológica y se le neutralizó al fusionarlo con los modelos occidentales predominantes. Las artes populares fueron incorporadas como agregado a los patrones oficiales (arquitectura); alternativa de esparcimiento (bailes-dramas); signo de diferenciación (tejidos),[27] etc.

La contraposición "civilización" (europea)/"barbarie" (aborigen y oscurantismo colonial) que signó debates políticos y culturales en Latinoamérica a partir del siglo XIX y que perduró durante buena parte de la primera mitad del XX, ahonda sus raíces en el pensamiento filoeurocentrista de la Ilustración, fundamento de las gestas independentistas. La actitud supuestamente redentora hacia el indio continuó encubriendo la explotación durante el período posindependentista. En nombre del "progreso", el pragmatismo liberal consideraba el arte como un oficio improductivo, y los objetos artísticos como artículos suntuarios, prefiriéndose entonces la importación de los europeos de gusto discutible, pero eficaces para ostentar el prestigio social de los nuevos grupos de poder.

El romanticismo latinoamericano, en su expresión llamada "indianismo", propuso una imagen falsa y exotista del indio arcaico y contemporáneo, así como del paisaje americano, que revelaba ignorancia o, incluso, velado desprecio. A finales del siglo XIX e inicios del XX, el modernismo tardío, en su versión "mundonovista", acentúa esta tendencia de lejanía cultural, ahora también física, ya que los artistas producen desde una perspectiva cosmopolita *in situ*. Data del siglo precedente, aunque persiste hasta el actual, el "costumbrismo", que ofrece una visión almibarada de la realidad, enfatizando los aspectos pintorescos rurales y urbanos. Mientras que a principios del siglo XX surge –y casi se convierte en una constante

hasta mitad del siglo XX– la corriente criollista en su versión "indigenista", la cual rehúsa la idealización estetizante del indio y su entorno, a favor de una imagen real que del descriptivismo inicial, a veces un tanto lírico, se va convirtiendo en denuncia de su condición marginal.

Durante el siglo XIX,[28] en la pintura latinoamericana alternan tendencias academicistas y extranjerizantes con las populistas y realistas románticas. Esta visión culminará en la década del veinte con la aparición del muralismo mexicano,[29] fuertemente ideologizado y didáctico, que se opone a la representación del indio según los cánones académicos occidentales precedentes. Muchos de estos fermentos derivarán en decorativismo, tanto en autores latinoamericanos como en determinados extranjeros que se inspiran en temas indígenas, lo que según algunos produce una censurable:

> (...) autocolonización folklórica, que consiste en el reconocimiento de sí mismo mediante la 'imagen turística'. Es la desviación más grave porque constituye una forma de contradicción extrema que conduce a la negación de los principios indigenistas.[30]

La pintura guatemalteca no escapa al contexto sociocultural apenas esbozado.[31] El liberalismo guatemalteco constituyó un proyecto frustrado de limitado y ambiguo reformismo: se consolidó un contradictorio neocolonialismo que degeneró en dictaduras (liberales), que no se interrumpieron hasta la década del cuarenta del siglo XX. A finales de la segunda mitad del siglo decimonónico, la nueva clase mestiza latifundista se proponía la creación de su propio imaginario occidentalizante donde reconocerse y legitimarse, en el cual el indio no figuraba ni como tema, ni como destinatario, ni como ejecutor, sino que continuaba siendo un marginado que fabricaba un arte marginal. El "progreso" cultural del seudoliberalismo vernáculo se limitaba a una función "civilizadora" de sus propios "bárbaros", los indios.[32] Si desde un principio las condiciones en los círculos de la cultura oficial para el ejercicio del oficio estético fueron adversas, en el caso de los indígenas el estímulo, acceso y reconocimiento eran prácticamente nulos.

Inicia el siglo XX. El indio era –nuevamente– objeto o tema, pero no sujeto creador reconocido como tal. Los artistas guatemaltecos que permanecían en la propia tierra producían en un ambiente de aislamiento y atraso cultural: ni siquiera tenían acceso a movimientos vigorosos y cercanos como el muralismo mexicano, recelosamente ocultado por los gobiernos de turno. Para convivir con las dictaduras o gozar del mecenazgo esporádico, la única vía posible era la autocensura, y si bien se produjeron obras de extraordinario virtuosismo formal, se retrasó la inserción de la plástica guatemalteca en contextos de mayor respiro.

A inicios de los años treinta, cuando surgen los primeros pintores indígenas, el discurso plástico culto atravesaba una fase de experimentación muy limitada, en la cual el indio ya aparecía insertado como elemento decorativo en los paisajes o como objeto digno de ser plasmado en retratos, aunque antropológicamente continuaba siendo un objeto de curiosidad "científica", y hasta de fenómeno de feria.[33] No obstante, hacia finales del período ubiquista la pintura de los indígenas empieza a crear su público de admiradores y coleccionistas, sobre todo entre los extranjeros.

La Revolución de Octubre (1944-1954) traza una política cultural nacionalista y democrática bajo el signo de la aculturación, que indirectamente favorece la creación de espacios para el discurso plástico de los indígenas. Al incrementarse progresivamente los temas patrióticos en clave épica, el indio aparece convertido en nimbado icono de un nuevo –y a veces retórico– imaginario: el revolucionario. Tendrá que esperar que su figura sea retomada con menor urgencia ideológica por artistas posteriores.[34]

En las décadas siguientes al derrumbe del gobierno revolucionario en 1954, Guatemala se sumerge en una larga guerra interna que conducirá al aislamiento exterior; sin embargo, el horizonte de producción y expectativa para los pintores indígenas tiende a aumentar porque su obra no presentaba ninguna amenaza ideológica.[35] Con el gobierno demócrata cristiano se inicia en 1985 el proceso de democratización mediante un proyecto de apertura que incluye el campo cultural. Esta nueva política, basada en un concepto moderno y amplio que va más allá de las bellas artes tradicionales, reconoce en la singularidad multiétnica un rico patrimonio en potencia y coloca el pluriculturalismo como objetivo primordial. Esta tendencia, que estimuló ulteriormente la producción plástica indígena, ha sido continuada en mayor o menor medida por los gobiernos siguientes.

Si se evita la rigidez determinista o las interpretaciones forzadas cuyo fin es imprimir una rentable pátina de prestigio cultural a la pintura maya contemporánea, resulta factible encontrar algunas probables fuentes, cercanas a su propia cultura,

que operan como influencias, directas o filtradas. En la mayor parte de esta producción no se localiza huella inmediata de la tradición de pintura mural o de los códigos mayas, probablemente porque son escasas las piezas que se han conservado –sobre todo en lo referente a los códigos–, además de que el acceso a dicha tradición, lejana físicamente de los poblados principales de pintores o ubicada en círculos académicos, se ha encontrado fuera del alcance de los artistas contemporáneos. Existe noticia de la pintura maya desde los tiempos míticos narrados en el *Popol-Vuh*. En realidad fue una pintura "de corte", y cumplía la función de conservar la memoria histórica y cultural. La representación era convencional; no utilizaban perspectiva o claroscuro y dividían la superficie en tres plantas: la superior para los objetos más lejanos, la inferior para los más cercanos y una intermedia. Probablemente estaba regida por cánones similares a los establecidos por las castas teocráticas para la escultura y el modelado, los que tendían a:

> (...) deformar deliberadamente los seres y los objetos envolviéndolos en un ambiente que desnaturaliza la vida mediante extraordinarios despliegues de líneas y fantasías mítico-coloristas en las que predomina lo simbólico.[36]

Resulta más exacto afirmar que la influencia de la plástica maya ha llegado filtrada por la reelaboración de algunos de sus elementos,[37] desde los tempranos inicios del arte popular. Algunos rasgos de hieratismo, inicial ausencia de perspectiva y, en menor medida, de estilización, pueden conducir a las fuentes arcaicas; sin embargo, no se percibe huella de la delicada filigrana propia del arte maya. El reciente acceso directo de algunos pintores a las fuentes ancestrales de su cultura, ha sido inicialmente motivado por el interés de conocer su origen e identidad, y en un segundo momento, para incorporar algunos de los elementos de la cosmogonía maya a su discurso plástico. Podría especularse que, en el futuro, la antigua plástica maya constituirá un fecundo semillero para el desarrollo de nuevas vías experimentales, como puede observarse desde ahora en algunas de las pinturas de las mujeres de Comalapa.

Uno de los sustratos de la pintura maya contemporánea proviene del arte popular, que actualmente constituye uno de los elementos más originales y singularizantes del propio patrimonio cultural, como testimonian los objetos artesanales o la tradición oral. Pero también ha dejado en menor medida su huella un cierto tipo de pintura popular mestiza tangencial que comprende *graffitti*, rótulos y anuncios comerciales; telones de feria y de nacimientos navideños, etc. Todas estas manifestaciones comparten la calidad de testimonio etnográfico, así como la tendencia a parodiar el arte culto. Se ha señalado la posible influencia de los dibujos geométricos o de figuraciones sencillas de las franjas –realizadas con la técnica del "peinado"– que ornan los cofres de madera de Totonicapán (región k'iche').[38] O los diseños decorativos elementales, grabados con formón en las jícaras de Rabinal, provenientes de las Verapaces, zona norte del territorio, de ascendencia q'eqchi'. Los tejidos, famosos por la variedad así como por el espléndido colorido y diseño estilizado, se han ido transformando de vestuario característico de los personajes plasmados en los lienzos, en verdaderos protagonistas de algunas obras, como puede comprobarse con la producción de las tejedoras-pintoras comalapenses.

La pintura maya contemporánea es deudora, según algunos investigadores, del arte popular mestizo que se expresa en los "exvotos" o "gratitudes" que, desde inicios del siglo XVI,[39] los fieles católicos colocan como agradecimiento por algún favor o milagro recibido, en los altares, o los muros aledaños, de los templos dedicados al protector. Esta expresión popular, a diferencia de las anteriores, obviamente no es anónima. Se ha considerado una posible influencia directa por algunos rasgos similares: la narratividad pictórica; el rasgo testimonial; la pequeña dimensión de los cuadros; el uso simultáneo de grafía descripción de la escena e imagen; así como la resolución plástica candorosa del tema, y los recursos esenciales. Sin embargo, en las iglesias de las regiones o poblaciones donde surgió el grueso de la pintura maya contemporánea –Atitlán y Comalapa– no existe una tradición significativa de aquella pintura devota, ya que los centros principales se encuentran distantes. Aunque Comalapa pertenece al departamento de Chimaltenango, limítrofe con el de Sacatepéquez, es un poblado aislado, y difícilmente los pintores poseían los medios para viajar con finalidades específicas de culto o artísticas, lo que vuelve discutible una influencia inmediata, aunque se pueden observar coincidencias. En el departamento de Sacatepéquez se localizan las iglesias de Jocotenango, San Felipe –dedicada al Cristo yacente y muy importante en el siglo XIX e inicios del XX– y en la ciudad colonial de Antigua, San Francisco, centro de devoción al Beato Pedro de Bethancourt. La iglesia de San Juan Olintepeque, en Quetzaltenango, se encuentra retirada de Sololá. Los otros centros se encuentran aún más

apartados: Esquipulas –meca de peregrinaje al Cristo Negro– en la zona oriental del país, de población ladina; y en el norte, en Tactic, Alta Verapaz, la iglesia del Santo Cristo Chixim, con el culto al Rey San Pascual.

Las lentas transformaciones e innovaciones que ha experimentado la pintura maya contemporánea desde sus inicios hasta la actualidad indican que, paradójicamente –y sobre todo por omisión–, los acontecimientos históricos han dejado su huella. La guerra que duró casi cuarenta años –aproximadamente desde inicios de los sesenta hasta la firma de los Acuerdos de Paz en 1996– segó muchas poblaciones indígenas que sufrieron verdaderos etnocidios, pero propició el inicio de una toma de conciencia, frecuentemente con la incorporación del indígena a la lucha armada.

Algunas de las consecuencias más significativas de este fenómeno han sido: el incipiente protagonismo feminista; el acceso a la educación media y superior dentro y fuera del país; el servicio en la administración pública y privada; la participación política; la lenta inserción en primera persona en el circuito turístico y servicios afines; etc. Ciertamente esta fermentación no ha sido indolora, y frecuentemente ha carecido de perspectiva, pero es innegable que en los casos más lúcidos, los indígenas han tomado conciencia de la peculiaridad de su identidad y su cultura y han recuperado una autoestima indispensable para actuar en el escenario nacional. En el campo de los derechos humanos, se ha hecho énfasis en el derecho a la reivindicación cultural.[40] En el caso de algunos de los pintores, ha conducido a la reflexión en torno al significado, importancia y futuro de su oficio artístico. Uno de los temas centrales para este espacio de cuestionamiento y auto-cuestionamiento podría ser la frecuente y acomodaticia dependencia de modelos culturales impuestos. Adquirir conciencia de esta manipulación podría liberar definitivamente sus fuerzas creativas.

En gran medida, los artistas mayas fijan estáticamente la tradición y destinan sus obras a consumidores extranjeros o connacionales frecuentemente tan lejanos de ellos como los primeros. Pocos los conocedores, y muchos los sedientos de folclorismo inofensivo y reconfortante, para lo que cuentan con la tácita complicidad, ingenua o interesada, de muchos de los propios pintores. No se puede esconder que la adquisición de este tipo de obras se ha convertido en moda y símbolo de *status*.

Sin intentar asumir posiciones inquisitoriales o pretender reducir la pintura exclusivamente a su carácter de ideología en imágenes, puede afirmarse que la visión del mundo que ofrecen estas obras en su conjunto, resulta de índole conservadora y evasiva: no predomina el tiempo histórico, sino el cíclico de la naturaleza y de las ceremonias.[41] Resulta inquietante constatar que la mayoría de los pintores registran una especie de "historia ahistórica", omitiendo minuciosamente cualquier referencia a fenómenos vividos en carne propia, no solo en lo referente a la explotación y condiciones de miseria, sino sobre todo en cuanto a los actos bélicos y devastadores de los años de la política de tierra arrasada que condujeron a muchos indígenas al exilio en tierra mexicana, a partir de la década de los ochenta. Raras también las muestras que ilustran el lento regreso de los refugiados a las zonas abandonadas. Las explicaciones resultan bastante obvias: el temor a la represalia y la ausencia de consumidores que rehusarían adquirir imágenes de acontecimientos "truculentos" que es preferible ignorar por razones no necesariamente estéticas. Es justo recordar que en los años de la guerra las artesanías y la pintura se convirtieron en trabajos de subsistencia relativamente estables para los indígenas que no deseaban abandonar sus tierras, y evitaban así el peligro de salir al campo a cultivar. De acuerdo con el pacto pictórico establecido, la transgresión visual que implica la iniciación del espectador a un mundo desconocido –asociado a la magia y el mito– no debe ir y no va más allá de lo placentero.

Los artistas indígenas que han triunfado gozan de un cierto halo de prestigio dentro de sus comunidades. Algunos han instaurado sus propias galerías en sus habitaciones o en lugares turísticos cercanos; en la capital, por lo general dependen de galerías privadas o de pequeños centros de distribución: aeropuerto, librerías, *boutiques*, tiendas de curiosidades o *souvenirs*. Estos pintores no se consideran visionarios incomprendidos por el medio o motivados por desinterés económico –del tipo artista "maldito"– sino que perciben y ejecutan su oficio como un trabajo, generalmente adicional a otro: campesino, maestro, pintor de brocha gorda, etc. Tienden a disminuir los intermediarios, y los pintores se inclinan a tomar en sus manos la distribución de sus obras. Algunos han tratado de diversificar su producción, por ejemplo con la impresión de su obra en tarjetas postales y navideñas, calendarios, decoración de cofres, como los de Manuel Yool Son. Se sabe que la competencia es feroz y hasta desleal, pues la demanda del mercado turístico y local, determinante para su existencia, no responde al volumen de producción; esto ha afectado más a los primerizos o a quienes no se pliegan a los modelos convencionales exitosos económicamente.

La obra de los artistas mayas se encuentra expuesta en importantes museos, galerías y colecciones estatales y privadas, locales y extranjeras. Existe incluso una categoría específica dedicada a este tipo de pintura en una bienal que celebra una fundación privada guatemalteca.[42] Algunos pintores gozan de mecenazgos parciales, que les proporcionan materiales de trabajo, se encargan de promocionar y mercadear las obras, o de proporcionar una renta fija como adelanto y abono a la constante entrega de cuadros por encargo. Estos protectores, extranjeros o nacionales, han jugado un papel fundamental en el desarrollo de esta actividad, a veces en sentido positivo, como estímulo intelectual y material; pero también negativo, pues ha habido casos de explotación y de imposición de líneas de trabajo. Estos pintores no están tan alejados de los centros neurálgicos artísticos de la aldea global: manejan fluidamente[43] los medios de comunicación masiva; viajan y exponen con frecuencia en Estados Unidos, Europa y Asia, donde cuentan con un fiel público de consumidores.

Panorama Pictórico: Comalapa y Atitlán

La geografía guatemalteca, especialmente el altiplano central y occidental habitado por etnias indígenas, constituye un lugar propicio para el florecimiento de una pintura paisajista y folclorista. Los pintores parten con ventaja al transcribir a las telas las ceremonias y artesanías, llenas de sugestivo colorido y belleza. A partir de la década del treinta, surgen los primeros brotes de la pintura maya contemporánea, que se consolida en la segunda mitad del siglo XX, en dos centros principales: los departamentos de Chimaltenango y Sololá. En el primero de estos, de población kaqchikel, están ubicados San Juan Comalapa, Santiago Patzicía y San Martín Jilotepeque. Sololá, cuya cabecera homónima es de etnia kaqchikel, tiene un área tz'utujil a orillas del lago de Atitlán: San Pedro la Laguna, San Juan La Laguna y Santiago Atitlán. Otros pintores provienentes del altiplano se localizan en San Antonio Ilotenango, Quiché; en Cantel, Quetzaltenango; y en la selva norte, Ciudad Flores, Petén.[23]

La dependencia de la terminología convencional ha producido formulaciones confusas o ambiguas: Comalapa se presenta como "la Florencia de América"; las pintoras de ese mismo lugar aceptan que los críticos las denominen "pintoras surrealistas". Las dos grandes vertientes son la "Escuela de Comalapa" y la "Escuela de Atitlán". En este caso, el término "escuela" es apropiado en cuanto se refiere a un grupo de artistas que presentan similitudes porque provienen de la misma región y practican el mismo estilo local, aunque no operan necesariamente bajo la influencia de un solo maestro. No constituye sinónimo de academia a la manera occidental: se tiende a considerarlo un oficio que se aprende en una especie de talleres, frecuentemente heredado y compartido entre parientes cercanos que forman su propia capilla; a veces el lienzo se realiza colectivamente bajo la guía de un pintor ya afirmado. Exceptuando algunos pintores consagrados, la mayoría no posee un sentido de autoría tan radical como el de los pintores académicos: la unicidad e irrepetibilidad de la obra artística es relativa, pues frecuentemente ejecutan varias copias de un mismo cuadro, o copian la ajena, con o sin autorización. Algunos pintores se han percatado del mayor mercado que pueden tener obras que retraten otros paisajes y tradiciones de zonas aledañas o lejanas, así como ciertos temas, e incluso algunas ciudades como Antigua, por lo que es frecuente el pedido de obras –y correcciones– por encargo; el uso de fotografías; las especializaciones en determinados géneros como el paisaje o el retrato. No hay que olvidar que el turismo ha sido determinante para el desarrollo de esta actividad artística, que ha llevado divisas y trabajo a estas comunidades.

Los géneros preferidos han sido el paisaje, la escena ceremonial o costumbrista –que algunos llaman género narrativo–, y rara vez, el retrato. Hay ausencia casi total de pintura histórica o epopéyica. Muy rara vez aparecen objetos o fenómenos varios de la vida moderna o cotidiana que existen en la realidad de estas comunidades, y que van desde los electrodomésticos y los transportes motorizados, hasta las prácticas religiosas no católicas, en las que hay que destacar las protestantes. Estas congregaciones adquieren importancia a partir del terremoto de 1976, cuando brindaron socorro y posteriormente se infiltraron y ganaron amplias fajas de adeptos, entre los cuales se encuentran algunos pintores. Otra ausencia inquietante es "el otro", en este caso, el que pertenece a otras etnias guatemaltecas, como el ladino, el negro, pero también el turista extranjero. No obstante, la mirada del "otro" como espectador virtual está implícita: condiciona la autocensura y los límites de la experimentación.

El discurso plástico de los pintores mayas manifiesta autocontrol, y frecuentemente, falta de verdadero *pathos* –como es usual en el género *naïf*–, tendencias que encuentran su adecuada expresión con estrategias exterioristas. Las obras provocan la sensación de que la realidad se quedó aprisionada detrás de la tela y que solamente ofrecen la ilusión de la ilusión de la realidad. Es una pintura anecdótica que generalmente no relata determinados episodios dolorosos –las catástrofes naturales o humanas–, y se presenta como una afirmación congruente con su manera de estar y manifestarse en el mundo. El sentido de la privacidad del indígena es un rasgo de carácter que puede explicarse por razones históricas,[45] pero también culturales, y se revela en las telas, por ejemplo, en el recato de las relaciones interpersonales, sobre todo en las escasas escenas amorosas y la ausencia de las eróticas.

El tema de las tradiciones es dominante. Algunas de ellas se siguen practicando, pero otras están literalmente en vías de extinción y los pintores cumplen la función de preservarlas; algunas de estas tradiciones solo las conocen por los relatos orales de los ancianos. Pero también ocurre que en los cuadros aparezcan arbitrariamente mezclados o agregados elementos de diferentes tradiciones, probablemente para volver más vistoso y apetecible el lienzo. Los ciclos festivos plasmados en los lienzos están íntimamente unidos a la naturaleza y al sincretismo religioso. Así, el ciclo folclórico que comprende el ciclo navideño, el ciclo cuaresmal, la Santa Cruz, San Juan, Santiago Apóstol (santo patrón de Guatemala), la Inmaculada, los Santos y los Muertos; en segundo lugar, las fiestas de cofradías religiosas y, por último, las fiestas familiares.

Los espacios pictóricos son estampas o cuadros de costumbres –lo que actualmente hace la fotografía y anteriormente los grabados– que se reducen a la reconstrucción filológica de su propio universo. Los telones de fondo de estos escenarios mínimos –la naturaleza idílica y próspera, *ecologically correct*; el pueblecito risueño, pero también los interiores oscuros– donde los personajes estereotipados –como el peón, la novia, el borracho, la comadrona, el peluquero, entre otros– de estos pequeños dramas y/o comedias colectivos –el bautizo, la muerte, la cosecha, el nacimiento, entre otros– son reconocibles por signos convencionales: vestuario, fisonomía, tocados, máscaras, herramientas de trabajo, muebles, etc.

En un principio los pintores indígenas utilizaban pinturas y utensilios hechos por ellos mismos: pinceles de cabello o plumas de aves, pinturas vegetales, cortezas de árbol, costales de telas rústicas, etc., mientras que actualmente se valen de los materiales industriales importados que ofrece el comercio: el óleo, los lienzos y pinceles, todo de alto costo. La técnica por lo general revela cuidado, un cierto decoro y elegancia, pero en algunos casos el virtuosismo enfático de ciertos motivos recurrentes denota cansancio creativo.

Las relaciones de la pintura maya contemporánea con la pintura culta u oficial, se reducen a algunos temas figurativos paisajísticos[46] y costumbristas comunes, asi como al uso de técnicas y materiales similares. Alrededor de la década del cuarenta hasta la fecha, se inicia una convivencia ininterrumpida entre la pintura indígena y la pintura culta. Con el filón figurativo tradicional, de temática paisajista, costumbrista o ceremonial los maestros Alfredo Gálvez Suárez, Humberto Garavito, o artistas más recientes puede hablarse de leves contaminaciones, fruto más de la coincidencia que de la imitación: piénsese en la extraordinaria retratística de los hermanos Sisay, o en el cuidado uso del color en los paisajes de Pedro Rafael González Chavajay. Merece mencionarse al pintor quetzalteco Francisco Maldonado, (1948) interesante retratista, quien en obras como *La cofrade de San José* (1988) y *El sacristán de la iglesia* (1987), realiza un juego de correspondencias entre los rostros absortos o dolientes de la cofrade y el sacristán, con los de las imágenes sacras. En cambio, con discursos más experimentales y actualizados, como los no figurativos, los puntos de contacto son raros. Ha habido pintores, a partir del gran Carlos Mérida, hasta otros más recientes, como David Ordóñez o Ana María Martínez Sobral, que han sabido utilizar, con métodos, propósitos y resultados diversos, las figuras de indios, pero sobre todo los tejidos autóctonos, como puntos de partida formales para su propia obra.

Formalmente, la pintura maya ha ido volviéndose más compleja, con resultados no siempre afortunados, fruto, en algunos casos, de la observación de la pintura culta y de cursos de aprendizaje, ya que, paradójicamente, las fallas técnicas constituyen gran parte de los méritos del discurso plástico *naïf*. La sofisticación intencional que algunos pintores insisten en aplicar a detalles de sus cuadros, o la dedicación con que tratan de imitar mecánicamente técnicas propias de la pintura culta –en los casos menos logrados–, se quedan en un virtuosismo epidérmico o de segunda. Lo que pierden en autenticidad y frescura, los rasgos iniciales más originales, no se compensa con obras muy calculadas y estudiadas. A propósito de este fenómeno, y refiriéndose específicamente a Comalapa, afirma Carlos René García Escobar:

> La nueva generación se está dedicando a plasmar paisajes y escenas que no corresponden a su comunidad con afanes de venta. (...) Aplican puntillismos, sombreados y ahora arreglan la perspectiva como aprendieron en centros académicos o con particulares. (...) La mezcla académica y empírica, y la intención de ser paisajistas sin dominar la técnica se ve antiestética.[47]

Por supuesto que no es criticable la apertura en sí misma; lo lamentable es que los pintores cedan sus pinceles –con o sin necesidad– y en lugar de reinventar su propio lenguaje y repensar su propio mundo, se esfuercen por incorporarse a unos cánones ajenos –no siempre originalísimos–, donde serán considerados como intrusos, o en el mejor de los casos, se quedarán en una exhibición de pericia formal que se agota en sí misma. La pintura maya contemporánea no necesita justificarse con otras iconografías o permitir que la forma y función de sus tradiciones culturales sean adulteradas por requerimientos extrínsecos.

Otro asunto es el diálogo intercultural y la libre decisión de fusionar y reelaborar creativamente otros lenguajes pictóricos para su propio discurso, respondiendo así a una significativa y auténtica necesidad interna de expresión y afirmación propias, como lo han logrado algunos de los pintores más temerarios. Sería muy reductivo afirmar que los motivos que han impulsado a los artistas indígenas a explorar los códigos occidentales son de orden estrictamente comercial, porque sin duda existen otros muy auténticos de búsqueda y experimentación estética; el conocimiento y progresivo dominio técnico justamente los enorgullece. A partir de este momento, el artista indígena se mueve en un espacio que escapa al radio de la pintura de tipo *naïve* o primitivista, y entonces va analizando desde otras perspectivas: si lo practica como un agregado a los rasgos *naïfs* de su discurso por requerimiento del mercado; si su pintura presenta escaso valor estético; si es solamente un virtuoso y se enorgullece de mostrarlo; si logra reelaborar creativamente los nuevos lenguajes plásticos o, incluso, crear otros, etc.

Es útil recordar que la creatividad no es patrimonio de ninguna etnia, o que el derecho a la experimentación es elemental, y que en una sociedad multiétnica las contaminaciones culturales son inevitables, y en última instancia, deseables. Así como pintores occidentales decidieron conformar un lenguaje naïf o primitivista, no existe obstáculo para que el fenómeno se realice a la inversa. Ya en 1972 lo señalaba el maestro Roberto Cabrera:

> Zayas, Tún, Wilfreda, Bal, Simón, Curruchich, Chex, Morales, Cúmez, Sisay, Ajpacajá, Tuctuc, y tantos otros conocidos y anónimos, no son pintores diferentes a los Díaz, Rojas, Vásquez, Méridas. Si hay alguna diferencia, es en la forma en que unos y otros expresan la misma realidad. Los primeros pueden llegar a ser los segundos, así como algunas veces los últimos recurren en busca de identidad y originalidad a los medios de los primeros.[48]

Algunos artistas mayas han ido derivando lentamente hacia el arte culto y se pueden observar evidentes puntos de contacto con obras y pintores provenientes del filón paisajista y retratístico, como se ha señalado. Otro terreno común puede ser el de una pintura efectivamente realista y dinámica. Efraín Chacach Chalí, con *La robada de la muchacha* (1997) y *Un perro rabioso quiere morder al caballo y lo asusta* (1997), sin abandonar la temática rural adopta una actitud vital y humorística, con técnicas más refinadas, para acercarse a un filón que Ramón Banús plasmó en la década del noventa. Banús elaboró un friso de estampas –entre lo fresco y lo grueso– de un submundo urbano. Existen raras muestras de incursiones en códigos que apuntan hacia lo geométrico y/o estilizado, o que fluctúan entre la estilización y la abstracción; Miguel Sicán Chicoj o Francisco Guzmán constituyen buenos ejemplos, respectivamente. Hay algunos que poseen dotes para el abstraccionismo, evidentes en lo esencial y limpio de los trazos y composiciones, como Miguel y Julián Ajpacajá (Totonicapán, c. 1935). Las inconfundibles obras de estos maestros demuestran un innato sentido de la composición y el color, con figuritas planas de hombres, animales, árboles, casas, iglesias, reducidos a trazos mínimos, que flotan por la superficie, siempre rodeada de un marco decorado con motivos floreales que prolonga hacia fuera la frescura y candor de las escenas. Un verdadero *trait d'union* entre el abstraccionismo y el arte *naïf* lo realiza magistralmente Francisco Tún.[49]

Sobre esta base común se bifurcan los dos grandes troncos de la pintura maya contemporánea en la actualidad: Comalapa y Atitlán (San Pedro La Laguna, San Juan La Laguna y Santiago Atitlán). En el cotejo de las similitudes, pero sobre todo de las diferencias, reside la vía para esbozar la particularidad de cada una de las escuelas, por otro lado, fácilmente

reconocibles. Un factor fundamental que debe considerarse es que las condiciones de vida no han permanecido estáticas desde la aparición de esta pintura, y que nuevos factores sociales, culturales y políticos crean nuevos espacios de trabajo y opciones discursivas para los pintores actuales.

Deseamos aclarar que no es nuestra intención ni posibilidad, dentro de los límites de este ensayo, elaborar un estudio exhaustivo de los cientos de pintores indígenas vivos y de los ya desaparecidos, de los grupos, regiones, u obras, que esperan estudios monográficos. Nos limitaremos a seleccionar aquellas obras que puedan ilustrar nuestras afirmaciones y puntos de vista o que ofrezcan muestras fuera de la norma.

San Juan Comalapa, denominada la "Florencia de América", a 80 kilómetros de la capital,[50] es un pequeño pueblo agrícola situado en un valle desde donde se vislumbra el Volcán de Agua. A diferencia de Atitlán, no es considerado uno de los puntos del itinerario turístico guatemalteco.

Los pintores comalapenses, usualmente campesinos y fabricantes de algunas artesanías, notablemente los tejidos para autoconsumo y la venta, practican la pintura generalmente como una actividad comercial alternativa y complementaria para los ingresos de subsistencia. Han acostumbrado formar grupos, por parentela o afinidad: "Andrés Curruchich", "Herencia Maya", "Galería la Florencia", "Los Pintores Perén de Comalapa", "Pintoras de San Juan Comalapa", entre otros. En la actualidad existe una sobreproducción de pinturas y "galerías", lo que ha aumentado la competencia, sobre todo desde que la inserción de las mujeres en el tradicional mundo de los hombres se ha incrementado.[51] Las obras de la Escuela de Comalapa a primera vista impactan por su jubilosa luminosidad; la simetría geométrica de la composición; el escenario pueblerino y candoroso; la coralidad de figuras humanas; la puntillosa recuperación de los tejidos; la contención emotiva; el predominio de las escenas rituales o festivas; una cierta atmósfera mágica. El fundador de esta escuela fue Andrés Curruchich (1891-1969).[52]

La calculada sencillez de la Escuela de Comalapa se revela, sobre todo, en el cuidado de la composición: las estructuras aparecen como fruto de la atenta organización, colocación e interrelación de los elementos figurativos. Estas obras presentan una gran geometría en el diseño general, cargada de un sentido de equilibrio que tiende a comunicar una armonía interior –aunque la realidad cotidiana e histórica comunitaria no haya sido armónica–. Acentuando ese geometrismo, se aprecian composiciones en forma diagonal, horizontal u ondulada de bandas o frisos únicos, y a veces múltiples, rígidamente separados entre sí. Interesante como composición en semicírculo: *Dando sepultura* (c. 1975), de Esteban Xocop Bal; allí las figuras de los deudos y acompañantes encierran como en un tierno abrazo –evidenciado por un mar de cabezas– el ataud que desciende.

El tipo de composición piramidal contribuye eficazmente a escenografías ceremoniales: *Baile de la Conquista* (1975), de Flavio Mich. Las figuras que componen bandas o frisos se utilizan para diseñar procesiones, desfiles, funerales, y los personajes aparecen de perfil; mientras que las figuras se colocan de frente –aunque pueden alternar rítmicamente con otras de perfil– cuando se trata de celebraciones religiosas, laicas o familiares, como puede apreciarse en *Procesión del niño de la vara (1 de enero)* (s.f.), de Carlos Gómez. Composiciones rectilíneas se encuentran sobre todo en las celebraciones cívicas, con sus desfiles, y pueden llegar a adquirir gran complejidad, como en *Carrozas y desfile del 15 de septiembre en San Juan Comalapa* (1994), de Francisco Otzoy. Al dividir equidistantemente la superficie entre las dos figuras alargadas de caminantes con el perrito al centro, *El cazador* (1988), de Fidel Caté Tuctuc, evidencia una equilibrada y precisa simetría compositiva. La verticalidad de la figura del hombre y de la mujer aparece subrayada por las varas de las milpas que forman una cortina-celosía que filtra la luz y la sinuosidad de las colinas.

El diseño ha ido adquiriendo precisión mimética, según puede observarse sobre todo en algunas muestras del dibujo. En el diseño de la fachada de la iglesia de San Juan, en *Los toreros* (1992), de Eladio Bal Chalí, se nota un agudo sentido de observación y transcripción: las figuras están escrupulosamente divididas por un dibujo preciso; la reproducción de la iglesia logra destacar los volúmes utilizando además el sombreado. La línea puede mostrarse sumamente delicada: el trabajo casi de miniaturista de Margarito Chex para reproducir los tejidos a la venta en *Mercado de Chichicastenango* (s.f.). Los rostros iguales y anónimos van adquiriendo una fisonomía particular en los escasos retratos.

Las figuras sólidas, pero carentes total o parcialmente de sombra y de muy poco volumen, de Andrés Curruchich, se recortan precisas sobre las telas. La rigidez adquiere solemnidad hierática gracias a las figuras que parecen estar en puntas

de pie, en su famosa obra *Los cofrades y capitanas de Comalapa. Las escudos solo plata* (1967). En efecto, las figuras planas, rígidas y estáticas provocan una sensación de lejanía espacial y temporal, justamente utilizada para captar personajes y fiestas ceremoniales. Estrategia que ha sabido ser utilizada en obras que describen fenómenos naturales a los que se les adjudican signos sobrenaturales, como en: *Eclipse en Comalapa* (1992), de Francisco Otzoy Tzaj, o *Viendo señales en el cielo* (1980), de Santiago Tuctuc. La carencia de perspectiva recuerda el dibujo infantil, sobre todo cuando se trata de composiciones en bandas horizontales, como en *Procesión* (1975), de Esteban Xocop Bal, y en las obras primerizas de Andrés Curruchich. Asimismo, Julián Chex, en *Corrida de toro* (1971), coloca a los espectadores de la izquierda en una posición totalmente irrealizable en la realidad.

En la obra de los pintores comalapenses prevalece la perspectiva central, sobre la atmosférica o difuminada por el color. Se trata de una perspectiva lineal, en la cual las líneas paralelas convergen, generalmente en un punto de fuga central. Existen varios planos en los que las figuras aparecen colocadas en orden decreciente hacia la parte posterior. El punto de vista corresponde casi siempre al del horizonte. A partir del punto de fuga, aparecen colocadas bandas de figuras, generalmente casas o personajes, en gradación descendiente hacia atrás. Es frecuente que las figuras posteriores, a pesar de su reducida dimensión, estén plasmadas con el mismo detallismo que las anteriores, lo que da un resultado de escaso volumen y mayor rigidez, si se compara con la pintura convencional. La ilusión de distancia mediante la difuminación o empalidecimiento de los colores es escasa y relativamente reciente. Uno de los pocos ejemplos logrados de este segundo tipo es *Posada* (1997), de Efraín Chacach Chalí, que disuelve las figuras en los tonos fríos de la noche.

Estos factores también contribuyen a que la mayor parte de la producción pictórica comalapense, de acuerdo con los cánones occidentales, presente perspectivas esquemáticas y rudimentarias, pero es útil recordar que en este tipo de fallas técnicas reside el sabor ingenuo de esa pintura, como puede apreciarse en *Los gigantes* (1984), de Sóstenes Romeo Tuctuc. A veces se observan perspectivas más complejas, que experimentan con la dimensión de la profundidad, como el largo recorrido de la calle central que sube las gradas hacia la iglesia flanqueada por los fieles de la Semana Santa en *Procesión Viernes Santo en Comalapa* (1975), de Moisés Chalí.

La vista aérea ofrece miradas panorámicas y ha sido utilizada para realizar cuadros-catálogos que comprendan en un solo lienzo la totalidad de los elementos de un acontecimiento, celebración o costumbre, como los bailes-drama, casamientos, mercados, etc. Hay obras que resumen elementos diversos: paisaje, escenas cotidianas y ceremoniales que pueden haber surgido por motivaciones de registro etnográfico, o como objetos de seductora densidad de color y folclore para eventuales compradores. Las casas y la calle del pueblo adquieren dimensiones de juguetitos. La celebración patronal de San Juan llena minuciosamente de dibujo y color el lienzo de Margarito Chex, *Fiesta 24 junio* (s.f.). El punto de vista del observador puede estar colocado más arriba de la línea del horizonte, como en *Panorama y pueblo de San Juan Comalapa en tiempos anteriores* (1976), de Tereso Xocoxic. Este tipo de obras irán paulatinamente adquiriendo un valor documental urbano.

El uso del color constituye uno de los rasgos más atractivos y apreciados de la pintura de Comalapa, comprensible porque el paisaje circundante y los tejidos son referentes policromáticos inmediatos. En estas obras predominan los espacios abiertos y diurnos: la plaza, el mercado, las calles, el camino; a veces con la naturaleza y el volcán de fondo. De allí que los colores principalmente utilizados sean los de tonalidades claras, luminosas, intensas; frecuentemente primarios y contrastantes. Pintores como Esteban Xocop Bal y Margarito Chex demuestran maestría con la paleta a lo largo de toda su producción. Xocop Bal evidencia mano segura para los contrastes cromáticos rotundos: muy afortunada la alternancia del negro, blanco y rojo en las figuras inmóviles diseminadas en la superficie neutra de *Procesión* (1975). En *Mercado de Chichicastenango*, Margarito Chex utiliza colores muy fuertes y variados, con énfasis en las tonalidades cálidas, que realzan la variedad de objetos, tejidos, disfraces, etc.; lo mismo que en *Fiesta 24 junio* (s.f.).

Otras, entre las muchas obras comalapenses donde se aprecian colores luminosos y definidos, son: *Procesión Viernes Santo en Comalapa* (1975), de Moisés Chalí, o *Todas las cofradías en Comalapa* (s.f.), de Pedro Tuctuc. Mínima la presencia de espacios cerrados y nocturnos, por lo que no se aprecian juegos de claroscuro, ya que la luz tiende a ser brillante y pareja. En las pocas escenas nocturnas tampoco se percibe una atmósfera de misterio. Una noche más clara que no esconde el detallismo descriptivo se observa en *Quema del torito* (s.f.), de Olegario Chachach Chutá. Virgilio España

baja la intensidad de los colores en *Procesión en Comalapa* (1990), porque la iluminación interna de las habitaciones e iglesia y del cielo indican que el sol está cayendo: los tonos fríos tienden a predominar con los neutros, casi como variaciones sobre estas dos tonalidades, mientras que los rojos de los huipiles palidecen. Francisco Otzoy, con *Eclipse en Comalapa* (1992), capta la luz "surreal" del fenómeno y la refleja genialmente en los muros encalados.

El recato, unido a la escasez de temas intimistas, determina una atmósfera de distanciamiento emocional entre la obra y el espectador. Este enigma o enmascaramiento de la verdadera realidad, unido al limitado repertorio temático, no obedece solamente a un rasgo típico de los discursos plásticos genéricamente *naïf*, sino que puede interpretarse como la decisión de no dejar ver más de lo que se desea o considera oportuno, por razones muy diversas: defensa emocional, salvaguardia de las propias tradiciones no contaminadas, evasión de las vivencias o acontecimientos dolorosos. Como muchos otros pintores de otras comunidades, los comalapenses casi desde el principio reprodujeron en medida no significativa otros lugares turísticos: Chichicastenango, Atitlán, Zunil, Nahualá.

Los temas de catástrofes naturales, como el terremoto del 76, prácticamente no existen. Julián Gabriel registra en clave dantesca a los sobrevivientes así como las casas derrumbadas, en total contraste con el turquesa casi irreal e impasible del agua, en *Las causas a los sobrevivientes del terremoto Comalapa* 4/2/76 (1977). De otros tipos de violencia padecida, como el servicio militar forzado, el etnocidio o el éxodo, no se encuentra mayor testimonio. Aunque ya golpeaba desde inicios de los ochenta, y como para exorcizarla, la violencia política no se filtra en los graciosos y serenos lienzos de los años del conflicto bélico:

> Pero lo más grave, es el tener que enfrentarse cotidianamente con la ola de violencia nacional que presiona directamente a este pueblo en donde ha cobrado víctimas y aún más con el reciente aparecimiento de un cementerio clandestino.[53]

El paisaje geográfico aparece más bien como telón de fondo, ya que las escenas urbanas dentro del pequeño pueblo son más abundantes. El espacio reproducido usualmente es comunal: plazas, plazoletas, clases, iglesia, mercado, salones; son rarísimas las escenas ambientadas en habitaciones interiores, y aparecen reducidas a los muros, muebles y enseres indispensables; a lo sumo se ven personajes en el dintel de la puerta o de la ventana. Las obras comalapenses difícilmente muestran rituales autóctonos o revelan otro tipo de posibles oficios religiosos que no sean los católicos, aunque la población evangélica ha aumentado. Lo mismo sucede con los dramas familiares, o con escenas de una cierta intimidad. La realidad contemporánea en la que los pintores viven aparece parcialmente: los profesionales o técnicos indígenas no se ven, lo mismo que los objetos que de hecho utilizan, aunque sea mínimamente: radios, televisores, etc.; en *Lavadero de Comalapa* (1971), de Julián Chex, aparece un hombre que utiliza una máquina fotográfica para captar la imagen de una mujer peinándose. Relativamente poca la presencia de las labores agrícolas, a pesar de constituir el trabajo principal de los comalapenses. Las escenas registran acontecimientos comunitarios y ceremoniales aun cuando se trata de los familiares: bautizos, funerales, bodas, etc.; en menor medida las estampas de intimidad doméstica, por cierto tiernamente captadas por Andrés Curruchich. Tampoco abundan los obras que toman el oficio artístico como sujeto pictórico. Ciertamente, las escenografías de fiestas visualmente tradicionales tienen más colorido y por su extrañeza causan mayor impacto visual en el espectador, sobre todo si es extranjero. Esta persistencia de la eliminación plástica de la esfera íntima con sus consecuentes conflictos –propia de la pintura *naïve*– apunta hacia la creación de un medio, en términos éticos, "incontaminado" por la técnica y en estado de pureza frente a la "corrupción" urbana. En esto radica uno de los mayores atractivos que muchos compradores urbanos buscan en este tipo de pintura.

Las figuras del "otro": ladino, negro, extranjero, están ausentes, incluso en cargos desempeñados tradicionalmente, como el sacerdote: Vicente Curruchiche Telón resuelve ingeniosamente el problema colocando de espaldas al oficiante en *Bendición de semillas* (1972). Los personajes, casi siempre adultos, permanecen impasibles ante los diferentes tipos de experiencias relatadas por el anecdotario pictórico de la pintura comalapense, reducida a un número limitado de temas y motivos propios. Entre ellos el *leitmotif* de los globos de colores que se echan a volar para la fiesta patronal. Los personajes-tipo aparecen definidos por su función ceremonial, laboral, familiar –los músicos, los bailarines, los vendedores, los cofrades y las texeles, los novios, etc.–, casi siempre de manera colectiva. Los niños aparecen como personajes secundarios, lo mismo

que los animales domésticos. Las personas, por lo general, son retratadas de cuerpo entero y, a veces, en tres cuartos. No hay retratística significativa, exceptuando algunas obras como el magnífico Retrato de *La Martina* (s.f.), de Francisco Telón, y otras de Rigoberto Chex o de Salvador Cúmez Curruchiche.

Un fenómeno sumamente novedoso dentro de la plástica comalapense contemporánea es la pintura de las mujeres tejedoras, quienes han rescatado la tradición, y fijado su particular visión étnico-cultural, dentro de un gran espacio de apertura experimental. Por una parte, puede apreciarse un riguroso costumbrismo, como el de algunas obras de María Elena Curruchiche; o incluso gestos puristas, como titular los cuadros en lengua kaqchikel. Pero, por otra parte, las llamadas "pintoras surrealistas" han incursionado en el mito y la leyenda.

La primera mujer pintora fue Rosa Elena Curruchiche.[54] El grupo *Chui Tinamit*, fundado en 1988, reúne a algunas pintoras que utilizan estilos variados.[55] Aunque la pintura siempre ha constituido en alguna medida una actividad económica adicional, las pintoras más jóvenes, que siguen cursos de aprendizaje en compañía de coetáneos del otro sexo en la Escuela de Arte de la Casa de la Cultura de Comalapa, no pierden de vista este factor: "Nos gusta más pintar, porque tejer nos lleva mucho más tiempo y vamos a ganar más dinero pintando."[56]

Dentro de un contexto sumamente tradicionalista, las pintoras comalapenses han cobrado conciencia de su doble condición marginal femenina[57] de indígenas y pintoras, y han luchado por reivindicar el derecho a la elaboración de su propio discurso plástico. Inician su labor hacia inicios de la década del ochenta y posteriormente forman grupos, caracterizándose por un sentido colectivo y solidario, muy diferente del individualismo que había privado hasta entonces. Esta decisión fue mal recibida por los pintores locales que se sintieron amenazados por la competencia y la usurpación de su ocupación predominante dentro de la comunidad: la excepción fue el pintor Salvador Cúmez, esposo de Paula Nicho, promotor y asesor del grupo. En 1991 participaron en el Primer Encuentro/Taller de Pintura Maya Contemporánea organizado por el Centro de Estudios de la Cultura Maya (CECMA). Sus numerosas exposiciones han tenido mucho éxito dentro y fuera del país, e incluso se ha editado un catálogo en Alemania con pinturas suyas.

En 1985 forman un grupo las hermanas Paula, Adelina y Estela Nicho, junto con Berta Mux, Margarita Roquel y Angélica Mux, quienes posteriormente serán llamadas las "pintoras surrealistas";[58] este círculo ha sido un espacio de puertas abiertas en donde estas y otras pintoras se han sentido libres de entrar y salir. El interés suscitado por este movimiento rebasa el campo estético para incluir el antropológico, el sociológico y el histórico. Nacidas a mitad de las décadas del cincuenta y del sesenta, llegaron a la pintura después del dominio del telar, motivadas por inquietudes estéticas que las afirmaran en su identidad de mujeres indígenas. La mayoría ha cursado estudios superiores e iniciado un verdadero proceso de investigación de las propias raíces culturales mediante la lectura de textos de la historia y la cosmogonía maya, como *Los anales de los cakchikeles* y el *Popol-Vuh*.[59] Otra de sus fuentes es la tradición oral. Afirma Linda Asturias de Barrios que: "Esta preparación académica, aunada a su experiencia posterior dentro del ámbito reivindicativo étnico nacional e internacional, les facilitó la toma de conciencia étnica."[60] Esta actitud las conducirá a "... una reafirmación de su identidad panmaya."[61]

La meta cultural de las pintoras comalapenses apunta hacia la consolidación de un imaginario colectivo arcaico maya, que refuerce una identidad más amplia –panmaya– en donde puedan reconocerse también las otras etnias indígenas, como puede inferirse de los textos explicativos que se adjuntan en los catálogos. Ciertamente es una noble intención que no está ni estará exenta de roces intraétnicos por la diversidad de lenguas y costumbres, entre otros factores. Esta interrelación conflictiva no se filtra en sus obras, pues tienden a idealizar el pasado, a veces retóricamente. La autovaloración, fruto de mayor estudio y conciencia, no ha implicado una desvalorización del ladino o el extranjero, quienes, entre otras cosas, siguen constituyendo el potencial público de estas pintoras, pero hacia el cual ellas evitan hacer concesiones.[62] En el aspecto plástico, tuvieron la genial idea de utilizar elementos paisajísticos con uno ya existente en su tradición inmediata: los tejidos –los propios y los de otras etnias–, los cuales refuncionalizan, ya que de vestimenta se convierten en sujeto pictórico.

En 1986, con motivo del Taller Latinoamericano de Educación que tuvo lugar en Antigua Guatemala, organizado por la UNESCO, realizaron la primera exposición colectiva; fue allí donde críticos locales y extranjeros les aplicaron el apelativo de "Pintoras Surrealistas Kaqchiqueles". El adjetivo "surrealista" resulta muy ambiguo, ya que remite a una precisa corriente europea vanguardista. Caso aparte es un filón surrealista que atraviesa toda la historia del arte, con imágenes que intentan

representar zonas nocturnas y profundas de la sique, y que puede encontrarse en maestros tan lejanos en el tiempo como Bosch , Piranesi, Goya , Dalí o De Chirico. Quizás estas pintoras estén más cerca del "realismo mágico" latinoamericano: por primera vez se trataría de una versión elaborada por artistas indígenas para expresarse a sí mismos, mientras que tradicionalmente ha sido a la inversa: los artistas no indígenas tratan de expresar una realidad ajena. El mundo interior antiheroico de los surrealistas plasmado con técnicas de aparente simplicidad, es en realidad resultado de sofisticadas elaboraciones intelectuales. Las pintoras comalapenses, al contrario, no intentan fijar sus conflictos íntimos desatando el subconsciente con la ayuda de códigos y símbolos herméticos, o desconcertar irreverentemente, y mucho menos proponer una revolución a la manera surrealista. Las artistas indígenas coinciden con los surrealistas en el interés y aprecio por un tipo de conocimiento alternativo de tipo intuitivo –considerado superior–, enraizado en el mito o en lo que algunos estiman la magia. El animismo está profundamente radicado en la cosmovisión indígena, como indica Marco Magrassi:

> La visión cosmogónica de los mayas consta de un animismo muy radicado, según el cual todo lo creado es vida. Lo son las estrellas, el agua que inyecta fertilidad a la vida y el sol que la calienta. (...) La tierra es sagrada en cuanto genera el maíz, alimento base de la dieta maya. El maíz, entonces, es parte del ciclo vital, así como materia primigenia. El Popol Vuj cuenta que Dios al considerar el fango demasiado suave y demasiado dura la madera, haya decidido que el primer hombre fuera creado de maíz. En sus cuatro colores: blanco, amarillo, rojo y negro, el maíz simboliza hoy la humanidad entera.[63]

Adelina Nicho Cúmez vive como propia y cotidiana esta visión: "para nosotros los indígenas, todo lo que existe en la naturaleza tiene su espíritu, cuando un volcán hace erupción es como si llorara y junto con él sufren las montañas, los ríos y todo lo que le rodea."[64] Otro punto de encuentro reside en la descontextualización y yuxtaposición de los elementos figurativos –reales y fantásticos– que aparecen en composiciones pictóricas sumamente sugestivas. Estas pintoras dan un salto cualitativo en su tradición pictórica, pues aunque parten siempre de la observación de la realidad, no se contentan con representarla, sino que dan una interpretación muy subjetiva de ella.

Aunque la pintura de los hombres se caracteriza por ser "primitivista", en el sentido de volver familiar lo extraño, se encuentran esporádicamente intentos similares a los de las pintoras surrealistas: volver extraño lo familiar. La atmósfera de gran quietud e inquietud de algunos cuadros no obstante su figuración realista, como en *Viendo señales en el cielo* (1980), de Santigo Tuctuc, donde el tiempo parece detenido. De tema onírico: *Soñó como está el interior de la iglesia de Comalapa. Un sueño de Andrés el pintor una muchachita abla con él frente en la cruz dice que te llama pero al momento se desapareció* (c. 1940), de Andrés Curruchich.

En las obras de estas pintoras aparecen personajes y objetos reales que adquieren un halo fantástico al descontextualizarlas, como en la hermosa *Luna de Xelajú* (1992), de Paula Nicho. La "chagallesca" figura femenina se recuesta delicadamente en el brillo de la media luna que flota entre nubes espesas; la atmósfera poética aparece amenazada por la irrupción de murciélagos, acaso portadores de malos augurios. Algunas obras tratan de la animación de lo inanimado como montañas con figura y rostro de mujer. Algunos lienzos son transcripciones del mito, como la creación de los hombres de palo relatada en el *Popol Vuh*. También puede apreciarse una especie de alegorías; se trata de composiciones de figuras, cada una con una carga semántica simbólica precisa, que intentan dar cuerpo a una idea o valor; pero la excesiva intelectualización de varias de estas obras va en desmedro del efecto meramente estético.

El discurso plástico de las pintoras comalapenses está íntimamente emparentado con el artesanal, ya que su formación como tejedoras ha sido determinante y se percibe directa o indirectamente en su obra. Este aprendizaje y oficio previo las aventajó en el conocimiento y uso del color y el diseño, así como en la precisión y el acabado de un objeto considerado como uno de los más preciados y representativos de la cultura indígena. De manera sumamente original, ellas transcribieron al lienzo muchos de los elementos figurativos del tejido, el que ha llegado a adquirir un papel protagónico, marcando así un hito en la pintura comalapense.

El tejido aparece en varias modalidades dentro la composición plástica. Como cobertura de la tierra madre, incluye la figuración de seres míticos, como la serpiente emplumada de la cosmogonía maya. Los tejidos pueden cubrir una superficie considerable del lienzo o ser transcripción total y única.

Una mirada panorámica sobre la producción pictórica comalapense desde sus inicios hasta la fecha, revela cambios que se han ido dando paulatinamente, fruto de experimentación y experiencia. En general, van desde lo elemental hasta lo complejo; de lo general a lo particular, pero no mecánicamente en la misma medida o importancia cuantitativa y/o cualitativa. Se puede observar la transformación en aspectos como: de la rigidez al movimiento; de la desproporción a la proporción relativa entre volúmenes y medidas; de los colores elementales a una mayor riqueza de la gama; de lo angular a lo curvo; de lo plano a lo realzado; de la luz plana a una más esfumada; de la sencillez y sobriedad compositivas a la complejidad y abundancia; de superficies pequeñas a otras más extensas, del realismo a la fantasía. No obstante, el proceso no es mecánico, pues actualmente conviven corrientes diversas que constituyen opciones plásticas viables, sobre todo para los pintores primerizos.

Según algunos, la pintura de Atitlán surge un año antes que la de Comalapa: dan como fecha inicial 1929,[65] cuando el fundador de la corriente actualmente más importante –la de San Pedro La Laguna–, Rafael González y González (1927-1996), realizó su primer cuadro. Este artista no ejerció un magisterio directo porque se trasladó a vivir en otra región, pero enseñó a distancia y esporádicamente a sus descendientes.[66] Se constituyó una especie de dinastía pictórica local, representada por una trilogía: Pedro Rafael González Chavajay y Mariano y Matías González Chavajay, nieto y sobrinos nietos respectivamente, del maestro González y González. Otra figura fundadora es la de Juan Sisay (1921-1989), nacido en Santiago, quien comienza a dedicarse de lleno a la pintura alrededor de los años cincuenta y realizó una importante divulgación de la pintura indígena en el exterior. La labor del maestro Sisay ha sido continuada por sus discípulos y ayudantes Manuel Reanda Quiejú y Miguel Chávez, y también por sus hijos, Juan y Miguel, extraordinarios retratistas. San Juan La Laguna también cuenta con pintores muy interesantes, como Antonio Ixtamer y Víctor Vásquez Temó, entre otros.[67]

En el departamento de Sololá, de etnia kaqchikel, se encuentra el lago de Atitlán, rodeado de tres volcanes. Es uno de los parajes más bellos del altiplano occidental y en su orilla se encuentran varios pueblecitos de origen tz'utujil. Tradicionalmente fue una zona agrícola, de pesca y de comercio, pero aun así se ha hecho necesario que los habitantes bajen anualmente a la costa para completar los ingresos indispensables para la subsistencia. Durante el conflicto armado la producción artesanal y artística, en calidad de producto de exportación, se incrementó porque constituía una vía económica relativamente segura para ganarse la vida: salir al campo a cultivar era peligroso. El turismo, iniciado sistemáticamente en la década del cuarenta, actualmente constituye la fuente principal de ingresos en los centros donde se produce pintura: San Pedro La Laguna, San Juan La Laguna y Santiago Atitlán. Aunque los primeros pintores fueron autodidactos, posteriormente se han establecido talleres que emplean gratuitamente aprendices con el fin de incrementar las ganancias, y no precisamente para formar discípulos. Actualmente, los jóvenes se han percatado de que la pintura puede convertirse en oficio redituable y esto ha motivado que exista una gran cantidad de pintores, no todos de primer orden. A diferencia de Comalapa, las mujeres pintoras son raras. Los artistas atitecos han mostrado una gran habilidad para promocionar su producción: han logrado un mercado estable dentro y fuera del país. Un caso emblemático es el de Benjamín González, hermano mayor de los González Chavajay, quien abandonó su profesión de maestro de educación primaria para convertirse en exitoso promotor de la empresa pictórica familiar.[68]

Las características de fondo de la pintura atiteca no difieren en mayor medida de las comalapenses, y en un sentido general, de las de una pintura *naïve*, ya ampliamente explicadas y que evitamos repetir. Los numerosos pintores trabajan temas y técnicas de manera similar, lo que dificulta el anális detallado por lugar, familia o autor. Es preferible un acercamiento panorámico que destaque aquellas obras que ilustren los rasgos característicos de esta escuela, sea con un pintor o una obra que posean un registro total o parcialmente original. Existen, sin embargo, algunos rasgos esenciales que distinguen la pintura atiteca: un mayor realismo temático que frecuentemente alcanza el drama; figuraciones plásticas poco agraciadas en el sentido convencional; así como el sugestivo uso del color y la luz –el claroscuro– que crea atmósferas cargadas de misterio o inclusive, tenebrosas. Parte de la producción última de artistas como Abrahan Batzín o Miguel Chávez, presenta puntos de contacto con la pintura culta.

El cuadro o la anécdota narrativa aparecen plasmados en el propio universo costumbrista cotidiano y festivo. Además de las escenas convencionales, se encuentran algunas estampas que retratan más de cerca la intimidad doméstica, como *El baño de temascal* (1976), de Manuel Reanda, con un estudio anatómico, singular dentro de este tipo de discurso

plástico, de la familia desnuda que se prepara al típico baño de vapor. La iconografía abundante y detallada de las ocupaciones u oficios, sobre todo el del curandero, ha conducido a algunos a afirmar la existencia de un subgénero específico.[69] De Manuel Reanda Quiejú puede señalarse: *El médico curandero* (1975), y de Martín Ratzán Reanda, un cuadro vigoroso sobre el parto *Maternidad*, (1982), en el cual sobre un fondo negro se destacan los miembros y la expresión tensos de la parturienta, de rodillas, sostenida por un hombre y una mujer, en contraste con la impasibilidad de los otros sujetos. Hay obras que plasman aspectos menos idílicos de la vida familiar y comunitaria, develando lacras sociales endémicas, como el alcoholismo. Eventualmente pueden aparecer objetos ajenos a la propia cultura percibidos como amenazantes o desconcertantes, como en algunas obras de Ixtamer o Vásquez Temó.

La pintura de ceremonias o ritos propios de los indígenas deja testimonio de un submundo que difícilmente se exhibe ante los otros en la vida real, y por lo tanto en su registro plástico aparecerá siempre con un halo shamánico. Un verdadero *leitmotif* es Maximón: Juan Sisay lo fija de cuerpo entero mientras recibe el culto de los fieles, en el cuadro homónimo, *Maximón* (c. 1960).[70]

Además de la fijación esporádica de catástrofes naturales, a partir de los años noventa se ha constituido un pequeño grupo que se propone atrapar la violencia histórica inmediata. La otra cara de la postal turística. A veces, sin embargo, ocurre que la urgencia del testimonio enfatize el *pathos* y obvie el discurso meramente plástico. Destaca el sanjuanero Antonio Ixtamer, a veces en colaboración con el escultor Achetit. En su díptico *Los frutos de la violencia y los frutos de la paz* (1997), Ixtamer realiza dos composiciones realistas y alegóricas simultáneamente. La que se refiere a la violencia presenta en primer plano a unas plañideras que abrazan los cadáveres tendidos y se inclinan ante ellos –una especie de *Piedad* aborigen–. La mancha roja de la sangre derramada contrasta agresivamente con los rostros y miembros céreos y con el tono cetrino de la camisa de uno de los muertos. En los planos medios y posteriores, el cortejo fúnebre de harapientos se difumina por el camino; al fondo y a los lados, los blancos de un cielo lechoso y el de las casas devastadas, ornadas con cintas negras. Temas insólitos, como los huérfanos de guerra o la emigración del campo a las áreas marginales urbanas, documenta Antonio Ixtamer, con obra de indiscutible valor testimonial.

El paisaje típico del lugar –el volcán, el lago– aparece frecuentemente como telón de fondo y los follajes son reproducidos con detallismo de virtuoso: cada hoja se pinta por separado. En la reproducción de espacios abiertos rurales existe todo un filón dedicado a las escenas del cultivo y la cosecha de diversos productos agrícolas, que se ha convertido en un modelo con variantes y en una especialidad muy apreciada por el público. Destacan por su habilidad decorativa Mariano y Matías González Chavajay en la reproducción tridimensional de las cerezas del café o los copos de algodón, por medio de puntos realzados que imprimen una calidad táctil al óleo.

Característica de la pintura atiteca es la experimentación con el uso de la luz y del color, tanto en las escenas al aire libre como en las internas. La costumbre peculiar de celebrar un mercado de noche coloca bajo una luz insólita una escena tradicional, y ofrece a los pintores un espacio valioso para ejercitarse en el juego de luces, como lo capta José Antonio Pur González con su *Mercado de noche* (1993). Las escenas que reproducen la luz de candelas –objeto convertido en *leitmotif*– sobre fondos oscuros exhiben una perfección casi manierista para el claroscuro. La luz crea atmósferas enigmáticas, fluctuantes entre el sueño o la magia, sobre todo cuando la temática se refiere a ritos o costumbres propios de la cultura indígena. Antonio Ixtamer diseña irreales volcanes turquesas o anaranjados, o contrastes entre los celajes pastel y las figuras terrestres y oscuras. Rafael González y González ofrece un espectro casi completo de la paleta en *La procesión de San Pedro La Laguna* (s.f.), que se acopla acertadamente al barroquismo compositivo.

Variaciones sobre el paisaje lacustre, a diferentes horas con diferente luz, las realiza con conocimiento de la expresividad cromática, Pedro Rafael González Chavajay, aplicando gamas delicadas o exageradas, a veces casi fosforescentes. La luz que Miguel Chávez imprime a su *Mercado* (1997) es luminosa y crea volúmenes, sobre todo por el uso muy bien dosificado de pinceladas blancas. Colores fuertes –rojos muy vibrantes– dominan la paleta de Emilio González Morales. Una luz más brillante y plana utiliza José Antonio González en sus coloridos mercados poblados de figuritas colocadas en composiciones cuidadosamente balanceadas. Algunos autores prefieren un uso menos brillante y más difuminado del color, como Rafael González y González o algunas veces Vásquez Temó.

Coherente con el realismo predominante, la línea del dibujo es precisa y recorta las figuras con nitidez, sobre todo cuando se trata de los primeros planos, como puede observarse en *El brujo* (s. f.), de Juan Sisay. Un detallismo exacerbado presenta Emilio González Morales en *Mercado* (1998), en donde los productos de artesanía aparecen nítidamente reproducidos, igual que los tejidos de las camisas de los hombres. Mariano González Chavajay diseña escrupulosamente figuras humanas, objetos y follajes. En *Corte de algodón* (1988), reproduce puntillosamente los copos de algodón que forman un manto que cubre a mitad las figuras de los campesinos, y se va convirtiendo en una alfombra blanca al disolverse en la lejanía.

Un elemento que identifica inmediatamente la pintura de Atitlán son las figuras humanas, generalmente personajes-tipo no particularizados. Los indígenas, casi siempre de cuerpo entero, pero en posiciones variadas, presentan un aspecto y color leñosos, con miembros frecuentemente largos y desproporcionados, y expresiones impenetrables o dolientes. Ocupan una parte considerable del lienzo. Inicialmente las figuras aparecían alargadas, desproporcionadas y rígidas, aunque últimamente algunos pintores tienden a utilizar los cánones de la pintura occidental, probablemente como fruto de estudio y/o práctica, o respuesta a la demanda. Víctor Vásquez Temó ofrece excelentes ejemplos porque la exagerada desproporción –que a ratos parece deliberada–, alcanza una insólita expresividad que puede interpretarse como la exaltacion del trabajo realizado con los pies y las manos desnudos. Aparecen figuras muy rígidas y pequeñas en las obras de José Antonio González que cumplen una función compositiva: poblar el lienzo, y otra ilustrativa: describir costumbres. Dentro de la presentación hierática predominante –frontal o de perfil– resultan muy peculiares las posiciones que propone Vásquez Temó, en caprichosas contorsiones y distorsiones geométricas. Las figuras humanas aparecen casi siempre en grupo: cortejos, procesiones, bailes, curaciones, trabajo agrícola, mercado, etc., y casi siempre en evidente desproporción con el resto de formas circundantes: muebles, iglesias, árboles, casas, etc., con obvios errores de perspectiva. Hay intentos por dar movimiento: un indígena aparece de espaldas cargando un cacaxte y con los pies alzados al caminar en *En Cerro de Oro Atitlán, Cortando café* (1987), de Mariano González Chavajay. Algunos torean y otros corretean al torito en *Quema del torito. Chichicastenango* (1996), de Antonio Coché Mendoza. No obstante, también hay pintores que han optado por una figuración más realista, para lo que utilizan el sombreado, la proporción y la perspectiva, logrando así dar volumen y a veces movimiento, como se aprecia en *Adoración a Maximón* (1991), de Miguel Chávez. Algunos rostros de las figuras, como los plasmados por Víctor Vásquez Temó, Mariano González Chavajay, Matías González Chavajay o Antonio Ixtamer, recuerdan por su frontalidad impasible los iconos bizantinos. Pétreos y muy excavados, ofrecen una mirada lejana o paradójicamente angustiosa. Logra con gran eficacia expresiones y gestos de dolor, al subrayarlos con movimientos de manos y brazos, Felipe Ujpán Morales, en *Adoración de Pascual Abaj* (1998). En la pintura atiteca es casi inexistente la figura del "otro", aunque sí aparecen figuras y lugares de otros lugares pintorescos del altiplano.

El retrato es mucho menos practicado por los pintores de Atitlán. No obstante, algunas obras muestran diferentes registros. Existen versiones bastante elementales, como los de cuerpo entero de Nicolás Reanda Quiejú. De acuerdo con los parámetros convencionales occidentales, los rostros no particularizados resultan poco agraciados: alargados, terrosos e inexpresivos. Sin embargo, esta especie de máscaras atávicas, sumamente interesantes por la inconfundible sobriedad de recursos utilizados anteriormente por Reanda Quiejú, expresan, a pesar de su petrificación, una admirable autenticidad. Una excepción la constituye la caracterización de los rostros y cuerpos en *Familia Reanda* (s.f.), donde aparece incluido el propio autor. Una vía intermedia se aprecia en *Cofrade y su mujer* (1981), de Abraham Ajcac.

Los hermanos Sisay, dueños de un registro impecable, ya en la órbita del discurso plástico culto, logran atrapar con riqueza de color y luz, pero al mismo tiempo con admirable sobriedad, el retrato también interior de los personajes, vistos muy de cerca y destacados de frente o de medio lado sobre fondos negros. El preciocismo nunca es gratuito: la línea es precisa y cuidadosa en los contornos; los volúmenes logrados con uso impecable de luces y sombras; el color nunca estridente. Los Sisay cruzan la línea de la pintura *naïve* con mano segura, y se colocan con pleno derecho dentro de los cánones rigurosos de la pintura culta.

Los elementos compositivos preponderantes en la pintura atiteca son las figuras humanas, usualmente colocadas en el plano anterior de la superficie. Estos frisos o bandas horizontales o diagonales pueden comprender pocas figuras,

usualmente dos, cuando se trata de una pareja, como con el *leitmotif* de los cofrades. Hay obras donde las figuras desafían la ley de la gravedad, como en algunos lienzos de Nicolás Reanda Quiejú. Por lo general, la composición es coral y las figuras aparecen en posiciones diversas para dar ritmo a la obra, a menos que no se trate de un desfile o cortejo, aunque estos casi nunca son captados rígidamente de perfil, sino que utilizando diversas técnicas de perspectiva y composición que captan un movimiento en serpentina o en diagonal. Víctor Vásquez Temó en *El posade* (1997) o Manuel Reanda Quiejú en *La carrera de San Juan* (1976), logran un efecto de cercanía de las figuras; el primero con la perspectiva lineal y el segundo, con la atmosferica. Antonio Ixtamer utiliza la perspectiva lineal para realizar composiciones de figuraciones múltiples: cubre la parte central anterior con las figuras y, luego, las retrocede y empequeñece, como en un embudo, hacia atrás, a veces utilizando una dirección diagonal para imprimir mayor dinamismo a la escena. Hay composiciones en las que se utilizan pocos elementos figurativos, como en los varias veces citados Sisay o Reanda Quiejú, pero también hay otras barroqui zantes en las que los pintores cubren obsesivamente el lienzo, como en la pintura agrícola de los hermanos González Chavajay. O el desfile interminable de Rafael González y González en *La procesíon de San Pedro La Laguna* (s.f.).

Existen muestras de composición geométrica que imprimen un sentido de estabilidad a la obra. José Antonio González, en una obra sin título de la iglesia de Santiago Atitlán (1990), realiza puntillosas variaciones sobre formas triangulares: el tímpano de la iglesia, la escalinata, los dos núcleos de figuras laterales y el posterior hacia la izquierda. Una composición estricta, casi matemática, proponen las obras de Abraham Batzín, en donde es frecuente que cada figura encuentre su contraparte.

La falta de conocimiento o dominio de las técnicas de perspectiva imprime un carácter peculiar a las obras anteriores de Nicolás Reanda Quiejú, donde no hay prácticamente diferencia de tamaño entre las figuras anteriores y posteriores. O en *Fiesta en la cofradía* (1994), de Matías González Chavajay, donde la marimba y sus ejecutantes están captados desde un punto de vista diferente al del resto de los otros elementos compositivos.

Algunos artistas de Atitlán han optado por el uso de estrategias de la pintura culta o utilizan con soltura técnicas diversas, sobre todo en lo que se refiere a la luz y el color. Bastan pequeños detalles para lograr la sensación de profundidad cuando el recurso técnico es acertado: una reducida superficie lateral cubierta por un fragmento del firmamento es todo lo que necesita Manuel Reanda Q. en *La carrera de San Juan* (1976). El diseño de figuras que progresivamente se empequeñecen y empalidecen, como estrategia de perspectiva, es constante, como lo demuestra Miguel Chávez en *Mercado* (1997), con esenciales pinceladas de color que dan la ilusión de los personajes vistos de lejos. O con mayor detalle, pero siempre eficaz, el impecable *San Antonio Palopó* (s.f.), de José Antonio González. Muy originales las vistas aéreas que caracterizan la pintura de Abraham Batzín, quien ofrece un punto de vista inédito que vincula una extraordinaria maestría del color con superficies brillantes y nítidas, para representar escenas domésticas u otras sumamente vistosas, como el mercado. Ciertamente un tipo de discurso plástico como el suyo puede caer, a largo término, en lo repetitivo, pero también puede encontrar nuevos canales expresivos donde aplicarse, como el *design*.

El panorama de la pintura atiteca desde sus incios hasta la fecha revela un recorrido similar al comalapense, que en líneas generales va de lo sencillo a lo complejo.[71] Sin embargo, la Escuela de Atitlán presenta como tendencias características la sostenida experimentación de sus propios rasgos, específicamente: el claroscuro que imprime dramatismo a las escenas; la testimonialidad mediante el tratamiento realista de la temática individual y social; un cierto manierismo técnico repetitivo. Muy peculiar es la apropiación de algunas estrategias de la pintura culta que, reelaboradas, constituyen obras de hibridación cultural, a veces logradas, a veces, no.

Túm, El Eslabón Encontrado

Un caso aparte es el de Francisco Túm (Guatemala 1948-1989), pintor "anómalo" dentro de la historia de la plástica contemporánea guatemalteca. Transgresor en vida y obra: una especie de genuino artista "maldito" de barriada urbana guatemalteca. En los años setenta gozó de fulgurante y breve éxito dentro de un pequeño círculo de entendidos, y cayó en

el olvido hasta muy recientemente.[72] Eran los años en que Guatemala iniciaba un proceso de industrialización, y el tejido urbano de la capital crecía desordenadamente, creando falsas expectativas de bienestar y consumo en una clase media emergente, que, sin embargo, contaba con mayor acceso a las fuentes de educación y cultura. Paralelamente, la violencia política se desataba con una guerra civil no declarada. No obstante, dado que no existe una relación causal mecánica entre arte y contexto, y había espacios mínimos para la disidencia, se vivió un fugaz y brillante periodo de apertura y actualización estética hacia el exterior, y al mismo tiempo, se llevó a cabo la inscripción de la plástica guatemalteca en los movimientos de vanguardia transnacionales del momento, lo que enriqueció notablemente el discurso plástico culto. Surgieron los primeros críticos y coleccionistas que seguían de manera sistemática la producción pictórica local; tambien grupos de primer orden, como Vértebra, donde precisamente Tún encontró colegas y amigos. Hacia finales de los años setenta arreció la represión y se instaló una seria crisis económica, que en el campo artístico determinó, con las excepciones de rigor, silencio, exilio, metáfora o conformismo. La vitalidad experimental de la plástica guatemalteca fue momentáneamente frenada.

Tún es inencasillable: no puede catalogarse ni como *naïf*, ni como abstraccionista, ni como académico, aunque en su obra él, genial autodidacto,[73] presenta rasgos de todas estas tendencias. Muchos textos dedicados a la pintura primitivista o *naïve* guatemalteca lo mencionan, y expresan la dificultad de colocarlo de lleno dentro de estas corrientes pictóricas. Tún presenta una contradicción insoluble: por una parte, su origen indígena, el autodidactismo, el desconocimiento de las reglas académicas; por otro, el intuitivo manejo de algunas estrategias comunes con la pintura culta contemporánea, aunque sin proponérselo deliberadamente. Acaso la clave justa de lectura resida en que Tún se adelantó al paso del tiempo y logró conformar un visionario espacio de hibridación pictórica mucho antes del surgimiento del debate étnico-cultural; un esbozo de imaginario colectivo en donde un indio o un ladino puedan encontrarse y reconocerse. Ciertamente, al comparar su obra con el discurso plástico de los pintores indígenas, este aparece sumamente conservador, y quizás solo se puedan encontrar puntos de contacto con el maestro Ajpacajá, por la chatura de las figuras y la economía de trazo, aunque carece de la tensión incisiva de Tún.

Popular y refinadísimo al mismo tiempo, Tún se revela como verdadero maestro de lo esencial. Su discurso plástico lacónico, de sencillez profunda y difícil de elaborar y de apreciar, devela sin retórica el drama cotidiano íntimo y colectivo del hombre guatemalteco urbano y rural. Francisco Tún abstrae las formas y traza un riguroso diseño, olvidándose casi del todo del volumen y la perspectiva, se trate de edificios, casas o montañas, que a veces penden peligrosamente desafiando las leyes de gravedad. A las diminutas siluetas humanas, que parecen dibujadas por una mano infantil, esparcidas sobriamente por la superficie, solas o en rebaño, les basta un alzamiento de brazos para comunicar inmediatamente júbilo primigenio, desconcierto o dolor. En *Elecciones* (1974), los hombrecitos suben y bajan como hormigas tres imposibles montañas oscuras cuyas siluetas se recortan sobre un alegre fondo amarillo. La verticalidad de estas figuras encuentra un contrapunto en la horizontalidad de las tres líneas rojas que cruzan la parte superior –tres caminos– donde se avizora otro hombrecito en dirección contraria –o en ninguna–. El esfuerzo hiperbólico para llegar a una supuesta mesa electoral evidencia con gran sentido del humor un proceso que seguramente se demostrará igualmente absurdo.

Tún radiografía el paisaje urbano o rural verdaderamente guatemalteco, porque de un manotazo le borra la alegría solar. Su paleta carece de lugares comunes. La gama terrosa de los aceitunas, los marrones, y a veces los impenetrables violetas y azules, revela en bloques sólidos el desgarrado rostro del país, eliminando puntillosamente los riesgos del anecdotismo. Algunos toques de color, como los techos rojos, un lago azulísimo o figuritas de animales como un perro o una paloma, aligeran el drama y revelan graciosamente o con ironía el gran secreto de Tún: *la lacerante ternura*. El espacio, frecuentemente monocromático, aparece interrumpido por caminos unidos entre sí como vasos comunicantes que no parecen conducir a ningún lado. La tierra se muestra hendida con trazos mínimos y por aquellas famosas "venas abiertas" que Galeano diagnosticaba. Paisajes elementalísimos, abismales, de una sencillez engañosa. Colorista triste, folclorista sin anécdota, abstraccionista sin saberlo, Tún desafió lo obvio. Serían desacertadas e injustas las comparaciones, porque Tún es simplemente Tún.

Especulaciones y Perspectivas Finales

La pintura maya contemporánea se inscribe dentro del proceso de transformación de los indígenas guatemaltecos del rango de objetos a la categoría de sujetos históricos, un proceso actualmente en curso. Este discurso plástico constituye un *corpus* significativo dentro de la historia de la pintura guatemalteca de este siglo. Los artistas involucrados en él han realizado una apropiación creativa de un espacio de quehacer estético, anteriormente vedado; han dado luces al silencio secular de los indígenas. Actualmente se colocan y conviven como lenguaje plástico alternativo, y ya no marginal, sino paralelo y paritario frente a los discursos cultos y oficiales. Es una pintura que ha logrado trascender las fronteras, sea por sus propios valores, por la tenacidad de los ejecutantes, o por la habilidad demostrada en el manejo de su propio circuito de distribución.

Este discurso ha fijado escenas actuales y desaparecidas de indiscutible valor etnográfico que, con el paso del tiempo, se convertirán en documentos históricos. Su confiabilidad testimonial en lo referente a ritos ceremoniales y costumbres cotidianas es importante, aunque frecuentemente permanece, como es usual en los modelos *naif*, en una esfera estrictamente descriptiva y no interpretativa o expresiva. Los artistas mayas han preferido callar, salvo muy raras excepciones, las tragedias colectivas inmediatas o ancestrales, y permanecer dentro del universo candoroso de la ingenuidad. Algunos han incursionado en las raíces culturales ancestrales para tomar conciencia de su identidad y elaborar un lenguaje que se expresa con estrategias sugestivas. Dentro de los límites de su género, la calidad del discurso plástico guatemalteco se distingue por la precisión, el colorido y el virtuosismo formal, que singularizan a escenas pintorescas o enigmáticas que reproducen el paisaje del altiplano y la riqueza cultural de los indios guatemaltecos.

Durante su recorrido a partir de los años treinta hasta la fecha, la pintura maya contemporánea ha sufrido cambios, que van desde la sencillez hasta la complejidad, por el progresivo refinamiento de las técnicas y el acercamiento a los códigos del arte culto. Sin embargo, no es una vía unidireccional, ya que actualmente coexisten una gran variedad de registros que cubren, precisamente, esos dos polos, como alternativas discursivas para los pintores consagrados y los primerizos. En efecto, la porosidad de algunas obras y pintores revelan apertura y contaminación en tímidos espacios de hibridación, que todavía no encuentran su contraparte en los pintores cultos. Puede también considerarse este fenómeno al revés: el esfuerzo de los pintores cultos o académicos por lograr la sencillez, en principio no deliberada, de algunos pintores *naifs*.[74] La ingenuidad de visión no implica un retorno imposible a la percepción y representación infantiles. El ojo inocente es irrecuperable, pero sí es factible reelaborar la mirada ingenua para lograr artificiosamente la esencialidad y la realidad plástica invariable; la magia antigua atemporal o la de la realidad cotidiana. La pintura *naif* provoca la ilusión de estar viendo el mundo por primera vez. La maravilla de la revelación.

El pintoresquismo *light* de tanta pintura folclorizante empuja a un balance negativo desde un punto de vista cuantitativo: la exageración de la propia identidad cae en lo banal y vacío, como intrascendentes son las técnicas repetitivas utilizadas de manera mecánica. Esconde, más que revela, esta pintura retórica e ilusionista. Más patética aún resulta la obstinación por injertarse pasivamente en el discurso académico, perdiendo así, en última instancia, la autenticidad, por el deseo no tan subliminal de contentar al público o al propio ego. Esto no se aplica a los pintores motivados por válidas razones de búsqueda estética que libremente deciden cruzar la frontera entre el arte culto y el popular. La apertura, cada vez mayor, de espacios experimentales para su discurso plástico –de amplias posibilidades por tradición y creatividad–, dentro de los moldes arquetípicos rígidos y convencionales de la pintura *naïve*, o con la creación de nuevos marcos de referencia, virtualmente existentes, es casi un hecho. Es probable que este trabajo conforme espacios –esos sí no conformistas, sino conflictivos– de hibridación cultural, sedes de un hipotético imaginario colectivo, propicio para el encuentro y la convivencia intra e interétnica. El nivel de la pintura maya contemporánea se eleva cualitativamente en la obra de algunos pintores, no tanto por tocar una temática inusual, sino sobre todo por la audacia experimental de nuevas estrategias formales que se demuestren acertadas para interpretar e ilustrar su mundo. En los mejores casos se percibe una tensión interna –hasta donde esto es posible en la rígida codificación de este tipo de pintura– que intenta trascender lo bucólico o lo idílico domesticados, aunque, hasta la fecha, muy pocos han logrado expresar la conflictividad que signa la convivencia étnica en Guatemala.

Hemos tratado de realizar una lectura matizada de la pintura maya contemporánea que tenga en cuenta las interrelaciones entre factores intrínsecos y extrínsecos, pero hemos tenido presente la dificultad que representa lanzarse a experimentar dentro de un género tan hipercodificiado como la pintura *naïve*. El balance es provisorio porque esta pintura –en origen y de alguna manera, pintura de resistencia cultural– actualmente se encuentra insertada en un contexto en plena fermentación y crisis, por lo que solamente es posible vislumbrar el horizonte. Especulamos sobre su futuro: preferimos considerarla como ventana o puerta siempre abierta y no como puerto de llegada. Un puente tendido al enriquecedor y complejo diálogo intercultural. Como significativo aporte estético a un imaginario guatemalteco verdaderamente mestizo y no como un mestizaje imaginario.

Citas

1. *Cfr.*, Flores, Marco Antonio. "Todos somos mestizos", *Ermita,* Guatemala, Año 1, Número 2, abril-junio, 1966, pp. 2-4.
2. Morales, Mario Roberto. "¿Qué es el mestizaje?", *Siglo XXI,* Guatemala, 8 de agosto, 1997.
3. *Ibid.*
4. Krause, Enrique. "México: el fundamentalismo indigenista", *El País,* Madrid, 7 de marzo, 1998, p. 8.
5. Estas consideraciones preliminares y otras de índole histórica señalan de manera mínima los contextos donde se genera y se sigue produciendo la pintura de los autodenominados "pintores mayas contemporáneos". La adopción del término "maya" por parte de las etnias indígenas guatemaltecas persigue aglutinarlas en un núcleo homogéneo, aunque su procedencia y sus lenguas sean heterogéneas. Esta actitud autovalorativa, que busca un punto de referencia a su identidad en la antigua cultura y civilización maya, ha sido cuestionada por algunos intelectuales ladinos, quienes señalan lo que, a su juicio, son fundamentalmente intereses más prosaicos: económicos, comerciales o de prestigio social o académico. Textos polémicos como los de Mario Roberto Morales han abierto nuevos enfoques, por ejemplo: este afirma que basada en una premisa aparentemente espiritualista de "(...) una (suprahistórica) conciencia étnica, propiedad de un (transhistórico e inamovible y, por ello, inexistente) sujeto maya", los indígenas actuales han creado una deliberada artificiosa "otredad", que les está permitiendo un rápido y eficiente ingreso al mundo posmoderno, sobre todo en la rama del comercio, el turismo y la cultura. (Morales, Mario Roberto, "Se venden petates de muerto", *Crónica*, Guatemala, Año IX, Número 435, 19-25 julio, 1996, p. 50). Algunos intelectuales mayas, como Demetrio Cojtí, refutan este tipo de posición argumentando que en el fondo se nutre de una actitud ladinocéntrica. (*Vid*., Blanck, Evelyn y Félix Colindres, "Renacimiento Maya", *Crónica*, Guatemala, Año IX, Número 436, 26 julio -1 agosto, 1996, pp. 19-24). Sería muy largo entrar de lleno en el debate étnico todavía abierto en Guatemala. Sin embargo, es importante señalar que fuera de algunas posiciones extremistas, en general tiende a privar una posición de "integración paritaria", la cual deberá encontrar los caminos para su efectiva realización, como pueden testimoniarlo las repetidas declaraciones de la Premio Nobel de la Paz Rigoberta Menchú. Plantear el problema desde una visión estrictamente etnicista conlleva el peligro de permanecer en un campo y una óptica predominantemente culturalistas y caer en el etnocentrismo: la tendencia a imponer la propia visión y sistema a los otros grupos en forma pacífica o violenta. Se crea así una situación de intolerancia y de exclusión hacia el otro, que puede degenerar en el racismo disfrazado de nacionalismo. En el caso de las etnias indígenas, estas reproducirían a la inversa el tradicional patrón ladino de discriminación. Sin embargo, resulta innegable el derecho de los grupos indígenas, tradicionalmente marginados, a la autodignificación, porque esta constituye un primer paso al autoconocimiento y a la necesaria autovalorización que ahora justamente demandan, ya no como objetos sino como sujetos históricos de una futura nación. En este trabajo adoptaremos el término "maya" de acuerdo con la visión y las connotaciones étnicas y culturales que los integrantes de estos grupos han deseado imprimirle. Nuestra decisión se apoya, sobre todo, en el factor de unidad y autoestima que el término connota, sin dejar de lado el de una diferenciación evidente pero dentro de la realidad del mestizaje.
6. "Aquí se entiende como arte popular a toda actividad tradicional urbana o rural realizada por determinado pueblo o cultura local; de carácter manual (no mecanizada) y doméstica, llevada a cabo mediante el empleo de tecnología rudimentaria e instrumentos de trabajo sencillos, que da como resultado un objeto de cultura material que posee valores de cambio y de uso, que tiene varias funciones y finalidades (utilitaria, ornato y decoración) de acuerdo con las necesidades de la comunidad de donde proviene, y cuyo diseño y forma también está en relación con la utilidad a que se le destine." Dary Fuentes, Claudia. "Panorama actual de la situación social, jurídica y económica de las artes y artesanías populares en Guatemala", en *Tradiciones de Guatemala* Nos. 19-20, Guatemala, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala, 1983, p. 133.

7. Según Arturo Arias, en Centro América el paso modernidad/ posmodernidad de los países que atraviesan el proceso de capitalismo tardío, puede ser similar a lo que él llama el paso del semifeudalismo a la modernidad desigual, donde conviven elementos de "subdesarrollo" a la par de otros "desarrollados". Sostiene Arias que Guatemala posee una peculiar cultura propia que la hace menos permeable a una apropiación pasiva de los modelos transnacionales. Arias, Arturo, *Hombres de maíz*: ¿génesis de la narratividad posmoderna?, *Centroamericana*, Roma, Bulzoni, No. 6/7, 1996, pp. 55-67.
8. El término "ladino" se utiliza comúnmente en Guatemala para denominar al individuo mestizo, que rechaza reconocerse en los rasgos físicos, costumbres y tradiciones propias del indio, porque se considera racial y culturalmente superior e incontaminado. El ladino habla español y sus modelos culturales son occidentales; pero eventualmente, puede habitar en áreas rurales y tener el mismo nivel económico de un indio. *Cfr.*, Carmack, Robert, *Historia social de los quichés*, Guatemala, Ministerio de Educación, 1979, p. 41. Es reciente la valoración cultural del ladino: *Vid.*, Blank, Evelyn, "Entrevista a Marta Casaus Arzú", *Crónica*, Guatemala, Año IX, No. 439, 16-22 agosto, 1996, pp. 39-40; la serie de artículos de Mario Roberto Morales en su columna *A fuego lento*, publicados en el periódico guatemalteco *Siglo XXI* en junio y julio de 1997: "Como construir la identidad ladina", "Espiritualidad ladina y derecho ladino", "Todos los ladinos...son, son, son...!", "Ladino es el que no quiere ser indio y punto", "Cómo construir una sola identidad ladina", "Prontuario para perfilar la identidad ladina", "Decálogo ladino (para ordenar el debate interétnico)". En lo referente al indio, es importante evitar simplificaciones, pues no es exclusivamente agricultor, sino también comerciante. Existen indios que en algunas localidades, como Quetzaltenango, segunda ciudad en importancia en Guatemala, son dueños de cuantiosos negocios y tierras. En lo referente al imaginario ladino en la plástica guatemalteca contemporánea, *Cfr.*, Méndez de Penedo, Lucrecia, *Gálvez Suárez, cronista pictórico*, Guatemala, Fondo Editorial Fundación Paiz, 1992, y Morales, Mario Roberto. "Los íconos del inconsciente", *Crónica*, Guatemala, Año VI, No. 253, 27 noviembre - 3 diciembre, 1992, p. 82.
9. "Con sobrada razón, el indio ha visto en el ladino un verdugo. El ladino ha visto en el 'indito', un merecedor del trato que recibe. ¡Cuánto del ladino se revela en ese diminutivo envenenado! No es sino aplastarlos totalmente con 'cariño'. Qué refinada crueldad sin límites", Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novela de caballerías*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 745.
10. El "realismo mágico" se refiere, en el contexto latinoamericano, a la apropiación y reelaboración creativa de enfoques y técnicas surrealistas que realizaron algunos escritores, como el guatemalteco Miguel Ángel Asturias o el cubano Alejo Carpentier, quienes residían en París durante el período vanguardista. En el caso del Premio Nobel Asturias, la originalidad radica en acentuar en clave épica el sincretismo de raíces occidentalizantes (el ladino) y autóctonas (el indio). El universo paralelo pero extraño del indio encuentra en Asturias, en tanto que escritor ladino de ficciones de esa época, un sugestivo registro literario, que parece proceder directamente de esa dimensión desconocida. El uso de este término se ha extendido a otras manifestaciones artísticas similares, entre ellas, la plástica.
11. *Vid.*, Morales, Mario Roberto. "Latinoamérica después del posmodernismo", *Cuadernos de Extensión*, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, No.1, junio 1994, pp. 35-36.
12. Entre ellos: Cabrera, Roberto. "Imaginería popular o arte del pueblo: los pintores 'primitivistas' de Comalapa", *Alero*, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 3a. época, No. 30, 1978, pp. 50-65; Asturias de Barrios, Linda, "VIII. Pintura, tejido e identidad", *Mano de mujer, mano de hombre: Producción artesanal textil en Comalapa*, Guatemala, Nueva York, University of Albany, State University of New York, 1994, pp. 245-267 (Tesis de doctorado); Lorenzana de Luján, Irma y Luis Luján Muñoz, *Apuntes sobre la pintura popular guatemalteca*, Guatemala, Programa Permanente de Cultura de la Organización Paiz para las Artes, 1988. Un volumen que contiene un número importante de reproducciones es el realizado por el maestro Dagoberto Vásquez C.: *Pintura popular de Guatemala*, Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección General de Formación Promoción, Extensión y Difusión Cultural, 1987, pp. 91. Muchos de los títulos de los textos críticos reflejan el desasosiego y la polémica frente a la composición y a la terminología de este movimiento: "¿Pintura popular o pintura primitivista?" (Martínez, Ricardo, Banco de Guatemala, 1993); "¿Primitivista, Folklórica, Popular? Una pintura sin objetivos" (Leiva, René, *Crítica*, Guatemala, 30 noviembre, 1990, pp. 43-44); "El mal llamado arte primitivista" (Bercián, Adelma, *Siglo XXI*, Guatemala, 17 febrero, 1996, pp. 28-29). El presente libro responde precisamente a la necesidad de elaborar un primer texto que ofrezca un balance crítico de la pintura *naïve* guatemalteca, o maya contemporánea, mediante un enfoque multidisciplinario que abra brecha a quienes en el futuro se ocupen de profundizar y enriquecer estos estudios. Actualmente, permanece abierto el espacio a los futuros críticos indígenas, pues sólo hemos podido localizar un artículo proveniente de la Agencia Maya de Noticias: Serech, María Julia, "Realismo mágico de pintoras kaqchikeles", *Crítica*, Guatemala, No. 110, mayo, 1996, pp. 55-56. Para este análisis resultará necesario emplear generalizaciones, con la aclaración previa de que existen excepciones que no pueden ser indicadas cada vez, o de lo contrario, el texto se vuelve pesado.
13. Cardoza y Aragón, Luis. "La inquietud contemporánea." Fragmentos de una conferencia en la Universidad Nacional de México, sustentada en febrero de 1933. (Primera de la serie)", *El Imparcial*, Guatemala, Año IV, No. 4113, 17 junio, 1933, pp. 3.
14. Utilizamos como marco de referencia general términos como "*naïf*", "primitivismo", "*folk*", etc., porque ya han sido acuñados y aceptados por la estética y la historia del arte occidental para una comprensión inmediata y clara con el lector, quien más adelante encontrará algunas disquisiciones acerca de la terminología. Asimismo, el marco de referencia de este discurso pictórico encuentra sus bases en los postulados de la pintura *naïve*. Indistintamente utilizaremos también los términos "maya contemporáneo", por las razones indicadas anteriormente, que responden más a factores antropológicos que específicamente estético-formales. No ignoramos que pueden surgir nuevos términos y periodizaciones que en un futuro designen con mayor exactitud este tipo de discurso plástico. Sin embargo, una especulación y formulación de hipotésis en el campo específico de la teorización estética supera los límites de este trabajo.
15. *Vid.*, Bareiro Saguier, Rubén y Miguel Rojas Mex. "La expresión estética: arte popular y folklore. Arte culto", *Lengua, Literatura y Folklor*, Costa Rica, Nueva década, 1988.
16. La historia del arte define como "primitivos" a los artistas europeos que produjeron antes del siglo XVI y que deliberadamente utilizaban un estilo arcaizante o aparentemente poco complejo; pero considerar la obra de Giotto o Bosch como de escaso dominio técnico es muy discutible. La misma palabra también se usa para definir cualquier obra producida por artistas autodidactos de cualquier período, a partir de la edad prehistórica

hasta la actualidad. Con relación a la historia del arte contemporáneo, este término abarca diversos momentos y estilos: desde el simbolismo al *art nouveau*, hasta el abstraccionismo americano de los cuarenta, así como al movimiento ruso que fusiona elementos folclóricos, cubistas y futuristas, de 1905 a 1920, como la Goncharova o el joven Malevich.

17. Rhodes, Collin. *Primitivism and Modern Art*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p.13. La traducción es nuestra.
18. *Cfr.*, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*, Londres, Thames and Hudson, 1988.
19. *Cfr.*, Rhodes, C., *op.cit.* Seguimos de cerca las reflexiones del autor.
20. Gabellone, Lino. *L'oggetto surrealista*, Turín, Einaudi, 1977, p. 85. La traducción es nuestra.
21. En la segunda mitad del siglo XIX, como respuesta existencial a la soledad del hombre en las sociedades industrializadas y secularizadas, pero también como justificación paternalista –aunque sería más exacto calificarla de arrogancia racista– y con el apoyo de teorías como el darwinismo social o el monismo de Haeckel, se legitiman la explotación y el nuevo expansionismo colonial de las potencias industrializadas. Este determinismo servirá como antecedente a las teorías racistas del siglo siguiente. No obstante, esta visión determinista, empezó a sufrir cambios cuando antropólogos como Lévi-Strauss, con su formulación del "pensamiento salvaje", calificaba ese universo como diferente al occidental, pero lo colocaba a la par en términos cualitativos. En lo referente a la plástica, todavía en buena parte de la primera mitad del siglo XX se comparaba al artista primitivo con la obra producida por el niño occidental, no con la del artista occidental. Esta tendencia a considerar el arte primitivo como eternamente infantil no es desinteresada: el niño siempre necesita del padre autoritario y su obra nunca puede tener el valor –estético o comercial– igual al de los adultos. A lo sumo, los europeos aceptaban que en su pasado muy lejano hubo un período primitivo, y que algunos de estos rasgos perduraban en zonas rurales y marginales, que incluían a los enfermos mentales y las mujeres, consideradas estas también como seres minusválidos. Es importante subrayar que el arte naïf, en última instancia, de su sencillez inicial pretende incorporarse al arte culto; el arte primitivista, a la inversa, parte de una tradición culta de la que intenta despojarse.
22. *Cfr.*, Sáez-Angulo, Julia. "El *naif* un arte de ruptura", *Arte naif*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Cultura, 1988.
23. El arte *naïf* posee fronteras difuminadas con otras corrientes o escuelas. Tiene puntos de contacto temático-estilísticos con el arte primitivo en todas sus acepciones, con el folclórico o popular; con el arte infantil es leve su relación porque la inocencia desaparece en el adulto, y lo que parece ingenuidad ya no es natural, sino su deformación. Algunos rasgos compartidos, como el autodidactismo o la aparente espontaneidad y antiacademicismo –aunque los *naïfs* se sienten pintores–, los materiales de poco costo, podrían señalarse con el arte marginal, el arte pobre, y el arte *brut*. *Cfr.*, Néret, Gilles, *Les naïfs*, París, Nouvelles Éditions Françaises, 1986.
24. Por ejemplo, en el diseño de 'inditos' guatemaltecos sonrientes, con facciones falsamente occidentalizadas, para un consumo mestizo inofensivo.
25. En el primer caso, el destinador es un pintor occidental que se dirige a un individuo similar, utilizando una obra elaborada con base en un código estético común (académico-tradicionalista) pero cuyo contenido es "extraño" (desconocido). Para obviar esta interferencia, el destinador reformula la realidad en cánones plásticos comprensibles al destinatario, pero este proceso de neutralización ideológica inevitablemente desvirtúa la realidad objetiva o asunto extra-plástico. En la pintura maya contemporánea el destinador es un indígena que dirige su mensaje –el objeto artístico– a un destinatario no indígena. El destinador utiliza un común código icónico realista-figurativista que se remite a la tradición occidental en su vertiente *naïve*, el cual no presenta dificultad de descodificación para el destinatario, al que añade algunos rasgos o estrategias plásticas provenientes de su propia cultura. Semánticamente, el mensaje-objeto, además de la función estética, acentúa la función de conocimiento inmediato (realidad cercana pero ignorada), aunque relativo (se evitan temas sensibles), por lo que una función fática de convencimiento (develar la realidad) opera desventajosamente para los indígenas reales (acriticismo). El contexto de producción es de subdesarrollo económico y educativo, mientras que el contexto de recepción presenta un nivel mayor de capacidad económica y de acceso a fuentes culturales tradicionales. La única interferencia posible para la descodificación podría ser el desconocimiento de los asuntos (realidad cotidiana y ritual y/o mágica de los indígenas) que aparecen elaborados estéticamente. (El "realismo mágico" indígena tradicional –creado por ladinos para consumo ladino– cambia de destinador: creado por indígenas para consumo ladino). Es muy importante señalar que el destinatario no pertenece al núcleo de los destinadores, por lo que al no compartirse una memoria colectiva se dificulta la creación de un imaginario colectivo auténtico, en primera instancia para los propios indígenas y en segunda, a nivel de mestizaje. Pero sí es incuestionable que esta pintura tiene el mérito de haberse apropiado, aunque sea parcialmente, de un instrumento de comunicación eficaz que le había estado vedado.
26. Existen algunos intentos serios para catalogar esta pintura. Por ejemplo, Irma L. de Luján y Luis Luján M., *op.cit.*, proponen "pintura popular contemporánea de ....." (seguido del nombre de la localidad), por considerar que "popular" la diferencia de la pintura "culta" urbana y académica, aunque carece del anonimato; "contemporánea" la localiza temporalmente; "de..." indica la procedencia.
27. *Cfr.*, Zilbermann de Luján, Cristina. "Origen colonial de la indumentaria indígena", *Siglo XXI*, Guatemala, 16 enero, 1997. La autora subraya la mezcla de elementos hispánicos y aborígenes en esta indumentaria y señala que la femenina conserva más rasgos precolombinos que la masculina, más cercana a los modelos españoles.
28. *Cfr.*, Barreiro Saguer, R. y Miguel Rojas Mex, *op.cit.*, Los autores ofrecen un panorama sucinto de los principales movimientos culturales y pictóricos latinoamericanos de estos siglos.
29. *Vid.*, Lucie-Smith, Edward. *Latin American Art of the 20th Century*, London, Thames and Hudson, 1993.
30. *Ibid.*, p.140.
31. Resulta imposible, dentro de los límites de este trabajo, trazar un panorama de la plástica guatemalteca moderna y contemporánea. Algunos datos referentes a la primera mitad del siglo XX pueden encontrarse en Méndez de Penedo, Lucrecia, "Roberto Ossaye", *Banca Central*, Guatemala, No. 16, enero/marzo 1993, Año IV, pp. 78-90; "Humberto Garavito", *Banca Central*, Guatemala, No. 20, enero/marzo 1994, Año V, pp. 71-82; "Gálvez Suárez...", *op.cit.*
32. *Cfr.*, Pinto Díaz, David. "Modernidad y Posmodernidad en Guatemala", *Cuadernos de Extensión*, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, No.1, junio, 1994, pp.15-22.

33. Esta contradicción puede ejemplificarse: durante las Ferias de Noviembre, que celebraban el cumpleaños del dictador Ubico –y que constituían el único estímulo y espacio anual para los pintores no indígenas–, paralelamente se exhibía en vivo a representantes de algunas etnias, como en el caso de los lacandones. Era la manera de enviar un mensaje justificatorio –ni tan subliminal– de poder y superioridad.
34. Nos limitamos a señalar un caso entre varios: el de Isabel Ruiz (Guatemala,1945), quien ha revelado la condición del indio, rescatando elementos precolombinos y de la cultura popular mestiza, fusionándolos creativamente con otros provenientes de las más actualizadas corrientes del arte contemporáneo. La ausencia de didactismo da a su obra una eficacia profunda. *Vid.*, Méndez de Penedo, Lucrecia, "Negra arcadia", *Isabel Ruiz*, Guatemala, Galería Internacional de Arte, 1992.
35. A este propósito es emblemático el caso de Juan Sisay. Este gran pintor asumió una posición de intelectual coyunturalmente "orgánico" al gobierno derechista del General Miguel Ydígoras Fuentes, quien en la década del sesenta, lo envió fuera del país como representativo de una cultura indígena, concebida en términos un tanto abstractos. El éxito de Sisay se debió ciertamente al genuino aprecio y valoración que la calidad indiscutible de su obra despertó en círculos intelectuales y académicos, pero en el aspecto mundano impactó por lo que era percibido –a la debida y cordial distancia– como pintoresco. De esta manera, el régimen paternalmente exhibía como un trofeo la figura y obra de Sisay.
36. Gaitán Lara, Delia y Lesbia A. Ortiz. "La pintura popular de Comalapa como reflejo de la problemática socioeconómica de este municipio, Guatemala", Universidad de San Carlos, pp.125-147.
37. René Leiva, *op.cit.*,opina que la influencia probablemente se produce de manera no consciente.
38. *Vid.*, Lorenzana de Luján, I. y Luis Luján Muñoz, *op.cit.* Los datos que ofrecen estos estudiosos son valiosos y nos servimos de ellos para esta y otras partes de nuestro texto.
39. *Cfr., Ibid.*
40. Es oportuno recordar que 1992, la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América, constituyó ocasión propicia para hacer una reflexión multidisciplinaria a nivel mundial en torno al colonialismo y neocolonialismo que han originado problemas como explotación, violencia y subdesarrollo, sufridos secularmente por las etnias aborígenes. Por otro lado, ha sido determinante el interés de los países regidos por sistemas neoliberales, que han puesto su atención en la potencial peligrosidad del estallido social de los grupos marginados económica o socialmente, pero también en las etnias que han desatado conflictos bélicos internos. También es cierto que los países desarrollados han contribuido a actualizar el tema del ejercicio de los derechos humanos.
41. Aclaramos que aunque la evasión es generalmente propia de este tipo de codificación pictórica, no la señalamos como acusación moral, sino como un dato sobre el que habría que profundizar en futuros estudios, probablemente basándose en los testimonios vitales de los propios pintores.
42. La Bienal de Arte del Programa Permanente de Cultura de la Fundación Paiz contempla una categoría específica llamada "Popular"
43. Existen sitios en *internet* donde es posible localizar información al respecto, e inclusive adquirir obras.
44. No es posible, dentro de los límites de este texto, incluir todos los focos donde los indígenas han producido y producen pintura, por lo que nos hemos limitado a los más importantes y representativos: Comalapa y Atitlán. Otro límite a nuestro análisis depende de la selección de obras que aparecen en este volumen. De allí que ciertos pintores como los hermanos Sisay y otros autores igualmente válidos e interesantes, u obras como *El globo*, de Margarito Chex o *Día de los Santos*, de Esteban Xocop Bal, entre otras, que consideramos verdaderas joyas por su calidad formal, no aparezcan reseñadas en nuestro texto. Tampoco nos ocuparemos de la pintora Nan Cuz, quien produjo su obra en Alemania, donde reside, e irrumpió exitosamente dentro del círculo artístico guatemalteco a mediados de la década de los sesenta. Su discurso pictórico, aunque presenta temática de raíces indígenas, resulta demasiado sofisticado y académico para inscribirlo dentro de un campo meramente *naïf*.
45. Nos referimos no solo a los procesos de dominación y explotación que implicaron el descubriento y la colonia, sino también al período precolombino: "Con base en los documentos disponibles, no resulta que existiera la propiedad privada: el concepto de individuo era inseparable del conjunto de relaciones que lo ligaba al resto de la comunidad. Lo que no implica , sin embargo, una organización política horizontal y democrática. A pesar de las representaciones idílicas que florecen hoy por obra de asociaciones mayas más o menos ultrancistas, la estructura del poder político era rígida y vertical, con las castas de los sacerdotes y los guerreros colocadas en los vértices de una pirámide que desde los esclavos llegaba hasta el Hulac-Uinic, 'el verdadero hombre', el soberano que hacía de mediador entre el mundo de los hombres y las fuerzas del cosmos y tenía, por lo tanto, las prerrogativas del poder militar y religioso", Magrassi, Marco. *Guatemala. Storia e Prospettiva di un paese diviso*, Nápoles, Città del Sole, 1997, pp.78-79. La traducción es nuestra.
46. En Guatemala existe una tradición de pintura paisajista muy apreciada, con la cual puede confrontarse en paridad cualitativa la producción maya que ha incursionado en esta temática, aunque frecuentemente los pintores indígenas tienden a copiar estilos o artistas ya afirmados. *Vid.*, Luján Muñoz, Jorge. "El paisajismo en Guatemala", *Humanidades*, Guatemala, No. 3, II Época, noviembre 1988, Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala.
47. García Escobar, Carlos René. "Danzas tradicionales en la pintura k'akchiquel de Comalapa, Chimaltenango, Guatemala", citado por Bercián, Adelma, *op.cit.*, p. 29.
48. Cabrera, Roberto. "Arte del Pueblo." Folleto publicado para una exposición presentada en el Estudio-Taller Cabrera, Guatemala, del 29 de agosto al 20 de septiembre de 1972.
49. Más adelante nos refererimos a este original pintor.
50. Los últimos 16 kilómetros son de terracería y los pintores comalapenses aducen que constituyen un factor adverso porque han obstaculizado la afluencia de compradores. Sin embargo, se prevee que los trabajos de asfalto de este tramo de carretera estarán finalizados en 1998.
51. Asturias de Barrios, L., *op.cit.* La autora ha realizado una periodización de esta escuela basándose en la que los propios pintores han realizado: "primitivismo", 1930-1980 aprox. (tradiciones experimentadas o referidas), "realismo" 1980..., (paisajismo contemporáneo e idealizado) y "surrealismo" 1980-1985.... aprox. (arcaico-onírico y artesanías), sobre la base del cotejo de algunos elementos figurativos estructurales: espacio, personajes, vestuario (tejidos), acción, relacionándolos con las ideologías.

52. El maestro Curruchich era un campesino que encalaba edificios y restauraba imágenes; luego, se interesó por la pintura y empezó a practicarla con instrumentos muy rústicos elaborados por él mismo. En 1930 pinta su primer cuadro y en esa década vende su primer lienzo en la Feria de Agosto de la capital, fiesta patronal y no turística. (*Cfr.*, Alonso de Rodríguez, Josefina, *Los pintores de San Juan Comalapa.* Guatemala, Club Rotario Guatemala-Sur, 1973.) Margarita Ramírez afirma: "A partir de entonces sus cuadros formaron parte de las exposiciones regionales, fue así como lo conoció el general Jorge Ubico. Desde entonces se le invitó a participar en exposiciones en el Palacio Nacional; más adelante en galerías de arte nacionales y extranjeras" ("Los pintores de Comalapa", *Prensa Libre*, Guatemala, *Colección Conozcamos Guatemala* (suplemento), 27 mayo, 1995, p. 2.). En la década siguiente Gustavo Stahl, culto terrateniente, lo descubre y funge parcialmente de mecenas; en 1951 realiza su primera exposición en la galería Arcadia de la capital, una de las poquísimas que existían. A inicios de la década del cincuenta, estimulado por el párroco del pueblo, dedica más tiempo a la pintura. Tuvo siempre mucho éxito dentro y fuera del país, y fundó una especie de dinastía pictórica en Comalapa. Sus seguidores más conocidos son los maestros Francisco Telón y Santiago Tuctuc, y su hijo Vicente, quien en 1985, con estos y otros colegas, fundó el primer grupo de pintores del lugar. Le dieron el nombre del ilustre artista.
53. Gaitán Lara, D. y L. Ortiz, *op.cit.*, p.35.
54. Rosa Elena Curruchiche expuso por primera vez en 1979 en la Alianza Francesa de Guatemala; actualmente elabora unas miniaturas de gran precisión compositiva y cromática. Nunca ha formado parte de los grupos de pintoras.
55. Sus fundadoras fueron Estela Nicho, Nicolasa Chex y Marta Otzoy. *Cfr.*, Lanuza, Silvia, "Nuevas expresiones de la mujer indígena", *Crónica*, Guatemala, 24 julio, 1992.
56. Lanuza, Silvia, *op.cit.*, p. 44.
57. "Surgimos de la necesidad de la mujer para mostrar y desarrollar las cualidades y dones que Dios le ha dado. No solamente debe dedicarse a los oficios domésticos. Con ese fin, nosotras demostramos a la sociedad que somos capaces de desempeñar y hacer trabajos artísticos." , Ibid.
58. *Cfr.*, Asturias de Barrios, L., *op.cit.*
59. Algunos investigadores han puesto en duda la pureza cultural de estos textos, ya que los misioneros que los rescataron los refuncionalizaron para los fines de la colonización ideológica. De ser así, constituirían uno de los procesos de sincretismo e hibridación que existen aún en los objetos culturales tradicionalmente considerados incontaminados.
60. Asturias de Barrios, L., *op.cit.*, p. 256.
61. Ibid.
62. Adelina Nicho Cúmez declaró en una entrevista: "Económicamente la venta de los cuadros no es significativa, argumentó la entrevistada, pero se hace un trabajo de difusión cultural, (...)", Serech, María Julia. "Realismo mágico de pintores kaqchikeles", Crítica, Guatemala, No.110, mayo 1966, p. 56.
63. Magrassi, M., *op.cit.*, pp. 77-78. La traducción es nuestra.
64. "Mujeres, cultura y pinceles", *Amiga*, Guatemala, 63, 1 de julio, 1992, p. 30.
65. *Vid.*, Johnston, Joseph y Benjamin D. Paul. *Abajo del volcán*, Berkeley, California, Ed. Kirwan Graphic Arts, 1995, pp. 32, y Dary Fuentes, Claudia, "Artes menores, artesanías e industrias populares" en *Historia general de Guatemala* Tomo V, Época Contemporánea, 1898-1944, Guatemala, Asociación de Amigos del País y Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 1996, pp. 481-490.
66. El maestro González y González vendía sus cuadros desde los años cuarenta. Aproximadamente desde entonces contó con el apoyo material de los dueños de la finca donde trabajaba, Ernesto Hastedt y su esposa, así como la asesoría técnica del maestro Valentín Abascal, especializado en temas paisajísticos, y, posteriormente, con el espaldarazo del naturalista Jorge Ibarra que se convirtió en su promotor en la capital.
67. Vid., Dietrich, Mary G. "Vida maya: fuente y símbolo. Las pinturas de Nicolás Reanda Quiejú", Phoenix, Museo Heard, 1997, pp. 43; de Johnston, Joseph, "Antonio Coché Ixtamer. Indigenous Artist from Highland Guatemala", San Francisco, California, Bear Bytes Publishing, 1994, pp. 15 y "Los hermanos González Chavajay, Mariano y Matías", San Francisco, California, Bear Bites Publishing, 1993, pp. 13; y Johnston J., y B. Paul, op.cit.
68. Benjamín González Chavajay afirma que en la base de su actividad se encuentran motivaciones culturales y de reivindicación étnica, a lo que ha unido una eficiencia empresarial impresionante. Ha cultivado relaciones con funcionarios estatales y diplomáticos para llevar exposiciones al extranjero; diversificado el producto (tarjetas postales); y captado el gusto del público extranjero por el folclore (para las exposiciones hace que los pintores vistan trajes regionales, mientras que en la vida diaria no los usan). Después de los primeros intentos de 1983 en Santiago Atitlán, de 1989 en Antigua, y de 1990 en la capital, actualmente cuenta con galerías-museo llamadas "Arte Tz'utujil": en 1991, en San Pedro La Laguna, y en 1993 traslada la galería de la capital a Tecpán, Chimaltenango. En San Francisco California existe una galería-centro de documentación-museo dirigida por Joseph Johnston, la *Arte Maya Tz'utuhil*, que no es sucursal de las de González Chavajay, pero mantiene estrecho contacto con esta y otras familias de pintores atitecos.
69. *Cfr.*, Leiva, R., *op.cit.*
70. Sisay en *Maximón* (1978), presenta una poderosa máscara enigmática que ocupa toda la superficie de la tela; la sobriedad del diseño y los colores apagados y fríos acentúan la originalidad y extrañeza de la imagen.
71. Para evitar repeticiones, consultar la nota relativa a los cambios de la pintura comalapense.
72. La "tunmanía" fue una especie de moda entre los intelectuales y artistas de los años setenta; en realidad fueron los únicos en percatarse del discurso verdaderamente original de este pintor y en valorarlo. Recientemente ha resurgido el interés por una valoración estética de su obra. *Vid.*, Monsanto, Guillermo, *El mundo de Tún*, Guatemala, Serviprensa, 1996.
73. "La gente entiende lo que dice cada cuadro... Pero ustedes con eso del primitivismo, 'subrealismo', simbolismo, arruinan las pinturas." Francisco Tún, citado por Monsanto, G., op.cit., p. 3.
74. Un ejemplo puede ser de Víctor Vásquez Temó en su *Mercado de Noche Nahualá* (1992), que recuerda los muralistas latinoamericanos de los años treinta y cuarenta.