

Pintura y empoderamiento en mujeres y pueblos indígenas



Diego Vásquez Monterroso
María del Rosario Toj Zacarias
Elvia Elizabeth Chuy Tuyuc

Proyecto FOCINEG
Fortalecimiento de las Capacidades Institucionales para aplicar el Enfoque de
Etnicidad y de Género en la Investigación de Desarrollo Humano
IDEI-IUMUSAC-PNUD

Pintura y empoderamiento en mujeres y pueblos indígenas

Diego Vásquez Monterroso
María del Rosario Toj Zacarias
Elvia Elizabeth Chuy Tuyuc

© Instituto Universitario de la Mujer
Instituto de Estudios Interétnicos
Pintura y empoderamiento en mujeres y pueblos indígenas

ISBN: 978-9929-561-45-8

Proyecto Etnicidad, Género y Desarrollo Humano –FOCINEG–
–IDEI-IUMUSAC–
Teléfono (502) 22384288
email: af.idei.iumusac@gmail.com



Canadian International
Development Agency

Agence canadienne de
développement international

Canada



Esta publicación fue posible gracias al apoyo administrativo del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, –PNUD– y financiero de la Agence Canadienne de Développement International –ACDI–.

Imagen de portada: ideago.freedigitalphotos.net

“Los criterios expresados en esta publicación son responsabilidad exclusiva de sus autores y no necesariamente coinciden con los de la instituciones que apoyan y/o financian el proyecto FOCINEG y de los cuales se incluyen sus logos en esta publicación”

Directorio

Lic. Carlos Estuardo Gálvez Barrios
Rector

Msc. Eduardo Enrique Sacayón Manzo
Director IDEI

Licda. Miriam Ileana Maldonado Batres
Directora IUMUSAC

Mrta. Walda Elena Barrios--Klee
Coordinadora general FOCINEG

Equipo de Investigación:
María Patricia González Chávez
Paola Beatriz González Rosales
Edwin Omar García Ruíz
Sergio Guillermo Palencia Frener
Mónica Lisseth Mendizabal Juárez
Manuel de Jesús Poroj Abac
Elvia Elizabeth Chuy Tuyuc
María del Rosario Toj Zacarías
Jorge Diego Vásquez Monterroso

Administración y Finanzas:
Mónica María Terreaux Franco



Diseño y edición: Magna Terra editores
5a. avenida 4-75, zona 2, ciudad de Guatemala
(502) 2238-0175, 2251-4298, 2251-4048
www.magnaterraeditores.com

Índice

Prólogo	7
Semblanzas	11
Introducción general	13
Las expresiones pictóricas del municipio de San Juan Comalapa en el marco de la justicia y el empoderamiento	
I. Introducción	19
II. Breve antecedente histórico socioeconómico del municipio de Chixot, Comalapa	21
III. Desarrollo de la pintura artística de los habitantes de Chixot	25
IV. Desarrollo e incursión de las mujeres mayas kaqchikeles en la pintura artística	43
V. La violencia política de más de 36 años y cómo se manifestó en las expresiones pictóricas	55
Reflexiones finales	65
Bibliografía citada y consultada	67
Anexos	71
Pintura mural en procesos de empoderamiento de comunidades y mujeres indígenas en torno a la memoria, historia y derechos en San José Poaquil, Chimaltenango	
Introducción	77
I. Aspectos metodológicos y conceptuales	79
II. Breve contexto general y local de la investigación	89
III. Formas y conceptos alrededor de la pintura desde comunidades y mujeres indígenas	97
IV. La recuperación de la memoria colectiva de comunidades y mujeres indígenas	107
V. Presencias y ausencias de mujeres indígenas en la historia local y en el mural	117
VI. Utilidad de la pintura mural en los procesos de recuperación de la memoria histórica	127
VII. Algunas reflexiones finales	133
VIII. Bibliografía citada y consultada	137
Anexos	141

**Empoderamiento pictórico: pintura indígena
y representación crítica, 1960-2010**

I.	Introducción: negatividad, arte radical y sociedades indígenas en Guatemala	145
II.	El colorido de lo cotidiano y la memoria	167
III.	La utopía institucionalizada, o la reforma de la sociedad mediante la pintura	189
IV.	El prisma femenino: pintura, crítica y empoderamiento en mujeres indígenas	203
V.	Los contrastes del dolor. Pintando en medio de la oscuridad	215
VI.	Los colores de la utopía negativa. Representaciones pictóricas de lo que aún no es	235
VII.	Conclusiones Tensión de los empoderamientos, crítica aguda	245
VIII.	Referencias	249
	Conclusiones generales	255

A la memoria de Lisandro Guarcax y Luis de Li3n, dos artistas kaqchikeles que demostraron que desde los pueblos indigenas es posible realizar un arte cr3tico y emancipativo que pueda concebir un mundo mejor.

Por ello fueron asesinados.

Prólogo

Empoderamiento, resiliencias, memoria histórica y justicia fueron los ejes transversales de las tres investigaciones temáticas realizadas durante el 2010 por el proyecto FOCINEG. Estas categorías constituyeron los hilos conductores de la urdimbre y permitieron establecer planteamientos coherentes para dar respuesta a las reivindicaciones de mujeres y pueblos originarios de cara al siglo XXI y la transición hacia una sociedad más justa y democrática.

La búsqueda de esta sociedad motivó el levantamiento armado de juventudes urbanas y pueblos indígenas, mujeres y hombres, y estuvo detrás del proyecto de nación que se concretó en los Acuerdos de Paz (1996).

Esta investigación realizada por Diego Vásquez Monterroso, María del Rosario Toj y Elvia Chuy explora las manifestaciones pictóricas de grupos tradicionalmente considerados subalternos, como formas de expresión de sentimientos, contextos históricos y rebeldías. La pintura como un lenguaje, forma de persistencia, denuncia y empoderamiento.

Los murales de San José Poaquil y Comalapa, dos pueblos víctimas de la sangrienta represión se insertan en la sociedad post conflicto. En lo que la pintura de caballete, puede parecer expresión individual, pero no hay que olvidar las determinaciones sociales de la conciencia y ente sentido son también parte de la historia y memoria colectivas.

Se planteó el rescate y reconocimiento de los saberes locales y se identificaron propuestas novedosas para abordar los estudios que tratan género y etnicidad, no como procesos paralelos, si no encontrar las intersecciones desde el principio.

La ruralidad fue una dimensión que se consideró. En cuanto a la construcción del conocimiento se analizó que la colonialidad no se expresa solamente en el poder y los cuerpos, sino también en las formas que se transmite y construye el saber, por lo que podemos hablar de "colonialidad del saber", especialmente en pueblos indígenas y mujeres.

Las personas que realizaban la investigación se posicionaron como sujetos partiendo de lo local, siguiendo el paradigma metodológico feminista que el conocimiento siempre es situado; identificando las experiencias desde las mujeres indígenas.

Esto permitió enlazar el conocimiento con la transformación del patriarcado y de los poderes dominantes, actuando en los marcos de exclusión racismo, patriarcado, autoritarismo y militarismo que caracterizan a la sociedad guatemalteca.

Como parte de la metodología se observó el campo simbólico y subjetivo, considerando los registros escritos, visuales, auditivos, a partir de diferencias espacio público y privado. La investigación permitió el rescate de la oralidad que se ha ido degradando, porque las comunidades tienden a desvalorizar "lo que no está escrito."

En el caso de Comalapa, Elvia Chy se centró en el Mural del Cementerio y algunas de las pintoras de caballete que formaron la llamada escuela de pintoras surrealistas kakchiqueles, y que recientemente optaron por nombrarse únicamente: pintoras kakchiqueles.

Presenta el empoderamiento de jóvenes hombres y mujeres; examina el papel de la cooperación internacional y algunas organizaciones alrededor de la misma. Señala que la cooperación limitó la agencia social de la comunidad al requerir que las visiones no fueran tan críticas.

Además, Elvia Chuy describe la pintura de caballete como medio de vida y empoderamiento económico, que presentan expresiones de género, conflicto armado interno y vivencias cotidianas.

En el caso de San José Poaquil, María del Rosario Toj se preguntaba: ¿qué tipo de conocimiento necesitamos transmitir, para quién, para qué? Para tender los puentes entre la investigación y la acción local.

En San José Poaquil se puso en primer lugar el idioma local, se trabajó en el idioma propio de las mujeres. El problema no es que "ellas no hablen el idioma, si no que las personas que llegan a hacer investigación NO hablan el idioma.

Se analizó el mural y los procesos que refleja, las relaciones entre organizaciones del área kaqchiquel y sus relaciones con otros murales, como el de Comalapa, considerando la muralización como registro histórico. Mujeres viudas y jóvenes indígenas fueron quienes pintaron los murales.

Se cuestionan las normas y el estatus predominante en torno al arte. Los murales como ya se decía no fueron trabajados por profesionales. Se utiliza la muralización como herramienta de lucha política.

El mural significa la adquisición de poder político e ideológico en los centros de poder simbólico, como la Alcaldía. La memoria no es sólo concebida para recordar, sino también para transformar. En las distintas escenas del mural se muestra que etnia, género y clase están entre lazadas.

Por su parte, Diego Vásquez Monterroso, aborda pintura por pintura para a través de este análisis plantear que la pintura de caballete es también un proceso de empoderamiento que hace crítica en los momentos más oscuros y toma un espacio fundamental en la denuncia.

A través de la pintura se manejan los contrastes del dolor en los espacios femeninos (Paula Nicho, Eliseo Reanda) y muestra la búsqueda de la utopía por medio de la pintura.

A lo largo de los tres estudios de caso percibimos que los sectores excluidos usan la pintura como herramienta de resistencia común ante el olvido y la desigualdad y muestran cómo hacer investigación desde dos miradas, género y etnicidad.

La claridad metodológica y conocimiento teórico y epistemológico permitió realizar investigación transdisciplinaria, holística y con fuerte carácter político.

La investigación en Guatemala, continúa siendo un riesgo y se convierte en una herramienta política para la denuncia. En este caso el autor y las autoras rompen con los discursos tradicionales de quienes tienen el poder, esto permite que se vaya democratizando el conocimiento y se rompa el silencio.

Walda Barrios-Klee
Coordinadora académica FOCINEG

Semblanzas

equipo de investigación*

Walda Barrios-Klee

Feminista, licenciada en Ciencias Jurídicas y Sociales por la USAC, Maestra en Sociología Rural y Doctora ex – tesis en Sociología. Ha coordinado la carrera de Antropología en la USAC y el Programa de Género en FLACSO.

Diego Vásquez Monterroso

Arqueólogo por la UVG. Ha trabajado en investigaciones sobre movimientos indígenas y como catedrático universitario. Ha realizado publicaciones en teoría arqueológica, epistemologías mesoamericanas, iconografía maya, crítica social arte contemporáneo. Especialista en estudios sobre arte, historia y sociedad desde una estética crítica basada en la Escuela de Frankfurt.

Elvia Elizabeth Chuy Turuc

Mujer kaqchikel, abogada por la USAC. Maestra en Derechos Humanos por la URL, donde se ha desempeñado también como docente.

María del Rosario Toj Zacarías

Socióloga por la USAC, maya-k'iche', originaria de Santa Cruz del Quiché. Ha integrado instancias de derechos humanos, pueblos y mujeres indígenas, participando en diversos espacios dentro y fuera del país. Desde el ámbito nacional y académico ha trabajado los temas de movimientos sociales, derechos humanos, cultura de paz, memoria histórica, participación de pueblos y mujeres indígenas.

* Significado de las siglas utilizadas: Asociación de Mujeres para Estudios Feministas (AMEF), Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Procuraduría de Derechos Humanos de Guatemala (PDH), Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC), Universidad del Valle de Guatemala (UVG), Universidad Rafael Landívar (URL).

Introducción general

La historia de los pueblos indígenas y de las mujeres ha sido invisibilizada de las grandes narraciones que han emanado y emanan desde el poder. Las vidas de tanto hombres y mujeres que se han mantenido al margen del desfile victorioso de los ganadores de siempre, no sólo ha sido oscurecida por esas narraciones, sino que también ha sido degradada a un estatus inferior. Ello ha implicado que sus expresiones culturales, sus vivencias cotidianas y su vida misma sean vistas «desde arriba» y colocadas como estadios anteriores a lo que ahora domina. Sin embargo, estas vivencias y estas formas culturales tienen su propia dignidad, sus propios elementos de crítica a la sociedad y sus propias formas de concebir la esperanza en una vida mejor y plena. Esa dignidad, en tanto que seres humanos, hace que sus creaciones artísticas, como parte inherente a su organización social, a su cultura y a su humanidad, sean de vital importancia en el proceso de construir una subjetividad diferente, conciliadora, mejor.

Dentro del Eje de Etnicidad del Proyecto FOCINEG nos propusimos realizar una investigación que estudiara las expresiones artísticas de tipo pictórico en pueblos y mujeres indígenas. Ello porque este campo no ha sido lo suficientemente estudiado desde una perspectiva más social y crítica —no ha pasado de formar parte de reseñas sobre «arte popular» y «arte comunitario»—. Asimismo, porque el tema mismo enlaza varias de las temáticas que han formado parte integral de las discusiones del proyecto mismo: etnicidad, género, memoria, transdisciplinariedad, justicia, violencia, etcétera. Después de una revisión general al panorama pictórico existente, nos decidimos por enfocarnos en dos formas particulares de hacer la pintura: pintura mural y pintura de caballete. Dado que junto a la coordinación del Eje formamos tres personas en total, decidimos enfocarnos cada uno en un estudio de caso que explorara un pequeño segmento de toda la riqueza artística que ofrece el arte pictórico de pueblos y mujeres indígenas.

Partimos, ante todo, de la misma organización del proyecto. Asumimos que, aunque se trate de tres estudios de caso, éstos tienen el carácter de investigaciones exploratorias. ¿Por qué exploratorias? Simplemente porque no pretenden desarrollar exhaustivamente sus temas, sino únicamente proveer de luces y matices sobre temáticas específicas. Con estas investigaciones no pretendimos dar por concluidos los temas investigados, sino abrir brecha hacia formas diferentes de entender el arte indígena contemporáneo en sus formas previamente establecidas —pintura de caballete—, como en sus formas emergentes y rebeldes (pintura mural). Dado que se trató de tres estudios de caso, al interior del Eje nos planteamos el no tratar de reducir la riqueza de los tres contextos a un solo marco teórico, que hubiera signi-

ficado un desgaste extra para los miembros del equipo, así como también una reducción en las capacidades interpretativas en cada uno de los contextos. Por ello, cada estudio de caso es, en cierto modo, un estudio independiente, aunque manteniendo una profunda relación con los otros.

La relación que se establece entre los tres estudios parte de la idea de buscar las dinámicas de empoderamiento de todo tipo, así como de denuncia social y de elementos utópicos en los tres contextos estudiados. En los estudios no solo se buscó encontrar una relación entre los artistas (o aquellas personas que eventualmente desempeñaron ese papel, como en el caso de la pintura mural) y sus obras, sino cómo estas personas y sus obras se entrelazan con una realidad contradictoria que, por sus mismas características, le ofrece posibilidades para expresar sus demandas. Los estudios, además, se encuentran unidos alrededor de los sujetos de estudio: se trata mayoritariamente de mujeres o de personas indígenas (mayas, específicamente), que realizan su obra alrededor de los temas de memoria, crítica, dolor y utopía. Cómo cada estudio enfatizó en las características propias de su contexto analizado es algo que pasamos a describir a continuación.

El estudio sobre el arte pictórico de caballete y mural en San Juan Comalapa, que ha sido titulado *Las expresiones pictóricas del municipio de San Juan Comalapa en el marco de la justicia y el empoderamiento* es una especie de «estudio híbrido» desarrollado por Elvia Chuy Tuyuc, que transita entre las expresiones pictóricas de caballete como en las murales, dado que en San Juan Comalapa se encuentran ejemplos de los dos tipos. Este estudio aporta datos importantes y hace una caracterización general de uno de los municipios clave en la pintura popular indígena. Dentro de esta comunidad la pintura ha tenido un rol histórico importante desde mediados de la década de los años veinte del siglo pasado, cuando algunos miembros comenzaron a realizar sus primeros óleos, retratando tradiciones religiosas y seculares locales, dando pie al surgimiento al llamado «arte popular» o *naif* en dicha comunidad. Sin embargo, con la paulatina llegada de la modernidad a las comunidades indígenas del altiplano a partir del último tercio del siglo XX, la pintura de caballete de estilo popular y paisajista (y en menor medida los retratos) comenzó a popularizarse entre la población como un medio para obtener otros ingresos económicos y, de paso, un cierto prestigio comunitario y regional.

El estudio sobre San Juan Comalapa también aborda las formas en que la pintura de caballete hizo frente —o se silenció— ante el desarrollo de la violencia producto del conflicto armado interno. Como búsqueda de la justicia y de la no-repetición del dolor y el sufrimiento, la pintura de caballete comalapense ha tenido un papel preponderante en mostrar escenas que ejemplifican el terror sufrido hace tres décadas. Del mismo modo, en esta comunidad —y como producto de un proceso de empoderamiento político y educativo en las generaciones más jóvenes, en alianza con sobrevivientes del conflicto armado interno— se desarrolló un movimiento comunitario que logró la realización de dos murales en la entrada-salida principal de la comunidad, que retrata aspectos de la cultura local, así como representa un testimonio de la violencia que han padecido. Los alcances y contradicciones propias de estos dos tipos de pintura en su relación con el interior de la comunidad, como con sus vínculos externos, es algo que es posible ver en el documento del estudio de caso. Este trabajo es, ante todo, una monografía introductoria.

El segundo estudio de caso, realizado por la investigadora María del Rosario Toj, aborda el desarrollo de redes comunitarias alrededor de la realización del mural de San José Poaquil que, al igual que San Juan Comalapa, se encuentran en Chimaltenango y sufrieron masacres y asesinatos selectivos durante los años más violentos del conflicto armado interno. El estudio, titulado *Pintura mural en procesos de empoderamiento de comunidades y mujeres indígenas en torno a memoria, historia y derechos en San José Poaquil, Chimaltenango*, aborda desde una lógica sociológica y crítica las relaciones sociales que se han desarrollado y se han reforzado en torno a la realización del mural comunitario. El estudio se centra principalmente en las dinámicas sociales vinculadas en torno al mural o expresadas a través de éste, así como esas dinámicas o procesos contribuyen o son elementos de empoderamiento y agencia social en las comunidades. Dejando de lado la temática particular expresada en el mural —aunque varias veces se vuelve a él para explicar relaciones entre segmentos visuales y procesos sociales—, este estudio busca comprender cómo la pintura mural ha servido para recuperar una memoria de dolor y al mismo tiempo, cómo ha constituido un elemento de toma de poder colectivo en San José Poaquil.

Esta pintura mural es resultado de iniciativas regionales que buscan rescatar la memoria local y, de manera particular, la memoria del conflicto armado, es un producto colectivo y no de artistas o personas individuales. Por ello, el estudio se plantea a partir de comunidades y mujeres indígenas para incluir a sus actoras y actores: organizaciones sociales y mujeres, hombres, jóvenes, niños y niñas, pero remarcando especialmente la presencia de mujeres indígenas. Con la pretensión de mostrar la construcción de sus historias locales y de reconocer los saberes y querer de las y los protagonistas, este estudio considera fundamental la percepción y significados que ellas y ellos le dan a las imágenes que se expresan en la obra mural o a los procesos en que ésta se inserta. Así, aborda quiénes participaron en las acciones alrededor de la pintura, cómo participaron en la obra, los temas principales y específicos que se reflejen ella y sus significados. A pesar de dificultades y limitaciones, lo que se intenta resaltar son las acciones «empoderantes», que se desarrollan en medio de condiciones y estructuras que reprimen, marginan y excluyen.

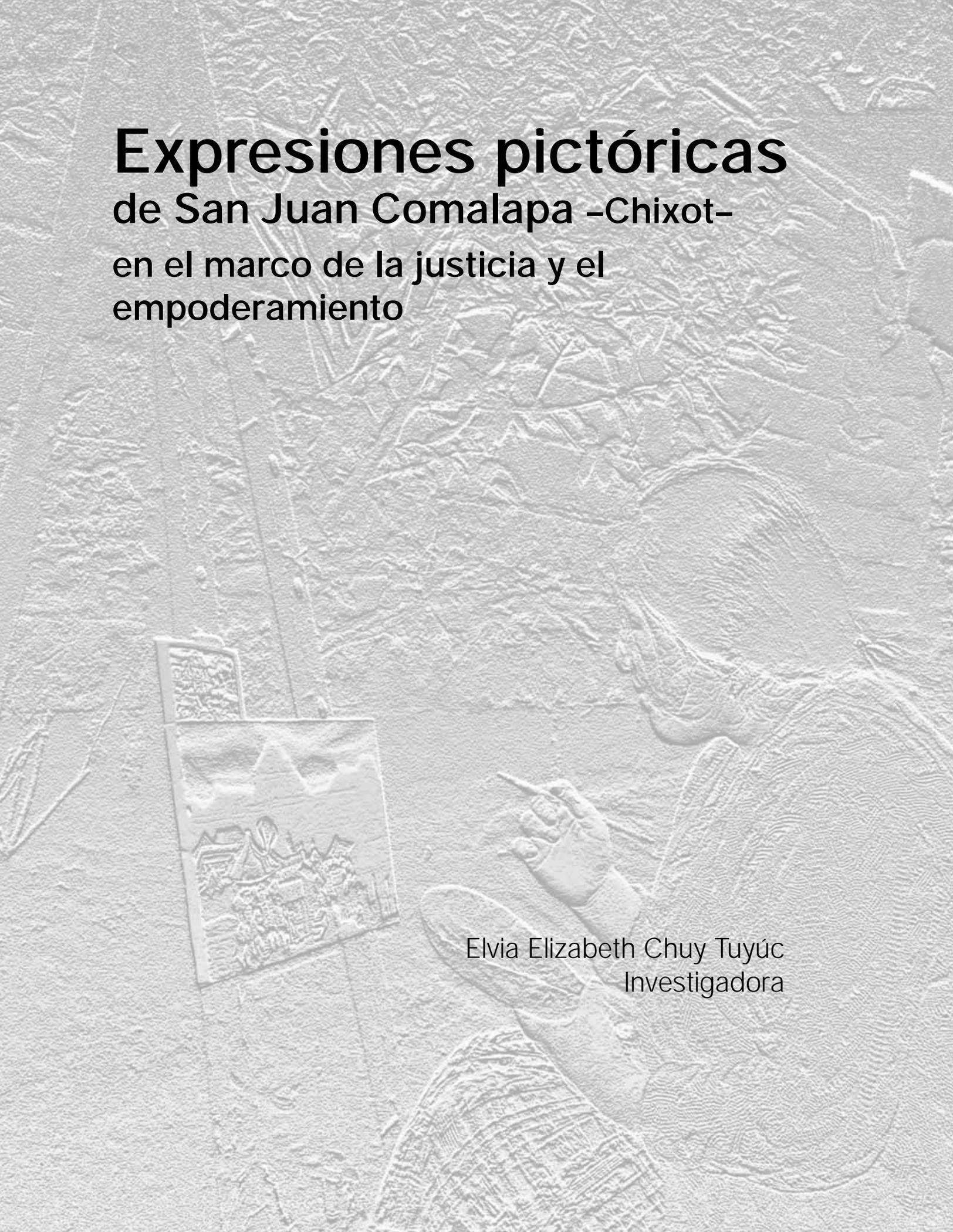
El tercer estudio de caso, realizado por el coordinador Diego Vásquez Monterroso, se centra en la pintura de caballete y cómo ésta también genera sus propias dinámicas de empoderamiento, crítica social y búsqueda de una sociedad mejor. El estudio se titula *Empoderamiento pictórico: pintura indígena y representación crítica, 1960-2010* y, como se indica desde el mismo título, su período de análisis abarca los últimos cincuenta años. A través de perspectivas como la estética negativa de Theodor W. Adorno y otros miembros de la llamada «Escuela de Frankfurt», este estudio analiza las obras de seis pintores y pintoras indígenas de Sololá, Quetzaltenango, Chimaltenango y la ciudad de Guatemala, confrontando las relaciones dialécticas y dialógicas que artistas y obras establecen con una sociedad profundamente desigual como la existente en este país. El estudio, dividido en temas presentados en las obras y no por autores, busca comprender cómo es que la pintura de caballete entre los pueblos y las mujeres indígenas no solo es un arma de empoderamiento pictórico, sino también genera otros procesos que incluyen empoderamiento político, artístico e, incluso, la agudización de la crítica a la sociedad en los momentos más oscuros de la historia guatemalteca reciente.

A través del análisis de las obras en su contexto y en relación con su autor, este tercer estudio de caso aborda la relación que las obras establecen con las sociedades en las cuales se insertan de manera dialéctica y dialógica, como una contradicción pero también como una afirmación de lo que ya existe. Este estudio está más enfocado en manifestaciones pictóricas que se encuentran alejadas (generalmente) de los movimientos sociales y de la mayoría de las luchas por la búsqueda del desarrollo. Generalmente se les encuentra confinadas en galerías de arte, en museos y en viviendas particulares, lo cual, por supuesto, no reduce su potencial crítico inherente, sino más bien reduce sus capacidades de promover efectivamente una praxis rebelde. Por supuesto, en el trabajo se analizan también los límites que muestra un arte creado específicamente para satisfacer una determinada retórica política, convirtiéndose más en un instrumento que en un generador de pensamiento radical, divergente.

Esta investigación, estructurada en los tres estudios de caso ya mencionados, se muestra como una forma diferente y novedosa de abordar los fenómenos sociales que se están dando alrededor de la constitución de una nueva sociedad, donde todas las personas tengan no solo lo mínimo para sobrevivir, sino las herramientas que les permitan superarse como individuos y como comunidad. Por supuesto que se trata de un proceso no concluido y por ello esta investigación —sumado a su ya comentado carácter exploratorio— posee también una naturaleza temporal: no hemos buscado el establecimiento de categorías fijas para el análisis de la pintura mural y de caballete en pueblos y mujeres indígenas, sino más bien hemos asistido al fenómeno constelativo donde los conceptos se reúnen en torno a la realidad para ir mostrando críticamente, en su caída, en sus fisuras, en sus esperanzas y en su lucha por algo mejor.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de diferentes personas e instituciones que colaboraron desinteresadamente con nosotros. En primer lugar, agradecemos al Programa Nacional de Desarrollo Humano (PNUD-Guatemala) por el apoyo financiero y logístico para la creación y finalización exitosa del Proyecto FOCINEG, del cual nuestro Eje de Etnicidad forma parte, junto a los ejes de Economía y Gobernabilidad. Asimismo, agradecemos a los colegas del proyecto, quienes siempre estuvieron junto a nosotros para darnos sus comentarios y sugerencias: Walda Barrios, Mónica Terreaux, Sergio Palencia, Mónica Mendizábal, Manuel Poroj, Patricia González, Paola González y Edwin García. Asimismo agradecemos a investigadores e investigadoras del Instituto de Estudios Interétnicos (IDEI) y del Instituto Universitario de la Mujer (IUMUSAC) por sus comentarios, sus sugerencias y por el seguimiento y el entusiasmo que manifestaron hacia nuestros proyectos de investigación. Por supuesto también enviamos un sincero agradecimiento a todos nuestros informantes que muy amablemente nos ofrecieron sus conocimientos y experiencias, dándonos muchas veces puntos de vista que quizá solo a través de la reflexión teórica jamás hubiéramos llegado a conocer. Y, finalmente, a nuestras familias y seres queridos que nos acompañaron y nos animaron, su apoyo fue clave para poder culminar esta investigación. ¡Muchas gracias a todos!

Expresiones pictóricas de San Juan Comalapa –Chixot– en el marco de la justicia y el empoderamiento



Elvia Elizabeth Chuy Tuyúc
Investigadora

Agradecimientos:

A los pintores y las pintoras artistas de Chixot y demás personas de cuyo aporte se construyó el presente estudio de caso
A Victoria Tubin, por la revisión técnica

I. Introducción

El presente estudio resume el análisis y acercamiento hacia la dinámica social de Comalapa, un municipio conformado por habitantes mayas¹ y población ladina. Conforme estimaciones en el número de habitantes, se desglosa que la mayoría de la población es maya. Comalapa, geográficamente se encuentra a pocos kilómetros de la ciudad metropolitana, su dinámica socioeconómica presenta variaciones distantes y distintas a esa ciudad. Por lo que, este estudio se centró en conocer y acercarse al desarrollo histórico de la pintura artística de caballete y mural (éste último con temas de memoria histórica) y desentrañar los procesos sociales y de empoderamiento que han suscitado alrededor.

San Juan Comalapa (monografía, 2006) cuyo nombre etimológico maya es *Chixot*, es reconocido en el nivel nacional e internacional por sus destacados/as pintores/as artistas, quienes aportan, transmiten historias, emociones, cultura, identidad, proyecciones y problemas sociales del lugar. Sin embargo, lo reconocido no significa que las personas que se involucran en ella realmente se sientan realizadas y dignificadas con su aporte, tomando en cuenta que otros factores influyen en su desarrollo, lo que puede provocar frustraciones, conflictos y hasta desencantos en los actores y actoras que forman parte del mundo pictórico local.

Se pudo detectar que los y las artistas en el ámbito de la pintura artística, se encuentran en su mayoría en "crisis", dada las circunstancias y el giro que hasta ahora ha tomado el desarrollo de ese arte en el municipio, en varios estilos, aunque el más utilizado y destacado es el primitivismo. Los cuestionamientos realizados por personas externas e internas de la población y la introducción de nuevos estilos, han puesto en contraposición a la cosmogonía de la población maya kaqchikel por la producción al estilo maquila que se realiza, a partir de la instalación de las galerías de arte. Esto ha conducido a la producción de pinturas en serie, en consecuencia el bajo costo de las expresiones en cuadros y esta situación no dignifica el aporte de los y las pintores/as artistas, resultado de su inspiración, emotividad, creatividad, transmisión de información entre otros valores.

¹ En este estudio se utilizará la categoría maya en referencia a los denominados indígenas y en este caso, de kaqchikeles que forman parte de las comunidades lingüísticas establecidas en Guatemala. Partiendo del reconocimiento de los cuatro pueblos a partir de la firma de la paz firme y duradera, en la cual se reconoce a los pueblos mayas, garífunas, xinkas y ladinos, con énfasis en el Acuerdo de Identidad y Derecho de los Pueblos Indígenas. Asimismo, el uso de la categoría maya es para dignificar y reivindicar la existencia de los pueblos y que sus implicaciones van más allá de su reconocimiento, porque es un pueblo que tiene historia, un sistema de comunicación e idioma; territorio, cosmogonía, trajes y otros elementos que forman parte de su identidad.

El acercamiento valioso que se tuvo en el trabajo, de escuchar las voces de los y las actores/as de la pintura artística, especialmente de las mujeres quienes con muchos esfuerzos han roto los obstáculos y limitaciones encontradas en su inserción en el quehacer artístico, permitió examinar cómo han logrado incursionar y dar el ejemplo a las nuevas generaciones. No obstante, el aporte de ellas es visible, aunque no reconocido por el Estado como personas que han contribuido y están allí en la construcción de la historia de las comunidades. Las mujeres, pese a recibir agresiones desde el estilo de la pintura artística, como ha sido el surrealismo —denominado por los hombres «estilo de locos»—, ha sido el desafío y reto para ellas. Han logrado incursionar en esa tarea y de esa cuenta, aportan en el que hacer de la pintura artística.

La dinámica participativa llevada a cabo con jóvenes estudiantes, muestra los puntos de vista divergentes y ambiguos acerca de las escenas reflejadas en el mural, además de las percepciones de los y las pintores/as artistas, en torno al proceso en su ejecución. Las obras allí reflejadas, por sí solas explican realidades e historias vividas en el municipio.

Ante las complejidades encontradas, este estudio exploratorio pretende ser un aporte para la reflexión y construcción de procesos alternos que coadyuven a minimizar la problemática, a través del diálogo, que permita abrir el espacio para continuar un estudio más profundo que implique cambios y alternativas de dignificación y reconocimiento del aporte de los y las ciudadanos/as pintores/as artistas.

El proceso de investigación, especialmente de campo, fue bastante enriquecedor para la investigadora, tomando en cuenta que se tuvo un acercamiento directo con actores/as involucrados/as en el rol de la pintura artística, pero también de otros que han estado al margen, quienes opinaron y aportaron para este estudio.

II. Breve antecedente histórico socioeconómico del municipio de *Chixot*, Comalapa

Comalapa al igual que otros municipios, desde la colonización se constituyó como Pueblo de Indios, a partir de 1540, resultado de las encomiendas y repartimientos de indios. El lugar tenía por nombre original «Chixot o Chi ruy' al Xot (en los comales), se ubica al noroeste de la capital principal de los kaqchikel, Iximché.» (Esquit, 2010).

En el *Memorial de los kaqchikeles* aparece como el territorio del señorío kaqchikel, que «...a principios del siglo XVI comprendía un enorme territorio que incluía “las tierras que hoy forman casi todo el departamento de Chimaltenango, Sacatepéquez, la esquina noroccidental de Guatemala, el extremo norte de Escuintla, la parte nororiental de Suchitepéquez y la parte situada al norte del lago de Atitlán, Sololá”.» (Dary, 1991).

Actualmente, el municipio de *Chixot* cuenta con las comunidades rurales siguientes: «14 aldeas; 16 caseríos; 10 barrios; 13 parajes; 3 colonias, y 11 fincas de pequeñas extensiones.» (Monografía, 2006).

A. Composición demográfica

Según estimaciones, el municipio tiene una población de más de 39 mil habitantes, de esta cifra 24 mil se ubican en el área urbana y 15 mil en las aldeas y caseríos. De ellos 19 mil son hombres y 20 mil mujeres aproximadamente. El 93% se identifica como kaqchikel y el 7% no indígena (Esquit, 2010). Hay que tomar en cuenta que «la población ladina ha compartido espacios con la población maya desde la colonia.» (Martínez, 2001).

Es importante destacar que las condiciones económicas, políticas y sociales generan dinámicas y movilidad étnica de la población. El caso de *Chixot* evidencia esa realidad, tal como se observa en el cuadro número uno del Censo de Población del INE. Los datos muestran cómo en el caso de la etnia ladina, en algunos años la población aumentaba y en otros bajaba; no así en el caso de la población maya kaqchikel, cuyo aumento ha sido evidente. Se tiene información que en dos momentos históricos la población ladina ha emigrado a otras regiones, uno de ellos fue «después del terremoto de 1976 y en la época de la violencia política en los años ochenta.» (Esquit, 2007). Aunque actualmente por el crecimiento y expansión demográfica nuevamente los datos pueden mostrar un aumento.

Tabla 1
Evolución étnica de la población de Comalapa

Año	Ladino	%	Indígenas	%	Total
1893	284	5.9	4,512	94.1	4,796
1921	380	4.5	7,999	95.5	8,379
1940	743	4.4	16,106	95.6	16,849
1950	659	5.8	10,734	94.2	11,393
1964	1653	11.2	13,151	88.8	14,804
1973	729	3.9	17,424	97.1	18,153
1981	734	3.6	19,682	96.4	20,416

Fuente: Censo de Población. INE.²

B. Dinámica social y económica

Varios escenarios muestran la dinámica económica del municipio, que valdría la pena profundizar y documentar, porque las comunidades encontraron formas de dinamizar la economía pese a la opresión, violencia y otros problemas. Sin embargo, para este estudio se centra en dos momentos históricos determinantes: uno, el terremoto de 1976; dos, la violencia política desatada en 1980. Ambas situaciones provocó pérdidas humanas innumerables,³ como también los daños materiales y la paralización de la dinámica económica y política local. Entre una de sus secuelas muy marcadas fue la pobreza y la desigualdad social. Entre la población más vulnerable, las mujeres indígenas son, en última instancia, las más afectadas.

En la historia de los pueblos indígenas, ha habido resistencia y eso ha sido el motor de lucha y —ha generado que nuevamente de la desgracia— haya renacimiento de las comunidades. En la mayoría de casos, el apoyo del Estado es escaso o nulo, pero el apoyo colectivo y el interés que emerge de las propias comunidades mayas, contribuyen a desafiar los problemas. Luego del terremoto, las demandas, planteamientos y cuestionamientos al Estado en cuanto a su relación con los pueblos indígenas; se hizo, además, evidente y surge con mayor fuerza la exigencia del reconocimiento de los pueblos como ciudadanos, la autodeterminación y autonomía (CEH, T.I, 1999:161). Estos esfuerzos condujeron hacia la incursión de una fuerte diversificación en la economía desde lo artesanal, productiva y, particularmente, el comercio que se destaca sobre el resto de la población. Aunque estos esfuerzos no logran minimizar el nivel de pobreza que se visibiliza en la mayoría de la población.

Otro de los factores que forma parte de la dinámica económica es la agricultura, que es y sigue siendo una de las fuentes principales de trabajo en el municipio. El ejercicio de esta

² Tomado de Edgar Esquit. *La superación del indígena. La política de la modernización entre las élites indígenas de Comalapa, Siglo XX*. Guatemala, 2010, pág. 60.

³ En el caso de Comalapa, como en otros municipios habitados por mayas, garifunas o xinkas ha sido recurrente que no existan datos estadísticos de los decesos de personas en situaciones de violencia o desastres naturales. Nunca se sabe con exactitud, siempre se dan números aproximados, lo que genera y pone a discusión que sean considerados/as ciudadanos/as de segunda categoría o todavía no considerados/as como tal.

labor se centra en las pequeñas parcelas propias u obtenidas por medio del arrendamiento. Para muchos no sólo es el hecho de sembrar, sino la relación y comunicación que tienen con la madre naturaleza. En la actualidad se siembran: hortalizas y maíz entre otros productos para el consumo interno y se distribuyen para el abastecimiento de los mercados regionales.

El trabajo artesanal es otra de las fuentes de trabajo, *Chixot* se ha destacado en esta tarea, especialmente en el uso de telares de pie donde se producen textiles para el mercado turístico; talleres con más de un telar de pie donde se producen servilletas, manteles, cortes, güipiles y otros productos. El aporte de las mujeres no se puede negar en este rol, tanto en la elaboración de telas como en la creación y recreación de diseños que ponen a la moda la vestimenta de las mujeres.

Otra de las luchas de los y las mayas kaqchikeles es trascender del espacio local al espacio nacional y esto sólo es posible si se tiene acceso a la educación, situación que sabido está, no se da en iguales condiciones en relación con el pueblo ladino, es decir, la educación como una posibilidad de superar el racismo y la discriminación histórica. «El mecanismo para el desmantelamiento de los prejuicios racistas fue un proceso que sirvió para enfrentar el racismo en el nivel local y en el nivel nacional —el racismo fue definido por los indígenas como maltrato de los ladinos—, el que se daba en las fincas y el que se estructuraba desde los espacios de la autoridad ladina y criolla, en el ámbito departamental y nacional. Un indígena *superado*, supuestamente sería menos vulnerable ante el racismo, el cual, en la primera parte del siglo XX, era entendido como una forma de violencia directa de los ladinos hacia los indígenas.» (Esquit, 2010).

La lucha emprendida por el acceso a la educación ha dado sus frutos en la actualidad, una buena parte de la población tiene un grado de diversificado y cuenta también con una cantidad de profesionales de distintas disciplinas sociales en el nivel universitario: abogacía, medicina, antropología, lingüística, ingeniería, etc., otros grados como la del sacerdocio y militar, lo cual ya genera una dinámica económica local distinta en comparación con otras décadas atrás. Si bien ha habido avances en el desarrollo educativo en Comalapa, aún existen grandes limitantes para el logro de un desarrollo integral, tanto en la zona urbana y rural. Existen factores de orden externo que repercuten en la vida comunitaria, los efectos del capitalismo y neoliberalismo que han dado como resultado la estratificación social de las comunidades en donde se crean sistemas de discriminación, esto es evidente tanto en el área rural como la urbana y viceversa. Hay un imaginario social desde el área urbana de catalogar a las personas del área rural como pobres e ignorantes y que, por otro lado, la gente del área rural o aldeas, pueden fomentar ciertas ideas sobre la población del área urbana (Esquit, 2007), sin cuestionar que estas formas de ver son una estrategia del mismo sistema de opresión.

Otra de las actividades económicas que se destaca en *Chixot*, es la producción artística en óleo y acuarela, que hasta ahora representa un ingreso, en su mayoría para los hombres y una parte a las mujeres. Hoy en día, ya se cuenta con algunos centros de enseñanza de diferentes expresiones artísticas, como el Centro de Promoción Cultural y Deportivo Rafael Álvarez, donde funciona la Escuela de Formación Musical, la Escuela de Artes Plásticas y la Escuela de Música Stord Noruega Comalapa (Monografía, 2006). En estos centros designados a la enseñanza formal de las artes, se observan niños y niñas en el aprendizaje de

las artes, en sus diversas manifestaciones: dibujo, pintura y música, en donde uno de los maestros es el pintor artista Julian Gabriel Samol.⁴

Es importante destacar que estas expresiones artísticas han ido formando parte importante dentro de las actividades económicas y, en especial, en la historia, las dinámicas sociales y el empoderamiento de los pobladores de Comalapa. Es por ello que se abordará con mayor ahínco lo referente a la producción de la pintura de caballete y, particularmente, sobre los procesos sociales que se circunscriben en el entorno de la localidad comalapense, en el que se profundiza la información y su relacionamiento con la reciente pintura mural.

La localidad de *Chixot*, por el quehacer de la pintura artística de hombres y mujeres, es considerada por algunas entidades la «Florenxia de América», por las similitudes con una ciudad situada en la región de Italia (fue uno de los centros artísticos más importantes durante el *Quattrocento* italiano y el posterior Renacimiento, entre los siglos XIV y XVI), cuya población aportó a la reconstrucción en una de las etapas fuertes en catástrofes. Edna Ramirez Salazar,⁵ manifiesta al respecto: «cuando nos toco vivir la época de crisis del terremoto de 1976, el pueblo de Florenxia, Italia, se identificó bastante con nuestra población, porque también en ese pueblecito hay muchos pintores, por eso es que acá le llaman la Florenxia de América, porque tiene mucha similitud con Florenxia de Italia (...) vino una organización a donar unas casas (...) a través del arte se puede conseguir muchos beneficios para nuestro país.» (Comunicación personal, julio de 2010).

⁴ Licenciado en Arte por la Universidad de San Carlos de Guatemala, con una trayectoria artística de 37 años.

⁵ Se autoidentifica como ladina y expresa su compartir con los kaqchikeles, por ser originaria de la población. Es Maestra de Educación Primaria Urbana.

III. Desarrollo de la pintura artística de los habitantes de *Chixot*

La pintura artística, es una práctica ancestral que se demuestra en los murales ubicados —y los que falta por localizar— por arqueólogos en Petén y otros lugares. «En las obras de arte americanas encontramos contenidos murales y simbólicos que llaman a la reflexión sobre la alta organización social lograda. El trato de la naturaleza en la obra de arte y la profundidad de las relaciones mitológicas constituyen testimonios fehacientes del espíritu creador y de la visión del mundo de los originales habitantes de América.» (Peña, 2007: Págs. 59-60).

La antropóloga Karen Cardoza cree que las creencias y prácticas de los mayas han pervivido, y que están plasmadas en su arte actual. Hay que tomar en cuenta que el desarrollo interno de estas pinturas hace eco tanto en sus orígenes, como en el contexto actual que vive el artista indígena.⁶ Estos argumentos persisten en los conocimientos, el cual es fundamentado por el entrevistado Arnulfo Simón,⁷ quien señaló: «los seres humanos han tenido potencialidades, la expresión en el mundo maya se caracterizó por una expresión pictográfica y otro es lo simbólico. Entre estos hicieron una fusión importante y es la expresión de los güipiles y la otra parte filosófica (...) con sus descripciones, no es cultura oral, los abuelos fueron comunicativos por escrito.» (Comunicación personal, agosto de 2010).

A. Inicios e influencias de la pintura artística de *Chixot*

Se tiene información que entre 1920 y 1930, resurgen las primeras expresiones artísticas. Andres Curruchich y Francisco Telón, fueron los primeros pintores artistas, en décadas distintas, cada uno con un estilo diferente: el primitivismo y el paisajismo o realismo y el retrato, respectivamente. Ambos artistas autodidactas, no tuvieron una enseñanza formal en su iniciación en el arte, lo que podría considerarse, producto de su talento y desarrollo de sus capacidades humanas, pero también, de la toma de conciencia de su realidad vivencial. La pintura artística fue evolucionando cada vez más en dichos personajes y transmitida a otras generaciones en el curso de la historia. Los y las artistas, han sido galardonados/as en algunas ocasiones por su labor (Ver fotografía 1), tal es el caso del primer personaje pionero en la historia local.

⁶ Cardoza, Karen. <http://www.viajeaguatemala.com/Chimaltenango/2003719195773.htm>. Consulta realizada el 04 -11- 2010.

⁷ Licenciado en Lingüística, originario de Comalapa y personaje destacado de la localidad.

Fotografía No. 1



Andrés Curruchich, primer pintor artista primitivista.
Inicia alrededor de 1925.

La historia data que «Andrés Curruchich atendió la convocatoria que hiciera un sacerdote de nombre Fidencio Flores, para capacitar a jóvenes varones que poseían diferentes aptitudes, a quienes dividió en grupos para la elaboración de candelas y mejora en la agricultura. Enseñó a unos pocos a fundir oro y plata, retocar imágenes, aplicar oropel, elaborar flores de papel y otras manualidades. La enseñanza era impartida en español, idioma que no dominaba la población kaqchikel, en consecuencia, el aprendizaje fue lento para los que asistieron. Sin embargo, Andrés Curruchich, aprendió a retocar imágenes y luego inició la pintura, aparentemente fue el único joven que mostró interés por este arte.» (Asturias y Berger, 1998).

Posiblemente el retoque de imágenes tiene matices históricos-hispánicos porque: «Los artesanos herederos de los tradicionales talleres fueron ejecutores del arte sacro, bajo la supervisión de los artistas españoles y portugueses y los misioneros que controlaban la elaboración de imágenes. La importación de objetos religiosos peninsulares sirvió de modelo a nuestros artesanos, los que tenían, además, la intencionalidad catequizadora. En este proceso se filtró el nuevo espíritu creador más original en los talladores que en los pintores, debido a que en la copia de modelos, los talladores podían utilizar mejor sus tradicionales habilidades.» (Barrios, 2007: Pág. 125)

Sin embargo, estos nuevos roles de trabajo generaron nuevas relaciones y divisiones del trabajo, porque lo prevaleciente en esa época era la relación del peón o mozo colono, cuya única fuente de trabajo eran las fincas, en las cuales las personas eran explotadas. Desde el mismo Estado se crearon y se justificaron las leyes para el trabajo forzoso y gratuito en muchos casos, además de beneficiar únicamente a ciertos sectores económicos, tal es el caso de la creación de la Ley de Vagancia en 1895 y Ley de Vialidad en 1934, que consistía en obligar a trabajar de forma violenta a los mayas. No obstante, para subsistir la población, aún careciendo de tierras en el minifundio, lograba mantener la agricultura local.

En la vida artística de Curruchich, a mediados del siglo XX, se informa que dos personajes influyeron en el desarrollo de su formación. Ellos fueron Humberto Garavito⁸ y Gustavo Sthal, este último era un culto terrateniente. Su acercamiento a Humberto significó el mejoramiento de la técnica empleada inicialmente, de los materiales utilizados e instrumentos rústicos realizados por él. En el caso de Gustavo Sthal, se convirtió en su patrocinador en la publicidad y desarrollo artístico.

Fotografía No. 2



Francisco Telón, primer pintor artista paisajista.
Inicia en las proximidades de 1939.

Francisco Telón comparte su experiencia y expresa que sus ideales de artista, surgieron en las aulas educativas, sus maestros fueron quienes le enseñaron los colores primarios, los secundarios, y el nombre de cada color. Recuerda a su maestro Victoriano Mux, que pintaba muy bien, pintaba con yeso a colores y manejaba la pintura en acuarela.

Telón narra que con el paso del tiempo empezó a trabajar con más precisión y dedicación, obligándose a desarrollar más sus talentos en el arte, en especial, la fisonomía humana. Con esa tarea aumentó la demanda de trabajo, la gente de Comalapa le hacía encargos, sobre todo, porque en esa época había una práctica, que consistía en que las personas llevaban las fotos al cementerio a exhibirse sobre las tumbas de sus parientes fallecidos (en el Día de los Santos), eso fue una motivación para dedicarse a los retratos. En aquellos tiempos las cámaras fotográficas para retratos a colores, estaban ausentes, solo había en blanco y negro. Esta situación contribuyó a que Telón ya no continuara con el estilo primitivista como Curruchich, más

⁸ Artista al estilo paisajista —estilo pos impresionista—, nació en Quetzaltenango (1897-1970), viajó por varios países en la década de los veinte. A su regreso a Guatemala, fue nombrado director de la Academia de Bellas Artes, en 1928. El autor, se inspiró regularmente en temas autóctonos, interpretó las actitudes humanas, el paisaje de los lagos, ríos, valles y montañas.

bien se inspiró en la naturaleza, los cerros, los campos y en el retrato, técnica que mejoró y lo convirtió en el primer artista distintivo al estilo del primer pintor artista mencionado. Enfatiza que se hizo artista para ayudar a la gente, aunque más tarde tuvo que abandonarlo, debido a otras necesidades que la población requería. Una de ellas fue la orientación médica para las personas que trabajaban en las fincas y regresaban con enfermedades y otros que morían en esos lugares: «porque antes sólo venía un doctor aquí». Comentó que la muerte de sus familiares —dos yernos y dos hijos— durante el conflicto armado de más de 36 años, lo desilusionaron con más fuerza en su interés por la pintura artística (Asturias y Berger, 1998).

Es considerado uno de los artistas pioneros en su estilo, quien transmitió a un grupo considerable de personas que se interesaron en el trabajo pictórico, que incluyó otras zonas del departamento de Chimaltenango. También brindó empleo, debido a la demanda en los retratos. Él, al igual que Andrés, tuvo contactos con el extranjero, por medio de un sacerdote de nombre Antonio Farfan, y desde luego sus producciones artísticas fueron exhibidas fuera del país.

Los dos artistas pioneros en las expresiones mediante las obras de arte y los que continuaron en el curso del tiempo, han sido fuentes de inspiración para las generaciones actuales. Al respecto Domingo Ixcoy,⁹ comenta:

«Podemos decir que los pueblos tienen una cantidad de capacidades, de iniciativas en diferentes ramas. El caso de la pintura, es un arte, es la interpretación, es la creación de manera colectiva e individual de las personas, porque el pintor y la pintora de San Juan Comalapa, pintan como persona, también pinta como pueblo, que refleja el pensamiento de su pueblo. Además, hay una continuidad intergeneracional porque sabemos de familias de pintores que luego sus hijos y sus nietos continúan, seguramente sus bisnietos seguirán con ese trabajo. De plasmar en un cuadro lo que ellos piensan.» (Comunicación personal, agosto de 2010).

Felipe Gálvez,¹⁰ artista mestizo comenta: «yo no recibí ninguna clase, yo soy totalmente autodidacta, yo he tenido la influencia muy fuerte de Arnolfo Ramírez Amaya (...) pero enseñanza de maestros o escuelas de arte yo nunca recibí.» (Comunicación personal, octubre de 2010). Reconoce que el hecho de vivir en un pueblo de pintores artísticos ayuda y estimula su creatividad e interés. Al ver los caballetes en las casas y pinceles cuando regresaba de la escuela y veía en la casa de uno de los pintores artistas, los pinceles expuestos al sol, le motivaron interés por la misma expresión. Le ayudaron algunas obras literarias que integran una biblioteca muy amplia de su progenitor, que le motivo estudiar otras maneras de expresión en la pintura para no quedarse con el mismo estilo. Gálvez, en la conversación realizada en la fecha citada, resalta: «los comalapenses somos afortunados que haya tanto pintor, pero estamos también cerrados en una especie de círculo...». Refiriéndose a la transmisión que debe hacerse a las futuras generaciones, en especial la niñez, debe enseñarles el arte en sus distintas manifestaciones.

⁹ Coordinador Asociación Maya UK'u'x' B'e, cuya sede se ubica en B'oko (Chimaltenango). Personaje destacado y activista en la lucha y reivindicación de los derechos específicos de los pueblos indígenas.

¹⁰ Maestro de Educación Primaria y pintor artista autodidacta.

Otro de los pintores artistas que se autoadscribe autodidacta, es Flavio Simón,¹¹ quien manifiesta: «me inquietó la pintura, así empecé poco a poco. Vi que tenía ese talento, pero yo no recibí ninguna clase de pintura, o sea que soy autodidacta. Solito empecé a descubrirme, medio podía pintar y así sucesivamente empecé» (Comunicación personal, julio de 2010).

De estos testimonios se deduce que la reproducción y transmisión de la labor artística se ha dado en el nivel de la localidad, aunque esto no descartó que se dieran a conocer en el nivel internacional o patrocinado en el nivel nacional.

Fotografía No. 3



Pintor Iván Gabriel Samol.

Algunos pintores artistas —autodidactas—, se han esforzado por un aprendizaje mayor y su formación se ha desarrollado desde las aulas universitarias, como los hermanos Ivan y Julian Gabriel Samol. La expresión de pintura artística en Ivan Gabriel¹² (Ver fotografía 3) se extiende a la labor musical, quien preside la marimba Chixot-Mayab'Q'ojom, «dedicada a la memoria de los ancestros, quienes legaron una gran cultura», según indicó. En marzo de 2007, Ivan Gabriel es designado para recibir la visita en Santa Cruz Balanya, Chimaltenango, del presidente de los Estados Unidos George W. Bush. Esto le generó críticas y señalamientos. Sin embargo, él considera que actuó en los términos de ser libre y no necesariamente por atender a un «imperialista», tampoco con esta acción habría cambiado su mentalidad de ser maya o indígena, más bien son formas en que se puede cambiar la mentalidad de los que todavía no creen o valoran los aportes de los indígenas, en particular de los mayas kaqchikeles.

¹¹ Artista integrante de la Cooperativa Integral en Comalapa, con una trayectoria de 23 años.

¹² Licenciado en arte por la Universidad de San Carlos de Guatemala, con una trayectoria de 42 años en la pintura artística.

B. Estilos de la pintura artística local

Chixot es un municipio conocido por sus manifestaciones artísticas, en el caso particular la pintura de caballete, que ha rebasado otras latitudes fronterizas. Muchas de las obras pictóricas de las y los artistas se ha observado en exposiciones que se han llevado a cabo en el nivel internacional. También hay una afluencia de turismo externo, atraído por las pinturas de los y las artistas, las cuales se presentan en una diversidad de estilos, en los que sobresalen:

- el primitivismo
- el surrealismo
- el realismo o paisajismo
- el expresionismo
- retratos (figura humana).¹³

Los estilos que emergen de la mayoría de los y las pintores/as artistas, se centra en los tres primeros mencionados. Las escenas reflejadas al estilo primitivista, radica especialmente las costumbres mayas, las tradiciones y las vivencias cotidianas e históricas de la comunidad; en ella se transmite información sobre acontecimientos trágicos como el terremoto de 1976 y la más reciente guerra interna de más de 36 años.

Es importante resaltar que las costumbres y tradiciones plasmadas en la pintura son el reflejo de los imaginarios de la comunidad de *Chixot*, muchas de estas prácticas todavía forman parte de la vida cotidiana, otras han desaparecido paulatinamente. En este contexto, las pinturas artísticas se han convertido en una memoria histórica que por sí sola explica y profundiza la realidad, utilizando la imaginación y el análisis de las diferentes realidades. Hay en ellas denuncias, demandas, propuestas, planteamientos, además de la identidad y la lucha por el reconocimiento de los pueblos. Aunque en algunos casos se ha cuestionado por qué en la pintura primitivista se normalizaba o normaliza la pobreza y las imágenes sobre el indio tradicional. (Esquit, 2010). Situación aprovechada para justificar la pobreza, racismo, atribuyendo al maya el atraso y sumisión como una situación natural por su ignorancia y de una cultura incivilizada. Los mismos habitantes de *Chixot* cuestionaron la reproducción de este tipo de pinturas, ya que generaba preocupación al mostrar realidades sesgadas, tomando en cuenta que su fin era promover turismo, admiración a la pintura pero desvirtuando la agentividad de los mayas en las pinturas.

El realismo o paisajismo, se define como una representación de «algo que es real, que existe, por ejemplo, un paisaje del lago de Atitlán o una calle de Antigua.» (Barrios y Berger, 1998). De esta cuenta se puede observar en muchas de ellas la originalidad representada en la pintura y que deja en las personas receptoras la posibilidad de crear y recrear su imaginación observando las pinturas, creyendo que ven o están en el lugar representado.

¹³ El retrato no es un estilo, según algunos estudiosos de las artes, sino un tema. Hay pintores y pintoras artistas que se han especializado en temas particulares, ya sean retratos, paisajes, fiestas, etcétera. Pero estas especializaciones parten desde estilos particulares y técnicas específicas. Sin embargo, desde la comunidad de *Chixot*, se percibe como un estilo pictórico, lo cual da lugar a continuar profundizando en la temática de los estilos definidos desde los distintos ámbitos.

El estilo surrealista se conceptualiza como «la representación de sueños, leyendas y mitos o de una mezcla entre lo real y lo irreal, lo que existe y lo que no existe.» (Barrios y Berger, 1998). Este estilo fue introducido en la localidad por mujeres y fue estigmatizado como «pintura de locos». Posiblemente por el sistema patriarcal y una forma de criminalizar a las mujeres, además del nivel de racismo que recae en mayor magnitud hacia ellas. Lo que explica por qué el aporte de ellas desde el inicio es rechazado (como se relatará más adelante), que también revela porque pocas con mucho esfuerzo han logrado incursionar en este campo.

Otro de los estilos indicados por uno de los entrevistados es el expresionismo definido como «el arte supremo, basado en enaltecer al máximo el individualismo, que expresa el yo, algo muy personal que devela las emociones de las personas y muchos aspectos que se guardan dentro.»

El estilo de los retratos consiste en pintar figuras o estructuras humanas, uno de sus grandes protagonistas es el artista Francisco Telón, le sigue Juan Antonio Calí, quien inició desde su niñez. Ha desarrollado el estilo desde el contexto de la pintura de Chixot.

A pesar de la modernidad y la influencia de la tecnología, las producciones artísticas al estilo primitivista y paisajista son las que tienen más demanda en el mercado local y nacional, inclusive en el nivel internacional; el surrealismo, otro de los estilos que tiene demanda, se encuentra en un tercer nivel.

C. Adjetivaciones de la pintura artística

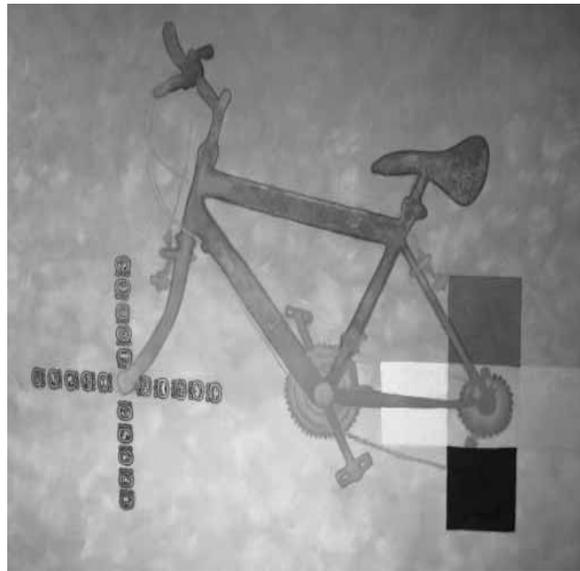
El arte proveniente desde los actores y actrices en el municipio de Comalapa, ha recibido distintos adjetivos tales como: arte popular, arte ingenuo, arte del pueblo y desde mediados del siglo XX, arte *naïf*, cada uno con distintas bases explicativas, tomando en cuenta que algunos académicos e investigadores han definido ciertos protocolos al respecto. Sin embargo, éstos no son compartidos por algunos/as pintores/as artistas, quienes se manifiestan y cuestionan dichos argumentos porque contrastan con la forma en que ellos y ellas perciben la creación de su arte, así como el contexto y cosmogonía que lleva implícito.

Ivan Gabriel preside una de las organizaciones de artistas, él conceptualiza el arte local como pintura maya contemporánea, fundamentando que «nuestras raíces son mayas, nuestra raíz kaqchikel es maya, el utilizar la palabra *naïf* no es ni guatemalteco, es francesa.» (Comunicación personal, julio de 2010). Comenta que la designación de arte *naïf*, fue debatida ampliamente en una conferencia realizada en la Universidad de San Carlos de Guatemala, desde distintos enfoques de las ciencias sociales.¹⁴ Ante las construcciones categóricas desde otros espacios, cree que ha generado dificultades al sector de artistas en la definición del arte local. Seguramente porque no es lo mismo ver la pintura desde la visión occidental, que desde la visión maya, la cual tiene otras connotaciones y sentidos desde una visión integral.

¹⁴ De acuerdo con estudiosos en las artes, la idea de arte *naïf* tiene un contenido despectivo en Guatemala y desde los pintores artistas, pero también es una categoría analítica que permite encontrar paralelos en estilos y temas en diversas partes del mundo, como la pintura *naïf* francesa, inglesa, alemana, china, africana y latinoamericana. Hay un tanto de confusión respecto de las categorías construidas, en Comalapa se concibe también, el primitivismo como despectivo, según comentario del pintor artista Hermelindo Mux.

Oscar Péren,¹⁵ en cambio, ha adoptado la terminología arte *naïf*, una muestra clara es que su galería de arte está identificada así, con un rotulo publicitario. Respecto de los adjetivos primitivista o *naïf*, María Elena Curruchiche,¹⁶ expresa que es mejor valorarlo como pintura maya kaqchikel. Estas dos percepciones evidencian la diversidad de opiniones que ha generado en los artistas el uso de la categoría en la pintura artística. De esta cuenta, algunos asumen el nombre impuesto y otros plantean posibles adjetivos desde su arte y su perspectiva ideológica, identitaria y local. Esto, al final, genera también ciertas diferencias y distanciamientos en las representaciones artísticas y pictográficas.

Fotografía No. 4



Independientemente del tipo de pintura artística, el discurso de la etnicidad, multicultural está presente en el imaginario de los y las pintores/as artistas maya kaqchikel. La etnicidad sobresale en la representación gráfica y artística en un paisaje o en una realidad representada. Se impregna en los cuadros de los y las pintores/as artistas, hay cierto amarre étnico con sus raíces e historia. Hermelindo Mux describe una de sus obras (Ver fotografía 4.) «Nuestro antepasados dejaron mucho conocimiento en la sagrada cruz. A partir del 2012, vienen grandes cambios, la naturaleza cambiará y no estamos preparados, necesitamos equilibrio. La bicicleta es una herramienta que representa el equilibrio, que necesitará la humanidad (...) también, está representado los 20 días, cada persona tiene su nawal...». (Comunicación personal, diciembre de 2010). En la etapa de adolescencia, este pintor artista, inicia a cuestionar el fanatismo que hay en el catolicismo y parte también, su inspiración en temas de la cosmovisión maya por medio de las obras artísticas. Algunos de sus compañeros artistas le manifestaron «que eso no tiene futuro», no obstante, fue incrementando su interés, participaba en ceremonias mayas, se inspiró a través del *Pop Vuh* y los *Anales de los Kaqchikeles*.

¹⁵ Artista autodidacta, trabaja a tiempo completo en la pintura, su vida artística oscila alrededor de 38 años. Sus trabajos en la actualidad reflejan los problemas sociales, como el alcoholismo y los derechos de la mujer.

¹⁶ Nieta de Andres Curruchich, mujer maya destacada en las expresiones artísticas. Su historia se narrará más adelante.

D. Datos poblacionales de pintores y pintoras artistas en *Chixot*

Como en otras especialidades, cuando la población es maya e indígena, no se tiene datos de cuántos existen, el porcentaje de población y su aumento no parece importante y no es visto como una necesidad. Esto ocurre con los y las pintores/as artistas. Se sabe que hay tanto en el municipio del área urbana como en las aldeas¹⁷ y otros lugares aledaños al mismo, pero no se tiene exactitud de cuantos/as son, menos aún si se quiere desagregar por sexo y etnia. No obstante, algunos testimonios estiman ciertos datos, para unos el cálculo oscila entre 700 pintores artistas que según ellos son los que dedican tiempo completo en este rol; otros dicen que hay 2000 o 4000. Queda como tarea seguir investigando y sistematizar el aumento o cuantificar cuántos artistas se desarrollan y cuál es la dinámica de su aumento o disminución. No cabe duda que el aumento de pintores/as artistas en la zona urbana es mayor en relación con la rural, dado que a los segundos, la falta de acceso a transporte, oportunidades y recursos materiales, los condiciona a más limitaciones y desarrollarse en la misma proporción.

Otro aspecto que llama la atención es el número de mujeres, se sabe que son pocas y esto tiene causas estructurales, sobre lo cual se abundará más adelante. Se maneja un dato de que solamente hay 15 mujeres, las que hasta ahora ejercen el rol como pintoras artistas.

E. Diferencia de un pintor/a artista a un pintor o pintora

Uno de los argumentos recurrentes de los entrevistados fue que la pintura artística, ha sufrido desvalorizaciones, variaciones en su producción y métodos para su realización, como también la influencia externa sobre este tipo de arte, son algunas de las causas. Producto de esta situación las personas que ejercen esta tarea hacen una distinción entre pintor/a artista con el de pintor/a. De esta forma, Oscar Péren argumenta que «pintores es una cosa y pintores artistas es otra». Comenta que los pintores y las pintoras, son aquellas personas que reproducen cuadros para pintar, es decir, «hacen más copias que otra cosa». El pintor artista, en este caso, es la construcción de nuevas representaciones, el «ser artista tiene que ser algo real, algo auténtico, algo que haya vivido». En este contexto, Ivan Gabriel, comenta el texto *Arte Naif* realizado por UNESCO en 1998, al que difiere y argumenta que «...nosotros somos los que empezamos a clasificar la primera, segunda, tercera y cuarta generación de artistas de Comalapa y, además, catalogar quiénes eran artistas y quiénes eran pintores, pintores populares, pintores comerciales y pintores artistas.» (Comunicación personal, julio de 2010).

De esta forma, Gabriel enfatiza que la reproducción en masa y sin creatividad es una construcción categórica de pintor o pintora: «los pintores pintan cualquier cosa, pintan paredes, cuadros comerciales, lo copian o hacen serie como quiera, de cualquier tipo de pintura, lo malo es que no ven si hay creatividad. Mientras que el artista es lo contrario, se discute creatividad, originalidad y autenticidad. Además de plasmar lo que siente, lo único y lo mejor y lo que quiere expresar. En el caso del pintor no, lo que ve lo hace y lo hace en un día, eso no le importa, lo que quiere es que le paguen, es más comercial ahora lo pone en la calle y lo vende a diez quetzales, porque lo que le interesa es hacer plata...». (Comunicación personal, julio de 2010).

17 Ver anexo 3. Entrevista realizada con los miembros de los Consejos Comunitarios de Desarrollo.

Es interesante analizar las argumentaciones dadas por los pintores artistas frente al de un pintor, tomando en cuenta que responde a posibles confusiones o la falta de reconocimiento y dignificación al aporte de los y las artistas a la sociedad, en especial la pintura. Esto explica que no es lo mismo reproducir una pintura al estilo maquila, a la construcción de un cuadro que transmite un sistema de comunicación, historia y valores intrínsecamente relacionado con las emociones del autor. En el otro extremo, las pinturas han generado cierta competencia en el mercado en la producción en serie de las mismas y la disminución de los precios, que pone en peligro la construcción, creación y aporte de los artistas que se apegan «por amor al arte». En consecuencia, se ha generado cierto distanciamiento y celo entre pintores con los pintores artistas que critican y clasifican esta actividad y se ha creado cierto rechazo entre mayas kaqchikeles, lo cual no es positivo, porque se percibe y crea cierta “conciencia de clase” entre el conglomerado de pintores/as artistas y pintores/as y eso es normal en cualquier sociedad. El problema acá es que recaen conciente o inconcientemente en la discriminación y comienzan a crear distancia y fortalecer la sociedad fragmentada.

Otro aspecto importante a resaltar, que tiene relación con la designación de un/a pintor/a artista en relación con un pintor de cuadros, es la forma en que se desarrolla en el mundo del mercado, se observa la forma de distribución y venta. Los y las entrevistados/as comentaron que están las ventas denominadas «los pedidos», es decir, son demandas que son realizadas al gusto del cliente. De acuerdo con Arnulfo Simón, corresponde a un grupo selecto y los ubica en un primer nivel. En un segundo nivel se ubicaría las agrupaciones de pintores artistas que a través de su organización logran vender sus productos. Otra forma son «los de a pie»,¹⁸ por la forma de desenvolverse en el mercado, son catalogados en un tercer nivel. Sin embargo, es indudable que el impacto social y económico en cada uno de estos niveles no se expresa de la misma forma.

Además, es interesante destacar la existencia de «pintores artistas genios», por su habilidad, creatividad innata y la forma de desarrollarse en la pintura considerada —única—. Es un grupo reducido no mayor de 8 a 10 personas, quienes se encuentran en el primer nivel. Su desarrollo e incremento ha dependido del esfuerzo que ellos y ellas mismas ha generado desde la comunidad y fuera de ella, y les ha permitido darse a conocer y obtener apoyo para su promoción como artistas. De alguna manera se encuentran vulnerables, con ciertos riesgos, dado que sus aportes no son considerados con la importancia que merecerían y el espacio para desarrollarse respaldado por el Estado. En Guatemala, especialmente si se trata de mayas, no encuentran su reconocimiento y su espacio como artistas en diferentes ramas, hay una tendencia de negar estas expresiones que son influencias por el racismo, exclusión y la categoría de ciudadanos al que están sujetos, ciudadanos de segunda y hasta tercera categoría. Se sigue pensando y considerando que son parte del patrimonio cultural, «indio subalterno» o en su caso «campesino», o ajustada la labor de artista y campesino como se indica: «...los pintores-campesinos de San Juan Comalapa.» (Cabrera, 1978).

¹⁸ En los últimos tiempos con regularidad los pintores y pintoras se les ha observado viajar a la ciudad capital y a otras zonas turísticas del país, a exhibir sus obras en las calles y ofrecer en las instituciones estatales, empresas, etc. Algunos/as actúan en calidad de intermediarios/as, debido a que compran las obras artísticas y las venden para obtener alguna ganancia. Al comercializar de esa forma, los entrevistados creen se desvaloriza el arte, porque se mercantiliza y pierde su esencia y ven cómo causa del decaimiento en las últimas décadas. Sin embargo, se estima que existen otros factores como los problemas de la vida económica del país en general y del mundo global.

F. La pintura artística como estrategia de sobrevivencia

No cabe duda que el surgimiento y evolución pictórica en Comalapa, está relacionada con la pobreza, pobreza extrema a la que los pueblos indígenas están sujetos desde la colonización, que ha consistido en «...bajos niveles de ingreso, limitada propiedad de activos, escaso capital humano y social y carencia de oportunidades de acceso al mercado (...) con malas condiciones de salud, y educación, alta exposición a riesgos de todo tipo y poca capacidad para acceder a las instituciones y los procesos de decisión de políticas públicas e influenciarlos. La condición de pobreza conlleva también un alto grado de vulnerabilidad.»

Sin embargo, una forma de expresión, de plasmar la historia y la comunicación, de la resistencia de los pueblos indígenas frente al autoritarismo y violencia ejercida desde los mismos gobiernos es por medio del arte. Justo en la época de su surgimiento en el municipio se instaló en el poder el general Jorge Ubico, quien gobernó con “mano de hierro”. Su crueldad y autoritarismo superaron los de Estrada Cabrera...». (CEH, T.I, 1999). Claro está que en años posteriores la situación política y social del país no mejoró, más bien se intensificó la represión, el control y la violencia política que dejó saldos lamentables, no sólo en vidas humanas, sino en el tejido social comunitario. Por lo que los espacios de desarrollo en el ámbito artístico en cualquier forma —se vieron limitadas—. Situación que no impidió que las personas se fueran involucrando en otros roles que generara mejores condiciones de vida, a lo mejor una oportunidad para que se volviera a ejercer y desarrollar una capacidad milenaria, que había persistido en la memoria histórica, a través de la oralidad de los habitantes mayas. Capacidades y habilidades que quedaron reprimidas por la opresión y represión colonial.

El momento coyuntural permitió que de la pobreza, surgieran entre los habitantes los primeros artistas: Andres Curruchich y Francisco Telón, hasta las generaciones en la actualidad. En la información recabada en las entrevistas se menciona que fue hasta en los años 70's cuando la población puso mayor interés en la pintura artística, sobre todo, poniéndole un enfoque económico, sin dejar de lado una forma de representación identitaria y cultural. Arnulfo Simón, comenta que «lo generaron más los hombres, por el desempleo en el campo agrícola o te quedabas en casa o te ibas a la costa —única opción—, antes de los años setenta.» (Comunicación personal, agosto de 2010). En esos años comenzó la pintura artística como una estrategia de sobrevivencia y paulatinamente las personas fueron involucrándose en este oficio, prácticamente dejaron aquella práctica común del trabajo en las fincas cafetaleras, bananeras y algodonerías —el lugar de la explotación—. En esta época surgen otras opciones y roles de trabajo, entre ellos, la diversificación de comerciantes en diferentes ámbitos: —viajeros de ferias locales con ventas de productos artesanales como dulces, manís, pan entre otros—; los comerciantes de artesanías como telares, ropa, petates, canastos, materiales en barro, entre otras, ventas exclusivas del municipio.

Con la producción pictórica, surge entonces, nuevos modelos de trabajo. Arnulfo Simón refiere: «esta dinámica provocó que mucha gente dejara de labrar la tierra para dedicarse a ese oficio». Actualmente sucede que se combina la pintura artística con otras actividades, de acuerdo con las necesidades. Desde los años setenta, el municipio se dio a conocer como un lugar de destacados pintores artistas.

En este contexto, algunos entrevistados subrayan que la realidad socioeconómica es determinante en el desarrollo o no de artistas en Comalapa. Domingo Ixcoy expresa «que se combina la necesidad económica con la expresión artística y estas dos cosas conducen al peligro de que muchas personas entran a pintar para resolver el problema económico, entonces pierden realmente la inspiración artística. Es decir, no estoy pensando realmente en la recreación en la pintura, sino estoy pensando a ver que esto se venda un poco más caro o que pueda vender para que pueda comer.» (Comunicación personal, agosto de 2010). Arnulfo Simón comparte lo expresado y se pregunta: ¿Cómo iban a filosofar los de la panza vacía?». Estos dos argumentos invitan a reflexionar sobre la situación a la que se ve presionada la población, empujada a la pobreza que tiene causas estructurales, que implica no sólo la satisfacción de una necesidad inmediata, sino el obstáculo de desarrollar potencialidades, capacidades y la creatividad innata de la población de pintores/as artistas y ampliada a otras formas de expresión. Pero, también, muestra una situación de clase: pintan los que tienen la subsistencia asegurada.

Hasta la fecha, hombres y mujeres se inspiran para desarrollar estas habilidades y mejorar su condición de vida. Aunque los testimonios de algunos entrevistados indican que algunos/as pintores/as artistas realizan otras labores paralelas o combinadas, como las ventas y elaboración de artesanías, la creación musical, la compra-venta de óleos e inclusive, los cobros que se realizan por transmitir los conocimientos, muchos son simbólicos; todo con el fin de generar algún tipo de incentivo económico. Algunos pintores artistas imparten, desarrollan y transmiten conocimientos en la materia, tal es el caso de Oscar Perén, que ha tenido entre quince y veinte alumnos/as, siete mujeres.¹⁹ Expresa que el arte es su trabajo y le dedica tiempo completo. En dos visitas consecutivas se observó a turistas extranjeros en su galería. Sin embargo, es evidente, la situación crítica a la que están sujetos la mayoría de actores/as involucrados/as en las expresiones artísticas, si las condiciones no mejoran.

G. El ladino y la pintura artística

Comalapa *Chixot* ha sido uno de los municipios que ha protagonizado la lucha para acceder al poder local. La historia demuestra que quienes ejercían casi como un hecho natural el poder sobre los mayas, han sido los ladinos de la localidad, esto generaba conflictos tal como ocurrió en Patzicía, un municipio vecino de Comalapa. De esta forma, los ladinos pese a ser pocos, ostentaban el poder y otros privilegios como una etnia superior, esta situación determinaba que no había presión que generara una necesidad para incursionar en el campo de la pintura artística, como medio de sobrevivencia.

La pintura artística se ha convertido en un medio alternativo, como ya se abundó en el caso de los mayas kaqchikeles, por lo que desde la percepción de uno de los entrevistados «...el ladino lo tiene todo, ellos tienen terrenos grandes, sitios importantes, céntricos y tal vez con un salario de nivel diversificado presupuestado y allí están contentos, no tienen que preocuparse (...) eso fue el mal del sistema, ellos no se dedicaron a trabajar, simplemente a ordenar ...».

¹⁹ «...detrás de la práctica de talleres y la pedagogía del arte ocurren en un contexto de aprendizaje informal, en donde el arte se hace en el hogar y en la comunidad». En Kryssi Staikidis, 2006. Pág. 56.

En la misma línea, un pintor artista manifiesta: «...por el orgullo que ellos tienen no quieren pintar lo nuestro, donde se están desarrollando, con quienes se están desarrollando (...) últimamente ya emigraron (...). El indígena siempre ha venido superando y haciendo lo mejor. Hoy día podemos decir que el indígena se ha destacado en el ámbito artístico nacional e internacional...».²⁰ Por lo tanto, se percibe que la población ladina no se ha visto obligada a buscar mejores condiciones de vida por la pobreza o falta la identificación con el otro pueblo étnico de *Chixot*, por lo que su presencia es casi nula en las producciones artísticas de la localidad.

En el proceso de investigación se hizo lo posible por localizar a ladinos/mestizos, que se ejerzan en este rol y solamente se encontró a Felipe Gálvez,²¹ quien se autoadscribe como artista mestizo —no indígena—, quien plantea que «a veces se piensa que pintar es un oficio exclusivo del pueblo indígena, la pintura es universal, ha sido parte de todas las culturas, si ha veces se cree que no se puede hacer, porque no se pertenece a determinado grupo y no creo...». (Comunicación personal, julio de 2010).

Fotografía No. 5



La creatividad y manifestación en la pintura artística de Felipe Gálvez, tiene rasgos distintos a la forma de los y las artistas mayas, pero no deja de entrever su inspiración desde la etnicidad y multiculturalidad. En la interpretación de una de sus obras (Ver fotografía 5.) en la entrevista resalta: «Ese cuadro se llama Mijita, es una niña indígena que fue violada por un hombre (...) El manto que la cubre (...) es parte del perraje, la identidad de la mujer ladina e indígena. Todas las mujeres han usado alguna vez el perraje...».

²⁰ Estas formas de expresión obedecen al nivel de racismo histórico que los mayas kaqchikeles han recibido del otro grupo minoritario, los ladinos en el nivel local. El destacarse en el nivel nacional e internacional (de acuerdo con los testimonios, se estima no es el caso de la mayoría que incursionan en esta tarea) es producto del esfuerzo que cada pintor artista ha realizado.

²¹ Combina sus actividades artísticas con la labor de Maestro de Educación Primaria en la localidad. Él integra una de las familias mixtas en la comunidad de Xichot, es casado con mujer maya kaqchikel.

H. Asociaciones de pintores/as artistas

La misma dinámica de la pintura en Comalapa ha llevado a los y las pintores/as artistas, ha agruparse para promocionar sus obras artísticas, posiblemente presionados por la falta de reconocimiento y dignificación. Estas agrupaciones nacen con el objeto de expandirse en el mercado, buscan a las cooperaciones, especialmente para las exposiciones en el nivel nacional e internacional. Sin embargo, no todos sobreviven, algunos su vida es corta; otras corporaciones han perdurado por varios años. El obstáculo más grande ha sido el financiamiento para el sostenimiento de la agrupación, que significa para unos, una herramienta destructiva dentro de la comunidad. Para otros, agruparse en colectividades de artistas es positivo, es una ventaja pertenecer a una agrupación por las mejores opciones y facilidades de mercado y venta y con ello mejores oportunidades. Lo anterior no es compartido por todos y todas, debido a que las obras son de creación individual y, en consecuencia, las adquisiciones son de manera individual. Lo que sí podría ser funcional, es la asociación en el nivel familiar, pero no debe extenderse a conglomerados.

A continuación se presenta breve reseña de algunas asociaciones:

—Entre 1996-1997 se fundó la Asociación de Artistas Mayas, integrada por 18 personas, entre ellas 5 mujeres. El artista Juan Antonio Calí, expresa: «Un año después de que terminara el financiamiento extranjero dejó de funcionar la organización, la idea era buscar a través de este grupo, conseguir los beneficios en cuanto a exposición y venta fuera del país. Y para la obtención de ayudas económicas para subvencionar algunos costos altos para la adquisición de nuestra materia prima y capacitaciones. Al mismo tiempo, crear una escuela en Comalapa, esa fue la idea de crear una escuela en Comalapa, logramos, tal vez una parte...». (Comunicación personal, julio 2010).

En la entrevista enfatizó que lograron el financiamiento extranjero para el desarrollo de la organización por algunos años, pero no los fortaleció como organización, sino los dividió. Hubo desencuentros, conflictos que se marco en los intereses personales, olvidando los colectivos.

—Una de las asociaciones recién fundada es la Cooperativa Integral (se ubica en las cercanías de la plaza de la localidad, donde se exponen diversas obras artísticas), y se llama así, porque acoge distintas expresiones artísticas, escultura, artesanía, pintura. Esta organización se instaló hace dos años, pero la galería que la integra, se inauguró en diciembre de 2009 y su objetivo fundamental, es el rescate del arte (precisamente por la producción en masa o tipo maquila, como ya se explicitó).

—También se encuentra la agrupación Integración del Arte —INTEGRARTE—. Se denomina así porque promueve un conjunto de expresiones artísticas. Es una asociación de artistas, con personería jurídica, conformado por 16 personas, entre ellas una mujer, Elida Mux,²² hija de un pintor artista.

Ivan Gabriel hace memoria de la primera agrupación de artistas, conformada hace 20 años aproximadamente, que se identificó como Asociación de Pintores de Comalapa, estuvo

²² Más adelante se detalla la historia artística.

conformado por la primera, segunda y tercera generación de artistas, entre ellos, cuatro mujeres. Pero que luego se vio interrumpido por la falta de cumplimiento de ciertas normas dentro de la organización. Por ejemplo, la fijación de precios de las obras en las exposiciones, los cuales no son cumplidos, porque otros expositores terminaban dejando la obra a un precio inferior de lo establecido inicialmente. Menciona otra agrupación surgida en los años ochenta, que se mantuvo por ocho años, uno de sus integrantes fue Oscar Péren, la agrupación se llamó “Grupo de Pintores Andres Curruchich”.

Según manifestaciones de los artistas Juan y Angel Poyón,²³ en el 2001, hubo otro colectivo de pintores artistas, se denominó «Festival Necapal», que cobró vigencia por tres años. La organización incluyó diferentes tipos de arte, música, danza, teatro, poesía, sin embargo, se volvió institucional (la burocracia) y cuando eso sucede, las instituciones tienden a desaparecer, creen que la parte ideológica también, tiene que ver dentro de los colectivos.

La experiencia y testimonio de los entrevistados divide las perspectivas en dos, algunos/as pintores/as artistas consideran y encuentran la importancia en agruparse para la promoción de su obra artística, mientras otros y otras prefieren ir al margen o impulsarse en el nivel individual o familiar, debido a las ventajas y desventajas en que se encuentran.

El factor financiero puede o no ser preponderante para las organizaciones para su estabilidad, porque hay otros aspectos influyentes para su funcionalidad. En la entrada del municipio, se observa una valla publicitaria de gran dimensión, que corresponde a un proyecto de exhibiciones en varias expresiones artísticas, pero que lamentablemente no dio frutos. El mantenimiento y el costo de renta del espacio físico designado para su funcionamiento, en este caso, fue el obstáculo para mantenerse.

I. Surgimiento y desarrollo de las galerías de arte

A través de los testimonios se pudo determinar que los años ochenta aparecieron las galerías, provocando de alguna manera la producción pictórica en masa y a menor precio. Esto ha generado la pérdida de originalidad de la pintura artística, que se venía transmitiendo. Porque entró en un proceso de mercantilización masiva en donde lo más importante era producir más y aumentar sus ventas, en detrimento del sentido profundo que implica la inspiración e iniciativas del sector de artistas. Aunque también, podría entenderse el inicio de la expansión y el despertar del interés de los pobladores, incluyendo la participación de las mujeres.

Arnulfo Simón aporta que «...hay producción y pierde originalidad —tipo maquila—, no era sobrevivencia sino para hacer plata y se vio así, por que empezaron a tener sus casas, vehículos, se vio que la pintura da superación, de allí empezó la producción masiva y el costo de los cuadros empezó a decaer —cuadros de Q50 y Q.75—. A partir de los noventas empezaron a salir del marco comunitario, fueron a las oficinas de la zona 10 y de las grandes empresas, exponen en la calle los productos.» (Comunicación personal, agosto de 2010).

²³ Según testimonios, se cree que son dos de los artistas mejor cotizados en Comalapa y forman parte de los artistas más grandes de Centroamérica. Ambos con 18 años de vida artística.

Al respecto Domingo Ixcoy, expresa «... me da la impresión que la masificación pierde su esencia como arte, porque mi tío pinta yo también voy a pintar, porque mi vecino está pintando le está yendo bien yo también voy a pintar, a partir de aquí deja de ser arte, porque no nace de la persona, no es autodidacta y lo voy hacer porque no consigo trabajo y voy a pintar ahora, eso deja de ser arte.» (Comunicación personal, agosto de 2010).

El decaimiento y la crisis del valor de las obras de arte, produjo que muchas personas abandonaran los pinceles y acuarelas. Algunas y algunos que pintaron por varios años consecutivos, buscaron otros medios alternos para la superación de vida. Victoria Cúmez,²⁴ quien se dedicó a la pintura artística por siete años continuos, indica «...hacer cuadros ya no, definitivamente no, yo lo dejé porque realmente las obras ya no tuvieron valor, mucha gente ya salía afuera a vender y otra de las cosas es que una obra ya no valía nada, mucha gente que ya sólo le hace imitación y todo, anteriormente si valoraban el arte, después ya no, ya en la calle se vendían las obras.» (Comunicación personal, julio de 2010).

J. Descenso de las pinturas artísticas

En los últimos años y relacionado con el inciso anterior, es que la producción y venta de la pintura artística ha mermado, ha sufrido un descenso, «hay crisis». Según las manifestaciones, quienes se desenvuelven en esta tarea no lo hacen únicamente para satisfacer necesidades materiales, tiene matices espirituales, delegan a un segundo plano el aspecto económico. En las entrevistas realizadas, se reiteraba que la pintura artística estaba sumida en la degradación, por lo que era urgente y necesario su rescate. Era parte de las reflexiones internas de los y las pintores/as artistas, quienes han iniciado un proceso de valorización y revalorización. Flavio Simón opina que «...algunos comalapenses, ya no lo hacen como arte, lo que hacen es comercializar. Nosotros empezamos a discutir eso, el propósito y el fin que tenemos nosotros es rescatar el arte de Comalapa.» (Comunicación personal, julio de 2010).

En este sentido, como parte de la discusión de su rescate y el por qué de su mercantilización es que se tiene información de los negocios o comercialización de las obras artísticas, que se han llevado a cabo en el nivel interno de la comunidad. Uno de los artistas compartió que paralelamente al estar pintando, también estuvo haciendo negocios con la pintura, porque otros le ayudaban a pintar, aunque él proporcionaba las ideas y se lo hacían otros pintores artistas, luego ponía su autoría la mayoría de las veces. Argumentaba, que aunque no lo haya hecho directamente él, fueron sus ideas. Su iniciativa provenía del recurso barato, advirtiendo que otras personas pintaban más barato, aprovechaba el recurso. Estas actividades comerciales son realizadas por muchos otros pintores artistas. Ante esta situación, habría que cuestionar qué motiva a las personas para hacer estos trabajos y ser remunerados a un costo bajo, tomando en cuenta que la persona que trabaja en estas condiciones no necesita conseguir materiales para pintar, como tampoco se ve obligado a construir, crear o recrear un cuadro de pintura nuevo. Posiblemente no refleje su inspiración, pero sí satisface una necesidad inmediata económica. En este sentido, valdría la pena buscar una forma que permita a todas las personas con estas capacidades desarrollarse, en un ámbito que los

²⁴ La historia y labor de esta artista se relatará más adelante.

dignifique y que no implique sacrificar a los que llevan una lucha por reivindicar su trabajo a un mejor costo, reconocimiento sociocultural y político en el Estado. Estas realidades son resultado de un Estado que sigue siendo racista, excluyente, monocultural, entre otras situaciones, por lo que una de sus consecuencias es empujar al origen de conflictos, rivalidades y división en la comunidad artística en la mayoría de los casos para lograr la sobrevivencia.

Aunque la Constitución Política de la República de Guatemala, reconoce en el artículo 63 el Derecho a la Expresión Creadora, «el Estado garantiza la libre expresión creadora, apoya y estimula al científico, al intelectual y al artista nacional, promoviendo su formación y superación profesional y económica». Pareciera que sólo se aplica en artes que viene de otros ciudadanos que no son indígenas y esto es visto como una forma de discriminación y exclusión reflejada en las mismas normas creadas por el Estado. Los testimonios manifiestan su sentir, desde el nivel de exclusión que se han visto como también su marginación frente al Estado.

El pintor artista Ivan Gabriel comenta «no hay un apoyo específicamente para artistas ni para artesanos. Queda en ellos tocar puertas, a su suerte queda poder abrir brecha, porque la persona que no se preocupa, no se moviliza, no trabaja, no puede abrirse campo. Creo que esa es la tarea que tenemos encima, si el gobierno no nos lo da, nosotros lo podemos hacer y hacerlo en diferentes medios. Hay que ser positivo, en mi caso que no tuve a mis padres, viví muy miserablemente, con una pobreza extrema. Sin embargo, nunca me vencí, yo dije voy a salir adelante, tratar de superarme, mejorar las técnicas autodidactas que existen; aparte de buscar un mercado donde vender nuestros productos...». (Comunicación personal, julio de 2010).

«Los países desarrollados se han caracterizado por las grandes inversiones que han hecho en las personas, en una adecuada nutrición, salud y educación, tanto por la vía del sistema formal, como a través del sistema de aprendizaje de oficios y capacitación en los lugares de trabajo (...). Otra de las consecuencias de invertir en las personas ha sido la ampliación de oportunidades de empleos para las personas y la disminución de la desigualdad económica».²⁵ Claro está que las personas, a pesar de no contar con las oportunidades de parte del Estado se han destacado, ¿qué pasaría si hubieran políticas públicas²⁶ que permitiera la potencialización de este recurso humano?. Seguramente el Estado guatemalteco se beneficiaría como ocurre en los países desarrollados. Habría desarrollo humano basado en el respeto y reconocimiento de los derechos humanos de los pueblos indígenas.

Las producciones artísticas, basado en el ejercicio pleno de los derechos humanos no sólo aparecen preceptuados en la Constitución, sino se extiende a normas de carácter internacional, se sustenta en el inciso c) artículo 15 del Pacto de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, indica:

²⁵ PNUD. *Informe Nacional de Desarrollo Humano 2007/2008*, Vol. I. *¿Una Economía al Servicio del Desarrollo Humano? Las Capacidades Humanas: el activo potencial de la nación*. Pág. 193.

²⁶ Se conoce la existencia de una Política Pública para el desarrollo artístico cultural de los pueblos indígenas en Guatemala, aprobada por la cartera de Cultura y Deportes, pero que carece de presupuesto. Al hablar de una política pública, debe contar con el recurso humano y financiero suficiente para su implementación y en coordinación con distintas instituciones, de lo contrario es como que no existiera.

«Beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora. Como garantía material de la libertad en las actividades creadoras, pero en una interpretación extensiva, tiene una dimensión económica, porque esta íntimamente relacionado con el derecho a la oportunidad de ganarse la vida mediante un trabajo libremente escogido (párrafo 1 del artículo 6) y a percibir una remuneración adecuada (apartado a) del artículo 7) y con el derecho humano a un nivel de vida adecuado (párrafo 1 del artículo 11)».²⁷

Es interesante aclarar que los instrumentos internacionales ratificados por el Estado de Guatemala, entran a complementar la normativa nacional, por tanto, se vuelven ley interna. El inciso c) del artículo 15 del Pacto indicado, tiene relación con el derecho a la propiedad, en forma individual y colectiva, la libertad de expresión (que incluye, la libertad de investigar, recibir información e ideas y de difundirlas, el derecho al pleno desarrollo, etc.). Lo que implica que el Estado debe respetar y garantizar el ejercicio de los derechos humanos, fomentar las condiciones concretas, no como un privilegio, ni la reproducción de paternalismo o el tutelaje.

27 Observación General No. 17, Pacto Internacional de los Derechos Económicos Sociales y Culturales, -PDESC-. Guatemala, accedió al Pacto el 19 de mayo de 1988, en virtud del cual se han realizado una serie de recomendaciones.

IV. Desarrollo e incursión de las mujeres mayas kaqchikeles en la pintura artística

Un país que se caracteriza por una ideología patriarcal, que se manifiesta desde la estructura del Estado, favorece y legitima las desigualdades y exclusiones en sus mayores dimensiones, aún más fuerte hacia las mujeres indígenas.

A. Primera generación de pintoras artistas

La falta de participación de las mujeres en todos los espacios estratégicos y políticos relacionadas con la toma de decisión y poder, se debe al « patriarcado universal (...) que no da cuenta de la opresión de género...». (Butler, 2001: Pág. 36). Sin embargo, lejos de reconocer la problemática y causa que genera injusticias y opresión a las mujeres, se justifica la ausencia de ellas en estos y otros espacios.

Las mujeres mayas son las principales víctimas de las agresiones racistas, tanto en el imaginario social como en la vida social. Se argumenta y se justifica que son menos capaces en relación con los hombres. Así como ellas son vulnerables y necesitan de mayor acompañamiento que los hombres, tendencia paternalista, porque insiste en el tutelaje hacia ellas.

Ante esta situación, el desarrollo de las mujeres y su incursión en ámbitos que rompe el rol tradicional de las mujeres mayas kaqchikeles ha sido un ejemplo. De esta cuenta, en *Chixot*, a partir de los años setenta algunas mujeres logran acceder al mundo de la pintura artística. Una de ellas es Rosa Elena Curruchiche, pionera en esa tarea inspirada por sus parientes artistas, particularmente su padre Vicente Curruchiche. «Su progenitor, años más tarde, la conduce a la ciudad capital en busca de ayuda para promocionarse y con todo el esfuerzo posible y la dificultad económica, reunió para sus viáticos». (Asturias y Berger, 1998). En esa década inicia María Elena Curruchiche, pariente de Rosa Elena. Ellas, por su trayectoria y aporte, así como el reto de romper con el esquema tradicional del espacio de las mujeres, son hoy día, ejemplares para muchas mujeres y catalogadas como la primera generación de artistas mujeres.

«María Elena Curruchiche viene de una ilustre familia de pintores mayas. Su abuelo Andrés Curruchiche fue el primer pintor en óleo de origen maya kaqchikel. Una exhibición de su trabajo en 1956 en el Museo Young de San Francisco, fue la atracción principal del museo, a diario las personas formaron largas colas para entrar. Su hijo Vicente Curruchiche, el padre de María, también se convirtió en un reconocido pintor en Guatemala. María Elena y su prima Rosa Elena, ambas nietas de Andrés Curruchiche, son la primera generación de mujeres artistas en San Juan Comalapa».²⁸

B. Agresiones patriarcales hacia el desarrollo de las pintoras artistas

Muchas instituciones, organizaciones y espacios socioculturales y políticos son escenarios para la producción y reproducción del patriarcado, ya que ponen el énfasis en los roles establecidos para las mujeres, aparentemente porque las diferencias biológicas lo determinan así. Habría que mencionar la fuerte influencia de estas instituciones que siguen promoviendo y legitimando como una acción natural las desigualdades hacia las mujeres mayas. Ellas juegan un papel importante en la reproducción de discursos, ideologías y prácticas contra las mujeres, entre ellos están los medios de comunicación masivos, las sectas religiosas que se multiplican especialmente en los municipios habitados por mayas; las instituciones educativas, inclusive, los espacios que se denominan de recreación, etc.

Este breve panorama, nos permite deducir que para las mujeres mayas kaqchikeles no fue fácil adentrarse en el mundo de las acuarelas y de los oleos. Hubo dificultades y obstáculos, porque se concebía que la pintura artística fuera exclusivamente para los hombres. Se podría asumir que entre los roles asignados tradicionalmente para los hombres está la agricultura, antes del apareamiento de la creatividad pictórica. La labor en la pintura artística había suplido la labor en la agricultura para los hombres, pero para las mujeres continuaron las labores domésticas, aunque se sabe históricamente que las mujeres no eran ajenas a la vida agrícola, ni el trabajo como moza colona en las fincas. Por lo que, más allá de los roles, había una influencia de las ideologías patriarcales que determinaba el acceso o no de las mujeres en espacios que rompieran con el esquema establecido.

De esta forma, el aporte realizado por mujeres en las producciones artísticas, fue concebido incompatible con su condición femenina, una resistencia a no aceptar y reconocer socialmente, porque no reproducía las mismas características tradicionales de sus labores asignadas. En este contexto, en comunicación personal, Arnulfo Simón argumenta que «la mujer es la casa y el hombre es la agricultura, en la pintura, entonces, se fue generando la transmisión de hombres a otros hombres y las mujeres encontraron el dilema en dónde aprender.»

Esta interpretación parte desde el trabajo agrícola, ejercido tradicionalmente por los hombres. Aunque, las mujeres también, han sido parte elemental en la producción agrícola, quizá no reconocida dentro de lo considerado productivo. El cultivo de la tierra es una actividad tradicionalmente masculinizada, aunque no siempre ha sido así. En los hogares que no pueden pagar mozos para ciertas faenas agrícolas, la mujer participa (Asturias, 1985). Y es

²⁸ <http://www.artemaya.com/thumcur.html>. Consulta realizada el 04-11-10.

común ver a las mujeres realizar tareas agrícolas a la par de los hombres. Los días de trabajo no sólo se observa a hombres, muchas mujeres con sus hijos/as pequeños/as caminando o en sus espaldas van al campo y trabajan la tierra, inclusive muchas veces sin los hombres, por diferentes circunstancias.

Se comenta que «una de las compradoras (...) fue a Comalapa, a buscar a Rosa Elena. De esta manera, los pintores se enteraron de que ella estaba pintando, y empezó su calvario. Le hicieron la guerra, la desanimaron. Como la pintura había sido una ocupación masculina (...) la incursión de Rosa Elena fue duramente criticada...». (Asturias y Berger, 1998). La experiencia de Rosa Elena Curruchiche en la pintura demuestra los conflictos y el tipo de violencia al que estuvo sometida, entre ellas, la represión de parte de los hombres dedicados tradicionalmente a la pintura artística. Se asume que esto trascendió en todos los ámbitos, desde su dignidad hasta su vida social como mujer.

María Elena, tampoco estuvo alejada de las situaciones de violencia social de parte de los hombres, comentó que una de las veces fue atacada por unos manifestantes encapuchados en las festividades de la semana santa, protestaban y decían en términos despectivos «ahora hasta las mujeres pintan...». (Comunicación personal, mayo de 2010). Aunque la situación ha sido muy dura en el caso de la violencia, ella se ha destacado como pintora artista en la actualidad, cuestionando estas injusticias, se dedica al estilo primitivista, reconoce la poca inclusión de la mujer en los espacios y en sus obras ha plasmado escenas de representación de las mujeres, por ejemplo, la mujer en la agricultura y otros espacios.

Francisco Telón recuerda que en el espacio físico construido para la enseñanza de la pintura artística no tuvo ninguna alumna, sólo varones. Considera que las mujeres se adentraron en las expresiones pictóricas por parte de la familia en calidad de compañeras de hogar: «me di cuenta el desarrollo de ellas, a través de sus esposos que eran pintores, de allí surgió la mujer a manejar los pinceles, yo no tuve ninguna alumna». (Comunicación personal, julio de 2010). Entre los pintores artistas que transmitieron el rol de la pintura a sus compañeras de hogar, se mencionan a «los hermanos Chex, enseñaron a sus respectivas esposas a pintar (...) de modo que, amparadas por sus esposos, no sufrieron la experiencia de las primeras mujeres que se aventuraron a pintar». (Asturias y Berger, 1998).

Las relaciones entre hombres y mujeres indígenas es compleja. Debe tomarse en cuenta otros factores que han incidido en la construcción de modelos de sociedades excluyentes y racistas, como el sistema neoliberal capitalista. Las comunidades, en el caso particular de Comalapa, no han estado al margen de estos procesos neocolonialistas. En esa misma dinámica, sus componentes sociales, reproducen actitudes y pensamientos enajenados, que dan como resultado actitudes patriarcales y machistas, las cuales habría que dimensionar y seguir debatiendo como ocurre con este aporte. «...la existencia del machismo, y las condiciones de desigualdad que se genera hacia las mujeres indígenas (...) desequilibra la práctica cotidiana de la cosmovisión, resultado de la aculturación provocada en un principio por la evangelización y la colonia, agudizada aún más por el modelo imperialista de consumo, vertical y autoritarismo. Sin descartar que a la mayoría de hombres, socialmente se les haya negado la oportunidad de acercarse a los sentimientos y valores que los "humanizan", tales como el amor, la ternura, la solidaridad con las mujeres y el cuidado de los hijos, tras el paradigma del hombre machista». (Uk'u'x B'e, 2010: Pág. 37). Lo agravante es que se sigue

colonizando y recolonizando las relaciones sociales de los pueblos, hay una tendencia de insistir con cambiar la convivencia y las formas tradicionales de las comunidades.

Domingo Ixcoy comparte que « estas sociedades machistas que marginan, realmente marginan el 50% de las potencialidades, de los humanos que existimos». (Comunicación personal, agosto de 2010). El problema no sólo es lamentar que el machismo nos está haciendo daño, radica más bien en cómo cambiar actitudes, ideologías, imaginarios y acciones a favor de las mujeres.

Estas situaciones no sólo ocurren con mujeres mayas, son reflejo de una sociedad machista, patriarcal y racista. En el caso de las mujeres mayas, la situación es mucho más compleja, porque el racismo se manifiesta aún con más fuerza hacia ellas. Lo interesante es que todas estas dificultades no han sido motivo para que las mujeres dejen de destacarse en el rol de pintoras artistas. Con el tiempo, su incorporación no ha significado el desprendimiento de sus tareas domésticas tradicionalmente asignadas (valorando que las mujeres han encontrado y propiciado un espacio propio como las administradoras de la casa o del hogar y desde ese ámbito se han empoderado), que sería otro aspecto a analizar y profundizar. En el caso de los hombres, dejaron la agricultura para dedicarse a la pintura artística. Las mujeres se han ido incorporando, pero no han renunciado a ese rol. ¿Qué pasaría si también las mujeres hicieran lo mismo?, ¿cómo reaccionarían las personas más radicales en cuanto al desarrollo de las mujeres que rompen el esquema tradicional?, es que acaso ¿la violencia en sí misma contra las mujeres, que las condiciona a asumir o duplicar sus tareas para desarrollarse?

C. La pintura artística como medio de expresión y estrategia de sobrevivencia para las mujeres

«La población económicamente activa en 1981 era el 26.6 % de la población total. De ésta, el 99% estaba ocupada y solo el 3.4 % eran mujeres. Este último dato, seguramente por la definición que se manejó en el censo, no refleja la contribución económica de la mujer comalapense...». (Asturias; 1985: Pág. 16). Sólo el 3.4% de los datos reflejan el aporte de las mujeres en la PEA, que como ocurre con otros datos y otras situaciones, las mujeres y los pueblos indígenas no están y no hay información sobre ellos. Aunque ya en esta época, muchas mujeres destacaban en la pintura artística, artesanía en diversas manifestaciones, agricultura y comercio, que son aportes determinantes en la economía, dicha situación no era visible. Otro estudio realizado en el nivel de la república de Guatemala, en el marco de los derechos humanos de las mujeres en el 2006, refleja que en el departamento de Chimaltenango, entre las actividades productivas a las que se dedican las mujeres, se encuentra la artesanía, la agricultura, las hortalizas, manualidades, tapetes, manteles, chalinas, que luego se comercializaban a mercados de artesanías en el nivel nacional e internacional. En esta investigación no hacen alusión a las actividades en la producción pictórica, es probable que se siga invisibilizando el aporte de las mujeres en estos ámbitos que no sólo benefician a las familias sino también a sus comunidades. Y aunque esto no se ha sistematizado todavía, es de señalar que las mujeres mayas de Comalapa, han tenido un papel importante en la construcción de procesos económicos e ideológicos en la localidad, que se evidencia particularmente en las propias producciones artísticas.

En los años ochenta, justo cuando la violencia política había alcanzado su auge, en relación con violaciones de derechos humanos, masacres, desplazamiento de familias y tierra arrasada entre otras violaciones, el rol de miles de mujeres dio un giro en muchos aspectos, ya que la situación las obligaba a buscarle una solución a la pobreza. La sobrevivencia fue un motor que empujó a realizar tareas poco accesibles a ellas. Según Asturias y Berger, Joaquina Lastro Luis, rebasó la frontera de género en la pintura, tomando en cuenta que la necesidad material la obligó hacerlo. Ella, como muchas, perdió a su esposo, Tereso Xocoxic, quien fue asesinado. Ante la necesidad de paliar el hambre de sus hijos hizo uso de las herramientas artísticas en pintura dejadas por su esposo. Seguramente no fue fácil, pero logró alcanzar su desarrollo. Es interesante observar en un catálogo, las obras de ella y las de su esposo, se puede detectar cierta influencia del esposo sobre las obras de Joaquina.» (Asturias y Berger, 1998). Este es un ejemplo que evidencia que una coyuntura puede determinar ciertas realidades, como sucede con las expresiones artísticas, un medio de sobrevivencia de las mujeres mayas kaqchikeles.

Fotografía No. 6



Imelda Colaj, artista primitivista es otra experiencia importante a destacar. Ella fue estudiante de Oscar Perén, en su testimonio revela «Don Oscar me dijo, que si le gusta mejor métase a ser primitivista, entonces empecé hacer eso, pude hacerlo así como vender, empecé ayudar a mis padres en la economía (...) como quien dice, la necesidad me obligó mucho (...) es lo que mantiene mi matrimonio en la actualidad...». (Comunicación personal, julio de 2010). No obstante, subraya que hay necesidad de mejorar, promocionar su arte porque sólo así se podrá construir y recrear un arte mejor. Las nuevas generaciones de pintoras artistas, le apuestan a sus motivaciones que son muchas; el aspecto económico y de sobrevivencia personal y familiar no es exclusivo.

Fotografía No. 7



Victoria Cúmes se dedicó por siete años consecutivos a la pintura artística, pero luego del decaimiento observado en los precios y dificultades en relación con otras pintoras artistas, buscó otra alternativa que le permitiera desarrollarse. Fue otro mecanismo de vida, pero la tarea de artista continúa en otra modalidad. Desde hace veinte años aproximadamente, se dedica a la elaboración de diseños de güipiles en hojas milimetradas. Que considera es un trabajo más difícil de lo que dejó atrás, que en el curso del tiempo le fue facilitando un poco más, explica «no es como hacer un cuadro, colocar el lienzo, dibujarlo y empezarlo a pintar, esto no, esto si cuesta cuadro por cuadro». (Comunicación personal, julio de 2010). Esto le ha dado reconocimiento a ella como artista, en el área de los güipiles y blusas que aparecen a la moda en el vestuario de las mujeres mayas kaqchikeles. Los aportes de ella no son cuadros, son diseños trazados en hojas de papel, que luego son trasladados a los tejidos, y que tienen una íntima relación con la pintura artística.

La pintora artista Paula Nicho, que más adelante se narrará su historia, describe «yo ya tengo las ideas en mi mente. Luego investigo, leo, oigo consejos y es así como se me desarrollan los temas. Cuando estoy a la mitad de la pintura, le agrego cosas nuevas y uso mi creatividad para darle vida a la pintura». (Staikidis, 2006: Pág. 55). Estas ideas han combinado con el tejido, es otra forma tradicional de la expresión artística. Se afirma que «el uso de iconografía en la pintura revela el punto de vista feminista y la herencia cultural de las pintoras. Mientras cada una habla de las imágenes de tejidos en sus pinturas, ellas hablan concurrentemente sobre la importancia de ser una pintora y contribuir sustancialmente en la sociedad fuera del hogar.» (Staikidis 2006: Pág. 50). En tal sentido, la pintura artística se transforma en los diseños que aparecen en los güipiles que lucen las mujeres mayas kaqchikeles comalapenses y otras comunidades lingüísticas. Al parecer, en este aspecto no ha habido competencia y es que no todos y todas pueden hacerlo con las habilidades que Victoria ha desarrollado y se siente satisfecha con su labor, porque cree que ayuda a muchas otras mujeres en su producción de obras al estilo propio. Comenta que «muchas personas llegan aquí, mujeres que no tienen trabajo o de otros lugares, ellas se dedican más al tejido, con sus hijos, con sus familias, en la casa, esas personas a mí me han venido agradecer, porque por lo menos tenemos trabajo. Que haríamos si no tuviéramos trabajo, si vamos al

monte, dejamos a nuestros hijos, si vamos a trabajar en otra parte los dejamos, entonces con este trabajo estamos con la familia...». Actualmente sus diseños artísticos son exportados a otras zonas del occidente de Guatemala, con el fin de socializar sus conocimientos y sus aportes al vestuario de mujeres, es una de las diseñadoras principales del municipio.

Paula Nicho Cúmez, es otra destacada mujer maya de *Chixot*, comparte que su inspiración de pintora artista, radica en su abuelo de oficio escultor, de la generación de Andres Curuchich, además de su esposo Salvador Cúmez. Resalta que desde pequeña ya pintaba, en los años de escolaridad de la primaria obtuvo los primeros lugares en varias ocasiones. Su inspiración en los inicios en la pintura, también obedeció al entorno social —que todos los pintores eran hombres— y su cónyuge, Salvador Cúmez, siempre le ha dicho «que las mujeres indígenas están despiertas». Para ella hablar de la pintura «hombres hay muchos», de allí la idea de la conformación de un grupo integrado por mujeres, pero con un toque esencial, el de construir un estilo propio, “el surrealismo”.

«Salvador Cúmez Curruchich, creía que en el terreno dominado exclusivamente por hombres, las mujeres podían llegar a ser excelentes pintoras artistas. Paula Nicho es una de estas mujeres. Con el apoyo y motivación de Salvador, Paula Nicho es la artista maya más original en Guatemala. Aunque la fama de Paula ha opacado la de su esposo, Salvador está complacido por su éxito».²⁹

Fotografía No. 8



Y es interesante analizar qué transmiten las mujeres en la pintura artística, el caso de la obra de Paula Nicho, titulada *Liberación Femenina* (Ver fotografía 8.). La creación de las obras artísticas traslada un proceso de pensamiento de las mujeres mayas kaqchikeles, donde plasman y transmiten sus propias experiencias históricas y cotidianas. Forjan en su arte la exclusión que en determinado momento ellas han sufrido, la opresión racial, los procesos reivindicativos la identidad y la preservación de las tradiciones culturales de su pueblo, de su comunidad. Son muchas realidades y situaciones que han contribuido para que las mujeres

²⁹ <http://www.artemaya.com/galpnc.html>. Consulta realizada el 04-11-10.

se involucren en la vida artística. Algunas presionadas por la violencia política, que las hizo incursionar en el mundo de la pintura artística. Otras por la situación económica y romper el esquema tradicional de roles establecidos para las mujeres; han logrado desarrollarse y ser ellas protagonistas, aunque todavía irreconocidas en la historia de *Chixot*, como también ejemplo para las mujeres de las nuevas generaciones. ¿Qué pasaría si las capacidades y potencialidades de las mujeres, fueran reivindicadas y dignificadas en su espacio?

Aunque ellas ya trascendieron espacios, no significa que las relaciones entre hombres y mujeres hayan mejorado. Hay necesidad de profundizar las contradicciones complejas que se manifiestan en las relaciones sociales entre hombres y mujeres mayas. Porque no es lo mismo discursar a favor de las mujeres, que practicar y emprender acciones distintas a las que normalmente se nos ha inculcado. Y es que se tocan privilegios y esta parte es todavía la tarea difícil por discutir y debatir, tanto con hombres mayas como con ladinos o mestizos.

D. Pintoras artistas en organizaciones

No cabe duda que el patriarcado ha dominado nuestras ideologías, discursos y relaciones sociales, que todavía la participación y presencia de la mujer en las organizaciones de pintores artistas, sigue siendo escasa y limitada. Se confunde o se quiere entender que la participación y presencia de mujeres es tener a unas cuantas sin que ellas sean protagonistas o gozar de agentividad en aspectos de toma de decisión y ejercer el poder político y social, esto es recurrente en muchas organizaciones sociales de la sociedad civil e instituciones del Estado o espacios públicos. En este sentido resulta ser que su presencia es simbólica. Tener a las mujeres en un espacio, inclusive como representantes legales de las organizaciones, es sólo para captar financiamiento o en su caso para evitar las críticas de las personas que cuestionan estas desigualdades y es justamente esto es lo que se quiere cambiar. Se debe trascender del discurso a la práctica y las acciones que permitan cambios justos y reivindicativos.

En consecuencia, la presencia de las mujeres —pintoras artistas— en organizaciones sigue siendo poca y en déficit. Algunas experiencias como Elida Chalí, dan cuenta de esta situación. Ella desde sus seis años le dedica su tiempo a la labor pictórica, actualmente es la única mujer entre un número de dieciséis pintores artistas hombres organizados. Comenta que «el motivo de haber entrado a este grupo es la participación, especialmente de la mujer, ya que la mujer actualmente se está integrando, eso me motivó, igual debe ser en la pintura, en mi caso, desde muy pequeña empecé, porque mi papá también pinta». (Comunicación personal, julio de 2010). La joven artista, quien se integró hace muy poco tiempo a la agrupación, considera el espacio como una oportunidad que le permite poder participar. Es en estos espacios donde se debe perder el temor, tomar decisiones e ir asumiendo retos, que no sea sólo para dar un espacio a una mujer y dar lugar a un discurso de inclusión y participación de la mujer, sino que efectivamente trascienda a la parte sustantiva o real. En este contexto, Domingo Ixcoy a la entrevista realizada relata que «...hay espacios donde promueven a la mujer, pero quien toma la decisión es el hombre».

Paula Nicho Cúmez, también forma parte del primer grupo de mujeres pintoras artistas en Comalapa, quienes crearon un estilo propio. «Este grupo surgió en 1985 con un nombre ins-

pirado en los comentarios que hicieran críticos del arte en una de sus primeras exposiciones: "Pintoras Surrealistas Kaqchikeles". Inicialmente, estuvo integrado por las hermanas Paula, Adelina y Estela Nicho; luego Berta Mux, Margarita Roquel, Angélica Mux y María Nicolasa Chex. Recibieron asesoría de Salvador Cúmez, pintor reconocido desde 1960, quien se identificó con sus aspiraciones artísticas». (Asturias y Berger, 1998: Pág. 187). Paula Nicho, es una de las protagonistas principales de dicha organización, por su parte reconoce el aumento de mujeres en la pintura artística, pero también la disminución, sus reflexiones sobre el problema es resaltar que «no se puede vivir de eso, cuesta salir a ofrecer, el costo elevado del material...». (Comunicación personal, julio de 2010). Según ella, se ha ido deteriorando la labor artística de las mujeres, porque bajaron las ventas de los cuadros de pintura, refiere que las exposiciones generaban una alternativa para vender y abrir mercado, pero esto no ha sido posible, lo que ha generado en sus compañeras cierta frustración porque al producir los cuadros que luego no se venden es un fracaso. Algunas de sus compañeras están trabajando, pero ya poco.

El nombre de la agrupación, Surrealistas Kaqchikel, que identifica al estilo, ha cambiado en la actualidad; decidieron identificarlo así, tomando en cuenta que no todas se dedican ahora al surrealismo, indica «que no todas somos surrealistas», ahora se denominan Pintoras Kaqchikeles. La decisión emergida del colectivo en el cambio de nombre de la organización, Paula cree ha sido marginada del ideal inicial de la creación de un estilo propio y hasta la restricción de la libertad en la manifestación en ese estilo, lo cual crea una lucha frustrada. Salvador Cúmez, su esposo, la ha motivado a continuar el estilo surrealista, no obstante, la carga peyorativa impuesta «pintura de locos», la incentiva para el alcance de una exposición individual y creación de su galería.

Para el sueño y la inspiración de Paula en la pintura artística, ahora sólo le dedica su tiempo en un promedio de tres horas diarias, según entrevista «me duele un poco cuando no pinto todos los días, o sea que me hace falta». No cabe duda que la sabiduría y conocimiento de Paula en la pintura artística, es una manifestación de una práctica innata, sobre todo porque para ella es una fuente de comunicación, de trasladar lo que piensa, siente y analiza de la realidad. Su mundo en la expresión pictórica, crea y recrea sus sentimientos en ella, lo cual le genera frustraciones cuando la realidad le impide realizarse y no sólo a ella como mujer, también a otras mujeres mayas kaqchikeles. Seguramente el peso de la agresión que lleva una carga profunda, incluso la nominación peyorativa al que fue calificada su estilo, ha afectado su quéhacer, aunque no ha sido determinante. Es necesario seguir cuestionando y ver en qué nos beneficia mantener el sistema patriarcal en nuestras relaciones sociales.

E. El derecho de las mujeres a ejercer el rol de pintoras artistas

La exclusión y racismo al que están sujetas las mujeres indígenas no permite que ellas puedan ejercer sus derechos como personas y ciudadanas, aunque haya normas internacionales en materia de derechos humanos a su favor, las mismas no son viables sino existen políticas públicas que viabilicen cambios en condiciones de igualdad para el desarrollo de ellas. La desigualdad que enfrentan las mujeres indígenas, está marcado en diversos ámbitos, uno de ellos es el ingreso económico en relación con los hombres. En el caso de las pintoras

artistas mayas, esta situación es evidente en la producción y venta de sus obras artísticas, algunos varones han expresado montos que elevan los miles de quetzales, en comparación con las mujeres que han obtenido u obtienen un porcentaje mucho menor. Quizá no sea el caso de todas las pintoras artistas, pero sí de la mayoría. En particular, una de ellas, luego de su trayectoria y años en la labor artística, aún no ha podido instaurar su galería de arte (que es su deseo y motivación) por la imposibilidad económica.

Los derechos económicos, sociales y culturales de las mujeres indígenas, incluyendo su derecho al desarrollo en el plano de igualdad con los hombres, comprende: acceso a la propiedad de la tierra, de vivienda y bienes en general. Y como ya se indicó, derivado de las producciones artísticas, el derecho a disfrutar de los beneficios va interrelacionada con otros derechos humanos, el derecho a las mismas oportunidades de trabajo. En los derechos sociales el acceso a los servicios sociales, educación, salud, vivienda, y los derechos culturales y una vida libre de prejuicios y discriminación.

Los derechos de las mujeres han sido concebidos desde distintas perspectivas. El pintor artista Oscar Perén, comenta y relacionado con una de sus obras (Ver fotografía 9.) que «son muchas formas de ver los derechos de la mujer, porque en el nivel de la ciudad es una cosa y en el nivel del pueblo es otra. Si una mujer se compara con el hombre aquí en el pueblo, como que de una forma no funciona (...). Yo no pondría aserrando madera a mi esposa (...), yo la pondría haciendo la comida, lavando la ropa (...) lo que yo sé es que la mujer es débil de una forma... ». (Comunicación personal, mayo de 2010).

Fotografía No. 9



En esta obra, el autor da la impresión de un trabajo colectivo (vista desde la complementariedad) más que exponer que la mujer sea vista como un ser débil e incapaz de realizar estos tipos de trabajos. Inclusive las niñas y niño están trabajando. En todo caso, son capacidades que se van desarrollando y no necesariamente afecta la estructura biológica o corporalidad de las mujeres al hacer las tareas de hombres, depende mucho de qué se hace y cómo se hace.

También es cierto que este imaginario que se traduce en acciones es el de muchos hombres, sobre todo, porque no se logra analizar a profundidad qué implicaciones tiene que las mujeres puedan ejercer sus derechos como personas. Tampoco se puede asumir que ejercer los derechos es distinto de acuerdo con las realidades, más bien, qué son los derechos humanos hacia mujeres y cómo se debe aplicar en su pleno ejercicio. Mucho se invoca a la debilidad de las mujeres en comparación a la fuerza de los hombres, pero también es utilizado para justificar las injusticias y la violencia que se usa contra ellas.

En la parte inferior derecha de la obra referida, el autor consignó el mensaje siguiente: «en el pueblo la mujer no puede trabajar igual que el hombre. Si una lámina de mi techo se levanta, no la va arreglar mi esposa, yo hago el trabajo difícil y ella es mi ayudante, **no es machismo, es responsabilidad**». (lo resaltado es propio). Se ha visto en la actualidad que ya hay mujeres que se están involucrando en roles que antes les eran negados, en algunos casos ha sido porque ellas así quieren hacerlo, en otras, las mismas condiciones las han obligado a hacerlo. No obstante, el ejercerlo no ha sido limitación ni obstáculo para ellas. Es de resaltar que el nivel de machismo producto del sistema patriarcal no es exclusivo ni es parte de la cultura maya e indígena, de hecho las sociedades consideradas civilizadas y desarrolladas económicamente, todavía reproducen el machismo en sus manifestaciones más injustas contra las mujeres; en ese sentido, falta mucho por hacer y cambiar.

V. La violencia política de más de 36 años y cómo se manifestó en las expresiones pictóricas

Comalapa, como muchos otros municipios, fue afectada por la violencia política. La situación más crítica fue en la década de los 80, porque la población se vio enfrentada y amenazada en medio de la guerrilla y el ejército; algunas aldeas y comunidades aledañas fueron severamente afectadas, desaparecieron por completo del mapa. No se tienen datos exactos de cuántas muertes, masacres, refugiados, desplazados, se sabe que fueron cientos. De las secuelas de ese conflicto, a través de testimonios, se estima unas cuatrocientas a quinientas viudas, sin contar el número de huérfanos, secuestrados/as y desaparecidos/as.

Las actividades en la agricultura, en el comercio, la pintura, artesanía, estudiantiles, profesionales, se interrumpieron. El caso particular de las pinturas artísticas, en algunos cateos que realizaron los militares encontraron bocetos, lo cuales fueron eliminados, quemados, porque creyeron que era algo subversivo, lo cual generó, según Arnulfo Simon, «terror en la expresión artística (...) y dijeron: hay que quemar todo lo que haya, todo lo que la gente usaba y había creado, limpiaron sus casas prácticamente...». (Comunicación personal, agosto de 2010). Aun con las amenazas recibidas sobre la población, algunos pintores artistas no dejaron su labor, tal es el caso de Oscar Perén, en su obra titulado: *Secuestros, asesinatos, incendios en Comalapa*, producida en la década de los ochenta, refleja escenas desgarradoras del tiempo, donde se muestran varios agentes encubiertos intimidando a varios vecinos de la localidad. Curiosamente, años después de la guerra, le preguntaría un miembro del ejército a este artista: ¿quiénes son los encapuchados?, y él le responde: «dígame usted quiénes son». No cabe duda que la resistencia a no seguir callando y pese a poner en peligro sus vidas, siguieron mediante estos espacios, denunciaando, documentando y dejando un precedente de lo que ocurrió.

La artista Paula Nicho manifiesta que también ha representado escenas de esa violencia política en sus obras artísticas. Ella, como mujer, no se podría salvar de que la violencia política podría llegar a ella, como ocurrió con muchas mujeres mayas, que hasta ahora no han sido identificadas en las osamentas encontradas en el antiguo destacamento de Comalapa.

Rosa Elena Curruchiche, «durante la época de la violencia, dejó de vender sus pinturas abiertamente. Ella siguió pintando pero pinturas en miniatura, éstos eran envueltos cuidadosamente en aquella época represiva, en un tzute o perraje, que llevaba a la capital para vender a personas de su confianza». (Asturias y Berger, 1998).

Es indudable que la violencia política afectó el desarrollo de los y las pintores/as artistas, quienes tuvieron que buscar formas para sobrevivir y practicar su arte, e inclusive en la clandestinidad. Y lo más interesante, aún con el ambiente de persecución y represión, construyeron pinturas que trasladan y dan cuenta de esa violencia política, ejercida con impunidad, violentando y violando los derechos inalienables de las y los ciudadanos mayas, en este caso kaqchikel.

Fotografía No. 10



En la misma línea de las expresiones pictóricas relacionadas con el conflicto, Angel Poyón, en su obra titulada: *Cenizas bajo mis pies*, 1997 (Ver fotografía 10), extiende su inspiración interpretativa profunda de contenido filosófico: «una reflexión contra el olvido, la angustia, el silencio, la soledad por medio de la contundencia de los objetos de la memoria, asfixiándonos en nuestra prisión de miedos junto a las muertes, deteniéndonos a mirar los desatinos desvaneciéndonos en el tiempo y en el espacio». (Comunicación personal, julio de 2010). El autor traslada su sentir y preocupación de la violencia política que se vivió en el municipio, que no refleja necesariamente resentimiento o indiferencia de la situación vivida. Más bien invitan a la reflexión, al debate y al cese de la violencia. Como una manera de contrarrestar los daños, así como no olvidar el pasado para no repetir en el futuro y causar retroceso en el proceso histórico de las comunidades.

A. Murales como expresión de la memoria histórica del municipio

Daniel Catú, oriundo de la localidad de *Chixot*, quien estuvo de cerca con las entidades involucradas en la ejecución del mural, comparte que la idea original surge de María Soledad Icó, una mujer originaria de Comalapa, quien laboró para el Museo Ixchel del Traje Indígena, durante varios años, y falleció por una enfermedad terminal. De esta forma, el proyecto del mural en memoria de María Soledad, se inicia en el 2002, mediante el apoyo de la cooperación internacional.

Según las manifestaciones, para la ejecución del proyecto mural, se hizo una convocatoria lo más amplio posible para la definición de las escenas y dibujos. En la obra de Esquit se documenta que «fueron los jóvenes integrados al Comité de Turismo Local y, posteriormente los miembros de Woo´ Kawoq,³⁰ los que intervinieron más abiertamente el espacio público, la política mayanista y la tradición pictórica local. Usando la misma técnica primitivista y convocando a las escuelas del pueblo, ellos elaboraron una serie de murales que representaban desde su visión, la historia de Comalapa (...)». (Esquit, 2010: Pág. 244).

Describe que «el mural es una expresión artística pura de 200 metros de pared del cementerio municipal, dividido en tres partes: Memoria Histórica, Cultura de Paz y Visión de Futuro, cuenta parte de la historia no contada (no oficial) de nuestra comunidad, realizada de manera colectiva por cerca de 1000 personas entre niños, niñas, jóvenes, mujeres y hombres, la mayoría de ellos sin conocimiento sobre pintura o arte, no importando la edad, ni el nivel académico aportando su grano de maíz (...). La recuperación de la memoria histórica fue parte importante en el desarrollo del mural, ya que conocerla, es conocer nuestra historia, es saber nuestras raíces, es saber quiénes somos, de dónde venimos. Tanto los largos años de colonia y discriminación sufridos, como la guerra interna recién finalizada, nos han dejado una gran cantidad de cosas negativas: hay muchas necesidades materiales no resueltas, existe un bajo desarrollo económico, falta educación ...». Según los organizadores, hubo plena participación de las personas, tanto en la elaboración como el contenido de los murales.

Esquit enfatiza que «el mural cuenta una larga historia que es representada desde la creación de los hombres de maíz, pasando por la invasión, la fundación del pueblo, la vida en la época colonial, el establecimiento de Comalapa, la privatización de la tierra, los conflictos religiosos, el terremoto de 1976 y el conflicto armado». (Esquit, 2007: Pág. 257).

El mensaje de los murales va más allá de sólo pintar, es contar una parte de la vida del municipio en ella. Sin embargo, también es importante escuchar las voces y percepciones de otras personas que no estuvieron involucradas en la realización de los murales, así como de su contenido. Un grupo de estudiantes del curso de ciencias sociales, como parte de su formación fueron a observar los murales, para luego realizar un análisis de su contenido, en especial la violencia política.

30 Según el mismo autor, la Coordinadora Juvenil de Comalapa, Woo´ Kawoq, es una organización fundada en el 2002, se considera como una organización de desarrollo y promoción integral de la juventud maya kaqchikel de Comalapa.

Fotografía No. 11



De esta actividad se resume las opiniones y las impresiones de los y las estudiantes mencionados:

Casimiro Chex Sucuc apunta que «para mí, mucha gente fue asesinada, masacrada entre el Conflicto Armado Interno, muchos perdieron sus familiares padres y hermanos por el ejército. Muchas familias inocentes fueron masacradas, sólo por gusto sin que sean culpables».

Sayra Verónica Mux Tuctuc comenta que «todo lo que está pintado en las paredes, es un arte que cuenta lo que sucedió con nuestros abuelos que vivieron antes que nosotros, esas pinturas, algunos fueron reales y otras no fueron reales en la vida. Esos dibujos, algunos lo pintaron mujeres y hombres que pudieron vivir en esos tiempos y no murieron, eran familiares».

Pedro Tubin Colaj dice: «para mí, estos murales significan que así sucedió en nuestro país hace muchos años, que estuvo durante 36 años. Fueron asesinadas y torturadas muchas personas, quizá por sus culpas y otras porque no habían hecho nada, sólo por odio los acusaron ante la guerra.»

Gloria Angélica: «todo lo que pasó durante el conflicto armado es todo lo que se encuentra allí, es todo lo que ha pasado está pintado, con los colores que combinan el dibujo, eso ocurrió en nuestro municipio. Es interesante para nosotros para que nosotros no lo volvamos hacer, es una enseñanza para que nosotros tengamos todo lo que nos sirve para observar mantener en paz...».

Edy Manuel Chalí Chex opina que «hay mucha discriminación a las personas por el conflicto armado interno, pero las personas no se podían defender, por eso las personas eran maltratadas, eran asesinadas, no importaba la edad y su sexo. Murieron muchas personas que trabajaban en el campo, no les importaba qué es lo que hacían, los asesinaban».

Fredy Leonel Cux Martín refiere que «para mí significa lo que pasó en aquellos tiempos, muchas personas fueron asesinados, masacrados, muchos fueron secuestrados y luego fueron asesinados. Con el paso del tiempo fueron desenterrados. Pero con ese acto de violencia muchas familias perdieron sus familiares».

Este testimonio supone la parcialidad en el abordaje de la historia local, a través de los murales, es probable que de las voces y múltiples versiones hayan sido sólo en contra de una de las partes que generó la violencia. De acuerdo con Esquit, «durante dos años, los jóvenes desarrollaron talleres, recolectaron narraciones orales sobre la historia de los pueblos y escucharon desde las voces de los indígenas las múltiples versiones sobre cómo la gente enfrentó la represión del ejército (lo subrayado es propio)». (Esquit, 2010, Pág. 246).

Fotografía No. 12



Lo expuesto demuestra cómo la población ve esos murales. En algunos casos, la juventud está informada y analiza lo que ocurrió en la más reciente violencia política vivida por más de 36 años. Al mismo tiempo, es el reflejo de una comunidad dividida y el poco abordaje de estos temas en el seno de las familias como también, en el ámbito educativo. Porque la educación no aborda estos temas en forma profunda, mucha de la historia se basa en aspectos superficiales y fuera del contexto social de los y las alumnas.

En este contexto, otros actores sociales del municipio comentan sobre los murales, así como algunas críticas que se basan en cómo podría haber lucido mejor, como también el involucramiento de otros actores importantes del municipio, con trayectoria nacional o internacional. Esto le habría dado mayor representatividad y reconocimiento.

Fotografía No. 13



Una de las personas afirmaba que «... hubiese sido distinto (...) si se hubiera puesto un toque artístico, donde hablara la obra por sí sola, o que tuviera una lectura enorme, donde se expresaran las ideas. Por ejemplo, los treinta y seis años del conflicto armado, pero donde nos pongamos a pensar y a tener ideas. No sangre, armas, muertes, donde la niñez se le ayude a pensar (...) porque allí ya no hay nada que pensar, allí es una fotografía, está limitado, entonces como que se mostró la otra parte como lo hemos discutido (...), se mostró también la realidad de los pintores comalapenses. Ellos miran pintan y lo hizo don Andrés Curruchich, lo que vio pintó, si don Andrés hubiera vivido más tiempo después de todo este conflicto armado, hubiera pintado escenas de esto también, porque lo que él veía pintaba...».

Por otro lado, Esquit documentó que todo lo dicho contrasta con las versiones de algunos ladinos del pueblo que afirman que el mural no refleja la historia de Comalapa, pues obvia a los ladinos. Felipe Galvez, artista mestizo, indica al respecto: «... siempre lo he dicho, hay unos lugares muy bonitos en el cementerio y en la escuela, que representan parte de la historia, pero a mí me parecen un poquito exclusivos, los lugares de la exclusión, porque la cultura ladina ha ayudado a formar este pueblo, para bien o para mal, ha intervenido. Entonces, hay costumbres, cosas que no se representan allí, pero los ladinos que están allí son los malos, él único bueno allí es don Rafael Alvarez Ovalle.»

Son varias opiniones vertidas en torno a los murales expuestos en la entrada de *Chixot*, seguramente faltaron otras voces que aportarían otras críticas constructivas. Así como tendría que ver con la interacción social entre indígenas mayas y ladinos, mestizos. Especialmente cuando se cuestiona que ellos y ellas no están en estos espacios, valdría la pena debatir y discutir a profundidad, sobre todo, poner el rol de ladinos durante la violencia política. Seguramente sería una forma que ayudaría a hacer un mejor análisis de la historia del municipio, así como abordar la interacción denominada *interculturalidad*.

B. Proyecto de restauración de los murales

Los murales se dividen en dos áreas físicas, uno se encuentra a un costado de uno de los establecimientos de educación pública; la otra parte está sobre el cementerio general de la entrada/salida principal del municipio.

Los murales necesitaban restauración, debido a que se empezaron a deteriorar por efectos del sol, lluvias y otros fenómenos naturales. Fue en agosto del 2010 cuando se logró culminar la restauración de los murales que se encuentran a un costado del cementerio. En un acto formal de inauguración de dicha reconstrucción, se hicieron presentes dos personalidades de la vida política de la localidad, la Vice Ministra de Cultura y Deportes y el Alcalde Municipal. Con un grupo reducido de espectadores, entre los que se encontraban miembros de la Coordinadora Juvenil de Comalapa, entidad encargada de la restauración.

En un medio de comunicación masivo se colige algunas de las reacciones en torno a la remodelación e inauguración del mural:³¹ David Catú, miembro y fundador de la Coordinadora Juvenil de Comalapa, a cargo del proyecto, asegura que antes de realizar los trabajos del mural se convocó a todas las organizaciones sociales, pero lamenta, «que la mayoría de las personas no mostraron interés en asistir a las reuniones convocadas».

Berta Chirix, diseñadora gráfica e impulsora del proyecto de murales en 2003, señala que estos tienen una proyección social, «a veces nuestro arte sólo queda en un espacio cerrado y la gente no tiene acceso. Propone que el gobierno local cuente con un presupuesto para las artes que promuevan proyectos culturales para los niños, jóvenes y adultos, sin intereses políticos o económicos (...) que la población comalapense debe empoderarse para darle mantenimiento a los murales y no dejar el proyecto en manos de un solo grupo».

Alfredo Perén, vecino del lugar, dice desconocer el significado de los «dibujos» que se pintaron, aunque los califica como «magníficos». Señala que sería bueno que se cuente a los pobladores en qué consisten los murales.

³¹ <http://www.elperiodico.com.gt/es/20100812/ciencia/169436/>. Consulta realizada el 04-11-10.

C. Los y las pintores/as artistas y los murales

Esquit sostuvo que «cuando algunos jóvenes comalapenses integrados en FUNDAMAYA/ UNESCO y al Comité de Turismo local iniciaron este trabajo, se abocaron a los pintores reconocidos del pueblo para que apoyaran la iniciativa, algunos de los invitados, no obstante, exigieron un pago por las obras que harían. Debido a que no tenían los fondos económicos para pagar a los pintores y porque consideraban que este era un trabajo comunitario en donde la gente debía participar con voluntad e interés, los jóvenes acudieron a las escuelas locales. En éstas encontraron apoyo, pues muchos niños y jóvenes participaron activamente en la definición de la historia que debía contarse y en el trabajo concreto de pintar los cuadros». (Esquit, 2007: pág. 258).

Se afirma que el rechazo de parte de los y las pintores/as artistas en participar se debió a la falta de remuneración del trabajo a realizar. Sin embargo, se manifiesta que estas actitudes fueron de los artistas comerciales, que no sólo exigieron un pago, sino además no estaban de acuerdo con el contenido del mural. Porque a ellos les interesaba vender. Un pintor artista, no comparte dicha afirmación y argumenta que «nosotros ya no somos de ayer, estamos despiertos, ya analizamos, ya sabemos qué es lo que queremos hacer (...), yo, con mucho gusto, iría a pintar una de mis obras allí, si en verdad, fuera *ad honorem* todo, lo malo es que hay alguien que cobra detrás de todo esto». En esta misma línea, una pintora artista se pronunció y afirmó que «a mí no me pareció porque sólo es regalado, ir a dar su tiempo, sólo dan pintura, ya uno es madre de familia, cuesta decir que me voy, hay que ir a pintar, y así dijeron todos; que no solo del aire vivimos, y tan siquiera algo nos reconoce y así estuve al lado de esas personas. También el lugar es otro factor, porque no es adecuado, por algo se hace un trabajo inspirado, un sacrificio, doy mi tiempo y todo. Es decir, vas hacer un tu mural, que sea dentro de la municipalidad u otro lugar protegido para que perdure y no sufra deterioro, y la verdad así pasó, sólo unos dos o tres años aguantó la pintura y se cayó...».

También se indica que los pintores artistas que se negaron a participar venden más a partir del mural, porque vienen más turistas internacionales, solo vienen turistas de ciertos niveles económicos. Por lo tanto, los fortaleció —aunque no hayan participado—. Sin embargo, para una de las pintoras artistas, no tiene nada que ver la presencia de turistas en el municipio con la pintura mural, los artistas existen y existirán argumenta, lo cual no ha sido fruto de la existencia del proyecto mural.

No cabe duda que los conflictos sociales o la falta de coordinación, así como la incidencia en las acciones en beneficio del municipio, son afectadas todavía por las secuelas de la guerra psicológica. El tejido social ha sido desestructurado en sus diferentes niveles y dimensiones porque se buscó «apoderarse de la mente de los hombres y de los pueblos para orientar su conducta en la forma deseada (...); su finalidad es crear sentimientos de temor, desconfianza, angustia, fatiga, sorpresa, pánico, depresión, desaliento (...). Inmovilizarlos y paralizarlos —por completo— para facilitar su vencimiento». (Borja, 1997: Pág. 507). En otras palabras, no matar a todas las personas, pero sí eliminar todo lo que hay en su entorno objetivo y subjetivo.

Los murales han despertado una discusión y una forma para hablar de la guerra psicológica y política, experimentada por la generación de adultos y jóvenes en la actualidad. Como también ha sido un tema que podría dejar muchas lecciones para el municipio, las personas y organizaciones sociales, a partir de escuchar las voces, las opiniones. No se trata de agravar las diferencias o las inconformidades, se trata de democratizar y recuperar el sentido comunitario de la convivencia de los mayas, en este caso kaqchikel.

Domingo Ixcoy comentó en este contexto que «hay mucho trabajo que hacer todavía en tiempos de pos conflicto armado, por un lado, dignificar a los muertos del conflicto; por el otro es eliminar el terror que dejó el conflicto armado. Porque todavía hay temor en San Juan Comalapa, cuando la gente se aprecia, se colectiviza, se habla, hay problemas, (...) ha habido una ausencia en todos los ámbitos. Necesitamos una cultura de hablar las cosas tal como son, la transparencia juega un papel importante y debe practicarse en la comunidad de los pueblos indígenas porque se va perdiendo. Hay que recuperar el tema de la consulta, que sean las comunidades los actores, porque es un gravísimo error cuando es la cooperación quien decide. Esto debió hacerse en relación con los murales». (Comunicación personal, agosto de 2010).

No cabe duda que el desarrollo de los murales ha despertado una serie de problemas que sigue afectando a Comalapa, pero se puede reflejar su trascendencia a otras acciones a favor del municipio. No se puede tomar postura ni mucho menos estar de lado de alguna de las partes que expresaron su malestar o satisfacción sobre el proceso implementado en los murales. Pero sí, amerita señalar que hay necesidad de aprender e identificar las debilidades existentes. Así como la necesidad de unir esfuerzos por superar los problemas y contribuir a la articulación del tejido social comunitario afectado.

Es necesario trascender el problema al Estado guatemalteco a través del gobierno, por la falta de acciones, sigue siendo el factor principal de las desigualdades y la falta de reconocimiento de los y las pintores/as artistas. ¿Qué habría pasado si se contara con políticas públicas que dignificara a los y las artistas? ¿Será que la cooperación internacional habría sido la determinante en la elaboración de los murales? ¿Se habría negado los y las pintores/as artistas a participar si se le hubiera reconocido económicamente, mediante las políticas públicas?

No se trata de buscar o señalar culpables, más bien de buscar soluciones. Tampoco se trata de señalar a los y las pintores/as artistas su falta de cooperación, si se sabe que también, es su fuente de trabajo. Es buscar un equilibrio en el querer hacer y lo que es necesario hacer por satisfacer necesidades materiales y espirituales, es en este sentido que se debe justicia para evitar más conflictos.

Por otro lado, también es cierto que los y las pintores/as artistas, desde su experiencia pueden aportar acerca de dónde, cómo y cuáles son las ventajas y desventajas de hacer pinturas murales. Esto tiene que ver con costos, con cambios climáticos, la forma de organizar las ideas. Por lo tanto, es determinante tomar en cuenta opiniones de los mismos expertos y buscar un equilibrio entre personas que forman parte del municipio.

Reflexiones finales

El desarrollo histórico de los y las pintores/as artistas del municipio de Comalapa *Chixot*, ha sido un esfuerzo motivado por la inspiración, creatividad, capacidad y potencialidades de las personas, que en la mayoría de los casos ha sido aprovechado por los habitantes, a través de pequeños espacios que propiciaron su origen y desarrollo. El caso de los primeros pintores artistas, Andrés Curuchich y Francisco Telón, quienes no fueron promovidos como tales sino ellos vieron una salida a las formas de trabajo tradicional al que estaban sujetos en su época. Es de reconocer que son habilidades y potencialidades innatas, herencia de los mayas prehispánicos y, por lo tanto, los mayas kaqchikeles son herederos directos de la gran civilización maya.

La pintura artística y su desarrollo en *Chixot*, no sólo generó una forma de sobrevivencia para las personas del municipio, sino también la posibilidad de abrir otras formas de trabajo, que en consecuencia determinó que la mayoría ya no fuera a laborar como mozo colono o peón en las grandes fincas que solía ser parte de la dinámica económica del lugar hace más de 50 años. Sin embargo, en la medida que no haya reconocimiento y apoyo al desarrollo de los/las pintores/as artistas, desde su creatividad y originalidad innata, decrecerán en sus aportes. De esta forma es urgente la dignificación y reivindicación en aspectos económicos, políticos, sociales y culturales, hacia las expresiones artísticas, en particular la pintura artística, así como buscar la forma de no reproducir pinturas al estilo maquila, que si bien es cierto es una forma de sobrevivencia de un gran sector de la población comalapense, tampoco los dignifica ni compensa el esfuerzo realizado.

Por otro lado, aunque ha habido estudios sobre los estilos de pintura artística, la misma ha tenido su singularidad en el municipio. Muchos de sus grandes autores artistas, son reconocidos por su originalidad, estilo y diseño. El estilo, en última instancia no ha sido determinante, el municipio de *Chixot* es reconocido en el nivel nacional e internacional por la pintura artística.

El sistema e ideología patriarcal y racista ha sido un obstáculo para el desarrollo de las mujeres mayas kaqchikeles, que se traduce desde el discurso hasta las acciones y políticas del Estado. Éstas se manifiestan en la reproducción de roles tradicionales al que están sujetas y que responde al esquema mental de los hombres mayas y de ladinos o mestizos. Las dificultades encontradas por las mujeres mayas kaqchikeles, no ha sido obstáculo para trascender a un espacio que les había sido negado. El desafío ha sido duro, doloroso y frustrante, pero ha dado frutos y seguramente las siguientes generaciones no se verán con las mismas

limitaciones. Aunque el combatir el nivel de machismo, racismo y discriminación es parte todavía de las grandes luchas, en muchos de los casos sólo de las mujeres.

Es evidente que la violencia política y psicológica ha tenido sus secuelas, las cuales no han sido tratadas en su momento en las comunidades ni en su justa dimensión. Que en la actualidad y posiblemente en algunas décadas todavía serán afectadas por ella. Es necesario crear y construir una verdadera democracia desde las dinámicas locales de las personas que integran el municipio. Articular el tejido social comunitario, es una tarea de todos y todas, así como una forma de fortalecer la resistencia de los pueblos, especialmente maya. La historia ha mostrado que pese a tanta violencia, opresión y colonización, la lucha y la resistencia está viva en todo momento. Comalapa *Chixot* es el ejemplo en muchos aspectos y espacios.

Bibliografía citada y consultada

1. Asociación Maya Uk'ux B'e. (2010). *Aportes de Mujeres y Hombres Mayab´ al tema de Género*. Guatemala.
2. Asturias, Barrios y Berger, Monica. (1998). "La pintura Kaqchiquel de Comalapa". En: *ARTE Naif*. Guatemala: UNESCO.
3. Asturias, Barrios (1985). *Comalapa: El traje y su significado*. Guatemala. Ediciones del Museo Ixchel.
4. Burgos, Elizabeth. (2001). "Memoria, Transmisión e imagen del cuerpo: Variaciones y recreaciones en el relato de un escenario de guerra insurgente." En: *Stoll Menchú: La invención de la memoria*. Morales, Mario (Coordinador). Guatemala: Consucultura. Editores Siglo Veintiuno.
5. Barrios, Jaime. (2007). *Quinientos Años Después. Arte Mestizo*. Guatemala: Editorial Universitaria. Universidad de San Carlos de Guatemala.
6. Borja, Rodrigo (1997). *Enciclopedia de la Política*. México, Fondo de Cultura Económica.
7. Butler, Judith (2001). *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*. México: PAIDOS.
8. Coordinadota Juvenil de Comalapa. El mural de Comalapa "un camino hacia la Paz". Boletín, hoja única.
9. Cabrera, Roberto. (1987). "Imaginería Popular o Arte de Pueblo: Los pintores "Primitivistas" de Comalapa". En *Revista Alero*, Num. 30, tercera época, mayo – junio 1978. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
10. Cofiño, Anamaría. (2007). *A flor de piel: aproximación etnográfica a los sentimientos de las mujeres kaqchikeles en la exhumación de San Juan Comalapa, Chimaltenango, 2003-2005*. Tesis Licenciatura en Antropología. Guatemala: USAC.
11. Comisión Presidencial contra la Discriminación y el Racismo contra los Pueblos Indígenas en Guatemala –CODISRA—. *Indicadores y Estadísticas por Pueblos y Comunidades Lingüísticas de Guatemala*. Guatemala, 2010.

12. Comisión de Esclarecimiento Histórico –CEH—. (1,999). *Guatemala, Memoria del Silencio*. Tomo I, Informe presentado por la Comisión de Esclarecimiento Histórico, Guatemala.
13. Chinchilla, Ernesto. (2002). *Historia del Arte en Guatemala. Arquitectura, Pintura y Escultura*. Guatemala: Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín.
14. Dary, Claudia. (1991). *Relatos de los Antiguos. Estudio de la tradición oral de Comalapa, Chimaltenango*. Guatemala, Dirección General de Investigación. Universidad de San Carlos de Guatemala.
15. Esquit, Edgar. (2010). *La superación del indígena: La Política de la modernización entre las élites indígenas de Comalapa*. Siglo XX. Guatemala, Instituto de Estudios Interétnicos, Universidad de San Carlos de Guatemala.
16. *El Periódico*. (2010). *Restauran murales en Comalapa*. Obtenida el 12 de agosto del 2010, de <http://www.elperiodico.com.gt/es/20100812/ciencia/169436/>
17. Esquit, Edgar. (2010). "Movilización política indígena en Comalapa en la era de la Paz: Identidades, memorias y autodeterminación indígena en la localidad. En: *El movimiento maya en la década después de la Paz*. Bastos, Santiago y Roddy Brett (compiladores). Guatemala: F&G Editores.
18. Esquit, Edgar. (2007). "Debates en torno a la identidad y el cambio social en Comalapa, una localidad en el altiplano guatemalteco." En: *Mayanización y Vida Cotidiana. La ideología multicultural en la sociedad guatemalteca*. Bastos, Santiago y Cúmes, Aura (Coordinadores). Guatemala: FLACSO, CIRMA, CHOLSAMAJ.
19. Hoheisel, Horst. (2007). *Algunas reflexiones acerca del arte de la memoria y la memoria del arte*. En Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen. Sandra Lorenzcano y Ralph Buchenhorst (editores). 1a. ed. Buenos Aires: Gorla.
20. Manz, Beatriz, Oglesby, Elizabeth, García, José. (1999). *De la memoria a la reconstrucción histórica*. Guatemala: AVANCSO. Editores Siglo Veintiuno.
21. Martínez, Severo. (2001). *La patria del criollo. Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*. Fondo de Cultura Económica, México. Edición especial para la República de Guatemala.
22. Municipalidad de Comalapa. (2006). *Monografía del municipio de San Juan Comalapa. Departamento de Chimaltenango. San Juan Comalapa "La Florencia de América"*, de www.sanjuancomalapa.com/index.php?option=com_docman...
23. Palencia, Tania. (1999). *Género y Cosmovisión Maya*. Primera Edición. Proyecto de Desarrollo Santiago –PRODESA Guatemala: Editorial Saquil Tzij.
24. Programa de las Naciones Unidas. *Guatemala: ¿Una Economía al Servicio del Desarrollo Humano?*. Informe Nacional de Desarrollo Humano, 2007/2008.

25. Rodas, Haroldo. (2002). *Pintura y Escultura Hispánica en Guatemala*. Guatemala, Segunda Edición.
26. Sanford, Victoria (2009). *La Masacre de Panzós: Etnicidad, tierra y violencia en Guatemala*. Guatemala. F&G editores
27. Staikidis, Kryssi. (2006) *Las experiencias vividas en la educación del arte: Una pintura y colaboración con Paula Nicho Cúmez*. Visual Culture & Gender, Vol. 1. Obtenida el 11 de noviembre del 2010, de http://128.118.229.237/vcg/1vol/Staikidis06_Spanish.pdf
28. Secretaría de Planificación y Programación de la Presidencia. *Hacia el cumplimiento de los Objetivos de Desarrollo del Milenio en Guatemala*. II Informe de Avances, 2006. Guatemala, Magna Terra Editores.
29. Taschen. (2005). *Mujeres Artistas*. Hong Kong, Los Angeles, Madrid, París, Tokyo. Editado por Uta Grosenick.
30. Universidad de San Carlos de Guatemala. IDHUSAC. *Derechos Humanos de las Mujeres en Guatemala*. Diagnóstico. 2006.

Legislación:

Corte de Constitucionalidad. Constitución Política de la República de Guatemala 1985 y su interpretación por la Corte de Constitucionalidad, 2008.

Oficina del Alto Comisionado de Naciones Unidas -OACNUDH-, Pacto Internacional de los Derechos Civiles y Políticos, Naciones Unidas. 2008.

Oficina del Alto Comisionado de Naciones Unidas -OACNUDH-, Pacto Internacional de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales. 2008.

Secretaría de la Paz, -SEPAZ-, Acuerdo de Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas. 2005.

Oficina del Alto Comisionado de Naciones Unidas -OACNUDH-, Declaración sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas.

Anexos

Pintores/as artistas entrevistados/as del municipio de <i>Chixot</i> en forma individual							
Nombre	E d a d	S e x o	Identidad o ad- scripción étnica	Grado de escolaridad	Estilo	Tipo Escuela	Años de tra- ectoria
Cúmez, Victoria	49	F	Mujer indígena	_____	_____	Autodidacta	27
Colaj Sanaí, Imelda	24	F	Indígena	Diversificado	Primitivista	Autodidacta	9
Curruchich, Elena	—	F	Maya Kaqchikel	_____	Primitivista	Autodidacta	_____
Chalí, Elida Mux	20	F	Mujer –Maya	Estudiante de Magis- terio	Paisajismo	Autodidacta	14
Calí, Juan Antonio	35	M	Guatemalteco	Licenciatura en Ad- ministración	Realismo y Retratista	Autodidacta	10
Gabriel, Ivan	—	M	Maya-indígena	Licenciado en Arte		Autodidacta	42
Gabriel, Julian	—	M	Descendiente- maya	Licenciado en Arte		Autodidacta	37
Gálvez, Felipe	39	M	No indígena	Maestro de Educa- ción Primaria	Expresio- nismo	Autodidacta	28
Mux, Hermelindo	38	M	Indígena Kaq- chikel	Tercero Básico	Ninguna corriente	Autodidacta	13
Nicho, Paula	—	F	Indígena	Sexto primaria	Surrealista	Autodidacta	_____
Perén, Oscar	59	M	Kaqchikel	_____	Primitivista Arte <i>Naif</i>	Autodidacta	38
Poyón, Angel	33	M	Humano	Contador	_____	Autodidacta	18
Poyón, Juan	30	M	Humano	Bachiller en Arte	_____	Autodidacta	18
Simón Chalí, Flavio	37	M	Indígena	_____	Paisajista y primitivista	Autodidacta	23
Telón, Francisco	88	M	Ninguna	_____	Paisajismo/ Retratista	Autodidacta	_____

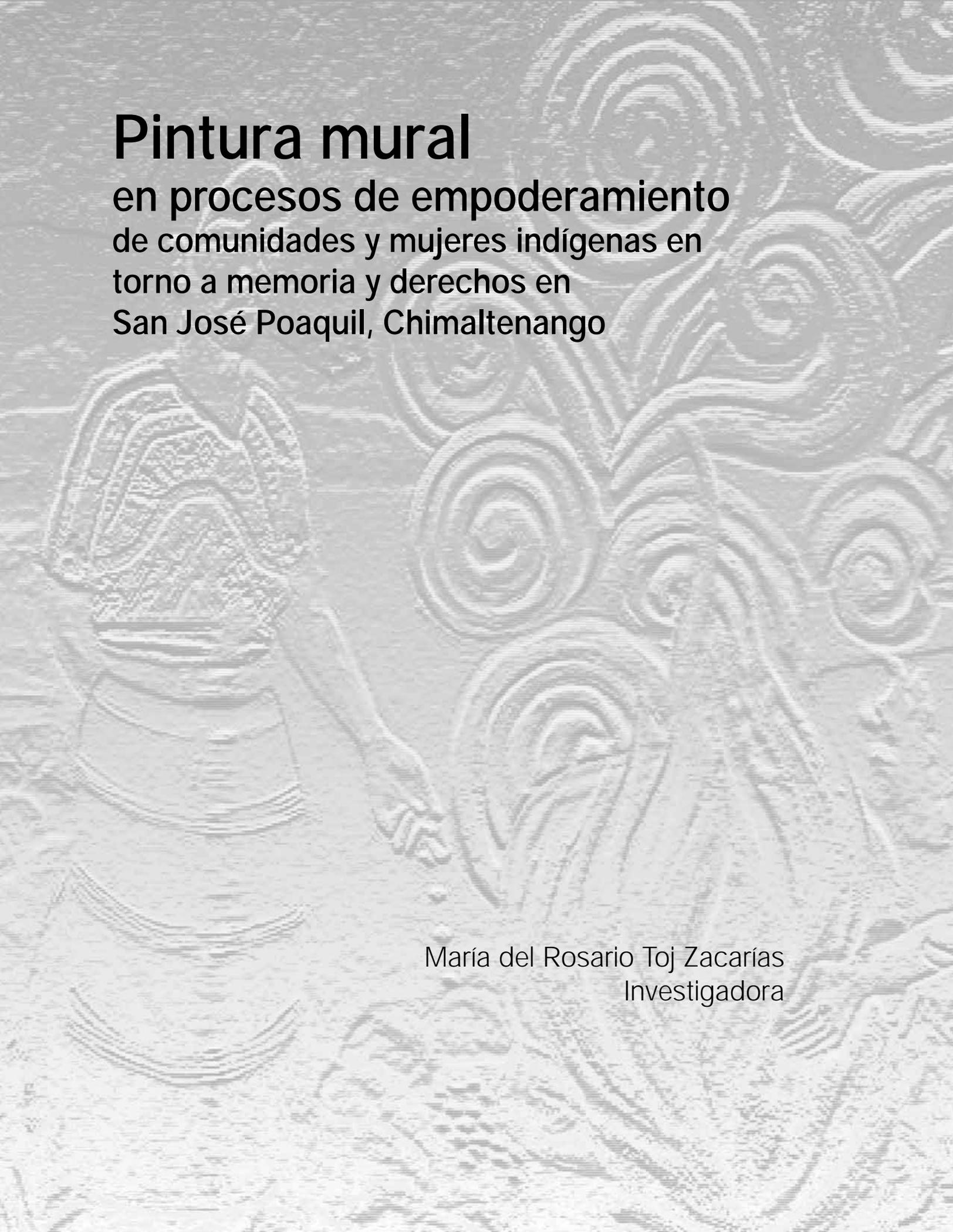
Estudiantes entrevistados en relación al mural, pertenecientes en su mayoría al área urbana del municipio						
Num.	Nombre	Edad	Sexo	Identidad o adscripción étnica	Familiar asesinado/ desaparecido guerra interna	Familiar en las fuerzas armadas (el ejercito)
1	Chicol, Josué	-----	M	-----	-----	
2	CBM	15	-----	Kaqchikel	Sí (tío)	No
3	Chali Chex, Edy Manuel	16	M	Indígena	No	No
4	Cux Martín, Fredy Leonel	16	M	Indígena	No	No
5	Curruchiche Sanic, Ovidio Bibliano	14	M	Kaqchikel	No	No
6	Chex Sucuc, Casimiro	17	M	Kaqchikel	No	No
7	Gloria Angelica	14	F	Indígena	Sí (tío)	Sí
8	Henri Dionel	17	M	Indígena	No	No
9	Icú Perén, Sandy Carolina	14	F	Indígena	No	Sí
10	Mota, Fredy Yovani	22	M	Kaqchikel	No	No
11	Mux Tuctuc, Sayra Verónica	14	F	Indígena	No	No
12	Morales Oxlaj, Libny Ariel	19	M	Indígena	No	No
13	López, Víctor	17	M	Indígena	No	No
14	O.C., Jaison Arnoldo	19	M	Kaqchikel	Sí (tío)	Sí
15	Ordoñez Ajuquejay, Angel Anibal	17	M	Kaqchikel	Sí (abuelo)	Sí
16	Son Cutzal, Carlos Gilberto	15	M	Indígena	No	No
17	Roquel Curruchich, Cristiani	-----	-----	-----	-----	-----
18	Tubin Colaj, Pedro	16	M	Indígena	No	No
19	Tubin Colaj, Noe	17	M	Kaqchikel	Sí (abuelo y tío)	Sí
20	Yool, Walter Noe	14	M	Indígena	No	No
21	Yool Roquel, Juan Carlos	22	M	Indígena	No	No
22	Yool Apen, Magdaleno	25	M	Indígena	No	No
23	Velásquez Bal, Edy Antonio	----	F	-----	No	No

Entrevistas a miembros de los Consejos Comunitarios de Desarrollo.			
Num.	Nombre de la aldea o comunidad rural	Pintores artistas hombres	Pintores Artistas mujeres
1	Simajuleu	6-10	0
2	Pavit	8	6
3	Paya'	2	0
4	Chipoc'	5	8
5	Pamumus	1	0
6	Sector Chitelon	2	0
7	Patzaj	3	0
8	Barrio Xejúl	1	0
9	Xiquin Sanaí	0	0
10	Panimacac	0	0
11	Caserío Quisaya	0	0
13	Panabajal	-----	-----
14	Barrio Chipoc	-----	-----
15	Colonia San Juan	6	2
	Total	38 aprox.	16 aprox.

Actores/as entrevistados/as en relación al mural, de manera individual		
Nombre	Identidad o adscripción étnica	Relación con la guerra interna
Anónimo	Indígena	Secuestro/hermano
Anónimo	Indígena	Secuestro/padre
Anónimo	Indígena	Ex miembro del ejército
Anónimo	Indígena	Ex miembro del ejército

Entrevista individual a actores/as en relación a las expresiones pictóricas (pintura mural y pintura de caballete)		
Nombre	Identidad o adscripción étnica	Ocupación/Profesión
Catú, Daniel	Indígena	Perito Contador
Hernández Ixcoy, Domingo	Maya K'iche'	Coordinador Asociación Maya Uk'u'x' B'e
Ramírez Salazar, Edna	Ladina	Maestra
Ramírez, Silvia	Comalapense mestiza	Maestra
Simón Arnulfo	Maya Kaqchikel	Licenciado en Lingüista

Las expresiones pictóricas del municipio de San Juan Comalapa en el marco de la justicia y el empoderamiento

The background of the page is a light gray, textured mural. It features several circular, concentric patterns that resemble traditional indigenous designs. In the lower-left and lower-right areas, there are faint, stylized depictions of hands reaching towards each other, symbolizing unity or support. The overall aesthetic is that of a traditional indigenous artwork.

Pintura mural

en procesos de empoderamiento
de comunidades y mujeres indígenas en
torno a memoria y derechos en
San José Poaquil, Chimaltenango

María del Rosario Toj Zacarías
Investigadora

Introducción

En el presente estudio se aborda de manera exploratoria y descriptiva, la experiencia alrededor de la pintura mural realizada en el 2006, en las paredes de la Alcaldía Municipal de San José Poaquil, Chimaltenango. Se aborda el mismo, considerando que representa uno de los casos donde la pintura mural va más allá de la cuestión estética al estar vinculada y expresar dinámicas sociales y procesos de empoderamiento de comunidades y mujeres indígenas.³²

Esta pintura mural fue resultado de iniciativas regionales que buscan rescatar la memoria local y de manera particular la memoria del conflicto armado. Fue utilizada como herramienta de crítica social y fue producto colectivo de organizaciones y comunidades y no de artistas o personas individuales. Fue parte de un proceso que implicó trabajo de recuperación histórica y la pintura propiamente dicha, en el que participaron sobre todo mujeres viudas y jóvenes —mujeres y hombres— familiares de personas asesinadas y desaparecidas durante el conflicto armado. De ahí que este estudio se realiza teniendo en cuenta la perspectiva de actores y actoras desde comunidades y organizaciones que participaron en el mismo.

Por medio de la expresión artística colectiva, las comunidades y mujeres vinculan y expresan memoria, historia y derechos y ayudan a la participación, a la construcción y reconocimiento de historias y de identidades. Por medio del arte expresan su rechazo a las relaciones de poder que se manifiestan por medio del racismo, el patriarcado y el militarismo.

En las siguientes páginas se presentan los principales elementos teóricos y metodológicos del estudio, se presenta un breve contexto regional y local, se analiza a las actoras y actores colectivos y se hace una revisión de contenidos, conceptos y significados alrededor de la pintura, a partir de la experiencia desde las comunidades y mujeres indígenas. Respecto al proceso de recuperación de la memoria de comunidades y mujeres indígenas se aborda la forma colectiva de hacer y registrar la historia y los temas seleccionados para ello. De manera particular, se visibilizan presencias y ausencias de mujeres indígenas en los contenidos de esa construcción colectiva, mencionando significados más particulares. También se analiza la utilidad de la pintura mural en los procesos de recuperación de la memoria histórica, considerando el para qué y para quién de estos esfuerzos. Como parte de ello, se plantea la necesidad de rescatar la memoria oral que se ha ido perdiendo y degradando. Asimismo, se plantea la reivindicación de la versión del conflicto armado desde las mujeres y comunidades

³² El término indígena o maya se utiliza indistintamente para identificar étnicamente a las y los sujetos de estudio.

afectadas por la represión y su intento de recordar para batallar contra el olvido y el silencio, pero también para sanar individual y colectivamente, para concientizar y no volver a repetir.

Como en todo proceso, en las acciones alrededor del mural se perciben dificultades y limitaciones de los pueblos y mujeres indígenas. No obstante, lo que se resalta son las formas en que intentan actuar, en medio de condiciones y estructuras que reprimen, marginan y excluyen. Es esto precisamente una muestra de empoderamiento y de agencia social.

Como se verá, al tratar de abordar las dinámicas sociales alrededor del mural, con frecuencia la obra artística como tal queda relegada a un segundo plano, de hecho el estudio estaba concebido de este modo. Es necesario mencionar el carácter descriptivo de este estudio, para permitir abarcar varios temas y procesos que están vinculados o se expresan en este mural. La pretensión de este estudio no es profundizar en cada uno de los temas, sino enunciarlos como temas actuales que pueden ser motivo de futuras investigaciones, con mayor profundidad.

Este estudio fue posible gracias a instituciones y personas que colaboraron de diversas formas. Agradezco de manera particular a mujeres de CONAVIGUA y Tejidos Guadalupe por abrir las puertas de sus casas en San José Poaquil y compartir valiosa información y experiencias. En particular agradecemos la colaboración e información recibida de Ana Pérez, Rosario Otzoy, Josefina Quill Tubac, Augusto Morales, Berta Lidia Chirix García y Carlos Po-yón. Deseamos que este trabajo contribuya a reconocer sus logros y a seguir reflexionando sobre las experiencias y saberes de una parte del pueblo kaqchikel.

I. Aspectos metodológicos y conceptuales

A. El conocimiento de pueblos y mujeres indígenas en el nivel local

Partir que la forma de conocer y producir conocimiento está mediada por los sujetos que lo producen, plantea la necesidad de posicionamiento de quien investiga. En este sentido, hay que señalar que cuando en el eje de etnicidad se anunció y que el tema de investigación sería la pintura y el empoderamiento en mujeres y pueblos indígenas a partir de estudios particulares, surgieron inquietudes respecto a cómo abordarlo, si desde mi formación académica y mi experiencia con comunidades indígenas y mujeres, el campo del arte pictórico aparecía distante.

Se percibió un tanto difícil vincular un estudio sobre arte pictórico, actividad a la que está relacionada una minoría de la población, con problemas y situaciones sociales que actualmente preocupan a amplios sectores y en este caso, a pueblos y mujeres indígenas. En estas inquietudes estaban presentes las preguntas clave que según Mignolo, hay que explorar en el terreno de la investigación y enseñanza como son: 1) ¿Qué tipo de conocimiento/comprensión queremos/ necesitamos producir y transmitir? ¿A quiénes y para qué? 2) ¿Qué métodos/teorías son relevantes para el conocimiento/comprensión que queremos / necesitamos producir y transmitir? 3) ¿Con qué fines queremos/necesitamos producir y transmitir tal tipo de conocimiento/comprensión? (Mignolo en Walsh, 2003).

De hecho, algunas personas que colaboraron durante la realización del trabajo de campo desde las comunidades preguntaban cómo se vinculaba este estudio con sus necesidades o en qué les iba a ayudar a sus comunidades y organizaciones. Ello indica que la necesidad de pensar y orientar los principios y objetivos de la investigación y de su transmisión también incumbe a los sujetos de estudio. Teniendo en cuenta las inquietudes anteriores es que da el encuentro con la pintura mural en San José Poaquil y se asume la decisión de abordarlo vinculándolo con otras dinámicas y procesos de empoderamiento colectivo en el nivel local.

Asumiendo que el empoderamiento incluye el campo del saber, en este estudio se busca tener en cuenta aquellos conocimientos e historias que han sido *subalternizados*, tal el caso de pueblos y mujeres indígenas. Se parte de planteamientos del pensamiento crítico postcolonial, como los empleados por Mignolo, quien señala que la «historia» del conocimiento está marcada geo-históricamente y además tiene un valor y un lugar de «origen» y que el conocimiento no es abstracto y des-localizado. Mignolo, teniendo en cuenta argumentos utilizados

Pintura mural en procesos de empoderamiento de comunidades y mujeres indígenas en torno a memoria y derechos en San José Poaquil, Chimaltenango

por Aníbal Quijano, plantea que la colonialidad³³ del poder implicó la colonialidad del saber, contribuyendo a dismantelar sistemas, filosofía y organización indígena y a posicionar el eurocentrismo y occidentalismo como modelos únicos del conocimiento, descartando por completo los modelos afros e indígenas como intelectuales y como productores del conocimiento. En oposición a ello habla de la necesidad de realizar trabajos que contribuyan a la descolonización del saber y a dar un giro para construir nuevas genealogías conceptuales, para que quienes guíen el pensamiento crítico no sean quienes estén del «otro lado» de la diferencia colonial. En coherencia con el conocimiento situado aportado desde el feminismo, plantea que la cuestión central es entender cuál conocimiento se produce en cada lado de la diferencia colonial (Mignolo en Walsh: 2003).

En este sentido, el estudio se ubica en el cuestionamiento a las maneras etnocéntricas o patriarcales de concebir el conocimiento científico y de asumir el rigor científico (occidental, universal, global) y en oposición al pensamiento que niega y silencia otras formas de pensamiento y conocimiento como el de mujeres y de pueblos y mujeres indígenas desde lo local. Al respecto Trentavizi señala que «analizar y abrir a la crítica los postulados europeizantes y occidentales es poner al desnudo los mecanismos e intereses que se esconden detrás de la manta omnital de la verdad científica» (2010:71), mientras que de Sousa Santos señala que la crítica a la monocultura del saber y del rigor se basa en que no hay un sólo pensamiento, ni un solo conocimiento (de Sousa Santos, 2006).

Teniendo en cuenta lo anterior, se intentó en todo lo posible poner al centro el sentir y la palabra de actores y actoras locales, aunque hay que señalar que el carácter exploratorio y el tiempo para el estudio determinaron en buena medida las técnicas para la recolección de datos. Por ejemplo, se incluyó recopilación y análisis bibliográfico y documental, incluyendo un video relacionado con el tema.

El trabajo de campo incluyó una primera visita exploratoria para conocer aspectos iniciales acerca del proceso alrededor del mural y a establecer los sentidos y las formas de acercamiento al caso. Luego, para conocer percepciones y experiencias colectivas desde la comunidad y las mujeres indígenas se atendieron tres grupos focales con un total de quince mujeres viudas y jóvenes de diferentes organizaciones y de comunidades cercanas a la cabecera municipal. Las actividades se realizaron en lugares donde normalmente convergen las actoras, en días y horarios estipulados por ellas para no alterar sus dinámicas personales y comunitarias. Se dejó la opción de hablar en castellano o kaqchikel según lo prefirieran (se contó con apoyo de una traductora). A partir de ello, varias mujeres, a pesar de hablar un castellano regular, prefirieron desenvolverse en su idioma.³⁴ Cabe señalar que no todas las mujeres en grupos focales participaron en la misma proporción. Los aportes de algunas

³³ De Sousa Santos, Boaventura, sin fecha, señala que el sociólogo peruano Anibal Quijano plantea los tres niveles en que opera la «lógica de la colonialidad»: del poder (economía y la política); del saber (epistémico, filosófico, científico, relación de lenguas y conocimiento) y del ser (control de la subjetividad, sexualidad y roles atribuidos a los géneros). Por su parte, Santiago Castro Gómez dice que la colonialidad no debe confundirse con el colonialismo como etapa histórica. Este concepto se refiere a una tecnología de poder que persiste hasta hoy, fundada en el «conocimiento del otro» (Sin fecha).

³⁴ Esto puede reflejar que en muchas actividades ellas se ven obligadas por las circunstancias a hacerlo en castellano, al parecer eso estresa y desempodera en la expresión. El uso del idioma no es sólo cuestión de identidad, sino una cuestión de libre y mejor desenvolvimiento.

personas fueron breves, argumentando que otras participantes ya habían abordado el tema. Esto que podría interpretarse como una limitante, puede también explicarse como la existencia de experiencias y saberes compartidos.

Asimismo, se realizaron tres entrevistas semiestructuradas con informantes clave de organizaciones y comunidades, buscando ampliar y contrastar información que enriqueciera el análisis y, sobre todo, que brindara información acerca de cómo y dónde participaron y sobre sus percepciones generales sobre el proceso. En total participaron dieciséis³⁵ personas, catorce fueron mujeres y dos hombres.³⁶ Todas las entrevistas se grabaron con el consentimiento de las personas participantes. Del perfil de personas entrevistadas, dos elementos pueden considerarse como un *plus*. El primero es que la mayoría de ellas fueron mujeres, lo cual puede considerarse una muestra de que quienes participaron en los procesos alrededor del mural fueron mujeres, en su mayoría viudas y jóvenes que perdieron a familiares durante el conflicto. El segundo es que todas las personas entrevistadas, informantes clave o no, participan en más de un espacio organizativo con proyección local, regional o nacional. Al formar parte de organizaciones, su experiencia trasciende la experiencia individual.

Como parte del procesamiento y análisis de datos, las entrevistas a mujeres e informantes clave se transcribieron literalmente, dando como resultado abundante material de fuentes primarias. En el proceso de ordenamiento, cada entrevista transcrita se leyó detenidamente, para realizar una identificación de datos y ordenamiento temático, teniendo en cuenta los objetivos del estudio, así como las categorías y conceptos principales que lo orientan. La información se ordenó por subtemas que se fueron identificando. Para el análisis y síntesis con base en las distintas fuentes de información, la voz y la percepción de los y las protagonistas de los procesos vinculados con el mural, tienen un espacio fundamental.

B. Intersecciones del análisis de distintas opresiones que experimentan las mujeres indígenas

Para el acercamiento a la experiencia de comunidades, organizaciones y mujeres indígenas en torno a la pintura mural, uno de los conceptos centrales en el presente trabajo es la etnicidad. Éste hace referencia a un sistema de relaciones sociales basadas en la pertenencia o identificación con un grupo a partir de un mismo origen histórico y cultural. De acuerdo con Rodríguez-Shadow (2000:113), además de comprender elementos culturales, lingüísticos o religiosos que forman e identifican a los grupos, y que los diferencian de otros, comprende sobre todo un sistema de representaciones sociales y adquieren relevancia y significado en el tejido de las relaciones sociales. Adams y Bastos señalan que la etnicidad hace referencia

³⁵ Tres de ellas participaron dos veces, como entrevistadas en grupo, luego como traductoras o como informante clave.

³⁶ Las entrevistas clave se realizaron con una joven integrante de distintas organizaciones participantes en San José Poaquil, por ser joven, mujer y estar vinculada con organizaciones y al mural en el nivel de dirección; a un integrante de la Coordinadora Juvenil de Comalapa por haber sido encargado del mural de San José Poaquil dentro del proyecto regional de recuperación de la memoria histórica y a una muralista indígena kaqchikel, por su conocimiento respecto a estos temas y el trabajo que ha tenido con mujeres y jóvenes, así como con organizaciones tanto indígenas como mestizas en el tema de murales. Para más detalles ver en anexo el cuadro de perfiles.

a un entramado de relaciones sociales que tienen como eje articulador la pertenencia a un grupo y la estima social. Esta pertenencia se funda en la identidad étnica, es decir, en la auto adscripción y en la percepción y aceptación desde el grupo al que dice pertenecer. Entre los marcadores étnicos, estos autores mencionan la cultura, la lengua, religión y terrenos comunales, aclarando que ninguno de tales elementos por separado define en sí mismo la identidad étnica, ni son suficientes para definir al grupo (2003: 40-41). Los marcadores culturales pueden cambiar o variar en el tiempo, los mismos, pueden adquirir matices o relevancias distintas de una persona a otra dentro del grupo, sobre todo en situaciones de migración hacia entornos donde predominan otros marcadores culturales.

Epstein señala que la explicación del fenómeno étnico es multifactorial (1978: 92) y que no debe reducirse a las explicaciones de sus aspectos culturales o políticos. Este autor otorga importancia a la socialización y a la carga afectiva para explicar cómo el sentimiento de pertenencia étnica se transmite y mantiene hacia nuevas generaciones. Según él, «gran parte del comportamiento étnico es la expresión de un grado de afecto extraordinariamente poderoso porque está arraigado en el inconsciente» y de ahí su gran capacidad de movilización. Enfatiza que en la formación de la identidad étnica, está presente la interacción de lo interno y externo al individuo y al grupo, de elementos objetivos y subjetivos, de aspectos sociológicos y psicológicos (Ibíd.: 86 y 103).

Adams y Bastos también señalan que lo que hace de la etnicidad un aspecto fundamental de las relaciones sociales no es simplemente la identificación o ausencia de identificación con un grupo, sino es el hecho de que a los grupos se les asignen ubicaciones diferenciadas y jerarquizadas en la sociedad. Señalan el mecanismo por el cual se justifica el dominio de unos grupos sobre otros, en razón de la diferencia étnica (Adams y Bastos: 40-41). En otras palabras, aunque en teoría todos seamos iguales en cuanto a derechos y aunque en el discurso actual se asuma la diversidad étnica como riqueza, en la realidad la etnicidad es un factor que determina la ubicación dentro de una escala social. En esta escala, los pueblos indígenas se encuentran subordinados, de manera que la diferencia étnica se traduce en desigualdad y exclusión en distintos campos.

Por otra parte, para comprender la situación y condición en que se desenvuelven las mujeres indígenas, en este estudio se considera el concepto de género. Según Monzón, este se refiere a una forma de diferenciación social presente en todas las sociedades y cuyo punto de referencia es el sexo, que se distingue por ser «el conjunto de características genotípicas y fenotípicas presentes en los sistemas, funciones y procesos de los cuerpos humanos» (2004: 29). Citando a Lamas (1997), Monzón también señala que esta categoría articula la atribución y asignación del género desde el nacimiento, así como la identidad de género que supone el conocimiento de la división de la sociedad entre hombres y mujeres y el papel de género. Esto último, es entendido como el conjunto de normas y prescripciones que cada sociedad establece entre lo femenino y masculino (ídem).

El concepto, adquirido en el proceso de socialización, explica el conjunto de atributos asignados a las personas a partir de la interpretación valorativa, marcada social e históricamente de su sexo. El «orden de género hegemónico es patriarcal, sustentado en la sobrevaloración de lo masculino y los hombres, en detrimento de lo femenino y las mujeres» (Sau, 1990, citado en Monzón, 2004: 30). A partir de estos aspectos, el desarrollo de la identidad de género es el resultado de una serie de símbolos y experiencias personales en el proceso de socialización.

Ahora bien, si partimos de que el modo de ser mujer o de ser hombre se construye en una cultura determinada, se puede decir que los parámetros para comprender, conceptualizar y *ser* mujer/hombre o lo femenino/masculino, puede variar según contextos históricos y socioculturales. Las mujeres difieren en sus situaciones particulares, en sus modos de vida, así como en los niveles de opresión. En este sentido es preciso señalar que «sin negar la situación de las mujeres, la lucha por el derecho a ser y existir como pueblo une el destino de hombres y mujeres indígenas. Si el colectivo del cual forman parte (...) es oprimido por un sistema excluyente, monocultural y colonialista», las mujeres cierran filas junto a los hombres para afirmar sus derechos integrales (Trentavizi, 2010: 67). El planteamiento de liberación de mujeres y hombres de los pueblos indígenas de todas sus formas de opresión, implica construir nuevos planteamientos que expliquen y conecten su realidad de manera integral. Eso explica que para las mujeres indígenas las categorías de análisis relacionadas con el género son importantes, pero insuficientes para analizar y explicar su situación y condición de opresión.

Al respecto Macleod plantea la necesidad de tener en cuenta la yuxtaposición de enfoques y de concepciones construidos desde distintos lugares y situaciones de enunciación, articulando inquietudes y preocupaciones que tienen sentido y son pertinentes dentro de su propia realidad (2008: 571). En esta misma línea, señala que el enfoque de género resulta poco satisfactorio para las mujeres indígenas, poniendo de manifiesto la necesidad de articularlo con otras opresiones. De manera que un análisis interseccional «facilita la comprensión de las diferentes lógicas de opresión y de discriminación contra las mujeres, y visibiliza la manera en que las diferentes dinámicas se entrecruzan y se convierten en lógicas compuestas» (2008:541).

Para abordar la situación de las mujeres indígenas en particular se puede esperar que de todas las discusiones resulte un enfoque totalmente nuevo a los análisis por separado. Un enfoque con el que mujeres de los pueblos indígenas se sientan conectadas y representadas. Esto es, un enfoque que afirme la nueva identidad política que resulta de la condición específica de ser mujer e indígena, de manera que su ser mujer no desvincule su ser indígena (o maya). Se trata de desarrollar lo que podríamos denominar un concepto compuesto: *mujer indígena*. Este enfoque compuesto contribuiría a aprehender de mejor manera la realidad de las mujeres indígenas. La necesidad de discutir y no sólo trasladar conceptos y planteamientos de género construidos desde otras realidades, puede ayudar a construir enfoques y divulgar concepciones que rompan con la victimización e inferiorización de que son objeto muchas veces las mujeres indígenas desde otros lugares de enunciación.

En esa línea, un enfoque de género y etnia también sería insuficiente para analizar la situación y condición de comunidades y mujeres indígenas.³⁷ Tal como Macleod señala las intersecciones que incluyan factores como la pertenencia étnica, la clase socio-económica, la procedencia urbana o rural, articuladas con la opresión de género mostrarían que la opresión de género tiene matices distintos para las diferentes mujeres y, por tanto, requieren conceptualizaciones y estrategias diferentes en cada caso (2008:541).

³⁷ Por las características de la presente investigación, las dimensiones de género y etnia son las que utilizamos con mayor frecuencia para analizar la participación de comunidades, organizaciones y mujeres indígenas en la pintura mural

Citando a varias autoras, Macleod también plantea que el análisis de la triple opresión de género/clase/etnia o raza no es nuevo, pero que este tiende a analizar por separado la opresión de género, de clase y étnica. Lo innovador del enfoque que se discute es la interseccionalidad que va más allá del solo hecho de mirar los aspectos de género en el racismo. La interseccionalidad se ofrece como herramienta para analizar las formas en las que género, raza, clase y todas las otras formas de identidad y de diferencia, en diferentes contextos, producen situaciones en las que las mujeres y los hombres se convierten en vulnerables al abuso y a la discriminación. Sigue diciendo que aunque toda mujer está sujeta en algún grado a la discriminación de género, otros factores relacionados con las identidades sociales de las mujeres, plantean diferencias en las formas en que varios grupos de mujeres experimentan la discriminación, creando situaciones de vulnerabilidades que son únicas o exclusivas para ciertos grupos entre ellas o que afectan desproporcionadamente a algunas en relación con otras (2008: 542).

Según la misma autora, «el análisis de la interseccionalidad es más útil y puede resultar más sugerente para los pueblos y las mujeres indígenas que el análisis de la “triple opresión”, o la manera en que frecuentemente se plantea el análisis de género (...)». La ventaja del análisis de la interseccionalidad es que articula las diferentes lógicas de la opresión y puede enfatizar más claramente las opresiones específicas que predominan en contextos y en situaciones determinadas; por ejemplo: el racismo puede ser el tipo de opresión que más afecta en un contexto, mientras que el machismo puede serlo en otro, y las diferencias entre lo rural y lo urbano —o entre el casco municipal y los cantones— en otro más (2008: 543-544). Ahora bien, tal y como la autora señala, un análisis de este tipo plantea un desafío por su complejidad, porque requiere conocer las distintas lógicas y mecanismos de las diversas opresiones y las maneras cómo interactúan y se impactan mutuamente.

C. Empoderamiento, agencia social y desarrollo humano

Todo lo antes mencionado está relacionado con las jerarquías o relaciones asimétricas de poder que afectan la vida de comunidades y mujeres indígenas. Todas estas limitan el desarrollo humano individual y colectivo. El desarrollo humano en su amplia acepción, pasa por una multiplicidad de expresiones no sólo cuantitativas sino cualitativas, teniendo como bases mínimas la democracia, las libertades y la igualdad, señaladas por Arriola Quan como dimensiones del desarrollo humano (2007:54). De acuerdo con el paradigma del desarrollo humano, deberían abrirse posibilidades para la transformación de las relaciones étnicas y de género. En este sentido, según el PNUD, el desarrollo humano tiene entre sus principios básicos, la participación, la equidad y el empoderamiento de las personas y como condición, la agencia humana (PNUD: 45-46).

La agencia humana implica reconocer que las personas son agentes del desarrollo y no seres pasivos (beneficiarios) del mismo. El mismo restituye a los grupos subalternos su condición de agentes, de protagonistas sociales. No obstante, ese desarrollo de capacidades y el despliegue de su potencial enfrentan obstáculos de diverso tipo, entre ellas la discriminación y subordinación de mujeres y pueblos indígenas, tanto en el plano individual como colectivo.³⁸

³⁸ En “América Latina Genera: Gestión del conocimiento para la igualdad de género”, iniciativa del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo: americatatinagenera.org/temática/desarrollo.php. Revisado 20 de noviembre 2010.

En este sentido, el concepto de agencia social establece una relación entre el poder y la capacidad de acción. En otras palabras, es «la capacidad autónoma de actores y actoras sociales dentro de las limitaciones estructurales en que desarrollan sus vidas» (Hernández y McnaNay 2000 en Macleod, 2008: 16). El término permite dar cabida a los márgenes de acción y resistencia de hombres y mujeres, a sus posibilidades y oportunidades de acción, a pesar de las estructuras que los condicionan y oprimen. La agencia social permitiría trascender hasta cierto punto tales condicionantes estructurales (Giddens [1984] 1991: 51-52 en Macleod, 2008: 55).

Este planteamiento de agencia social tiene muchos elementos comunes con el concepto de empoderamiento desarrollado por los movimientos sociales y el movimiento feminista en particular. Según Macleod, «a diferencia del poder-sobre, el empoderamiento no tiene un sentido de dominación sino de creación de capacidades, potencialización de la agencia social y de la auto-estima individual y colectivas» (2008:86). El empoderamiento se aleja de una visión estática y pone énfasis en el proceso de adquisición de poder y no tanto en el grado en el que se posee o ejerce. En este sentido, diferenciar los tipos de poder existentes permite comprender mejor los alcances del concepto de empoderamiento.³⁹

Al desarrollar el concepto se diferencian cuatro tipos de ejercicio de poder: el poder que se conoce usualmente como poder-sobre, es decir, como una relación de dominación, como la correlación de quién tiene más poder, como capacidad interpersonal en la toma de decisiones y en la capacidad de decidir sobre qué se decide; se trata de un poder controlador, que puede tener una respuesta de aceptación o resistencia. El concepto de empoderamiento en cambio, contiene diferentes dimensiones y articulaciones de un poder vital, el «poder para», como generativo o un poder productivo, facilitador, que crea nuevas fuerzas, posibilidades y acciones para aprender y lograr sin dominación; el «poder con», que multiplica poderes individuales en el sentido de que el todo, la colectividad, la organización, puede ser superior a la sumatoria de las partes individuales, y el «poder desde dentro», que ofrece la base desde la cual construir a partir de sí mismo, pues el poder surge del mismo ser, es la fuerza espiritual, base de la dignidad, de la autoestima y del respeto hacia otros (Macleod, 2008: 86; *Haciendo que el cambio sea una realidad*, 2009:5-6). Estas últimas nociones del poder constituyen nuevos aportes en la concepción tradicional del mismo, se basan en relaciones sociales más democráticas y en el impulso del poder compartido y conducen al empoderamiento.

Gita Sen plantea que las dimensiones colectiva e individual del concepto de empoderamiento están íntimamente relacionadas, de manera que el empoderamiento es un cambio interno en la conciencia, que, aunque catalizado en procesos grupales, es personal e individual. No obstante, según Naila Kabeer el mismo tiene como meta primordial la capacidad de los desempoderados de actuar colectivamente a favor de sus propios intereses prácticos y estratégicos. El proceso de empoderamiento colectivo con base en la organización puede ser doblemente transformador, pues además de la transformación individual, es capaz de transformar a grupos subalternos como mujeres y pueblos indígenas en agentes sociales conscientes. Busca, a través de las organizaciones de abajo hacia arriba, elevar su concien-

³⁹ El concepto de empoderamiento fue asumido en la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer organizada por la ONU en Beijing (Pekin) en 1995.

cia para desafiar su subordinación. En este proceso las alteraciones y conflictos sociales que provoque, pueden ser por sí mismos, empoderantes.⁴⁰

El análisis del empoderamiento nuevamente pone de manifiesto que los procesos son diferentes para cada persona o grupo, según la localización de la subordinación personal y comunitaria, según contextos e historias. En esa línea, respecto a las mujeres, Townsend ([1999], citada por Macleod, 2008:86) afirma que el empoderamiento no sólo se refiere a un cambio en las jerarquías de relaciones de género, sino al cambio de todas las jerarquías (o relaciones asimétricas de poder) que existen en la sociedad en términos de clase, raza, etnicidad.

D. Arte y memoria colectiva e histórica

El empoderamiento y la agencia social en pueblos y mujeres indígenas pueden tener múltiples manifestaciones. Una de ellas es por medio del arte y los procesos en que se inserta. Es por ello que se dice que la obra de arte no adquiere su significado completo si se considera desvinculada de su contexto histórico, político y cultural, aunque tenga un significado por sí misma.

Estudiar factores o componentes sociales que intervienen o concurren en la creación y difusión de la obra artística, es precisamente el objeto de la sociología del arte. En el estudio de estas dinámicas sociales, partiendo del conocimiento de las obras y del medio en que se producen, la sociología del arte pretende «poner en relieve la dimensión social del hecho artístico» (Furió, 2000:21). En este caso, con frecuencia la obra en sí queda en segundo lugar. Visto así, el análisis de la influencia de ciertas condiciones sociales en el arte implica la revisión del mismo concepto de arte, el tipo de arte, los artistas, sus contenidos, objetivos y funciones.

Furió sostiene la idea de que el campo del arte tiene expertos y especialistas, quienes establecen los criterios de interpretación y apreciación. Las opiniones de estos pueden ser aceptadas y comprendidas por la elite cultural a la que pertenecen y rechazada e ignorada como consecuencia de la diversidad y desigualdad de las clases y grupos sociales existentes y de sus distintos niveles de educación y cultura que les hacen tener una relación distinta con lo que se denomina arte (1990.18, citado en Furió, 2002: 79). En relación con estas concepciones, en *La Cuerda* se señala que inicialmente el arte significaba «la habilidad para hacer algo bien, y más tarde se ha referido a *lo artístico*, es decir, a lo hecho de manera profesional». De acuerdo con esta conceptualización en las culturas occidentales, las Bellas Artes se imponen como modelo predominante. El teatro, la música, la escultura, la pintura, la danza, la literatura son campos comúnmente aceptados en el arte. En este sentido, en la práctica, el concepto de arte es elitista y discriminatorio (2002:3).

Las mujeres y pueblos indígenas incursionan en el mundo de las artes de manera marginal. Sus obras no califican según el modelo establecido. Los estándares y exigencias distinguen al arte de la artesanía. La primera requiere de personalidad, talento y no puede prescindir de

40 En "América Latina Genera: Gestión del conocimiento para la igualdad de género", iniciativa del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo. www.americlatinagenera.org/tematica/gende. Revisado 20 de noviembre 2010

la técnica. Mientras que a los trabajos de mujeres «se les aplicó el término artesanía, como un arte menor, o peor aún, se les atribuyeron a cónyuges o familiares» (*La cuerda*, 2002: 3). Las obras de pueblos indígenas por su parte, han sido vistas no sólo como artesanías, sino como arte primitivista y *naïf*, en alusión a la supuesta candidez, ingenuidad, espontaneidad, colores y brillantez. Se considera que al carecer de teoría no puede aprenderse ni enseñarse (Monterroso, 2005: 3).

Desde los discursos y prácticas de mujeres y pueblos indígenas, tales definiciones alrededor del arte están siendo seriamente cuestionadas como conceptos cerrados. Esto porque las experiencias tienen significados y denominaciones distintas. «Los significados de las palabras se entienden de maneras diversas, se interpretan desde ángulos distintos y muchos van quedando en desuso» (*La cuerda*, 2002: 3). Esta aseveración puede ser aplicada en la interpretación de la experiencia de los pueblos indígenas y afro descendientes. Para estos pueblos, las expresiones del color, de las formas y de lo bello tienen distintos parámetros y significados. En este sentido, en la obra de arte convergen técnicas, formas, diversos significados, creencias, ideas o tendencias de una época. Parte de lo anterior se refleja en la pintura mural desarrollada en comunidades indígenas.

Por definición, la pintura mural es aquella obra de arte que forma parte inseparable de los espacios arquitectónicos. No se refiere a una composición plástica independiente, más cercana a la pintura de caballete, sino a aquella que se encuentra profundamente vinculada con los muros de la arquitectura sobre los que se asienta. Por sus dimensiones y su ubicación en el espacio arquitectónico, el arte mural es también un medio de transmisión sociocultural, que para mostrarse necesita insertarse en un ámbito de exposición pública. Los temas, las técnicas y quienes los elaboran varían en cada contexto, sin embargo, ha estado bastante unido a lo que es el arte social y de protesta. Los murales, en este caso, reflejan situaciones de la sociedad, tanto de pasado como del presente, de ahí que sea expuesto en lugares públicos, ya que es un arte para la sociedad. De acuerdo con Pezzotti y Vecchi, los murales «marcan un intervalo entre pintura privada y galerística, y la obra pública parte integrante de la arquitectura y la memoria urbana» (2002:10).

A diferencia de la pintura de caballete, la pintura mural no está hecha para los museos ni para las casas privadas. Los murales colectivos «tienen la calidad de ser instrumentos y extensiones de las luchas corporativas, étnicas y de clase. Se emplazan en los lugares del trabajo, del aprendizaje, de la política, y de ellos se alimentan. No son plausibles fuera de la rama pública: de ahí que no se pueden ni siquiera desalojar, únicamente borrar o destruir con intención. La pintura mural es expresión de una colectividad y a ésta le pertenece. No se puede comprar ni vender. Viven en las calles y de las calles» (Pezzotti y Vecchi, 2002: 7).

Descentrando el concepto del área urbana, desde la experiencia de pueblos y mujeres indígenas, se puede agregar a lo anterior que el muralismo también vive en los caminos, en las escuelas y cementerios de pueblos y comunidades rurales. Tanto en sus formas como en sus contenidos, los murales en estos lugares están siendo desarrollados en su función de transmisión sociocultural y como instrumento político para rescatar y preservar la memoria colectiva local.

En el proceso se muestra lo señalado por Paul Ricoeur: la memoria colectiva es un proceso por el cual el individuo no recuerda solo, sino con la ayuda de los recuerdos de otros, es un

proceso en el que los recuerdos comunes se van construyendo a partir de los relatos contados por otros (2010: 125-173). Asimismo, la base narrativa que sustenta la memoria colectiva no es cerrada, sino que está sujeta a la forma en que una sociedad asume, organiza y reproduce aquello que considera pertinente preservar como parte de los referentes sociales de identidad e identificación social (Palma, 2002:3).

En este sentido, la memoria es necesariamente una selección entre el recuerdo y olvido. La memoria implica un proceso de selección. Como afirma Todorov, «la memoria como tal es forzosamente una selección, en ella algunos rasgos del suceso serán conservados y otros inmediata o progresivamente marginados y luego olvidados» (2000: 16). Al respecto Palma (2002:3) señala que en el caso de la memoria colectiva, ocurren procesos de selección de lo que ha de recordarse y lo que ha de olvidarse. En este proceso, la selección del pasado se constituye de manera conflictiva por el constante enfrentamiento entre fuerzas que luchan por la memoria. El discurso hegemónico implica la legitimación de cierta selección que, no obstante, deberá ser recreada.

Palma también señala que dado que la memoria histórica se alimenta con la información que proporciona la historia, en cualquier tipo de historia a la que se esté acudiendo en esa construcción permanente de la memoria, subyacen enfoques específicos sobre lo que se entiende por ella y para qué sirve y, sobre todo, qué decir, enseñar y transmitir acerca de la misma. Estos enfoques determinarán, en gran medida, el tipo de conocimientos e información histórica que se transmita, aprenda, e internalice socialmente. Y, en consecuencia, se estará informando y conformando tanto una determinada memoria histórica común como una identidad social, nacional específica.

Palma y Todorov, de diversas maneras, plantean que en tanto la reconstrucción del pasado es una operación que se hace a partir del presente, los intereses de quienes deciden y gobiernan ese presente intervienen en la recuperación del qué y para qué del pasado. Cada vez que un movimiento social triunfa, los grupos dirigentes toman control del pasado. En tales casos, dominan el presente, comienzan a determinar el futuro y reordenan el pasado, definiendo qué recuperar del inmenso y diverso pasado y el para qué de la recuperación. Es por ello que Palma (2002:3) indica que «la recuperación del pasado, antes que científica, ha sido primordialmente política: una incorporación intencionada y selectiva del pasado lejano e inmediato, adecuada a los intereses del presente», moldeado para obrar sobre el porvenir. Esta selección y supresión de aspectos o temas que se consideran pertinentes, tiene impactos profundos en la vida de los individuos en la medida en que contribuye a darle un sentido a sus vidas.

Es precisamente en esta lucha por la memoria, que pueblos y mujeres indígenas se empoderan por medio del arte mural para rescatar su memoria, en oposición a la memoria de los vencedores.

II. Breve contexto general y local de la investigación

A. Arte y murales de protesta en Guatemala

Los países colonizados como Guatemala padecieron la destrucción de sus expresiones culturales y luego la imposición de formas ajenas, represivas y religiosas para manifestarse artísticamente. Dentro de estos países, donde la mayoría de población sobrevive en condiciones precarias, quienes gozan del privilegio de dedicarse y expresarse por medio del arte, representan una minoría. En esa minoría, de acuerdo con algunos estudios revisados acerca del arte en Guatemala,⁴¹ la mayoría de manifestaciones artísticas han sido privilegio masculino, mestizo, urbano y, sobre todo, capitalino. En muchas de las expresiones, pueblos indígenas y mujeres han sido utilizados como objetos de arte y de representación, no aparecen como pintoras o pintores y con dificultad se han ido abriendo camino en los espacios de creación, venciendo cánones erigidos como reglas.

En el caso de las mujeres, se puede decir que el acceso al arte desde escuelas ha favorecido sobre todo a mujeres mestizas y capitalinas. Por ejemplo, como antecedentes de la incursión de ellas en estos espacios, se señala que en el siglo XIX una de las primeras y más conocidas mujeres que tuvo acceso a las letras es Pepita García Granados, quien además «perturbó a sus contemporáneos, al cuestionarlos con sus sátiras humorísticas y su comportamiento emancipado» (*La Cuerda*, 2002: 2). Más adelante, la Revolución de Octubre de 1944 y los diez años que siguieron abrieron oportunidades en el campo artístico fundamentalmente a mujeres mestizas y urbanas. De esa generación vienen grandes artistas como Rina Lazo, Alaide Foppa, Luz Méndez de la Vega, Norma Padilla y tantas otras mujeres que por diversos medios ilustraron la realidad desde sus propias especialidades (*La cuerda*: 2). Desde entonces, los estudios y artículos que abordan el arte de mujeres guatemaltecas revelan esta tendencia. Así, se habla de la participación de mujeres en ópera, en jazz, ballet, teatro, danza. En ellos no parecen involucrarse como artistas mujeres de las clases populares, ni integrantes de pueblos indígenas.

Los pueblos y mujeres indígenas aparecen en los retratos como objetos para ser pintados. Por ejemplo, según Urquizu, entre 1930 y 1944, sea por las razones que fuere, por prime-

⁴¹ Es importante aclarar que dadas las características del presente estudio tampoco se realizó una revisión bibliográfica exhaustiva.

ra vez la mujer indígena tomó formalmente “un lugar” dentro de la creación artística: el ser fuente de inspiración. Según este autor, en la mayoría de obras de la época se buscan en los rostros de «las naturales», un valor que había sido ajeno en la generalidad de artistas nacionales. Por ejemplo, en los murales del Palacio Nacional, inaugurados en 1943, durante el gobierno de Ubico, se evoca la imagen femenina prehispánica en un afán de renovar los valores ancestrales guatemaltecos (Urquizú, 1997: 31).

En los estudios revisados no aparecen nombres de hombres ni mujeres indígenas que sean considerados iconos del arte nacional, a pesar de que desde los años 20-30, se hace referencia a la incursión de algunos pueblos de Chimaltenango y Sololá, particularmente en la pintura de caballete. Esto puede entenderse por el hecho de que sus expresiones artísticas han sido consideradas primitivistas, *naïf*, entre otros calificativos que las degradan. Por su parte, las mujeres indígenas de estos pueblos, incursionan en este tipo de arte alrededor de los años 80, rompiendo esquemas respecto a una actividad que empezó siendo masculina. Un buen número de mujeres indígenas siguió el ejemplo de las primeras pintoras (Monterroso, 2005: 9).

Los murales colectivos en el contexto del autoritarismo, la violencia y el proceso post paz

Especialmente en las áreas urbanas, existe una importante contribución en cuanto a la pintura como medio de denuncia. Los temas concretos varían según el espacio territorial, sus promotoras/es y las épocas en que se presentan, pero en varios casos han cumplido un papel de denuncia, de protesta y crítica. Uno de los principales esfuerzos relacionados con la denuncia, son los murales que se encuentran ubicados en distintos edificios de la Universidad de San Carlos de Guatemala, elaborados durante el período del conflicto armado (1960-1996). Estos han sido elaborados para denunciar el militarismo y para recordar a los asesinados y desaparecidos durante la guerra.

Entre los primeros murales de la época se pueden mencionar, por ejemplo, los murales ubicados en los edificios S-2 y S-5 y la Plaza *Rogelia Cruz* de la USAC. Respecto a los mismos, Toralla señala que fueron elaborados en 1973, por algunos pintores capitalinos que querían romper con los límites impuestos por la pintura de caballete al difundirse a través de galerías y dirigirse de alguna manera a elites acriticas. Con estos murales buscaban abrirse a un público masivo con la idea de resistir al «acallamiento de la protesta por medio de la compra» y romper con el terror imperante que mantenía callados a sectores democráticos, mostrando que había intelectuales dispuestos a denunciar. A esto se sumó el interés de la Asociación de Estudiantes Universitarios de concientizar por medio de éstos. El estilo del contenido de denuncia fue sarcástico e irónico (Toralla, 1977: 17-18).

Por otra parte, a partir de la firma de la paz en Guatemala, en 1996, en varios sectores sociales se ha ido desarrollado un gran interés por los temas relacionados con la historia, la memoria y verdad y la expresión de las identidades. Los resultados de los informes del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica, *Guatemala Nunca más* presentado en 1998 y el de la Comisión de Esclarecimiento Histórico (CEH), *Guatemala Memoria del Silencio* presentados en 1999,⁴² adquirieron un espacio en el debate nacional

⁴² Los informes mencionados son las fuentes más reconocidas para las estimaciones de la violencia política en Guatemala: Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHA), *Guatemala Nunca Más*.

y se han convertido en referentes para la reconstrucción de la memoria de distintos actores, entre ellos las mujeres y los pueblos indígenas. Los temas de la memoria están presentes en distintos campos sociales, políticos, ideológicos y culturales y se expresan de diferentes formas, entre ellas, el arte mural. En este sentido, los murales colectivos, como forma de denuncia y memoria colectiva, han ganado espacio. Según la organización que los promueve y los actores y actoras directas, sus contenidos giran alrededor de derechos de mujeres, derechos de pueblos indígenas y memoria histórica en particular.

Dentro de los esfuerzos dentro de la presente década, se encuentran los murales elaborados con la participación de distintas organizaciones de mujeres, apoyadas por la Unión Nacional de Mujeres Guatemaltecas (UNAMG). Bajo el lema *Pintando los muros de la Ciudad: testimonios de mujeres en su lucha contra la violencia de Género*, elaboraron murales en Ciudad Peronia, Villa Nueva, la Colonia El Limón, Zona 18, en San Lucas Tolimán y Quetzaltenango. Mediante la pintura como forma de expresión, dejaron un testimonio público, con el objeto de que la presente y nuevas generaciones rechacen la violencia contra las mujeres (Pezzotti y Vecchi: 2002). UNAMG también organizó en el 2008 la elaboración de un mural ubicado en el salón municipal de la cabecera departamental de Chimaltenango. El mismo fue elaborado por mujeres de Patzún, San Martín Jilotepeque y San José Poaquil, participantes en la escuela de formación y empoderamiento de las mujeres en la búsqueda de la participación democrática.⁴³

Asimismo, en el marco del Proyecto *Mis Derechos a Colores*, impulsado entre el 2003 y 2005 por el departamento de Educación de la Procuraduría de los Derechos Humanos con el apoyo de UNESCO, se realizaron murales en tres colonias y dos escuelas de la Ciudad Capital, con la participación de la niñez y la juventud, vinculados con el problema medioambiental y una vida sin violencia. En estos contaron con la asesoría de mujeres muralistas kaqchikeles de Comalapa.

B. Murales realizados en comunidades mayas

Un grupo de murales fueron elaborados en Chimaltenango, Sololá y El Quiché, con el apoyo del Proyecto Cultura de Paz de UNESCO en coordinación con organizaciones locales y nacionales. Apoyaron su realización, instancias locales como IGER y FUNDAMAYA. La población de las distintas áreas donde se pintaron los murales, ha sido o es en menor medida, víctima de la violencia como la del conflicto armado, pero también de otras formas de violencia como el racismo, el autoritarismo y el machismo.

El primero mural fue realizado en San Juan Comalapa, Chimaltenango,⁴⁴ a partir de una iniciativa surgida de jóvenes kaqchikeles artistas de este municipio, con una rica tradición de

(4 Volúmenes): Informe del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica, Guatemala 1998 y la Comisión de Esclarecimiento Histórico (CEH), *Guatemala Memoria del Silencio* (12 volúmenes), Guatemala, junio de 1999.

⁴³ Información proporcionada por la muralista kaqchikel Berta Chirix, quien asesoró en lo relativo con la elaboración del mural.

⁴⁴ Este mural, ubicado en el muro perimetral del cementerio municipal, fue inaugurado en el 2002.

pintores y pintoras. Participaron en su elaboración alrededor de 1000 comalapenses, entre niñas, niños jóvenes y adultos de ambos sexos, familiares de personas asesinadas y desaparecidas e integrantes de organizaciones de mujeres, de pintores y pintoras, de derechos humanos, profesionales y personas voluntarias.⁴⁵ En el mismo se involucró la municipalidad y contaron con la asesoría técnica de una muralista italiana (UNESCO, 2004:14-15).

Según Esquit, el mural es producto de distintas iniciativas de jóvenes integrados en organizaciones locales y posteriormente por la Coordinadora Juvenil de Comalapa Woo' Kawoq, para recuperar la memoria histórica de su pueblo, integrando en el espacio público, la política mayanista y la tradición pictórica local. Los jóvenes (hombres y mujeres)⁴⁶ representan desde su visión, la historia de Comalapa, partiendo de fuentes primordiales como el *Popol Vuh*, la tradición oral, los conocimientos sobre la conquista definidos por los historiadores, la tradición oral sobre el pasado de Comalapa y los acontecimientos recientes producidos por la guerra (2010:243-245).

De acuerdo con Esquit, la Coordinadora Juvenil que fue tomando protagonismo en el tema de los murales, nació en el 2002,⁴⁷ como una organización de desarrollo y promoción integral de la juventud maya kaqchikel en este municipio, definida como un movimiento indígena juvenil, capaz de para incidir en los niveles comunal, municipal y nacional. El autor ofrece un análisis del recorrido y participación política local y nacional de una de las organizaciones juveniles que nació en 1989 y que lidera esta agrupación. Menciona que sus integrantes casi desde niños, empezaron a forjar conciencia sobre la acción política, a la par de las protestas de sus madres, viudas comalapenses del conflicto armado interno que se integraron a la Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala, CONAVIGUA (2010: 247-251). A lo señalado por Esquit se puede agregar que en este segmento se encuentran jóvenes —hombres y mujeres— reconocidos por su vinculación con las protestas en contra de la militarización del país y, en particular, contra el reclutamiento militar forzoso de jóvenes indígenas en el nivel nacional, hasta mediados de la década de los 90.

Quizá la participación de estos jóvenes explique la inclusión del tema del conflicto armado como parte del mural y la incidencia de jóvenes de Comalapa en los procesos de recuperación de la memoria historia local y de la memoria reciente sobre la guerra y el «posicionamiento crítico sobre ese pasado, con lo cual contribuyen a llevar a la arena pública las narrativas sobre la guerra que, hasta hace algunos años, se hablaban únicamente en la

⁴⁵ Entre los cuatro muralistas kaqchikeles de Comalapa que estuvieron al frente, tres son mujeres (UNESCO, 2005: 15).

⁴⁶ Agregado propio.

⁴⁷ Según Esquit, dos años más tarde, varios miembros se retiraron de esta coordinadora por diferencias que se generaron entre los liderazgos, aduciendo algunos de ellos, malos manejos de los fondos monetarios y autoritarismo en la dirección, no obstante la coordinadora siguió siendo un importante vínculo entre diversas organizaciones (2010: 247-248). Respecto a las valoraciones propias y las de Esquit, retomadas en algunas partes de este trabajo, se escuchan voces críticas de algunos actores de Comalapa involucrados alguna vez en la Coordinadora Juvenil, respecto a la falta de representación de esta agrupación en su composición actual y la apropiación de logros que inicialmente fueron producto del trabajo de varias organizaciones. Pero, al mismo tiempo, se escuchan otras voces de Comalapa que respaldan y confían en las acciones de estos jóvenes. No obstante, este estudio exploratorio en relación con San José Poaquil, no ahonda en identidades organizativas específicas de los jóvenes de Comalapa y los conflictos creados al interior de este municipio, sino en su papel en el nivel regional en el tema de memoria y arte mural.

familia o en voz baja, en las calles de cada pueblo» (Esquit: 2010: 250). Este posicionamiento crítico se refleja incluso en que ocho años después de inaugurado este mural aparezcan ciertos cuestionamientos respecto a las limitaciones temáticas que impuso la cooperación internacional, que en este caso significó privilegiar imágenes más folklóricas, en detrimento de imágenes del conflicto armado que algunas pintoras y pintores, hubieran querido pintar.⁴⁸

Por otra parte, a partir de la experiencia participativa en el mural de Comalapa y en el marco del proyecto *Mis Derechos a Colores* de la PDH, se impulsaron nuevos murales. El primero de estos se realizó bajo el lema *Por una Cultura de Paz*, en la Municipalidad Indígena de la cabecera municipal de Sololá, en coordinación con la Alcaldía Indígena y organizaciones locales. En el mismo participaron personas de todas las edades y de ambos sexos, todos indígenas/mayas, tanto de la cabecera municipal como de las aldeas y caseríos vecinos. Asimismo, en el Caserío El Tablón Central, vecino a esta cabecera departamental, un grupo de niños y niñas con sus docentes y algunas madres y padres de familia realizaron el mural *Protegiendo el medio ambiente, Construyendo una Cultura de Paz*. Dentro de este mismo proyecto se realizó un mural en el Museo Histórico del municipio de Chichicastenango, departamento de El Quiché, el más golpeado por la represión durante el conflicto armado. En su elaboración participaron 15 cantones vecinos, el Ministerio de Cultura y Deportes y la organización de Mujeres Mayas Majawil Q'ij. De estos últimos murales, solamente en el mural de Chichicastenango se aborda el tema del conflicto armado interno y en los tres predominan temas relacionados con tradiciones y escenas de la vida cotidiana, evidenciando, sobre todo, los parámetros temáticos de los proyectos de cooperación en que se inscriben y de las instituciones que los promueven.

C. Murales promovidos por jóvenes en la región kaqchikel

Luego de esta experiencia en Comalapa, las organizaciones que continuaron en la Coordinadora Juvenil, impulsaron entre 2005 y 2006, un nuevo proceso en el nivel regional, que denominaron *Tejiendo Nuestra Memoria, Nuestra Historia. Con la participación de la Sociedad Civil*, con el objetivo de reconstruir la memoria histórica en Comalapa, San José Poaquil y San Martín Jilotepeque. En cada caso trabajaron dos momentos: primero, el trabajo de recuperación histórica con la población local involucrada (mediante talleres y entrevistas testimoniales y la elaboración de un texto local: *Nuestra historia, nuestra memoria. San José Poaquil*) y segundo, la pintura propiamente dicha, hecha por la misma población. Los murales fueron pintados en paredes públicas y visibles de cada municipio: el edificio de la Municipalidad de San José Poaquil, la escuela primaria Rafael Álvarez Ovalle de San Juan Comalapa y la Escuela Primaria de la Colonia Pueblo de Dios de San Martín Jilotepeque (Poyón, 2006).

Parfraseando a Esquit, los jóvenes recolectaron narraciones orales sobre la historia de los pueblos y escucharon múltiples versiones sobre cómo la gente enfrentó la represión del ejército, colaboraron en la elaboración de los murales que se pintaron en ciertos edificios públicos de cada localidad y editaron tres textos populares sobre la historia de cada uno de

⁴⁸ Esto último es mencionado por Berta Chirix en la entrevista realizada. Ver más datos en anexo.

los pueblos, poniendo énfasis, en el reconocimiento y denuncia de la violación de los derechos humanos de los indígenas, durante el conflicto armado. (2010: 246). Este mismo autor señala que «San Martín y San José Poaquil son municipios vecinos de Comalapa, cada uno con sus propias historias pero compartiendo pasados comunes centrados en la relación con los ladinos, el trabajo en las fincas, una fuerte identidad étnica centrada en *qawinaq* (es decir, nuestra gente como identidad étnica) o un pasado reciente de represión» (Esquit, 2010: 247). Respecto a lo último, hay que recordar que de acuerdo con las conclusiones y recomendaciones de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico CEH, uno de los departamentos más afectados durante el conflicto armado es Chimaltenango y, específicamente, los municipios de San Martín Jilotepeque, San Juan Comalapa y San José Poaquil. Ello le da a estas poblaciones una identidad específica, respecto a quienes no sufrieron la represión. Por otra parte, en estos municipios aún son visibles las secuelas del conflicto; el autoritarismo, la violencia social y la polarización política, sumado a la pobreza extrema, afectan el desarrollo de las mujeres y pueblos indígenas.

El proyecto regional en el que se enmarca el mural de San José Poaquil evidencia los procesos de reorganización que se han venido gestando, así como las dificultades en algunos municipios de Chimaltenango como consecuencia del conflicto armado.⁴⁹ Evidencia al mismo tiempo, la capacidad de armar redes y alianzas regionales alrededor de distintos temas comunes que se han ido generando en las discusiones y agendas de las organizaciones. Temas como el de la memoria del conflicto y justicia que no parecen ser una imposición desde las agendas de la cooperación, sino una necesidad desde las organizaciones comunitarias, o en todo caso, temas que de alguna manera hacen coincidir agendas.

D. Algunos aspectos del contexto local

El municipio de San José Poaquil se ubica en el departamento de Chimaltenango. Cuenta con 21,778 habitantes (según censo 2006 del Instituto Nacional de Estadística). El 96% de su población es Kaqchikel y el 4% ladina. El 75% de la población reside en el área rural. Limita con los municipios de Joyabaj del departamento de El Quiché, así como con San Martín Jilotepeque, Comalapa, Tecpán y Santa Apolonia, estos últimos, municipios de Chimaltenango. El municipio está conformado por nueve aldeas y 21 caseríos (Cutzal: 2007). Las actividades principales a las que actualmente se dedican sus habitantes son la agricultura de productos tradicionales para el autoconsumo y otros no tradicionales como mora, frambuesa y arveja china para el comercio.

⁴⁹ Esta iniciativa regional permite tener nociones sobre las condiciones favorables o desfavorables para la expresión del arte memoria y el empoderamiento en cada uno de los municipios. Por ejemplo, según Carlos Poyón, en San Martín Jilotepeque la Corporación Municipal se opuso a que el mural fuera pintado en la municipalidad. En San Martín, varias fincas son propiedad de personas ladinas, con bastante influencia dentro del poder económico y político del país. Ahí hubo un fuerte rompimiento del tejido social, las organizaciones actuales son débiles y en parte por ello no hay presión. Por todas estas situaciones, según nuestro entrevistado, la gente no quería hablar, encontraron que todavía hay mucho temor y por esa razón el documento elaborado acerca de la memoria en el municipio, no refleja su realidad.

San José Poaquil fue uno de los municipios de Chimaltenango más afectados por la represión durante el conflicto armado. Las desapariciones, asesinatos, violaciones sexuales a mujeres y niñas, la destrucción, la retirada de distintas iniciativas que durante los años previos a la represión acompañaron los procesos organizativos locales, afectaron profundamente a las comunidades. A partir del conflicto armado, la vida personal, familiar y comunitaria ya no volvió a ser la misma. Quizás por ello en las víctimas se percibe nostalgia por el pasado y cierta ilusión de que antes del conflicto armado reinaba la tranquilidad y armonía en las familias y comunidades.

Según algunas entrevistas, hasta el 2000 en varias comunidades era escasa la organización y movilización social, lo cual contrasta con los niveles de organización y movilización que se conocieron desde finales de los años ochenta y noventa, particularmente en las Comunidades de Población en Resistencia en el norte de El Quiché y de retornados, que vivieron en condiciones difíciles, pero de diferente tipo. A los costos sociales y materiales⁵⁰ del conflicto armado, se sumó la guerra psicológica directa de parte del ejército sobre ellos, el aislamiento, el abandono y el terror en que quedaron varias comunidades de San José Poaquil —como otras del altiplano del país—. A pesar de todo, algunos grupos de viudas se organizaron en medio de la guerra alrededor de proyectos productivos en el nivel comunitario, como es el caso de la cooperativa de viudas «Tejidos Guadalupe», que según algunas de sus integrantes se formó hace 25 años en el municipio. Es las circunstancias que vivieron, sus experiencias organizativas adquieren particular importancia en el tema de empoderamiento.

Sobre todo, en el contexto de post paz, durante la presente década se han venido desarrollando varias organizaciones para canalizar demandas en torno a derechos humanos, derechos indígenas y específicos de mujeres indígenas. Una de las organizaciones con mayor capacidad de incidencia en el área es CONAVIGUA y la Coordinadora Municipal de Viudas y Huérfanos de San José Poaquil *Kastajb'al Naoj*, La reorganización comunitaria para la denuncia y demanda, all parecer, empezó desde las mujeres viudas de esta organización. Fueron ellas quienes «encendieron la mecha» de la organización social que hoy existe en el municipio.

Un «gancho» para reorganizarse fue gestionar recursos para vivienda.⁵¹ Como obtuvieron logros en estas gestiones, las mujeres y otras personas empezaron a animarse, a acercarse a los primeros grupos organizados y a ver que «valía la pena» organizarse. Así, al epicentro organizativo, se fueron sumando comunidades y grupos que decían: «si las mujeres pudieron, nosotros también vamos a poder levantarnos». Los temas de comités de mujeres que se formaron en varias comunidades, empezaron a girar en torno a la identidad y los derechos de las mujeres indígenas, pero partiendo de demandas concretas. Así, sus organizaciones y coordinaciones han desarrollado procesos de exhumación, incidencia en el tema de resarcimiento económico, político y cultural, tanto para dignificar a los muertos, como para sanar heridas y mejorar las condiciones de vida de las y los sobrevivientes.

⁵⁰ Por ejemplo, la pobreza alcanza el 65,3% y la pobreza extrema 15,43% (58: (Gobierno de Guatemala 2001, *Estrategia de reducción de la pobreza, El camino hacia la paz*), afectando especialmente a mujeres viudas y huérfanas, quienes han tenido que multiplicar su trabajo para poder sobrevivir.

⁵¹ Respecto a su situación de abandono, ponen de ejemplo que alrededor del 2000, los restos de muchas casas de mujeres viudas todavía tenían las láminas que habían gestionado en la etapa de reconstrucción comunitaria luego del terremoto de 1976, con la diferencia de que para entonces, tenían hoyos y rajaduras producidas por balas y machetazos del ejército entre 1981 y 1982.

Del mismo modo, desde hace algunos años, han empezado a buscar incidir en el poder local y en las políticas públicas en el nivel local. Por ejemplo, según algunas entrevistadas, alrededor del 2006 participaron en un diplomado sobre empoderamiento que impulsó UNAMG. Luego del mismo, formaron temporalmente la coordinadora de mujeres *Semillas del Pueblo* en la que participaron mujeres de cinco organizaciones, entre ellas, Tejidos Guadalupe, CONAVIGUA y ASODEKMA —Asociación de Desarrollo Kemanaoj (Tejiendo la sabiduría)—. Otro ejemplo reciente lo constituye las mujeres involucradas en los comités comunitarios de viudas y huérfanas que decidieron participar este año en el proceso de elección de la Alcaldía Indígena en numerosas comunidades de San José Poaquil. De trece puestos que se estaban eligiendo en este espacio, lograron obtener cinco para mujeres indígenas, para incidir en la toma de decisiones que tienen que ver con ellas. Pero participar no ha sido tarea fácil para las mujeres.

Algunas mujeres expresan, por ejemplo, que algunos partidos políticos a veces las buscan sólo para aprovecharse de su liderazgo local para después desplazarlas. Así, en medio de logros y dificultades, están aprendiendo y empoderando, eso sólo lo logran participando. Todo lo anterior evidencia que llegar a la elaboración del mural «también tiene su historia» (Ana Pérez). Hay una historia organizativa previa, que al parecer ellas intentan reivindicar, porque les ha costado y porque es lo que les ha permitido estar en condiciones de desarrollar distintos procesos actuales.

III. Formas y conceptos alrededor de la pintura desde comunidades y mujeres indígenas

A. Significados del arte y pintura desde la experiencia de comunidades y mujeres indígenas

La experiencia de elaboración del mural de San José Poaquil en sus formas, significados y actores muestra que «la pintura mural rompe con algunos esquemas, reglas y conceptos e incluso estatus», respecto al arte en general y de la pintura en particular, tal como señalarla la muralista indígena Berta Chirix en entrevista realizada. La concepción predominante alrededor de la obra de arte pintada implica legitimidad, personalidad y talento particulares de quien la hace. Del mismo modo, los conceptos y visiones estereotipadas de la «pintura maya» encuentran sentido en el colorido, la calma y la quietud.

A la pintura proveniente de pintoras y pintores indígenas, los « expertos » le han llamado pintura primitivista y *naif*, asociándola a lo « natural », lo ingenuo, lo inocente, donde las carencias y encantadoras torpezas son aceptables. La han denominado pintura popular, por ser calificada como autodidacta, rural, sin instrucción académica, por pintar sin tener los principios básicos que requiere una obra pictórica. Además de precisarle determinadas formas, le adjudican temas mágico-religiosos, rurales, locales y tradicionales de su pueblo (Moterroso, 2005: 4-5). Desde estas visiones los hombres y las mujeres indígenas sólo son parte de las costumbres, tradiciones y paisajes. Pensado bajo ese ángulo, lo que muchos esperan de la pintura maya es simplicidad, espontaneidad y armonía con la naturaleza. Estas nociones son reproducidas por pintoras y pintores indígenas de caballete que han naturalizado estos sentidos y funciones o que están en muchos casos sujetos al mercado y sus pedidos, a la complacencia con el cliente, con el folklor y lo ornamental y a intermediarios en el arte, sean estos individuales o colectivos.

Esta experiencia sirve de vehículo para crear otras formas, contenidos y estructuras que expresan sentimientos, pensares y saberes. La pintura mural, pública y colectiva de San José Poaquil rompe con este *deber ser* de la pintura indígena y de caballete. Replantea el qué pintar, por qué pintar, para qué pintar y cómo pintar, adjudicado a la pintura indígena o a las explicaciones predominantes en el mundo de la pintura. Se trata de una actividad y una obra que registra motivaciones, ideas y sentidos políticos de denuncia y reivindicación.

Un acto político dotado de sentido crítico. La obra más que por la cuestión de estética, pesa por su significado. Muestra que puede ser un instrumento de participación de colectividades, un modo de mostrar sujetos invisibilizados, que puede mostrar la reivindicación de derechos, empezando por el derecho a la expresión. En sí, que puede ser una herramienta de resistencia, pero también un recurso de empoderamiento. En esta pintura mural el *centro de atención*⁵² no es lo bello, lo bonito, como dicen varias entrevistadas, «lo que de verdad pasó» durante el conflicto armado interno. Expresa una historia conflictiva y de opresiones, una realidad que muchos prefieren callar.

Según los procesos que siguieron para elaborarlo, aparece lo planificado, lo pensado, contra lo espontáneo. En el mural de San José Poaquil, si bien pueden reproducirse aspectos de la historia oficial a partir de la historia que les ha sido impuesta, se expresa un compromiso con la historia de sus antepasados, pero también con las personas de hoy. El *centro de atención* se inspira sobre todo en la palabra de las personas, en la memoria del pueblo. Lo que refleja e intenta dar a conocer es lo vivido por las familias y las comunidades. El fin era «que las propias comunidades... los pueblos indígenas pudieran reflejar su historia a través del arte para mantener viva la memoria de los pueblos o remarcar los momentos históricos que se vivieron en los diferentes pueblos» (Carlos Poyón).⁵³ Al margen de qué estilo o tipo de arte corresponde lo que pintaron, lo que buscan promotores y protagonistas es mostrar escenas reales según su experiencia, para que fueran comprendidas por la niñez, por la juventud y visitantes. Es arte hecho por ellas y ellos, sobre todo, para sí mismos.

Conforme a los cánones, el sujeto artístico es el artista, generalmente hombre (Pollock, 2002: 151) y generalmente mestizo. El artista que usa una técnica y un talento particular y en muchos casos el objeto artístico, su fuente de inspiración es la modelo, la mujer, en otros casos, el objeto son los pueblos indígenas retratados. En el mural de San José Poaquil el sujeto trasciende lo individual y se muestra colectivo, como mujeres y pueblos indígenas, sujetos que pintan y sujetos que se representan. Sujetos no vinculados con el mundo del arte, pero que se lo apropian. Para pintar escenas del mural el artista «mete las manos» sólo en lo estrictamente necesario (Berta Chirix). En este caso Los niños elaboraron dibujos y los jóvenes de Comalapa hicieron la silueta. «La silueta ya estaba ahí. Entonces, era de darle forma, ponerle colores» (Josefina Quill).

Y en el mural sucede otra transgresión como mujer indígena. Si según la costumbre, la mujer y las mujeres indígenas en particular, tradicionalmente no pintan sino realizan otros oficios, toman la pintura para recuperar símbolos e imágenes propias, diseños con significados, colores con significados —porque no sólo es cuestión de gustos—, dándoles un contenido político, de reivindicación y denuncia. Con ese sentido pintaron sus huipiles y tantos otros símbolos. Para las mujeres y la juventud de San José Poaquil, pintar el mural fue una cuestión de oportunidad temporal, ya que no es una actividad tradicional ni para mujeres ni para hombres de este pueblo. «Si no fuera así, si no nos dicen que hiciéramos, no aprendemos, pero así aprendimos, logramos pintar lo que queríamos pintar. Valió la pena» (Agustina Quill). El tema de la oportunidad se presenta como una acción afirmativa, una oportunidad para ex-

⁵² Esta es la denominación que da Berta Chirix, muralista indígena, a la temática principal de los murales.

⁵³ Para facilitar la identificación, los nombres de las personas entrevistadas van dentro del texto. Ver anexo para tener más datos de entrevista.

presarse, para dirigir algunas acciones y para intercambiar. La oportunidad temporal de pintar que se concreta en el mural, significó expresar contenidos e imágenes que pretenden ser perdurables en la memoria del pueblo. Pero, además, las ideas y las imágenes contenidas en testimonios escritos y en la expresión de la pintura mural, se dan en torno a denuncia y al reconocimiento y ejercicio de derechos. Su realización se basa en que «las mujeres estaban claras (...) querían una forma más de expresarse, de demandar» (Carlos Poyón) en torno a varios temas que integran su ser mujer, viuda e indígena.

El mural se presenta como una acción colectiva que impacta en el espacio público con su particularidad. Según Pezzotti y Vecchi, «el espacio pictórico de grandes dimensiones amplifica la abstracción de cuantos se miden con él, extendiendo sensaciones y emociones. Es propiamente la magnitud uno de los factores que marcan el intervalo entre la pintura privada galerística, y la obra pública parte integrante de la arquitectura y la memoria urbana» (Pezzotti y Vecchi, 2002: 10-11). Varios de tales aspectos están presentes en este mural, sin embargo, el espacio simbólico de los murales ya no puede ser pensado sólo para las calles y los edificios propios de la ciudad, de lo urbano. De acuerdo con la experiencia de San José Poaquil, el mural puede ser proyectado desde un espacio público urbano o semiurbano, pero con una memoria que no es exclusivamente urbana, sino fundamentalmente rural. Significa que el muralismo puede ser extensivo a aldeas y caseríos, puede romper con el arte privativo de determinadas clases, estatus y sectores, y puede ser colectivo, porque las mujeres y la juventud indígena lo hicieron participativo.

Aunque no están exentas de reproducir historias oficiales acerca de aspectos del pasado lejano, por las fuentes que tienen disponibles, la actividad desarrollada ha sido simbólica al mostrar la posibilidad de romper con el esquema tradicional de construir y presentar la memoria histórica desde «expertos. Las comunidades se están atreviendo a recoger, escribir y registrar su memoria histórica de forma alternativa, El tema relevante acá es que se atreven a hacerlo de manera participativa y con base en elementos identitarios comunes.

Otro significado de esta obra es que «dice más que las palabras (...). La pintura es más que expresión» (Berta Chirix). La pintura mural colectiva con imágenes realistas acerca del pasado y del conflicto armado, son de comprensión general para generar reflexión o debate sobre la historia entre personas y grupos que tienen contacto con el mismo. Rompe con barreras idiomáticas en casos como Guatemala donde los idiomas son diversos. Además, en un municipio con altos niveles de analfabetismo, especialmente entre mujeres indígenas, la pintura mural colectiva y participativa deja registros de la historia que no pueden dejar con la palabra escrita, en primera persona. Mediante imágenes realistas sobre testimonios similares son capaces de crear vínculos identitarios y conexiones entre pueblos y entre historias.

La experiencia que condujo a la elaboración del mural de San José Poaquil como proceso colectivo muestra una forma nueva de ir construyendo esa memoria histórica alternativa. No a partir de grandes y gloriosas fechas ni de personajes notables como la que aun hoy hereda y reproduce el sistema educativo nacional, sino visibilizando a los grupos sociales y los procesos sociales. Como señalan varias mujeres indígenas entrevistadas en el texto que sistematiza su historia y que da vida al mural, «cada quien aportó algo, ya sea una historia, alguna leyenda (...), algún pensamiento» (...). Incluso ahí están los nombres de quienes pudieron plasmar sus ideas, sus experiencias, sus conocimientos» (Josefina Quill). El mural representa

una forma de construir su propia imagen, de divulgar conocimiento en primera voz, dejando el espacio para que emerjan las historias de mujeres viudas, de organizaciones y comunidades indígenas. Los pueblos y las mujeres indígenas, rediseñan su memoria evidenciando la matriz étnica y de género en los horizontes de la memoria construida desde otros. Respecto a lo que otros cuentan y registran sobre los hechos y contenidos de su historia, las y los protagonistas entablan un debate entre memorias, permitiéndose visibilizar sus roles como actoras y actores no victimizados y enjuiciar visiones y estereotipos racistas y patriarcales.

Los procesos de comunidades y mujeres indígenas que acompañan al mural, y sin los cuales éste no tendría sentido, se insertan en una lógica donde hay niveles de crítica y rechazo a las relaciones de poder como el racismo, el etnocentrismo, el machismo y el militarismo. Por eso las escenas no son sólo representación, sino experiencia, tienen presencia en la vida cotidiana y en las relaciones sociales. Como forma de expresión dotado de sentido político para las comunidades, organizaciones y mujeres indígenas, está asociado a la afirmación y la protesta. Ligado con la memoria de sus muertos, se convierte en arte testimonio y arte denuncia. En estos sentidos es un elemento aglutinador para construir debate y pensamiento crítico partiendo, como señala Walsh, de (re)pensar el pensamiento crítico o los pensamientos desde otro lugar, desde otros marcos conceptuales y políticos «de otros sujetos no pensados por Horkheimer» (2005:22). Se plantean en oposición a la mirada y palabra sesgada que niega lo diferente, lo diverso y lo local, y que desde esa visión despoja de su crítica lo que viene de pueblos indígenas y mujeres. En este sentido, las denuncias, los llamados y las reflexiones que se construyen alrededor de este mural, apuntan a la visibilización de una multiplicidad de focos de empoderamiento en el nivel local.

B. Proceso y actores en la pintura mural de San José Poaquil

Como se mencionó antes, la realización del mural en San José Poaquil se enmarca en la iniciativa de recuperación de memoria histórica en tres municipios kaqchikeles, en el marco de la iniciativa «Nuestra Historia, Nuestra memoria», promovida por las Coordinadora Juvenil de Comalapa. Esta iniciativa fue respaldada y apropiada por varias organizaciones indígenas, de mujeres viudas, de huérfanos y huérfanas del municipio de San José Poaquil. De acuerdo con varias mujeres viudas y jóvenes, se apropiaron de esta iniciativa porque converge con sus intenciones e intereses de recuperar la historia local, particularmente la historia del conflicto armado interno. Varias de ellas coinciden en señalar que cuando les plantearon la iniciativa, se interesaron porque era una oportunidad para dejar algo al pueblo, porque de una u otra forma beneficiaba a todos construir una historia propiamente del municipio. Una de ellas menciona que las motivó porque «queríamos que quedara la historia sobre nuestro pueblo, nos invitaron y fuimos, fuimos a pintar» (Florentina Maxia). Según se infiere, la memoria es un tema importante entre las distintas iniciativas del pueblo. En este sentido, el mural fue asumido como una herramienta novedosa, y al parecer motivante, para los sectores participantes.

El proceso que llevó a la elaboración del mural proponía una metodología participativa. Según las entrevistas, incluyó la realización de talleres para recopilar testimonios individuales y colectivos de las comunidades, acerca de las vivencias del conflicto armado y de la historia local. Estos talleres fueron facilitados y sistematizados con la participación de jóvenes de

establecimientos educativos, logrando un vínculo intergeneracional, sobre todo entre viudas del conflicto y jóvenes, algunos de ellos huérfanos a causa del conflicto armado. El proceso incluyó, además, la elaboración de un texto acerca de la memoria colectiva local, basado en los relatos recogidos durante el proceso. Según las entrevistas, niños y niñas de alrededor de 38 establecimientos educativos y mujeres, también participaron elaborando dibujos alusivos a la cultura kaqchikel y el conflicto armado. Estos procesos basados especialmente en los testimonios de mujeres viudas, respaldaron la elaboración del mural. De esta manera, talleres, textos y mural están íntimamente relacionados como modos y procesos participativos para recuperar la memoria local.

El mural fue realizado en el edificio municipal. El haberlo pintado en este lugar es valorado como uno de los logros más importantes por «ser el centro del poder» (Carlos Poyón), un lugar simbólico y real de poder local, del que tradicionalmente han estado excluidas la población indígena, rural y las mujeres. Haber logrado pintar el mural en la municipalidad puede ser una muestra de la incidencia de las organizaciones participantes en el proceso, refleja los espacios que se han ido tomando, tanto por parte de los pueblos indígenas como de las mujeres indígenas. Muestra un empoderamiento político de actores antes desempoderados. Sin embargo, varias personas coincidieron en señalar que en la autorización pesó la apertura e interés del alcalde de apoyar el proceso, probablemente por ser huérfano del conflicto armado.⁵⁴ Ello podría ser explicado por identidades y negociaciones que se pueden construir entre *víctimas* del conflicto. Es importante observar el involucramiento de varias personas de la corporación municipal por los respaldos políticos y formales que en algunos casos necesitan estos procesos. Por ejemplo, lograron elaborar un acta municipal que reconoce el carácter de patrimonio municipal del mural, que le puede dar cierta garantía de conservación en ese edificio público.

Durante todo el proceso es evidente el liderazgo de mujeres viudas de CONAVIGUA y Tejidos Guadalupe. Al parecer, la primera organización tuvo un papel fundamental en la etapa de recopilación de testimonios en aldeas/caseríos de Poaquil por medio de comités de viudas y huérfanos, mientras que las mujeres viudas de Tejidos Guadalupe lo tuvieron en la elaboración del mural. Para elaborarlo, participaron por turnos, porque además de la motivación, mencionan que sentían un compromiso.

La menor participación de las viudas de las comunidades respecto a la participación que tuvieron dando testimonios son justificadas por algunas de ellas por causas circunstanciales, en otros casos por la edad, pero ninguna lo vincula con el hecho de ser mujer. En todo caso pintar o no pintar es un hecho que no está atravesado sólo por su ser mujer. Una anciana de alrededor de 65 años reitera que una mujer «todo lo puede hacer. ¡Claro que sí podríamos, según la edad y la salud!. Nosotras antes agarramos azadón, sembramos maíz. Tejamos hasta de noche, sin luz eléctrica, sino con candelas. Por eso nos enfermamos. Antes nosotras mismas arreglamos nuestras casas hasta arriba (techo)... Pero ahora estamos algo enfermas, y si nos dicen pinten, ya no nos es posible. Para pintar había que subir en escaleras, hasta arriba» (Isidra Chaly). Lo que cuentan, puede analizarse respecto al desarrollo

⁵⁴ Paradójicamente fue alcalde del partido Frente Republicano Guatemalteco, cuyo líder principal gobernaba de facto entre 1983 y 1984, cuando desde el Estado se impulsaron políticas de tierra arrasada en comunidades indígenas.

de capacidades y habilidades en medio de privaciones, pero hay en el fondo una denuncia de porqué están como están. Para estas mujeres haber trabajado duro como mujer viuda repercute en su ancianidad deteriorada. A pesar de que no todas participaron en el acto de pintar, se apropian del mural con distintas expresiones, varias de ellas señalan, por ejemplo, «lo que se pintó fue lo que dijimos».

A pesar que todas reconocen que «cada quien hizo una parte en el proceso» y que varias mujeres de CONAVIGUA en las comunidades rurales, que también son integrantes de Tejidos Guadalupe, no parecen reivindicar una apropiación del proceso como sí lo hacen las mujeres de Tejidos Guadalupe. Es posible que se deba a un asunto de autoestima en las primeras, o al hecho de que las viudas de Tejidos Guadalupe tuvieron un papel más relevante por haber estado en mayor contacto con los representantes de la Coordinadora Juvenil de Comalapa y por tener instalaciones en la cabecera municipal donde se pintó el mural. Esto puede reflejar que los niveles de apropiación y empoderamiento no son idénticos en todos los grupos dentro de un mismo proceso, tiene que ver con las formas de participación y la información que se maneja sobre los procesos o de los recursos que se tienen a disposición. Por otra parte, aunque todas sean viudas, se deja entrever ciertos roces entre liderazgos organizativos, que se reproducen incluso en el discurso de las jóvenes, por ejemplo, cuando señalan que «se coordinó con otras instituciones como CONAVIGUA, pero más trabajaron en los testimonios, en cambio en la cooperativa se turnaron las socias, a diario iban dos a tres socias a pintar (...) fueron ellas las que pusieron la cara en todo. Cada vez cuando nosotros íbamos a cualquier coordinación yo decía "la cooperativa y los jóvenes". ¿A quién iba a mencionar? Ellas (las señoras de la cooperativa) reconocen que el trabajo fue más que todo iniciativa de ellas, porque sin la iniciativa de ellas, el trabajo no se hubiera realizado... o tal vez sí, pero ellas sí reconocen profundamente que ellas abrieron el espacio» (Josefina Quill), en San José Poaquil. A pesar de las diferentes apropiaciones en torno al mural, lo que sí parece ser similar en las distintas actoras participantes, es la reivindicación del papel de las mujeres y las comunidades, un papel que las convierte en referentes fundamentales de este esfuerzo.

No se pudo tener un encuentro con los jóvenes de Poaquil como grupo, sin embargo tanto viudas como algunas jóvenes mujeres que participaron en las entrevistas grupales resaltaron el papel de la juventud y la niñez en el proceso. El proyecto buscaba involucrar a la mayor cantidad de población, organizaciones y comunidades, por lo que además de fortalecer el liderazgo organizativo, se promovieron nuevas articulaciones y liderazgos, especialmente entre la juventud y las mujeres jóvenes. Precisamente una de las jóvenes al frente de este proceso, comenta que el proyecto requería el involucramiento de varios sectores, «fue cuando hicimos una Junta Directiva (de jóvenes) en la cooperativa, donde participé como coordinadora, pero juntamente con los jóvenes de Comalapa, empezamos a ver quiénes (organizaciones) podrían participar» (Josefina Quill). La confluencia de intereses que se manifiesta en este proceso también es abordada por la presidenta actual de la cooperativa. Según ella tenían intenciones de organizar a la juventud e involucrarla para que conocieran la historia, pero también para rescatarla de otros riesgos a los que están expuestas, como las organizaciones delincuenciales. En este sentido, la iniciativa de los jóvenes de Comalapa, entusiasmo por las posibilidades organizativas que había para la juventud de San José Poaquil.

Es importante señalar que la noción de joven en este proceso no siempre es una cuestión de edad biológica, sino está más relacionada con el hecho de ser huérfano y huérfana —hijos e hijas de mujeres y hombres asesinados desaparecidos, pero también incluye a otros y otras jóvenes. La niñez, sobre todo en las comunidades, incluye a nietos y nietas de asesinados y desaparecidos, mientras que «los jóvenes (de Poaquil) somos hijas e hijos de viudas y los jóvenes de Comalapa también (...), lo único que cambió serían los niños de la escuela, que no lo vivieron. Sólo se imaginaron» (Josefina Quill). En esta relación de generaciones se encuentran promotora/es, organizadora/es del proceso de recuperación de la memoria y receptora/es de la misma, a la vez. Es una identidad que trasciende lo local, porque incluye a jóvenes de otros municipios.

Es importante resaltar que la participación rural en el proceso para este mural, fue una forma de incluir en la reconstrucción de la memoria a población que normalmente es excluida de procesos que pretenden ser participativos en los municipios. En este sentido, los numerosos nombres de aldeas que participaron dando testimonios lleva a reafirmar lo ya conocido, que la violencia hacia los indígenas fue sobre todo en el área rural. En este sentido, la historia de los pueblos indígenas, debe dar a conocer y reconocer los matices y signos desde esa historia indígena-rural.⁵⁵ Esta experiencia muestra que el intercambio urbano-rural, pueblo-aldea es importante en la difusión de la historia oral, porque así como en la capital muchos jóvenes no sabían que en el interior del país estaban masacrando, hay centros municipales donde la juventud no conoce que esto mismo pasó en aldeas circunvecinas.

Por otra parte, durante el período en que se desarrolló el mural, algunas de las integrantes de organizaciones antes mencionadas, participaban en un diplomado sobre empoderamiento convocado por UNAMG y desde este espacio participaron pintando el mural de memoria histórica. Es interesante mencionar que aunque la presencia de esta organización fue temporal en San José Poaquil, algunas mujeres mencionan sus contribuciones para articular esfuerzos de organizaciones de mujeres viudas, tejedoras, y otras, desde la perspectiva de género. Nótese cómo la confluencia de distintas propuestas y temas involucrando a las mismas sujetas permiten fortalecer su autoestima. Por ejemplo, una integrante de CONAVIGUA y Tejidos Guadalupe que por situaciones de salud no pudo participar pintando el mural en su pueblo, señala, con cierto sentido de reivindicación, que sí participó en la elaboración del mural de UNAMG en Chimaltenango.

Asimismo, se muestran redes y alianzas organizativas con sentido étnico. Por ejemplo, participó ASODEKMA, una organización fuertemente vinculada con el tema de educación con pertinencia cultural, con trabajo en las comunidades afectadas por el conflicto armado. Según el encargado del mural por parte de los jóvenes de Comalapa, la participación de esta organización era destacable por cuanto representa un ejemplo de «lo enraizado que tiene la identidad maya kaqchikel este municipio». Esta afirmación se evidencia desde las distintas identidades organizativas, de género o generacionales, también hay alusiones a la comunidad indígena/maya y kaqchikel —aunque como kaqchikeles sólo se aluden en los textos—. En las entrevistas realizadas hablan de «nuestra gente», traduciendo el *qawinaq*, que en k'iché y kaqchikel tienen un sentido profundo, tal y como señala Esquit, se refiere a «nuestra

⁵⁵ Por ejemplo, si las masacres y las violaciones masivas son historias de comunidades indígenas rurales. Habría que preguntarse qué condiciones históricas rurales pudieron favorecer o evitar estos daños.

gente» como identidad étnica (2010: 247). Está presente en muchas acciones que resaltan, como el haber participado en intercambios regionales entre los tres pueblos, donde delegaciones de Poaquil compartieron experiencias en comunidades de Comalapa y San Martín, y de estos pueblos llegaron a San José Poaquil. Su identidad étnica trasciende y atraviesa la acción individual.

Son actores centrales en la realización de este mural «los jóvenes de Comalapa», como se les identifica comúnmente en San José Poaquil —al margen de las identidades y siglas organizativas que asuman en Comalapa—. Lo que sobresale respecto a ellos es un reconocimiento al liderazgo juvenil y a las acciones como jóvenes y huérfanos, con quienes tienen una historia regional compartida. La función principal de los jóvenes fue articular esfuerzos políticos, técnicos y financieros entre diferentes organizaciones locales, regionales, nacionales e internacionales en función de San José Poaquil. Es posible que por los vínculos alrededor del arte y las alianzas políticas que ha forjado esta coordinadora, se haya logrado la participación de organizaciones nacionales como el Movimiento de Jóvenes Mayas, que acompañó la recopilación de testimonios, o de un grupo de voluntarios italianos que acompañó todo el proceso de pintura mural. Respecto a estos actores, todas las personas entrevistadas valoran las coordinaciones entre actores regionales, sin embargo, emergen también algunos cuestionamientos. Algunas mujeres señalan que algunas decisiones colectivas no se cumplieron, poniendo en evidencia las limitaciones que implica tener intermediarios administrativos en este tipo de acciones.

En otro orden de ideas, en el texto que sistematiza los testimonios se reconoce la participación de organizaciones, instituciones y personas que participaron en la fase testimonial y en la pintura mural, de lo cual destaca la participación de las mujeres. Sin embargo, varios de estas actoras decisivas, no aparecen en el reconocimiento simbólico consagrado en las paredes del mural en la municipalidad, contrastando con los créditos hacia varias organizaciones financieras e intermediarias. Pareciera que los créditos en este tipo de acciones correspondieran principalmente a ellas y no a las organizaciones, sectores y comunidades. Esto parece contradictorio con el discurso que valora y visibiliza la participación de la población en estos procesos de recuperación de la memoria. Al respecto Todorov ya señalaba que no todo queda registrado en la memoria, y que la selección de los registros implica invisibilizaciones (2000). En todo caso, a partir de la experiencia participativa del proceso que finalizó con la elaboración del mural, se puede decir que la realidad superó lo simbólico que queda registrado.

En tanto en San José Poaquil no hay tradición pictórica, más que un encuentro con el arte, se dio un encuentro de contenidos y activismos, donde todos los medios, incluyendo el arte, son herramientas para construir bases para el reconocimiento de las luchas y la participación de las mujeres y los pueblos indígenas. Es fundamental comprender, por ello, que actoras y actores no conciben el mural desconectado de los procesos que condujeron a elaborarlo. En este sentido, constantemente aluden a quienes participaron (organizaciones, comunidades y sectores), a cómo lo hicieron y cuáles fueron sus contenidos. Precisamente estos procesos participativos y sus contenidos son los que le dan sentido y respaldo al mural y los que les permiten a mujeres y comunidades afectadas por la contrainsurgencia, apropiarse del mismo (hayan sido partícipes directas o no en la fase de pintura).

En todo lo anterior se refleja que las y los participantes en ningún momento se asumen como actoras o actores individuales, sino como integrantes de colectivos. Hay referencia al colectivo de *mujeres viudas* (así, compuesto), al colectivo de jóvenes y huérfana/os, donde las identidades que pesan provienen del conflicto armado aunque muestren identidades organizativas y políticas que en algunos momentos pesan. Pero también como se ha dicho antes, hay referencias al grupo kaqchikel. Se puede decir que con esta forma de hacer historia también fortalece vínculos comunitarios, organizativos, intersectoriales y regionales. Desde sus múltiples identidades se socializan experiencias y se apropian de manera colectiva los procesos y los contenidos. Se refleja una forma de “poder con”, donde la colectividad, la organización adquiere una fuerza superior a la sumatoria de las partes, no sólo en términos concretos, sino identitarios.

IV. La recuperación de la memoria colectiva de comunidades y mujeres indígenas

Los procesos que llevan a la pintura mural en San José Poaquil, tienen estrecha relación con la difusión de demandas políticas vinculadas con la memoria histórica y su reconstrucción. Es este ámbito el que le dio lugar y el que con frecuencia, reiteran sus protagonistas. Como dice Manz, en el país «el acto de recordar es algo con mucha carga política». Han sido las interpretaciones que hacen los poderosos las fuerzas formadoras del recuerdo (Manz, 1999:3). Desde la historia oficial muchos aspectos de la historia han sido negados u ocultados.

En coincidencia, en el texto de historia local de San José Poaquil se señala que la historia oficial generalmente es un relato triunfal, que termina siendo la versión de los acontecimientos según los intereses de los sectores poderosos. Por ello señalan que «se puede decir que existen dos historias: la de los ganadores, que son quienes la escriben y la de los vencidos, a quienes no les queda otra alternativa que mantener su propia versión de los hechos en forma oral y de esta manera transmitirla de generación en generación» En este sentido, el reto es buscar y armar la historia no oficial «como un rompecabezas, pieza por pieza», en el entendido de que la «historia no oficial, está en todas partes y al mismo tiempo, en ninguna parte» y por ello hay que retejerla o retomarla y para ello solamente se cuenta con el testimonio oral (Poyón, 2006: 13). En ese proceso es en que se inserta la elaboración del mural de San José Poaquil y los temas que incluyen.

En la obra se visualiza la tradición oral sobre el pasado de San José Poaquil y la memoria del conflicto armado interno como dos líneas temáticas de la reconstrucción histórica. De ello se desprenden los temas que seleccionan. No obstante, esta selección no está mediada únicamente por decisiones e intereses del grupo, sino porque en esa búsqueda de las piezas del rompecabezas de su historia local que les ha sido negada, se encuentran límites como los olvidos y bloqueos.

A. Cultura y organización local

• Una memoria de opresión y de resistencia y orgullo étnico

Según Todorov, en muchos casos «los vestigios del pasado han sido eliminados con éxito» (2000: 12), mientras que en otros se mantienen resquicios producto de resistencias que corren de generación en generación. Según las y los protagonistas del mural, los españoles «empezaron a destruir la memoria colectiva de nuestro pueblo tanto que actualmente, a pesar que la mayoría de la población es de origen maya, raras veces se establece una continuidad histórica con sus ancestros precolombinos» (Poaquil, 2002:13). A pesar de estas dificultades, los jóvenes mayas que acompañaron la elaboración del mural de San José Poaquil se plantearon dar el primer paso para retomar el camino marcado por los antepasados, reflexionando acerca de la identidad, los orígenes y el futuro, «con el ánimo de elevar la autoestima de la población, sintiéndose orgullosa de ser heredera de un gran pasado y de esa manera forjar un futuro libre de racismo, discriminación y exclusión» (Poyón, 2006: 14).

En el mural y en el texto de memoria local, se expresan escenas de la vida cotidiana ligada a la historia de trabajo, de sobrevivencia y de roles tradicionales de hombres y mujeres y se rescatan símbolos, mitos y leyendas locales, así como elementos de la constitución del municipio —aunque al parecer se reproducen nociones de la historia oficial. Según las mujeres, «todo se pintó ahí, nos hizo un gran recordatorio hacia todo lo de los antepasados» (Florentina Maxia) y expresan algunas «costumbres, sobre nuestros abuelos» (Catalina Miza). El abordaje de cada tema permitió recrear contextos y profundizar aspectos relacionados con cada escena. Por ejemplo, varias mujeres hacen alusión a la historia de separación de Comalapa y de San José Poaquil, remitiéndose a vivencias de opresión de sus ancestros. También se manifiestan símbolos culturales sentidos particulares en la vida y cosmovisión de este pueblo, pero también similares a otros pueblos indígenas. «En los dibujos del mural también (está) el «kumatzin», la serpiente que tiene una fuerte relación o vínculo con la tierra. Para estas mujeres, la tierra no es sólo la que da el sustento y los alimentos, sino que tiene también guardado los muertos, preserva elementos, objetos, los cementerios clandestinos. Por eso la imagen inicial del mural es el kan, kumatz y eso le da forma a todo, a las diferentes escenas y las diferentes etapas» (Carlos Poyón). Aquí se hace presente la noción de la tierra del espacio de vida y simbolismo, de soporte de identidades colectivas, de recuerdo de ancestros y seres que han partido.



Figura No. 1

En la misma línea, en los testimonios surge el tema de la quema del maíz durante el conflicto armado y el dolor que esto causa por su valor sagrado, como elemento identitario.

Una preocupación que subyace en sus creadoras es que pareciera que los jóvenes están perdiendo referentes culturales o se limitan a expresarlos debido a la presión del racismo y «la modernidad». Sin

embargo, también señalan que cuando tienen oportunidad de expresarse, manifiestan elementos que parecieran haber perdido. «Aunque no lo manifiestan (...), nuestra cultura también la dibujaron. Sí, lo tienen en sus mentes, pero a veces también se limitan a hacer, por muchas cosas modernas que hay ahora» (Rosario Otzoy). A pesar de la resistencia y la tradición oral que se mantiene de generación en generación, muchos conceptos y significados se han ido perdiendo entre la juventud. Una de las jóvenes mujeres entrevistadas señala que aunque tienen claras las ideas generales que se recogieron de la memoria local que fueron registradas, se quedan cortos en sus explicaciones e interpretaciones. La historia se hace presente, se identifican con ella, pero no se conoce a profundidad. Recrearla, al parecer despierta nuevas motivaciones, intereses y retos en la juventud. «Ese dibujo que está plasmado a mí me permite descubrir mucho más de lo que está plasmado ahí (...), me permite a mí a investigar mucho más allá» (Josefina Quill). La memoria cultural está en el centro de las reivindicaciones, para recuperar identidad, para dar fuerza a los discursos y para reclamar espacios. Pero también para reconocer y mostrar orgullos, porque «hablar de cultura, hablar de nuestra identidad como que es un orgullo para uno» (Rosario Otzoy). Nótese en cada caso la manifestación del sentido de pertenencia a una colectividad, a una comunidad indígena, hace referencia a hombres o mujeres marcado en el “nosotros, nosotras, nuestro”.

Una reflexión que está presente es el tema de los saberes locales, los conocimientos indígenas y conocimientos científicos y el papel que adquiere cada uno en el desenvolvimiento y desarrollo de las comunidades. En la recuperación de la memoria reflexionan acerca de «la confrontación entre dos formas de ver y relacionarse con la naturaleza». Una visión que considera al hombre como parte de la naturaleza que le rodea y otra que lo considera el centro de la creación, una que la respeta y le pide permiso y otra que la busca dominar (Poyón, 2006: 32). En los pueblos y mujeres indígenas la memoria y la historia es una resistencia frente a los silencios y omisiones, una denuncia frente a la descalificación de sus prácticas y sus saberes locales y colectivos. Así se muestra en algunas mujeres: «No tenemos por enemiga a la gente ladina, pero nos han tomado como que la gente indígena no sabe nada por ser indígena, pero sí sabemos muchas cosas» (Rosario Otzoy). Con ello se puede percibir que, aunque varios pasajes no parezcan críticos, los discursos que los acompañan sí lo son.

Todo lo anterior es tomado como una reivindicación de derechos como pueblos indígenas. Del derecho a la igualdad y equidad, del derecho a ser reconocidos como diferentes en sus prácticas y conocimientos y a que esas diferencias no se traduzcan en desprecios y exclusiones. Los contenidos y discursos y la forma en que la propuesta de rescate de la memoria histórica fue asumida en San José Poaquil, muestran elementos que integran lo local y regional a partir de una identidad kaqchikel e incluso panmayanista, al hacer referencia a un discurso semejante. Como señala Esquit la historia que cuentan en murales y textos avalan algunas nociones mayanistas y oficiales sobre el pasado. Lo interesante es que también cuestionen o se resistan a que ese pasado sea construido sin tomar en cuenta lo local indígena (2010: 262). Además, la «historia local que se resalta en los murales y en los textos tienen el poder de ayudar a fortalecer las identidades locales y las luchas por la defensa de lo que es *nuestro*, ya se trate de asuntos materiales, simbólicos o de prestigio» (2010: 250).

Hay que señalar que si bien los discursos y reivindicaciones culturales están presentes en varios pasajes de la pintura mural y son mencionados y asumidos por todas las personas entrevistadas, este contenido se queda en un segundo plano a la hora de ponderar los discursos

sos de los participantes, respecto al conflicto armado interno. Eso no puede ser interpretado como una pérdida de identidad cultural, sino comprendido a la luz del peso que este conflicto tuvo y sigue teniendo en la vida personal, familiar y comunitaria en San José Poaquil. El pasado reciente cobra aún mayor relevancia por ser la cima de una larga y prolongada historia de violencia contra la población maya y de manera particular contra las mujeres.

• Memoria de organización y movilización social en San José Poaquil en la historia reciente



Figura No. 2

En la cronología local que a grandes rasgos rescata la pintura mural en San José Poaquil, sintetizan procesos organizativos y de movilización social donde hombres y mujeres indígenas se representan como actrices y actores (Ver figura No.2). Este apartado en el mural es ejemplo del tema de auto representación como actrices/es sociales, en contraste con interpretaciones que restan a las comunidades y mujeres indígenas la capacidad de actuar, de pensar, de participar y que está presente en varios estudios y posiciones. Una de

esas interpretaciones es que la población en general se encontraba confundida y en medio de dos fuegos durante el conflicto armado interno. Al respecto Manz señala que con ello se niega a los «mayas la capacidad de convertirse en actores y forjadores de su destino, una característica que ni el ejército ni las elites querrían aceptar» (1999: 15).

Una escena hace alusión a los comités de reconstrucción que se crearon a raíz del terremoto del 4 de Febrero de 1976 que afectó de manera particular a San José Poaquil y otros municipios de Chimaltenango. Este tema es mencionado porque como en otros lugares del país, fue imprescindible la organización local para superar la destrucción y muerte que ocasionó el terremoto, cuyos efectos dejaron al descubierto los grandes abismos sociales en Guatemala. «La historia desde las mujeres de las comunidades tiene en cuenta el terremoto, los niveles de solidaridad y de articulación organizativa que se generaron» (Carlos Poyón). Más que los graves daños materiales y miles de vidas de sus seres queridos, de este acontecimiento, como se ve, resaltan la organización y la solidaridad.

Lo anterior coincidió con procesos de toma de conciencia política y organización en el municipio, como resultado de la labor realizada por diferentes grupos e iniciativas desde mediados de los años setenta. En el mural se nombran variados procesos, iniciativas y formas de organización. Aparece el proceso de acercamiento de la Iglesia Católica y de otras iniciativas, con las necesidades de las comunidades mediante diversos programas, como la alfabetización, la organización de cooperativas y asociaciones campesina, así como la opción por los pobres promovida por la Teología de la Liberación, que además de promover una sociedad más justa, dirigió su trabajo hacia nuevos sectores sociales, entre ellos las mujeres y los jóvenes.

Esta historia local, claramente representada en el mural de San José Poaquil, es similar a la que se dio en otros municipios de Chimaltenango y el Quiché donde, de manera paralela a los procesos de concientización desde los programas de la Iglesia Católica, se dieron otras formas de organización (Ver Figuras No. 2 y 3). Se crearon asociaciones de promotores agrícolas, cooperativas, ligas campesinas, entre otras iniciativas. Especialmente durante la segunda mitad de los años setenta, frente



Figura No. 3

a la falta de atención de las múltiples problemáticas sociales en las comunidades, algunas de las iniciativas precedentes fueron confluyendo en nuevos procesos de concientización y organización reivindicativa, tales como el nacimiento del Comité de Unidad Campesina (CUC) en 1978. Esta organización nacional, surgió desde comunidades de Chimaltenango, El Quiché y la Costa Sur, para hacer frente a la problemática de tierra en el campo, aglutinó a campesinos ladinos e indígenas, con un liderazgo predominantemente indígena. En el CUC no hubo impedimento explícito para que las mujeres fueran convocadas a participar con mayor sentido de equidad. Según Carrillo, ellas tuvieron una fuerte presencia numérica y una forma cualitativamente superior de participación respecto al pasado. Las mujeres ocuparon en esta organización un lugar que ninguna organización anterior les había dado y representó «el paso inicial de una nueva manera de hacer política para las guatemaltecas» (Carrillo: 2004: 75 y 174). La participación de mujeres en esta organización, está representado en el mural de San José Poaquil. La historia comunitaria, contada sobre todo desde mujeres indígenas, fue el preludio para la época en que se vivieron los años más álgidos de represión. Porque ser actores sociales desde la concepción del Estado, era un delito.

B. El conflicto armado en San José Poaquil, una historia de genocidio

El centro de atención del mural de San José Poaquil es la memoria del conflicto armado. Las imágenes y símbolos realistas del mural dan cuenta del drama vivido por las comunidades, las mujeres, la niñez y la juventud indígena del municipio, sobre todo de 1981 a 1984. En este proceso de recuperación de la memoria, en el documento *Nuestra Memoria, Nuestra Historia: San José Poaquil*, mencionan que escucharon testimonios relacionados con 331 víctimas, de las cuales, 186 son hombres (Poyón 2006: 39-40). Se supone que alrededor de los 145 casos restantes se refieren a mujeres, jóvenes y niños indígenas, aunque mencionan haber analizado 29 casos específicos de mujeres. El peso que el conflicto tiene es evidente en todos los actores y actrices que participaron en las distintas fases del proceso que llevó al mural. Esto es ratificado cuando se señala que «aparece como tema central el conflicto armado interno, las muertes y desapariciones de hombres y mujeres» (Carlos Poyón).

Si bien la historia que cuentan tiene similitudes con otros casos recogidos con la Comisión de Esclarecimiento Histórico o el Informe de Recuperación de la Memoria Histórica, elabora-

do por la Oficina del Arzobispado, según varios participantes en el proceso de recuperación de la memoria local, son casos que en su mayoría no habían sido denunciados ante instancias ni ante el Programa Nacional de Resarcimiento que se creó después de la firma de los Acuerdos de Paz para resarcir a las familias de las víctimas. Las razones para no contar sus historias personales se deben al miedo y la desconfianza que quedaron en las comunidades. Lo anterior muestra, por un lado, que persisten las secuelas del terror a casi tres décadas de los años álgidos de represión vividos en San José Poaquil, y por el otro, la gran necesidad de reconstruir y reescribir la historia local.



Figura No. 4

Racismo y genocidio como temas vinculados están presentes de manera implícita o explícita alrededor del mural, como parte de la reconstrucción de su memoria. El mural refleja numerosos nombres de comunidades indígenas y rurales afectadas por la violencia política (ver Figura No. 4). Y en el texto que lo respalda, hay cientos de nombres de personas torturadas, asesinadas y desaparecidas, exponiendo que los hechos represivos no son considerados un dato más: todos tienen nombres y rostros de mujeres y hombres indígenas, todos de comunidades indígenas. En rela-

ción con lo anterior, hacen eco de la CEH,⁵⁶ que señala que «la innegable realidad del racismo como doctrina de superioridad expresada permanentemente por el Estado constituye un factor fundamental para explicar la especial saña e indiscriminación con que se realizaron las operaciones militares contra centenares de comunidades mayas en el occidente y noroccidente del país, en particular en 1981 y 1983 cuando se concentraron más de la mitad de las masacres y acciones de tierra arrasada». Y recogiendo el testimonio de uno de los talleres con víctimas del conflicto armado en el municipio siguen señalando que la «situación que pasó antes, aun sigue en la actualidad, así como la discriminación y el racismo hacia el pueblo indígena, por lo tanto los poderosos no dejan que el pueblo Indígena se levante. El Pueblo Indígena se organizó para pelear por sus derechos, pero los poderosos buscaron la forma de destruirnos» (citado en Poyón, 2006: 36).

Las entrevistas coinciden con Actoras de Cambio, quienes señalan que «la ideología racista en el marco de la estrategia contrainsurgente, dio como resultado que el combate a la guerrilla adquiriera la vertiente de exterminio de los pueblos indígenas» (ECAP/UNAMG, 2009:165). «Decían que porque éramos guerrilleros, (...) Eso nos hicieron a nosotros» (Catalina Miza). Algunas mujeres viudas y huérfanas de Tejidos Guadalupe también refieren que los temas que plasmaron en el mural reflejan «la historia de violencia de nuestro pueblo, lo que han pasado en nuestros hermanos (...) para que no se olvide» (Florentina Maxia)). De diferentes maneras, todas las entrevistas coinciden en señalar este genocidio contra los pueblos indígenas. Al preguntarles por qué no participaron ladinos/mestizos en la elabora-

⁵⁶ CEH, Informe de la Comisión de Esclarecimiento Histórico, *Guatemala, Memoria del Silencio*. Tomo V, Conclusiones y Recomendaciones, Guatemala, 1999.

ción del mural, responden que ellos no pasaron por esta situación, que durante la violencia sólo a familias y comunidades indígenas reprimieron y que tampoco supieron que los mestizos hubieran participado en las organizaciones locales. Las siguientes expresiones son elocuentes: «Entre nosotros fuimos muchos, fueron asesinados y secuestrados enfrente de nosotros, sólo de nuestra gente cayeron. Pero eso se ha estado olvidando (...). Por eso es que no hay una mujer ladina que esté pintando, porque sólo indígenas fueron capturados y asesinados» (Isidra Chaly). «A nosotras nos mataron hermanos, papás, esposos» (Macaria Tubac) o participaron en el mural «al parecer sólo nuestra gente porque fueron quienes lo vivieron» (Ambrosia Chowix). Nuevamente se refieren al “nosotros” en alusión a la represión hacia colectivos en el municipio. En el contexto de las comunidades «nuestra gente», «nuestros hermanos» son utilizados no sólo para mencionar a los familiares, sino a sus hermanos indígenas, en este caso, kaqchikeles.

De lo anterior se pueden considerar varios aspectos. Todas las personas mencionan que fueron reprimidas por ser indígenas, pero también señalan que fue por haber participado, es decir, por su rol de actores, porque para el Estado, no para ellas, ser activistas era un delito. Como se ve, señalan que una posible explicación para que no reprimieran a los ladinos del pueblo sea «tal vez porque no se han organizado o no están involucradas con las que están organizadas». No obstante, está ampliamente documentado que los actos de represión «conllevaban un mensaje claro: extirpar al pueblo maya desde su raíz. Así se puede entender la matanza de mujeres embarazadas, sacando los fetos con machete, la mutilación y la masacre indiscriminada de ancianos, bebés, niñas, niños, mujeres y hombres, el uso privilegiado de la violación de mujeres indígenas como arma de tortura, de forma de humillación y subyugación, y la destrucción de pertenencias, hasta la piedra de moler, así como el sacrilegio de sitios sagrados locales» (Macleod, 2008: 328).

Como se ve, varias mujeres adultas y jóvenes coinciden en señalar que esta parte de la memoria se está olvidando y muestran su preocupación por rescatarla. Esta percepción de que se está olvidando, tiene que ver con que las nociones predominantes en torno a la historia del conflicto armado invisibilizan esta dimensión particular o la mencionan superficialmente. Los contenidos de la pintura mural y los procesos paralelos claramente se constituyen en ejemplos de la posición que las comunidades y mujeres indígenas asumen respecto a las dimensiones del conflicto armado. El desgarrar del tejido social comunitario, la destrucción de prácticas comunitarias a partir del desarraigo, el daño y la profunda herida que el conflicto armado ha implicado para la niñez, para la juventud, para las mujeres y para el conjunto de los pueblos, no han sido dimensionados ni abordados con profundidad partiendo de las historias locales.

Otro tema que se refleja en el mural es que el compromiso con sus muertos está bastante interiorizado en esta generación que se esfuerza por mantener viva su memoria (Ver figura No. 5). «Hay una fuerte presencia de las imágenes de los familiares muertos. La gente que asistía a los talleres llevaba las fotos de sus muertos» (Carlos Poyón). Ponerle rostros a sus muertos, para que no queden como un número o un expediente más es algo que se percibe con fuerza.



Figura No. 5

Pintura mural en procesos de empoderamiento de comunidades y mujeres indígenas en torno a memoria y derechos en San José Poaquil, Chimaltenango

Por eso, las mujeres acompañaron sus relatos con fotografías de sus familiares cuando disponían de ellas, como también señalaron ellas. «Si todavía teníamos las fotos de nuestros esposos las dimos» (Catalina Miza). Los rostros, sus imágenes, quedaron grabadas en el texto histórico y son ejemplificadas en una escena del mural. En el nivel local están reivindicando y dignificando a sus muertos, que según hemos dicho, no parecen ser muertos de Guatemala, a pesar de ser miles. Porque la memoria colectiva nacional que se reproduce desde otros sectores sigue siendo etnocéntrica, urbana y capitalina. Basta hacer repasos de nombres y rostros que generalmente se reivindican y recuerdan a través de textos, conmemoraciones, relatos, nombres de calles, nombres de salones, entre otros ejemplos, para darse cuenta que los rostros y nombres de mujeres y hombres indígenas muertos están ausentes o subrepresentados, tanto como los vivos. Los pueblos indígenas no tienen nombres ni rostros en la historia nacional.

Sobre estas marcadas tendencias, Macleod señala que los «intelectuales —o productores de discurso— tienden a tener una visión nacional que no necesariamente incorpora lo local» ni el peso de lo cultural-identitario (2008:18) y en otra parte de su trabajo señala que en «la reconstrucción de la memoria histórica hay muchas historias particulares, cada una válida al constituir la experiencia vivida o historia incanjeable de cada persona, pero los mismos eventos son vividos de forma distinta por diferentes personas, dependiendo de su espacio específico de enunciación» (Macleod, 2008: 35-36). De ahí lo valioso de los procesos participativos para construir la memoria local.

Los procesos participativos y los temas vinculados con la memoria histórica que dan vida al mural, también reflejan que el haber vivido y sufrido el conflicto armado, ha creado una identidad particular que se fortalece con el proceso y los símbolos con que lo representan. Por ejemplo, en el caso de las viudas organizadas alrededor de las exhumaciones, el juntarse y compartir sus experiencias, entabla vínculos de solidaridad, a la vez que les da una identidad como pertenecientes a una colectividad (Cofiño, 2007: 155). Esta identidad que Cofiño señala para el caso de las mujeres viudas del conflicto en Comalapa, está presente en lo que señala una de las viudas de San José Poaquil: «Muchas mujeres quedaron viudas, huérfanas y por esa razón se quedó plasmado, como un recordatorio (en el mural)» (Florentina Maxia). Sus acciones —más que sus discursos— permiten captar que desde esta condición tienen también una identidad de *víctimas no victimizadas*. El hecho de llorar a sus muertos, de reclamar o culpar al Estado y a los responsables materiales de las pérdidas y sus consecuencias en la actualidad, muchas veces se asocia con la victimización, pero ellas se dan derecho de llorar y no olvidar ni callar la muerte y desaparición de sus familiares y sus comunidades. Pero a la par de ello, su auto representación muestra las formas de participación desde esa condición, porque precisamente esa condición e identidad de *víctimas* les dio fuerza para organizarse dentro de las comunidades, fortalecidas con otras identidades locales y étnicas. Esta situación es la que ha ido cambiando la manera victimizada cómo se les ve y cómo posiblemente se vean a sí mismas algunas de ellas.

Es precisamente desde estas organizaciones e identidades de viudas, de huérfanas y huérfanos que utilizan las palabras e imágenes como instrumentos para reconstruir la memoria, individual y grupal. Desde esta condición reclaman derechos individuales y colectivos y respaldan demandas concretas. Según puede verse, algunos actores tienen conciencia de que más que reclamar derechos, con estos procesos están recuperando y ejerciendo derechos

elementales que habían perdido. Una entrevistada es elocuente al señalar que cuando se planteó la realización de este proceso de memoria histórica, «para nosotros fue como que una gran oportunidad porque antes, en los tiempos pasados uno no puede hablar de todo, esto que está ahorita en pintura». En ese proceso, «cada una de las mujeres que estaban en la cooperativa propuso algo por escrito de lo que sienten del pasado» (Rosario Otzoy). Ejercer este derecho a expresarse desde lo local y desde su especificidad, es parte de lo que hicieron diez años después de la firma de paz,⁵⁷ porque «recordar el pasado es difícil. Es bastante difícil que uno hable, mayormente de que uno vaya a pintar, vaya a manifestar en lugares así (públicos)» (Rosario Otzoy).

Desde este lugar de enunciación, la reconstrucción de la memoria local permite demandar y en parte ejercitar un tipo de derechos específicos, como el «derecho a la verdad, a la justicia, el derecho de participación de las mujeres, de la niñez, de la juventud, el derecho de reparación, de resarcimiento, de justicia, de esclarecer el tema de desaparecidos y desaparecidas» (Carlos Poyón). A grandes rasgos se puede decir que el derecho a resarcimiento implica que el Estado asuma su responsabilidad y el de las víctimas, que se esclarezcan los hechos por todos los daños. Es reiterativa la exigencia del *derecho* a la justicia en varios campos, empezando con señalar que las «personas que hicieron el mal (...) lo siguen haciendo» (Josefina Quill). Esa es parte de la visión desde la juventud.

En este sentido, el abordaje del conflicto armado como tema central del mural, como se ha dicho, está asociado con luchas, pero también a utopías y esperanzas. Eso señalan los mismos actores. «Se manifestó un poco lo que como mujeres y como jóvenes querían para el futuro, para el municipio, a través del arte» (Carlos Poyón). Pero, como también se ha dicho, así como no quedó pintado todo el drama y los matices del conflicto armado en el mural, tampoco lograron dejar grabadas todas sus luchas y utopías. Como bien dicen varias mujeres «es tanto lo que ha pasado que no todo quedó en el mural». Algo similar asegura Hoheisel respecto al holocausto judío cuando señala que, «todos los intentos sumados por encontrar una metáfora artística para representarlo, dibujan nada más que una sola gran metáfora: la de la *imposibilidad* de representar y recordarlo través del arte (Hoheisel, 2007:121). En ese sentido, el arte es sólo una de las muchas herramientas para lograr armar algo del rompecabezas de la historia local.

⁵⁷ Hay que recordar que elaboraron el mural en el 2006.

V. Presencias y ausencias de mujeres indígenas en la historia local y en el mural

El proceso para la elaboración del mural de San José Poaquil muestra una importante participación y lucha de mujeres indígenas en función de la recuperación de la memoria histórica, particularmente vinculada con el conflicto armado, porque, tal y como se ha señalado en líneas anteriores, este es un tema que pesa en sus recuerdos, sus discursos y sus imágenes. Siendo actrices centrales junto a niños y niñas, jóvenes hombres y mujeres, su presencia ha venido siendo tratada de manera transversal en lo que se ha venido analizando en este documento. Dadas sus vivencias altamente colectivas, es difícil concebir una historia separada de su comunidad, sin embargo, es interesante volver a remarcar cómo y dónde se visualizan las mujeres y analizar los términos en que lo hacen.

Los hechos sistematizados en el texto de historia local, evidencian historias comunes que, como consecuencia de la guerra, afectaron directamente a las mujeres indígenas de manera particular. Algunas de estas situaciones, de alguna manera están ejemplificadas en el mural, aunque varias no lo están, sea por las razones que sea. Indudablemente hay desconocimiento de casos específicos, olvidos y bloqueos conscientes o inconscientes, tal y como algunas dejan entrever. «De tantos casos que pasaron ya no nos acordamos... como cada quien vivió diferentes hechos, quizá la persona que pasó no quiso decir o tampoco se recuerdan» (Macaria Tubac). O como señala Josefina Quill: «Yo he visto también esos casos que son un poco difíciles de dar a conocer porque son ¡muy dolorosos! (...) cuando se les recuerda se van recordando de cosas, pero de lo contrario me imagino que no sale». Son pues los matices de las presencias y ausencias.

A. Presencias de participación y significados

Se auto identifican como actrices de cambio del pasado y del presente

Algo importante que hay que resaltar del mural es la amplia representación de las mujeres indígenas en acontecimientos importantes para el municipio en la historia reciente y en la actualidad. Las mujeres indígenas aparecen representadas de manera relevante en escenas que muestran la constitución del municipio de San José Poaquil, así como en los procesos

organizativos y políticos ocurridos en el municipio desde los años sesenta. Las mujeres kaqchikeles se muestran participes en organizaciones locales y nacionales desde sus comunidades. Aunque en la práctica su participación no haya sido igualitaria, en el mural la representación es casi equitativa. A pesar de las inequidades, desde entonces se empezaron a constituir como actoras, pero este papel no ha sido suficientemente valorado o visibilizado por otros y otras.



Figura No. 6

Uno de esos ejemplos de víctimas no victimizadas y de que no solamente están reclamando y esperando que el Estado les resuelva, son los procesos de exhumación que tienen un espacio relevante en el mural (ver figura No. 6). Para llegar a las exhumaciones existen otras historias de reorganización y de participación, iniciadas inclusive en tiempos del conflicto armado, en este sentido, están dejando constancia de luchas no sólo pasadas sino en tiempo presente. A estos procesos han llegado venciendo fuerzas y resistencias. Su presencia en este tema no es casual, teniendo en cuenta que en la lucha por la verdad, la justicia y contra la impunidad están siendo actoras centrales y de primera línea.⁵⁸

Desde estos espacios simbólicos, contruidos desde su condición de viudas y como mujeres indígenas, y con esta forma propia de hacer historia local, están reivindicando su lugar como actoras y restituyéndose a sí mismas, la dignidad como mujeres y como integrantes de comunidades organizadas, en oposición a otras visiones que sólo transmiten imágenes y nociones de mujeres indígenas victimizadas, subordinadas y oprimidas en la historia y en sus comunidades. En todas las escenas, no se representa sólo ligada con el papel de generadora de vida y transmisora de la cultura con que se le asocia desde otras visiones. Doña Catalina Miza lo señala a su modo: «Ahí se ve que somos indígenas y sabemos que sólo mujeres que hemos reunido, pero tenemos que luchar, tenemos que defendernos». Como se ha dicho en los procesos alrededor del mural, participaron hombres y mujeres, pero sobre todo mujeres, así que aunque no todas pintaron, se podría decir que ésta es también su autorepresentación. En este sentido, como señala *La Cuerda*, «al construir las mujeres su relato —cuya memoria es la más relegada, la más olvidada— inevitablemente van apareciendo todas esas luchas sin las que el hoy no sería posible. Se hace visible el protagonismo femenino en las luchas de un pueblo, una comunidad o una organización (2002: 16). Así como las comunidades están reconstruyendo su historia de lucha y se muestran a sí mismas como actoras de cambio, las mujeres también lo hacen de manera particular.

Ahora bien, ser visibilizadas y reconocidas como actoras de cambio sigue teniendo dificultades en sus propios espacios locales y más difícil ha sido que se reconozca y visibilice su papel desde la historia nacional. La realidad es que «a veces no se ve el trabajo que la mujer

⁵⁸ Un importante aporte para conocer la participación y aportes de varias indígenas y mestizas sobrevivientes del conflicto armado es el libro *Tejedoras de Paz* (ver bibliografía). En el mismo se presentan testimonios no sólo de dolor y sufrimiento, sino, sobre todo, se resaltan las luchas de las mujeres durante el período de conflicto armado interno, la negociación de la paz y el periodo luego de la firma de la paz.

realiza. Estamos en un rincón del país, quizá hemos aportado también algo a nuestro país al participar en hacer algo» (Rosario Otzoy). Dadas las dificultades cotidianas para ser consideradas actrices políticas, su importante presencia política en el mural puede interpretarse también como una muestra de cómo las expresiones pictóricas son una muestra de lo que puede ser mejor. Doña Rosario Otzoy espera que, respecto al mural, «sea tomada en cuenta la labor, la lucha que las mujeres hacen. A pesar de las muchas dificultades, a pesar de los muchos trabajos que la mujer realiza, sobre todo, hace el esfuerzo de hacer otras cosas. No solamente se queda en la casa a hacer tortillas, comida y eso es todo. Sino que también nosotras aportamos un granito de arena en cuanto a esto» (Rosario Otzoy). El mural representa para las mujeres indígenas una «oportunidad de adjudicarse terreno y respeto (...), así como para conseguir reconocimiento oficial para sus reivindicaciones» (Pezzotti y Vecchi, 2003: 9). Hay que agregar, además, que la autorepresentación es también una forma de autonomía y empoderamiento.

El traje de las mujeres indígenas como «segunda piel» y como bandera de resistencia

La presencia de mujeres indígenas hablando de sus trajes en las entrevistas, recreándolos como parte de la memoria local en los textos y pintándolos en las imágenes del mural de San José Poaquil⁵⁹ se constituye en un ejemplo de los diferentes campos simbólicos y terrenos de lucha, del que prácticamente todas las mujeres entrevistadas hacen alusión. El traje en las imágenes está presente en las labores cotidianas, en las escenas de drama, de dolor y soledad, pero también en su representación como actrices de acontecimientos políticos y organizativos y en las escenas de esperanza. Ahí «logramos pintar nuestro traje, logramos pintar lo que sucedió en nuestro país» (Rosario Otzoy). El traje está vinculado con la memoria del país.



Figura No. 7

Sus colores y sus símbolos fueron cuidadosamente pintados (Ver entre otras, la figura No. 7). Ellas «lograron dejar plasmado el traje, el conocimiento (...) ¡Qué bonito era ver a las mujeres pintando, poniendo su creatividad!» (Josefina Quill). Según se infiere, buscaron dejar constancia del gran aprecio por sus trajes, de su identificación con el mismo, de su importancia y los múltiples significados de los diseños y colores. Entre los conocimientos y nociones que se transmiten de generación en generación acerca de los símbolos y significados del traje, mencionan que para elaborar el huipil, «al inicio contamos de veinte en veinte, hasta formar el tejido que en kaqchikel lo llamamos QIN». Aborda símbolos que representan la salida y caída del sol, los puntos cardinales como nociones de dualidad. «Todo esto es parte de la enseñanza que nuestros abuelos y abuelas que desde pequeñas nos enseñan a tejer (Poyón, 2006: 33). A partir de lo anterior, en coincidencia con lo que señala Macleod (2008: 462), se puede notar que muchas mujeres comparan sus huipiles con libros, textos o enciclopedias, en donde su cultura, su historia, su memoria colectiva y sus conocimientos, están plasmados.

⁵⁹ El traje de regional hombres aparece también en la mayoría de las escenas donde estos están representados.

Si normalmente se asocia el conocimiento del tejido con las mujeres y sus ancestras, se sabe que según los tejidos, hay participación de hombres y mujeres en el oficio. Quizás por esto es que las mujeres reconocen como transmisoras y transmisores de este conocimiento a sus abuelos y abuelas. Además, se evidencia que aunque muchas mujeres se vayan incorporando en otras funciones no asociadas tradicionalmente a su género, por lo general quieren seguir aprendiendo a tejer. En ese sentido, su transmisión y aprendizaje no parece ser una obligación, sino una necesidad y un deseo. Más que un trabajo, algunas mujeres lo señalan como orgullo y conocimiento y no como una carga dentro del papel de «guardianas de la cultura» que algunas asumen o que otras y otros le otorgan. Desde sus propias nociones, más que un trabajo —por la utilidad del huipil— parecen asociarlo al arte de tejer. Para ellas el tejer tiene significados e implica conocimientos en torno a diseños, formas, colores y matices. De manera que si el conocimiento y el ejercicio de un arte empoderan en otras latitudes, el conocimiento y el arte de tejer también empoderan a mujeres indígenas en sus comunidades.

En cuanto al traje como «segunda piel» y símbolo de resistencia, hay que empezar por señalar que el traje, junto con el idioma, es de los marcadores de la identidad más manifiestos. En las escenas de la vida cotidiana, en las luchas y en la represión la mujer indígena —y con ella su lugar de origen— fue identificada por el traje. Pero, además, en las imágenes del texto de memoria y en el mural, el símbolo visible que identifica a mujeres indígenas, vivas o muertas, es su traje. No hace falta escucharlas, conocer sus ideas, conocer sus nombres y apellidos para saber que se trata de mujeres indígenas. El traje las representa y las nombra como colectivo. Por eso representa para la mayoría de ellas como la «segunda piel», la misma con que se representa Paula Nicho en una de sus obras. Por eso, cuando los elementos visibles e invisibles de la identidad cultural se ven amenazados o despreciados, su uso adquiere «una intención político-cultural» (Macleod, 2008: 575). Como «segunda piel», el traje es uno de los elementos más reivindicados o reclamados por las mujeres indígenas y, según Macleod, como bandera política, uno de los elementos políticos que aportan las mujeres al movimiento maya desde su propio sentir. Esta intencionalidad y posicionamiento político que para muchas mujeres mayas —adultas y jóvenes— significa un acto de empoderamiento frente al racismo y discriminación, es cuestionado muchas veces por “otras” y “otros” como ejemplo de subordinación frente a los hombres indígenas. Concebida y analizada sólo como mujer y no como *mujer indígena*, el traje no cabe como símbolo y código cultural de resistencia.⁶⁰

⁶⁰ Actualmente hay numerosos casos de mujeres, sobre todo jóvenes que han crecido en el entorno de la capital, que han dejado de usar sus trajes regionales o que a veces se sienten obligadas a usarlo. Esta «decisión propia» de cambiarse el traje es relativa en tanto obedece a que lo abandonaron porque crecieron en un ambiente donde sus trajes, lejos de contener símbolos y sentidos de pertenencia, se convirtieron en signos de desprecio y marginación social frente a otros. Por otra parte, y en coincidencia con aspectos que señala Macleod (2008: 473- 474), si bien no todas las mujeres mayas que usan el traje tienen conciencia política, en las circunstancias actuales es quizá el doble sentido del traje el que va registrando la memoria y el sentido que se empieza a transmitir a las nuevas generaciones de hombres y a mujeres mayas. De modo que si antes muchas mujeres dejaron el traje por presión social, para salvarse de la represión, o por lo que fuera, ahora más mujeres, y no sólo «mayanistas», lo están defendiendo o lo ponen al centro.



Figura No. 8: Escenas de mural de San José Poaquil

B. Vivencias particulares que siguen invisibles

Algunos de los temas que se destacan a continuación están presentes en el texto de memoria local, sin embargo, no son tratados a profundidad y, como otros muchos temas locales, no han quedado registrados en el mural.

Víctimas directas, no sólo en función de otros

Varios textos que aportan a la memoria histórica coinciden en señalar que la pérdida de los seres queridos durante el conflicto armado, implicó un cambio brutal en la vida de las mujeres indígenas, particularmente de quienes se convirtieron en viudas y huérfanas. Tal y como señala Cofiño, si bien las mujeres indígenas enfrentan varias formas de violencia, la violencia política ocupó un lugar especial en sus vidas. Porque fue diferente a la violencia doméstica e intrafamiliar, que se conoce desde la infancia y se experimenta como un fenómeno cultural más o menos generalizado, e inclusive se llega a aceptar como algo normal, como un rasgo al cual están sujetas las mujeres por su condición. En cambio, la violencia represiva por parte del Estado no se asocia a la cultura, vino de afuera de forma repentina y se perpetró masivamente, con saña y crueldad, contra personas de todas edades y condiciones (2007: 154).

Pero aparte de la represión hacia familiares cercanos, numerosas mujeres indígenas también fueron perseguidas por su propio activismo o liderazgo, porque las asociaron con la guerrilla, o por ser familiares de otros activistas. San José Poaquil no fue la excepción. Por el contrario, fue uno de los municipios de Chimaltenango más afectados por la violencia política. En el texto que fue base para el mural, se señala que «se analizaron 29 casos de víctimas mujeres y de igual forma, para estos casos, resalta la desaparición forzada, la violación sexual y la tortura» (Poyón, 2006:40). En el mismo documento se alude a la CEH para reiterar que «las mujeres fueron víctimas de todas las formas de violación a sus derechos humanos cometidas durante el enfrentamiento armado.

Pintura mural en procesos de empoderamiento de comunidades y mujeres indígenas en torno a memoria y derechos en San José Poaquil, Chimaltenango



Figura No. 9

A pesar de que «quien encarna el dolor del país, es también la mujer» (Chirix, 2006: 36, citando a Stern, 2000: 20), en la pintura mural de la que venimos hablando, las mujeres indígenas no se visualizan como víctimas directas del conflicto. Hay escenas donde representan la defensa de sus esposos, hijos, hermanos y padres —en representación de una dramática y reiterativa situación que vivieron—, y otras donde aparecen con las fotos de estos seres queridos como ya se ha visto,⁶¹ es decir, están en función de otras víctimas directas (Ver figura No. 9). Respecto a esto, Chirix señala

otra experiencia similar: «Las mujeres kaqchikeles viudas, hermanas, abuelas e hijas de San Juan Comalapa, organizadas o no, han recorrido un largo camino que han enfrentado con dolor, tristeza y desde la pobreza. Los testimonios reflejan que las víctimas fueron siempre el esposo, el hermano, el abuelo, pero ellas nunca se visualizaron como tales» (2006:37).

Según Elizabeth Jelin, «dado el sistema de género en las relaciones familiares, además de ser víctimas “directas”, las mujeres fueron básica y mayoritariamente víctimas “indirectas” y este es el rol en el que se las visualiza más a menudo: como familias de víctimas: madres, abuelas, esposas y en menor medida, hermanas, hijas y novias» (Jelin, 2001, citada por Chirix, 2006: 40). Esto podría justificarse en que fue especialmente a esposos, padres, hermanos, abuelos y otros hombres cercanos a la familia hacia los que se dirigió la represión; muestra de ellos es que quienes más participaron en el mural de SJP fueron más viudas, huérfanas y huérfanos de padre. Sin embargo, la visibilización de las mujeres en los recursos de memoria local, debería pasar por recordar y denunciar que las mujeres también fueron masacradas, desaparecidas y violadas. Como actrices de ayer y hoy, pero también como sobrevivientes, las mujeres están empezando a registrar en la memoria.

Las violaciones sexuales hacia mujeres

En el texto de la memoria local que se ha venido mencionando, de manera particular se desarrolla un apartado acerca del tema de las violaciones sexuales como delito de lesa humanidad. Haciendo eco de la Comisión de Esclarecimiento Histórico, mencionan que «la violación sexual fue una práctica generalizada y sistemática realizada por agentes del Estado en el marco de la estrategia contrainsurgente» y que las mismas «causaron sufrimientos y secuelas profundas, tanto en las víctimas directas como en sus familiares, conyugues y la comunidad entera» (Poyón, 2006: 51). Uno de dos hombres entrevistados señala que «durante el conflicto armado se vieron varias situaciones como desaparición, masacres, y violación a las mujeres» (Carlos Poyón). Algunos casos específicos están recogidos en el texto, aunque la mayoría de ellos siguen en el silencio.

⁶¹ Esta misma situación explica el origen de organizaciones de mujeres como CONAVIGUA, pero no es una situación exclusiva de las mujeres indígenas. El mismo GAM fue fundado por mujeres mestizas que buscaban a sus esposos e hijos. Las escenas de mujeres marchando llevando en sus manos fotografías de sus seres queridos desaparecidos son imágenes registradas en memorias y archivos.

Sobre este tema, el Consorcio de Actoras de Cambio señala que las violaciones se logran ubicar «como problemas históricos y sociales que les pasan a las mujeres por ser mujeres, consideradas como seres inferiores, que no valen nada y desechables» (2009: 333). Macleod analiza cómo entran en juego las triples opresiones en la violación de mujeres indígenas: «La extrema crueldad y ensañamiento con que fueron violadas las mujeres indígenas en los operativos contrainsurgentes obedece al hecho de que eran consideradas seres inferiores por ser mujeres e indígenas, mientras que, al mismo tiempo, eran percibidas como parte o base de apoyo de las organizaciones que enfrentaban al Estado para transformar el sistema socioeconómico y político» (2008: 297).

Este tema, que se encuentra en el texto de memoria local, no es pintado en el mural, aunque al parecer algunos de quienes realizaron los dibujos para el mismo sugirieron registrarlo. Una de las mujeres, en la visita exploratoria mencionó que «ellos» querían que quedara lo de las violaciones, pero «nosotras» no queremos. Se percibió que asume que exponer públicamente sus casos equivale a un show y no a una denuncia. Estas posturas y percepciones tienen que ver con que, como señalan UNAMG/ECAP,⁶² la violación sexual es tabú, porque no es una violencia como las otras, porque socialmente no está vista ni nombrada como violencia o como delito, sino como una relación sexual. Por eso es visto como «algo incómodo de hablar y algo personal» (2009:209-210). El estudio aludido abunda en la cultura patriarcal, particularmente en el tema de la estigmatización comunitaria,⁶³ en la vergüenza y la culpa que silencia este delito, así como en el impacto físico y psíquico en la vida de las mujeres y en su entorno comunitario y cultural. Dentro del impacto cultural se puede decir que el éxodo por miedo a los violadores o a la estigmatización, destruyó la vida de mujeres y destruyó grupos, afectó sentidos de pertenencia, tan importantes en el caso de las mujeres indígenas.⁶⁴

Como se ha dicho, el tema está presente en la memoria local de San José Poaquil, aunque no en el mural. El caso deja ver que la selección de lo que las mismas mujeres indígenas deciden registrar en la memoria sobre el conflicto armado, tiene sus límites y está mediado por la cultura patriarcal. Para que la memoria local y sus recursos transmitan los hechos en contra de las mujeres, como el de la violación sexual, hace falta también que las mujeres decidan cuándo y cómo hablar. Hablar por ellas parece ser tomado por algunas mujeres como una forma de violentar sus tiempos. Al mismo tiempo, estar en capacidad de denunciar implica que ellas y la comunidad asuman la violencia sexual como un delito y como tortura.

La interpretación del porqué de los límites de la denuncia de este tema, queda corto si se lee únicamente desde la cultura patriarcal que lo ubica como tema tabú dentro de las comunidades. Después de 25 o 30 años de ocurridos los hechos, el abandono y el miedo, también

⁶² El estudio denominado *Tejidos que lleva el alma*, aborda las experiencias de mujeres mayas, fue realizado por el Consorcio entre el Equipo de Estudios Comunitarios y acción Psicosocial (ECAP), Unión Nacional de Mujeres Guatemaltecas (UNAMG), en el 2009.

⁶³ El documento aludido señala que la sexualidad ha sido un tema silenciado en las comunidades de donde provienen las mujeres con las que trabajaron. A la sexualidad se le suman valores morales y religiosos duales, lo bueno y lo malo (ECAP/UNAMG, 2009:153-154). Se habla del silencio de las comunidades ante este tema, a lo cual hay que agregar el silencio de la sociedad en general y del Estado.

⁶⁴ Además del anterior trabajo, hay testimonios que contribuyen a romper el silencio respecto a este tema, como los que se recogen en el libro *Tejedoras de Paz*, publicado por el Consorcio entre CONAVIGUA/ICPG/MOLOJ en el 2009.

explican el silencio de estos casos, porque incluso otros delitos no estigmatizados por primera vez están siendo denunciados y registrados por medio del texto de memoria local y del mural. Además, la violación sexual y otras violaciones de lesa humanidad causan sufrimiento cada vez que se tienen que contar y revivir los hechos. La posición de quien debe revivir, no es la misma de quien escucha o difunde. El silencio también evidencia la necesidad insatisfecha de procesos psicosociales con pertinencia sociocultural, y en dimensiones masivas en las comunidades que fueron afectadas por el conflicto armado. De aquí parte la exigencia de justicia, resarcimiento y procesos paralelos de atención psicosocial que algunas organizaciones de mujeres indígenas han mantenido hacia el Estado, basadas en el señalamiento que la violación sexual fue realizada principalmente por agentes del Estado. Su denuncia en este sentido va en dos vías: hacia los hechores materiales (soldados, comisionados militares, patrulleros civiles, funcionarios, etc.) y hacia el Estado patriarcal y racista desde el que se dirigieron y perpetraron los hechos de violación masiva de mujeres y niñas indígenas.

La importante presencia de mujeres indígenas en los procesos comunitarios y en la misma pintura mural, refleja que pese al silencio y la estigmatización por la violación sexual que sufrieron y por muy dolorosas y traumáticas que hayan sido sus vivencias, en su mayoría no viven confinadas, encerradas y cautivas en sus viviendas. Esto puede ser interpretado como una situación de resiliencia y empoderamiento, al parecer, bastante generalizada en el pueblo. Es una situación digna de registrarse al escribir o reescribir la memoria histórica de mujeres mayas afectadas por la guerra, a partir de lo local. Seguir las viendo solamente como sobrevivientes estigmatizadas es también una manera de desempoderarlas. Por otra parte, así como está pendiente registrar en todos los recursos de la memoria la violación sexual hacia las mujeres mayas, hace falta seguir denunciando y registrando que las mujeres mayas también fueron asesinadas y desaparecidas. Muchas sobrevivientes, sin haber sido violadas sexualmente, siguen mostrando otras cicatrices corporales y culturales que dejó el conflicto armado interno en ellas y en sus comunidades. También sobre esto hay que romper el silencio.

Explotación, pobreza y abandono

Los temas que surgen de las entrevistas alrededor del proceso del mural, reflejan que los efectos de la represión no se vivieron de la misma forma por las mujeres según la clase social y la etnia. Por ello, «el lugar de la memoria y el papel del pasado son recordados de manera distinta desde el género, la clase y la etnia» (Chirix, 2006:37). Un tema contundente y reiterativo en testimonios y en los registros del texto histórico, es el tema de pobreza y la explotación de que fueron víctimas las mujeres viudas cuando asumieron el papel y el lugar del trabajo de sus maridos para poder sobrevivir. Muchas mujeres, junto a sus hijos, fueron muriendo lentamente o sobreviviendo en medio de privaciones, debido a la dominación laboral y presiones económicas. «Los testimonios proporcionados en su mayoría por mujeres manifiestan el dolor y el sufrimiento vivido, especialmente por los niños. Las migraciones hacia la costa sur, la falta de estudios, la pobreza, las enfermedades y la tristeza» son parte de las principales violaciones a los derechos humanos cometidas en la región de San José Poaquil durante el conflicto armado (Poyón, 2006: 40). La sobreexplotación y el desempleo que las afecta es evidente: «Cuando nos quedamos solas fuimos a la costa, hicimos trabajos pesados, incluso me dieron 35 mozos, era un trabajo más que todo grande (...) ahora por la edad ya nadie nos da trabajo» (Macaria Tubac).

Como señala Chirix, «aunque no se visualizan a sí mismas como víctimas directas, asumen en gran medida el peso y los costos necesarios para superarlo. Estos, coincidentemente, son los de menor remuneración, con largas jornadas de trabajo y con escasa o ninguna cobertura en cuanto a prestaciones laborales y sociales. Las actividades productivas se desarrollan en el marco de la economía informal, como ventas en el mercado o callejeras, y, por supuesto, el trabajo agrícola asalariado y no asalariado» (Chirix, 2006: 40-42). Con la desaparición del proveedor, el sistema represivo llevó a que la mujer viuda a la manutención de sus hijos. Las «mujeres tuvieron que realizar trabajos fuertes con tal de sobrevivir y sacar adelante a sus hijos» (Carlos Poyón). En tales condiciones asumió trabajos pesados y mal pagado en las fincas. La situación de las mujeres indígenas que debieron hacerse cargo de estas tareas se volvió más precaria. Haber duplicado roles, ser padre y madre, implicó envejecer explotadas, cansadas y enfermas física y psíquicamente.

Varias mujeres y un informante clave coinciden en señalar este abandono en que quedaron durante el conflicto por parte del Estado. «Una cosa que tanto nos duele a nosotras es que cuando quedamos viudas en el año 80 (...) hicimos nuestra propia lucha, por nuestro propio medio, gracias a nuestras madres que nos enseñaron un trabajo que es la artesanía textil. Y ustedes bien lo saben que eso no es para vender ni para hacer negocio, pero al final, ese fue nuestro medio que nosotros pasamos. En ese entonces ningún gobierno vino a apoyar (...) Más bien nos persiguieron por mucho tiempo. Eso está grabado en la mente y en el corazón de cada mujer» (Rosario Otzoy). Esta ayuda o discriminación positiva o acción afirmativa que reclaman estas mujeres es considerada por otros sectores como privilegio, haciendo caso omiso de estas historias y de la situación naturalizada de privilegio permanente que tienen otros segmentos de la población respecto a estas mujeres indígenas que viven en un rincón del país.

La reiteración del tema, como parte de la memoria de mujeres en el nivel local, además de interpretarse como una manifestación del peso que la pobreza, ha tenido en sus vidas en el pasado y en el presente, parece ser un llamado para incorporar el tema económico y el trabajo no sólo como parte de la memoria, sino como parte de los derechos de las mujeres indígenas. Porque como señala con preocupación doña Macaria Tubac: «¿Si no tenemos comida cómo vamos a participar, cómo (podemos) trabajar para salir adelante?». El conocimiento de la historia de explotación y pobreza agravada de mujeres indígenas para las afectadas por el conflicto armado, puede permitir explicar la pobreza que persiste y se profundiza en la actualidad. Seguir releendo la historia del conflicto desde visiones y dimensiones parciales, limita la construcción de memorias completas y a partir de ellas, las visiones y propuestas en torno al desarrollo humano integral, incluyente y equitativo. Esta memoria ofrece otras percepciones acerca de las experiencias vividas por las mujeres. Evidencia que enfocan su preocupación en levantar otros temas relativos con la sobrevivencia. Muestra que el enfoque de las experiencias de las mujeres desde una sola categoría indiferenciada, invisibiliza sus múltiples realidades.

Para finalizar este capítulo se puede decir que a pesar de la reproducción de prejuicios y omisiones, las visiones locales construidas participativamente le otorgan nuevas dimensiones al papel de las mujeres mayas. Las mujeres están manifestando reconocimiento y fortalecimiento de identidades étnicas y demandas de género, aunque no lo digan con esas palabras. La denuncia del machismo, la discriminación y el racismo aparece en sus discursos.

Pintura mural en procesos de empoderamiento de comunidades y mujeres indígenas en torno a memoria y derechos en San José Poaquil, Chimaltenango

sos e imágenes. Están reivindicando lo que Monzón señala como *memorias de mujeres*, en plural, porque las mujeres somos diversas. En este sentido, el mural representa ya no sólo a las mujeres, comunidades y organizaciones participantes en el proceso de la pintura mural, sino se convierte en símbolo de la lucha por dar a conocer la verdad, por la memoria histórica alternativa, por buscar justicia frente al racismo, el patriarcado y el genocidio. En la variedad de temas, códigos y símbolos que se presentan en el mural, las mujeres indígenas posicionan demandas e identidades locales que tienen una estrecha relación con lo que otras mujeres y pueblos indígenas están posicionando desde otras comunidades, organizaciones y espacios en Guatemala.

VI. Utilidad de la pintura mural en los procesos de recuperación de la memoria histórica

Las entrevistas, el documento de historia local y la elaboración del mural ofrecen varias utilidades en términos de la memoria misma. Algunos de los aspectos relevantes que se desprenden de ellos son los siguientes.

A. Rescatar la memoria oral que se va perdiendo

El mural de San José Poaquil es una forma de reforzar la tradición de la memoria oral en las comunidades y una forma de valorarla, porque las imágenes necesitan e invitan a ser explicadas. Reconstruir la historia desde las comunidades y las mujeres indígenas sirve para recuperar saberes y hacer, en un mundo donde lo oral se desacredita y se menosprecia por los demás.

En estas condiciones, respecto al conflicto armado, el mural y el texto adquieren una importancia particular para las mujeres, porque dejan constancia visible de lo sucedido. Pero como ellas mismas señalan, lo escrito no tendría el mismo sentido, si no estuviera respaldado por hombres y mujeres que «lo vivieron». Una de las mujeres viudas señala que «todo lo que pasó quedó sembrado en un libro para que no se olvide y también para que la gente no lo olvide» (Ambrosia Chowix). Lo anterior es compartido por una joven huérfana cuando cuenta que «motivó tanto que les íbamos a dejar un documento a la otra generación porque ya no se cuenta información de lo que pasó» (Josefina Quill).

El mural y los textos se basan sobre todo en la memoria oral, y para tranquilidad de algunas mujeres, ya quedó grabado para ser creíble, porque lo que se habla no es creíble ante los demás. Según una joven entrevistada, «ya tenemos una historia por escrito que antes no teníamos, por lo menos ya tenemos un documento que nos respalde para ir dando a conocer a los demás. Porque se platica, se platica, pero a saber si ocurrió o no. Pero ya al ver eso, como que sí ya da seguridad que sí pasó, que sucedió» (Josefina Quill). La pérdida de reconocimiento de la memoria oral, como se evidencia, ha provocado que la misma población internalice la necesidad de dejar escrito para lograr credibilidad. Es paradójico que en un país con tradición oral, con altos grados de analfabetismo y diversidad de idiomas, las comunidades tengan que escribir sus memorias para tener credibilidad.

Reivindicar su verdad

Para difundir su verdad, «los grupos y personas tienen derecho de construir, conocer y difundir su propia historia» (Todorov, 2000: 16 -17), sin embargo, el ejercicio de este derecho no depende únicamente de la voluntad de las comunidades y mujeres y jóvenes indígenas. Tradicionalmente a las mujeres y a los pueblos indígenas no se les otorga el atributo o autoridad de conocimiento y credibilidad. El conocimiento y la experiencia, para ser creíble, tiene que provenir de otros lugares de enunciación. Quizás por ello, para dotar de validez a su memoria, casi todas las mujeres que participaron en las entrevistas muestran la necesidad de convencer a los demás acerca de *la veracidad* de su testimonio, acerca de que no es fruto del invento, de su imaginación o la falsedad.

Para ellas, el criterio de verdad radica en que lo que cuentan lo vivieron, es parte de su propia experiencia. «Si se aborda el pasado, es porque lo vivimos y somos sobrevivientes del mismo. No es que estemos inventando las cosas. (..) Nosotras lo vivimos, lo vimos y tampoco se puede olvidar» (Agustina Quill). En esa pluralidad de voces señalan que por ser verdadero su testimonio acordaron y aceptaron recordar el pasado y pintar sus recuerdos. «Lo vivimos, por eso vimos bien que se pintara. Si fuera mentira tal vez nos sentimos mal» (Isidra Chaly). Es como una forma de reivindicar y legitimar una verdad colectiva, la verdad de las comunidades y mujeres indígenas mancillada y criminalizada por otros sectores de poder. Como insiste doña Isidra, «tal vez hay gente que no mira bien lo que pintamos, pero eso es lo que pasó».

El deber de recordar, contra el olvido y el silencio

El arte está dotado de contenidos explícitos e implícitos, así como puede servir para reproducir ideologías dominantes, también puede ser utilizado por grupos subalternos como herramienta, con una función política en los procesos de empoderamiento de comunidades y mujeres indígenas en torno a memoria/historia y derechos. La pintura mural de San José Poaquil, y los procesos de recopilación de testimonios, por ejemplo, responde a que en la sociedad hay varias versiones respecto a la historia, en particular a la historia del conflicto armado. La versión de sectores poderosos y el ejército tiene peso sobre la versión de las víctimas, sobrevivientes de la represión implementada por el ejército y sus colaboradores.

Estar a favor o en contra de recordar y los contenidos del recuerdo en Guatemala es una cuestión política entre distintas posiciones, fundamentadas por un lado en la idea de que afrontar y recordar el pasado conflictivo pone en peligro la unidad y la democracia, y no puede haber democracia y reconciliación mediante el olvido y la impunidad. Como señalan las entrevistadas, «hubo dos formas de comentarlo» (Rosario Otoy). «La mayoría de las personas lo vieron con buenos ojos, pero los que quizá formaron parte del ejército no lo ven con buenos ojos, porque pensaron que ahí se dieron a conocer los hechos de ellos, que tal vez nadie se ha atrevido a decírselos. Ahí es como un espejo, donde mira la gente qué sucedió» (Catalina Miza). Por ello, es latente el objetivo de legitimar la verdad desde las «víctimas». En tanto que la reconstrucción del pasado es una operación primordialmente política, una incorporación intencionada y selectiva del pasado lejano e inmediato, adecuada con los intereses del presente (Palma, 2002: 3), lo que para unos colectivos y sectores es válido en su presente y futuro, no lo es para otros. Por eso, hay grupos en la sociedad y las comunidades a los que no les interesa o no les conviene recordar hechos relacionados con el conflicto ar-

mado interno. Incluso, reconociendo la veracidad de los testimonios de las mujeres, algunos sectores les piden olvidar el pasado. Según una entrevistada: «yo escuché comentarios que decían: “¡Ah!, en la cooperativa Tejidos Guadalupe son de la violencia y no quieren salir de lo que pasó y quién les dio permiso (para pintar)”» (Rosario Otzoy). Como ellas mismas señalan, «la memoria desde las comunidades y mujeres indígenas es un acto de justicia y no de venganza». Por ello, a pesar de la oposición de algunos grupos, la recuperación del pasado se ha convertido en una necesidad para las comunidades y las mujeres de San José Poaquil. Y es que, como Todorov señala, «cuando los acontecimientos son de carácter excepcional o trágico, el derecho de recordar y testimoniar se convierte en un deber» (2000: 18).

Lo anterior se aplica perfectamente a esa responsabilidad que manifiestan todas las mujeres que fueron entrevistadas, especialmente las mujeres adultas, que en este caso son viudas, hermanas o madres de asesinados o desaparecidos. Las comunidades y las mujeres indígenas sufren al recordar, pero asumen el deber de recordar. Un deber que al parecer no les es impuesto, sino es una demanda desde ellas en tanto víctimas, pero también en tanto actoras. La responsabilidad de recordar parece recaer de manera particular en esta generación de sobrevivientes, porque son portadoras de la vivencia y la experiencia colectiva en primera persona.

Las mujeres cuentan con nostalgia que en algunas comunidades eran bastantes las viudas del conflicto armado, pero han muerto y con ellas desaparecieron otros sucesos que no quedaron reconstruidos ni registrados. Siendo así, cobran fuerza sus palabras respecto a que «lo que se pintó en los dibujos, tus palabras, lo que dijiste ya quedó en documentos. Aunque ya estés muerta, pero ya quedó dicho lo que pasó» (Isidra Chaly). Después de ellas, quizás sus hijos e hijas, sus nietos y nietas cuenten la historia que ahora juntas han reconstruido alrededor del mural, los talleres y los textos. Con bastante razón se opone a que algunos grupos en la comunidad les pidan que olviden. «Pero nosotras no podemos olvidar a nuestros esposos que fueron matados, fueron secuestrados (...). Los hijos tal vez olviden, pero nosotras no vamos a olvidar. ¡Cómo se puede olvidar lo que fue la guerra! No se puede olvidar aunque nos dicen así» (Catalina Miza).⁶⁵

En coincidencia con lo que señala Palma, la memoria personal, colectiva e histórica está tamizada por olvidos y silencios justificados por muchas razones. Un individuo o comunidad no tiene la capacidad para recordar todo su proceso de vida personal y social, ello tampoco es posible en el plano histórico. En el plano de la memoria colectiva ocurren procesos de selección de lo que en este nivel ha de recordarse y lo que ha de olvidarse (2002:3). Así lo expresa una entrevistada: «Hay tantas cosas que nos vamos recordando cuando hablamos de esto y que se nos habían olvidado» (Catalina Miza). En el proceso de recuperación de historias familiares y comunitarias para elaborar el mural, se ha evidenciado que la memoria se construye de manera colectiva y social, pero «la memoria colectiva tiende a olvidar lo que es negativo» (como sostiene Halbwachs, Marques, Páez, Serra, 1997: 258, citado en Manz, 1999: 3), y los acontecimientos dolorosos y vergonzosos son todavía más difíciles de manejar. Lo interesante es que en esa selección la participación de personas, organizaciones y colectivos pueden ayudar a minimizar las invisibilizaciones, los miedos y bloqueos y

⁶⁵ Según las entrevistas, todos los que pintaron fueron mujeres y jóvenes indígenas, sin embargo, se evidencia que no todos los indígenas ni todas las mujeres de Poaquil participaron. Como se ha dicho, no todos los sectores de la población de San José Poaquil comparten las posiciones políticas, sobre todo respecto al conflicto armado interno.

lograr mayor libertad de decidir cuándo, qué y por qué recordar, pero también, qué y por qué olvidar. Es la forma en que pueden ganarle la batalla al bloqueo de recuerdos dolorosos, al miedo y al olvido.

B. Transmitir, concientizar para no volver a repetir

De los actores y actrices de la pintura mural, los talleres y la construcción de un texto, resalta la percepción de que el proceso de recuperación de la memoria histórica es una batalla contra el olvido y el silencio del pasado conflictivo y que el silencio propicia la continuidad del pasado en el presente. En este sentido, el propósito de sus esfuerzos es exponer a las nuevas y actuales generaciones la experiencia de violencia que vivieron las familias y comunidades, para que no la olviden, para que reflexionen y se concienticen y no se vuelva a repetir. «Para eso nos juntamos, nos decidimos, analizamos, sobre cuál sería nuestro objetivo, para que no se pierda ante las nuevas generaciones, para que pare» (Agustina Quill). Esto explica la importante participación de la niñez y la juventud en este proceso de construcción de memoria local, aunque como se ha dicho, se involucraron miembros de distintas generaciones, madres, hijas, hijos, nietos y nietas. De hecho, el poder involucrarse en ese proceso colectivo de recuperación de testimonios les permitió a niñas y niños escuchar por primera vez una parte de la historia del municipio y de sus familias.

Como se ha venido mencionando, la memoria del pasado alrededor del mural de San José Poaquil se concentra fundamentalmente en la etapa del conflicto armado, porque forma parte del pasado reciente del cual tienen dolorosas cicatrices en el cuerpo y en el espíritu. Por ello, cuando buscan transmitir la memoria para que no se vuelva a repetir, se refieren particularmente a este período oprobioso.

Entre las preocupaciones y situaciones que operan en la reconstrucción y transmisión de sus visiones del pasado, está que hasta ahora han venido recordado a sus muertos y sus luchas mediante la memoria oral, casi en el nivel privado. Sin embargo, como se ha mencionado en otro apartado, ya no les basta la memoria oral para garantizar que el conocimiento de sus vivencias perdure en las futuras generaciones. De ahí parte el hecho de que el mural haya sido expuesto públicamente por la comunidad, para la comunidad y la sociedad. «Se quiere dejar plasmado lo que se sufrió, porque se puede olvidar, se puede quedar por un lado (...) de repente algún día ya no podemos contar todo lo que pasó. Es mejor dejarlo escrito por dibujo y en papel para que se quede» (Vicenta Simón).

En esa línea, de distintas maneras la mayoría plantea que busca que los contenidos que expliquen el conflicto armado y sus efectos en las comunidades sean incorporados en el currículo de los centros educativos en el nivel municipal. «Ya quedó para la historia. Eso se puede enseñar a los niños en las clases» (Vicenta Simón). Este dato cobra relevancia por cuanto evidencia que los estrechos márgenes de negociación y visibilización desde las cúpulas nacionales, pueden ser más amplios desde lo local. Es conocida la dificultad para incorporar nuevos contenidos al Currículo Nacional Base y que el sistema educativo nacional en general sigue reproduciendo la historia oficial que segrega o invisibiliza. Generalmente lo que reproduce no tiene ninguna conexión con lo local. Pretenden que por la vía educativa se transmita la memoria para transformar la cultura del desconocimiento, el silencio y la indi-

ferencia, por la cultura del reconocimiento, la expresión y la solidaridad que conecte lo local y lo nacional.

Lo anterior muestra procesos de negociación entre grupos con diversas posiciones políticas e ideológicas en torno al conflicto armado a nivel local, que también se dan en el nivel nacional. Como señala Palma, en la construcción permanente de la memoria, subyacen enfoques específicos sobre lo que se entiende de ella, para qué sirve y, sobre todo, qué decir, enseñar y transmitir acerca de la misma. Las respuestas a estas preguntas determinan, en gran medida, el tipo de conocimientos e información histórica que se transmita, aprenda, e internalice socialmente. Y, en consecuencia, se estará informando y conformando tanto una determinada memoria histórica común como una identidad social específica (Palma, 2002: 3).

Se puede decir que lo que están buscando son referencias del pasado, no para quedarse instalados en el mismo, sino servirse de él, porque sin memoria no se entiende el presente. La historia y la memoria pueden servir para explicar situaciones concretas de su presente, tales como la tristeza, la enfermedad, la pobreza, sus demandas, organizaciones e ideales. La memoria debería producir cambios para que no se vuelvan a repetir las muertes, desapariciones y violaciones por ser actoras y actores, para que termine el hambre y las carencias en sus comunidades. Pueden servir, además, para mostrar que la violencia puede ser cíclica si no se atienden sus causas y sus consecuencias.

Esto que las mujeres y comunidades indígenas señalan como utilidad de la memoria que están reconstruyendo, puede llevarse a otros planos. Conocer y comprender el pasado para entender y transformar el presente, haría necesario ir más allá de la memoria del conflicto armado reciente. Hace falta desenterrar el pasado colonial, racista, patriarcal y autoritario y conocer cómo las comunidades y pueblos se han librado de los poderes políticos y coloniales, para lograr enriquecer explicaciones sobre las profundas causas de los conflictos sociales y de la realidad que hoy viven mujeres y pueblos indígenas, serviría para romper con prejuicios que pretenden justificar que las desigualdades son producto de la pereza y la ignorancia de ellas y ellos.

Este pasado necesita ser releído y re significado desde los márgenes para emanciparse. Debe ser releído y resignificado porque el peso de la reproducción de ciertas ideas y de la memoria tergiversada o sesgada sobre los pueblos y las mujeres indígenas o sobre determinados acontecimientos alrededor de ellos, da lugar a tergiversar la interpretación del presente y del tipo de futuro al que aspiran. En este sentido, el lema «que no se vuelva a repetir» es extensivo a todas las dimensiones y condiciones en que han vivido como viudas, como mujeres pobres y comunidades indígenas. De poco sirve enseñar y transmitir textos e imágenes sobre el pasado, si las y los sobrevivientes siguen invisibilizados en el presente por quienes tienen acceso a mayores y mejores cuotas de poder en el país para decidir sobre políticas y recursos. Parafraseando a Macleod, el peso real y simbólico que se le otorga al pasado debe ser una estrategia de transformación social (Macleod, 2008: 490).

Palma señala que cada vez que un movimiento social triunfa e impone su dominio político sobre el resto de la sociedad, su triunfo se vuelve la medida de lo histórico: domina el presente, comienza a determinar el futuro y reordena el pasado. Quienes dominan, definen el qué recuperar del inmenso y variado pasado y el para qué de la recuperación. Así, en

Pintura mural en procesos de empoderamiento de comunidades y mujeres indígenas en torno a memoria y derechos en San José Poaquil, Chimaltenango

todo tiempo y lugar, esta recuperación antes que científica, ha sido primordialmente política (2002:3). Sin considerarse un movimiento social triunfante, este movimiento local de mujeres y hombres, de juventud y niñez en San José Poaquil, al parecer, intenta que quienes participan se hagan conciencia y hagan conciencia a los demás, critiquen la realidad de ayer y hoy a partir de sus vivencias. Intentan que «la juventud contribuya en los procesos de cambio» (Carlos Poyón) a partir de sus raíces y memorias.

Catalina Miza habla acerca de ello: «Nos hemos reunido, hemos luchado antes de ese mural. Tenemos en nuestras mentes que tenemos que luchar, por eso es que nos hemos decidido en la lucha hasta que muramos. Ojalá que nuestros hijos e hijas, vayan a luchar». En el documento de memoria cifran la esperanza en que «la presente y futuras generaciones conozcan y aprendan de la historia y no permitan que *Nunca Más* vuelvan a repetirse los hechos (Poyón, 2006, 13) y se superen las causas históricas que dieron origen al conflicto armado. Para no volver a repetir a las mismas protagonistas les parece necesario reconstruir historias que nazcan desde lo local y que establezcan vínculos con lo nacional.

En Poaquil tienen claro que hay elementos comunes no sólo entre kaqchikeles, sino respecto a otros pueblos indígenas y a otros sectores y lugares del país, «porque no sólo aquí pasó el problema, sino que fue en el nivel nacional» (Agustina Quill). Estas representaciones locales, pueden contribuir a cuestionar, enriquecer o cambiar interpretaciones dominantes sobre pueblos y mujeres indígenas que son producidas, construidas y registradas desde relaciones de poder desiguales en términos étnicos y de género. Porque, desde este dominio del *saber*, en muchos casos la información que se reproduce, consciente o inconscientemente, invisibiliza, es parcial e incluso errónea acerca de estos sujetos.

En este sentido, el proceso y experiencia que incluye la construcción del mural revela que la historia así como puede ser un mecanismo de “poder sobre”, puede ser un mecanismo de “poder con y para”, si empieza a ser construida desde abajo. Precisamente por ello, más que un “culto a la memoria”,⁶⁶ los grupos marginales y subalternos construyen de diversas formas la “cultura del recuerdo” y la recuperación y resistencia de su memoria histórica.

⁶⁶ Todorov señala que frente a la homogeneidad y uniformidad a que nos conduce el mundo contemporáneo, surge lo que él denomina el «culto a la memoria» (2005: 52). Ese culto puede ser explicado por la necesidad de no desaparecer dentro de esa homogeneidad y uniformidad oficial, donde lo que prevalece es la memoria y la historia de determinados grupos. No hay que olvidar que la homogeneidad rescata y selecciona en función de intereses de grupos poderosos, en detrimento de lo que es marginal y subalterno.

VII. Algunas reflexiones finales

1. El mural elaborado, como parte de los procesos de rescate de la memoria y dignidad de las víctimas del conflicto armado interno, es producto de conexiones de carácter regional en el que convergen iniciativas organizativas regionales y locales para recuperar la memoria colectiva local, en particular, acerca del conflicto armado. El mismo sirve como vehículo para crear otras formas de expresar el sentir, pensar y saber de organizaciones y comunidades con un pasado largo y reciente común.
2. Como *arte protesta* desde las comunidades, se convierte en una herramienta inusual que contribuye a reflejar parte de los procesos que están llevando a cabo en torno a la recuperación de la memoria de la historia local y las vivencias del conflicto armado. Desde las comunidades el arte mural adquiere algunas características que rompen conceptos y reglas tradicionalmente ligados con la pintura y la pintura mural: la pintura indígena puede ser crítica y política como hecho pensado, el mural puede ser rural, sus funciones y sus contenidos pueden ser de interés colectivo, no sólo los artistas pueden hacer arte, entre otras. La pintura mural tiene expresiones y extensiones políticas y colectivas que la pintura de caballete no permite. Algunas imágenes aunque parezcan folklóricas, tienen sentidos políticos, al ser una expresión reivindicativa de mujeres y hombres mayas orgullosos de su pasado y de ser ellos mismos.
3. Respecto a la memoria local, en este mural el tema del conflicto armado, adquiere importancia central, en coherencia con el proceso participativo en el que se inserta esta herramienta —recopilación de testimonios, elaboración de textos participativos y pintura colectiva. El conflicto armado en las comunidades, en este mural, tiene mayor contundencia, evidenciando un tipo de empoderamiento político, pues la historia que pesa refleja la vivencia y las luchas de la población participante. Si bien en el mural están presentes nociones de la memoria y cultura ancestral, la apropiación de los contenidos no es tan fuerte como sí en el primer tema, mostrando que interesan los mayas ancestrales, pero también interesa reivindicar y dignificar a las y los muertos y vivos de los pueblos indígenas.
4. La experiencia muestra formas colectivas de hacer historia en oposición a la historia que viene desde arriba. Es memoria construida desde la subalternidad de pueblos y mujeres indígenas y se constituye en un acto de auto representación y autonomía al permitirles representarse por sí mismas, no sólo como víctimas sino, y fundamentalmente, como actoras y actores del pasado, del presente y del futuro sin verse victimizadas y estereo-

tipadas. Es, además, un cuestionamiento a que el pasado sea construido, sin tomar en cuenta la memoria colectiva local. A partir de su participación y la representación de sus vivencias, de sus identidades y sus luchas, es evidente el sentido de pertenencia y apropiación que las mujeres hacen de estas expresiones artísticas

5. El mural representa una demanda implícita y explícita en torno al reconocimiento, el ejercicio de derechos de mujeres y pueblos indígenas, como el derecho a participar en igualdad de condiciones, derecho a expresarse por sí mismas como mujeres y comunidades, derecho a construir su propia historia, entre otros. Hay nociones de integralidad respecto a las opresiones de etnia, clase y género y sus dimensiones para su orientación de cara al futuro.
6. Sus actores más visibles son mujeres viudas y huérfanas/os, mostrando la irrupción de mujeres y jóvenes indígenas en distintas actividades públicas consideradas no tradicionales para ellos. Aunque las mujeres aparezcan en función de otros en el mural, su participación en el mismo expresa una relativa mayor libertad de mujeres viudas por el conflicto, legitimada por el papel que les tocó asumir ante la ausencia de un proveedor y en la búsqueda de los familiares desaparecidos. Es de estos procesos de donde surgen o se fortalecen liderazgos locales de las mujeres. En el caso de la juventud, se muestra una juventud lastimada por el conflicto, pero motivada para asumir un papel activo en este momento de su historia local y regional. Refleja que las mujeres y la juventud indígena, sobre todo, de comunidades rurales, ha ido conquistando espacios que antes le fueron negados. El mural como expresión de colectividades, también muestra que a pesar de los esfuerzos, participaciones y liderazgos individuales, no son las individualidades las que sobresalen, sino sus colectividades organizativas, sectoriales o comunales. En este sentido hay agencia social individual, en función del colectivo.
7. Los contenidos del mural son producto de organizaciones, sectores y comunidades indígenas afectados por el conflicto. La versión del conflicto desde ellos, toma un espacio visual en la reflexión de distintos círculos municipales, lo que significa un empoderamiento político e ideológico frente a otros discursos y posiciones locales y nacionales. Expresa una adquisición de poder organizativo, de fuerza grupal en términos de género, etnia y generacional que les permite desinhibirse y dignificar su pasado y sus muertos. La generación de espacios para discutir, acordar y transmitir mensajes a partir de sus historias silenciadas y desde su mirada como comunidades, jóvenes y mujeres indígenas, ha implicado introducir temas de crítica social y posicionar temas tabú.
8. La participación de comunidades y mujeres indígenas en la obra mural para el rescate de la memoria individual y colectiva y la dignificación de los sobrevivientes del conflicto armado en el nivel local, tiene un enorme efecto reparador, catártico, que le da sentido a lo vivido y ayuda a entender lo que pasó. Dar, compartir y pintar sus testimonios es un hecho que proporciona alivio, acompañamiento, y hasta consuelo. El proceso de recordar/olvidar se da entre las mujeres y sus comunidades con algunos matices. Intentan y necesitan olvidar transitoriamente en su cotidianidad el dolor vivido, para no sufrir en la soledad «de la casa». Pero, estratégicamente, quieren y necesitan hablar y registrar la historia lo que vivieron, buscan quitarse un poco ese peso que han cargado por años y compartirlo con la sociedad y las nuevas generaciones. El sentirse acompañadas, a

partir de tantas historias similares, permite que se identifiquen como víctimas y sobrevivientes moldeando una identidad particular, pero más que eso, las convierte en difusoras de la verdad, adquiriendo con ello mayor activismo y conciencia política.

9. De acuerdo con los hallazgos, la memoria reconstruida alrededor del arte no es concebida sólo para recordar, sino para transformar. Sin embargo, se evidencia que lo que pesa en las comunidades y mujeres indígenas del municipio, es la memoria de las consecuencias del conflicto y con ello se desplaza la memoria y la denuncia de opresiones y exclusiones estructurales que han vivido. Esto es comprensible por los altos costos sociales que el conflicto tuvo y porque a 30 años de acaecidos los hechos, porque hay heridas que siguen abiertas, hace falta romper las barreras de silencio y atender los efectos del conflicto armado. Sin embargo, el reto es continuar, sin que ello signifique renunciar a denunciar y transformar situaciones como el racismo y la pobreza que hoy continúa agravándose en las comunidades.
10. Dentro de las limitaciones que se perciben, hay que señalar que a pesar de las fuerzas interiores que se han logrado, hay indicios de que el temor generado por el conflicto armado pesa todavía en la vida y actitudes cotidianas. Además, a pesar de que se han despojado de cargas psicosociales en sus trayectorias, es evidente que hay todavía mucho dolor, mostrando que los procesos de apoyo psicosocial o no han llegado o no han sido suficientes.

Por otra parte, estar sujetas a la gestión de iniciativas intermediarias, limita el empoderamiento en torno a la toma de decisiones políticas, que a la vez están sujetas a decisiones en torno al uso de recursos. No obstante y por encima de las dificultades, el mural y el proceso en que se inserta muestra recursos de resistencia y de empoderamiento.

11. Las mujeres entrevistadas, en general, rechazan cualquier posición que las coloque en situación de subordinación. Desde su experiencia durante el conflicto armado expresadas sobre todo en los textos y en las entrevistas, afloran ejemplos de opresiones de género vinculadas con lo étnico. Afloran experiencias vinculadas con el racismo estructural, la discriminación cultural y la pobreza material. Esto muestra la importancia de construir memoria a partir de la situación y posición de las mujeres, pero, además, lleva a entender y comprender la necesidad de analizar y señalar todas las opresiones y las resistencias de las mujeres, no sólo dentro de la comunidad, sino fuera de ella.

VIII. Bibliografía citada y consultada

1. Adams, Richard y Santiago Bastos (2003). *Las relaciones étnicas en Guatemala, 1944-2000*. CIRMA, Guatemala.
2. Cabañas, Andrés. (1999). *Los sueños perseguidos: memoria de las comunidades de población en resistencia de la sierra*. Tomo 1. Guatemala: Magna Terra Editores.
3. Carrillo Padilla, Lorena. (2004). *Luchas de las guatemaltecas del siglo XX. Mirada al trabajo y participación política de las mujeres*. Colección nuestra palabra. Guatemala: El Pensativo.
4. Chirix García, Ofelia Noemí. (2006). "La lucha de las mujeres mayas kaqchikeles por la recuperación de la memoria de los desaparecidos". En *Aquí Estamos*. CIESAS. Coordinación del IFP-México (Año 2, núm. 4, enero-junio, 2006). Aquí Estamos. México, D.F.: CIESAS y Programa Internacional de Becas de Posgrado de la Fundación Ford (IFP).
1. Cofiño Kepfer, Anamaría Consuelo. (2007). *A flor de piel: aproximación etnográfica a los sentimientos de las mujeres kaqchikeles en la exhumación de San Juan Comalapa, Chimaltenango, 2003-2005*. Tesis (Licenciada en Antropología). Guatemala: USAC.
5. CONAVIGUA, MOLOJ, ICCPG. (2008). *Tejedoras de paz. Testimonios de mujeres en Guatemala*. Guatemala, Magna Terra Editores.
6. Cutzal Sirin, Bety. (2007). *Propuesta de estrategia de comunicación para víctimas del conflicto armado (San José Poaquil, Departamento de Chimaltenango)*. Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación. Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad de San Carlos de Guatemala.
7. De Sousa Santos, Boaventura. (2006). "La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes. En *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*. Agosto. 2006. ISBN 987-1183-57-7.
8. De Sousa Santos, Boaventura. (sin fecha) Decolonialidad del saber. De la crítica del pensamiento crítico al pensamiento alternativo. <http://alainet.org/active/6258&lang=es>

Pintura mural en procesos de empoderamiento de comunidades y mujeres indígenas en torno a memoria y derechos en San José Poaquil, Chimaltenango

9. Epstein, A.L. (1978). "Etnicidad e Identidad". En Camus, Manuela. Coord. e introducciones. (2006). *Las ideas detrás de la etnicidad, una selección de textos para el debate*. Guatemala CIRMA.
10. Equipo de Estudios Comunitarios y acción Psicosocial (ECAP), Unión Nacional de Mujeres Guatemaltecas (UNAMG). (2009). *Tejidos que lleva el alma. Memoria de las mujeres mayas sobrevivientes de violación sexual durante el conflicto armado*. Guatemala: F&G, 1ra. Edición. Equipo de Estudios Comunitarios y acción Psicosocial (ECAP), Unión Nacional de Mujeres Guatemaltecas (UNAMG). En el marco del Consorcio Actoras de Cambio (2004:2008).
11. Esquit, Edgar (2010). "Movilización política indígena en Comalapa en la era de la paz: identidades, memorias y autodeterminación indígena en la localidad". En *El movimiento maya en la década después de la paz (1997-2007)*. Bastos, Santiago y Roddy Brett (compiladores). Guatemala: F&G Editores, febrero de 2010.
12. Florencia, Battiti (2007). "Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina de la Post dictadura". En *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*. Sandra Lorenzcano y Ralph Buchenhorst (editores). 1ra. Ed. Buenos Aires: Gorla
13. *Haciendo que el cambio sea una realidad. Conceptualizando el poder para avanzar la justicia, la igualdad, y la paz*. (2009). Elaborado para la Escuela Mar de Cambios. Resumen de la publicación producida por JASS en inglés. Documento fotocopiado.
14. Hoheisel, Horst. (2007) "Algunas reflexiones acerca del arte de la memoria y la memoria del arte". En *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*. Págs. 121-124. Sandra Lorenzcano y Ralph Buchenhorst (editores). 1ra. Ed. Buenos Aires: Gorla
15. *La Cuerda. El arte de vivir*. Año 12. No. 121. Guatemala, abril 2009.
16. Manz, Beatriz. (1999). "La importancia del contexto de la memoria". En: *De la memoria a la reconstrucción histórica*. Serie, Autores Invitados. Guatemala: Asociación para el Avance de las Ciencias Sociales en Guatemala -AVANCSO-, 1999.
17. Martínez de la Escalera, Ana María. (2007). "Política de memoria colectiva: Belligerancia o diferencia". En *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*. Págs. 45-52. Sandra Lorenzcano y Ralph Buchenhorst (Editores). 1ra. Ed. Buenos Aires: Gorla.
18. Monterroso Echeverría, Carmen Elisa. (2005). *Grupo de pintoras kaqchikeles de Comalapa, su obra como medio de expresión*. Tesis de licenciatura en arte. Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades, Departamento de Arte.
19. Monzón, Ana Silvia. (2004). *Entre mujeres: la identidad étnica, factor de tensión en el movimiento de mujeres en Guatemala, 1990-2000*. Tesis de maestría en ciencias sociales. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Guatemala: FLACSO.
20. Monzón, Ana Silvia. (2005) *Entre silencios y olvidos: emergen las memorias de las mujeres guatemaltecas*. Seminario Internacional sobre Memoria e Historia. Guatemala, AVANCSO. <http://168.96.200.184:8080/avancso/avancso/monzon>

21. Macleod Howland, Morna (2008). *Luchas Político-Culturales Y Auto-Representación Maya En Guatemala*. Tesis para optar al grado de doctora en estudios latinoamericanos. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
22. Palma Murga, Gustavo. (2002). *La necesidad de reescribir la historia contemporánea de Guatemala*. Revista *Diálogo*, No. 18. Guatemala.
23. Pezzotti Maddalena y Alessandra Vecchi . (2002). *Pintando los muros de la ciudad contra la violencia hacia las mujeres. Un manual de libre expresión y organización*. Guatemala: UNIFEM.
24. PNUD, *Guatemala: Hacia un Estado para el desarrollo humano*. Informe Nacional de Desarrollo Humano 2009-2010.
25. Pollock, Griselda. (2002). [1992] "La pintura, el feminismo y la historia". En *Desestabilizar la Teoría. Debates feministas contemporáneos*. Michele Berrett y Anne Phillips (compiladoras). Págs. 151-188. Primera Edición. México. Universidad Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género.
26. Poyón Cúmez, Carlos. (2006) *Nuestra historia, nuestra memoria*. San José Poaquil: Coordinadora Juvenil de Comalapa.
27. Ricoeur, Paul (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira. Segunda edición. Madrid: Trotta.
28. Rodríguez-Shadow, María J. (2000). *Política y cultura*. N.14. México. Universidad Autónoma de México, Xochimilco. División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Cultura y Política.
29. Todorov, Tzvetan. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós
30. Toralla Luarca, Guillermo. (1977). *Los murales de la plaza Rogelia Cruz. Una hipótesis acerca de su función*. Tesis de licenciatura en lengua y literatura. Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades, Departamento de Letras.
31. Trentavizi, Bárbara (2010). *Itinerarios del movimiento indígena americano: la Cumbre de Puno*. Guatemala: F&G Editores.
32. UNESCO. Programa Cultura de Paz en Guatemala (2003). *El mural de Comalapa: Un camino hacia la paz*. 1a. Edición, en Colección Cultura de Paz, No. 3. Guatemala: Proyecto Cultura de Paz en Guatemala, UNESCO.
33. UNESCO. (2005). *Los murales por la paz. La experiencia en Guatemala*. Guatemala: Magna Terra.
34. UNESCO. Proyecto Cultura de Paz (2005). *Memoria de labores 2000-2005*. Guatemala.
35. Urquizú, Fernando. (1997). *La mujer en el arte guatemalteco siglos XIX y XX*. Fernando Urquizú y Manuel A. Morales, ed. DIGI. Dirección General de Investigación, DIGI, Progra-

Pintura mural en procesos de empoderamiento de comunidades y mujeres indígenas en torno a memoria y derechos en San José Poaquil, Chimaltenango

- ma Universitario de Investigación en Cultura, Pensamiento e Identidad de la Sociedad Guatemalteca -Guatemala: DIGI, PUIEC, USAC, CEFOL.
36. Furió, Vicenç. (2000) *Sociología del arte*. Primera edición en castellano. Madrid: Cátedra.
 37. Walsh, Catherine. (2003). *Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder*. Entrevista con Walter Mignolo. Revista On-line, Volumen 1 Número 4: Chile: Universidad Bolivariana de Chile. <http://www.revistapolis.cl/4/walsh.htm>
 38. Walsh, Catherine, (2005). "(Re) pensamiento crítico y (de) colonialidad". En *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial*. Reflexiones latinoamericanas. Págs. 13-36. Catherine Walsh, Editora. Primera edición. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.

Audiovisuales

1. Caminos del Asombro. *Del azul al Cielo*. (Video). Guatemala: Caminos del Asombro, Fundación Soros y Bancafé.
2. Galería de fotografías del mural de San José Poaquil.

Anexos

Perfil básico de personas entrevistadas de manera grupal e individual

No.	Nombre	Organización donde participaba	Procedencia	Fecha de entrevista
Participantes como integrantes de grupos focales				
1	Ana Pérez*	CONAVIGUA	Paley	02.07.2010
2	Catalina Miza Sinto	Presidenta de las mujeres de CONAVIGUA en la comunidad de Saquitacaj. Estuvo 4 años en la directiva de Tejidos Guadalupe y temporalmente en UNAMG.	Saquitacaj, participó en Paley	02.07.2010
3	Isidra Chaly	CONAVIGUA, temporalmente en Tejidos Guadalupe	Saquitacaj	02.07.2010
4	Vicenta Simón Miza	CONAVIGUA, temporalmente en Tejidos Guadalupe	Saquitacaj	02.07.2010
5	Macaria Tubac Cum	Tejidos Guadalupe	Saquitacaj	20.07.2010
6	Agustina Quill	Tejidos Guadalupe, participó temporalmente en UNAMG	Saquitacaj	20.07.2010
7	Catalina Miza*	Tejidos Guadalupe	Saquitacaj, participó en Saquitacaj	20.07.2010
8	Ambrosia Chowix	Tejidos Guadalupe		20.07.2010
9	Josefina Quill Tubac*	Tejidos Guadalupe, ASODEKMA, Fue parte de la Red de mujeres "Semilla del pueblo" y de UNAMG	Saquitajac	20.07.2010
10	Rosario Otzoy	Tejidos Guadalupe	San José Poaquil	21.07. 2010
11	Yolanda López	Tejidos Guadalupe	San José Poaquil	21.07. 2010
12	Alberta Muchuch	Tejidos Guadalupe	San José Poaquil	21.07. 2010
13	Alejandra Pichiyá	Tejidos Guadalupe	San José Poaquil	21.07. 2010
14	Maria Nieves López	Tejidos Guadalupe	San José Poaquil	21.07. 2010
15	Florentina Maxia	Tejidos Guadalupe	San José Poaquil	21.07. 2010

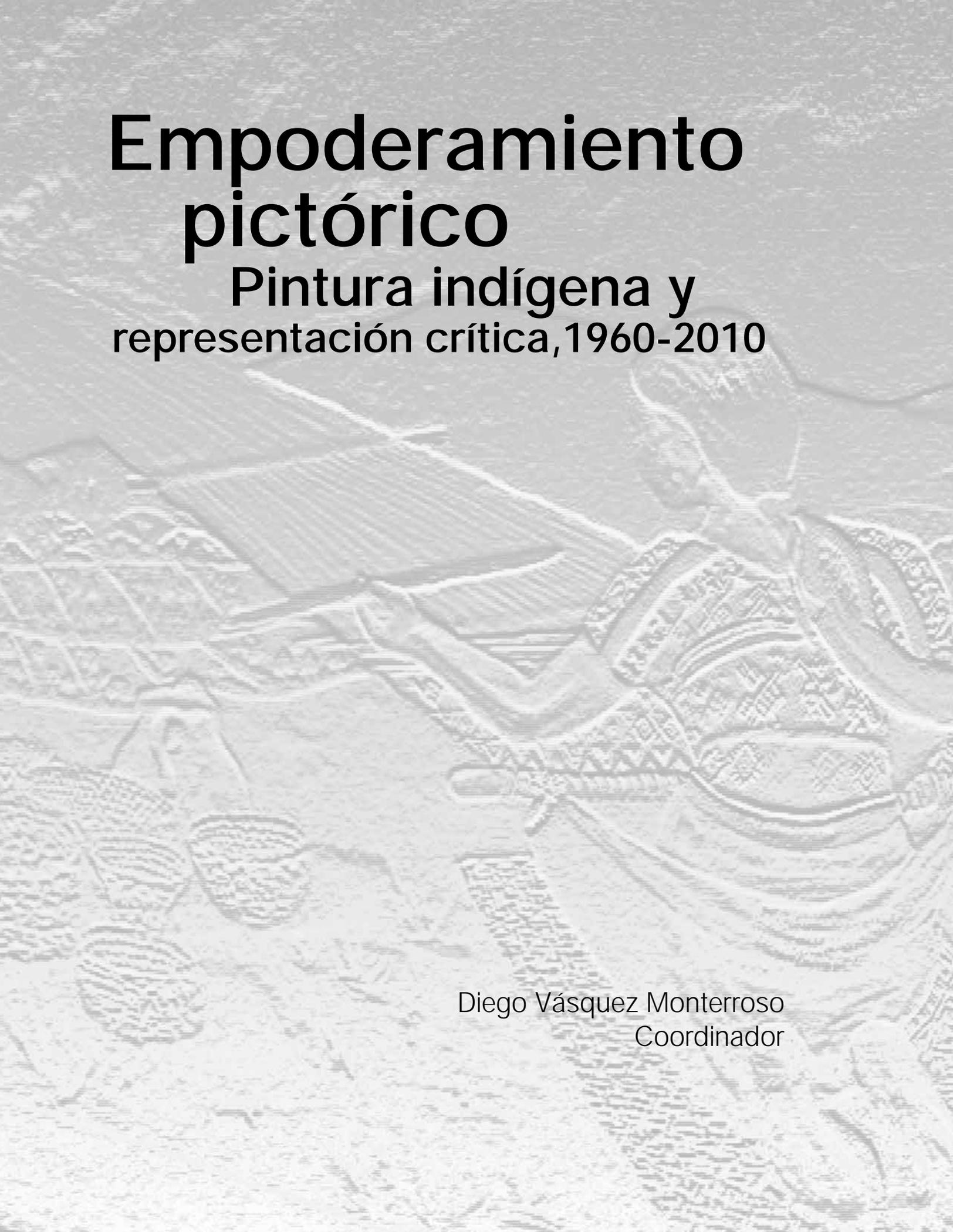
Pintura mural en procesos de empoderamiento de comunidades y mujeres indígenas en torno a memoria y derechos en San José Poaquil, Chimaltenango

Entrevistas abiertas o semiestructuradas con informantes clave

No.	Nombre	Perfil	Fecha de entrevista
16	Augusto Morales	Es integrante de la Defensoría Indígena en el nivel de Chimaltenango e integrante de la Junta Directiva de la ONG Siembra. Es originario de la comunidad de Paley, San José Poaquil y tiene bastante acercamiento con las redes organizativas del municipio, especialmente con los comités de viudas y huérfanos. Entrevista realizada	14.06.2010
17	Ana Pérez*	Es desarraigada de su natal Concepción Huista, Huehuetenango, debido al conflicto armado interno. Actualmente vive en la comunidad de Paley, San José Poaquil desde donde se ha involucrado en distintos campos desde los años 90. Es fundadora de CONA-VIGUA y como tal fue secuestrada en 1993. Ha sido Coordinadora del trabajo de esta organización en varios municipios de Chimaltenango, es integrante de la Coordinadora Municipal de Viudas y Huérfanos de San José Poaquil " <i>Kastajb'al Naoj</i> ", Coordinadora de la Secretaría Municipal de la Mujer, Consejal II de la Corporación Municipal y recientemente fue electa —junto a otras 4 mujeres más— como integrante de la Alcaldía Indígena del municipio. Ha defendido los derechos y las iniciativas de las mujeres indígenas, especialmente aquellas que fueron directamente afectadas por el conflicto armado interno. Desde los espacios organizados de viudas y huérfanos en las comunidades participaron en la recopilación de testimonios.	15.06.2010
18	Carlos Poyón	Es originario de San Juan Comalapa, Chimaltenango. Pertenece a la Coordinadora Juvenil de Comalapa y al Movimiento de Jóvenes Mayas de Guatemala. Fue el encargado del mural realizado en San José Poaquil, como integrante de la Coordinadora Juvenil en el marco del proyecto regional de recuperación de la memoria histórica. Estudia el sexto semestre de Historia, en la Universidad de San Carlos de Guatemala.	09.07.2010
19	Josefina Quill Tubac*	De la comunidad de Saquitacaj. Es joven, huérfana de padre. Ha participado en varias organizaciones como la asociación de Desarrollo Kemanaoj, "Tejiendo La Sabiduría", UNAMG, Tejidos Guadalupe y agrupaciones de la iglesia. Durante la realización del mural estuvo coordinando a hombres y mujeres jóvenes que se organizaron en San José Poaquil. Estudia el cuarto semestre de trabajo social en la Universidad Rafael Landívar	22.07.2010
20	Berta Lidia Chirix García	Originaria de Comalapa e integrante de la Asociación Cristiana de Jóvenes (ACJ- Comalapa), que fue parte de la Coordinadora Juvenil de Comalapa durante la realización del mural en ese municipio. Es pintora muralista y como tal, ha participado en la realización y asesoría de varios murales en la ciudad de Guatemala, Sololá, Chichicastenango, Chimaltenango, inclusive fuera del país. Es diseñadora gráfica	02.09.2010

Todas las personas participantes en grupos focales y entrevistas individuales son kaqchikeles.

*La participación de estas mujeres fue en dos momentos, pero con distintos papeles.



Empoderamiento pictórico

Pintura indígena y representación crítica, 1960-2010

Diego Vásquez Monterroso
Coordinador

I. Introducción: negatividad, arte radical y sociedades indígenas en Guatemala

El filósofo inglés Terry Eagleton dijo alguna vez que el estudio del arte y la estética tradicionalmente han pertenecido a las derechas políticas, porque las izquierdas no han considerado importantes —más que de un modo instrumental— las expresiones artísticas y las ideas estéticas sobre el arte.⁶⁷ Esto, aunque no debemos tomarlo como una verdad absoluta e indiscutible, sí encierra un momento de verdad. Dicho momento hace referencia al hecho de que el arte no ha representado tradicionalmente un elemento importante dentro de las concepciones teóricas de los pensadores considerados como políticamente «de izquierda».⁶⁸ Sin embargo, sí existen trabajos —tanto empíricos como teóricos— que han analizado desde visiones más críticas – y menos contemplativas— el papel del arte en la sociedad, y la relación dialéctica que se establece entre ambos.⁶⁹ Esta introducción no pretende ser una exhaustiva revisión de los fundamentos teóricos y metodológicos en lo que respecta a la crítica de arte —especialmente sobre el arte moderno—, pero sí pretende mostrar los fundamentos mínimos de las expresiones teóricas más críticas y que al mismo tiempo que se acercan más al arte, también toman una distancia crítica respecto a él.

Para comprender el arte moderno⁷⁰ indígena en Guatemala no sólo es necesario conocer los referentes teóricos sobre el arte moderno en general, sino también las condiciones sociales particulares que han propiciado las diferentes formas pictóricas indígenas en este país. Por otra parte, tenemos que estar conscientes del hecho de que, tal y como indica Furió (2000: 98): «La inclinación de la sociología del arte [y de cualquier rama científica que estudie el arte] a buscar relaciones entre el arte y los hechos extraartísticos no puede hacer olvidar que el grueso de las influencias más directas que normalmente recibe la obra de arte proviene de su propio campo. Es decir, de las propias obras y de las ideas estéticas con las que se relacionan, que también son hechos culturales.» Lo anterior, es ante todo, un recordatorio de que no todo lo social tiene relación entre sí, o al menos no posee una relación directa y obvia.

⁶⁷ Eagleton 2005: 454.

⁶⁸ Una excepción a ello sería Theodor W. Adorno (entre otros miembros prominentes de la llamada «Escuela de Frankfurt»), como veremos más adelante.

⁶⁹ Una buena panorámica general sobre los trabajos más importantes sobre el arte que han tenido una perspectiva crítica está en Furió (2000: 35-74).

⁷⁰ En este trabajo se usará como sinónimos y de forma indistinta los conceptos moderno y contemporáneo para referirse a las expresiones pictóricas indígenas de los últimos 50 años, así como al arte del siglo XX en general.

Sin embargo, en el caso de la pintura popular indígena, los factores meramente artísticos no tienen una relación muy directa con la producción artística misma, porque para muchos pintores indígenas populares, el pintar está más relacionado con las vivencias particulares y cotidianas que con un aprendizaje institucionalizado o con una relación cercana al llamado «mundo del arte». Ello no sucede de igual manera con los pintores indígenas que sí han tenido una educación artística; quizá la advertencia de Furió sea más adecuada para este último grupo que al primero. Ello no impide que dicha cautela se mantenga para cualquier grupo de pintores en general, tomando en cuenta que hay casos en los cuales una educación específicamente autodidacta, empírica y alejada del mundo del «gran arte» no sea obstáculo para que los pintores se vean influenciados por uno u otro estilo y/o técnica artística determinada. En un contexto como el guatemalteco, con sus extremos radicales pero también con sus diferencias sutiles, el tomar en cuenta estas advertencias se convierte en algo más que necesario.

Esta introducción está estructurada de modo que el lector pueda tener una idea de los enfoques teóricos que se van a utilizar, pero no sólo desde su especificidad abstracta, sino también desde su relación con problemas particulares a los cuales el investigador se enfrenta al estudiar el arte moderno, en especial si se trata de un contexto escindido por un conflicto armado interno, como lo fue (y es) el guatemalteco. Algunos de estos problemas, y que son fundamentales y muy actuales en el estudio del arte moderno, son los planteamientos éticos en torno al llamado «arte radical», especialmente aquel que hace pasar su denuncia social por formas que no se ajustan a —o que no entran dentro del patrón tradicional de— las formas convencionales donde se expresa. Dentro de la contemporánea industria cultural —o industria de masas—, el «gran arte» no ha estado exento de la trivialización, y lo mismo podría decirse del arte popular más conocido, y que en Guatemala sería principalmente la pintura popular indígena que corresponde a poblados específicos (especialmente San Juan Comalapa, Santiago Atitlán, San Pedro La Laguna, entre otros). Esto ha motivado no sólo cierta trivialización —en forma de producción en masa—,⁷¹ sino también la disolución misma de una crítica aguda y adecuada. En el caso de Guatemala, ello podría deberse al hecho de que se han vivido muchos períodos —y muy extensos— de represión a todo nivel, pero eso es algo que poco a poco, al modo de una trama de hilos, iremos (o trataremos de ir) desenredando.

Sin embargo, y como ya indicamos líneas arriba, el solo plantear los problemas teóricos no nos da una imagen clara de hacia dónde vamos en esta investigación. Es necesario también plantear el contexto dentro del cual todas estas discusiones teóricas pretenden insertarse. Creemos que sólo de este modo estamos siendo fieles al ideal de crear un campo de tensión entre la realidad concreta y la crítica teórica. Por ello, esta introducción también incluye una contextualización del arte moderno indígena —popular y «de galería» o académico— en los últimos cincuenta años (1960-2010), tomando en cuenta que dentro de ese período hubo

⁷¹ Como veremos durante el desarrollo de esta investigación, el hecho de que el arte popular de muchas comunidades se realice por medio de la producción artesanal en masa de los mismos temas y escenas pictóricas, no significa necesariamente una trivialización —o una pérdida del aura de la obra de arte como diría Benjamin— sino más bien una característica fundamental del arte popular en poblados indígenas, donde tanto los artistas como los coleccionistas o compradores, no realizan o adquieren una pintura en tanto que original (como si lo es en el caso del contexto del «gran arte» o arte más académico), sino en tanto que expresión visual de la creatividad cultural indígena. En todo caso, las distinciones formales entre «arte» y «artesanía» —que se utilizan generalmente para distinguir— no se tomarán como guías estáticas en este trabajo, sino más bien se problematizarán tomando en cuenta la amplia variedad de contextos concretos a los cuales la investigación se enfrentó.

casi cuatro décadas de guerra interna, y cerca del 25% de esos años fueron vividos en medio de una represión extrema. Esta contextualización implica el analizar no sólo el contexto social de esos años, sino también el contexto artístico, tanto el guatemalteco como el mundial, de tal modo que uno no se vea desligado del otro, aunque creemos que no todo necesariamente se encontraba relacionado. Como parte de la adecuada contextualización de nuestra investigación, finalmente indicamos también los criterios de selección y la selección de los y las artistas que hemos elegido como «casos de estudio» para este capítulo. Ello no implica que haya otros, quizá más importantes, sino más bien que la selección ha buscado representar las distintas facetas del arte crítico indígena en Guatemala, expresadas a través de pintores particulares.

El resto de los apartados de este capítulo tratan sobre casos particulares de pintores indígenas, y sus expresiones críticas y las dinámicas sociales de empoderamiento personal o colectivo donde se han visto inmersos, han sido estructurados de tal manera que no abordan a cada pintor en su individualidad, sino más bien tratando de relacionar a todos ellos por las características particulares de su obra. Tomando en cuenta que no sólo es una característica la definitoria para explicar una obra de arte y su autor, ni que tampoco esta característica queda definida de una forma definitiva, estamos, entonces, ante un proceso abierto y en constante construcción y reelaboración. Están escritos y contruidos en forma de ensayos cortos, en fragmentos, siguiendo la llamada por Th. W. Adorno *forma ensayo*, y también considerando que la realidad es posible aprehenderla mejor siguiendo un proceso de *constelación*, donde todos los conceptos y categorías se reúnen en torno al objeto y así, a través de varias líneas, van develando su interior. Al ordenar por características pictóricas, de relaciones sociales y de elementos de crítica, pretendemos hacer un ensayo —exploratorio como toda esta investigación— que revele esa compleja trama que se desarrolla y se reproduce en torno a la creación pictórica de los pueblos y las mujeres indígenas en Guatemala.

A. Adorno y la estética negativa del arte radical

Hasta la actualidad, los textos de Theodor W. Adorno siguen guardando la misma opacidad como cuando fueron publicados, entre los años treinta y finales de los años sesenta del siglo XX. Y es que, mientras el resto de la izquierda intelectual se afiliaba a corrientes más pragmatistas —el existencialismo, el estructuralismo marxista, el trotskismo y, especialmente, el marxismo-leninismo apoyado por los partidos comunistas nacionales—, el llamado «marxismo occidental» (que se origina con Lukacs y continúa —aunque en una forma bastante diferente— en la llamada «Escuela de Frankfurt») se dedicó a producir textos más bien teóricos —y muy densos y oscuros— y a despreciar la acción política de izquierdas de su momento histórico particular. Es en este contexto donde se inserta el trabajo de Adorno. Este autor tiene la particularidad de que estudió no sólo filosofía, sino también sociología y especialmente musicología y composición musical con uno de los miembros de la Segunda Escuela de Viena: Alban Berg. Esta formación ecléctica, pero al mismo tiempo densa, le proveyó al joven Adorno de varias aristas por medio de las cuales trata de comprender la realidad. Su posterior trabajo colectivo en el *Institut für Sozialforschung* (Instituto de Investigación Social) de la Universidad de Frankfurt, así como sus trabajos propios, confirmarían esta formación variada, así como ayudarían a explicar la densidad de sus textos.

1. La constelación, el fragmento

Pero, ¿cómo pretendía abordar Adorno el arte y la estética? Producto de su formación variada, así como de una aguda percepción crítica y dialéctica, Adorno utiliza las categorías de la estética y el arte como correctivos de la filosofía. En otras palabras, el arte tenía la misión de aliviar las falencias que la misma filosofía presentaba al tratar de abordarlo. Pero, a diferencia de la exposición lineal de sus ideas, Adorno prefirió utilizar una forma fragmentaria, que él llamó *forma ensayo*, pero que otras veces recibió el nombre de *constelación*. Aunque no son exactamente lo mismo, la forma ensayo y la constelación tienen como característica principal la no-linealidad en la exposición argumentativa, sino más bien buscan «rodear» mediante conceptos lo que se pretende dilucidar. Por ello su carácter fragmentario. Respecto a la constelación como método de análisis y crítica, Adorno indicaba que seguía el mismo procedimiento que el lenguaje, ya que a éste su objetividad «se la procura por medio de la relación en que pone a los conceptos, centrados en torno a una cosa.» (Adorno, 2005: 156-157). Es decir que, al modo del lenguaje, y si bien los conceptos tienen en sí una definición general, no es nada más que el contexto en el cual se enuncian, el que al final de cuentas les provee de su particularidad enunciativa, y no tanto la definición general que de ellos se tiene. Adorno nos provee de una definición muy escueta para constelación, tal y como sigue:

«Sólo las constelaciones representan, desde fuera, lo que el concepto ha amputado en el interior, el plus que él quiere ser tanto como no puede serlo. Al reunirse los conceptos en torno a la cosa por conocer, determinan *potencialmente* su interior, alcanzan pensando lo que el pensamiento necesariamente elimina de sí. (...) Pero lo irreductible a un contexto de antemano pensado trasciende sin duda por sí, en cuanto algo *no-idéntico*, su hermetismo. Comunica con aquello de lo que el concepto lo separó. Sólo es opaco para la pretensión de totalidad de la identidad; se resiste a su presión. Sin embargo, en cuanto tal busca hacerse oír. *Por el lenguaje se sustrae al hechizo de su mismidad.*»

(Adorno, 2005: 157; cursivas nuestras).

Y un poco más adelante aclara de este modo:

«A la historia en el objeto sólo puede liberarla *un saber que tenga también en cuenta la posición histórica del objeto en su relación con otro*; actualización y concentración de algo ya sabido, a lo cual transforma. El conocimiento del objeto en su constelación es el del proceso que éste acumula en sí. El pensamiento teórico rodea en cuanto constelación al concepto que quisiera abrir, esperando que salte a la manera de las cerraduras de las cajas fuertes sofisticadas: no únicamente con una sola llave o un solo número, *sino con una combinación de números.*»

(Adorno, 2005: 157-158; cursivas nuestras).

De las dos citas anteriores se nos hace necesario resaltar varios aspectos. Uno es la comparación entre lenguaje y constelación como *formas* particulares de acercarse a la realidad. Otro es el relacionado con la semejanza entre concepto y objeto mediados históricamente. Ambos aspectos se fusionan en la forma fragmentaria, consiguiendo así un acercamiento *potencial* a la verdad del objeto estudiado. Es potencial en tanto que está mediado por la

historia, por lo social, por lo propio del investigador, pero al mismo tiempo está superando esas mediaciones por medio de la crítica radical dialéctica. Asimismo, también es potencial buscando la no-dominación de lo que le es inmanente al objeto; no se ejerce violencia hacia el objeto mediante el concepto, sino se busca la mediación —adecuación— del concepto a su objeto. Sin embargo, esto sólo puede lograrse si el mismo texto escrito está siendo sometido – al mismo momento que su escritura – a una crítica a sí mismo, superándose. Ello hace que muchos de los textos de Adorno sean considerados como «aporéticos» o carentes de salida lógica. En realidad lo que hay en ellos es un verdadero proceso dialéctico de crítica inmanente. Sin embargo, logran mantener su potencial crítico al renunciar a una *textualidad* lineal, con un inicio y un fin, y más bien apelan a una forma de escritura en fragmentos, ensayística, y lograr la *combinación de varios números* a la manera de las cajas fuertes sofisticadas, tal y como Adorno lo concebía.

2. Lo no-idéntico, lo reconciliado, la crítica del arte radical

Tenemos entonces que una estética negativa se nos presenta solamente en forma de constelación conceptual, y sólo por medio de dicha constelación es que lo *negativo* escondido dentro de la obra de arte puede salir (cosificado) al lenguaje. A pesar de ello, mucha de la crítica artística versa más sobre la constitución de un lenguaje poético que exalte las virtudes metafísicas del arte, que en encontrar la referencia a lo concreto y a lo utópico que éste encierra. Este lenguaje metafísico se tiñó, durante el siglo XIX, de conceptos y alegorías tomadas del movimiento romántico, y ya en el siglo XX se inspiró especialmente en la fenomenología de Husserl y, especialmente, en los trabajos de M. Heidegger. Ello ha implicado asumir una *identidad* —entendiendo identidad como una concepción cerrada (tautológica) de algo o alguien— particular para el arte, que «aspira al Ser» y que está más cercano a lo subjetivo en tanto que momento constituyente del pensamiento burgués,⁷² más que como un momento de liberación y quiebre con la identidad y con lo ya dado. Esta forma «poética» de comprender y analizar el arte ha sido la dominante, y Guatemala no ha sido la excepción, especialmente porque el llamado «mundo del arte» local es, más que un mundo, una trama de relaciones personales y de poder, donde muy pocas veces se discuten los aspectos regresivos del arte —por mencionar un aspecto que significaría el inicio de una crítica— y más bien se discute si ha ganado o no un premio internacional o si el creador o la creadora de la obra han estudiado en las instituciones formales del arte o, por el contrario, provienen de una formación autodidacta.

Desde una estética negativa, la perspectiva de lo no-idéntico se nos muestra, más que en la forma de un verso, en la forma de una imagen especular, de un reflejo, de algo que aparece y desaparece en el instante siguiente. ¿Por qué sucede esto? Sucede porque lo no-idéntico muchas veces hace referencia a una realidad diferente, a algo reconciliado, a la

⁷² Lo subjetivo como momento constituyente del pensamiento artístico burgués hace referencia a la idea de una subjetividad que aspira a «lo bello», «lo culto», y que encuentra el pináculo de su realización en el poeta —hombre, blanco— que se encuentra en la cima de una montaña contemplando la creación de la naturaleza y como ésta es administrada adecuadamente por la humanidad. Desde esta perspectiva, la subjetividad se reduce a un apéndice de la racionalidad instrumental dominante, a un «escape» de dicha racionalidad pero que, sin embargo, no le cuestiona.

negatividad (que no es sólo subjetividad); en pocas palabras, lo no-idéntico de las obras de arte refiere a la utopía por un mundo mejor, y entra en contradicción con el mundo del presente. Cuando desde el arte se estudia lo utópico, se tiende a creer que esto va a aparecer como algo evidente, obvio. Por la misma razón, el arte más abstracto muy pocas veces se estudia tratando de encontrar un elemento utópico en él, sino más bien se busca un elemento de crítica, que en su misma composición formal —abstracción, minimalismo, surrealismo, etcétera— puede asumirse que ya lo presenta. Sin embargo, y tal como indica Adorno, esta libertad artística adquirida —el hecho de que el arte ya no tenga que poseer una función directa con el resto de la sociedad— no necesariamente implica una postura crítica ante esa misma sociedad. Citamos *in extenso*:

«La idea de libertad, que es hermana de la autonomía estética, se formó al hilo del dominio, que la generalizó. Lo mismo sucede con las obras de arte. *Cuanto más libres se hacían de los fines exteriores, tanto más se organizaban al modo del dominio*. Pero como las obras de arte siempre vuelven uno de sus lados hacia la sociedad, el dominio interiorizado en ellas irradiaba también hacia fuera.»

(Adorno, 2004: 31. Cursivas nuestras.).

Con este prejuicio, que equipara arte moderno con crítica inmanente iniciamos la discusión sobre el arte radical. Adorno es bien claro en distinguir que no todo arte moderno es radical, y que, del mismo modo, este arte radical se puede encontrar (aunque en muy pocos ejemplos) en el arte anterior a la modernidad. El *arte radical* es aquel que no asume una postura crítica, de utopía, en forma abierta, sino más bien aquel que, al cuestionársele sobre su potencial crítico y emancipador, guarda silencio. Pero su silencio es, en sí mismo, ya una crítica a la dominación, un escape a los mecanismos más sutiles del control, y por ello, estas obras son condenadas al rechazo y a un rincón en algún museo. Sin embargo, ello no reduce su potencial ni su negatividad. Esta idea del silencio, si bien no forma parte del discurso revolucionario «oficial», presenta un potencial emancipatorio y cuestionador aun más fuerte que la lucha directa contra el poder. Esto porque, aunque no se asuma, la dominación y lo represivo forma parte de toda la humanidad, ya sea en forma abierta y brutal, o en formas más solapadas y sutiles (pero no por ello menos dolorosas y efectivas). Ante tal situación, el arte verdaderamente radical no tiene más opción que cosificarse, y guardar dentro de sí lo utópico, lo crítico, lo no-conceptual, lo divergente, sólo asumido por el espectador de la obra. En esta forma de posicionarse ante la sociedad y ante el resto del arte es que el arte radical mantiene su compromiso con lo reconciliado.

El arte radical no es, entonces, todo el arte moderno, aunque para Adorno son las condiciones de la modernidad las que han permitido la constitución de un arte radical que se oponga a las manifestaciones más represivas de la modernidad que, paradójicamente, le dio vida. Sólo rompiendo su unidad ficticia con el resto de la realidad y con el arte mismo es que el arte radical realmente asume su adjetivo de *radical* y asume una posición crítica que va más allá de la crítica del momento, esa que parte desde lo concreto solo para reafirmar lo concreto. Es acá donde aparece la noción —en una forma oscura— de *mimesis* en el pensamiento adorniano. Entendemos, desde Adorno, a la mimesis no sólo como una «imitación» (que

sería el caso de atenernos a la definición clásica), sino más bien a una dialéctica real entre sujeto y objeto, entre forma y contenido, entre humanidad y naturaleza. La mimesis sería la forma crítica de lo reconciliado, de lo utópico, no en la forma de un «final feliz» —cerrado a toda discusión— sino como un proceso vivo de reconocimiento e identificación en forma negativa. Como indica de forma certera Gómez (1998: 120) en su «reflexión tercera» en *Teoría estética*, para Adorno la mimesis representa una síntesis-mediación en forma dialéctica, un proceso que acaba sólo para volver a comenzar. Y como, en el caso de la estética adorniana, estamos hablando de una que es material más que una de tipo teórico o “espiritual”, tenemos entonces que una posición mimética del arte con la sociedad, o de lo reconciliado con el momento actual de la humanidad, no es posible en forma directa, sino sólo en forma de *corrección* de las bases de la actual razón instrumental (Gómez, 1998: 111). Esta mimesis no es, por lo tanto, supresión de lo diverso en la unidad, sino en todo caso la síntesis de «lo Uno y lo Múltiple». Estamos hablando acá, entonces, no de una reducción de un momento a otro, sino de su *tensión dialéctica* entre ellos, una verdadera mimesis que supere la noción de identidad y de totalidad como formas adecuadas de lo utópico. Cómo se enlaza todo esto con situaciones concretas, y cómo mucho del arte pictórico indígena —en parte por la subjetividad del artista, en parte por el contexto histórico, y en parte también, por el legado cultural particular— hace propia esta idea del arte radical, de la mimesis no-domeñante, es algo que explicaremos a continuación y que se encuentra presente en toda la investigación.

B. El arte moderno y el papel de la crítica

Para comprender el arte moderno y su papel en la sociedad, hay que comprender también las transformaciones que la misma categoría de arte ha tenido a lo largo de la historia. Como bien afirma y desarrolla Shiner (2004), la noción del arte como *beaux-arts* —o en otras palabras, su espiritualización— no es algo inmanente a la idea de arte, sino responde a un desarrollo histórico y, especialmente, a la configuración particular de la cultura europea a partir del siglo XVII, pero que se afianza definitivamente en el siglo XVIII. Este quiebre moderno del arte en el siglo XVIII propició una separación clave entre lo que hasta ese momento había sido considerado como arte: aquella expresión del artista que *poseía una utilidad determinada*. La idea de utilidad determinada fue relegada al ámbito de lo artesanal, mientras que la búsqueda de *lo bello* fue adjudicado al Arte (con mayúscula). Esta división entre arte y artesanía es fundamental para comprender no sólo el desarrollo posterior de todo el ámbito artístico, sino también la forma en que se ha estudiado aquello que es arte y aquello que no lo es, y por el contrario se le considera como artesanía. Acá lo que aparece como algo inmanente a partir de este momento es que el arte va a estar asociado, entre otras cosas, a la idea de una creación original, individual y que no persigue completar o formar parte de otra cosa, sino que busca ser contemplado en tanto que sí misma, en tanto que *obra de arte*. Mientras que una artesanía va a ser dejada de lado del «gran arte» porque es producida en masa, porque no busca ser contemplada sino ser comprada, y porque finalmente carece, muchas veces, de la autoría (individual y posteriormente colectiva) que suele asociarse con las obras de arte. Alrededor de todo este desarrollo histórico aparecen también las llamadas «instituciones del arte» (museos, centros de investigación, críticos de arte, galerías, marchantes, especuladores, el público, etcétera) que legitiman esta nueva división, este segundo «sistema de las artes» como Shiner le llama en su libro.

Teniendo ya claro qué es *Arte* durante el siglo XIX, podemos comprender entonces con mayor claridad el quiebre que representó —con sus limitaciones— el surgimiento del llamado arte moderno a finales de ese siglo e inicios del XX. Básicamente, la transformación de las artes/artesanías premodernas en el Arte de la modernidad, no había cambiado en lo sustancial la concepción de lo bello en la pintura, la escultura, la arquitectura y la literatura. Las ideas sobre lo que debía ser «lo adecuado» en las técnicas y estilos no habían cambiado sustantivamente en los siglos anteriores y el ideal de la imitación a la naturaleza —la *mimesis* aristotélica— seguía siendo la guía medular del arte. Pero, a finales del siglo XIX, este ideal de lo bello como algo mimético se comenzó a resquebrajar, al tiempo que el mismo «largo siglo burgués» (tal y como lo llama Hobsbawm) también comenzaba a entrar en crisis: una crisis que estallaría de forma violenta en 1914 y de nuevo en 1939. Es durante esta época donde surge el cubismo, el surrealismo, la pintura abstracta y no-figurativa, la música cromática, el dodecafonismo, el dadaísmo, y demás de «ismos» que configuraron lo que actualmente se conoce como «arte moderno» y «arte posmoderno». Si bien estas corrientes nacieron como una crítica al puritanismo burgués del siglo XIX, muchas de ellas reafirmaron posturas mucho más autoritarias y violentas —como el futurismo italiano— o simplemente se dedicaron a ensimismarse en el individuo de la alta burguesía y sus neurosis (como fue el caso del surrealismo). Sin embargo, mucho de este arte contenía —a pesar de su abierta simpatía por el sistema dominante— su propio «momento de verdad» respecto a la crítica, a lo utópico, aunque ello finalmente quedara soterrado bajo el discurso oficial. Es acá donde también surge el muralismo y el «realismo socialista» como contraposiciones ideológicas al capitalismo, más no como superación de las contradicciones de la sociedad. Si bien el arte moderno sirvió como catalizador de muchas de las grandes protestas del siglo XX —basta recordar los creativos graffiti franceses durante mayo de 1968—, al mismo tiempo ayudó a reafirmar el orden establecido, entrando entonces en un ámbito contradictorio que, en sí, ha sido constituyente fundamental del arte como construcción social. En este contexto el papel de la crítica se ha decantado hacia muy diversas posturas, desde la apología abierta hasta la crítica sin tregua, y es en este apartado donde realizamos un pequeño esbozo relativo con dicho fenómeno.

La crítica en el arte moderno podríamos determinarla, de forma muy esquemática e introductoria, en al menos dos vertientes: una que ha tendido a la agudización de dicha crítica, y otra que ha tendido a una disolución, un relajamiento, de la misma. El fenómeno de una crítica radical no ha sido lo suficientemente desarrollado y, en el caso de Guatemala en particular, dicha forma de crítica ha sido prácticamente nula. Por otra parte, el fenómeno de la disolución y relajamiento de la crítica de arte ha estado acompañada del surgimiento mismo del arte de posguerra e influida especialmente por la corriente dominante de Estados Unidos. Por otra parte, en Europa —el otro gran foco de crítica de arte— los juicios estéticos y artísticos han podido conservar, al menos en parte, un relativo fundamento teórico, aunque no necesariamente crítico. A continuación presentamos estas dos vertientes de crítica de arte comenzando por el momento actual y dominante —la crítica de arte más acrítica—, para terminar por la necesidad de desarrollar una agudización de la crítica de arte, especialmente en el contexto guatemalteco.

1. Arte moderno y disolución de la crítica

El crítico de arte Juan B. Juárez nos comentaba que el problema más grande para hacer crítica de arte en Guatemala es que no hay personas preparadas específicamente para ello (Juárez, comunicación personal, 2010). La crítica de arte en Guatemala generalmente no sobrepasa el mero análisis formal —medidas, estilos, técnicas, formas— y generalmente está impregnada de una retórica más poética que analítica. Otro problema, nos comentaba Juárez, es la red de personas que se establece entre los críticos de arte y los artistas, tomando en cuenta que, incluso, muchos de estos críticos son artistas también. Interesante es comprobar también cómo esta forma más diluida de crítica no es un fenómeno único de Guatemala, sino que se replica en diferentes lugares del mundo, incluso en aquellos lugares —como Europa y Estados Unidos— donde el arte y su respectiva crítica tienen una complejidad mucho más grande que la guatemalteca. Pero, mientras en Guatemala esta relativización o disolución de la crítica —trivialización sería un término adecuado en ciertos casos particulares— se ha debido a las mismas condiciones de desigualdad y rezago respecto a la modernidad misma, en Europa y Estados Unidos ello se ha debido al desarrollo propio de sus teorías estéticas y del arte, y no tanto a un contexto de miseria y relaciones sociales desiguales (aunque también las hay). Es así también que este tipo de crítica más condescendiente con el arte y el artista, y no asumiendo y real papel crítico, no es un fenómeno nuevo (apologetas de todo tipo siempre los ha habido), pero sí es nueva la magnitud con que este tipo de crítica se ha difundido, así como también es, en cierto modo, nueva su fundamentación teórica, acorde con el momento mismo del arte moderno.

Los inicios del arte moderno, entre finales del siglo XIX e inicios del XX, están marcados también por los famosos «manifiestos», textos donde los artistas hacían patentes las razones y objetivos de su expresión artística particular. Es la época de los «ismos», como modernismo, cubismo, surrealismo, dadaísmo, así como del impresionismo y del arte abstracto, entre otros. De manera interesante, es en la *era del Imperio* —tal y como le llama Eric Hobsbawm al período entre 1875 y 1914 (Hobsbawm, 2005, especialmente pp. 229-251)— cuando se daba la decadencia de imperios como el Austro-húngaro y el otomano, también el arte comienza a romper con la tradición, tanto en el nivel práctico como teórico. En esta época se da el vitalismo de Nietzsche —tan cercano al nazismo posterior— como el análisis de las neurosis de Freud y los inicios de esa cuasi restauración de la filosofía formal —pero ya llena de positivismo científico— que fue la fenomenología de Husserl y Heidegger (Eagleton, 2005). Estas corrientes influyeron de algún modo en el pensamiento artístico de la época, así como también el pensamiento socialista —de todo tipo, no solo marxista— impregnó ciertas corrientes particulares, como la pintura abstracta (Becks-Malorny, 2007) y la posterior *Bauhaus* (Droste, 2002: 9-20). El caso de la pintura abstracta es interesante, porque no sólo representa un quiebre con la tradición de la mimesis visual entre arte y naturaleza, sino que también representa un desarrollo teórico del arte que busca la complementariedad entre todas las corrientes artísticas, como la música, la poesía y, por supuesto, la pintura; aunque esto tenía antecedentes en el movimiento expresionista, que abarcaba también pintura figurativa y cuyos miembros exponían —al menos en un inicio— con los posteriores pintores no figurativos o abstractos (Beck-Malorny, 2007: 54-113; Gombrich, 2008: 570-571; Ruhrberg, 2005: 37-65, 101-117 y 161-209).

Esta ruptura fue generalizada en todas las artes, lo que provocó la crítica de parte de los artistas de que la teoría del arte y la estética de ese momento ya no era suficiente para explicar las nuevas formas artísticas. Esto fue algo que también defendió Adorno (2004) pero, a diferencia de los artistas más radicales —que indicaban que su arte nunca podría ser interpretado adecuadamente—, este filósofo creía que sí era posible adecuar una teoría del arte que no sólo respondiera a las exigencias técnicas del arte moderno mismo, sino que también ayudara a encontrar lo utópico, lo crítico radical, dentro de ese arte.⁷³ Sin embargo, las dos guerras mundiales devastaron Europa, y a partir de 1945 el centro de la innovación artística se traslada del Viejo Mundo a Nueva York, en Estados Unidos. Allí, la principal corriente artística de posguerra fue el llamado expresionismo abstracto, encabezado por Jackson Pollock y su *action-painting* o «pintura de acción». Sin embargo hay que comprender que, por ejemplo, esa pintura fue posible sólo como contraposición al realismo soviético; esto porque el expresionismo abstracto —con sus manchas de pintura recorriendo sin orden todo el lienzo— representaba, en un modo figurado, los valores de la sociedad estadounidense: libertad, capitalismo, oportunidades para todos, individualismo y dinamismo; todos ellos como formas de propaganda anticomunista a través del arte (Furió, 2000: 104). Es en este contexto de crecimiento económico generalizado de posguerra —con los llamados Estados de Bienestar— que surgen otras expresiones artísticas que cuestionan incluso qué debe ser arte y qué no, como el *pop art*, el *op art*, las instalaciones y los *performance* que implicaban teatro, poesía, pintura, escultura, y otras artes.

En el contexto norteamericano, una de las figuras teóricas que más impacto ha tenido en el arte moderno ha sido Arthur Danto. Él, como parte de esa generación que teorizó acerca del arte estadounidense de los años cincuenta en adelante, tiene una concepción que podríamos llamar posmoderna respecto a qué es arte y qué no, y cómo debe estudiarse. A diferencia de Europa, donde básicamente todo estudio del arte se basa en fundamentos estéticos (básicamente filosóficos), en Estados Unidos el estudio del arte se realiza generalmente por medio de una «teoría del arte» (basada en fundamentos científico-empíricos), y es allí donde surgen varias sub-teorías, como la teoría analítica del arte (que estudia los conceptos que se utilizan para categorizar), la teoría formalista del arte (que ve aspectos de forma y no tanto de contenido), la teoría expresionista del arte (que enfatiza en las condiciones subjetivas de la creación artística), y quizá la que más influencia ha tenido en el ámbito estadounidense (y de quienes se ven influidos por Estados Unidos): la teoría institucional del arte (Carroll, 1999). Aparte de estas corrientes, está el pensamiento de Danto, cuya influencia en el mundo de la crítica de arte se basa sobre supuestos hegelianos y, especialmente, sobre su noción de que «el arte ha muerto» en términos propiamente estéticos, afirmación que ha sido relacionada más con el arte del *performance* —en forma de provocación— que como un desarrollo teórico suficientemente fundamentado.

Al indicar que el arte ha muerto en términos estéticos, Danto aboga por una comprensión temporalmente mediada del arte. O sea, buscar entender el por qué ciertas expresiones que hace cincuenta o cien años no eran arte, ahora lo son. Sin embargo, al tratar de hacer esto, Danto parte de una concepción hegeliana de la historia que, si bien le da dinamismo a la comprensión de las obras de arte en un contexto histórico, así como en el tiempo largo, también provoca una cierta idea de «totalidad histórica» con connotaciones casi ontologizantes. Veamos lo anterior en la siguiente cita:

⁷³ Esto lo veremos con más detalle en el siguiente apartado que trata sobre la agudización de la crítica.

«Una definición filosófica del arte se debe formular *en los términos más generales posibles*, para que todo aquello que alguna vez haya sido o pueda llegar a ser una obra de arte entre dentro de sus límites. *Debe ser lo bastante general como para inmunizarse ante los contraejemplos.*»

(Danto, 2005: 23; cursivas nuestras).

La ontologización de la idea de una teoría del arte, de una filosofía del arte o de una estética, consiste en creer que determinadas definiciones pueden ser aptas para diferentes periodos históricos. Danto abreva, evidentemente, de la mejor tradición ilustrada de finales del siglo XVIII e inicios del XIX, al invocar a cierta idea de «totalidad» de la teoría, que (...) *debe ser lo bastante general como para inmunizarse ante los contraejemplos*, elevando entonces a la teoría misma por sobre la historia y sobre la humanidad. A partir de allí esta teoría ya no estaría explicando lo concreto, sino atrapando a lo concreto del arte dentro de una totalidad que rebasa la historia, pero que mediante el concepto es posible aprehender. Pero, ¿por qué algo que aspira a la totalidad, a la comprensión de la totalidad de los periodos del arte, representa una trivialización, una disolución de la crítica? Precisamente por su intento de reducir toda la complejidad artística a conceptos y teorías que permitan aprehenderla sin errores, *sin fallas*, con un cálculo preciso y minucioso. Esto recuerda también al positivismo, y al optimismo de la ciencia de poder abarcar toda la realidad, incluso la realidad subjetiva. De administrarla. En un contexto así el arte se trivializa y la crítica se disuelve, porque si bien se mantiene la comprensión histórica —contextual— de las obras y sus autores, se les ve como un «desarrollo» permanente, algo que siempre se supera a sí mismo, y que al parecer no mantiene elementos regresivos. De este modo, se valida también el hecho de que ahora casi todo sea «arte», o se le considere como tal, al tomar esto como parte de un desarrollo que nosotros, como científicos alejados de la sociedad, sólo debemos observar y documentar. En este sentido, la filosofía del arte de Danto se asemeja más a los mismos desarrollos que el capitalismo tiene en tanto que sistema —que de querer implantar un modelo cultural único ha pasado al multiculturalismo bajo la bandera del consumo masivo—, que a un intento por agudizar la crítica. Buscar la identidad con el arte, no importando la época, no provoca que el arte mismo presente su contenido de verdad, sino más bien que claudique ante lo que domina.

2. Arte moderno y agudización de la crítica

No toda la crítica de arte se ha hecho idéntica a su objeto de estudio, sino que ha habido otra que ha buscado comprenderlo, encontrar su contenido de verdad, más que utilizar su apariencia en tanto que obra material como la evidencia de determinado paradigma teórico. Lamentablemente, y retomando las palabras del crítico de arte Juan B. Juárez, en Guatemala no hay personas lo suficientemente preparadas aun para manejar un tipo de crítica de arte de este tipo. Juárez comentó que actualmente entre varios artistas jóvenes guatemaltecos son los textos de Danto los que tienen mayor difusión, evidentemente porque validan sus propias expresiones artísticas. Pero ante esto Furió (2000: 121-136) nos advierte acerca de que un artista —por muy conocedor de su propio estilo y de técnicas y estilos de otros— no necesariamente va a realizar una crítica adecuada del arte, o no necesariamente va a comprender todas las relaciones que sus creaciones artísticas desarrollan con el resto de la sociedad. Esto es algo que se debe tener presente, especialmente cuando en el contexto

guatemalteco de hoy los propios artistas hacen la mayoría de la crítica del arte moderno. Con esto no pretendemos descalificar la opinión de todo diletante en temas de arte, o de los propios artistas, sino más bien indicar que no necesariamente todas las opiniones —por muy cercanas al tema que sean— necesariamente estarán debidamente fundamentadas. Por supuesto, hay expertos en temas de arte que también se equivocan, no se trata de asumir que porque se pertenece a un grupo con cierto tipo de educación, entonces todo lo que se afirme sea válido. Al contrario, la crítica del arte no debe ser sólo crítica, sino también autocrítica, de esa forma mantendrá su postura y no traicionará su objetivo.

Por otra parte, como hemos visto en el apartado anterior, la crítica actual del arte ha tendido a relajarse, a hacerse idéntica a su objeto y, especialmente, a celebrar cualquier forma novedosa que se nombre con el calificativo de «creación artística». Al menos eso sucede en Guatemala, aunque en el resto del mundo ello desarrolla una trayectoria similar. Esto no debería interpretarse como una aprobación a la forma —muchas veces reaccionaria— en la cual los críticos de arte del siglo XIX e inicios del siglo XX se referían a las obras de arte que estaban revolucionando su momento histórico particular. Sin embargo, hay ciertas perspectivas sobre el arte que estos críticos reaccionarios argumentaron que, a pesar del bagaje incluso autoritario que conllevaban, contenían argumentos válidos. Más allá de las ideas sobre lo bello —o lo no bello—, sobre la imitación o no de la naturaleza, ciertos críticos se dedicaron a ver las implicaciones del arte, las formas en que las formas artísticas estaban trastocando (y al mismo tiempo representaban) las formas de vida y de orden social que hasta entonces se conocían. Esta especie de lamentos patricios, que Adorno definió adecuadamente como *romanticismo reaccionario*, representaban no sólo la tristeza y la impotencia por una forma particular de dominación y goce del poder particulares, sino también la desaparición de estructuras y relaciones sociales que mantenían aún —a pesar de lo contradictorio del contexto— una cierta forma de humanidad. Por lo tanto, estos lamentos reaccionarios no deberían verse solamente como una expresión de la pérdida de control de la esfera de lo estético y lo moral por parte de los grupos dominantes —que lo es—, sino también ver su contenido de verdad implícito e inconsciente: la transformación de las sociedades hacia formas más «administradas», tal y como le llamaban los miembros de la Escuela de Frankfurt a las nuevas formas de control social producidas por el capitalismo posterior a la Primera Guerra Mundial, especialmente en Estados Unidos (Horkheimer y Adorno, 2006: especialmente pp. 59-96 y 165-212).

Las perspectivas teóricas sobre el arte esbozadas por Theodor W. Adorno a lo largo de casi cuatro décadas nos proveen de una perspectiva mucho más crítica —pero también mucho más oscura y compleja— que el resto de perspectivas teóricas que buscan analizar el arte. Adorno pretendía, ante todo, que los lenguajes de la filosofía y la estética (y el arte por añadidura) coincidieran entre ellos, pero no de modo que uno engullera al otro, sino más bien en su mediación dialéctica. Si bien algunos de sus juicios pueden ser catalogados como unilaterales, y que no matizan ciertos aspectos negativos en autores y obras, no podemos negar que, desde sus primeros trabajos, Adorno ya buscaba esbozar una estética —una teoría/filosofía del arte para los críticos estadounidenses— que estuviera a la altura del arte de su momento histórico. Como musicólogo, fue en esa área donde más desarrolló sus concepciones estéticas, pero también en la literatura y en la pintura y, aunque muchas veces se le tachó de diletante, uno no puede negar, como bien afirma Gómez (1998: 67, especialmente n. 7), que la suya era, ante todo, la opinión de un experto, y no tanto la de un especulador

o alguien que buscaba adular o buscar reconocimiento por su trabajo crítico.⁷⁴ Pero, aparte de musicólogo y filósofo, Adorno era también sociólogo, y las relaciones que establece entre estas disciplinas para acercarse de una forma más crítica a la realidad se hacen patentes en el siguiente fragmento:

«Cuanto más la todopoderosa industrial cultural usurpa el principio clarificador y lo corrompe en una manipulación de lo humano que favorece la perduración de lo oscuro, tanto más se contrapone el arte a la falsa claridad, opone al omnipotente estilo actual de las luces de neón configuraciones de esa oscuridad reprimida y ayuda a la clarificación únicamente en cuanto convence de un modo consciente a la claridad del mundo de sus propias tinieblas. Sólo a una humanidad apaciguada se el extinguiría el arte: *hoy su muerte, tal como amenaza, sería únicamente el triunfo del mero ser-ahí sobre la mirada de la consciencia que osa resistírsele.*»

(Adorno, 2003: 23; cursivas nuestras).

La sección del fragmento anterior en cursivas es interesante en tanto que cuestiona la idea de una muerte del arte. Pero no lo hace en una forma que podríamos etiquetar de reaccionaria —o sea, diciendo que el arte no va a morir jamás, o que nuestra idea de arte supera a la humanidad misma—, sino más bien resalta las implicaciones regresivas que una (para ese momento) futura muerte del arte conllevaría en la sociedad. Este texto, escrito originalmente en los años cuarenta, anticipa la forma mimética en que la teoría del arte estadounidense de los años sesenta en adelante se iba a hacer idéntica a su objeto artístico, y cómo esto iba a estar relacionado con una forma que, dando primacía a la subjetividad sobre la objetividad (y no estableciendo una mediación dialéctica entre ambas), significaría el triunfo de lo momentáneo, de lo fugaz del consumo (el *mero ser-ahí* en la jerga adorniana), por sobre la crítica radical del arte. Esta capacidad de analizar no solo el arte, sino todo aquello más allá de los mundos del arte (Bourdieu, Danto) o del moderno sistema del arte (Shiner), así como buscar una forma de mantener *suspendida* la utopía que encierra el arte *radical*, es quizá una de los aportes fundamentales del pensamiento adorniano y uno de sus pivotes en los cuales se fundamenta.

Como se desprende de la cita textual arriba mencionada, el pensamiento de Adorno abarcaba muchas esferas de la realidad, pero no unificándolas bajo un discurso lineal, sino mostrándolas en forma de *constelación*. Al concepto de constelación, que ya tratamos páginas atrás en detalle, se le une la noción de un arte *radical*, y que muchas veces se ha confundido con la totalidad del arte moderno, quizá porque muchos de los ejemplos mencionados por Adorno hacían referencia a ese arte en particular. Sin embargo, más que a un estilo o a un momento particular de arte, la noción adorniana de arte *radical* hace referencia a una *posición* del arte ante la sociedad. Por *posición* entendemos la forma en que el arte configura dentro de sí determinadas características de la sociedad y, en el caso del arte radical, estas características son la crítica social y la *utopía negativa*. Esta última tendría que ser comprendida en términos no-lingüísticos o, en la jerga de Adorno, como *das Nichtseiende*, «lo

⁷⁴ Especialmente este último punto es interesante, sobre todo a la luz del hecho concreto de que, buscara o no el reconocimiento por su trabajo, los textos de Adorno no por ello dejan de ser opacos y muy densos, escritos con una prosa fragmentaria que, más que buscar la articulación de pensamientos de forma lineal, pretende exponer sus ideas en forma «constelativa», como él le llamaba a su método expositivo.

que no es» (Adorno, 2004). Y quizá lo más complicado de este arte radical es que muchas veces esta utopía negativa y esta crítica se muestran en su forma invertida, o sea muestran su opuesto en forma cosificada, para preservar lo verdadero en él. Se trata de nociones complejas que a lo largo de esta investigación irán cobrando forma conforme se vayan mostrando junto a los ejemplos de la pintura indígena contemporánea que se asemejan —o recuerdan— dicha perspectiva de arte radical.

Una agudización de la crítica de arte debería implicar un conocimiento de las condiciones materiales en las que se gesta el arte mismo, de las condiciones sociales concretas y también un conocimiento del devenir artístico y de las técnicas y materiales. Pero, como ya hemos visto, esto lo poseen (en diferentes maneras eso sí) tanto Danto como Adorno. Sin embargo, el *plus* que hace de una crítica de arte verdaderamente crítica es la forma en que todos esos conocimientos nos sirven para dejar —en un modo siempre contradictorio y siempre dialéctico, tomando en cuenta que el hecho mismo de nombrar ya es ejercer dominación— «hablar» al arte mismo, expresar su momento de verdad y su momento de utopía negativa. Nos referimos acá al arte radical, pero no sabremos cuál es arte radical y cuál no hasta que éste pase por un proceso de crítica dialéctica tanto teórica como material. Pero, aunque el arte «hable», no por ello deberá ser acrítica la postura del investigador, y es allí donde las perspectivas dialécticas y dialógicas ejercen el papel de una *superación del concepto a través del concepto*, una superación de las categorías analíticas mismas mediante su confrontación con lo material, para volver a ellos de forma crítica y así superarse. Quizá sean verdaderas tanto la idea de que sólo en una sociedad emancipada el arte dejará de existir, como también la frase de los secesionistas vieneses de inicios del siglo XX: «A cada época su arte, al arte su libertad». Tal vez el actual arte posmoderno —por muy muerto que pueda estar para algunos en tanto que categoría— es la representación de su época, pero también es la actualización de las esperanzas de todas las épocas concentradas en torno a él.

C. Arte, memoria e historia

Las relaciones entre el arte y la historia —y por añadidura, con la memoria— han estado cruzadas por las dicotomías entre la discusión de qué tanto está relacionado el arte con la historia como anulación del momento del sujeto, o si por el contrario individuo e historia (entiéndase: historia colectiva) se encuentran en constante mediación. Creemos, siguiendo a Adorno, que el arte establece su relación con la memoria y con la historia, tanto en su calidad de prolongación de las aporías de la sociedad y del artista, como en la posición que ella misma como obra de arte toma ante su contexto. El problema es que por su carácter enigmático inherente, el arte no siempre establece una relación directa con la historia, pero sí con la memoria. Una memoria que se encuentra codificada como algo latente dentro de la obra de arte, pero que no siempre se expresa de una forma directa o explícita. Cuando lo hace, corre el riesgo de anular lo que desea presentar.

Sin embargo, en los contextos de posguerra de Latinoamérica y especialmente en el contexto guatemalteco, nos enfrentamos al dilema de que el arte se ha vuelto prácticamente la única forma de poder reconstruir la historia y las memorias de resistencia. El contexto

guatemalteco, por su peculiar brutalidad, ha hecho uso de una especie de «arte didáctico» que, bajo un diseño simple y un estilo bastante realista, pretende mostrar y educar sobre lo sucedido durante el conflicto armado interno. Este arte está más ligado con las Organizaciones No Gubernamentales (ONG), y también con las organizaciones sociales y culturales asociadas al tema de la memoria y la historia guatemalteca reciente. Este «arte didáctico», por lo general, se expone en lugares públicos, como en muros, y por ello se le conoce como «pintura mural». ⁷⁵ Por otra parte, la pintura de caballete ha tratado el tema del conflicto armado interno, de la memoria y de la historia desde una variedad más amplia de estilos, no únicamente el realista, y enlazando la reciente historia de dolor con sus propias tradiciones y con el dolor del pasado lejano. Es, por lo tanto, una postura política y un «hacer» que va más allá de la mera enunciación.

La pintura de caballete, que enlaza en ella misma la memoria y la historia de la rebeldía, tiene mucho de parecido con otros casos en Latinoamérica, como los compilados en Lorenzano y Buchenhorst (2007). Festivales como *Manifestarte* o, recientemente, como el festival *Mi corazón florece*, son muestra de que todas las artes —y no solo la pintura— se están enlazando profundamente con los movimientos sociales y con los movimientos rebeldes del pasado y del presente. Por supuesto que se sigue haciendo arte alejado de todo ello, un arte que incluso en algunas de sus obras refuerza el estado actual de las cosas, y que, asimismo, tiene su propia «memoria» de lucha, aunque su «lucha» haya sido sólo para mantener su propio poder y dominación. Obras como el *Monumento a la República* de Max Leiva o las esculturas zoomorfas futuristas —obra de José Toledo— colocadas en la reciente remodelación de la Sexta Avenida de la zona 1 capitalina, son un ejemplo de dicho olvido de la historia de rebeldía, de utopía y de crítica en pos de una que sólo exalta los logros de los que siempre han vencido.

En uno de sus más famosos aforismos, Theodor W. Adorno hablaba de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz. Con ello hacía referencia al hecho de que después del asesinato en masa —y de un modo industrializado— de millones de personas (judíos) a manos de los nazis ya no había espacio en el mundo para la felicidad en el arte, sino que éste debía asumir su postura de crítica implacable y sin fin. Sin embargo, años después el mismo Adorno indicó que quizá había sido apresurado haber dicho que era imposible escribir poesía después de Auschwitz. Con ello reconocía la necesidad de que el arte también siga planteando caminos de utopía negativa, que la crítica vaya acompañada, no de la burda «propuesta» tan de moda hoy, sino más bien de una esperanza activa en que lo mejor aun está por venir, pero que el camino debe construirse desde hoy y de forma crítica y sin miramientos. Las obras y autores seleccionados en este trabajo responden, cada quien desde su propia perspectiva, potencialidad y profundidad, a esta idea de una estética negativa y de una crítica radical para que la memoria y la historia de la subalternidad se manifieste no sólo como testimonio de dolor, sino como faro de rebeldía y esperanza.

⁷⁵ Dentro del Eje de Etnicidad —al que pertenece esta investigación— se estudió (en dos estudios de caso separados) los murales sobre memoria histórica de San José Poaquil y de San Juan Comalapa, ambos en Chimaltenango, en el altiplano central-occidental guatemalteco.

D. El contexto: Guatemala, 1960 a 2010

Es inevitable —e importante— en una investigación como ésta referirnos al contexto social que estamos estudiando. Si bien nuestro objeto de investigación son las formas de empoderamiento pictórico, ello no implica que éstas deban verse como algo ajeno al resto de la realidad social, incluida aquella realidad que quizá a primera vista no parezca tener alguna relación con la pintura. Muchas veces, en pos de la búsqueda del «sujeto creador», o del genio artístico, se anula lo que el contexto social e histórico determinó en la obra del artista e incluso en las posibilidades mismas de desempeñarse como tal. La subjetividad del individuo como alguien que crea una obra de arte se encuentra en una relación dialéctica con el contexto y las posibilidades concretas de la expresión artística misma. El contexto de Guatemala analizado acá —de 1960 a 2010— ha sido, en su mayor parte, un contexto adverso a la producción artística, provocando el exilio y el silencio en muchos de aquellos que quisieron, por medio del arte, proyectar el dolor y las esperanzas de su época. Paradójicamente ha sido donde el arte ha tenido quizá sus expresiones más críticas y de mayor desarrollo técnico y temático en toda la historia reciente del país.

En 1944 Carmen L. Pettersen pintó dos obras,⁷⁶ a las cuales no les puso título, y que recreaban escenas bucólicas de los alrededores del lago de Atitlán, en el altiplano occidental guatemalteco. La fecha de ambas —1944— es contradictoria respecto al carácter placentero que transmiten: un año violento y convulso, que derrocó a dos presidentes (uno dictador de 14 años y otro su sucesor de tres meses y medio) y terminó con el régimen liberal-cafetalero de más de 70 años. Pero ese era el escenario artístico mayoritario para ese momento en el país: casi nada de crítica y sí mucha recreación paisajística, con poca o ninguna alusión a la pobreza y la dominación que, cual señor feudal, se paseaba por todo el país. En las pinturas de Pettersen se fusiona el sentimiento del que tiene poder con respecto a sus territorios: nula presencia humana, naturaleza apacible, paisaje grandioso. Son un reflejo de su propia subjetividad desde el poder. Ese paisaje bucólico de Pettersen se comenzó a transformar a partir de 1944, y dejó de ser mera naturaleza para convertirse en una afrenta a lo ya dado, a la dominación. Ya para nuestro periodo de análisis —años sesenta en adelante—, la región del lago de Atitlán era un hervidero de ideas y movimientos de transformación de las condiciones sociales, y posteriormente muchas de sus poblaciones se silenciarían por las metralletas y el poder que, asustado, quería de nuevo recuperar la imagen bucólica que Pettersen y otros tan bien les habían pintado.

Murga Armas (2006) nos ilustra un poco de esos movimientos —especialmente aquellos fundamentados en la Teología de la Liberación de la Iglesia Católica— en una de las comunidades donde se encuentran algunos de los artistas seleccionados para esta investigación: Santiago Atitlán. Santiago Atitlán fue uno de los municipios de los alrededores del lago de Atitlán donde el conflicto armado interno se sintió con más fuerza, y especialmente la represión de las fuerzas del ejército de Guatemala fue el detonante para las protestas de finales de 1990 y la expulsión de los militares en el año siguiente. Irónicamente, en medio de la represión más brutal contra la comunidad de Santiago Atitlán, su poblado central era

⁷⁶ Ambas son acuarelas y forman parte de la Galería Kilómetro Cero, en el Palacio Nacional de la Cultura de la Ciudad de Guatemala. Fueron expuestas durante la exposición ¡Oh Revolución! Para conmemorar los 66 años de la Revolución del 20 de octubre de 1944.

promocionado como un centro turístico de primer nivel, especialmente por sus tradiciones religiosas y sus pinturas y artesanías populares. Entre los asesinatos que se dieron en esa época sobresale el de Juan Sisay, el primer pintor popular reconocido de Santiago Atitlán, así como la masacre de 13 pobladores a finales de 1990, que fue la que provocó la expulsión del ejército.

San Juan Comalapa, otro pueblo indígena del altiplano guatemalteco, es junto con Santiago Atitlán, un «pueblo de pintores», asimismo, une su historia de arte popular con la de violencia extrema. San Juan Comalapa, al igual que Santiago Atitlán, silenció su arte durante la época del conflicto armado dado el alto nivel de represión militar en ambas comunidades. Sin embargo, a partir de los años noventa – incluso antes de la firma de los Acuerdos de Paz en 1996 – se comienzan a gestar movimientos (algunos organizados formalmente, otros no) de pintores y pintoras que buscaban rescatar la tradición pictórica del lugar, pero dotando a ésta de un alto contenido social —por un lado— y de introspección por otro. Eventualmente ambos caminos llegaron a converger, especialmente en temas relacionados con sus vivencias durante el periodo de «la violencia», provocando que las obras se convirtieran también en testimonios y «garantes de la no-repetición» de las atrocidades de los años inmediatamente anteriores. Mientras ello sucedía, al mismo tiempo se realizaban propuestas para un mural que describiera las tradiciones culturales y la historia de la localidad en la pared del cementerio, enorme lienzo en blanco y, a la vez, metáfora de la fusión de pasado y presente para la construcción de un futuro distinto.⁷⁷

En el ámbito urbano de la ciudad de Guatemala la violencia cobró una forma más selectiva, más sutil en comparación con su contraparte en el altiplano y en el oriente del país, pero no por ello menos dolorosa y brutal. Textos como el de Luján (2008) llaman eufemísticamente a este periodo como «guerra interna», anulando bajo un discurso presidencialista no sólo las enormes complejidades sociales, sino toda la esperanza rebelde y el dolor subsecuente de esos años. Otros textos, como el *Informe de Recuperación de la Memoria Histórica REMHI* (del Arzobispado de Guatemala) o la Comisión del Esclarecimiento Histórico (CEH), son mucho más explícitos sobre este periodo, resaltando las complejas tramas del levantamiento popular urbano y rural de los años setenta e inicios de los ochenta en toda Guatemala, y sus particulares repercusiones en todos los ámbitos, incluyendo la capital del país. Sin embargo, es en esta época cuando también el medio artístico del país se abre a nuevas propuestas estéticas y, a inicios de los años setenta, el arte visual vive una pequeña «época de oro» con la inauguración de varias galerías y la realización de distintos festivales. También esta época está marcada por una mayor profesionalización artística, por ser la época en que aparecen los primeros graduados indígenas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas ENAP con un relativo éxito público —como Rolando Ixquiac, cuya obra se analiza acá— y también es la época de la creación del Grupo Vértebra, encabezado por Roberto Cabrera, Marco Augusto Quiroa y Elmar René Rojas.

Esta época, también surge la obra de varios de los artistas acá analizados —Rolando Ixquiac, Nicolás Reanda y Francisco Tún— en condiciones bien diferenciadas y proviniendo de diferentes contextos geográficos y socioeconómicos. Si bien Móbil (2002) no dedica una mayor

⁷⁷ El estudio de caso sobre San Juan Comalapa en esta investigación de Eje aporta más detalles acerca del contexto histórico del conflicto armado interno, de la destrucción y de la creación artística en esta comunidad.

reflexión a la obra de Ixquiac y Reanda sí lo hace, por el contrario, sobre la de Francisco Tún, lo cual nos da una muestra de la importancia social del pintor marginal del asentamiento «La Limonada» en la ciudad de Guatemala. Durante esta época, y como desarrollo particular del cooperativismo de los años sesenta —así como, por supuesto, de la toma de conciencia de los límites que la propia sociedad y el poder oligárquico y estatal les imponía—, surgen en los años setenta diversos movimientos populares e indígenas, algunos más enfocados en cuestiones de reivindicación cultural —como el naciente Movimiento Maya—, así como movimientos más agraristas, como el que a partir de 1978 (en el inicio del climax del levantamiento popular) se conoce con el nombre de comité de Unidad Campesina (CUC). Asimismo, en el ámbito urbano las organizaciones sindicales y populares comenzaron a ejercer una mayor presión a los gobiernos militares y a establecer —algunos de ellos— vínculos con los movimientos armados revolucionarios. Todo esto⁷⁸ se complejizó aun más por la diversidad étnica y las relaciones de racismo y discriminación imperantes en Guatemala desde el período colonial (al menos en su configuración actual). Palencia Frener⁷⁹ (2009) muestra cómo las relaciones étnicas diferenciadas forman parte de un «flujo de dominación» que entrelaza conciencia de clase, clasificación étnica, edad, género, y otros componentes sociales, como parte de una trama subjetiva-objetiva de poder que refuerza las condiciones de enorme desigualdad que aún existen en el país.

El análisis de Palencia Frener es interesante porque, aunque no hace alusión a los movimientos artísticos de la época, sí permite integrarlos no como algo ajeno a la realidad social (representados como la expresión de la «genialidad del artista» y no como la intersección entre sujeto y realidad social, así como la independencia de la obra misma) y así comprender mejor las obras mismas y su mensaje crítico. Ya en los años ochenta, mucho del movimiento social urbano y campesino, así como el movimiento armado revolucionario, estaban desarticulados como resultado de una violenta campaña de aniquilamiento llevada a cabo por el Ejército de Guatemala, pero no únicamente dirigida por éste, sino también por el sector económico más poderoso del país. En la década de los ochenta el arte pictórico —y el arte en general— se encuentran en una especie de «silencio» y, aunque se muestran obras, éstas ya no tienen el nivel de crítica de las décadas anteriores. El silencio de la sociedad es generalizado. Pero, posterior a 1985, y con la instauración de los procesos democráticos más formales, el arte nuevamente comienza a resurgir, así como la sociedad. Sin embargo, y tal como lo analiza agudamente Cortéz (2010), es a partir de las finalizaciones de los conflictos armados en Centroamérica cuando surge también una estética ligada más hacia el cinismo que hacia la crítica, más hacia la introspección del sujeto creador que al papel de éste en la sociedad. Lo mismo sucede en la pintura, aunque también este cinismo —a diferencia de la literatura— convive con un resurgimiento de las posturas más críticas y radicales, siendo un

⁷⁸ Por supuesto, acá solo damos un pequeño vistazo a las complejidades de la realidad guatemalteca de los años 1960 a 1996, cuando se firman los Acuerdos de Paz, y de 1996 a 2010. La bibliografía sobre el tema es extensa, incluyendo los informes de la CEH y del REMHI, así como testimonios de ex-guerrilleros y, recientemente, las visiones de la historia desde la oligarquía y desde ex-militares que participaron en el conflicto. No se nos olvida, por supuesto, los textos coordinados por Taracena (2002a y 2002b) —especialmente el segundo volumen— donde se entrelazan las relaciones entre etnicidad, Estado y poder económico durante este periodo, aunque el análisis solo llega al año 1985 y a la promulgación de la actual Constitución. Un análisis interesante por su perspectiva crítica analizando la literatura guatemalteca y sus visiones sobre la historia, el país y los movimientos revolucionarios, es el de Carrillo (2009).

⁷⁹ Sociólogo y coordinador del Eje de Economía en este proyecto.

recordatorio de que, a pesar de las transformaciones superficiales, la sociedad y la realidad no han cambiado mucho en los últimos 50 años. Evidentemente han habido cambios, pero con el resurgimiento de la violencia en masa —ahora encabezada por la violencia del narcotráfico y por la delincuencia común más que por la estatal— pareciera que nuevamente se está entrando en una fase similar a la de los años setenta, especialmente cuando se está asistiendo también a un desencanto hacia los logros del período democrático y la añoranza, por parte de amplios sectores de la población, del retorno de gobiernos militares, finqueros y autocráticos.

Las obras de arte estudiadas acá son, en cierto modo, una «botella lanzada al mar»⁸⁰ durante esta época del retorno —¿o la continuación?— de la violencia masificada, un reclamo desde diferentes posturas, las búsquedas de las utopías en las instituciones, en la cotidianidad, o en lo que aun se está construyendo, el testimonio de la violencia, del dolor pero también de la esperanza en algo mejor.

E. Artistas, obras y organización del estudio

En esta investigación se estableció una selección de seis pintores y pintoras indígenas de Guatemala, que hayan vivido y realizado su obra en el período de 1960 al año 2010. De este modo, se buscó mantener coherencia temporal y étnica. Asimismo, la coherencia de género se buscó establecer manteniendo una igualdad entre el número de hombres y mujeres artistas, aunque finalmente el resultado fue de cuatro hombres y dos mujeres. Esto sucedió tanto porque este trabajo es una investigación aproximativa, como también porque se siguió la siguiente categorización para elegir a los autores de las obras:

1. Ser indígena (específicamente maya, por autoadscripción y por adscripción social).⁸¹
2. Haber vivido y/o realizado su obra pictórica entre 1960 y 2010.
3. Reconocimiento de la obra y del artista con anterioridad.
4. Facilidad de establecer comunicación con el pintor/ra y/o con personas relacionadas.

La elección fue complicada, especialmente en elegir a la segunda mitad de los artistas. Esto porque, en un inicio, Francisco Tún, Rolando Ixquiac y Paula Nicho eran parte de los ya seleccionados, pero para la selección de los otros tres fue necesaria una exploración más profunda, que incluyó la visita a museos y la lectura de textos donde se aludiera a otros artistas mayas populares y académicos de pintura de caballete que se encontraran en el período de

⁸⁰ La frase la tomamos de *Dialéctica de la Ilustración*, de Horkheimer y Adorno (2006), trabajo realizado durante su exilio conjunto en Estados Unidos durante la II Guerra Mundial, y pensado como una «reflexión de la razón» en medio de la sinrazón del conflicto bélico.

⁸¹ En algunos casos este ítem provocó problemas en la selección. Nos referimos específicamente al caso de Francisco Tún, catalogado como «pintor popular» en algunos casos y como «guatemalteco» a secas en otros. Sin embargo, su apellido, su origen marginal —vivió en el asentamiento de La Limonada (zona 5 de la Ciudad de Guatemala) y en la marginal zona 8—, sus rasgos fenotípicos, y su condición de marginal en todo sentido en el arte de galerías en Guatemala nos hizo decantarnos por una etnicidad indígena de raíz maya. Asimismo, en el catálogo de arte popular de la UNESCO (1998), dedicado específicamente a la pintura popular maya, aparece como un «pintor anómalo» dentro de la historia del arte guatemalteco, tanto por su originalidad estética como por su vida misma.

1960 a 2010. De este modo, la obra de Nicolás Reanda y de María Teodora Méndez mostró un cierto grado de reconocimiento en distintos círculos, y en una primera evaluación de su obra constatamos el grado de empoderamiento y de crítica que se manifiesta en éstas y las vidas de sus autores. Durante una de las visitas de campo a Santiago Atitlán nos decidimos por el hijo mayor de Nicolás Reanda —Felipe Reanda Sosof— por la originalidad de su obra y porque se trata de una obra que está en proceso de constitución crítica, lo mismo que la de su hermano, que se menciona también brevemente. De este modo, la elección final de pintores y pintoras fue la siguiente (entre paréntesis se indica su lugar de origen y su grupo étnico):

1. Francisco Tún (Ciudad de Guatemala, posiblemente k'ichee').
2. Rolando Ixquiac Xicará (Quetzaltenango, k'ichee').
3. Paula Nicho Cumez/Cumes (San Juan Comalapa, kaqchikel).
4. María Teodora Méndez (San Pedro La Laguna, tz'utujil).
5. Nicolás Reanda Quiejú (Santiago Atitlán, tz'utujil).
6. Felipe Reanda Sosof (Santiago Atitlán, tz'utujil).

Todos los artistas seleccionados proceden del tronco lingüístico k'ichee', especialmente su núcleo étnico (k'ichee', kaqchikel, tz'utujil). Esto tiene una cierta relación lógica: los grupos k'ichee'anos son los más cercanos a los grandes centros urbanos de Guatemala (Ciudad de Guatemala, Antigua Guatemala y Quetzaltenango), y por ello, la proyección artística en el nivel nacional e internacional es más cercana que, por ejemplo, un mam o un q'anjob'al (que están entre 2 a 6 horas de camino del centro urbano grande de importancia artística más cercano). Asimismo, la acumulación de capital y de educación en estas comunidades ha sido mayor que en otras, sumándole a ello el alto nivel de complejidad social, lo que ha permitido el desarrollo de una «división del trabajo» que posibilita la expresión del arte dentro de ella. En el caso concreto de los k'ichee's de Quetzaltenango, incluso existe una fuerte elite económica y cultural, de donde ha surgido una buena parte del liderazgo del movimiento maya, especialmente en su vertiente culturalista.

Precisamente uno de los pintores seleccionados acá, Rolando Ixquiac Xicará, procede de dicha elite k'ichee'. Ello le permitió, a diferencia de otros, poder estudiar en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en los años sesenta. Ixquiac Xicará fue también el único que mostró resistencia a ser entrevistado para esta investigación, aunque sí autorizó —durante la entrevista que sostuvimos con él— que se hiciera uso de las fotografías que mostraran sus obras. Su resistencia se debió, en parte, a una postura política que ve como opuestos absolutos —y en conflicto— a los indígenas (dígase mayas) y a los ladinos (o mestizos), en consonancia con los postulados del mayanismo culturalista más radical. En el caso de los demás artistas, la relación fue bastante cordial y, en el caso de Francisco Tún (ya fallecido), contamos con los testimonios de Ingrid Klussmann y de Juan B. Juárez, ya que ambos tuvieron algún tipo de relación con Tún (especialmente Klussmann) mientras él vivía, y conocen su obra. La selección que realizamos acá, si bien podría ser considerada por algunos como no representativa, para nosotros es —y tomando en cuenta lo aproximativo de este trabajo— una muestra del talante crítico y de las dinámicas de empoderamiento que se están gestando y se han gestado alrededor de

la pintura de caballete indígena —popular y académica— en los últimos cincuenta años, tanto como expresión del sufrimiento de toda una sociedad, como también representación de lo mejor que ésta puede ser.

F. Agradecimientos

Deseamos agradecer por este trabajo, ante todo, a los artistas y conocidos de ellos que nos brindaron su tiempo y sus conocimientos y experiencias sin miramientos. De este modo, queremos agradecer a Nicolás Reanda Quiejú, Felipe y Eliseo Reanda Sosof, María Teodora Méndez, Paula Nicho Cumes (o Cumez) y a Rolando Ixquiac Xicará. La mayoría de ellos nos recibieron con amabilidad en sus hogares y nos brindaron toda su experiencia e interpretación sobre su propio trabajo. Mención especial merecen Ingrid Klussmann y Juan B. Juárez, quienes nos brindaron información valiosa sobre la vida y obra de Francisco Tún, dándonos una perspectiva diferente sobre él por un lado, y por el otro confirmando la radicalidad de su propia estética en términos formales y teóricos. Asimismo deseamos agradecer las críticas y consejos de las dos investigadoras del Eje de Etnicidad —María del Rosario Toj y Elvia Chuy Tuyuc— por sus valiosas observaciones y por sus opiniones sobre el papel del arte en general. Las apreciaciones del resto del personal académico del Proyecto FOCINEG, en especial Walda Barrios-Klee, Patricia González, Paola Rosales, Sergio Palencia Frener y Mónica Mendizábal, fueron de suma importancia. Desde ya les agradecemos por su valioso apoyo y por sus críticas y sus consejos para mejorar este trabajo.

Otras personas también colaboraron para hacer de este trabajo algo mejor. Ante todo el papel de los investigadores del Instituto de Estudios Interétnicos (IDEI) fue fundamental para aclarar algunas lagunas, así como para «afilar» algunas posiciones teóricas y políticas expresadas acá. Por otra parte, las investigadoras del Instituto Interuniversitario de la Mujer (IUMUSAC) también colaboraron con nosotros en sus apreciaciones generales sobre el arte y el empoderamiento, especialmente aquel en el que se encuentran involucradas mujeres. Asimismo las apreciaciones de Aura Cumes, Andrés Álvarez y Engelbert Cárdenas nos ayudaron a especificar ciertos aspectos de la investigación y, en el caso de Engelbert Cárdenas, para mantener una visión crítica sin perder el horizonte interpretativo. Finalmente, como autor de este estudio de caso, deseo agradecer a mi familia por soportar pacientemente todas las etapas de este trabajo y ayudarme con algunos aspectos interpretativos puntuales. Asimismo, agradezco a mi compañera Ixkik Zapil Ajxup por su apoyo en la transcripción de todas las entrevistas realizadas, también por acompañarme paciente pero críticamente durante todo el desarrollo de este trabajo y, especialmente, por su amor y apoyo hacia mí para lograr concluir esta investigación.

Desde ya les hacemos partícipes de que todo lo expresado acá es de nuestra única y exclusiva responsabilidad. En la construcción de los trabajos individuales convergen tanto lo particular del individuo como lo universal de la sociedad, aunque al final el individuo sea el que le de su matiz particular, y de allí el hecho de que sea él el responsable de su propio trabajo. De nuevo muchas gracias a todos.

II. El colorido de lo cotidiano y la memoria

A. Localidad, memoria, revolución *desde adentro*

La pintura popular ha tomado como elemento clave de sus representaciones la descripción de sus tradiciones locales. Desde los primeros pintores «primitivistas» como Andrés Curuchich y Juan Sisay, la temática de las tradiciones locales en la pintura se ha mantenido prácticamente inalterable, aunque las formas estilísticas sí hayan experimentado transformaciones. Textos como el de la UNESCO (1998) y como el de Móbil (2002) tienden a congelar la pintura popular en temáticas que hacen exclusiva referencia a las tradiciones y a lo local. Una investigación un poco más profunda —incluyendo, donde fue posible, entrevistas con los propios autores— nos revela que muchas de las obras en realidad están inmersas en formas de conceptualizar lo local y lo tradicional que no necesariamente *son* lo local y lo tradicional. ¿Qué queremos decir con ello? Sencillamente que en las obras podemos ver tanto las tradiciones locales como también su cuestionamiento e incluso su rememoración y su préstamo a otras localidades, como una forma de construcción de un «nosotros» que va más allá de la pura localidad formal de una comunidad.

En este capítulo analizamos las obras de Nicolás Reanda y sus hijos Felipe y Eliseo, la pintura más estilísticamente «popular» de María Teodora Méndez, la obra «surrealista» de Paula Nicho Cumes, y la pintura minimalista e irónico-crítica de Francisco Tún. Todos ellos —aunque no toda su obra— poseen ejemplos que remiten hacia la memoria, hacia lo local, hacia lo tradicional pero también hacia una superación de ello desde sus mismos presupuestos teóricos y concretos. Aquí la «memoria» tiene para nosotros la connotación de una rememoración parcializada pero no por ello menos digna que la «historia oficial» que, en cierto modo, es también parcial. La memoria tiene acá la connotación de que ella no es ella misma si no está en relación con el presente, ya sea como reafirmación de lo dado, así como propuesta crítica desde la ancestralidad. También notaremos cómo lo local se transforma en «lo regional» y cómo lo tradicional es reconfigurado críticamente mediante el arte, aunque también cómo lo local es reafirmado y lo tradicional es replicado buscando casi un efecto fotográfico... efecto que, por lo demás, ya conlleva una intencionalidad particular.

Este capítulo también nos plantea algunas interrogantes: ¿Las representaciones de lo cotidiano, de lo local, de lo tradicional y de la memoria tienen referentes colectivos o proceden

sólo de la perspectiva de los artistas? ¿Poseen estas obras alcances críticos que buscan la transformación o sólo reafirman lo ya dado? ¿Estas obras que se insertan pueden ser consideradas como procesos de empoderamiento tanto individual como colectivo, sólo uno de ellos, o ninguno? Desde una perspectiva muy general podemos adelantar que nos es imposible realizar generalizaciones. Cada obra es una posición ante lo ya dado, lo mismo que la vida de cada uno de los artistas que la realizó también lo es. Ambos cosificados y plenos en contradicciones, pero no por ello menos válidos y críticos. Pensar lo contrario sería pensar que existe un ámbito no cosificado y no contradictorio, lugar privilegiado desde donde solamente se puede aspirar a ver las cosas «tal y como son». Como un empoderamiento y una crítica basados en la tradición y en lo local, estas obras arrastran tanto las contradicciones de estos campos como también sus potenciales elementos críticos y de transformación de la realidad.

B. Lo local como pintura

«El paisaje cultural parece obtener su fuerza de resistencia más profunda cuando la expresión de la historia que se manifiesta estéticamente en él está adobada con el sufrimiento real del pasado.» (Adorno, 2004: 92). La cita, inmediatamente anterior, estuvo dedicada al arte radical de vanguardia del siglo XX, arte que muchas veces hizo poco para hacer suyo ese sufrimiento del pasado. Irónicamente, el arte «popular» —a pesar de su aislamiento del «moderno sistema del arte» (Shiner, 2004)—, algunas veces se ha encontrado más cerca de satisfacer ese objetivo de mantener una resistencia más fuerte ante el dolor del presente teniendo una relación dialéctica con el sufrimiento del pasado. La pintura que hace referencia a la localidad, como intersección entre lo subjetivo y lo colectivo, se encuentra en tensión entre la reproducción de la tradición, pero también su superación hacia algo diferente.

En la pintura popular indígena de Guatemala, la reproducción de escenas cotidianas de la vida en las comunidades ha sido una constante; quizá estemos ante el ámbito temático más reproducido de todo el arte popular guatemalteco. Sin embargo, esta generalización no debe pasar por alto los detalles: han habido —y hay— pintores y pintoras más talentosos y talentosas que otros y otras, y ello no sólo se ha plasmado en las técnicas y estilos, sino también en la relación que sus obras establecen con la realidad pasada y presente. El trabajo *La pintura del lago Atitlán* (García, 1999) si bien nos presenta una visión bastante equilibrada entre historias de vida y tendencias artísticas, no presenta las obras que se salen del canon de lo tradicional y popular —como por ejemplo las pinturas abstractas de Nicolás Reanda e hijos—, sino más bien se concentra en las que se pueden usar para crear una idea de «homogeneidad» en la producción artística de Sololá.

Sin embargo, no todos los casos son así, y a veces «lo local» sufre una transformación donde su representación pictórica va de la imitación casi fotográfica a la abstracción o a la introducción de la subjetividad en el trabajo. Y ello también implica un cambio en las condiciones de vida de los artistas y una transformación de sus formas de comprender la realidad que les rodea. *Ruk'ux Je'el (Corazón del maíz)* de Paula Nicho (2002, Figura 01)⁸² es uno de esos

⁸² Óleo sobre tela, 18" x 24". En el catálogo de <http://www.artemaya.com> aparece con el código PNC-001.

ejemplos que podríamos catalogar como «a medio camino» entre la representación figurativa —que parece buscar lo didáctico— y la pura abstracción. Se trata de una representación donde se está realizando una ceremonia maya —identificada por la disposición del altar que se ha realizado en la parte inferior central de la pintura— en agradecimiento por la cosecha de maíz, el cual aparece en sus cuatro colores sagrados/direccionales: rojo, blanco, negro y amarillo. A diferencia de otras obras populares que tratan temas de ceremonias mayas, la obra de Nicho va más allá y presenta al «espíritu del maíz» (*ruk'ux je'el*, como el título de la obra) emergiendo en forma de mujer-mazorca que «flota» sobre las personas que asisten a la ceremonia, por cierto una ceremonia que alude al carácter familiar/colectivo de la cosecha del maíz.

Esta representación, que podría parecer marginal, en realidad es todo lo contrario: muestra la construcción visual de una subjetividad en torno a la identificación entre pasado prehispánico y presente maya, articulado por la ceremonia maya de agradecimiento por la cosecha y por los colores direccionales que conforman las cuatro variedades de maíz más tradicionales en el altiplano guatemalteco. De acuerdo con la entrevista llevada a cabo por la investigadora Elvia Chuy⁸³ en Comalapa (Nicho Cumes, comunicación personal, 2010) así como la entrevista realizada por una investigadora norteamericana (Staikidis, 2006 ms.), la representación de lo cotidiano en Nicho tiene el *plus* de la subjetividad femenina, tal y como se encuentra en la siguiente cita:



Figura 1

«Creemos que la mujer es más abierta y en contacto con su conocimiento que el hombre. Nuestro conocimiento del tejido también nos ayuda, ya que los hombres no saben nada de esto.»

(Nicho en Staikidis, 2006 ms.: 23).

⁸³ Investigadora del Eje de Etnicidad en el Proyecto FOCINEG. En esta investigación estuvo a cargo del estudio de caso sobre la pintura mural y de caballete en San Juan Comalapa.

Es interesante que Nicho articule su propia subjetividad femenina dentro de sus representaciones de las tradiciones locales de Comalapa. El nudo entre el pasado y el presente se expresa de forma «surrealista»⁸⁴ en la pintura de Nicho, mientras en el caso de Nicolás Reanda Quiejú, esta relación se expresa de forma «realista» pero también en forma abstracta. Para Reanda Quiejú su obra representa «la sombra de la vida», un conjunto de características que aluden a la conservación de «lo vivo» —o la experiencia vital— que se conservaba visualmente en la vestimenta:

«(...) los pasados se viven muchos colores del traje típico y en el presente que estamos, ahorita está diferente. Mi persona sólo mi pantalón, y mi camisa (...) aunque somos indígenas pero ya no llevamos el color. Entonces por eso le llamo abstracto “sombra de vida”.»

(Reanda Quiejú, comunicación personal, julio de 2010).

Esta experimentación «romántica» del pasado cultural que se perdió (especialmente durante la guerra, según nos lo afirmó el propio Reanda Quiejú) la expresa de muy diferentes formas porque, como indicó Reanda Quiejú, «la gente se aburre, se cansa de ver obras repetidas» (Reanda Quiejú, comunicación personal, julio de 2010). La pintura *Anciano* (2010, Figura 02)⁸⁵ muestra, en un estilo casi fotográfico, el rostro de un anciano principal de la comunidad de Santiago Atitlán, ataviado con la vestimenta inherente a su cargo. Pinturas de este tipo, que ahora abundan en Santiago Atitlán, fueron realizadas por primera vez por Reanda Quiejú, o al menos eso es lo que nos indicó. Por otra parte, la «sombra de la vida» también se proyecta en otras obras mucho más abstractas: *Folklore de mi tierra* (2010, Figura 03),⁸⁶ *El parto tz’utuhil* (2010, Figura 04)⁸⁷, *Mercado de Santiago* (2010, Figura 05),⁸⁸ *Atitecas* (2010, Figura 06)⁸⁹ y *El instrumento* (2010, Figura 07),⁹⁰ forman parte de obras mucho más abstractas —cercanas al cubismo y al surrealismo europeos— que siguen representando (aunque bajo otros patrones estilísticos) mucho del pasado ya perdido en Santiago Atitlán.

⁸⁴ «Surrealista» es la autodenominación que Nicho hace de su obra y de su estilo particular.

⁸⁵ Óleo sobre tela, 135 x 110 cm. Forma parte de la colección del pintor.

⁸⁶ Óleo sobre tela, 132 x 170 cm. Forma parte de la colección del pintor.

⁸⁷ Óleo sobre tela, 94 x 70 cm. Forma parte de la colección del autor.

⁸⁸ Óleo sobre tela, 135 x 110 cm. Forma parte de la colección del pintor.

⁸⁹ Óleo sobre tela, medidas desconocidas. Forma parte de la colección del pintor.

⁹⁰ Óleo sobre tela, 28 x 23 cm. Colección de Mónica Vásquez Monterroso.



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

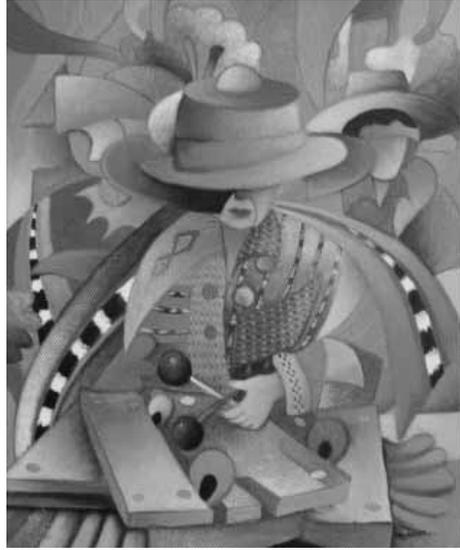


Figura 7

Llama la atención que este desarrollo de estilos diferenciados de «lo popular» les haya granjeado a Nicho y a Reanda Quijé, no sólo fama nacional e internacional, sino también un modo de vida más o menos estable. Ciertamente es que Nicho en sus entrevistas reconoció el hecho de que sólo de la pintura no ha podido vivir, pero también es cierto que obras suyas —como las que se encuentran en la página de internet: <http://www.artemaya.com>— se cotizan en varios miles de dólares. Lo mismo sucede con Reanda Quijé, aunque él sí reconoció que la pintura es la que le ha permitido vivir por alrededor de 30 años y mantener económicamente a su familia. Sin embargo, lo que en un inicio significa un empoderamiento económico de parte de ambos artistas, por otra parte consiste en una relación diferenciada que cada uno de ellos establece con sus clientes y con su pasado comunitario. Mientras Nicho abiertamente desarrolla una agenda política más cercana a la del mayanismo radical culturalista, citando incluso enseñanzas de la Premio Nobel k'ichee' Rigoberta Menchú⁹¹ —candidata presidencial en 2007— y también expresa afinidades con los movimientos de mujeres y el feminismo, Reanda Quijé anula la intencionalidad política de sus obras —al menos esa es la interpretación de su parte— al subsumir toda la potencialidad rebelde en el eufemismo «sombra de la vida».

Reanda Quijé, al preguntársele sobre el por qué no pintaba escenas del conflicto armado a diferencia de otros pintores de Santiago Atitlán y localidades cercanas, respondió que ninguno de sus clientes lo buscaba para que le representara pictóricamente escenas de dolor, sino que principalmente buscaban aquellos elementos culturales que estaban desapareciendo o ya habían desaparecido en las comunidades del sur del lago de Atitlán. Estos elementos y su desaparición, si bien forman parte de dinámicas políticas concretas —el asimilacionismo de los años cincuenta en adelante, y la represión militar durante los años setenta y ochenta—, son extrapolados de dicha realidad y vueltos apolíticos. En las pinturas de Reanda Quijé no se buscan culpables, no se busca mostrar el dolor, sino solamente lo que se perdió con éste y

⁹¹ Las obras más políticas de Nicho se analizan en detalle en el capítulo III de este estudio de caso, junto con parte de la obra de Rolando Ixquiac Xicará.

las posibilidades que existen ahora para retomar lo perdido. Vemos entonces que en Reanda Quiejú la mediación del mercado del arte es tal que incluso modifica los temas a tratar... o quizá refuerza los ya establecidos de antemano.⁹²

Por su parte Paula Nicho, aunque no muestra pictóricamente los daños ocasionados en San Juan Comalapa durante el conflicto armado, sí alude a él pero como algo que debe ser superado buscando la armonía y la paz comunitarias y nacionales, pero desde sus propios presupuestos culturales. Por otra parte, María Teodora Méndez en su pintura figurativa *Desgranando maíz* (2007, Figura 8)⁹³ alude, desde su propia visión como pintora popular de San Pedro La Laguna, a un trabajo realizado en la localidad —el desgranar maíz—, pero resaltando el efecto colaborativo entre los hombres y las mujeres de la comunidad. El motivo que enlaza lo pasado de la localidad con el presente es el hecho de la desaparición de la costumbre entre los hombres de vestir con el traje de la comunidad, aunque el desgranar maíz se mantenga. Esta pintora también nos indicó que muchas de sus obras se realizan por encargos fuera de Guatemala y que buscan presentar en el extranjero aspectos culturales «turísticos» que garanticen la llegada de visitantes extranjeros al área del lago de Atitlán y, eventualmente, la compra de pinturas como las que ella realiza (Méndez, comunicación personal, septiembre de 2010).



Figura 8

⁹² Durante la entrevista a Reanda Quiejú —a inicios de julio de 2010— fue muy difícil saber su opinión sobre la violencia militar en Santiago Atitlán durante los años ochenta, así como sobre las tensas relaciones que hubo entre las fuerzas militares, guerrilleras y algunos pintores, como Juan Sisay, que aparte de pintor era principal de la comunidad y —según información proporcionada por Claudia Dary— aliado del ejército. Reanda Quiejú, cuando se refirió al tema del conflicto armado, lo categorizó como una época de mucho dolor y de pobreza, pero sin especificar los detalles. Es posible que las diferencias que se acentuaron con esos hechos aun pervivan, dado el carácter tan neutral del discurso de este pintor. Con base en nuestra entrevista —y con los extractos que aparecen en García (1999)—no es posible establecer si Reanda Quiejú apoyó políticamente a alguna de las facciones durante los años ochenta cuando, por otra parte, tenía entre 20 y 30 años de edad.

⁹³ Óleo sobre tela, 20" x 25". En el catálogo de <http://www.artemaya.com> aparece con el código MT-008.

Las obras presentadas acá tienen como característica común el mostrar elementos de las localidades de donde provienen. Sin embargo, vemos cómo los elementos subjetivos se enlazan de tal forma que finalmente no tenemos ante nosotros representaciones «históricamente exactas» de la realidad, sino visiones parciales sobre ésta. De este modo, tenemos que, en general, todas estas obras nos hablan de situaciones y de eventos que ya no suceden en las comunidades, o que ya no suceden *exactamente igual* a como son representadas. Por lo general estas obras están supeditadas al mercado de arte popular que forma parte de sus comunidades —Santiago Atitlán, San Juan Comalapa y San Pedro La Laguna— y ello ha provocado (al menos esa es la justificación dada por los propios autores) que temas como la violencia durante los años ochenta sean anulados en pro de visiones estereotipadas y bucólicas de las comunidades, relaciones que son representadas sin mostrar sus relaciones de poder inherentes a todo fenómeno social.

Acá, la cita con la que comenzamos este apartado parece no tener mucha relación con el material pictórico presentado. Sin embargo, ello sería privarles de su carácter dialéctico, inherente a toda obra de arte. El que Reanda Quiejú, por ejemplo, no busque presentar el dolor de la violencia militar de los años ochenta de forma literal, no evita que ésta se cuele en las representaciones de las tradiciones perdidas con el avance de la modernidad y, especialmente, por esa violencia militar que parece cumplir acá un papel «tras bambalinas» de la obra, pero no por ello menos importante. En el caso de Méndez, aunque su obra presentada acá no alude al sufrimiento, sí tiene algo que decir en torno a una supuesta complementariedad de los géneros como también respecto al avance de la modernidad y la pérdida de las tradiciones locales, aunque su mensaje sea más sutil. Durante la entrevista que tuvo con nosotros, nos afirmó que ella sólo buscaba representar lo que pasaba en las comunidades, fuera bueno o malo. Pero toda representación es ya una interpretación, y eso es lo que parece comprender —consciente e inconscientemente—Nicho, al presentar elementos de las reivindicaciones del movimiento maya culturalista en una obra que, a simple vista, no pasa de ser una pintura proveniente del arte popular indígena guatemalteco. Obras populares que, por cierto, son una de las vanguardias estilísticas en ese campo.

Tanto en las obras Reanda Quiejú como en Méndez, presentadas en este apartado, el peso de la sobrevivencia económica condiciona sus obras hacia el mercado que busca la reproducción de los estereotipos sobre los pueblos indígenas guatemaltecos. La obra de Nicho presentada acá también podría entrar en esa categorización, pero su «mercado objetivo» es otro, uno más relacionado con una especie de «burguesía modernizante» que ve en los valores democráticos y en la pluralidad una opción real ante la continuidad de una dominación más cercana a lo servil y premoderno. En lo económico está el empoderamiento factible al representar escenas de lo local, pero también está inherente a él una crítica —aunque subsumida bajo el estereotipo— a esa misma forma de empoderamiento-sujeción. El que estos pintores se empoderen económicamente a costa de adaptarse a lo dominante es ya, aunque en forma negativa, una crítica a esa dominación.

C. Préstamos de la memoria

«Una humanidad liberada debería recibir, expiada, la herencia de su pasado.» Así se refería Theodor W. Adorno a las obras de arte que, proviniendo del pasado, nos daban claves sobre el presente y el futuro, sobre lo local y lo particular referido a lo universal (2004: 61). Evidentemente, en las sociedades humanas, tal y como las conocemos hasta ahora, ello es imposible: el pasado no se puede recibir «expiado», porque el sufrimiento del pasado (y del presente) aun no ha sido solucionado. Y, en el caso de muchas comunidades del altiplano guatemalteco, dicho pasado no sólo no ha sido solucionado, sino que simplemente desapareció. O al menos desapareció su forma local. En este apartado no sólo estudiamos el fenómeno del uso de la memoria de un pasado ya no existente en el presente, sino también los «préstamos de memoria» —que consisten en tomar tradiciones actuales de otras comunidades como una forma de reestructurarlas en la propia comunidad— que se observan en algunas de las obras de autores indígenas estudiados en esta investigación de casos, especialmente los trabajos de María Teodora Méndez y de Felipe Reanda Sosof. La obra de ambos, más que una reestauración del pasado de forma acrítica, es una reflexión sobre el pasado perdido desde su expresión —localizada en otras comunidades— presente.

María Teodora Méndez, desde su casa en San Pedro La Laguna, se inspira en las tradiciones indígenas —tanto cotidianas como especiales— para realizar sus obras. En sus pinturas vemos escenas de mercados, de pesca en el lago, de bailes y de ceremonias, del mismo modo que su esposo Matías González —uno de los pintores más famosos de San Pedro La Laguna— las realiza. Durante la entrevista que realizamos con ella en septiembre de este año, Méndez nos indicó que lleva alrededor de 20 años pintando junto a su esposo y que, si bien al inicio le ayudaba, ahora ella realiza sus propias obras (Méndez, comunicación personal, septiembre de 2010). Sus obras reflejan tanto la realidad de la localidad —San Pedro La Laguna— como de otras comunidades indígenas del altiplano y la bocacosta. Méndez afirma que esos trabajos son «encargos» que le hacen extranjeros, y que generalmente le compran una obra grande al año y es la que se publica en el calendario que vende la página de internet <http://www.artemaya.com>.

Su pintura *Baile de venado, Atitlán* (1992, Figura 09)⁹⁴ se enmarca dentro de la tradición realista que tanto ella como su esposo manejan y, tomando en cuenta lo que nos dijo en la entrevista respecto a los años que lleva en la pintura (alrededor de 20 años), se trata de una de sus primeras obras. Sin embargo, el «Baile del Venado» es una tradición que ya no se practica en San Pedro La Laguna, pero sí en Santiago Atitlán, inmediatamente al este de la comunidad. En este caso se hizo necesario un «préstamo de la memoria visual» para poder motivar a los sampedranos a la reconstitución de una tradición ya perdida. En la escena —que por lo demás refiere a una imagen que podríamos haber encontrado (por la vestimenta y, en especial, por las candelas) hace aproximadamente unos 50 años en Santiago Atitlán— varios danzantes se hincan ante la figura de un santo católico al que le muestran sus instrumentos para la danza, mientras son acompañados por otras personas dentro de un recinto cerrado.

⁹⁴ Óleo sobre tela, 13" x 15". En <http://www.artemaya.com> aparece con el código MT-001.



Figura 9

Otra de las obras realistas de Méndez es *El baile de la cofradía, Todos Santos* (2007, Figura 10),⁹⁵ la cual también se desarrolla en un contexto supuestamente ajeno a la modernidad. Como elemento curioso y, mientras la escena recuerda que se trata de un contexto totalmente «tradicional», el fondo aparece decorado con focos navideños eléctricos... un símbolo también de la resiliencia de ciertos iconos de la modernidad dentro de lo tradicional maya. Esta tradición, aunque ajena al contexto de San Pedro La Laguna, posiblemente se ajuste a la idea que Méndez tiene de «lo tradicional maya». Estas dos pinturas, más que recordarnos lo que fue y ya no es en San Pedro La Laguna, en realidad están *actualizando la tradición*, reconfigurándola respecto a otras localidades indígenas que —por el hecho de ser indígenas— se presume que comparten una historia de tradiciones común. Desde la perspectiva de Méndez, lo que se crea con estas obras es una idea de «pan-indigenismo» tan cercano al «pan-mayanismo» del movimiento maya culturalista, pero al mismo tiempo tan apegado a lo concreto, específicamente en la forma de «préstamos de tradiciones» y no tanto en generalizaciones abstractas como la afinidad por el lenguaje o por la vecindad compartida.⁹⁶

El «pan-indigenismo» basado en «prestar» tradiciones de otras comunidades para volverlas a fomentar en la comunidad propia, parece ser algo que está más cerca de una construcción regional del poder indígena *desde abajo*, que la construcción abstracta de modelos de autonomías regionales. La subalternidad está acá construyéndose desde lo concreto, utilizando las técnicas y estilos de la pintura popular indígena tradicional —óleo y realismo respectivamente— para construir una subjetividad regional emergente. Esto, sin duda, es empoderamiento; es aprovechar los espacios que el mercado del turismo da —como la alta demanda de temáticas sobre tradiciones

⁹⁵ Óleo sobre tela, 20" x 27". Aparece en <http://www.artemaya.como> con el código MT-007.

⁹⁶ Este comentario hace referencia a las abstracciones del mayanismo culturalista, que asumen afinidades políticas derivadas de afinidades culturales muy generales, como el lenguaje. Para un ejemplo de ello, ver Cojtí Cuxil, Son Chonay y Rodríguez Guaján (2007), especialmente el ensayo de Cojtí Cuxil, donde se llega al extremo de experimentar ejemplos de autonomías basadas en los grupos lingüísticos, pasando por alto las historias de poder y conflicto entre las comunidades.

en las comunidades indígenas— como canal para construir un «nosotros» indígena que va más allá del propio mercado, creando o reforzando redes entre diferentes comunidades lingüísticas. Los alcances más políticos de obras como éstas podrán ser cuestionados, pero sin duda son expresión de dinámicas políticas que van más allá de la mera reproducción de tradiciones de otras comunidades para el comercio turístico. Recordemos también la entrevista realizada con Reanda Quiejú (comunicación personal, 2010), donde él mismo reconoce que muchas personas indígenas compran pinturas para decorar sus casas, haciendo incluso grandes esfuerzos por obtener una obra. Esto contradice el estereotipo de que en las comunidades indígenas las personas no compran pinturas, sino sólo los turistas o los no-indígenas. Esta faceta —que por supuesto ha de estar mediada por dinámicas tanto de empoderamiento como de contradicción— ha sido poco estudiada y en una investigación muy aproximativa como este estudio de caso, ello nos rebasaría. Sin embargo, posiblemente dicha dinámica nos ayude a comprender mejor ciertos aspectos de organización política comunitaria regional y no solamente a ver el comercio regional de pinturas como una red económica ajena al resto de dinámicas regionales.

Por otra parte, las obras de Felipe Reanda Sosof —hijo de Nicolás Reanda Quiejú— son tanto una continuación de este «préstamo de la tradición» de Méndez como también un quiebre estilístico de la misma. A Reanda Sosof no se le puede catalogar explícitamente como un pintor «autodidacta» en el sentido que, como bien nos indica García (1999), él no adquirió sus conocimientos por sí mismo, sino que sus inicios en la pintura fueron gracias a su padre. Sin embargo, Reanda Sosof no puede ser catalogado tampoco como un pintor «académico» o, en otras palabras, que recibió una educación en una academia formal combinando tanto teoría y práctica y recibiendo ejemplos de todo el arte universal. Sin embargo, y en contexto de irónica posmodernidad, Reanda Sosof tiene referentes biográficos en ambas categorías: tiene tanto una formación autodidacta respecto al ensayo de técnicas propias —la acuarela por ejemplo— como también en relación con los estilos particulares que utiliza;⁹⁷ asimismo, su formación en el taller de pintura y el manejo de un estilo derivado de su padre le acercan bastante a la idea de un pintor académico. Esta aparente reunión de extremos se debe, quizá, al hecho de que pintores como él estén en un contexto que refiere tanto a elementos de organización social premodernos, modernos e incluso posmodernos, todos reunidos en una compleja trama de relaciones y contradicciones que tienden a producir casos tan particulares como el de su formación. Sin embargo, desde la perspectiva de una sociología del arte más materialista (Furió, 2000), la formación artística de Reanda Sosof está muy cerca de la formación que se daba en los talleres y gremios de diferentes disciplinas durante la Edad Media y hasta mediados del siglo XVIII, cuando según Shiner (2004), fueron paulatinamente sustituidos por academias y instituciones unificadas del conocimiento. Un ejemplo de origen mesoamericano lo pueden constituir tanto los talleres de jade —como los encontrados en Cancuén (Petén, Guatemala)— como las «escuelas» de epigrafía e iconografía en Petén, ambos casos para el período Clásico (ca. 300-900 d.C.) (Reents-Budet, 1994).

⁹⁷ Durante la entrevista que llevamos a cabo con él (Reanda Sosof, comunicación personal, septiembre de 2010), nos indicó que sus obras tenían tanto elementos del cubismo como del arte abstracto, e incluso algunos referentes al surrealismo. Al preguntarle cómo conocía estos estilos, nos contestó que: «Bueno, como ustedes sabrán, también que yo también yo me gusta la pintura, me gusta educarme, educo mi cerebro también, entonces leo, no es simplemente... por eso le digo que un artista vanguardista viene, sale, lee (...) Me gusta el arte, pero si en arte, en arte así teoría y todo eso no casi que no lo manejamos, no sabemos qué es un cubismo en sí, lo que es un surrealismo. Sabes qué es, pueden decir que es surrealismo, conocemos el concepto de lo que es el surrealismo, pero no conocemos el contenido en sí de qué es lo que lleva al surrealismo.»



Figura 10

Dos de las obras de Reanda Sosof —*El baile del Torito* (2010, Figura 11),⁹⁸ y *El palo volador* (2010, Figura 12)—⁹⁹ representan tradiciones tanto locales como foráneas que están interpretadas desde una nueva óptica pictórica. Y literalmente es una «nueva óptica»: al observar las escenas, lo primero que llama la atención son los quiebres visuales —como un prisma— que hacen que la imagen sea vista desde diferentes perspectivas y ángulos a la misma vez. Esto es lo que Picasso quiso con sus *Damiselas de Avignon* de inicios del siglo XX: captar no solamente un ángulo de los rostros, sino varios, al modo de las máscaras tradicionales del África meridional que había tenido oportunidad de ver tiempo atrás. Reanda Sosof —que se confesó durante la entrevista (comunicación personal, 2010) como un aficionado a la obra de Picasso—, toma prestada esa idea del prisma y de lo «multi-angular» (aunque sin teorizarlo, al menos no del modo en que lo hicieron los cubistas) y le imprime su sello local, insertando ese estilo en las tradiciones indígenas del altiplano guatemalteco.



Figura 11

98 Acuarela sobre papel, 45 x 38.5 cm. Colección del autor.

99 Acuarela sobre papel, 45 x 38.5 cm. Colección del autor.



Figura 12

La distorsión óptica a la cual Reanda Sosof somete sus escenas cotidianas le ha granjeado, a la vez, una situación contradictoria. Por una parte, cierto grupo de compradores de arte que visitan Santiago Atitlán adquiere sus obras por su originalidad, pero por otra parte —y dada la misma condición de originalidad de las obras—, él mismo reconoce que le es imposible vivir solamente de sus pinturas. El empoderamiento, en tanto que artista, va acompañado, en la pintura popular, por una pérdida de acceso al ingreso económico, o al menos ese es el caso de este pintor. *El baile del Torito* —a diferencia de *El palo volador*— muestra una sofisticación estilística mayor y, al mismo tiempo, muestra una referencia hacia una tradición que aún se mantiene en Santiago Atitlán (la pintura de *El palo volador* remite al espectador a Chichicastenango, Quiché). Bajo la imagen del danzante llevando sobre él al «torito» hecho de madera y juegos pirotécnicos, se encuentra también la imagen de lo comunitario, ejemplificado en la estandarización cromática de todos los que asisten al evento —y que rodean al danzante— y que parecen «recibir» el brillo y la luz que emana de la tradición. Esto no está alejado de las mismas afirmaciones de Reanda Sosof acerca de que su arte «siempre tiene que hacer referencia a Guatemala», aunque acá debemos entender «Guatemala» desde una perspectiva que privilegia lo local-comunitario por sobre la idea de lo nacional guatemalteco que emana, principalmente, desde la ciudad de Guatemala, pero también desde las clases medias de todo el resto del país.

Tanto las obras de Reanda Sosof y de Méndez, presentadas acá, representan —desde sus perspectivas e historias de vida particulares— diferentes lados de un mismo prisma. Ambos buscan en lo tradicional una forma de explicar y a la vez de mejorar el presente de sus comunidades, incluso apelando a préstamos de tradiciones de otras comunidades, estableciendo de ese modo una especie de comunidad «pan-indígena» aunque ella sólo exista —al menos en términos políticos— más como una aspiración que como una realidad concreta y totalmente constituida. La intencionalidad política de estas obras está subsumida bajo la representación de la tradición, pero muestra la historia de dolor y sufrimiento de las comunidades al documentar visualmente la desaparición de los elementos culturales que propiciaban la idea de comunidad en sus localidades. Lo crítico se muestra a través de las interpretaciones personales —subjetivas— que inciden en el trabajo: en Méndez ello se manifiesta en una cierta «feminización» de las representaciones de elementos tradicionales, mientras en Reanda Sosof ello

se muestra en el quiebre de la noción del artista popular como reproductor en masa de temas y estilos específicos, así como incluso en los vínculos que establece, en tanto que artista, más allá de las comunidades indígenas del altiplano guatemalteco. Las obras de Méndez y de Reanda Sosof, a pesar de estar mediadas y finalmente supeditadas a los vaivenes de la oferta y la demanda, explotan críticamente a los espacios donde su subjetividad permite reconfigurar sus obras y volverlas no sólo *souvenirs* para turistas nacionales y extranjeros, sino también representaciones de crítica social y del anhelo de una reconfiguración utópica de sus comunidades.

D. Lo tradicional que no es tradición

En la opinión popular se tiene la idea de que lo que es tradición es aquello en lo cual un colectivo social se ha esforzado por mantener como parte de su acervo comunitario, cultural. Pocas veces se toma en cuenta que lo tradicional también responde a una construcción histórica de las relaciones de poder, en cierto modo es su «marca» en la sociedad actual. Asimismo, pocas veces se cuestiona el hecho de que posiblemente hubo o hayan otros elementos culturales que —oponiéndose a la «grandiosidad» de la Tradición (con mayúscula)— perviven como el reflejo mismo de la sociedad. En cierto modo se mantienen bajo tierra y, en el sentido benjaminiano, sólo es posible acceder a ellos realizando una historia *a contrapelo*, realmente crítica consigo misma. Una frase de Theodor W. Adorno quizá nos de luces en este tema:

«La tradición no hay que negarla abstractamente, sino que hay que criticarla sin ingenuidad de acuerdo con el estado actual: así constituye lo presente a lo pasado. Nada hay que aceptarlo simplemente porque está presente y en otros tiempos fue importante; nada está despachado porque haya pasado; por sí mismo, el tiempo no es un criterio.»

(Adorno, 2004: 62).

En su «Trabajo sobre los Pasajes» (*Passagenarbeit*), Benjamin buscó precisamente eso: acercarse a aquellas muestras de tradición efímera, de tradición no grandiosa, y a partir de ellas encontrar las relaciones de poder, los rastros de la dominación, en lo cotidiano y lo mundano (Buck-Moors, 2001). Por supuesto, esto lo contrastaba Benjamin con las expresiones artísticas más técnicamente elaboradas, que reclamaban —y reclaman— para sí el adjetivo de «atemporales» (Cook, 2001).¹⁰⁰ En el caso de la pintura indígena contemporánea de caballete en Guatemala, las expresiones de tradiciones «subalternas» son contadas, y lo que generalmente aparece son escenas cotidianas ligadas con los estereotipos de lo tradicional-cultural: rezados, bailes tradicionales, imágenes de ferias, visitas a cementerios, vuelo de globos, escenas de mercado, escenas de fabricación de tortillas, vistas de paisajes conocidos, etcétera. Estas imágenes, así como el resto del arte popular, crean estereotipos, y dialécticamente esta construcción visual de estereotipos incide en su mantenimiento y reproducción cotidiana a lo largo del tiempo. En cierto modo esta pintura sería la legitimación de una forma de concebir la tradición.

¹⁰⁰ Cook se refiere en su estudio al campo particular de la música, especialmente aquella que a partir de Beethoven comenzó un discurso sobre la «atemporalidad» compositiva, así como la figura del «genio musical», como una construcción paralela dentro de la música de las mismas relaciones de poder que existían en la sociedad. Algunas de las ideas de Cook pueden ser utilizadas —contextualizándolas adecuadamente— en otras ramas artísticas, como la pintura.

Las pinturas de Francisco Tún, sin embargo, se salen de esta idea de lo tradicional. Acá no abordaremos todo el *corpus* de su obra, sino nos concentraremos en aquellas obras que ejemplifican esta búsqueda de elementos tradicionales, cotidianos, culturales, que no son admitidos dentro del panteón de la Tradición grandiosa: aquella que sustenta y mantiene a las sociedades dentro el orden y el respeto a la autoridad. Considerado un pintor fuera de lo común en toda la tradición pictórica guatemalteca, Tún recreó con relativa sencillez y técnica similar a la minimalista escenas cotidianas de su ambiente de clase baja en la ciudad de Guatemala. Asimismo, mantuvo una crítica constante no sólo a las condiciones sociales del país, sino al sistema de galerías de arte, que se aprovechaban del talento de los artistas para lograr jugosas ganancias. En sus obras aparecen no sólo sus críticas hacia ello, sino también son expresión de su sensibilidad y subjetividad con la cual captaba la realidad que le rodeaba.



Figura 13

La pintura *Un domingo* (1970, Figura 13),¹⁰¹ una de las primeras pinturas expuestas por Tún, muestra muchas similitudes con las pinturas populares de las comunidades indígenas del altiplano. La escena encuentra su punto central en el extremo inferior derecho, donde una carpa de circo —y gente que se acerca a ella— le dan vida y colorido al tema. Evidentemente, estamos hablando de entretenimientos de las clases bajas urbanas,¹⁰² y en este sentido Tún las refleja con un estilo minimalista y con ciertos rasgos «infantiles», aunque su obra podría recordar también —viéndola desde el arte académico— a las obras también «infantiles» de Miró. Sin embargo Tún se comienza a desligar de la pintura popular desde la elección de la paleta: tonos ocres y apagados quitan bastante de la alegría que se pretende representar en la escena, volviéndola —en cierto modo— real, o en otro sentido, más apegada a la percepción cotidiana de la visita al circo, una experiencia mediada por la pobreza y la exclusión por parte del resto de la sociedad. Respecto al circo y lo que significaba para Tún, Ingrid Klussmann —fundadora de la Galería *El Túnel* y amiga de Tún durante años— nos comentó que en una visita al circo Tún lloró cuando vio en un acto cómo un elefante le ponía una pata sobre la cabeza a una señorita. Su llanto era porque temía que el elefante la matara, y eso

¹⁰¹ Acrílico sobre tela, 33 x 56 cm. Colección de Olga Arriola de Geng, tomada de Monsanto (1996).

¹⁰² Gaitán menciona —en su libro de historias populares y leyendas más autobiográfico— las constantes visitas al circo de bajo presupuesto que se presentaba cerca de su casa durante la década de los años cuarenta del siglo XX (Gaitán, 1987, especialmente pp. 118-123).

le angustiaba (Klussmann, comunicación personal, septiembre de 2010). Esta anécdota no solo tiene relación con *Un domingo*, sino también nos muestra el grado de sensibilidad de Tún hacia la realidad que le rodeaba.

Fijémonos, por otra parte, en la sección superior de la pintura. En ella, junto a la hilera de casas y al parecer ajenos al bullicio en el terreno baldío y los alrededores del circo, dos hombres y una mujer vestidos con colores oscuros llevan flores y una cruz. Evidentemente, están yendo hacia el cementerio. Muchas personas acostumbran de manera tradicional ir a los cementerios los fines de semana, especialmente los domingos, y así establecer una relación entre las personas fallecidas y ellos. Sin embargo, puede referirse a otra cosa: era el año 1970, y la violencia política estaba generalizada, así que esas personas podrían estar relacionadas con un duelo como producto del terror de Estado en esa época. En la cruz se distinguen letras, pero la imagen de la cual disponemos nos impide visualizar correctamente lo que dice. Esa mezcla entre dolor y fiesta —tan común en Guatemala, un país de extremos— la retrata Tún en el ámbito de lo popular, y asimismo, muestra de manera implícita la falta de una verdadera comunidad, desligando los contextos de duelo y de alegría e incluso colocándolos de manera antinómica. Más que proponer una utopía de comunidad — como sí lo hace en otras obras —, en *Un domingo* Tún nos contrasta dos tradiciones de las clases populares guatemaltecas que muestran los extremos de esta sociedad, extremos que aunque transformados contextualmente —ahora ya no se asiste al circo, sino a los cines o centros comerciales—, siguen siendo prácticamente los mismos.

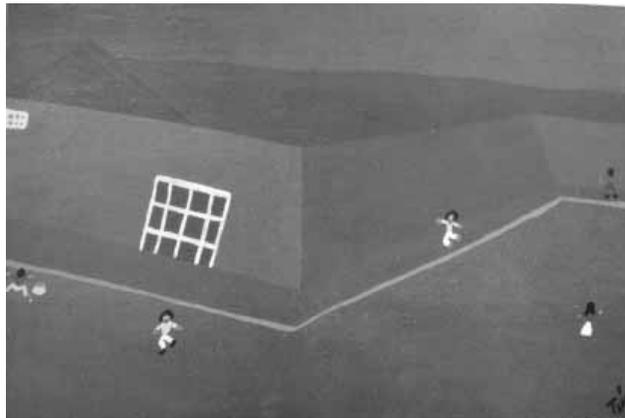


Figura 14

Otra de las obras de Tún —*Jugando pelota* (1978, Figura 14)—,¹⁰³ por la cual recibió una mención honorífica en la I Bienal de Arte Paiz (en 1978) — retrata también algo de esas actividades cotidianas que, poco a poco, se van considerando como «tradición» popular. Estas tradiciones no podrían ser consideradas como parte del panteón nacional guatemalteco... no hasta hace algunos años. Textos como *Nostalgia guatemalteca* (Dbuk Editors, 2009 y 2010) tratan de integrar todas estas tradiciones populares como parte de «lo nacional» y, específicamente, como parte de una especie de reconstitución de orgullo guatemalteco («chapiín») que va acompañado de una reconfiguración de las relaciones sociales en Guatemala, mediadas por la llegada en masa de capital transnacional. Quizá de allí el título de *Nostalgia*

¹⁰³ Acrílico sobre madera, 23 x 34 cm. Colección de María Eugenia Guillermo, tomado de Monsanto (1996).

guatemalteca. Pero, regresando a la obra de Tún, esta pintura muestra una escena de una calle de una zona popular/marginal urbana de la periferia —esto se infiere por la forma de las calles y la disposición de las casas—, mientras sobre la calle cinco niños juegan a patear y perseguir una pelota. Los colores que se usan no necesariamente responden a un reflejo de la realidad —el piso de la calle es azul, por ejemplo—, pero en cierto modo, sí recrea esa idea de una «inocencia perdida» y al mismo tiempo habla de las carencias de todo tipo en las clases bajas urbanas guatemaltecas.

Jugando pelota, lejos de tener un contenido netamente tradicionalista, en realidad cuestiona dicha tradición. Cuestiona incluso la idea que los autores de *Nostalgia guatemalteca* han promovido: la anulación de lo popular como cuestionamiento, como crítica y lucha, en pos de convertirlo en decoración, en parte del acervo de los vencedores. Benjamin comentaba en forma críptica en sus *Tesis sobre el concepto de historia* (Löwy, 2003) que, como parte de las luchas entre los poderosos y los vencidos, era costumbre en la antigüedad europea el tomar los tesoros religiosos y símbolos de la tradición de los derrotados y sumarlos a la gloria de los vencedores. Algo así sucede con textos como *Nostalgia guatemalteca*, tomando en cuenta que hacia el sector al que está dirigido rara vez realizó o utilizó alguna actividad o vocablo que aparece en ambos tomos. *Jugando pelota* se erige como una crítica hacia esa asimilación, congelando un momento de la tradición popular pero, al mismo tiempo, liberándola (al referirla específicamente a un ámbito de clases bajas) de ser asimilada como parte del acervo cultural de las elites guatemaltecas. Adorno mencionó en *Teoría estética* (2004) que era necesario que una obra de arte se cosificara para así mantener intacto su potencial emancipador; algo así se puede decir de la tradición representada en esta obra de Tún, donde la tradición se cosifica para salvarse de su burda instrumentalización, y queda como testimonio de la cotidianidad de tantos miles en Guatemala.

Una tercera obra de Tún —*La brama* (1980, Figura 15)—¹⁰⁴ conserva el estilo minimalista del autor pero, al mismo tiempo, tiene un mensaje un tanto más irónico que los otros dos casos presentados en este apartado. Como lo indica su título, la obra hace referencia a una escena tradicional en los barrios populares y en las poblaciones rurales: una perra perseguida por varios perros que, atraídos por las feromonas de la hembra, la buscan para poder copular con ella. A esto se le conoce como «brama» y es un epíteto con el que se califica burlonamente al deseo sexual desmedido en algunas personas. Esto pareció retratarlo de manera



Figura 15

¹⁰⁴ Acrílico sobre madera, 29 x 49.5 cm. Colección Monesco.

ingeniosa Tún, al colocar en su obra no sólo la escena de la perra perseguida por varios perros sino que, en las casas que dan marco a la escena, varias parejas humanas besándose y acariándose (unas apasionadamente, otras en medio de la resistencia de la mujer), algo que para la época todavía se consideraba como «de mal gusto». O sea, también «en brama». De las tres obras, quizá sea *La brama* la que menos podría adaptarse a lo tradicional popular, ya que quienes la llevan a cabo son animales y no seres humanos. Sin embargo —y es allí donde se ve la intencionalidad consciente o inconsciente de Tún—, el autor nos «humaniza» un fenómeno exclusivamente animal y con ello le da su carácter de fenómeno social y, por añadidura, de tradición popular.

La brama se desarrolla en un contexto que, como en las dos obras anteriores, remite a una comunidad urbana periférica de clase media o baja, con calles no rectas y cierta sensación de miseria y olvido en el ambiente. Ello no implica que escenas cotidianas que suceden en dichos contextos no puedan ser motivo de representación artística. Danto (2005) nos habla de que a partir de los años cincuenta y sesenta se comenzó a gestar —en realidad aun antes, con Duchamp— un movimiento artístico que consideraba las cosas «banales» como obras de arte, como las cajas de empaque de productos o las latas de condimentos. Este movimiento, conocido como *Pop Art*, impactó fuertemente en las sociedades de los países más industrializados, cuestionando sus ideas acerca de la belleza y el arte. Sin embargo, lo que para ellos fue una huida hacia cierto individualismo consumista y ególatra, más cercano al *flaneur* decimonónico que a una forma críticamente alternativa de vivir, en los países de la periferia ello es incluso una reafirmación. En el contexto guatemalteco, Tún retoma esa crítica a «lo bello» pero de una forma diferente: la inclusión de lo tradicional popular desde sus mismos sujetos – recordemos que Tún nació y vivió en «La Limonada», un asentamiento marginal situado justo al sur del ahora Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala, y en la no menos marginal zona 8— para elevarlos al «gran arte» como parte de una crítica hacia esa parte de la sociedad olvidada por los artistas y por los círculos culturales, que prefieren ver paisajes bucólicos y no representar la pobreza que vive en ellos. El hecho de retratar lo no-bello —que para los del movimiento *Pop Art* representó una consigna para reafirmar su individualismo y su crítica a las concepciones cuasi barrocas del arte— para Tún parece estar más cercano a una necesidad de expresar su contexto, y que su contexto —con toda su riqueza cultural— hable por sí mismo y haga sus propias demandas. En este caso, las obras de Tún cobran vida propia y sus perspectivas críticas (a pesar de la muerte de Tún a finales de los años ochenta), aún siguen vigentes como el día en que las realizó.

E. Transformación de lo tradicional *desde adentro*

Las obras mencionadas en todo este capítulo tienen una particularidad: son, tanto expresión de lo considerado comunmente como «tradicional», así como también una superación de esa categoría e, incluso, una crítica a las formas mismas de la construcción de la tradición, especialmente la tradición de los dominantes. Por mucho que se argumente que dentro del arte popular poco tiene que ver lo subjetivo en su elaboración, es precisamente lo subjetivo lo que le da ese *plus* de crítica y de radicalidad. El arte plantea realidades que aun no son, realidades que surgen de otros contextos, pero no porque no se hayan concretado son irrealizables. Las obras de arte presentadas acá son dialécticas en tanto que promueven la tradición al mismo tiempo que la socavan. Son tradición solamente si entran en contradicción con la tradición. La relación entre lo subjetivo y el contenido histórico de las obras se encuentra de mejor modo en la siguiente cita:

«La experiencia subjetiva produce imágenes que no son imágenes de algo, y precisamente ella son de tipo colectivo; así y no de otra manera entran en contacto el arte y la experiencia. [...] En cada nivel estético se renueva el antagonismo entre la irrealidad de la *imago* y la realidad del contenido histórico.»

(Adorno, 2004: 120).

Acá Adorno nos habla de la experiencia subjetiva enlazada con lo colectivo. Y es que subjetividad y objetividad lo son en tanto que construcciones de la razón —obviamente con un referente concreto más o menos real— y, por lo tanto, sólo existen en su mediación dialéctica, no como unidades separadas e intercambiables. Razonarlo de este modo sería entregar tanto la experiencia humana como a la naturaleza a la administración del capital. Esta mediación dialéctica entre la experiencia individual y la experiencia colectiva puede producir obras como *El hombre del maíz* de Eliseo Reanda Sosof, hermano de Felipe Reanda Sosof e hijos ambos de Nicolás Reanda Quiejú (2010, Figura 16).¹⁰⁵ Esta obra es, tanto homenaje a la tradición, como superación de ella. Se trata de una pintura donde se retrata una planta de maíz que, a raíz de los pliegues de sus hojas y el tallo, recrea una figura corporal masculina. Sin embargo, en la tradición local de Santiago Atitlán la idea de una «milpa hombre» no existe, incluso es contradictoria, sin embargo, tanto para Eliseo Reanda como para Felipe Reanda (quien le ayudó a elaborar el bosquejo de la obra) no se trata de una contradicción sino de una forma de pensar diferente:

«(...) es que lo de *El hombre del Maíz* andábamos en el campo y estábamos evaluando el campo ahí y miramos y terminamos en un pequeña conversación: deberíamos de hacer esto, te recordás que tenemos una Madre Milpa ya, pero porque nosotros no lo hacemos pero en versión más fino.»

(Felipe Reanda, comunicación personal, 2010).

¹⁰⁵ Acuarela sobre papel, 22 x 15.5 cm. Forma parte de la colección de Leonor Monterroso Sandoval.



Figura 16

El hombre del maíz —una obra hecha en colores ocres y pastel— cuestiona desde los propios planteamientos locales las ideas de lo tradicional tz'utujil. En este caso, el planteamiento es desde lo local —*desde adentro*— porque parte de la idea de lo dual (hombre-mujer) para asumir que, así como hay una Madre Milpa, es posible que también haya un Padre Milpa u «hombre del maíz». Mientras, desde la idea de dualidad, ello no es contradictorio, sí lo es en tanto que cuestionamiento de roles de género ontologizados y mitificados mediante características de la naturaleza, en este caso, del cultivo del maíz. Estos roles de género no necesariamente implican opresión o sometimiento de alguno de ellos —especialmente las mujeres—, pero sí implican una crítica a la invariabilidad de las concepciones tradicionales sobre lo que es ser mujer y ser hombre, y sobre sus *alter-ego* o, ¿por qué no?, sus representantes del mismo género en el resto de la naturaleza.

Las invariantes de la tradición y su cuestionamiento por parte de la sociedad pueden surgir desde los mismos colectivos que forman parte de ellas o de grupos o individuos externos. Sin embargo, dentro de las comunidades mayas esta «exterioridad» siempre ha estado íntimamente relacionada a algún tipo de control sobre esas comunidades. Ello no implica, por supuesto, que las críticas a sus tradiciones no puedan provenir de afuera, sino que dichos planteamientos y posturas deben concebirse de forma tal que empoderen las transformaciones de una forma no-domeñante y con ello sigan manteniendo su postura crítica y no se vuelvan instrumento de control. Las obras de arte, como las mostradas en este capítulo, en cierto modo realizan de mejor forma lo que acabamos de expresar que el razonamiento mismo, y esto porque están íntimamente relacionadas tanto con la experiencia de sus autores, como también a sus contextos sociales y su momento histórico particular. En ello reside su fuerza crítica y, al mismo tiempo, su elemento de cosificación: necesita cosificarse y cosificar lo expresado para volverlo crítico, para mantener su potencial emancipador. Las obras presentadas acá, no importando su técnica ni su estilo, rebasan la propia idea de los autores sobre las comunidades y plantean sus propias demandas, demandas que hacen referencia tanto a la preservación de las tradiciones (y no de «la Tradición» como institución) como a la superación dialéctica de éstas. Son testimonio de las comunidades, al mismo tiempo que son un recordatorio de que, por muy tradicionales que sean, las comunidades populares y rurales también pueden tener sus propias revoluciones.

III. La utopía institucionalizada, o la reforma de la sociedad mediante la pintura

A. Tendencia de la pintura

El investigador y artista kaqchikel Lisandro Guarcax, asesinado en agosto de 2010, afirmó alguna vez: «La única forma de que nuestra propuesta [artística] no sea folklorizada es construirla a partir de un sentido político... desde la cosmovisión maya. Sólo así es posible la reivindicación de la cultura original a través del arte.»¹⁰⁶ Su propuesta, como muchas dentro de los movimientos indígenas de origen maya actuales, se enmarca en un rescate y una revitalización de la historia y la continuidad cultural de las poblaciones originarias. Esta propuesta también conserva otros puntos en común con el llamado mayanismo: utiliza los elementos cotidianos de la cultura, no como algo decorativo ni como un trasfondo cultural, sino como la herramienta principal para la reivindicación política. Sin embargo, y a diferencia de las propuestas tradicionales, tanto Guarcax como los pintores y pintoras acá mostrados no buscan una implementación acrítica de los preceptos culturales que ya poseen sus comunidades o sus referentes étnicos, sino más bien a partir de allí crear una reflexividad crítica de tipo artístico para transformar sus sociedades.

Estas expresiones artísticas, sin embargo, algunas veces revelan su insuficiencia respecto a los fines que persiguen. Las utopías se reconducen no hacia lo que debería-ser, sino hacia lo posible en lo inmediato o —en la jerga de los analistas políticos— hacia lo posible «a mediano plazo». La búsqueda de la verdadera emancipación es sustituida muchas veces por la búsqueda de los espacios políticos en lo ya dado para desde allí, supuestamente, incidir en las transformaciones necesarias. Es también justo decir que esta tendencia a buscar lo posible y no lo deseable tiene que ver también con el contexto de represión generalizada que ha caracterizado a la sociedad en Guatemala durante décadas.¹⁰⁷ Sin embargo, y tal como indican Horkheimer y Adorno (2006: 54), muchas veces al asumirse acríticamente lo ya establecido —aun con la intención de transformarlo—, se corre el riesgo de reforzarlo y perfeccionarlo. Esto podría aplicarse, por ejemplo, para el caso de las estrategias multicult-

¹⁰⁶ Texto citado por Maya Cú a través de correo electrónico. Agradezco a Walda Barrios-Klee por proveerme de esta referencia.

¹⁰⁷ En la introducción de este estudio de caso —especialmente en el apartado «El contexto: Guatemala, 1960 a 2010»— se hace referencia a las características históricas en las cuales se inserta el arte estudiado acá.

turales que ha llevado a cabo el Estado de Guatemala que, más que crear un camino viable para una sociedad mejor, en realidad adaptan las estrategias del capital y del Estado-nación dentro de las dinámicas locales de las comunidades indígenas.

La agudeza crítica y la capacidad transformadora que estas expresiones artísticas —específicamente las pictóricas, analizadas acá— puedan tener en la sociedad es algo que no se puede medir solamente desde nuestra postura del presente. Esto porque muchas obras ni siquiera están concebidas —o no muestran todo su potencial— al momento siguiente en que la pintura se secó, sino que su configuración constelativa crítica¹⁰⁸ se muestra en momentos muy particulares. Por otra parte, las obras analizadas en este capítulo muestran, al contrario de lo expuesto arriba, una tendencia más hacia la acción concreta, inmediata. Representan una suerte de mimesis entre la acción política concreta de sectores particulares de la sociedad y los individuos artistas que realizan las obras pictóricas. Esto, como se verá, no es un proceso exento de contradicciones ni de elementos de crítica, sino más bien representa un fenómeno complejo que no necesariamente termina apoyando la causa que dice abanderar, ni tampoco se queda solamente en la acción política coyuntural.

B. ¿Reformar o revolucionar la sociedad?

No hubo otro siglo más contrastante en el arte que el siglo XX: mientras las vanguardias buscaban realizar la revolución social a través de mensajes explícitos, los movimientos de arte restaurador se esforzaban en mantener la grandiosidad del poder en medio de las guerras más horripilantes de toda la historia. En medio de ese contexto, Guatemala no se encontró ajena esos movimientos dicotómicos. Sin embargo, mientras en el arte de los centros urbanos esa dicotomía entre revolución y restauración era bastante evidente y se dio como un *a priori*, en las poblaciones del interior del país ello fue al revés: el arte del interior parecía representar un reflejo mismo de su contexto social: estancamiento social, cotidianidad sin sobresaltos, paisajes bucólicos, etcétera. Por supuesto, ambas visiones sobre los principales centros urbanos y sobre las poblaciones más rurales estaba estereotipadas, pero el encontrar sus contradicciones se reveló más complicado para las poblaciones rurales que para las urbanas. Ni en los contextos urbanos la dicotomía revolución-restauración era tan *a priori* como en el ámbito rural lo era la estabilidad y armonía en todas las expresiones artísticas.

Furió (2000) nos muestra las diferenciaciones de todo tipo que existen no sólo entre la artificial diferenciación entre arte elitista y arte popular, sino también entre el arte que está dirigido a segmentos con mayor formación artística como aquellos que están dirigidos a sectores menos conocedores del tema. Sin embargo, Adorno (2004) nos llamó la atención ya desde décadas antes al hecho de que esta diferenciación entre arte elitista y arte popular al final parece responder más a una idea de diferenciación de las esferas del consumo dentro del capitalismo que a una diferenciación en las capacidades inherentes a cada arte. La obra *Melodía de paz* de Paula Nicho —pintora de formación popular y autodidacta—, comparada con *Fiesta* de Rolando Ixquiac —pintor de formación académica—, en realidad muestran más diferencias de estilo que de un manejo adecuado de las técnicas de la pintura. Tomando

¹⁰⁸ Tomo la idea de constelación tal y como la desarrolla Theodor W. Adorno (2005: 156-158).

en cuenta que las pinturas de Nicho están catalogadas por la misma autora como «surrealistas», mientras que las de Ixquiac podríamos considerarlas «abstractas», cualquier intento de reducción a formalismos carece de sentido. Y las convergencias entre ambas obras no solo se dan en el plano de cuestionar la construcción de «lo elitista» y «lo popular», sino también en sus objetivos políticos y, especialmente, la *forma* particular en que dichos objetivos deberían de verse realizados.

Dentro de los movimientos sociales siempre se ha dado importancia a las expresiones artísticas en tanto que vehículos para las reivindicaciones que éstos dicen representar. Un ejemplo «clásico» podría ser el teatro épico de Brecht —al servicio de los movimientos revolucionarios y sociales de la primera mitad del siglo XX—, pero también un ejemplo más sutil, como la *Bauhaus* y su escuela de diseño, de 1919 a 1933, que aspiraba a las formas simples de consumo popular —pero no por ello de menor calidad— como un anticipo de la sociedad socialista del futuro (Droste, 2002). Sin embargo, algo interesante en esta relación entre movimiento social y arte ha sido la subordinación de éste a los objetivos de aquel. Muy pocas veces ha habido una crítica desde el arte al mismo movimiento, y cuando el movimiento se ha institucionalizado existen ejemplos de que la represión hacia las formas artísticas alternativas puede ser incluso peor que las que aplicaba su enemigo político.¹⁰⁹ Este sería quizá el elemento contradictorio interno más importante en la relación entre arte y movimiento social. La subordinación de la expresión artística del individuo (la subjetividad) en aras de la objetividad de la política del movimiento es, irónicamente, una inversión de sus propios objetivos; el momento reflexivo del individuo —lo crítico— se anula en virtud de su colaboración a un objetivo que no se puede cuestionar.

Toda esta compleja trama de relaciones entre la obra, el artista y la sociedad (o el movimiento), entre forma y contenido —y las tensiones dialécticas que ello supone—, se encuentra, en su forma muy particular, en la pintura popular indígena así como también en sus representantes en el «moderno sistema del arte». Sin embargo, mientras en el primer caso se ha dado una sobrevaloración a los elementos culturales comunitarios por sobre la subjetividad del autor, en el segundo tanto el origen étnico/cultural como la subjetividad han sido subsumidas a algo más grande, poderoso y omni-abarcador: lo nacional. Los intentos «modernos» por abarcar dentro de lo nacional guatemalteco a todo lo indígena (especialmente de origen maya) son de larga data y, en contraposición a una creencia popular —especialmente dentro de los movimientos mayas radicales—, es a partir de la segunda mitad del siglo XIX donde realmente comienza el Estado guatemalteco a tratar de asimilar, ya fuera étnica, política o económicamente, a las poblaciones indígenas dentro de la lógica nacional y del Estado-nación, la mayoría de las veces bajo formas autoritarias pero también con la colaboración y alianza con elites locales.¹¹⁰

¹⁰⁹ El caso paradigmático para esto es el de la Rusia posterior a 1924. Inmediatamente posterior a la Revolución Bolchevique de 1917 se dio un clima de libertad y creación artística sin precedentes en el país, hasta que las normas de censura que se promulgaron con la llegada de Stalin al poder restringieron las expresiones estéticas al «realismo socialista», que guarda paralelos con la pintura de Léger y con el muralismo mexicano (Ruhrberg, 2005). Otros artistas comprometidos con los movimientos socialistas como Bertold Brecht criticaron duramente estas medidas de censura, a pesar de que el teatro de éste también se adecuaba a los objetivos del socialismo, aunque sin ser censurado por él. Posterior a 1924, muchos artistas rusos tuvieron que adecuar sus obras a los dictados del Estado soviético, y los que no lo hicieron sufrieron el silencio, el exilio a la helada Siberia e incluso la muerte.

¹¹⁰ Sobre las dinámicas de asimilación y sujeción de las poblaciones indígenas bajo el Estado-nación guatemalteco ver los dos tomos de *Etnicidad, Estado y Nación en Guatemala*, coordinados por Arturo Taracena (2002a y

Las formas culturales propias de entender el arte por parte de las poblaciones indígenas de origen maya en Guatemala han sido, generalmente, interpretadas tanto como formas «primitivas» como *naïf*. Sin embargo, y aunque evidentemente muchas de las obras no han precisado de un alto grado de conocimiento sobre las técnicas pictóricas, ello no quiere decir que sean «primitivas» porque significaría insertar un desarrollo temporal lineal en algo que ha sido casi siempre idéntico a sí mismo.¹¹¹ *El encantamiento de la realidad* (Mendizábal, 2007) es un trabajo que, como pocos, ha buscado plantear desde las formas de pensamiento mayas cómo se conceptualiza y se interactúa con la realidad, una realidad pensada de una forma muy diferente a la concebida por los europeos hacia finales del siglo XVIII. Escrito en forma fragmentaria, llama la atención el capítulo dedicado a las artes —centrado en su mayoría en el tejido— donde se muestra cómo el arte de tejer está intrínsecamente ligado al mantenimiento de la herencia cultural... y a los roles de género. Sin embargo, poco o nada se habla de otras «artes» como la cerámica, la escultura, la música o la pintura. En cierto modo se «congela» —se reifica— la idea de que los indígenas mayas sólo son capaces de realizar artesanía pero no arte,¹¹² al mismo tiempo que las posibilidades de emancipación y crítica que podrían aportar disciplinas como la pintura quedan relegadas como «artesanías menores».

Por otra parte, el desarrollo de diferentes movimientos indígenas que reivindican lo étnico en Guatemala —agrupados bajo el concepto genérico de «movimiento maya»— ha proveído también de elementos conceptuales y el acceso a nuevas formas de comprender la emancipación y la crítica a los y las artistas mayas. De este modo, la noción de una herencia inmemorial —tradicionalmente asociada a los documentos de titulación coloniales, la tradición oral, la historia de los linajes y, a partir del siglo XX, al *Popol Wuj* como fuente etnohistórica principal— se ha ampliado hasta abarcar a los ancestros *concretos*¹¹³ de los períodos his-

2002b). Sobre las alianzas entre las elites locales indígenas y las elites locales nacionales ver el excelente estudio de Grandin (2007) y Torras (2007). En la pintura el caso más interesante es el de Francisco Tún ya que, dado el talento ignato y la alta calidad de sus obras, nunca es clasificado (salvo en contadas ocasiones) como «indígena» o como «maya», sino como «pintor popular» y especialmente como «pintor guatemalteco», absorbiendo con ello su carácter —en tanto que individuo— divergente y alejado de lo nacional y de lo popular más tradicional.

¹¹¹ Evidentemente las comparaciones entre diferentes contextos son posibles, pero no se pueden realizar bajo la idea de un evolucionismo en el arte que está sustentado más sobre ideologías de superioridad entre sociedades (y culturas) que sobre una adecuada comparación reflexiva y aguda entre las obras y sus contextos. Por ejemplo, la pintura considerada «primitivista» en Guatemala debería de ser comparada con sus equivalentes en Europa (Henri Rousseau, entre otros), y no con aquellos que han tenido una formación artística formal e institucional. Otro modo comparativo, y es el que de alguna manera ensayamos en este estudio de caso, es aquel que ve a las obras de arte «en virtud de su movimiento contra la mera existencia» (no importando si son «primitivistas» o de arte contemporáneo), tal y como se busca ver desde la estética negativa de Theodor W. Adorno (2004; especialmente pp. 74-78).

¹¹² Aunque ya se discutió en el capítulo introductorio de este estudio de caso, vale la pena recordar que la diferencia entre «arte» y «artesanía» está más ligada con una diferenciación de las expresiones artísticas para clases sociales diferenciadas que a una diferencia «objetiva». Elementos que antes servían para diferenciar ambos mundos —como la autoría explícita, la no-repetición de las obras, la búsqueda de la originalidad como fin en sí mismo— han sido cuestionadas por estudios más profundos de las expresiones artísticas en las sociedades no nor-atlánticas, como el caso de la maya. Para una discusión de la construcción histórica de la categoría de «arte», recomendamos nuevamente el texto de Shiner (2004).

¹¹³ Por «concretos» nos referimos acá a aquellos ancestros cuya identidad se conoce: líderes políticos y religiosos, las elites prehispánicas. Lamentablemente —y por tratarse de sociedades estamentales— no se conocen nombres de personas ajenas a las elites (quizá solo para algunos casos inmediatamente anteriores a la invasión europea), y los propios movimientos indígenas —especialmente los de líneas más culturalistas— no han prestado suficiente atención a lo que no deja de ser irónico, «culto al poder del pasado». Para una rela-

tóricos mesoamericanos Clásico (ca. 300-900 d.C.), Preclásico/Formativo (ca. 2000 a.C. -300 d.C.), e incluso, Arcaico (ca. 8000-2000 a.C.). Esta ampliación temporal también ha permitido retomar el manejo de estilos visuales y plásticos en general como una forma de reforzar la relación entre los diferentes períodos históricos y la permanencia de formas culturales propias.



Figura 17

La pintura *Corazón del cielo y de la tierra* (2004, Figura 16.2)¹¹⁴ de Paula Nicho Cumez (o Cumes, dependiendo de la fuente), muestra algo de esta relación entre el pasado prehispánico y el presente en el plano del mantenimiento de lo espiritual colectivo. Esta pintura —realizada en colores ocres y tonos oscuros, sobresaliendo en la paleta el uso de diferentes tonalidades verdes— muestra una escena fantástica de origen onírico (bautizada por la propia autora como «surrealismo») donde aparece un fondo nublado y oscuro, y en el horizonte se vislumbra un cuerpo de agua como fondo. En el cielo nublado las nubes nos descubren rostros de perfil con las siluetas «clásicas» prehispánicas: frente amplia (tonsurada, por asociación a *Jun Nal Ye'*, la deidad/energía del maíz durante los períodos Preclásico y Clásico), nariz grande, ojos rasgados, labios prominentes. Hay al menos cuatro de estos rostros aunque, por asociación figurativa, podrían existir más. En la parte frontal-inferior de la pintura se encuentra un paisaje vegetal —con vegetación del altiplano— así como la representación de una «estela» (monumento conmemorativo vertical) de origen prehispánico, recordando incluso monumentos concretos de las ciudades clásicas de Tikal, Naranjo y Ceibal.¹¹⁵

ción entre el culto al poder del pasado —romanticismo reaccionario— y los movimientos culturalistas mayas, ver Vásquez Monterroso (2010, ms.).

¹¹⁴ Óleo sobre tela, 24" x 18". Aparece en el catálogo de <http://www.artemaya.com> con el código PNC-006.

¹¹⁵ Específicamente nos referimos a las estelas 16 de Tikal, 22 de Naranjo y 10 de Ceibal, respectivamente. Por supuesto que por no referirse a ningún monumento en especial, la estela de la pintura de Nicho posiblemente pueda ser comparada con otros ejemplos clásicos. Para más detalles sobre estos monumentos y sus personajes representados, ver Martín y Grube (2008).

El título de la obra —*Corazón del cielo y de la tierra*— hace referencia tanto a una deidad/energía posclásica k'ichee'ana¹¹⁶ que aparece mencionada en el *Popol Wuj* como también a una de las entidades a las cuales se invoca – y se cree obviamente – dentro de la espiritualidad k'ichee'ana contemporánea.¹¹⁷ Lo radicalmente distinto de esta obra con respecto a otras que tocan el tema de la espiritualidad maya desde los mismos practicantes —nos referimos, claro, a pintores populares— es la asociación entre el pasado prehispánico (representado por la estela y los rostros estilizados entre las nubes) con una creencia contemporánea dentro de la espiritualidad maya, creencia que tiene su origen precisamente en la época prehispánica. La representación de algo presente —la creencia en *uk'ux kaaj*, *uk'ux ulew*— se hace no desde representaciones de altares contemporáneos sino a través de su asociación a lo prehispánico. Y esto es un discurso de reivindicación política muy fuerte dentro de los movimientos indígenas guatemaltecos, tal y como se nos muestra en Cojtí (1995) y en el estudio de García en Bastos y Cumes (2007).

Al tratarse de un aspecto de la espiritualidad representado en formas arcaicas —prehispánicas para ser exactos—, la obra *Corazón del cielo y de la tierra* de Nicho nos muestra la politización de lo espiritual; el hecho de que algo referido a la esfera íntima de lo espiritual se vuelva herramienta política representa tanto oportunidades en tanto que reivindicación étnico-política como también una fetichización de elementos que son resistencia en tanto que ajenos a lo institucional. *Uk'ux kaaj*, *Uk'ux ulew*, en tanto que algo no-idéntico, mantienen su momento de crítica y de utopía al mostrarse como lo diferente, lo que no es posible representar, sólo enunciar en el lenguaje verbal. Sin embargo, se fetichiza al convertirse en parte de un discurso político que busca la toma del Estado, la reivindicación étnica vista como transformación del Estado-nacional guatemalteco, al modo de la «refundación del Estado» del proceso político boliviano. Es posible, creemos, que también se trate de mostrar solo una versión «ideologizada» de la espiritualidad, pero al mismo tiempo, no notamos que aquellos que lo usan para fines políticos hagan dicha diferenciación.¹¹⁸ En un artículo sobre Nicho (Staikidis, 2006, ms.), ella combina tanto sus explicaciones sobre la tradición local —en especial la relación espiritual con los antepasados— con objetivos políticos de reivindicación étnica, especialmente con Rigoberta Menchú (Staikidis, 2006, ms.: 15-16).¹¹⁹

¹¹⁶ Por «k'ichee'ano/k'ichee'ana» nos referimos a los grupos sociales que tienen como común denominador el que sus idiomas se deriven del llamado «k'ichee' mayor» o «k'ichee'ano» y que comprende los modernos idiomas k'ichee', kaqchikel, tz'utujil, sakapulteko, uspanteko, achi' y sipakapense (Kaufman, 1974, en England, 2001: 15).

¹¹⁷ Nombres *uk'ux kaaj* *uk'ux ulew* en k'ichee. Nótese el difrasismo complementario (¿dialéctico?) en el nombre, un rasgo típicamente mesoamericano.

¹¹⁸ En Morales Sic (2007) se hace un excelente estudio —desde la óptica weberiana— sobre el proceso de institucionalización de la espiritualidad maya por parte del mayanismo culturalista y el Estado.

¹¹⁹ Es necesario recordar acá el hecho de que en la mayoría de sociedades tradicionales las diferenciaciones entre lo político, lo religioso, lo personal, lo histórico y la esfera de lo íntimo no se encuentran separadas del modo en que sucede a partir de la modernidad en las sociedades nor-atlánticas (primero) y en el varios lugares del resto del mundo (después). Sin embargo también es interesante notar cómo ciertos rasgos de la espiritualidad —que habían tenido un rol político en el interior de las comunidades indígenas— ahora son utilizados para el discurso de lo nacional o «pan-maya». En este contexto, mucho más complejo que el comunitario, estos discursos de lo espiritual-político se enfrentan a formas de asimilación y de fetichización mucho más sutiles y efectivas que las incursiones violentas que acostumbraba realizar el Estado liberal clásico guatemalteco.



Figura 18



Figura 19

Vemos, entonces, como las perspectivas políticas expresadas en *Corazón del cielo y de la tierra* están más cerca de una búsqueda en tanto que mayas de verse reivindicados por el Estado-nación guatemalteco que a una crítica a la forma de organización estatal en sí. Esto porque se critica la *forma* particular del Estado, más no la idea de Estado como forma más amplia de organización social. Si en *Corazón del cielo y de la tierra* no se nos muestra tan evidente, en las otras obras de Cumes —*Melodía de paz* (2007, Figura 17)¹²⁰ y *Proceso y*

¹²⁰ Óleo sobre tela, 32" x 24". Catalogada en <http://www.artemaya.com> como PNC-009.

visión de los Acuerdos de Paz (2007, Figura 19)¹²¹—, ello es mucho más explícito. Mientras *Melodía de paz* nos muestra a una mujer indígena interpretando una melodía en una marimba zoomorfa —pero representada al estilo de los *wipiles* mayas, recordando las figuras del *wipil* de Nahualá, Sololá— que cobra vida y pareciera moverse (o dar el ritmo) a la melodía mientras es incensada (proveyendo el contexto ceremonial) y observada desde el cielo por dos palomas blancas en pleno vuelo, en *Proceso y visión de los Acuerdos de Paz* nos encontramos con una mujer de espaldas que tiene «tatuados» formas de plumas de pavo real, mientras prepara el hilo con los implementos tradicionales del tejido maya – hilador (*b'atz'ib'äl* en kaqchikel, el idioma de Nicho) y una escudilla decorada —y es acompañada por tres palomas blancas (una de ellas, diminuta, muy cerca del hilo, «acompañándolo»)— en un paisaje a la orilla de un cuerpo de agua y con tonos rojizos y verdes.

En ambas obras encontramos la «paz» como tema —representado por las palomas blancas en vuelo—, un proceso que influyó en las políticas multiculturales del Estado guatemalteco y, ¿por qué no decirlo?, de las empresas que quieren asegurarse un mercado dentro de las comunidades indígenas.¹²² Asimismo, dichos acuerdos influyeron también en el mayor reconocimiento por parte de la sociedad del hecho de que la diferencia cultural no es algo negativo dentro de la sociedad guatemalteca, pero este proceso se ha revelado como algo de más largo plazo que algo inmediato, dado que el racismo y la discriminación en todas las vías al interior de la sociedad es demasiado fuerte aun, y no sólo está basado en diferencias culturales, aunque su discurso se fundamente en ello. Estas dos obras muestran de manera bastante evidente la tendencia política de Nicho —y de los movimientos indígenas culturalistas— al ver en el Estado la solución a sus problemáticas en tanto que pueblos indígenas. La utopía, entonces, se institucionaliza, y ya no aspira a una sociedad-otra sino a una sociedad diferente dentro del marco del Estado guatemalteco. Los Acuerdos de Paz no contemplan, por ejemplo, la autonomía total de comunidades indígenas (o cualquier otra) sino más bien son una reorientación de las políticas del Estado para garantizar el acceso al «desarrollo» —y al consumo, esto es clave— y evitar así una rebelión generalizada como la que se dio en algún momento entre la década de 1970 y 1980. Al apoyar Nicho estos acuerdos apoya también, implícitamente, la claudicación de toda lucha por la revolución total de la sociedad en favor de «políticas de desarrollo» y da vía libre a una mayor expansión del Estado-nación guatemalteco (ahora «multicultural», por supuesto).

¹²¹ Óleo sobre tela, 39" x 29". Catalogada en <http://www.artemaya.com> como PNC-013.

¹²² El caso más conocido es el de Banrural —banco privado pero con capital estatal y de cooperativas— y sus cajeros automáticos con textos y audio en idiomas mayas. Sin embargo hay otras empresas – como el Grupo Multi-inversiones, que en sus centros comerciales (La Pradera) ubicados en poblaciones indígenas ha tendido a colocar rótulos en el idioma indígena local. Ambos casos, aunque multiculturales en forma, en contenido abrevan más de los preceptos del capitalismo —en su forma multicultural— que de formas de organización económica indígenas o locales.

C. La pintura como teoría visual de la politización de lo étnico

Mientras Paula Nicho lleva adelante sus reivindicaciones políticas en el ámbito de la pintura popular, algo similar sucede con ciertas obras del pintor Rolando Ixquiac Xicará. Este pintor —que tiene su origen en la elite k'ichee' de Quetzaltenango— estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) y pasó largas temporadas de su vida viviendo en Francia y en África. Esta formación también le ha proveído de una visión más «internacional» sobre las realidades de las personas con menos recursos en diferentes contextos. Por otra parte —y ello fue patente durante nuestra entrevista con él—, muchos de sus fundamentos artísticos están íntimamente relacionados con sus objetivos políticos. De este modo, durante la entrevista muchos de sus cuestionamientos hacia el trabajo de la investigación sobre arte estuvieron fundamentados en las tesis de la bipolaridad extrema indígena-ladino propuesta por Guzmán Böckler y Herbert (1970). Evidentemente, dicha bipolaridad está inspirada más en un ideal de lucha política que empodere a los pueblos indígenas, *en tanto que indígenas*, y no tanto en un ideal de luchar en contra de las desigualdades sociales que, si bien tienen un fuerte contenido étnico, no es esto lo que finalmente las determina.

Ya hemos visto cómo Nicho establece sus categorías de lucha en torno a la institucionalización de lo rebelde como una forma de insertarse dentro de las estructuras de poder —el Estado en su caso— y desde allí incidir en las transformaciones sociales. En el caso de Ixquiac la lucha política desde lo étnico – que en Nicho solo se intuye y pocas veces es explícita – no solo asume posturas de bipolaridad y esencialismo extremos, sino que también establece una visión «desde arriba» respecto a otros pintores no educados formalmente.¹²³ La pintura *Fiesta* (s.f. Figura 20),¹²⁴ de un colorido extremo, muestra a dos figuras antropomorfas que parecen ataviadas con los trajes de los bailes ceremoniales que se llevan a cabo en muchas poblaciones indígenas del altiplano guatemalteco. Sin embargo, tienen como característica el estar atados tanto individualmente como entre ellos. A pesar de su colorido, la obra transmite una sensación de dolor compartido. Ese dolor «colectivo» es algo que aparece en el texto de Guzmán Böckler y Herbert para unificar la explotación de la cual los indígenas, en tanto que colectivo, sufren a manos de los *otros extranjeros*: los ladinos. Si bien las fiestas y los bailes se siguen desarrollando en las comunidades, no por ello quiere decir que la desigualdad y las condiciones de discriminación y explotación han terminado, más bien estos son una especie de expresión «incompleta» —aún no reconciliada— de lo que debería de ser una mejor sociedad.

¹²³ Durante la entrevista que realizamos, Ixquiac comentó que él no creía que los pintores del lago de Atitlán —pintores autodidactas en su formación artística, en su mayoría— pudieran tener la capacidad de interpretar sus obras, especialmente porque carecían de la formación para comprender todos los significados como también por el hecho de no estar en contacto con las tendencias universales del arte pictórico (Ixquiac, comunicación personal, junio de 2010).

¹²⁴ Acrílico sobre tela, 92 x 118 cm. Pinacoteca del Banco de Guatemala, Guatemala, tomada de <http://www.banguat.gob.gt>



Figura 20

Pero, ¿qué tiene que ver esta obra con la institucionalización del deseo de una mejor sociedad, en esto caso para las poblaciones indígenas? La relación se establece porque Ixquiac, como pintor, sí cree en los procesos políticos dentro del sistema «democrático» imperante como una forma de mejorar las condiciones de los pueblos indígenas. Asimismo tiene una consciencia clara de su papel como «intelectual orgánico» del movimiento maya culturalista, formando a jóvenes artistas en su taller *Kab'awil* —en la ciudad de Guatemala—, donde no sólo son educados en las formas artísticas, sino también en convertir su arte en una denuncia hacia el «Estado-racista».¹²⁵ En esto último, las similitudes con otra intelectual k'ichee' de Quetzaltenango, Irma Alicia Velásquez, son bastante obvias. Se trata ante todo de una tendencia más general que busca la «descolonización» de los sujetos subalternos diferenciados étnicamente —en este caso los mayas actuales— respecto al pensamiento «occidental» que les oprime cultural y epistemológicamente. Lo mismo sucede en el caso de la interpretación que de la literatura del poeta kaqchikel Luis de Lión hace Emilio del Valle Escalante (2008, especialmente pp. 64-82). En este caso se subsume la estética negativa de de Lión al paradigma de la construcción de un Estado indígena. Mientras en de Lión la relación que se establece con las comunidades indígenas es dialéctica —contrasta tanto los elementos utópicos como los más autoritarios en la misma situación—, del Valle Escalante anula esa dialéctica en favor de la idea de que de Lión quería establecer «la reivindicación y reafirmación de los pueblos indígenas y la construcción de un nacionalismo maya.» (del Valle Escalante, 2008: 67).¹²⁶

¹²⁵ Agradecemos al crítico de arte Juan B. Juárez por su amabilidad en comentarnos estos detalles importantes sobre el trabajo político de Rolando Ixquiac.

¹²⁶ El problema de la interpretación de del Valle Escalante es que parte desde la teoría literaria, o teoría cultural. Como bien afirma Eagleton (2005b), la teoría de los estudios culturales se centró tanto en el relativismo y en que las obras artísticas —literarias especialmente— eran una especie de «mónadas sin ventanas» que simplemente despacharon toda alusión a universales e, implícita y contradictoriamente, a la idea misma de humanidad. Llama la atención que estos «estudios culturales» (Eagleton los llama eufemísticamente «la teoría») estén muy cerca del posmodernismo en tanto que filosofía y también muy cerca de las posturas «progresistas» de aquellos intelectuales de izquierda que, después de la caída de la Unión Soviética, pasaron a encabezar movimientos de reforma (¿perfección?) del capitalismo. El texto de del Valle Escalante —pensado como una respuesta a las posturas casi-racistas, asimilacionistas y elitistas culturales de Mario Roberto Mo-

El hecho de reducir toda una estética negativa a favor de un proyecto político particular —que incluso del Valle Escalante llega a asociar con la constitución de un «nacionalismo maya»— no sólo es reduccionista de la radicalidad negativa de la obra literaria de de Lión, sino que dicha radicalidad pasa a ser un instrumento de la racionalidad política del movimiento maya culturalista. Y ello no sería un problema a no ser porque desde sus posturas más radicales dicho movimiento ha abogado —del modo en que lo hacen Rolando Ixquiac e Irma Alicia Velásquez— por una «descolonización» respecto al “otro” étnico: los ladinos. El problema de todas estas interpretaciones son sus límites filosóficos: la «descolonización» no puede ser tal porque ello implicaría considerar que entre «occidente» y los mayas no hay ninguna similitud, sino solamente dinámicas de imposición. Aparte, implicaría asumir que el pensamiento maya se ha mantenido independiente en su desarrollo respecto al pensamiento externo a los mundos indígenas. Irónicamente, esta descolonización habla de mantener sus «formas locales» pero sin ser críticos ante éstas ni tampoco cuestionar las formas multiculturales que el capitalismo —y/o el mercado— pueden tomar para garantizarles su «descolonización».

La obra de Ixquiac se encuentra profundamente entrelazada con sus aspiraciones políticas, sin embargo, no se agota en ellas. El denunciar mediante la pintura la explotación histórica —ya incluso reificada en los bailes tradicionales de las comunidades— es algo que no se puede negar: ello sucede así e Ixquiac hace lo correcto al denunciarlo. Sin embargo, su obra también habla de una polarización concreta pero esencializada: la diferenciación insondable entre indígenas mayas y ladinos. Por sus fines políticos omite las fructíferas relaciones que siempre han existido entre individuos mayas y «ladinos» (o mestizos), relaciones que evidentemente ponen en cuestionamiento el esencialismo culturalista maya en tanto que única opción para los pueblos indígenas, así como ponen en entredicho la supuesta superioridad «racial» y étnica de los que se consideran ladinos y, peor aún, de los que se consideran «blancos». Sin dejar de lado sus demandas propiamente étnicas, Ixquiac al mismo tiempo construye institucionalidad: al afirmar las diferenciaciones interpretativas entre pintores mayas como él —educados formalmente en arte— y los pintores autodidactas populares, institucionaliza¹²⁷ las diferencias de clase que solo existen en un plano analítico —y no necesariamente con su correlato en la realidad— entre las distintas expresiones artísticas mayas.

La lucha política de Ixquiac —llevada a cabo en el muy elitista ambiente de las galerías de arte— pareciera que a veces asimila ciertos aspectos del contexto de las galerías para apuntalar su crítica: el elitismo cultural, las diferenciaciones objetivas de clase (por los ingresos que obtiene por sus obras), y la fundamentación institucional de «arte bello» contrapuesto a

rales (tal y como dice en la contraportada del libro)— comete los mismos errores que al que critica: concibe las identidades (sean «mayas» o «mestizas») como homogéneas y neutras políticamente, y aunque del Valle Escalante ve en ellas la base articuladora para la construcción de un nacionalismo (¿y un Estado?) maya, no cuestiona las relaciones de poder —algunas muy extremas— dentro de las comunidades indígenas actuales. De nuevo, y tal como la abstracción de autonomías basadas en el idioma que planteó Cojti Cuxil (Cojti Cuxil, Son Chonay y Rodríguez Guaján, 2007), ambas propuestas parten no de lo concreto, sino del deseo desde arriba de la constitución de un movimiento popular indígena. Casi nada diferente a los partidos de tendencia marxista-leninista, tan criticados por los estudios de subalternidad y por aquellos que se adscriben a la lógica de la «descolonización» como producto del capitalismo multicultural.

¹²⁷ Aquí entendemos «institucionalizar» como el hecho de fundamentar en lo institucional —que crea relaciones de poder— la capacidad interpretativa sobre las obras de arte. Esto, si bien influye en la apreciación artística, no necesariamente la determina; pensarlo de este modo sería anular la capacidad y el talento individuales que se encuentran dialécticamente mediados con la preparación formal.

«arte popular».¹²⁸ Sin embargo, dejar la interpretación de su pintura en este plano sería ser demasiado simplista y reduccionista. Su pintura es tanto una demanda concreta como los límites de cierto tipo de solución basada en esencialismos culturales, límites que ya han sido expuestos en la *Realpolitik* pero que Ixquiac quizá aun considera como viables. Los fracasos del movimiento maya culturalista en la Consulta Popular de 1999¹²⁹ así como el fracaso electoral de la campaña presidencial de Rigoberta Menchú en 2007 y las limitaciones estructurales de aquellos indígenas étnicamente diferenciados que han ocupado puestos dentro de la estructural estatal, nos llevan a pensar que propuestas estético-políticas como las de Rolando Ixquiac representan, en estos momentos, más una nostalgia de movimiento que en un momento fue rebelde que una posibilidad concreta tal y como está definida hasta este momento. Quizá su propuesta política no sea tan étnicamente excluyente, pero sus opiniones sobre arte y política si parecen construir una institucionalidad basada en la diferenciación de talentos y de capacidades (*meritocracia*), al buen modo del capitalismo liberal. Su búsqueda de una utopía concreta para los pueblos indígenas —empresa por demás admirable y que compartimos— se topa, sin embargo, con los límites tanto personales como de clase: elitismo cultural e institucionalización de la diferencia étnica interna.

D. Los límites de la institucionalización de lo utópico

Entre Nicho e Ixquiac se nos muestran tanto convergencias como divergencias. Las convergencias se encuentran en esa tendencia a hacer institución todo aquello que puede ser utópico. Esto podría ser causado por un temor a la libertad absoluta, o simplemente podría estar mostrándonos los límites en el pensamiento de ambos. Las divergencias pasan por detalles puntuales, pero no por ello menos importantes. Uno de esos detalles es la concepción de la futura sociedad utópica maya: mientras Nicho la ve en términos de una comunidad semi-rural, al estilo de Comalapa (donde reside), pero al mismo tiempo por un Estado nacional multicultural, Ixquiac lo ve en términos de una diferenciación por capacidades – al estilo de las grandes corporaciones – y también bajo la mirada de un Estado tomado ya por los pueblos indígenas (en su caso, el movimiento maya culturalista). Por diferentes caminos, tanto Nicho como Ixquiac hacen estéticamente visibles los límites de sus propias políticas de búsqueda de la utopía.

Catalogar como «utopistas institucionales» a Nicho y a Ixquiac por las obras de ambos que hemos analizado acá sería —irónicamente— reificar (institucionalizar) una tendencia de su arte como la única tendencia que ambos pudieran poseer. Como vemos en los otros capítulos de este estudio de caso, ambos autores tienen otras facetas, facetas que incluso rebasan sus propias concepciones políticas. En el caso de ambos —como en el caso de

¹²⁸ Es necesario aclarar que durante la entrevista Ixquiac nunca se refirió a su arte como «bello»; sin embargo, sus categorizaciones entre las posibilidades técnicas e interpretativas entre él y los pintores autodidactas populares del lago de Atitlán nos han llevado a suponer que posiblemente la diferencia podría ser catalogada bajo estos términos (Ixquiac, comunicación personal, junio de 2010).

¹²⁹ Realizada bajo una fuerte campaña mediática en contra de las propuestas del movimiento maya culturalista, pero que al mismo tiempo mostró los límites del mayanismo culturalista en tanto que movimiento de incidir en las poblaciones indígenas concretas. Sobre la campaña mediática en contra de las propuestas indígenas en la Consulta de 1999, ver Verdugo de Lima, *et al* en Casaús Arzú (2006, especialmente, pp. 20-64).

cualquier artista realmente talentoso—, su obra tiende a superar a su autor, y a vislumbrar lógicas de pensamiento crítico que van más allá de lo que conscientemente sus autores pueden articular. Esto, en el sentido adorniano, implicaría que estas otras obras de Nicho e Ixquiac se encuentran adquiriendo su belleza por su posición que adquieren ante lo establecido, y no tanto pasan a ser un reflejo idéntico del pensamiento político y consciente de sus creadores. En estas otras obras reside su verdadera utopía.

Acá, por otra parte, nos centramos en mostrar los límites de las tendencias políticas de ambos. El arte que tiende a ser abiertamente político pierde su propio potencial político y crítico en aras de la representación fetichizada de una idea determinada. Ello no solo determina sus límites en tanto obra de arte, sino también expresa los límites de la reproducción de una idea política más allá de la pura teoría. En su afán de pura representación, en las obras de arte abiertamente identificadas con objetivos políticos se conforma un proceso dialéctico donde tanto las obras ven limitada su capacidad de expresión de lo político, como lo político reduce la capacidad crítica de la obra de arte misma. Más que expresar la concreción de una política determinada, estas obras de Nicho y de Ixquiac expresan el momento mismo de dichas políticas; expresan las contradicciones de dichas políticas, pero no necesariamente las muestran como demandas falsas, sino más bien como soluciones que se construyen con las mismas falencias que dicen combatir.

IV. El prisma femenino: pintura, crítica y empoderamiento en mujeres indígenas

A. Los matices del trazo femenino

Este capítulo tiene por objetivo el análisis de los procesos de empoderamiento y crítica social que se desarrollan en las vidas y en las obras de dos pintoras indígenas: Paula Nicho Cumes y María Teodora Méndez. En ella se sintetizan al menos dos de las características que, cotidianamente, se utilizan en Guatemala para inferiorizar a cualquier individuo: mujer e indígena. Y, en algún momento de sus vidas, ambas también cargaron con el estigma de ser pobres, aunque ello se ha transformado en parte por sus origen familiar y en parte por su actividad artística, lo que ha motivado un proceso de empoderamiento económico pero también artístico. Ello no ha provocado, como muchas veces sucede, de que ante el aplauso del público la obra vaya perdiendo en intensidad crítica y en demanda social. Por el contrario, en la obra de estas dos artistas las pinturas siguen manteniendo su intensidad política y su mensaje crítico aunque, eso sí, no necesariamente enfocado hacia una crítica a la utopía que ellas mismas —o los movimientos a los que pertenecen— están construyendo.

Es común escuchar que las mujeres tienen una sensibilidad mayor para conocer las interioridades en las personas. Mientras en las sociedades más tradicionales ello está asociado a ciertas habilidades caracterizadas como «mágicas», en las sociedades que forman parte de la modernidad estas cualidades pasan a formar parte del acervo femenino pero ya como técnica al servicio de la sociedad misma. En cierto modo se desacraliza lo inherentemente femenino. Sin embargo, en sociedades como Guatemala ambas posiciones se encuentran fusionadas, haciendo imposible reconocer dónde se está ante una concepción «moderna» y dónde ante una más tradicional. Sin embargo, ello no le quita a ambas su agudeza analítica, y dicha fusión provoca más bien una creación original del análisis sobre la sociedad y sobre los individuos en los cuales una mirada femenina se posa. Esto no es para nada un reduccionismo ni un esencialismo que, desde nuestra mirada masculina, categoriza y somete a lo femenino. En realidad la percepción diferenciada por géneros y por sexos existe, y es algo que ayuda a tener otras miradas, otros acercamientos, a la realidad social. Y una de esas miradas, la femenina, pero también la indígena maya, es la que mostramos de forma muy general y aproximativa acá, por medio de la obra pictórica de Méndez y Nicho.

Las obras de ambas pintoras nos muestran tanto el legado de la violencia del pasado en el dolor del presente, como también las esperanzas que surgen del grito en contra de ese dolor y esa violencia. Nos muestran las tradiciones de sus comunidades o de comunidades vecinas como una forma de mostrarnos relaciones de género diferenciadas, pero también recordándonos que, aunque diferenciadas, esas relaciones de género también pueden implicar relaciones de poder y de dominación. Nos muestran también las escenas de su cotidianidad, una cotidianidad contradictoria pero también una que construye cotidianamente relaciones de reciprocidad que anticipan lo mejor. Nos anticipan lo utópico, pero no siempre en su forma negativa, abierta, sino muchas veces en su forma ya institucionalizada, aunque no por ello deja de conservar su momento de verdad. El hecho de ser mujeres les da a sus obras otra perspectiva, y eso es lo que hemos tratado de resaltar acá.

B. La sociedad vista pictóricamente por las mujeres indígenas

Las obras de arte no solo son el reflejo de la sociedad. Ni siquiera la fotografía, máxima realización de la réplica a lo concreto, es exactamente eso concreto que dice copiar. Contiene, en su misma concepción, toda la subjetividad del autor, todo el momento histórico se condensa en la obra, en algunas más que en otras. Esas que logran trascender la mera réplica, la mera reproducción del curso del mundo, y se convierten en lo que Adorno (2004) conceptualiza como «arte radical».¹³⁰ Para nosotros, el arte radical no se encuentra solamente en aquellas obras realmente críticas de la modernidad, porque creemos que Guatemala —como sociedad escindida entre modernidad y otros rasgos de sociedades tradicionales (no sólo indígenas, sino mestizas), y también con elementos de posmodernidad— tiene un arte crítico radical que surge desde su misma constitución social, desde lo concreto que es como sociedad, y su arte parte de esas mismas contradicciones entre formas de pensamiento, formas de organización social y espeluznante desigualdad y autoritarismo. De lo concreto parte el arte, para construir algo diferente, de lo dado como crisis, como contradicción, como relámpago, como grito pero también como silencio resistente, constante.

La mayoría de las obras de María Teodora Méndez son producto de encargos que, provenientes de una venta de artesanías en Santiago Atitlán, se le solicitan cada semana. Estas obras son repetitivas, y son escenas de mercados vistas desde el aire o desde abajo («mirada de hormiga»), escenas de recolección de algodón, café o frutas, y se hacen alrededor de 10 copias cada semana (Méndez, comunicación personal, septiembre de 2010). Estas obras —que se insertan perfectamente dentro de nuestra concepción de «arte popular»— forman parte de los ingresos con los cuales el matrimonio Chavajay-Méndez subsiste semanalmente. Sin embargo, las obras de Méndez que se comercializan en <http://www.artemaya.com> son de una calidad distinta y de una elaboración mucho mayor que las que se ofrecen para la venta cada semana. Estas obras —que también incluyen las escenas «populares» que acabamos de enunciar— también poseen temáticas diferentes a las comunes. Acá lo que sobresale (y es lo mismo que se indica en la página) es la abundancia de personajes femeninos en diferentes actividades, algunas inclusive cuestionando los roles de género tradicionales de las mujeres en las comunidades mayas. Estas obras también tienen un precio

¹³⁰ En el capítulo I de esta investigación está una explicación ampliada del concepto adorniano de «arte radical».

mayor que las que se venden en Santiago Atitlán y en San Pedro La Laguna, y varias de ellas han formado parte de los calendarios que <http://www.artemaya.com> promociona cada año, con obras que estadounidenses han adquirido.



Figura 21

La pintura *Concierto Chichicastenango* (2003, Figura 21)¹³¹ es una de esas obras que cuestiona los roles de género manteniendo, sin embargo, una relación dialógica —no confrontativa— con el espectador. La escena se desarrolla en un ambiente rural —el fondo de pared de *bajareque* no da pie a dudas— o en el pasado (de al menos hace 50 años), donde ocho mujeres tocan diferentes instrumentos, siendo central la marimba y el tambor. La mujer en la parte inferior a la derecha es un recordatorio del carácter sagrado y no de divertimento (¿o serán ambos?) de esta escena: prende varias candelas e incienso mientras encuadran el improvisado altar unas flores y unas botellas de aguardiente. La asociación estereotipada entre tradición y femineidad aparece acá, pero al mismo tiempo, también aparece un cuestionamiento a los roles de género, aunque no tanto al interior de las comunidades como sí al exterior. En los contextos de las comunidades sí existen —al menos en algunas comunidades como Chichicastenango y Panajachel (curiosamente ambos centros turísticos de primer nivel)— conjuntos de músicos que son mujeres, pero no es algo muy común. Sin embargo, sí es un camino «anormal» en el sentido en que la mujer pasa a ocupar un puesto público y ya no solamente se mantiene en la esfera de la intimidad del hogar. Una crítica que, podríamos afirmar, se encuentra «solapada», está escondida dentro de la exposición de una «tradición», tradición que a pesar de serlo también es cuestionamiento. En cierto modo, en *Concierto Chichicastenango* se encuentra una crítica al sistema de organización social tradicional que, al mostrar una actividad tradicional y subversiva a la vez —por muy contradictorio que ello pueda parecer—, corre paralelo a la par de la sociedad. En cierto modo es la actualización de la crítica.

¹³¹ Óleo sobre tela, 20" x 24". En <http://www.artemaya.com> aparece con el código MT-002.



Figura 22

Otra de las obras de Méndez, *Castigo maya a mujeres, Nahualá* (2007, Figura 22),¹³² expresa otra de las problemáticas de género en las sociedades indígenas de hoy aunque, irónicamente, la autora lo conceptualiza de una forma diferente. Durante la entrevista a Méndez, al hablar de *Castigo maya a mujeres, Nahualá*, se limitó a decirnos que:

«Y eso es interesante así para que llega ahí a los extranjeros, ellos también admiran esas costumbres que hacen cada pueblo.»

(Méndez, comunicación personal, septiembre de 2010).

Sin embargo, los rasgos representados en la escena contrastan con esta primera idea de Méndez. La escena se desarrolla en una especie de paraje semi-rural donde varios miembros de la comunidad k'ichee' de Nahualá (Sololá), asisten a un «castigo maya» (forma de castigo tradicional en las comunidades indígenas mayas, de raíz prehispánica pero con añadidos posteriores, parte del llamado «Derecho Consuetudinario») y observan, inmutables, como varias mujeres son despojadas de su cabello como forma de castigo y humillación pública y como una manera «tradicional» de pagar su deuda con la sociedad. Este castigo sí sucedió, e incluso Méndez nos indicó que había sido televisado y salió en los principales periódicos. La escena muestra tanto una forma local —y generalmente efectiva— de reducir la confrontación interna en las comunidades, como también muestra el grado de discriminación de género al interior de las mismas. Generalmente los castigos y penas a los cuales se somete a las mujeres tienden a ser más humillantes y duraderos que los recibidos por los hombres y, aunque en la mayoría de los casos la diferencia entre penas y castigos no lo es tanto, sí existe y sí evidencia relaciones de poder en torno al género dentro de las poblaciones indígenas. Sin embargo, también puede deberse a que muchas de estas prácticas tienen su raíz en el conflicto armado interno —como los linchamientos y quemas de personas—, aunque es algo que se necesita profundizar adecuadamente.

Llama la atención que en un momento posterior de la entrevista, Méndez reconociera de que ese tipo de castigos, a pesar de representar la tradición, no son necesariamente adecuados.

¹³² Óleo sobre tela, 20" x 24". En <http://www.artemaya.com> aparece con el código MT-006.

Y es allí cuando ella misma reconoce que esas obras las realizó como una forma de protestar para que esa violencia —aunque sea en nombre de la «comunidad»— no se repita más. Asimismo, Méndez, al hacer alusión al papel de las mujeres en distintos momentos dentro de las sociedades indígenas mayas, realiza una especie de crítica hacia lo ya dado, aunque dicha crítica esté cubierta bajo los ropajes de la tradición. Es propio del arte radical, nos indica Adorno, de que no muestre su crítica de forma directa, sino mediante una constelación entre lo concreto y los conceptos. En cierto modo, las pinturas de Méndez cumplen una función social evidente: son un vehículo de empoderamiento económico para ella y para su familia. Pero en los pequeños intersticios que la reducción de lo artístico a lo económico deja, aparece ese momento de crítica que hemos tratado de visualizar muy brevemente acá. Las obras *Concierto Chichicastenango* y *Castigo maya a mujeres, Nahualá* nos gritan desde su colorido silencio, desde su brillante exposición del dolor, desde los gestos más o menos estilizados de las mujeres que aparecen en ellos parecen cuestionarnos sobre nuestras relaciones de género cotidianas y, más bien, sobre la «tradicionalización» de las relaciones de género desiguales y basadas en el *poder-sobre*, y no en el *poder-hacer*.¹³³

C. Resistencia y utopía femeninas e indígenas

Hay obras que rebasan a los conceptos, donde solo se puede percibir una «tendencia» hacia algo más, hacia lo utópico, pero al intentarlo abstraer es posible notar como esa utopía se desnaturaliza, se deshace en el concepto, en las palabras. Sin embargo, no todas las obras realmente radicales adolecen de este carácter aporético entre forma y contenido, entre realidad y concepto, y algunas de ellas son parte del catálogo de obras de la pintora kaqchikel Paula Nicho. A pesar de la distorsionada visión sobre su vida que se hace en el documental *Del azul al cielo* —y es que bajo la bandera del arte se ha hecho mucho daño también— es cierto que Nicho sí posee una sensibilidad hacia el tema de la mujer, una sensibilidad por supuesto personal pero posteriormente mediada por discursos más allá del ámbito comunitario, como el feminismo y, en general, de los diferentes movimientos reivindicativos de mujeres. Staikidis (2006, ms.), en su entrevista con Nicho, nos provee de suficientes claves sobre las ideas detrás de las pinturas, y las formas de empoderamiento particular que buscan promover. No se trata de la búsqueda de un empoderamiento económico —que, es cierto, Nicho lo ha conseguido en cierto grado con sus obras «no-populares»—, sino más bien de empoderar a las mujeres en tanto que mujeres, en tanto que subalternidad básica de toda sociedad.

La relación entre forma y contenido en las obras de Nicho se establece mediante las llamadas por ella, «imágenes oníricas» y que, del mismo modo que en la tradición europea, reciben de parte de ella el nombre de «surrealistas». Algunas de sus obras son analizadas en el capítulo sobre la utopía institucionalizada de esta investigación, pero otras tienen una perspectiva mucho más interiorizada, mucho más reflexiva y —también— mucho más crítica. En general lo que aparece en sus obras es una «feminización de la realidad» así como —según se argumenta desde las posturas más críticas del feminismo— en las obras de arte de la sociedad patriarcal actual lo que

¹³³ Para una discusión sobre la diferencia entre el *poder-hacer* y el *poder-sobre*, ver Holloway (2010), especialmente el Capítulo 3.

se prolonga es la dominación masculina. Evidentemente, una dicotomía tan burda —y tan esencialista— no puede formar parte de la realidad tal y como se plantea, pero tampoco es posible negar el fuerte contenido de verdad de dichas argumentaciones. Las pinturas de Nicho presentadas acá nos muestran la visión crítica desde una mujer y una indígena maya kaqchikel influida tanto por sus experiencias cotidianas como por un conocimiento de las condiciones generales de las mujeres más allá del ámbito de su San Juan Comalapa natal.



Figura 23

La pintura *Cruzando fronteras* (2007, Figura 23)¹³⁴ es una obra profundamente intimista, pero que refleja un anhelo que va más allá de la pura individualidad. En la escena —que se desarrolla en un contexto fantástico pero que, sin embargo, posee reminiscencias a la geografía de San Juan Comalapa—, una mujer vuela (con sus brazos convertidos en alas de ave) dejando tirados sus zapatos mientras un perro en tierra trata de alcanzarla alzando sus dos patas delanteras. La mujer —que aparece de espaldas— parece vestir el traje tradicional de la población mam de Todos Santos Cuchumatán, en Huehuetenango, así como el sombrero y el *morral* (bolsa) característico de ese lugar. A primera vista aparecen elementos muy interesantes, como el hecho de que el *wipil* se hace uno con las alas de la mujer, y no tiene una terminación definida. Esto tiene relación con la interpretación que la propia Nicho da de las obras *Mi segunda piel* en sus dos versiones, al indicar que para ella —y por añadidura para las mujeres indígenas, aunque esto hay que matizarlo— su traje regional es como una «segunda piel» porque es parte fundamental de su identidad en tanto que mujer y en tanto que indígena. El hecho de que deje tirados sus zapatos quizá tenga relación con el romper vínculos con lo local, con lo tradicional, aunque es un romper con la tradición «desde adentro», tal y como se argumentó para otras obras en otro capítulo de esta investigación. Es un romper con lo tradicional que oprime, no con lo tradicional que libera. La mujer parece emprender el vuelo bastante alto, independizándose de aquello que le impedía volar, pero ello no significa —tal y como lo propone el discurso dominante— que tenga que transformarse, dejar de ser indígena, «ladinizarse», sino más bien implica (al modo del actual movimiento zapatista en Chiapas) una transformación crítica y radical desde sus propios presupuestos epistemológicos y sociales. Desde su cotidianidad y su crisis surge la emancipación.

¹³⁴ Óleo sobre tela, 24" x 32". Se encuentra en una colección privada en San Francisco, California (Estados Unidos), y en <http://www.artemaya.com> aparece con el código PNC-010.



Figura 24

Líneas arriba comentamos lo de la «feminización de la realidad» en algunas de las obras de Nicho. Esto no puede ser más evidente que en *Canto a la naturaleza* (2005, Figura 24),¹³⁵ una obra que muestra el momento clave en que una lógica de empoderamiento femenino y la propia tradición cultural convergen. La escena es la de una mujer contemplando, a la orilla de un río, el paisaje que tiene enfrente. Hasta este momento de la descripción nada de extraño es evidente. Sin embargo, pareciera ser que la mirada de la mujer que contempla el paisaje «feminiza» lo que contempla, volviendo las montañas no unas superficies cubiertas por maleza y árboles, sino por *wipiles* de diferentes comunidades indígenas mayas. De este modo la naturaleza se feminiza pero, a diferencia del discurso más machista que asocia a la naturaleza el carácter de femenina porque representa lo insondable y la irracionalidad,¹³⁶ en *Canto a la naturaleza* es al contrario: la naturaleza adquiere dignidad por el hecho de ser femenina. Esto está de acuerdo con la idea común en la epistemología maya y en las epistemologías mesoamericanas (Mendizábal, 2007) de que la naturaleza —conceptualizada como «Madre Tierra»— es femenina y que, por lo tanto, posee las características propias de las mujeres; no inferiorizada, sino diferente (aunque en la práctica sí se minimice). Sin embargo lo que dentro del conocimiento maya ha sido reducido a mera decoración por un sector del mayanismo culturalista, en *Canto a la naturaleza* se convierte en un arma de lucha por la emancipación femenina. Las mujeres no están solas, son parte de la naturaleza y ella les apoya; pero de nuevo estamos ante un proceso revolucionario *desde adentro*, una transformación de las mismas categorías epistémicas mayas, que se transforman de simple legitimación de la tradición en arma emancipatoria. La naturaleza ya no es sólo femenina, tiene derechos a una vida digna del mismo modo en que las mujeres —como referente humano de la madre tierra— también los poseen.

¹³⁵ Óleo sobre tela, 24" x 32". En el catálogo de <http://www.artemaya.com> aparece con el código PNC-011.

¹³⁶ En Adorno (2005) el carácter irracional de la naturaleza —en contraposición al carácter racional de la humanidad— se identifica como un elemento fundamental del pensamiento dominante, que busca (lo mismo que en las relaciones de género) el sojuzgamiento de lo natural, lo femenino, en aras del progreso de la racionalidad instrumentalizada.



Figura 25



Figura 26

Una de las obras más conocidas de Nicho es *Mi segunda piel* (2002, Figura 25;¹³⁷ 2004, Figura 26¹³⁸), aunque de ella existen —al menos— dos versiones diferentes. La escena en la primera versión es la de una mujer más o menos de lado, sentada en el suelo y desnuda, que parece tener tatuada sobre su piel diferentes diseños de tejidos mayas. En Staikidis (2006, ms.) Nicho indicó lo siguiente:

«El nombre de esta pintura es *Mi Segunda Piel*. Cuando yo era pequeña, recuerdo que nuestra maestra nos dijo que todos los niños con uniforme podían ir al desfile. Pero cuando llegamos, los niños que estaban usando sus trajes mayas se tenían que

¹³⁷ Óleo sobre tela, 32.5" x 23". Forma parte de la colección del Smithsonian Museum of American Indian. En el catálogo de <http://www.artemaya.com> aparece con el código PNC-003.

¹³⁸ Óleo sobre tela, 37" x 26". Forma parte de una colección privada en San Francisco, California (Estados Unidos). En el catálogo de <http://www.artemaya.com> aparece con el código PNC-005.

parar de un lado mientras que los que estaban usando uniforme empezaron a tomar sus instrumentos para el desfile. Fue ahí cuando me di cuenta que había mucha marginalización [sic] de los pueblos indígenas. Cuando me convertí en pintora, me di cuenta que tenía que dejar este mensaje: mi traje es mi segunda piel. Si me forzaban a cambiarme el traje, nunca lo haría.»

(Staikidis, 2006 ms.: 18-19; cursivas nuestras).

Es evidente que se trata de una obra de carácter crítico y de reafirmación de la diferencia étnica kaqchikel. Pero al mismo tiempo es una referencia al hecho de que, en las comunidades mayas, son las mujeres las que ejercen el papel de reproductoras de la propia cultura. Esa referencia es bastante clara, pero matizada por el hecho de que se trata también de una crítica al racismo y a la discriminación a la que son sometidas las poblaciones indígenas y, especialmente, las mujeres. Una visión netamente personal y subjetiva («Si me forzaban a cambiarme el traje, nunca lo haría») adquiere características colectivas, su subjetividad se universaliza dentro de la sociedad kaqchikel e indígena y maya en general,¹³⁹ al ser la representación de la resistencia cultural a lo que se le impone, a la dominación. Un carácter similar parece tener la segunda versión de *Mi segunda piel*, aunque la presentación temática ha cambiado. En ella aparece una mujer maya desnuda, de perfil derecho, y que está con un telar de cintura tejiendo. En esta obra la alusión al traje como su segunda piel, su segunda identidad – después de la de mujer y la individual – es presentada de una forma más natural, aunque evidentemente uno no espera llegar a una comunidad maya y ver a una mujer desnuda tejiendo. La presentación metafórica es obvia, pero carece —a diferencia de la versión más temprana de *Mi segunda piel*— del carácter más logrado de la forma, aunque la relación forma-contenido siga presente. Sin embargo, en ambas versiones se encuentra el hecho de que la identidad étnica es, para Nicho, tan importante como su identidad en tanto que persona y en tanto que mujer, y ello —en un contexto como el de Guatemala— adquiere características críticas y subversivas muy importantes, ante todo porque está afirmando la dignidad de su doble subalternidad: como mujer y como indígena.



Figura 27

¹³⁹ Aunque también puede incluir a amplios sectores populares no-indígenas, que ven en la acelerada inserción de Guatemala al capitalismo actual el principal motivo de la pérdida de sus formas propias de sociabilidad y de la tradición.

Otra obra de Nicho, esta vez —de nuevo— enmarcada en la tradición kaqchikel y maya en general, es *Luna plateada dorada* (2007, Figura 27),¹⁴⁰ una obra que tiene un carácter definitivamente fantástico pero que, al mismo tiempo, hace alusión a fenómenos y conocimientos muy concretos. En la pintura aparece una luna en cuarto menguante con una mujer recostada en el cuerpo del satélite de la Tierra, con la ropa pegada la piel al modo de la primera *Mi segunda piel*, solo que los tejidos representados son otros, aunque siempre indígenas. Esta mujer tiene un «halo» morado que le rodea todo el cuerpo, mientras sonríe. De la luna caen también cintas de pelo tradicionales, que parecen ser parte de la luna misma. La escena es totalmente nocturna, por ello aparece la luna de un modo más brillante en un fondo casi totalmente oscuro. En la tradición maya contemporánea la luna es femenina, y por ello la alusión a la mujer y a las cintas de pelo que caen del astro. Sin embargo la alusión a la vestimenta de la luna como una «piel» alude también al hecho de que la luna es y será —aunque se diga lo contrario—, tanto mujer como indígena. La «feminización de la realidad» incluye aquí también una «mayanización de la realidad» o, en términos más específicos, una «kaqchikelización» de la luna. La tradición se asocia acá con lo femenino, es de nuevo una tradición que se transfigura en afirmación de la misma tradición pero —de manera dialéctica— también en su crisis: la mujer en la luna aparece en toda su dignidad de mujer, y de indígena pero su postura no es arrogante ni de poder, sino más bien de amabilidad (por la sonrisa). Es una sociabilidad reconciliada.



Figura 28

¹⁴⁰ Óleo sobre tela, 30" x 23". Forma parte de una colección privada en San Francisco, California (Estados Unidos). En el catálogo de <http://www.artemaya.com> aparece con el código PNC-008.

Finalmente otra obra de Nicho con un mensaje muy evidente es *Liberación femenina* (2002, Figura 28),¹⁴¹ una obra que quizá es la más lograda de todas las que Nicho ha realizado con respecto a la búsqueda de una intencionalidad particular. La escena recuerda a una de las vistas del lago de Atitlán en Sololá, y quizá realmente haga relación a ese lugar. En la orilla de la playa hay una familia maya —todos visten el traje regional de San Juan Comalapa, y son dos adultos y dos niños—, quienes son visitados por una mujer alada (del mismo modo que en *Cruzando fronteras*), quien parece dirigirse a la familia. En el cielo más mujeres y algunas aves vuelan también, algunas con alas y otras simplemente flotan en el espacio. La escena se enmarca en lo que parece ser un amanecer o un atardecer —y cuyo sol (que no se ve) está justo detrás de la mujer alada que se acerca a la familia—; en el centro del lago dos personas reman en un «cayuco» (transporte lacustre tradicional), ajenos a las mujeres voladoras. Esta escena hace referencia a la «liberación» de las cargas de género a las cuales están sometidas las mujeres, especialmente en contextos de sociedades más estamentales y conservadoras, como lo es Guatemala. Y ojo que ser «conservador» no es lo mismo que ser «tradicional»: se puede ser tradicional y al mismo tiempo ser innovador, pero ser conservador conlleva una actitud mental y práctica específica hacia lo que le rodea, manifestándose en la forma de una búsqueda de la conservación de los privilegios del presente con miras hacia el futuro... un *instinto de conservación* diría Adorno (2005).

Liberación femenina es una obra cuyo carácter no es para nada enigmático, sino más bien su mensaje es obvio y la intención de la autora —a diferencia de la última *Mi segunda piel*— no busca tanto innovar la relación entre forma y contenido —que implicaría una reformulación de la forma más no del contenido—, sino más bien trata de mostrar (dentro de los márgenes de creatividad propias de Nicho) un mensaje particular: la emancipación *desde la tradición local* de la opresión de las mujeres. Las obras de Nicho presentadas acá se diferencian de las de Méndez en su forma estilística, así como también existe una diferencia entre las ideas que ambas tienen. Vemos en Nicho un desarrollo conceptual de la lucha en contra de la discriminación, del racismo y del machismo mucho más elaborado que en Méndez, aunque llama la atención de que ambas plantean algún tipo de resolución de dichas contradicciones a partir de los propios presupuestos locales, sin tener que apelar a tradiciones foráneas al sistema tradicional comunitario. A pesar de que, por ejemplo, Méndez critica la violación de las mujeres, en cierto modo se muestra más ambivalente en el tema de la justicia tradicional maya, tal y como lo expresamos al analizar *Castigo maya a mujeres, Nahualá*. Estamos, frente a las obras de Nicho y de Méndez, ante un momento histórico en el cual se plantea desde la pintura de caballete una protesta hacia el sistema machista al interior de las comunidades indígenas, una protesta muchas veces anulada bajo la idea de una «tradición» acrítica, que es más un conservadurismo que un tradicionalismo.

Otra obra, que se analiza más profundamente en otro capítulo, es *Flor típica* (Figura 47) de Eliseo Reanda Sosof. En ella vemos un hilo conductor —un hilo de solidaridad más bien— entre los géneros masculino y femenino y entre colectivos indígenas. Ella expresa la ilusión de una unidad comunitaria pan-maya pero que, lejos de las propuestas planteadas por el mayanismo culturalista, propone construir la solidaridad desde las mismas comunidades. Aunque *Flor típica* no hace alusión a las contradicciones inherentes en las comunidades

¹⁴¹ Óleo sobre tela, 36" x 25". Forma parte de una colección privada en San Francisco, California (Estados Unidos). En el catálogo de <http://www.artemaya.com> aparece con el código PNC-004.

mayas —lo mismo que la imagen de la familia en *Liberación femenina* anula la violencia intrafamiliar— la idea de una comunidad más grande entre los pueblos indígenas es, en sí, una protesta al estado actual de las cosas así como un planteamiento respecto a un futuro mejor y posible. En cierto modo es una forma de empoderamiento a futuro, aún no realizado, pero por el cual se pelea desde ya. Las obras acá presentadas representan diferentes aristas del empoderamiento, uno que va desde lo económico hasta lo político, pasando por un empoderamiento de género y étnico. Es difícil discernir cual de ellos es, en estos momentos, el más importante, no solo por la variedad de contextos y dinámicas socioeconómicas y culturales que giran alrededor de las obras, sino también porque las obras adquieren su propia identidad desligada de la de las autoras.

No podemos esperar a que alguna de las obras acá presentadas nos de la solución a los problemas de género. El movimiento reflexivo en las obras de arte no sigue los patrones que se esperaría, por ejemplo, de un movimiento revolucionario que aspira a tomar el Estado, al mejor estilo del marxismo-leninismo. Las obras desarrollan su propia lógica, son en cierto modo su propia filosofía. Necesitan cosificarse para salvar su momento de crítica y de utopía, y con ello volverse realmente eficaces en la sociedad, quizá no en la sociedad presente pero sí en otra diferente. Al no ser el referente directo del artista, las obras desarrollan una paciencia mucho más grande que la intencionalidad política del autor o autora, y con ello, en cierto modo salvan el objetivo por el cual fueron concebidas. Otras veces, simplemente lo superan. Las obras de Méndez y Nicho no sólo retratan críticas ni procesos de empoderamiento, sino también relatan los procesos que se están dando en el presente en sus comunidades y en las comunidades de los alrededores. Son, tal y como dice el título de este capítulo, el prisma femenino por el cual se ven los caminos, las derrotas y las esperanzas de las mujeres indígenas del presente.

V. Los contrastes del dolor. Pintando en medio de la oscuridad

«Que la pluma sea también una espada, y que su filo corte el oscuro muro por el que habrá de colarse el mañana.»
Subcomandante Insurgente Marcos.

Muchas veces, al preguntársele a las personas sobre cómo clasificarían a Guatemala, es constante la referencia al carácter contradictorio, desigual y doloroso de esta sociedad. Guatemala no es cualquier sociedad, es una de las más desiguales y represivas del mundo entero. Es un ejemplo de lo más brutal que puede llegar a ser el ser humano, aunque también sea el lugar donde —de cuando en cuando— se den los «relámpagos» benjaminianos¹⁴² de lo utópico, de lo cual nos encargaremos en el último capítulo de este estudio de caso. En este, como su título lo indica, el tema es la oscuridad como *ethos* de la sociedad en Guatemala, especialmente en el período en que nos enfocamos: de 1960 a 2010. El arte, como un cierto reflejo de la sociedad, siempre tiene algo que decir en torno al dolor. Pero, mientras en los momentos más álgidos de la destrucción en el país —finales de los años setenta e inicios de los años ochenta— muchas de las obras eran sobre paisajes y escenas bucólicas, un pequeño grupo de artistas se dedicó a no callar y a expresar sus críticas hacia lo que sucedía, aunque sus obras no fueran tomadas en cuenta de un modo tan explícito como sí lo fueron después.

En el momento del silencio casi total, entre 1981 y 1983/1984, muchas de las obras se volvieron simples en su estilo, y en su silencio de las formas ejemplificaban el silencio al que se aspiraba convertir a toda la sociedad. Sin embargo, desde antes y después de ese período documentaron otras destrucciones, como la de la naturaleza o de los pocos rasgos de sociabilidad humana que aun quedaban. Muchas veces, y ante el dolor de lo que sucedía en su contexto, muchos de los artistas volvieron su vista hacia sí mismos, retratando aspectos de su interioridad. Sin embargo, esos aspectos siguieron remitiendo a esa sociedad externa, a esa sociedad que les negaba todo pero que, al mismo tiempo, era la suya, donde habían crecido y establecido sus vínculos afectivos. Se le ha acusado al arte, especialmente en contextos como el guatemalteco, de aislarse frente a la destrucción de toda la sociedad.

¹⁴² En Löwy (2003) se hace un excelente estudio a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin, de donde está la referencia al relámpago en el medio de la noche como metáfora de la transformación revolucionaria en el peor de los contextos imaginables.

Y ello ha sido cierto en muchos casos, sino recordemos las obras de Pettersen que ya comentamos en la introducción de este estudio de caso. Pero como una forma de racionalidad diferente las obras de arte expresan diferentes momentos, su relación con lo concreto de la sociedad es diferente a la que establecen, por ejemplo, los diputados o los empleados de una fábrica. Muchas veces su crítica tiene que ocultarse bajo la máscara de lo feo, de lo desagradable a la vista, para así mantener su autoridad ética frente al horror. De otro modo su pretensión de algo mejor quedaría en eso, en pretensión, y no como llama de la esperanza oculta, oculta para que el enemigo no la apague.

El arte no sólo realiza su crítica al estado de las cosas actual y pasado, sino también procede con empatía hacia el que sufre, aunque su forma de manifestar su empatía muchas veces ni siquiera llegue al que realmente siente el dolor. Esto es especialmente verdadero para las obras de arte que se producen en el marco del moderno sistema del arte, donde muchas de las obras se exhiben en galerías, en museos y en colecciones privadas, donde el segmento de los más pobres de la sociedad no puede siquiera llegar. Esta aporía entre intencionalidad del arte y su concreción específica se resuelve, en parte, por la posición que el arte adopta ante la sociedad. Porque no pueda mostrarse ante lo denigrado en la sociedad —denigrado que, por supuesto, también es un sujeto pleno en contradicciones—, no significa que el arte pierda su intencionalidad crítica. Es más, la pierde si se vuelve instrumento, si pasa a forma parte de la sociedad administrada, aquella donde todo tiene que tener un fin. Adorno nos alertaba de ello al decir que una obra de arte guarda silencio ante la pregunta de su función en la sociedad, y ello es algo que se manifiesta en las obras presentadas en este capítulo. Obras que, por lo demás, poco tienen que decir sobre lo que se debe hacer para cambiar la desigualdad actual, pero sí tienen mucho que expresar acerca de esa desigualdad.

Las obras que aparecen acá son, al igual que los pasajes que Benjamin estudió (Buck-Morrs, 2001), unos «documentos» que nos muestran la destrucción y cómo los y las artistas y las obras de arte han sido solidarios con su contexto histórico en destrucción. Acompañaron a su modo la destrucción de la naturaleza, de la sociedad y de los seres humanos, y en los momentos de mayor horror sus obras estaban allí, en silencio, como testimonio de la sobrevivencia de los seres humanos ante la barbarie. En su silencio se encierra su secreta afinidad con una sociedad mejor pero para ello tuvieron que volverse tan lejanas en términos estéticos, para así salvar su momento crítico y su momento utópico. Las obras que presentamos acá nos hablan del horror, pero también de cómo los artistas y el arte pueden posicionarse críticamente ante él. Y ello desde ya es un momento de esperanza.

A. Acompañando la destrucción de la naturaleza

«Solo la exageración es verdadera.»

Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*.

Guatemala ha sido conocido tradicionalmente como «el país de la eterna primavera». Su clima templado y sus temperaturas nunca extremas (solo en algunas regiones del oriente y del occidente del país), lo habían convertido en un lugar paradisíaco para vivir... al menos en términos del ambiente. Por otra parte, sus condiciones sociales de enorme desigual-

dad también provocaron que los extranjeros fueran vistos como elementos para «mejorar la raza» (Taracena, 2002a) y con ello, supuestamente, catapultar a Guatemala al grupo de las naciones desarrolladas. Como parte del susodicho «desarrollo» se validó la destrucción de enormes porciones de ecosistemas naturales, comenzando por la «bocacosta» y la región costera que colinda con el Océano Pacífico, tal y como aparece documentado en Gallini (2009), para el caso de la región de la «Costa Cuca» entre Quetzaltenango y Retalhuleu. Posteriormente otras áreas, como el oriente del país, la costa atlántica, el altiplano y las planicies de Petén también han sido objeto de destrucción tanto sistemática como irracional. Evidentemente esta destrucción no es «natural», se trata de un fenómeno social impactando en lo natural, y he allí que surge a veces una empatía entre la naturaleza destruida y los seres humanos, que también es una empatía hacia la humanidad misma.

El tema de la llamada «conciencia ecológica» poco a poco ha ido posicionándose en el arte guatemalteco contemporáneo, pero en las décadas anteriores ello no era tan evidente. Sin embargo, las obras que sí documentan la destrucción del contexto natural muchas veces no diferencian entre éste y el contexto social, creando un proceso de amalgama entre ambos. Esta «amalgama» no es ajena a la realidad misma, a la que solo conceptualmente se le puede separar entre naturaleza y cultura. Estas obras —todas las analizadas acá son de Francisco Tún— al no separar entre ambas esferas en realidad están realizando una crítica a la forma misma en que se organiza la sociedad, ajena en su arrogancia y supuesta superioridad ante una naturaleza que, como no le responde en los mismos términos, entonces es «inferior». Tún, cuya sensibilidad ante la realidad ya nos fue explicada por Klussmann (comunicación personal, septiembre de 2010), también poseía una sensibilidad para extraer las consecuencias de una sociedad que cada vez era más extraña para sí misma y cada vez parecía alejarse más y más de la relación más o menos dialógica que había mantenido con la naturaleza.

Desierto rojo (1972, Figura 29)¹⁴³ es una de las obras más emblemáticas en todo el catálogo de Tún. Aparece en Monsanto (1996) y, por lo general, en todas las reseñas sobre el trabajo de Tún es mencionada. Su contenido es sencillo: sobre un fondo totalmente pintado en un rojo brillante, aparecen unos trazos de líneas negras que, vistos a la distancia, recuerdan el horizonte de montañas de algún desierto... evidentemente no de Guatemala. Esta pintura es de la mejor época como artista que tuvo Tún, apoyado por Edith Recourat, quien falleció en 1974. La escena, a pesar de ser «paisajística» en su presentación, contiene elementos humanos: el camino que parece dividir en dos segmentos verticales toda la pintura, y que se dirige hacia el horizonte montañoso. A pesar de tratarse de un paisaje, éste no transmite tranquilidad y relajamiento, sino más bien lo contrario; se trata de un paisaje de angustia y temor, especialmente por el color rojo brillante que es parte esencial para transmitir dicho efecto. Es la angustia de la soledad, de la destrucción, de todo lo que se ha terminado y de lo peor que está por venir. Muestra la violencia en contra de la naturaleza, y como ésta responde ante la violencia dejando tras su destrucción un paisaje desolador. Ante *Desierto rojo* pareciera que se está frente a un cadáver, así de apocalíptica es su visión. Y ese cadáver no es solo el de la naturaleza, es también el de la humanidad que se destruye a sí misma. Las obras de Tún de esta época tienen la cualidad de, como él mismo indicaba: «las pinturas de este pintor siempre sacan calor, porque hablan de lo peor [sic] (...)» Son el testimonio de la desolación en medio de ella misma. Son su reflejo y su crítica.

¹⁴³ Acrílico sobre tela, 30 x 38 cm. Forma parte de la colección de Erwin Guillermo, tomado de Monsanto (1996).

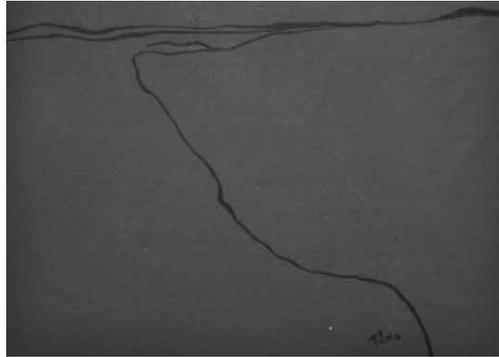


Figura 29

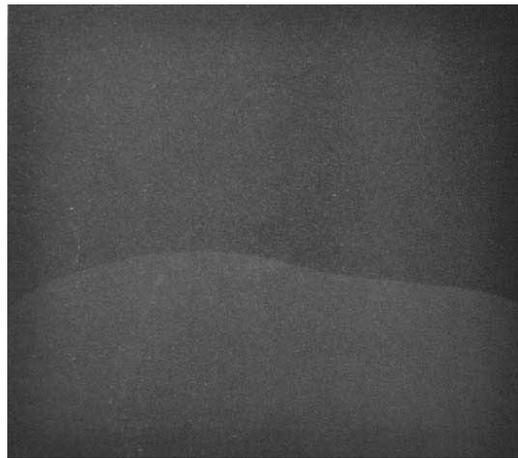


Figura 30

Otra de las obras de Tún es *Porción de naturaleza* (1972, Figura 30),¹⁴⁴ también del mismo año que *Desierto rojo*, y conservando entre ambas una temática paisajística. Parece ser que durante esta época el tema ambiental era una de sus preocupaciones más importantes a la hora de crear sus pinturas. Vale la pena recordar que en esta misma época era el gobierno de Carlos Arana Osorio (1970-1974), llamado el *chacal de oriente* —por las masacres contra comunidades que dirigió en el oriente del país en la década de los años sesenta—, Asimismo, concedió el contrato a la empresa Exmibal para la explotación de níquel en la rívera norte del lago de Izabal. Por esta concesión minera fue duramente criticado por el abogado Alfonso Bauer Paiz, quien fue objeto de un atentado mortal, del que sobrevivió, para posteriormente sufrir otro atentado en el hospital y tener que huir de Guatemala. Este contexto adverso al trabajo de aquellos que se oponían a la destrucción del ambiente coincide con la misma temática sobre la naturaleza trabajada por Tún. En *Porción de naturaleza* el diseño es aun más mínimo que en *Desierto rojo*, y se convierte en dos manchas de color azul en la parte superior y verde en la parte inferior, que combinadas así y definidas en trazos curvilíneos forman la ilusión de un paisaje montañoso ante un cielo azul oscuro.

¹⁴⁴ Texto manuscrito de Tún en la invitación a su exposición de obras en la Galería La Reforma, el 27 de enero de 1972. En Monsanto (1996: 58).

Porción de naturaleza expresa en su título mismo el afán de reducción de la naturaleza a objeto, y como tal es retratada. Se trata de una naturaleza lejana, a la que solo es posible acceder a través del pensamiento y la abstracción, que ha sido cosificada a tal grado que puede ser reducida a dos colores, que puede ser —como un pastel— segmentado en porciones. Por supuesto que esto no quiere decir que Tún compartiera esta destrucción, sino que provee un testimonio de ella, se solidariza con la naturaleza en el momento de su destrucción... e implícitamente también con quienes la defienden, como en aquellos años lo hacía Bauer Paiz. Se trata de que las obras de arte son tan abstractas como las relaciones entre los seres humanos (y la naturaleza), como la conocida frase de Adorno que encabeza el apartado de alienación en este mismo capítulo. Tún nos provee en *Porción de naturaleza* no solo un bello ejemplo de arte minimalista, sino una potente crítica ante la reducción de la naturaleza a mero objeto contemplativo y proveedor de fuentes para la prolongación de un sistema social desigual. El silencio y la bicromía de *Porción de naturaleza* es, al igual que *Desierto rojo*, un recordatorio del silencio y de la bipolaridad extrema a la que estaba llegando Guatemala en ese momento, y de la cual no ha salido aun del todo.

Finalmente, una tercera obra de Tún, *Sin título* (1972, Figura 31)¹⁴⁵ —que también es de 1972—, hace aun más explícita la temática de la destrucción de la naturaleza y, con ella, la humanidad. La obra es mucho más oscura —literalmente— que *Desierto rojo* y *Porción de naturaleza*. Bajo unos tonos morados y negruzcos, aparece lo que se puede identificar como una planicie, en la cual aparecen tres «personajes»: un hombre, un ave y un árbol. El árbol ha sido cortado y está en el suelo, el hombre también está en el suelo, al parecer muerto (por la postura), y el ave o está muerta o contempla la escena. El paisaje desolado y angustiante —que ya vimos en *Desierto rojo* y en *Porción de naturaleza*— tiene en *Sin título* el añadido de que la destrucción es evidente: todo ha muerto, naturaleza y humanidad, y no queda más que el silencio y la oscuridad. Lo que en *El grito* de Munch era retratado como un paisaje de angustia proveniente de la interioridad del artista, en estas obras de Tún adquiere características sociales: es el *weltgeist* guatemalteco: la destrucción de la naturaleza y la humanidad como fin en sí mismo. La mirada sensible de Tún se afila ante la destrucción de la naturaleza y la humanidad; ante lo irreconciliado Tún presenta eso mismo irreconciliado llevado hasta su extremo: el fin del mundo, el fin de la naturaleza, el fin de la historia. Estas tres obras nos hablan de la destrucción como fin, del camino desolado al que conduce la eliminación de la naturaleza que, por el temor mítico que inspira, primero se le destruye y después se le utiliza, como se utiliza un cadáver para averiguar más sobre el funcionamiento natural del ser humano.



Figura 31

¹⁴⁵ Acrílico sobre madera, 35 x 45 cm. Forma parte de la Colección Monesco, tomada de Monsanto (1996).

B. De como la experiencia personal se vuelve social

«Pues en el arte es pensable la colaboración colectiva, pero no la extinción de la subjetividad que le es inmanente. Para que las cosas cambiaran, la condición sería que la consciencia global de la sociedad alcanzara un estado que ya no le hiciera entrar en conflicto con la consciencia más avanzada, que hoy es la de los individuos.»

Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*.

Desde el moderno discurso desarrollista se ha tendido a menospreciar el trabajo teórico individual, a la creación de un sujeto en particular, en pos del ideal del «conocimiento colectivo». Conceptos como «otros saberes» y «epistemologías-otras», muy en boga hoy, hacen alusión a conocimientos compartidos colectivamente. Sin embargo, muchas veces se olvida que la filosofía de origen europeo —núcleo de las críticas al eurocentrismo— también abreva de sus diferentes colectividades. Y también se olvida que precisamente lo que le ha dado su carácter crítico a ciertas ramas de ese pensamiento ha sido la labor de individuos particulares, que «afilan» el pensamiento colectivo, lo radicalizan y lo vuelven realmente crítico y no solo reafirmante de la tradición. La experiencia personal, que no es ajena a lo social (aunque así lo llegue a asumir en ciertos estadios de la reflexión), agudiza lo social, le da su cariz crítico o reafirmante, y sólo mediante su «conciencia avanzada» —como indica Adorno en la cita que inaugura este apartado—, es posible construir una consciencia realmente crítica.



Figura 32

Tún evidentemente llevó a cabo reflexiones a partir de sus propias experiencias sociales, realizando una traspolación entre subjetividad y sociedad. Ello es evidente en obras como *El fruto del alcohol* (1969, Figura 32),¹⁴⁶ una de las obras más tempranas en su producción. En ella aparece un paisaje urbano de áreas marginales, centrado en torno a dos cantinas (se reconocen por sus puertecillas abatibles), y frente a ellas dos parejas de niños que juegan (¿o pelean?) y dos hombres borrachos tirados en el suelo. Es evidente que Tún —una persona

¹⁴⁶ Acrílico sobre tela, 66.5 x 76 cm. Forma parte de la colección de Irma de Schloesser, tomada de Monsanto (1996).

que sufrió alcoholismo y fue una de las causas principales de las muchas crisis en su vida— era consciente del daño que producía el consumo del alcohol. Según Monsanto (1996) es hasta los años setenta en que Tún comienza a transformarse en una persona alcohólica, por lo que podemos asumir que en *El fruto del alcohol* en realidad estaba observando la realidad a su alrededor más que sus propias experiencias personales. El fruto del alcohol es personal en tanto que surge de su experiencia —no podemos asumir totalmente que no bebía licor Tún para 1969, o su círculo de familiares y amistades cercanas— y, al tratarse de un fenómeno tan extendido como el alcoholismo, su reflexión personal llega a lo social, haciendo una crítica a las formas de sociabilidad que emergen en contextos donde quienes tienen el poder no solo son autoritarios, sino autoritarios ebrios.

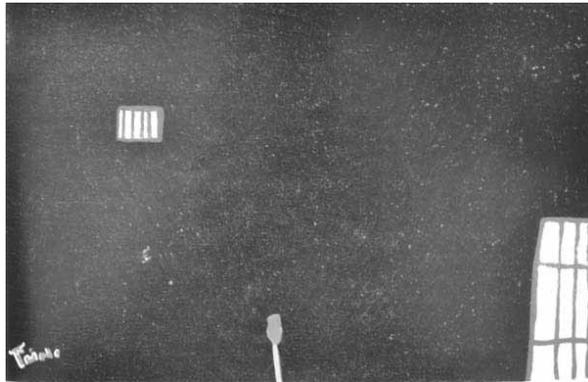


Figura 33

Meditando (1972, Figura 33)¹⁴⁷ es una obra enigmática y muy oscura, que surge de las experiencias de Tún en la cárcel. En *Meditando* vemos un contexto totalmente negro, donde solo es posible vislumbrar dos pequeñas ventanas con barrotes y, frente a la escena, un fósforo apagado. Esta impactante escena de desolación y abandono, que Tún posiblemente experimentó muchas veces en su vida, recuerda también el contexto en que muchas de las personas se sienten en este país: una sensación de abandono y soledad, de estar como en una prisión oscura que cierra todas las posibilidades de transformación, ejemplificadas por el fósforo apagado. La esperanza está allí, pero no se materializa; sólo es posible reflexionar alrededor de ella, pero su praxis aun no sucede, y todo parece indicar que nunca sucederá. Se sabe que Tún visitó muchas veces las cárceles por delitos asociados al alcoholismo, y tanto Klussmann (comunicación personal, septiembre de 2010) como Juárez (comunicación personal, septiembre de 2010) afirman que fue precisamente el alcohol el que provocó mucho del alejamiento de Tún del arte. Sin embargo, el alcohol era para él también una parte integral de su vida, sin él no podía aceptar que tenía que integrarse a un círculo de elite —el de las galerías— donde si bien se le recibían sus obras, su persona siempre sería vista como diferente, si no como inferior.

Siempre solo (1980, Figura 34)¹⁴⁸ es una obra tardía en la producción de Tún, y posterior a ella se dedicó al consumo masivo de alcohol y a vivir en la indigencia (aunque según Juá-

¹⁴⁷ Acrílico sobre tela, 27 x 41 cm. Forma parte de la Colección Monesco, tomada de Monsanto (1996).

¹⁴⁸ Acrílico sobre madera, 50 x 61 cm. Forma parte de la colección de Antonio Móbil, tomada de Monsanto (1996).

rez (comunicación personal, septiembre de 2010) nunca dejó de realizar obras),¹⁴⁹ lo que posteriormente fue un factor clave en su aún no esclarecida muerte en 1989. En esta obra aparece un paisaje de montañas doradas y moradas, coronando la montaña más alta una cruz blanca. En la parte inferior izquierda aparece una casa, y de ella parte un camino que se dirige a la cruz. Un hombre se encuentra a mitad del camino, y en su mano lleva lo que parece ser una corona de flores. La perspectiva en que se plantea la obra crea la ilusión de que la montaña y la cruz están extremadamente lejos del hombre que, afanoso, se esfuerza por llegar a la cima. El título de *Siempre solo* quizá hace alusión al hecho de que lo religioso ya no formaba parte de la esfera de la vida personal de Tún, en un momento en que el movimiento catequista católico (así como todos aquellos que se adscribían a la Teología de la Liberación) eran asesinados en masa. No se trata tanto de una pérdida de la fe, sino más bien de que ésta no es suficiente para terminar con el silencio, con el dolor y con la soledad. Es una metáfora sencilla para la que ha sido considerada la iglesia más martirizada de toda América Latina en su historia. La experiencia personal de Tún de una pérdida de esperanza en lo religioso —o más bien, en alcanzar las promesas de felicidad que lo religioso alguna vez le prometió— surge como ironía a la forma en que el Estado de Guatemala masacró a miles de catequistas por querer hacer de esas promesas de felicidad una realidad concreta.



Figura 34

Las tres obras de Tún presentadas acá —*El fruto de alcohol*, *Meditando* y *Siempre solo*— nos presentan el panorama individual de Tún entre fines de los años sesenta e inicios de los ochenta. Sin embargo ese panorama individual tiene mucho del contexto social que estaba configurándose en esa época. Y ello es bastante inquietante, porque nos habla del impacto de la violencia como totalidad en la subjetividad de los individuos, y la forma en que esas formas de subjetividad — y por añadidura de sociabilidad — resultaron profundamente dañadas y transformadas en ese período de la historia guatemalteca. Nos llaman la atención sobre algo

¹⁴⁹ Juárez también comentó que conoció a Tún mientras trabajaba en la *Galería El Túnel* de la zona 1 a finales de la década de los años ochenta (posiblemente en 1988 o 1989). Su encuentro fue todo menos lo que se esperaba de encontrar a un artista: un día llegó un pordiosero y pidió dinero a Juárez, y éste, al negarse, recibió la frase «¿Por qué no? Yo soy Tún» a lo cual Juárez recapacitó y le dio el dinero solicitado. También indicó —lo mismo que indica Klussmann (comunicación personal, septiembre de 2010)— que algunas veces llegaba a pintar al patio de la casa de ella, dejando como pago algunas de sus obras. Klussmann también indicó que, en una ocasión, Tún le llevó el *corte* de su novia indígena, para vendérselo y así poder comprar pinturas.

que se perdió durante ese período, algo que quizá nunca se recupere completamente. En su silencio minimalista y de trazos casi infantiles, Tún nos advierte sobre los peligros de pensar sólo desde lo colectivo, olvidando la experiencia individual. Pues, ya que tanto lo individual y lo social están en tensión dialéctica, no es sino a través de dicha tensión que se va a poder vislumbrar una crítica adecuada y la posibilidad de pensar y construir una sociedad mejor.

C. Y de cómo la realidad social desgarró la pintura personal

«El arte sobrevive solo mediante su fuerza de resistencia ante la sociedad, pero si no se cosifica se convierte también en mercancía.»

Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*.

La cita con la que comenzamos este apartado hace referencia al hecho de que, si una obra de arte no muestra resistencia ante lo ya establecido, corre el riesgo de pasar a formar parte de esa misma sociedad a la cual critica. Sin embargo muchas veces esa realidad social llega a impactar de tal modo en la obra de arte que prácticamente la «desgarra». En el contexto histórico y actual de Guatemala, quizá esa realidad llega a ser de tal modo tan impactante que puede llegar a alterar a las obras de arte y a la vida misma de los artistas. En el apartado anterior vimos cómo en la obra de Tún su propia subjetividad estaba cruzada por todo el contexto social, que le afecta de forma profunda y, a pesar de que sus obras son un ejemplo de sus preocupaciones personales, ellas no se pueden separar de lo que sucedía en la sociedad en ese momento. En este caso, son las tremendas contradicciones sociales las que dan el tono, dan los contraste —como el título de este capítulo— y configuran la relación entre forma y contenido. Las obras presentadas acá son testimonio de esa escisión, de esa fractura que lo social provoca en los artistas y en su sensibilidad.

Dentro del arte popular, *Los violadores de mujeres* (2007, Figura 35)¹⁵⁰ de Teodora Méndez es una pintura anómala. Anómala porque la temática, si bien la autora nos indicó que era porque sus compradores extranjeros le habían pedido que retratara las tradiciones de su comunidad (Méndez, comunicación personal, septiembre de 2010), no es la que normalmente se muestra como ejemplo de «lo tradicional» en las comunidades. En la escena aparecen varios hombres —indígenas todos— desvistiendo a dos mujeres a las cuales al parecer han secuestrado y cuyas pertenencias están regadas por el suelo. La alusión a la violación sexual es evidente, así como al secuestro. Lo interesante es que no se trata de hombres no indígenas, tal y como muchas veces se expresa desde el mayanismo radical con el argumento de «vinieron y violaron a *nuestras* mujeres» (ojo en el «nuestras» como sentido de propiedad individual o comunitaria). No, acá se trata de hombres mayas violando a mujeres mayas —por cierto, en un paraje boscoso y desolado—, y nos habla de un fenómeno recurrente en las comunidades: el rapto de mujeres para violación. Sololá —en donde vive Méndez— se ha hecho tristemente célebre en los últimos años por los constantes secuestros y asesinatos, entre los cuales resalta el de Lisandro Guarcax, artista kaqchikel a quien está dedicado este trabajo (conjuntamente con Luis de Lión). Ese contexto de violencia y peligros que van más

¹⁵⁰ Óleo sobre tela, 16" x 20". En el catálogo de <http://www.artemaya.com> aparece con el código MT-003.

allá del conflicto armado y que tiene que ver más con la violencia común y el crimen organizado, aparece en la obra de Méndez como una denuncia ante lo que sucede, un deseo de no-repetición, tal y como ella misma nos lo indicó en persona (Méndez, comunicación personal, septiembre de 2010).

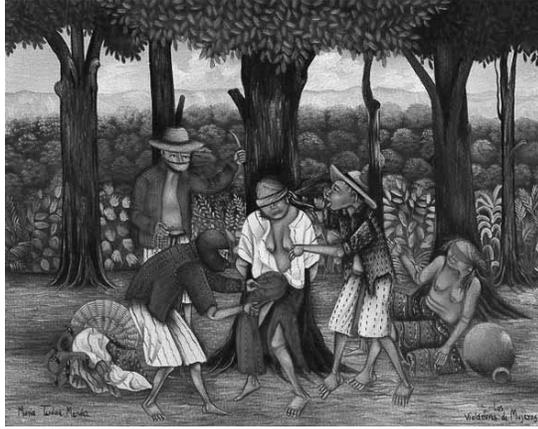


Figura 35

Las pinturas *Uno más* (1968, Figura 36) y la una de las obras de la serie *Aguatinta* (1968, Figura 37)¹⁵¹ de Rolando Ixquiac parecen seguir, desde la línea académica, este tono de denuncia y al mismo tiempo de mostrar hasta qué punto el contexto social puede influir en las obras y en la tensión que mantienen entre forma y contenido. Estas obras, realizadas en tonos oscuros, muestran a personajes casi esqueléticos ya sea en parejas o en soledad, que enmarcados en un contexto oscuro proveen la sensación de una desolación y abandono enormes. Se trata de personajes casi muertos, que aun así parecen aferrarse a sus últimos momentos de vida por medio de sus posiciones casi fetales, de súplica... en el mismo modo en que cotidianamente se ven mendigos y pordioseros en las calles de la ciudad de Guatemala y de Quetzaltenango. Las representaciones de la pobreza de Ixquiac también aparecen en su obra *Serie 68-69* (1969, Figura 38), donde la representación de dos individuos casi cadavéricos que parecen conversar entre sí genera la sensación de lejanía que los pordioseros tienen ante el resto de personas que pasan junto a ellos en las calles.



Figura 36

¹⁵¹ Las cuatro obras aparecen en el libro de Juárez (1984: 66-68) y no tienen más detalles que el año en que fueron realizadas. Sólo tuvimos acceso a fotografías en blanco y negro. En el caso de Serie 68-69 no tiene medidas especificadas.

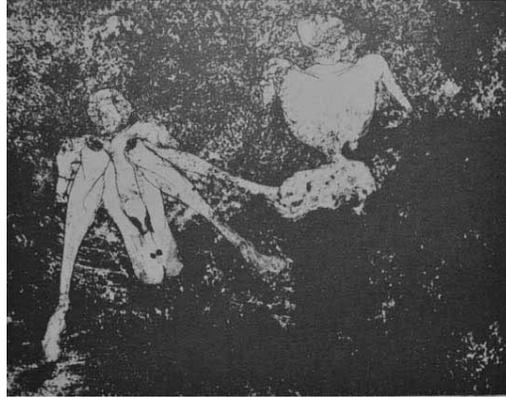


Figura 37

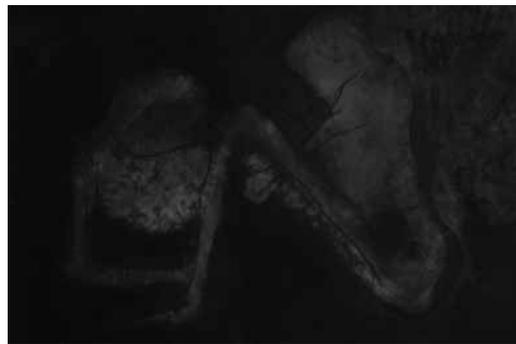


Figura 38

A diferencia de las otras obras de Ixquiac —ya comentadas en el capítulo sobre la utopía institucionalizada— donde el énfasis está más en la consecución de un proyecto de toma del Estado por parte del movimiento maya, así como de la concepción y mantenimiento conceptual y práctico de una bipolaridad extrema entre mayas y no-mayas, en las obras presentadas acá la tendencia es hacia retratar crudamente la realidad que se está observando. Una realidad de finales de los años sesenta que, irónicamente, ahora parece estar aun más presente que nunca antes, y que incluso ha tomado características violentas. «Sólo la exageración es verdadera» decían Horkheimer y Adorno en los momentos más álgidos de la II Guerra Mundial, y es cierto: sólo por medio de lo exagerado es posible ver aquellos detalles que el discurso dominante o las frías cifras no nos permiten ver, o que relativizan con epítetos como «los pobres» y «los que necesitan de nuestro apoyo». Lo necesitan, pero no en una forma asistencialista, sino a junto a ellos y en oposición consciente.

Las obras de Méndez y de Ixquiac presentadas acá son un testimonio de cómo la violencia y la pobreza extremas impactan en las obras de los artistas, especialmente en aquellos que sí poseen la sensibilidad de poderse acercar a lo real concreto y no sólo a la idea folklorista y romántica que se tiene sobre ello. Esto último va especialmente hacia Méndez, ya que ella realiza tanto obras «tradicionales» dentro de la pintura popular indígena, como también realiza obras de profundo contenido crítico, siempre bajo el estilo y la técnica de la pintura popular. En el caso de Ixquiac vemos, tanto una apropiación del discurso mayanista (especialmente en sus obras más recientes), como también una fuerte consciencia de lo que

sucede a su alrededor, ello a pesar de ser un pintor «académico» y supuestamente alejado del contexto social de la mayoría de las personas que viven en Guatemala. Al tocar los extremos de la exageración se llega, paradójicamente, a decir la verdad de un mundo que las personas privilegiadas de este país niegan o simplemente prefieren ignorar, pero que no deja de repetirse. Benjamin alertaba en una de sus *Tesis sobre el concepto de historia* que debía estudiarse críticamente el pasado, porque se corría el peligro de que el enemigo volviera a vencer. Ese enemigo no ha dejado de hacerlo.

D. Alienación y silencio

«El arte moderno es tan abstracto como han llegado a serlo las relaciones entre los seres humanos.»
Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*.

La pintura abstracta surgió como una negación a la tradición, como una negación a lo establecido y como una crítica a la búsqueda —siempre subjetivamente inexacta— de hacer copias exactas de la realidad. Y aunque se llegó a pintar adecuadamente una hoja o una mano, nunca se llegó a capturar todas las posibilidades interpretativas de un paisaje. Siempre mediaba el momento histórico y el momento del espíritu en la obra misma. La pintura abstracta trató, a través de Kandinski especialmente, de superar esa búsqueda de identidad con la realidad que le rodeaba. Así, en medio del *interieur* burgués de inicios del siglo XX pintaba manchas y líneas, las primeras obras no figurativas. Sin embargo, y como lacónicamente indica la frase inicial de este apartado, el arte moderno se hacía tan abstracto como se estaban convirtiendo las relaciones entre las personas. El arte moderno en Guatemala tiene algo de ello, pero se encuentran muy pocos ejemplos desde la pintura indígena que nos hablen sobre el grado de alienación que se comenzó a desarrollar aceleradamente a partir de la segunda mitad del siglo XX.

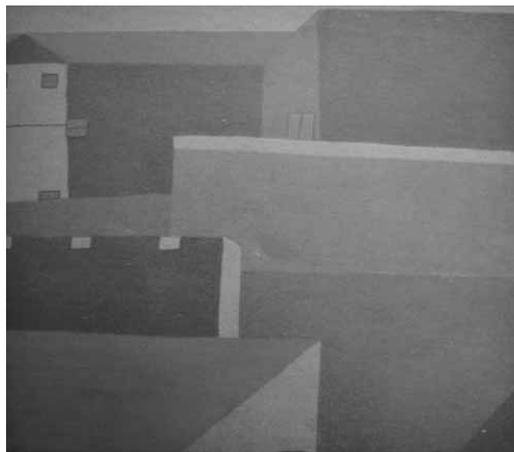


Figura 39

De nuevo es Francisco Tún quien nos da algunos de los mejores ejemplos sobre ello. En su pintura *Casas* (1978, Figura 39),¹⁵² la ausencia de personas y la acumulación exagerada de viviendas —casi una sobre otra— nos habla de manera silenciosa sobre el hacinamiento y la barbarie acumuladas en la pomposamente llamada «Tacita de Plata», la ciudad más moderna de Centro América. La escena, en la que predominan los tonos azulados, muestra varias paredes y techos de casas que se suceden sin cesar, y en la que se confunden las puertas y las ventanas. Algunos tonos rojizos y marrones recuerdan las formas de los techos de algunas casas, mientras de nuevo surge esa sensación de angustia bajo una tranquila imagen urbana. La angustia posiblemente proviene de la representación de un contexto urbano y marginal, donde la violencia y la pobreza conviven diariamente, sin que nada cambie a través de los años, solo los nombres de los personajes del barrio. La negación de esta realidad era una constante en la vida de Tún, que tenía que codearse con personajes de galerías de arte que evidentemente estaban en una condición socioeconómica infinitamente mejor que la de él. Y no porque él fuera un aficionado a las bebidas alcohólicas, sino porque nacieron en contextos distintos. Las tremendas desigualdades del país se veían reconciliadas de manera irreal en *Casas*, donde la imagen de la marginalidad urbana extrema podía ser exhibida como obra de arte en una galería de arte donde sólo un pequeño sector de la población —una elite— podía tener acceso a ellos, incluyendo el poder de compra, por supuesto.



Figura 40

Esta serie de Tún donde parece documentarse la alienación urbana que se estaba desarrollando fuertemente en la ciudad de Guatemala desde finales de los años sesenta y el periodo de crecimiento económico más grande que haya vivido el país, se complementa con otras obras, como *Sin título* (1980, Figura 40),¹⁵³ una de las pinturas «oscuras», más enigmáticas. En *Sin título* la escena urbana es vista desde lo alto, y aparecen tanto casas bajas como edificios más altos. La escena se complementa con la aparición de los caminos serpenteantes —un rasgo característico en muchas de las obras de Tún— y dos personas que caminan

¹⁵² Acrílico sobre madera, 42 x 48 cm. Forma parte de la colección de Dagoberto Vásquez Castañeda, tomada de Monsanto (1996).

¹⁵³ Acrílico sobre madera, 19 x 18 cm. Forma parte de la Colección Monesco, tomada de Monsanto (1996).

hacia diferentes rumbos. En general la obra aparece en tonos morados, azulados y rojizos, dando una imagen tenebrosa y de soledad y oscuridad. Las dos personas que aparecen no tienen relación entre ellos, y parecen caminar casi mecánicamente, como guiados por instintos. La alienación es generalizada, y todo aquel que viva actualmente en la ciudad de Guatemala y cuyo espacio de actividades esté en medio de muchas personas, se dará cuenta de que esta alienación no ha hecho sino aumentar. En los años setenta y ochenta la organización popular —«de masas»— era muy amplia y representó una afrenta al Estado militarizado y oligarca. El aniquilamiento físico de los líderes así como de los mandos medios de esas organizaciones fue una fase fundamental para que el capital pudiera establecerse en un contexto sin oposición, así como las palomas no son molestadas en el silencio del cementerio.



Figura 41

En *Sin título* no aparece otra cosa sino la representación de una sociedad que cada vez se reconocía menos a sí misma, que cada día perdía a más miembros y prefería aislarse en el trabajo y en el consumo, pero también en el silencio y en el conformismo ante el poder y ante lo ya establecido y lo que estaba por venir. La oscuridad de la obra quizá sea una referencia silenciosa a la oscuridad que para 1980 estaba por llegar a su punto culminante. Otra obra sin nombre, *Sin título* (1972, Figura 41),¹⁵⁴ nos da un marco de referencia durante el inicio de la década de los años setenta sobre un fenómeno que comenzaba a surgir y que en las dos obras anteriores vemos ya de una forma más establecida. Esta obra es bastante elocuente: en medio de un paraje de orilla urbana aparecen casas desperdigadas en las márgenes izquierda y derecha del cuadro, y en los tonos marrones y morados incluso algunas de las viviendas no tienen puertas. ¿Será sobre-simplificación? No lo creemos así, porque algunas de las casas sí tienen puertas e incluso ventanas. El grado de atomización de la sociedad es tal que incluso las puertas —el acceso a la intimidad de las viviendas y las familias— comienzan a desaparecer o simplemente ya no están. La vivienda del lado izquierdo, que sólo se distingue por sus perfiles, ha perdido ya la relación con el mundo que le rodea, está alienada de él, como también lo están sus moradores.

¹⁵⁴ Acrílico sobre madera, 36 x 45.5 cm. Forma parte de la Colección Monesco, tomada de Monsanto (1996).

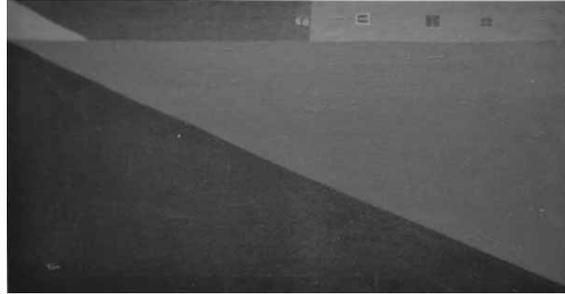


Figura 42

Parece que en las obras sobre paisajes urbanos de Tún las estructuras adquieren personalidad, y por ello en muchas está ausente la presencia humana en tanto que forma biológica, pero no desaparece en tanto que forma cultural, arquitectónica. Su representación —y su forma de comportamiento— está presente, aunque en forma abstracta. Las personas ya no son personas, son su arquitectura, sus posesiones. «Dime como vistes y te diré quién eres» dice un refrán popular guatemalteco, que posiblemente hace referencia al hecho de que nunca hemos dejado de vivir en una sociedad estamental, en una donde la alienación entre capas y clases sociales solo se supera por medio de la apariencia, y en algunos casos ella tampoco es suficiente. Por ejemplo, en *El tejado* (1972, Figura 42)¹⁵⁵ la visión en dos planos de un techo de una casa cubre cerca del 80% de la obra. La relación entre seres humanos ha llegado a ser tan abstracta para ese momento que el techo es quien provee la personalidad y la relación con el resto del mundo, y no los individuos. Siempre en tonos rojos, morados y azulados, El tejado pasa a representar la forma de relacionamiento de las personas en Guatemala, una forma que no ha hecho sino propagarse en los últimos años, conforme la industrialización y la economía de servicios y el consumo han llegado cada vez más a más personas en todo el país. La lógica estamental, que según los cantos de sirena del neoliberalismo iba a desaparecer con su sistema y su lógica de consumo, en realidad se ha perpetuado. El flujo de dominación, tal y como lo trabaja Palencia Frener (2009), también crea nuevas formas de sociabilidad a partir de las relaciones de poder percederas, y por ello la sociedad estamental continua, pero en su forma «posmoderna», abstracta, de *performance*, conceptual. Acá, la postura de Danto (2005) sólo estaría validando la abstracción de las relaciones sociales por medio de la celebración de la abstracción del arte. Este arte abstracto de Tún, más que una celebración, es una demostración de lo que está sucediendo en la humanidad, del grado de alienación que ya existe y aumenta cada día, de cómo la humanidad muere en medio de la fiesta.

¹⁵⁵ Acrílico sobre tela, 33.5 x 64 cm. Forma parte de la colección de María Dolores Castellanos, tomado de Monsanto (1996).

E. A pesar de todo, nunca ganó el silencio

«Existe un acuerdo tácito entre las generaciones pasadas y la nuestra. Nos han aguardado en la tierra. Se nos concedió, como a cada generación precedente, una débil fuerza mesiánica sobre la cual el pasado hace valer una pretensión. Es justo no ignorar esa pretensión.»

Benjamin, *Tesis sobre el concepto de historia*.

Las *Tesis sobre el concepto de historia* de Benjamin fueron escritas en 1940 en París —el año en que Hitler la invadió— en un momento de emergencia; eran en cierto modo un *aviso de incendio* de lo que estaba por venir, como brillantemente lo acota Löwy (2003). Ese momento de emergencia y de silencio, que duró particularmente de 1941 a inicios de 1945, vio también surgir la radicalmente crítica *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno (2006), así como también los muy oscuros y densos *Minima Moralia* de Adorno, todos ellos textos fundamentales en el pensamiento del siglo XX, el siglo de los extremos. En un país como Guatemala, donde se registró el mayor genocidio de todo el hemisferio occidental y uno de los más grandes del siglo XX, el «estado de emergencia» no ha sido la excepción, sino la regla. Ello no ha evitado tampoco los gritos no solo de auxilio, sino de crítica, de protesta, y quizá por ello la brutalidad ha sido aun mayor de lo que hubiera sido si todos hubieran perdido su capacidad crítica y reflexiva, y simplemente hubieran aceptado el estado de las cosas (lo que no hubiera implicado, por cierto, una mejora en sus condiciones de vida). En cierto modo, todos y todas aquellos y aquellas que murieron por construir una mejor sociedad, un mejor mundo, estaban convencidos de que habían recibido una fuerza mesiánica, de que eran parte de una tradición —quizá no lineal ni «grandiosa», pero tradición al fin— de lucha y de sufrimiento. Como reza el final de *Jesús verbo y no sustantivo* de Ricardo Arjona: «Murieron con la sonrisa en los labios, porque fueron verbo y no sustantivo.»

Hubo otros que sobrevivieron a la barbarie, especialmente aquella entre 1978 y 1984, aunque su vida quedó «dañada», como bien acota Adorno para el subtítulo de sus *Minima moralia*. En medio de esa existencia dañada y donde el silencio y el acatamiento al poder era la regla, el arte tuvo que cosificarse, tuvo que transformarse, tuvo que abstraerse para mantener el momento mesiánico, el momento del relámpago y el momento de «la flecha y el escudo» vivos, como utopía, como ilusión de algo mejor. Este último apartado enlaza con el siguiente capítulo, que trata no sobre la utopía fundamentada en el poder ya establecido, sino en la construcción de una no-identidad, una colectividad más allá de la alienación, una mejor sociedad, la mimesis entre humanidad y naturaleza. Para mientras que ello llega, algunos artistas indígenas en Guatemala representaron desde sus particulares perspectivas una crítica directa al sistema, un sistema que al parecer no notó la crítica que tenía enfrente, tan seguro estaba de su poder. Algunos de esos artistas viven aun hoy, otros como Tún fueron víctimas de las propias transformaciones de la sociedad, que poco a poco se cerró más en su propia realidad escindida. Sin embargo, sus obras, que quizá superaron sus propias ideas que tenían de crítica, perviven hasta hoy y tienen, muy a nuestro pesar, todavía mucha vigencia. Aun no amanece.



Figura 43

La pintura *Chompipe y ratones* (1982, Figura 43)¹⁵⁶ de Rolando Ixquiac es quizá una de las más famosas que existen sobre este pintor. En realidad forma parte de una serie más amplia sobre ratones y ratas, y que el mismo autor ha caracterizado como una crítica a la política que por entonces se desarrollaba en el país (Aguilera, s.f.). Caracterizada por Pedro Álvarez —ex-embajador de República Dominicana— como una muestra de la transitoriedad del poder, *Chompipe y ratones* atrae porque muestra el poderío del chompipe —que aparece atrás y es enorme— en comparación con el par de ratones que, frente a él, parecen querer ir en diferentes direcciones. Sin embargo, estos animales no parecen estar en conflicto, más bien parece que el chompipe en cierto modo «dirige» y supervisa el quehacer de las ratas que, como es su condición, realizan los trabajos más denigrantes. Ojo con el año de la obra: 1982, realizada en el momento de uno de los gobiernos más represivos —e, irónicamente, cortos— de la historia de Guatemala: el del general Efraín Ríos Montt. Sin embargo, *Chompipe y ratones* se alza como una crítica directa al quehacer de los gobiernos militares que, al final de cuentas, sólo respondían al poder económico, que incluso se vio en la responsabilidad de fomentar el enriquecimiento ilícito del mismo ejército con tal de garantizar sus bienes y su estatus.



Figura 44

¹⁵⁶ Esta obra se encuentra en Juárez (1984: 71) y la única referencia de la que disponemos nos indica de que se trata de un óleo sobre tela, sin especificar las medidas.

Chompipe y ratones establece —utilizando metáforas animales— una crítica a la forma en que el poder despótico de finales de los setenta e inicios de los ochenta permitió el aniquilamiento de cientos de miles de personas y, es más, lo justificó. Por su parte, Francisco Tún estableció una forma diferente de ver la dominación y criticarla: partió —al igual de Benjamin— de lo cotidiano y lo ordinario, y allí encontró las claves de su crítica más radical. En *Acarreando agua* (1972, Figura 44),¹⁵⁷ Tún muestra cómo la misma sociedad, a pesar del discurso de inclusión y demás, niega el establecimiento de algo mejor. En cierto modo la sociedad se rige por el instinto de conservación que la convierte en reaccionaria.¹⁵⁸ En *Acarreando agua* predominan los tonos azulados, aunque el contexto parece recordar alguna plaza de tipo colonial de un pueblo guatemalteco. En el medio de la escena aparece un personaje que lleva dos cubetas de agua y, por la forma en que las toma, parece que se encuentran vacías.¹⁵⁹ Ningún cuerpo de agua asoma en el paisaje. El hombre, cuyo sombrero de color amarillo delata su origen campesino va caminando solo, en un paisaje de puertas y muros gigantescos, que parecen negarle cualquier tipo de relación y acceso. La crítica a la sociedad estamental y con rasgos excluyentes que es Guatemala, está más que clara en esa escena, coronada en el fondo por un perfil montañoso que, si se presta atención, es bastante similar al que se puede apreciar desde el valle de la ciudad de Guatemala viendo hacia el occidente. Quizá sea una alusión a la noche, o a la oscuridad.



Figura 45

¹⁵⁷ Acrílico sobre tela, 44 x 79.5 cm. Forma parte de la Colección Monesco, tomada de Monsanto (1996).

¹⁵⁸ Esto no es nada nuevo y ni siquiera es algo que haya desaparecido. El complejo de una sociedad reaccionaria y profundamente autoritaria, que a pesar de vivir en uno de los contextos más desiguales del mundo sigue pidiendo gobiernos autoritarios, déspotas y asesinos, es analizado en Erazo (2007). Este estudio pareciera inspirarse también en el famoso *Studien über Autorität und Familie* realizado por el Instituto de Investigación Social de Frankfurt en los años veinte y treinta del siglo XX, y que predijo el apoyo de los obreros «socialistas» al gobierno del ultraderechista Adolf Hitler, en parte porque los gestos autoritarios de la sociedad alemana provenían de la esfera familiar y no tanto de una formación de político explícita, como un partido político o un sindicato.

¹⁵⁹ Recordemos que durante los años setenta y ochenta, y hasta la actualidad, en varias zonas marginales de la ciudad de Guatemala, el problema del abastecimiento de agua potable ha sido una constante. Tún posiblemente era consciente de ello cuando pintó esta obra.

La crítica a la sociedad estamental se encuentra más afinada en otra obra de Tún, *Solo mirando* (1973, Figura 45),¹⁶⁰ una obra donde aparecen más personas, pero en un contexto humanitario. La escena, ahora sí totalmente urbana, recuerda los alrededores de una prisión (nótese, por ejemplo, la torrecilla que aparece en el centro de la pintura, detrás del muro gris-celeste). Las ventanas de rejas del fondo recuerdan también que estamos frente a una prisión, la cual se encuentra supuestamente detrás del muro gris-celeste y su enorme puerta enrejada, cuya cerradura es enorme y exageradamente grande y alta. En las afueras interactúan diversas personas, y en primer plano encontramos dos parejas: una del lado derecho y una del lado izquierdo. Si prestamos atención notaremos que en ambas parejas la acción es de violencia: un personaje pegándole con un objeto parecido a un palo al otro que, en el suelo, trata de defenderse y de incorporarse. ¡Lo impresionante de la escena es que en las dos parejas los personajes son exactamente los mismos, pero sus papeles se invierten! Es, en cierto sentido, una especie de «rueda dialéctica del dolor» donde unos a otros se oprimen y se atacan sin fin. Y de nuevo, la cárcel está detrás del muro, pero la violencia ocurre afuera. ¿Qué nos quiso decir Tún con esto? ¿Acaso nos quiso decir que es más seguro vivir adentro de una prisión que afuera en la sociedad? No lo sabemos, pero es evidente que se trata de una crítica a la sociedad tal y como está organizada hasta el momento, en donde impera la ley del «sálvese quien pueda» (por cierto, un refrán bastante popular para caracterizar la situación guatemalteca), y en donde el poder se yergue amenazante pero, sin embargo, responde sólo a sus intereses y no hace absolutamente nada por cambiar las condiciones de toda la sociedad en su conjunto.



Figura 46

Solo mirando es eso, una vista muy cercana y caracterológica de la realidad cotidiana guatemalteca, y en cierto modo recuerda a la pintura *Chompipe y ratones* de Ixquiác, en el sentido de una crítica al Estado y al poder (que no es solo el Estado) y que responde más a sus intereses y a los intereses de los poderes económicos, del capital, que en la constitución de una verdadera sociedad emancipada. Una obra por su impactante contenido, así por su carácter casi profético, es *El fin del mundo* (1973, Figura 46),¹⁶¹ también de Tún, y que nos muestra de forma bastante dramática prácticamente toda la historia de Guatemala. Era

¹⁶⁰ Acrílico sobre madera, 43 x 61 cm. Forma parte de la colección del Dr. Otto Menéndez, tomada de Monsanto (1996).

¹⁶¹ Acrílico sobre madera, 48.5 x 61.5 cm. Forma parte de la colección del Dr. Otto Menéndez, tomada de Monsanto (1996).

parte de la grandísima habilidad de Tún el reducir a trazos sencillos y ejemplos prácticos toda la complejidad de las relaciones de poder y sociales guatemaltecas, y *El fin del mundo* es quizá uno de los mejores ejemplos de ello. *El fin del mundo* muestra una serie de ocho recuadros en dos filas de cuatro, y en cada uno de ellos se encuentra un vaso. Comenzando por el lado superior izquierdo, y siguiendo al modo de lectura usual, notamos como en cada recuadro al vaso le va cayendo una o más gotas de un líquido rojo, posiblemente sangre. Así, comenzamos en uno, dos, tres, hasta llegar a seis. A partir del séptimo recuadro (el tercero de la fila inferior, de izquierda a derecha) aparecen sólo cuatro gotas, pero esto porque el vaso ya se está rebalsando. En el último recuadro, en la esquina inferior derecha, aparece todo el recuadro pintado de rojo y, en el medio de él, el vaso, flotando en el líquido rojo.

El fin del mundo nos habla de la destrucción del ser humano por el ser humano mismo. Esta obra ya no es una denuncia étnica —ninguna obra de Tún lo es en sentido estricto—, sino una protesta y un llamado desesperado ante la destrucción en masa de vidas humanas. *Homo homini lupus* —«El hombre es el lobo del hombre»— la famosa frase de Hobbes tiene acá su máxima expresión. El carácter profético de *El fin del mundo* proviene del hecho de que se trata del año 1973, y estamos más bien ante una advertencia de lo que está por venir. Es cierto que en los años sesenta se realizaron masacres en el oriente del país, y que desde 1954 no cesaron los asesinatos de activistas políticos. Sin embargo, lo peor aún estaba por venir, y el silencio iba a llegar a su momento de máximo esplendor entre 1978 y 1984, aunque nunca fuera completo. Este genuino «aviso de incendio» de Tún sobre lo que estaba por venir nos recuerda que, muchas veces, el arte en su silencio y abstracción —o en su elitismo extremo, porque recordemos que estas obras se vendían en galerías— no deja de asumir, pese a todo, su carácter de arte radical y de crítica social aguda. Lo que provoca más temor es el hecho de que, a pesar de su carácter profético posiblemente para el contexto entre 1979 y 1984, *El fin del mundo* aun sigue teniendo validez en un país que, como Guatemala, sigue con cifras de muertos diarios y anuales idénticas o mayores a las de la época del conflicto armado interno.

Este capítulo mostró aquellas obras que representan, más que fenómenos de empoderamiento económico, formas de empatía con los que no tienen, con los subalternos, con los ajenos a la historia victoriosa del poder. El empoderamiento acá es más bien aquel tipo de empoderamiento que, no buscando el mérito personal, busca más bien ser como el relámpago que cuestiona la tranquila noche de la dominación y el dolor. No por su carácter elitista e individualista el arte deja de ser crítico —y esto ya lo vimos incluso en ejemplos del arte popular como las obras de Méndez— sino más bien es a pesar de ese elitismo que se logra crear —con el desarrollo técnico y estilístico más avanzado— obras de una gran calidad estética y asimismo una profundidad crítica que quizá obras más «consecuentes» con las luchas populares nunca lleguen a tener. «Las obras de arte se vuelven bellas en virtud de su movimiento contra la mera existencia» dijo Adorno, y en estas obras «negras», opacas como su realidad, estamos ante la belleza de la crítica, ante la belleza del que entre el llanto de la derrota tiene el valor de aun seguir peleando en medio de la oscuridad, pese a todo. «La memoria es una condición existencial, un diálogo entre la derrota y la rebelión, el dolor de la esperanza» dijo alguna vez Sergio Tischler (2009), y acá en estas obras vemos ese dolor en lucha desde lo más avanzado del arte guatemalteco, que a pesar de su elitismo y del hecho de que fueron pocos los que lo hicieron, estuvo al lado de la rebelión, acompañándola en su forma negativa, no clasificable. Su memoria viva en la actualidad es un recuerdo de que aun falta mucho por transformar, y por medio de mostrar lo doloroso pretenden mostrarnos también lo que ya no debe de existir en una sociedad realmente emancipada. Es el dolor de la esperanza.

VI. Los colores de la utopía negativa. Representaciones pictóricas de lo que aún no es

«Mientras la conciencia tenga que tender por su forma a la unidad, es decir, mientras mida lo que no le es idéntico con su pretensión de totalidad, lo distinto tendrá que parecer divergente, disonante, negativo.»
Theodor W. Adorno, *Dialéctica Negativa*.

En los capítulos anteriores pasamos de las prácticas pictóricas del empoderamiento femenino a la forma en que las comunidades provocan sus propias revoluciones desde dentro y con ello toman *agencia —poder-hacer—* con respecto a los sujetos y colectivos externos. También vimos cómo lo más oscuro de la sociedad puede ser manifiesto en el arte como un medio para criticar eso negativo de la sociedad y así construir algo mejor. Finalmente vimos también cómo el desear una sociedad mejor puede llevar al error de «institucionalizar» lo utópico, reduciéndolo a mera meta programática, a mero instrumento o a mera prolongación de lo ya existente. Este capítulo final es diferente, y acá mostramos aquellas obras que tienen su contenido utópico en la negatividad de sus propuestas; propuestas que no pueden ser reducidas a conceptos ni a algo concreto... al menos aún no. Su reducción a los preceptos de nuestra realidad las convertiría en evolución de nuestras propias formas sociales, en una «reforma» de la sociedad y no en una revolución. En su radical alejamiento respecto a lo real radica su carácter utópico, su esperanza.

Lo utópico negativo hace referencia a las utopías que no se pueden reducir a lo dado. Obviamente parten del presente concreto, un presente escindido, pero en lugar de promover su reforma proponen su superación dialéctica, no su resolución cuasi-amistosa según la dialéctica positiva de cuño hegeliano. Es así que por medio de estilos y técnicas diferentes es posible que se logre la verdadera emancipación de los seres humanos, donde ya no sientan vergüenza de su pasado, donde se reconcilie humanidad y naturaleza. Pero ello no sería posible sin los aportes —y errores— que mostramos en algunas de las obras comentadas en los capítulos anteriores. Más que errores se trata de caminos ya recorridos con anterioridad: la búsqueda de la institucionalización de los sueños de emancipación, la reducción de lo utópico a lo que exige el momento, etcétera. El arte, como otra forma de pensamiento, también exige para sí su propia superación. Al disolverse el arte, al no ser ya necesario, la humanidad

se habrá transformado. ¿Cómo será eso? Este arte guarda silencio ante la praxis, no porque no pueda dar una respuesta a ello —tenemos el muralismo mexicano y el realismo soviético como pruebas afirmativas—, sino porque no compromete la utopía a la necesidad —muchas veces irreflexiva— de la solución del dolor del presente. La praxis no es el objetivo del arte, sino generar la reflexividad crítica. El arte no empodera por ser práctico, sino por crear nuevas posibilidades de reflexión y, con ello, de prácticas concretas.

Las obras acá analizadas tienen la particularidad de haber sido hechas con una intencionalidad (en algunos casos desconocemos exactamente cual), pero que en virtud de la autonomía propia de las obras verdaderamente radicales, las propias pinturas han creado su propio criterio de lectura y de mensaje. Es en este plano donde la utopía negativa inherente a ellas salta, y solo en su constelación conceptual alrededor de ella es posible acceder a su significado; al descubrir la combinación de tensión entre forma y contenido la utopía negativa se nos muestra, aunque no la podamos atrapar en los conceptos y solo podamos determinarla, pero no definirla. De este modo, se salva su carácter utópico y mimético, manteniendo su tensión dialéctica entre su presente y su anhelo de un futuro mejor. Es ahí donde la relación entre forma y contenido adquiere toda su verdad, y las obras pueden realmente «decir» lo que llevan dentro de sí. Esto es lo mismo que decir que las obras afirman más de lo que muestran a simple vista. Los apartados de este trabajo nos hablan sobre las diferentes formas en que la utopía negativa toma forma, sus tendencias y sus límites objetivos. Asimismo, muestran cómo en algunos casos las obras refieren a un ideal del pasado comunitario pero bajo una forma no reaccionaria ni romántica, sino una forma transfigurada, no-idéntica. El arte aun tiene mucho que decir en torno a la búsqueda de una humanidad que pueda llegar a sentirse redimida de sí misma.

A. La negatividad de la utopía pan-maya

«Las obras de arte tienen su eficacia práctica en una modificación de la consciencia apenas concretable y no en que se pongan a arengar.»
Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*.

En el capítulo sobre utopía institucionalizada hablamos un poco sobre las perspectivas del mayanismo culturalista en torno a la formación de una identidad —y una unidad política— pan-maya. Esta idea de la unidad política ha partido tradicionalmente de una supuesta unidad étnica basada en una afinidad política ante el sistema de dominación (como el estrato más bajo de la sociedad, el más excluido), así como de la homologación entre unidad lingüística y unidad sociopolítica. Estas ideas han visto su corrección en la práctica: no hay tal unidad política en las comunidades mayas ni entre ellas, y las lógicas que las relacionan —muchas de ellas idealizadas como «ancestrales» y por ello «buenas»—, incluso, van en contra de los mismos postulados sobre una sociedad mejor. Sin embargo, y en el marco de un falso empoderamiento apoyado por un sector de la cooperación internacional, buena parte del mayanismo culturalista aun sigue considerando la idea de un Estado monoétnico maya y al mismo tiempo equilibrado económicamente en su interior. Varias de las obras de Rolando Ixquiác Xicaré apuntan hacia esa línea de pensamiento —y él mismo lo afirmó en la entrevista que

sostuvo con nosotros (Ixquiac Xicar, comunicaci3n personal, junio de 2010)—, así como varias obras de Paula Nicho muestran esa idea de «empoderamiento oenegero» aunque, ir3nicamente, ninguno de los dos se beneficie con fondos de la cooperaci3n internacional.

Otras obras, como las realizadas por Nicolás Reanda Quiejú, Felipe Reanda Sosof y María Teodora Méndez han tendido más hacia la construcci3n de una identidad indígena regional a partir de las tradiciones en común. En las entrevistas a estos pintores y pintora ellos y ella reconocieron que hay momentos en que las relaciones no son tan arm3nicas entre las comunidades, pero que igual todos reconocen que son indígenas y que comparten un pasado común, aunque no necesariamente de solidaridad. Esta visi3n más realista sobre la realidad de las comunidades se expresa en sus propias obras, aunque también se expresan sus contradicciones —como es el caso de *Los violadores de mujeres* de Méndez (Figura 35)— donde se muestra la violencia en el interior de las propias comunidades. Otras obras parten de un conocimiento que combina tanto la tradici3n local como los conocimientos noratlnticos, como en el caso de la pintura *Liberaci3n femenina* de Paula Nicho (Figura 26), donde se combina la transformaci3n desde lo local con el ideal de la liberaci3n patriarcal de la mujer. La relaci3n dialéctica y dial3gica entre lo externo y lo interno en las comunidades, entre lo individual y lo colectivo, se hace patente en estas obras que, más que resoluciones de dichas relaciones, mantienen su tensi3n en forma crítica.



Figura 47

Dentro de la familia Reanda Sosof uno de los hijos menores de Nicolás Reanda Quiejú es Eliseo Reanda Sosof. Como alumno de su padre y su hermano, Reanda Sosof ha desarrollado un estilo que pareciera combinar el *geometrismo* de su padre con el estilo más radical de su hermano, incluyendo —por supuesto— la técnica de la acuarela. En *Flor típica* (2010, Figura 47),¹⁶² Reanda Sosof nos presenta una idea de pan-mayanismo negativo, plet3rico en alusiones metaf3ricas y al mismo tiempo guardando silencio ante su proyecci3n práctica. En *Flor típica* aparece una enorme flor de ocho pétalos, cada uno de los cuales —dibujados con precisi3n geométrica— tiene la imagen de un *wipil* de alguna de las comunidades de los

¹⁶² Acuarela sobre papel, 28.5 x 18 cm. Colecci3n del autor.

alrededores de Santiago Atitlán, así como pueblos más lejanos pero que tienen alguna relación con la comunidad o con la familia Reanda Sosof. El centro de la flor es un sol, en medio del cual aparece, perfilada nada más, la figura de una mujer de Santiago Atitlán, distinguiéndose parte de su *wipil*. El fondo es en tonos verdes y con formas vegetales que recuerdan pétalos y hojas, así como también aparece el tallo que sostiene esta flor.

Flor típica es, en cierto modo, una abstracción pictórica de relaciones que ya existen entre las distintas comunidades, relaciones que son tanto cordiales como eventualmente conflictivas (recordemos los conflictos prehispánicos, por ejemplo, entre tz'utujiles, k'ichee's, kaqchikeles e ixiles, algunas de cuyas comunidades aparecen representadas por su *wipil* en *Flor típica*). Sin embargo, el tallo común, y el rostro de la mujer en el centro, nos recuerdan que estamos ante una expresión de una relación reconciliada, inmemorial y que, además, pasa por el trabajo de las mujeres como creadoras de alianzas entre comunidades. Es el ideal de una pan-mayanidad sin Estado, sino sólo comunitaria, del modo en que los caracoles zapatistas lo experimentan hoy. Ello no quiere decir que se trate de un retorno a algún tipo de «barbarie» romantizada hacia el presente, lo que equivaldría a un romanticismo reaccionario, sino más bien estamos ante un anhelo de comunidad que, sin embargo, no nos dice cómo debe ser esa comunidad en sus detalles, únicamente nos muestra lo ya reconciliado, la mimesis.

«Al existir, las obras de arte postulan la existencia de algo no existente y entran de este modo en conflicto con su no existencia real.» (Adorno, 2004: 84). *Flor típica* entra en conflicto con una realidad conflictiva, escindida, pero postula algo que no existe aún, pero que sin embargo, está partiendo de lo concreto actual, de lo que nos muestra rastros de lo que aun no es. En su realidad fragmentada esta obra establece vínculos con lo que hoy ya nos anticipa un futuro mejor, pero al mismo tiempo lo transforma para mostrárnoslo como utopía negativa, como lo bueno de nuestro presente bajo la forma que adquiriría en una sociedad mejor. Obviamente al no decir su praxis es fácilmente descartable por «inútil», aunque ante ella se albergue el sentimiento de que, a pesar de todo, las cosas lleguen a ser como lo muestra sin conceptos. Como arte radical sólo anticipa lo mejor, pero guarda hermético silencio ante el cuestionamiento sobre su aplicabilidad inmediata. *Liberación femenina* de Nicho se acerca bastante a esta idea, es quizá una de las obras que quedó fuera de este capítulo pero que estuvo más cerca de estarlo, pero al llegar ante lo negativo, lo divergente, regresa al terreno seguro de lo ya establecido. Ahí pierde su radicalidad, aunque su mensaje siga siendo enormemente crítico. En *Flor típica*, por otro lado, no vemos esa duda: la obra se construye sobre la idea de una sociedad reconciliada, no sobre la reconciliación de lo que ya existe.

B. Los trazos de la humanidad reconciliada

«Las grandes obras pueden esperar. Hay una parte de su verdad que no se disuelve con el sentido metafísico, por poco que sea lo que de ella podamos aprisionar; por ella siguen siendo elocuentes. Una humanidad liberada debería sentir agrado en la herencia de su pasado ya libre de culpas.»

Theodor W. Adorno, *Seminario sobre Teoría Estética*, 1969.

Adorno dedicó los últimos años de su vida a la elaboración de su después obra póstuma: *Teoría estética*. Sin embargo también realizó seminarios sobre algunos de los contenidos que estaba desarrollando en ese trabajo y que había adelantado —aunque de una forma más filosófica y epistémica— en *Dialéctica negativa*. Sus contenidos siguieron siendo oscuros para muchos, y cuando el «señor Profesor» no apoyó los movimientos estudiantiles de 1968 y posteriores, se ganó la antipatía de todos. Al morir en 1969, su obra fue prácticamente olvidada y no es sino hasta hace unos años que de nuevo surgió el interés en ella. En las explicaciones sobre el arte radical Adorno mencionaba que algunas veces expresa una especie de reconciliación humana en una sociedad que aun no lo es. Ese es su carácter utópico. En este apartado analizamos algunas de las obras indígenas contemporáneas en Guatemala que más se acercan a esa idea de utopía, una utopía negativa.

Francisco Tún es nuevamente quien, con sus trazos sencillos y ante una aparente pintura sin mayor elaboración técnica (pero sí una gran elaboración reflexiva alrededor de ella), también tiene escenas que representan lo utópico y lo negativo. Lamentablemente a muy pocas de sus obras les puso un nombre propio, así que acá las nombraremos a todas como «Sin título», y será el lector quien se guiará a través de las imágenes de cada una de ellas. En la primer *Sin título* (s.f., Figura 48),¹⁶³ el colorido es evidente, hay pocos grupos de color y cada uno de ellos ocupa un buen espacio en la pintura, y asimismo, aparecen varias casas, todas ellas con colores más suaves que en las casas mostradas en las obras del capítulo sobre el dolor y el silencio, en esta investigación. Quizá lo alegre de los colores de *Sin título* se deba a que originalmente esta pintura formaba parte de una cuna para un bebé, y entonces no podía contener una escena demasiado crítica u oscura. Sin embargo, notamos elementos que enlazan esta obra con otras de Tún y no la aíslan como algo atípico en él. Uno de esos elementos es el cuerpo de agua: en las demás pinturas trabajadas de Tún, los cuerpos de agua no aparecen. Este cuerpo de agua, que parece un lago, también está decorado con lo que parecen ser unos animales acuáticos. Otro elemento que resalta es el tamaño de las casas respecto a los dos seres humanos (uno en primer plano, otro en el fondo del lado derecho, sobre un camino): las casas acá sí son proporcionales al tamaño de las personas.

¹⁶³ Acrílico sobre madera, 50 x 70 cm. Colección privada. Todas las Sin título de este apartado fueron realizadas entre los años setenta y ochenta, según se nos informó por parte de la fuente que es propietaria de estas obras.



Figura 48

En *Sin título* también encontramos un elemento que nos intrigó desde un inicio, y que quizá marca aun más a esta obra como una muestra de arte radical y de utopía negativa. El personaje del primer plano, un hombre, lleva dos cubetas para —al parecer— llenarlas de agua a la orilla del lago. A diferencia de la pintura *Acarreando agua* (Figura 44) acá Tún ya no muestra al personaje de las cubetas con una pose que indique que las lleva vacías, y las puertas y muros que le rodean no parecen aplastarlo ni están cerradas para él. Aquí tenemos una sociedad diferente, posiblemente ya reconciliada, y en donde la naturaleza ya convive con los seres humanos y no aparece solo como un fondo decorativo. Hay algo más aun: cuando hablamos de *Acarreando agua* hablamos también del hecho de que el perfil montañoso del fondo recordaba a las montañas que se encuentran hacia el occidente del valle de la ciudad de Guatemala. En este caso pareciera que el contexto se desarrolla en una visión un tanto transformada del lago de Amatitlán, al sur de la Ciudad de Guatemala, y que el perfil montañoso corresponde al lado oriental del valle, a donde se puede vislumbrar el amanecer. ¿Coincidencia? Posiblemente Tún se inspiró en la geografía del valle de la Ciudad de Guatemala, puesto que se trataba de su ciudad natal y no se conoce que haya viajado ni al extranjero ni al interior del país. Lo reconciliado con la naturaleza aparece en el hecho de que, si se trata del lago de Amatitlán, es un lago de donde ya se puede beber su agua. En *Sin título* estamos ante una sociedad que, aunque es en el territorio guatemalteco, aún no existe. Quizá el hecho de que esta obra estuviera pintada en una cuna es una metáfora sobre el amanecer de una humanidad diferente, solidaria y comunal, y así como decoraba la cuna de una nueva vida, así nos hablaba de una nueva vida por venir.

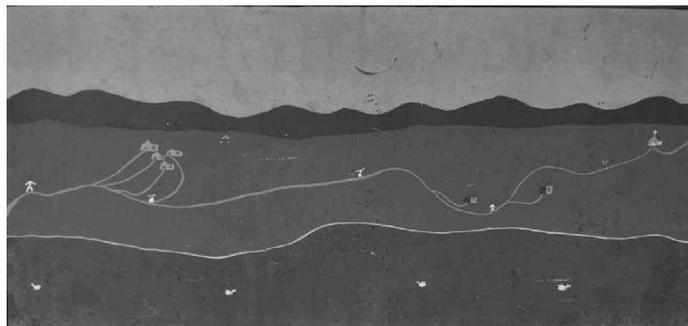


Figura 49

Otra de las obras de Tún, *Sin título* (s.f., Figura 49)¹⁶⁴ nos presenta también un paisaje con un cuerpo de agua en el centro. El perfil montañoso del fondo parece ya no hacer alusión a ningún lugar real o fácilmente identificable dentro de la geografía de los alrededores del valle de la Ciudad de Guatemala. Hay algunas casas agrupadas en diferentes lugares e incluso aparece una iglesia en el lado derecho, al fondo. Varias personas caminan en diferentes direcciones, y un solo camino principal une todos los caminos secundarios. Entre las personas destaca una pareja en la parte central, donde un hombre ve hacia donde la mujer que le acompaña le señala, en el horizonte montañoso. La escena muestra —a pesar de la ausencia de colores brillantes— una cierta sensación de tranquilidad, y el hecho de que fuera originalmente un basurero de lata donde fue pintado nos da una idea del carácter circular e infinito de la escena. Es como si la dicha que representa nunca se agotara. Acá, en el cuerpo de agua en la parte inferior de la escena, sí aparecen algunas aves, posiblemente patos y cisnes, quienes nadan apaciblemente. Con una elaboración menor a la *Sin título* anteriormente expuesta, esta obra aun así nos da la idea de una comunidad pacífica, donde no existen los conflictos y donde todo parece no tener fin. El ideal de una utopía muchas veces surge de un temor a la muerte y de un deseo de eternidad, y este podría ser uno de esos casos.

Una tercera obra de Tún *Sin título* (s.f., Figura 50)¹⁶⁵ se trata de una miniatura que, sin embargo, muestra una complejidad temática a pesar de su reducido tamaño. En la pequeña escena se desarrolla una escena urbana que, por el trazo de las calles, recuerda a *Jugando pelota* (Figura 14). Enfrente de la calle —en donde por cierto hay varias personas— se alzan algunas casas de tamaño más o menos proporcional, y en el fondo en las montañas aparecen varios caminos y personas yendo y viniendo por ellos. Esta obra —que a pesar de su reducido tamaño no evidencia mayores inconvenientes en cuanto a la correcta presentación de los elementos que la conforman— nos da una idea de una sociedad urbana más armónica, una sociedad que no es cerrada en sí misma y que también mantiene relaciones con otras comunidades (esto por los caminos que se pierden en el horizonte montañoso). A pesar de tratarse de una sociedad utópica, ella no muestra los característicos rasgos de un orden arquitectónico, al modo de las utopías europeas del siglo XIX, sino más bien parte de la organización arquitectónica concreta de las áreas marginales de la ciudad de Guatemala y, con un trazo desordenado, crea la idea de armonía humana en medio de lo divergente arquitectónico. Es, en cierto modo, como si se dejara hablar a lo no-idéntico de las construcciones humanas mismas.



Figura 50

¹⁶⁴ Acrílico sobre lata, 30 x 75 cm. Colección privada.

¹⁶⁵ Acrílico sobre madera, 6 x 8 cm. Colección privada.

Finalmente, hay una cuarta *Sin título* de Tún (s.f., Figura 51)¹⁶⁶ que, a diferencia de las otras ya presentadas, hace referencia a una utopía negativa con rasgos aun más concretos, como que si Tún necesitara un asidero en la conformación de una comunidad. O simplemente puede ser una exageración nuestra. Lo cierto es que en esta *Sin título* aparece ante el espectador una especie de «comunidad redonda» que ordena sus casas en torno a una especie de patio central donde convergen diferentes caminos. Estos caminos se prolongan más allá de la comunidad misma, y se pierden hasta el fondo montañoso indefinido que se encuentra en la parte superior de la pintura. En la parte inferior, cruzando en forma casi curvilínea de izquierda a derecha se encuentra un río que poco a poco se van ensanchando más, aunque nadie parece prestarle atención. El ordenamiento de la comunidad de nuevo es atípico, y un ejemplo de ello es que la iglesia se encuentra en el borde inferior derecho del círculo comunitario. Esta forma de organización de viviendas recuerda algunos casos tribales en Venezuela, pero también recuerda la conformación de los llamados «palomares» o viviendas multifamiliares tan comunes en los sectores marginales de la Ciudad de Guatemala. Acá, sin embargo, vemos una réplica de esta organización arquitectónica organizada en torno a un patio o plaza central, a cuyo alrededor se encuentran las viviendas. Pero en este caso las viviendas ya no son cuartos, sino casas enteras. La utopía negativa en *Sin título* ha partido de lo concreto, pero revolucionándolo y dignificándolo, haciendo de un marcador de denigración como el «palomar» un ejemplo de organización social utópica.

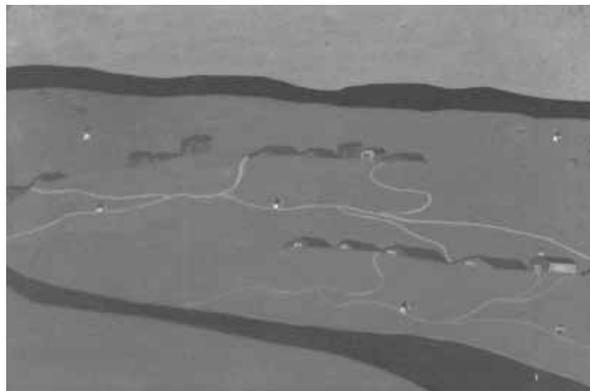


Figura 51

Todas las obras de Tún presentadas en este apartado presentan la dificultad de hablarnos de realidades que aun no han sucedido pero que sin embargo utilizan elementos de la realidad actual o, cuando menos, de la realidad que estuvo cerca de Tún mientras vivió. Estas obras no pueden ser sencillamente reducidos a conceptos y acá tratamos, en la medida de lo posible, de contextualizarlas y, a través del uso de conceptos más críticos, tratar de mostrar la utopía negativa que contienen. Dada que esta es una investigación exploratoria la profundidad de los análisis pudo variar, y esto es válido para todos los capítulos de esta investigación. Sin embargo, en todos ellos fue constante una reflexión crítica que, como en el caso de las obras de Tún acá trabajadas, siempre buscó que las obras mismas hablaran, y que la teoría misma fuera adaptándose al material y, más que mostrar una solución entre forma y contenido de las obras, las mostrara en su tensión dialéctica, como algo que aún no se ha resuelto en el pensamiento, porque simplemente no se ha resuelto en la realidad concreta.

¹⁶⁶ Acrílico sobre madera, 20 x 30 cm. Colección privada.

C. Empoderando críticamente el futuro

«Pero quien muere desesperado es que toda su vida ha sido inútil.»

Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*.

¿Cómo es posible empoderar críticamente al futuro? Parece algo demasiado complicado e incluso contradictorio. Sin embargo, aquellas obras que muestran una utopía negativa están haciendo, en cierto modo, eso. Lo hacen porque nos muestran una realidad aun no construida, aun no realizada, pero que sin embargo al observarla nos da un cierto aire de familiaridad, de que ello ya lo hemos vivido en algún momento. Y eso es cierto, aunque lo hayamos vivido en la más opaca de las sociedades guatemaltecas que quizá hayan existido. Este es un capítulo breve, y no lo es sólo porque los ejemplos que lo conforman son pocos, sino también porque las utopías negativas no son fácilmente explicables por medio de palabras. Su naturaleza es esquiva, es divergente, y al mostrar lo no-idéntico, la mimesis y lo que aun no es corre el riesgo de ser reducida y dominada por la razón actual. Estas obras aun no son para esta sociedad, aunque nos la recuerden a momentos. Son para una sociedad que partirá de cierta inocencia infantil, que ya no tendrá rencores respecto a su pasado y que podrá verse a sí misma con dignidad.

Se empodera críticamente el futuro porque al realizarse en el pasado no-reconciliado estas obras, ellas son en cierto modo el arma bajo la cual se medirán las sociedades del futuro, aunque quizá algunas de ellas (al igual que nosotros) no sepan cómo transformar el mensaje utópico en una praxis adecuada. Solo en una sociedad emancipada y reconciliada el arte ya no tendrá nada que decir en torno a una sociedad mejor. Mientras ello no suceda el arte seguirá indicando de forma negativa una sociedad mejor, a la que se aspira pero que implicaría el desaparecimiento de la humanidad tal y como la conocemos hasta hoy. Ese camino es largo y espinoso, y en estos momentos parece aun más difícil de recorrer, pero no por ello es imposible. La escisión entre el *poder-sobre* y el *poder-hacer* de Holloway (2010) nos da una luz sobre el hecho de que a pesar del grado de alienación en el que se encuentran las sociedades administradas actuales, aun hay espacio para la no-identidad, para lo divergente, lo crítico y lo diferente. Y ello, al igual que el arte, sólo será bello en virtud de su movimiento contra lo ya dado, contra la mera existencia. Sólo así mostrará su solidaridad con el arte radical utópico negativo, y sólo así estaremos un paso más cerca de vislumbrar una humanidad realmente emancipada y orgullosa de sí misma.

VII. Conclusiones

Tensión de los empoderamientos, crítica aguda

Este trabajo se concibió como una forma de ver cómo los pueblos indígenas y las mujeres indígenas en Guatemala llevaban a cabo diferentes procesos de crítica social y de empoderamiento a través de la elaboración de pintura de caballete, en un período de cincuenta años que formalmente establecimos en 1960 y que termina justamente en 2010. Sin embargo, las posibilidades de determinar formas de empoderamiento chocaron con una realidad que tendía más a expresar dinámicas de crítica social que de la conformación de un movimiento de demandas articuladas buscando un fin ya establecido de antemano. Los fines que dicen perseguir la mayoría de las obras analizadas en esta investigación hacen relación más a demandas humanas como también a denunciar la horrible desigualdad de este país. Asimismo, algunas de estas obras son también claves para entender cómo debería ser una sociedad diferente, mejor, reconciliada.

En diferentes capítulos tratamos de mostrar esta tensión entre la multiplicidad de formas de empoderamiento. En general, podemos decir que la pintura de caballete contemporánea en los pueblos indígenas, tanto si el o la artista es autodidacta (popular) o de formación académica, sí genera procesos de empoderamiento, al menos de empoderamiento económico. También es necesario aclarar que este tipo de empoderamiento pasa por un sometimiento del contenido a la forma: en el caso de la pintura popular ello significa el pintar escenas «folklóricas» o «tradicionales», mientras entre los pintores académicos ello significa el estar siempre buscando la innovación y al mismo tiempo mantener un estilo particular. Sin embargo, el empoderamiento también puede ser político, como ha sido el caso de la pintora Paula Nicho y de Rolando Ixquiac, y también incluye un tipo de empoderamiento basado en el prestigio, que todos los pintores y pintoras cuyo trabajo fue analizado acá —quizá sólo con excepción de los emergentes hermanos Felipe y Eliseo Reanda Sosof— tienen en común.

La contradicción inherente entre el autor y su obra es también algo que notamos en algunos de los pintores. Como ya lo explicamos en su capítulo respectivo, en la obra de Rolando Ixquiac podemos ver una escisión entre su pensamiento más orientado hacia el mayanismo culturalista radical y la dicotomía «indio-ladino» extrema, y ciertas obras suyas que universalizan el sufrimiento y ya no solo refieren a los pueblos indígenas, sino incluso a la humanidad en general. En estos casos la obra ha superado a su autor y ha cobrado autonomía y dignidad propias. En otro caso las dudas en torno a la justicia «maya» o Derecho Consuetudinario en la obra de María Teodora Méndez no impiden que algunas de sus pinturas mantengan

una crítica hacia la diferenciación por género en los castigos que dicho Derecho aplica, a pesar de que ella diga que eso forma parte de la tradición indígena y que es correcto que se aplique de ese modo. En el caso de varias de las obras de Paula Nicho, lo que vemos no es tanto una tensión o contradicción, sino más bien una claudicación ante los mismos límites de la reflexión que ella, como pintora y como (en cierto sentido) activista en tanto que mujer y maya, posee. Ello se ve al momento en que roza en ciertas obras una cierta referencia a una utopía negativa, pero inmediatamente parece temer ante la contemplación del abismo de la no-identidad y de la negatividad, para volverse a los terrenos más seguros de las agendas de los movimientos sociales y de la cooperación internacional.

Por otra parte otras obras sí aciertan en expresar el estado de tremenda desigualdad y alienación en que la sociedad se encuentra. No tiembla tampoco el pincel al denunciar en el lienzo (o el pedazo de madera o lata) las contradicciones de una sociedad que pide libertad pero al mismo tiempo solicita también «mano dura», dictaduras, silenciar a lo diferente y ejecuciones extrajudiciales. Una sociedad así de enferma deja su reflejo en las obras, lo mismo que la experiencia personal de los autores. Así, encontramos especialmente en Méndez, en Ixquiac y en Francisco Tún, obras que agudizan de tal modo la crítica que pueden ser catalogadas como arte radical, cada una desde sus posibilidades objetivas que se le presentan. Estas obras establecen un *plus* donde el arte adquiere su radicalidad y al mismo tiempo pierde su capacidad de orientar una praxis. Esta radicalidad crítica pareciera ser el paso anterior a la constitución de una obra que muestre la utopía negativa. Antes de llegar a esa utopía negativa, tenemos a los pintores del lago de Atitlán y su pintura popular que, lejos de establecer una mera repetición de moldes o una reafirmación de la tradición, parten desde la misma tradición para revolucionar sus propias formas de presentar y de tratar los temas considerados como tradicionales. Así, tenemos la obra de los hermanos Reanda Sosof, que se aparta del canon de lo tradicional en Santiago Atitlán y que se convierte en una manera diferente de conceptualizar y plasmar las tradiciones de su comunidad y de comunidades aledañas, convirtiendo sus obras en críticas de la tradición, pero desde los mismos parámetros de crítica que lo mismo tradicional les ofrece.

Finalmente se encuentran aquellas obras cuya razón de ser radica en mostrar una utopía negativa y una estética radical. Estas obras no son «comunes» en el sentido de seguir más o menos el mismo patrón que el resto de las obras de los mismos autores. Incluso algunas —como en el caso de Tún— son la negación de otras obras suyas; una especie de resolución dialéctica obra entre ellas. De este modo, Tún establece una mediación entre extremos dialécticos para tensar de tal modo la realidad que la obra de arte radical pasa a mostrar una utopía negativa que riñe con lo que ahora existe, y por ello participa en la construcción de una sociedad mejor, aunque su papel sea marginal o ni siquiera exista como tal. De todos los capítulos, el que trata sobre la utopía negativa es el más corto y el que más densidad conceptual presentó, ello por la escasez de material disponible para analizar pero también por las dificultades de unas obras que, por su propia naturaleza, no son sujetas de una descripción conceptual. Es normal en las obras radicales que muestran lo utópico el enfrentarse ante los conceptos, porque son éstos los que se deben de adaptar al material artístico y así elaborar un constelación adecuada alrededor de la obra y de este modo mostrar su utopía negativa sin negarla en el intento. Su carácter mimético sólo es posible intuirlo mediante esos mismos conceptos puestos en tensión con la obra. Esto es quizá lo más complicado y acá presentamos algunos avances sobre ello.

Esta investigación es aproximativa al tema —cuestión que mencionamos en distintas partes de la investigación—, y por ello, algunos de sus alcances quizá sean demasiado cortos y algunos análisis demasiado superficiales. Sin embargo, en todo momento tratamos de mantener la orientación de una reflexividad crítica, de una epistemología transdisciplinaria que echara mano de todos los conocimientos disponibles en todos los campos conocidos por nosotros, así como una conciencia del papel de las mujeres en la realización de algunas de estas obras. Del mismo modo, estas conclusiones no son tan amplias porque cada capítulo posee su propia discusión y conclusión, y en cierto modo se pecaría ante el desarrollo de esos capítulos al tratar de reducir los hallazgos acá a unas pocas líneas. Lo complejo debe mostrarse como tal, y no reducirse en el afán de clarificación, un afán que muchas veces va de la mano de uno de control y de dominio. Las obras son bellas en virtud de su movimiento contra la mera existencia, es cierto, pero su existencia nosotros se la debemos garantizar como radical y como crítica, para hacerles honor y darles su autonomía y dignidad que ya poseen de antemano. Sólo así, si logramos eso en el texto, habremos afilado lo suficiente la pluma como para hacer que el mañana reconciliado se cuele desde ya en medio de nuestro presente fracturado. Sólo así la verdad en el pensamiento se hace realmente eficaz, crítica y peligrosa para lo ya dado, lo que aún está en la oscuridad.

VIII. Referencias

Adorno, Theodor W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Primera edición. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor W. (2004). *Teoría estética*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Primera edición. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor W. (2005). *Dialéctica negativa y La jerga de la autenticidad*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Primera edición. Madrid: Akal.

Aguilera, León. (s.f.) "Rolando Ixquiac Xicará: el compás de los años" en *Revista Amiga*. Disponible en la red en: <http://www.revistaamiga.com/Amiga425/1085231121632.htm>. Última visita: 03.12.2010.

Becks-Malorny, Ulrike. (2007). *Vasili Kandinsky, 1866-1944. En camino hacia la abstracción*. Traducción de Carmen Sánchez Rodríguez. Primera edición en castellano. Colonia: Taschen.

Buck-Moors, Susan. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Traducción de Nora Rabotnikof. Segunda edición en castellano. Madrid: Visor.

Carrillo, Ana Lorena. (2009). *Árbol de historias. Configuraciones del pasado en Severo Martínez y Luis Cardoza y Aragón*. Primera edición. Guatemala: Editorial El Pensativo.

Carroll, Noël. (1999). *Philosophy of Art. A contemporary introduction*. Primera edición. Londres: Routledge.

Cojtí, Demetrio. (1995). *Ub'aniik Ri Una'ooj Uchomab'aal Ri Maya' Tinamit; Configuración del Pensamiento Político del Pueblo Maya*. Primera edición. Guatemala: Seminario Permanente de Estudios Mayas y Editorial Cholsamaj.

Cojtí Cuxil, Demetrio; Son Chonay, Elsa y Demetrio Rodríguez Guaján. (2007). *Nuevas perspectivas para la construcción del Estado multinacional. Propuestas para superar el incumplimiento del Acuerdo sobre Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas*. Primera edición. Guatemala: Convergencia Maya Waqib' Kej y Cholsamaj.

Cook, Nicholas. (2001). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Traducción de Luis Gago. Primera edición en castellano. Madrid: Alianza Editorial.

- Cortéz, Beatriz. (2010). *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Primera edición. Guatemala: FyG Editores.
- Danto, Arhur. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Traducción de Carles Roche. Primera edición en castellano. Barcelona: Paidós.
- Dbuk Editors. (2009). *Nostalgia guatemalteca*. Primera edición. Guatemala: Dbuk Editors.
- Dbuk Editors. (2010). *Nostalgia guatemalteca, Tomo 2*. Primera edición. Guatemala: Dbuk Editors.
- Del Valle Escalante, Emilio. (2008). *Nacionalismos mayas y desafíos postcoloniales en Guatemala. Colonialidad, modernidad y políticas de la identidad cultural*. Primera edición. Guatemala: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO-Guatemala.
- Droste, Magdalena. (2002). *Bauhaus, 1919-1933*. Traducción de María Ordoñez Rey. Primera edición en castellano. Colonia: Taschen.
- Eagleton, Terry. (2005a). *La estética como ideología*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Primera edición en castellano. Madrid: Trotta.
- Eagleton, Terry. (2005b). *Después de la teoría*. Traducción de Ricardo García Pérez. Primera edición en castellano. Barcelona: Debate.
- England, Nora. (2001). *Introducción a la gramática de los idiomas mayas*. Primera edición. Guatemala: Cholsamaj.
- Erazo, Judith. (2007). *La dinámica psicosocial del autoritarismo en Guatemala*. Primera edición. Guatemala: FyG Editores y Equipo de Estudios Comunitarios y Acción Psicosocial ECAP.
- Furió, Vicenç. (2000). *Sociología del arte*. Primera edición en castellano. Madrid: Cátedra.
- Gallini, Stefania. (2009). *Una historia ambiental del café en Guatemala. La Costa Cuca entre 1830 y 1902*. Traducción de Juan Carlos Anduckia. Primera edición en castellano. Guatemala: Asociación para el Avance de las Ciencias Sociales en Guatemala AVANCSO.
- Gaitán, Héctor. (1987). *La calle donde tú vives*. Tomo 5. Primera edición. Guatemala: Artemis Edinter.
- García, David. (2007). "Territorio y espiritualidad: lugares sagrados q'eqchi'es en Chisec", en Bastos, Santiago y Aura Cumes; *Mayanización y vida cotidiana: la ideología multicultural en la sociedad guatemalteca*. Volumen 2: Estudios de caso; pp. 273-306. Primera edición. Guatemala y Antigua Guatemala: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO-Guatemala, Editorial Cholsamaj y Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica CIRMA.
- García, Paola. (1999). *La pintura del lago Atitlán*. Primera edición. San Pedro La Laguna y Quetzaltenango: Casa de Estudios de los Pueblos del Lago Atitlán, e Instituto de Formación e Investigación para el Fortalecimiento de la Sociedad Civil y el Desarrollo Municipal MUNI-K'AT.

Gombrich, Ernest. (2008). *La historia del arte*. Traducción de Rafael Santos Torroella. Decimosexta impresión revisada, ampliada y rediseñada. Nueva York: Phaidon.

Gómez, Vicente. (1998). *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Primera edición. Valencia: Cátedra Frónesis y Universitat de Valencia.

Grandin, Greg. (2007). *La sangre de Guatemala. Raza y nación en Quetzaltenango, 1750-1954*. Traducción de Sara Martínez Juan. Primera edición en castellano. South Woodstock, Antigua Guatemala y Guatemala: Plumsock Mesoamerican Studies, Centro de Estudios Regionales de Mesoamérica CIRMA y Editorial Universitaria.

Guzmán Böckler, Carlos y Jean-Loup Herbert. (1970). *Guatemala: una interpretación histórico social*. Primera edición. México: Siglo XXI.

Hobsbawm, Eric. (2005). *La era del imperio, 1875-1914*. Traducción de Juan Faci Lacasta. Tercera impresión. Barcelona: Crítica.

Holloway, John. (2010). *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*. Traducción de Marcela Zangano. Cuarta edición en castellano. Buenos Aires y Puebla: Ediciones Herramienta y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. (2006). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Traducción e Introducción de Juan José Sánchez. Octava edición. Madrid: Trotta.

Ixquiac Xicará, Rolando. (2010). Comunicación personal. Guatemala.

Juárez, Juan B. (1984). *Pintura viva de Guatemala*. Primera edición. Guatemala: Editorial Serviprensa.

Juárez, Juan B. (2010). Comunicación personal. Guatemala.

Kaufman, Terrence. (1974). *Idiomas de Mesoamérica*. Seminario de Integración Social Guatemalteca, No. 33. Primera edición. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra.

Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph (editores). (2007). *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Primera edición. Buenos Aires y México: Editorial Gorla y Universidad del Claustro de Sor Juana.

Löwy, Michael. (2003). *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Traducción de Horacio Pons. Primera edición en castellano. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Luján Muñoz, Jorge. (2008). *Guatemala: breve historia contemporánea*. Segunda reimprisión de la tercera edición. México: Fondo de Cultura Económica.

Martin, Simon y Nikolai Grube. (2008). *Chronicle of the Maya kings and queens*. Segunda edición corregida y aumentada. Londres: Thames&Hudson.

Méndez, María Teodora (2010). Comunicación personal. San Pedro La Laguna.

- Mendizábal, Sergio (investigador principal). (2007). *El encantamiento de la realidad. Conocimientos mayas en prácticas sociales de la vida cotidiana*. Primera edición. Guatemala: Instituto de Lingüística y Educación de la Universidad Rafael Landívar, Dirección General de Educación Bilingüe Intercultural DIGEBI-Ministerio de Educación, y Programa de Educación Intercultural Multilingüe de Centroamérica PROEIMCA-Guatemala.
- Móbil, José Antonio. (2002). *Historia del arte guatemalteco*. Segunda edición. Guatemala: Libros y revistas de Centroamérica.
- Morales Sic, José Roberto. (2007). *Religión y política: el proceso de institucionalización de la espiritualidad en el movimiento maya guatemalteco*. Tesis de maestría. Primera edición. Guatemala: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO-Guatemala.
- Murga Armas, Jorge. (2006). *Iglesia católica, movimiento indígena y lucha revolucionaria: Santiago Atitlán, Guatemala*. Primera edición. Guatemala: Impresiones Palacios.
- Nicho Cumes, Paula. (2010). Comunicación personal (realizada por Elvia Chuy). San Juan Comalapa.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO. (1998). *Arte Naif, Guatemala. Pintura maya guatemalteca contemporánea*. Primera edición. Guatemala: UNESCO.
- Palencia Frener, Sergio. (2009). *Relaciones de poder y actividad liberadora: análisis crítico de racismo, capital y Estado en estudios socio-étnicos de Guatemala*. Tesis de graduación en la Licenciatura en Sociología. Guatemala: Universidad del Valle de Guatemala.
- Reanda Sosof, Felipe. (2010). Comunicación personal. Santiago Atitlán.
- Reanda Quejú, Nicolás. (2010). Comunicación personal. Santiago Atitlán.
- Reents Budet, Dorie. (1994). *Painting the Maya universe: royal ceramics of the Classic period*. Primera edición. Durham: Duke University.
- Ruhrberg, Karl. (2005). "Arte del siglo XX. Volumen I: pintura" en Ingo Walther (editor). *Arte del siglo XX*. Traducción de Ramón Monton i Lara. Primera edición en castellano. Colonia: Taschen.
- Shiner, Larry. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Primera edición en castellano. Barcelona: Paidós.
- Staikidis, Kryssi. (2006, ms.). "Las experiencias vividas en la educación del arte: una pintura y colaboración con Paula Nicho Cúmez". Traducción de María José Aldana. Versión manuscrita. Guatemala.
- Taracena, Arturo (coordinador). (2002a). *Etnicidad, Estado y nación en Guatemala: 1808-1944*. Primera edición. Antigua Guatemala: Centro de Estudios Regionales de Mesoamérica CIRMA.

Taracena, Arturo (coordinador). (2002b). *Etnicidad, Estado y nación en Guatemala: 1944-1985*. Primera edición. Antigua Guatemala: Centro de Estudios Regionales de Mesoamérica CIRMA.

Tischler, Sergio. (2009). *Guatemala 1944: crisis y revolución. Ocaso y quiebre de una forma estatal*. Segunda edición. Guatemala: FyG Editores.

Torras, Rosa. (2007). *“Así vivimos el yugo”: la conflictiva conformación de Colotenango como municipio de mozos (1825-1947)*. Serie *Cuadernos de Investigación*, No. 23. Primera edición. Guatemala: Asociación para el Avance de las Ciencias Sociales en Guatemala AVANCSO.

Vásquez Monterroso, Diego. (2010, ms.). “2012: ¿Permanencia de la tradición o restauración acrítica del pasado?”. Versión manuscrita. Guatemala.

Verdugo de Lima, Lucía; Pacheco, Nicolás; Piedrasanta, Ruth, y Tavico, Francisco. (2006). “Análisis crítico del discurso periodístico racista” en Casaús Arzú, Marta (directora). *Diagnóstico del racismo en Guatemala. Investigación interdisciplinaria y participativa para una política integral por la convivencia y la eliminación del racismo*. Volumen V: *Análisis crítico del discurso periodístico racista*. Primera edición. Guatemala: Vicepresidencia de la República de Guatemala (Proyecto Sistema de Apoyo Estratégico a la Presidencia).

Conclusiones generales

Las dinámicas de empoderamiento a través de la práctica del arte pictórico presentan múltiples aristas y facetas. Muchas de ellas fueron descritas y comentadas ya en cada uno de los estudios de caso. Por supuesto que cada estudio tiene sus propias conclusiones, que acá solo presentaremos de forma muy general, sin el ánimo de convertir este espacio en una repetición o en una ampliación de lo que cada investigación de por sí ya aportó. Esta investigación, por su misma concepción, no puede ser reducida a un conjunto de conclusiones generales para todos los casos concretos que se trabajaron. Por supuesto que entre la pintura mural de San Juan Comalapa y San José Poaquil hay muchos puntos en común —incluso grupos de jóvenes del primer lugar colaboraron en la elaboración del mural en el segundo— pero entre la pintura de caballete las diferencias son mayores. Estamos frente a diferentes formas de plantear una resistencia ante el olvido y ante la desigualdad, y por ello no es posible encasillarlo bajo la misma forma conceptual, tal y como se planteó esta investigación desde sus inicios.

En la investigación sobre San Juan Comalapa se constató que el sector de mujeres se ha enfrentando ante un rechazo generalizado, ya sea por realizar «pintura de locos», o ya sea por su misma condición de mujeres. Y es que en esta comunidad el pintar desde las mujeres es en sí ya un cuestionamiento a los roles de género tradicionales, y mientras algunas pintoras toman las críticas como algo que tiene validez hay otras pintoras que prefieren seguir abriendo brecha para que el empoderamiento femenino —económico, artístico y de género— por medio del oficio de pintor y/o artista cada día avance más. Asimismo, la investigación realizada por Elvia Chuy determinó que los artistas mantienen la percepción de que a partir de los años noventa se comenzó a dar un proceso de «prostitución» del arte, condicionado principalmente por el aumento de la demanda de ciertas temáticas particulares por parte de los compradores, siendo estas las temáticas folkloristas, tradicionalistas y paisajistas, en detrimento de temáticas que pretendían mostrar elementos más cercanos a la realidad contradictoria de la población, así como su lucha en contra del olvido del sufrimiento.

Con respecto al mural es notorio el hecho de que su realización y su remodelación posterior han suscitado diferentes posturas, que cuestionan no sólo el hecho de mostrar una historia «mayanizada» de San Juan Comalapa —esta opinión proviene de los no-indígenas de la localidad— sino también aquellas que cuestionan a los mismos patrocinadores por no querer que se mostrara más sobre lo sucedido en el conflicto armado interno, y que por el contrario, el énfasis estuviera centrado en lo específicamente cultural. Estos debates, así como la escisión entre pintores populares y quienes participaron en la realización del mural,

es evidente y hasta la fecha la separación persiste, marcando las contradicciones que existen entre pintura para la memoria y pintura para el comercio. Son diferencias al interior de las comunidades que en este trabajo se evidenciaron, aunque evidentemente es necesario una mayor profundización sobre el tema.

La investigación realizada por María del Rosario Toj sobre el mural del conflicto armado interno en San José Poaquil también encontró aspectos interesantes sobre las dinámicas de empoderamiento en un contexto posconflicto. De este estudio se puede remarcar la convergencia de intereses e iniciativas organizativas regionales y locales para recuperar la memoria colectiva y en particular los esfuerzos por recuperar la memoria del conflicto armado a nivel local. Las características de este mural y los procesos para alcanzarlo, rompen con formas y conceptos ligados con el arte y la pintura indígena y mural, y permiten mostrar expresiones artísticas y políticas que la pintura de caballete no permite del mismo modo. Muestra, además, una forma colectiva de construir la historia desde el conocimiento y los saberes locales. Se constituye en un acto de auto-representación y autonomía que permite que las mujeres se representen a sí mismas no solo como víctimas, sino fundamentalmente como actoras.

Este trabajo evidencia una importante participación de mujeres y jóvenes indígenas en distintas actividades organizativas y políticas en el nivel local y regional y la incidencia de este proceso en el surgimiento de nuevos liderazgos o el fortalecimiento de los ya existentes. En particular, muestra el interés y la necesidad de la juventud de conocer la historia del conflicto armado interno. Al mismo tiempo, muestra el interés y la importancia de llegar a sectores tradicionalmente excluidos, como la ha sido y es la población rural. A partir de su participación en el registro y representación de sus vivencias en el mural, afloran identidades organizativas, de género, generacionales y particularmente identidades étnicas. Dando sentidos de pertenencia y apropiación a sus acciones, buscar reivindicar a sus antepasados, dignificar a las víctimas del conflicto armado, pero también dignificar y reivindicar a los mayas del presente. El participar, buscar y construir la historia, decir su verdad, tiene una dimensión de sanación para los familiares de las víctimas de las violencias como el machismo, el racismo y el conflicto armado interno. Al compartir su historia con la sociedad y las nuevas generaciones tienen un sentido político, buscan oponerse al silencio y reivindicar su verdad, con el propósito de que los hechos lamentables del pasado no vuelvan a ocurrir, pero también para impulsar acciones que pudieran transformar situaciones actuales. A partir de las vivencias, necesidades e interés que afloran, el estudio planteó la necesidad de articular todas las opresiones que afectan a las comunidades y mujeres indígenas y de buscar el empoderamiento y agencia social en términos de género, etnia y clase.

Finalmente, la investigación llevada a cabo por Diego Vásquez Monterroso sobre la obra de seis artistas de pintura de caballete mostró conclusiones que, si bien tienen relación con las dos investigaciones anteriores, también se desligan de ellas. Éstas tienen que ver con una cierta relativización en cuanto a la idea de que un empoderamiento económico necesariamente conducirá a una disminución de la crítica. Si bien ello sigue siendo una constante, también es cierto que en varios de los casos analizados en este trabajo se encontraron ejemplos de cómo es incluso el acceso a ciertos compradores (extranjeros en su mayoría) que la crítica puede seguir siendo una constante sin quedarse sin visitantes a las obras. También la pintura más tradicional y folklórica se reveló como no un simple reflejo de las tradiciones locales, sino más bien como una pintura donde se insertan anhelos de una mejor sociedad

y también se identifican las relaciones que se establecen con otras comunidades, en una especie de germen de «pan-indigenismo» que, a diferencia del pan-mayanismo en boga, muestra más anclajes en lo concreto.

Asimismo en este estudio de caso pudimos encontrar formas de crítica social que partían de lo concreto hacia una utopía posible, una que se nos revela tanto en la forma de prolongación de un aparato político preestablecido, como también en la forma de una utopía negativa. El papel de las mujeres en su forma de comprender la realidad también es importante en este trabajo —hay un capítulo dedicado a ello— y, asimismo, muestra también los límites que las sociedades y ellas mismas poseen a la hora de concebir una realidad diferente. Este trabajo, ordenado en la forma de pequeños ensayos, muestra sus paralelos con los otros estudios de caso en no reducir los contextos a formas estereotipadas de empoderamiento, sino que nos muestran cómo las contradicciones y las alianzas que se establecen en el interior de las comunidades muchas veces pueden ser la mejor inspiración a la hora de realizar una obra. Y también nos muestran cómo, después de todo, las obras que están en un marco pueden marcar, lo mismo que la pintura mural comunitaria, caminos insospechados en la lucha por una humanidad realmente emancipada.



La presente edición de *Pintura y empoderamiento en mujeres y pueblos indígenas*
se terminó de imprimir en los talleres litográficos de
Magna Terra editores (5ta. avenida 4-75 zona 2, ciudad de Guatemala) en junio de 2011.
El tiro, sobre papel bond 80 gramos.

Este estudio crítico es uno de los resultados del Proyecto de Fortalecimiento de las Capacidades Institucionales para introducir los enfoques de género y etnicidad en las investigaciones universitarias.

El proyecto se llevó a cabo para beneficio de dos institutos de investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala: el Instituto de Estudios Interétnicos (IDEI) y el Instituto Universitario de la Mujer (IUMUSAC), ambos surgen en el contexto de la aparición de nuevos actores sociales en la escena política nacional, y la necesidad que la universidad pública responda a las reivindicaciones de estos actores: el movimiento indígena y el movimiento de mujeres.

ISBN: 978-9929-561-45-8



9 789929 561458



Canadian International
Development Agency

Agence canadienne de
développement international

Canada

