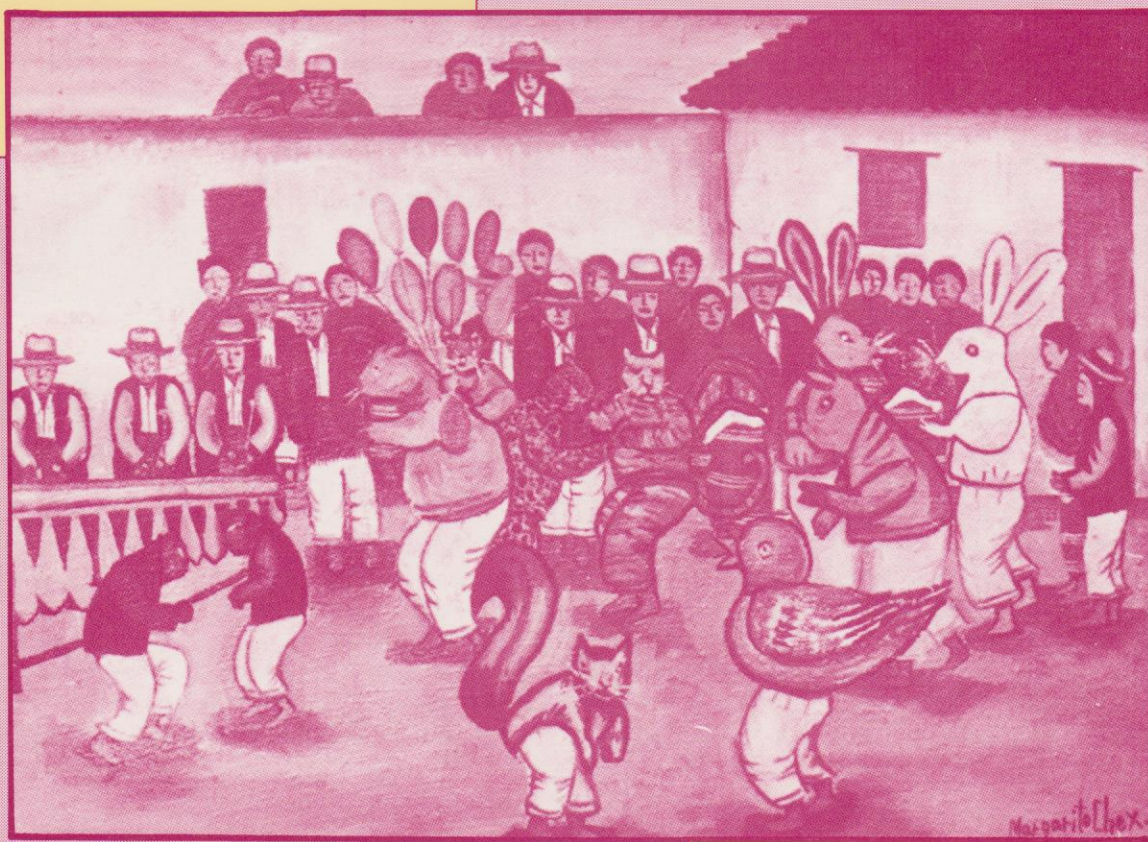




La Tradición Popular

DANZAS TRADICIONALES EN LA PINTURA K'ACHIQUEL DE COMALAPA, CHIMALTENANGO, GUATEMALA.

Carlos René García Escobar



No. 94 / 1993

Centro de Estudios Folklóricos — Universidad de San Carlos



DANZAS TRADICIONALES EN LA PINTURA K'ACHIQUEL DE COMALAPA, CHIMALTENANGO, GUATEMALA.

Iconografía e Iconología.

Carlos René García Escobar.

Para hacer una apreciación estética del arte pictórico de los artistas populares indígenas de Guatemala, y en este caso, de la forma iconográfica persistente de las danzas tradicionales en sus producciones plásticas, como ocurre en el caso de la pintura popular del Municipio de San Juan Comalapa, Departamento de Chimaltenango de la República de Guatemala, es preciso reconocer en primera instancia que, nos hallamos ante una producción artística nacida concretamente a mediados de este siglo a partir del marco socio histórico de la década revolucionaria, de sus grandes maestros iniciadores del fenómeno: **Andrés Curruchiche y Juan Sisay** e inmediatamente debido a la influencia del turismo internacional.

Para 1978 los pintores comalapenses habían crecido en número y también en la visión ideológica de su producto artístico.

"Quiero mostrar cómo el trabajo del campesino sirve de diversión a los turistas"¹ declaraba Esteban Chocob en ese año o bien:

"El trabajo duro de la gente en la costa"² lo cual constituía la generalidad de la temática de este tipo de pintura en aquellos años.

Sin embargo también debe reconocerse que esta pintura constituye una expresión estética nacida de la profunda identificación

con la naturaleza, los congéneres humanos y la tierra, de la que obtienen mediante procesos agronómicos el diario sustento familiar o, lo que es lo mismo, que esta pintura es el resultado complementario a su actividad principal, la agricultura. Por esto es que su sustentación ideológica también es de orden etnográfico, por cuanto sus contenidos reflejan acciones humanas individuales y sociales de todo tipo correspondientes a las comunidades donde viven, o sea, una pintura paisajista y costumbrista, es decir naturalista y realista figurativa.

Esto nos lleva a adelantar en el análisis, que este tipo de pintura, mal llamada "primitivista", tiene sus bases sociales en el contexto de pobreza, de miseria, de falta de recursos para el desarrollo intelectual individual y colectivo en el que nació. Estas condiciones determinan las técnicas, las formas y los acabados de sus cuadros de los que podemos, a estas alturas, expresar ya algunos juicios estéticos tendientes más adelante a ubicar en el marco de su expresión artística los diseños de los trajes, máscaras y utilería procedentes de las danzas tradicionales que se practican en la localidad y alrededores, imaginariamente presentes en la memoria de los pintores.

Nos encontramos pues, ante una pintura de perspectiva frontal, esencialmente figurativa y en muchos casos policroma. Como se trata de un "arte del pueblo" que más técnicamente también podemos llamar "arte popular", sabemos ya que nos referimos a una producción artística que por sus condicionantes sociales, es carente de

técnica académica e ilustración incluso elemental y que se desarrolla fuera de los límites urbanos e industriales. En este sentido último es que puede denominarse "arte del pueblo" pues no tuvo al principio un público orientado hacia él como lo tiene el "arte popular", ya que los creadores fueron también "receptores" de su propia obra, y por lo tanto su propio público.

Sin embargo, las circunstancias que ha producido la fama de su producción artística a causa del turismo gustoso de este tipo de pintura a la cual llamó -por herencia de la Antropología Cultural y Colonialista de principios de siglo-, "primitive", "folk" y más recientemente "naif" y "kitch", han determinado que este "arte del pueblo" se haga un "arte popular" y se oriente hacia un público que ya no es el de su propia comunidad sino el de la ciudad y el turista internacional. Un turismo que como ya sabemos, pretende encontrar en nuestros pueblos tercermundistas formas estéticas diferentes a su concepción estilística eurooccidental que luego interpreta como "curious folk" o, como ya sucedió en el pasado, califica como propio de sociedades primitivas y que por lo tanto sus expresiones estéticas alcanzan lo que denominaron "primitivismo" viendo en ellas ribetes infantilistas o ingenuos.

En la pintura popular de Comalapa hallamos una expresión artística regional que no obedece a los cánones estéticos que corresponden a la concepción artística occidental altamente desarrollada en Europa, Los Estados Unidos y el Extremo Oriente

¹ Alternativa, No. 2, Guatemala, 1978. P. 55.

² Idem.



complejo danzario que futuras generaciones utilizarán en pro de su conocimiento y posiblemente, por qué no, de la construcción de su identidad con lo nacional guatemalteco, propósito mediato de este estudio.

Iconografía/iconología

Procedentes del griego *eikôn*=imagen, *graphein*=escribir y *logos*=discurso, estos términos y sus significados vienen ocupando desde el siglo XVI, las profundas discusiones que los estudiosos de ciertas corrientes académicas y movimientos críticos artísticos hasta ahora han sostenido tratando de definir conceptos que nos acerquen lo más posible a la producción artística del género humano. De esta manera ambas digresiones cognoscitivas de un mismo objeto -el arte y sus imágenes- transcurren históricamente enlazadas, fundiéndose a veces en los marcos descriptivos y explicativos que las constituyen. Es **Erwin Panofsky** quien finalmente hace proposiciones más completas y acordes a la realidad de la obra artística en sí, de sí y por sí misma, es decir que, define y concreta los campos en que la producción estética revela imágenes, historias y alegorías, así como deslinda su clasificación e inventario de su explicación interpretativa.

Así tenemos que la **Iconografía** según sus términos⁴: "Recopila y clasifica los datos sin considerarse obligada o capacitada para investigar sobre la génesis y el sentido de tales datos"... "sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben ser explicitados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable"... "Implica un método puramente descriptivo, y a menudo

incluso estadístico"... "constituye una descripción y clasificación de las imágenes, así como la **Etnografía** es una descripción y clasificación de las razas humanas; se trata, pues, de una investigación limitada, y por decirlo así, subalterna, que nos informa sobre cuándo y dónde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos específicos."

En cuanto a la **Iconología**⁵ expone: "Pues así como el sufijo «grafía» denota algo descriptivo, así el sufijo «logia» (derivado de *logos*, que significa «pensamiento» o «razón») denota algo interpretativo"... "Así, entiendo yo la iconología como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte"... "La iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica, a no ser que se trate de obras de arte donde no exista, por haber sido eliminado, todo el dominio de las significaciones secundarias o convencionales, y donde se efectúe una transición directa desde los motivos al contenido, como ocurre en Europa con la pintura de paisaje, de naturaleza muerta y de género, por no aludir al arte no figurativo".

En ambos sentidos, debemos afirmar que las descripciones e interpretaciones que se hagan de equis obra artística han de obedecer mayormente al bagaje cultural del analista, quien, dicho sea de paso, ha de estar cultural y académicamente capacitado para ello, y aun más, deberá hacerlo previo a las pertinentes

investigaciones relacionadas con este objeto de análisis pues, de acuerdo con Panofsky⁶ "Sea cual fuere el nivel sobre el cual nos situemos, nuestras identificaciones y nuestras interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo, y justamente por tal razón deberán ser rectificadas y corregidas por una investigación acerca de los procesos históricos cuya suma constituye lo que puede llamarse tradición."

Asimismo es imprescindible el auxilio del método semiológico como una herramienta necesaria que conduce al analista hacia las innumerables posibilidades que las imágenes, históricas y alegorías que ofrece una obra artística, poseen en sí mismas. Pues como lo muestra **Pierre Guiraud**⁷: "Comencemos por saber que vivimos entre los signos y a darnos cuenta de su naturaleza y de su poder. Esta conciencia semiológica podrá convertirse, en el futuro, en la principal garantía de nuestra libertad." La **Semiología** (del griego *seméion*=signo), es la ciencia de las formas significantes, ya pertenezcan al lenguaje oral o a otras formas de lenguaje como el mímico, el convencional, el plástico entre otros, por lo cual es de carácter social en cuanto trata de los signos sociales, sus leyes, reglas, convencionalismos, etc. Existe en ella una relación de significación que consiste en el vínculo entre el **significante** -el signo- y el **significado** -el contenido del signo-, los que no pueden existir uno sin el otro. El signo o significante es de orden externo, material, concreto, mientras el significado es de orden interno, o sea, el contenido, el sentido de lo expresado, las ideas. Esto tiene que ver con la llamada **Semántica** o **Semasiología**, ciencia que estudia las

⁴ Panofsky, Erwin. El significado de las artes visuales. Cap. I. Pág. 50.

⁵ Idem. Pág. 51

⁶ Ibid. Pág. 58.

⁷ Guiraud, Pierre. La Semiología. Siglo XXI Editores, 7a. Ed. en español. 1979. Pág. 133.



cosas significadas o el contenido de las representaciones mentales de las cosas e ideas.⁸

Y en este mismo sentido, también es de suyo infaltable el conocimiento del carácter **simbólico** que los signos y sus significados han adquirido, especialmente en lo relativo al tema que nos ocupa en estos apuntes, como lo es el de la danza y el baile tradicional guatemaltecos. Porque es imperativo afirmar que las danzas y los bailes tradicionales guatemaltecos, como un hecho danzario ocurrido a través del proceso histórico y sociocultural de todas las épocas en nuestras latitudes, constituyen hechos sociales, histórica y culturalmente determinados, cuya latencia persiste tanto en las manifestaciones danzarias de las comunidades, en sus ceremonias religiosas y tradicionales, como en nuevas manifestaciones artísticas, esta vez en la producción plástica de artistas pintores tal como ha sucedido en dos regiones pioneras y en el presente siglo: San Juan Comalapa, Chimaltenango y Santiago Atitlán, Sololá. Los detalles iconográficos que dichas manifestaciones artísticas ofrecen al consumidor conllevan una carga simbólica sustentada en los diseños de los trajes, las máscaras y la utilería de los personajes que aparecen ejecutando el hecho danzario.

Y es precisamente este recuento de datos iconográficos de las danzas y bailes tradicionales presentes en los cuadros de los artistas comalapenses, el que mostraremos a continuación acompañado al final de breves notas iconológicas que han de servirnos de algún modo para comprender este fenómeno artístico guatemalteco caracterizado por la simbiosis plástica de distintos fenómenos artísticos como la danza, la literatura, la música y la pintura.

⁸ Peña Hernández, Enrique. El Estructuralismo. *Diario El Imparcial*. 19/3/85. Pág. 4.

De acuerdo con la investigación del **Atlas Danzario de Guatemala** que el área de Etnocoreología culminó recientemente en el Centro de Estudios Folklóricos, el corpus danzario de San Juan Comalapa está constituido por las danzas y bailes tradicionales denominados **De Toritos, La Conquista, Los Fieros o Feos (convite)** y el de **Los Gigantes** a los que agregamos tres danzas más: **De Venados, Los Animalitos y Los Moros y Cristianos**, también presentes en estas pinturas.

Trajes, máscaras y utilería

Las danzas tradicionales suelen utilizar su particular juego de disfraces de acuerdo con su propia tradición. De aquí que es posible determinar dos tipos de grupos de danza: aquellos que utilizan sus propios trajes, máscaras y utilería sin necesidad de alquilarlos en las morerías y aquellos otros que necesitan visitar dichas morerías para rentarlos.

En el primer grupo los dueños de las danzas suelen tener en propiedad el juego de vestuario de la o las danzas que representan, aunque no siempre es así, porque en otros casos antiguos bailadores ya fallecidos han heredado elementos de estos trajes a sus familiares o amigos y estos últimos los guardan como tesoro de la familia y anualmente o, cuando les son solicitados, los alquilan para completar así la parafernalia de la danza. De modo que es la comunidad la que guarda en los senos hogareños los elementos constituidos de la danza como lo son trajes completos o por partes, máscaras, espadas, sonajas y chinchines, pañuelos y hasta originales. El caso más representativo conocido lo constituye la comunidad de Rabinal, Baja Verapaz. Sin embargo podemos observar el tipo y estilo de este tipo de trajes, máscaras y utilería en el cuadro de Julián Chex Chirix, lo que nos indica que también en San Juan Comalapa o en sus

alrededores, existe el fenómeno descrito. Puede afirmarse también que lo mismo ocurre en Ciudad Vieja, Sacatepéquez.

En el segundo grupo, la tradición secular (desde el siglo XVII) determina que los dueños o representantes visiten las morerías del país, generalmente la más cercana, aunque las más visitadas han sido las de Totonicapán, **Quetzaltenango, Quiché, Huehuetenango** y Alta Verapaz, a donde se dirigen para escoger la calidad de los trajes, máscaras y utilería que van a utilizar según la danza a representar. El morero negocia con ellos en un regateo que puede durar hasta 4 horas, el valor del alquiler de los enseres.

Generalmente el vestuario completo se compone de:

- Sombrosos (bicornios o tricornios)
- Coronas
- Gorras
- Máscaras
- Cabelleras o pelucas
- Capas (gabinas y estrelladas)
- Casacas o guerreras (pecheras)
- Sacos
- Pantalones (largos y abuchados)
- Fajas
- Faldas
- Chinchines y sonajas
- Pañuelos
- Espadas
- Plumas
- Otra utilería (según la danza)

En cuanto a los instrumentos musicales, sabemos que los ensambles para las danzas referidas únicamente son dos: el de pito y tambor para la danza de **Moros y Cristianos**, y el de marimba sencilla para el resto de ellas. Aunque sabemos también que la danza de **La Conquista** se acompaña de chirimía y tambor en otras regiones del país, la evidencia fotográfica que mostramos nos la muestra acompañada de marimba.



Escenarios

Los escenarios de las danzas son abiertos y toman lugar en las calles, en los atrios de las iglesias, en los patios de las cofradías y casas o en los parques y plazas, debido a que constituyen danzas populares para la entretención en las comunidades pues esa ha sido su función tradicional desde tiempos ancestrales, a excepción de cuando, antes y ahora, actúan como ritual danzario.

De acuerdo con las evidencias fotográficas que mostramos tenemos lo siguiente.

Toritos

Los trajes de esta danza se presentan completos. Los vaqueros visten sombrero tricornio, máscara con bigotes y de semblante español, casaca con cruzados, chinchín, pantalón abuchado y zapatos corrientes. Los toritos se reconocen por una gorra mora, la máscara de toro, capa grande, con casaca y cruzados y pantalón abuchado con rodilleras. También llevan chinchín en



Cuadro 1
Margarito Chex

algunos casos. En otros no se han pintado los chinchines pero sí los pañuelos de colores que van sujetos a ellos.

Se ha tratado de imitar los colores que son usuales en los trajes como el amarillo, el azul y el rojo en sus varias tonalidades. Por ejemplo el amarillo también es dorado, color que se generaliza en muchas danzas del país. En la escena del cuadro de Margarito Chex (No. 1) hacen falta más personajes

como los mayordomos, caporales, negros, señoritas y más vaqueros que completarían el elenco tradicional de esta danza. Sin embargo en el cuadro de Tereso Colo (No.2) vemos esta danza en estado de traslación, alejándose del atrio de la Iglesia, en la que ya hay más personajes: en primer plano viene el mayordomo y la señorita, a su derecha el caporal comanda los toros y a su izquierda vienen los vaqueros. Al fondo la marimba les ameniza la procesión.



Cuadro 2
Tereso Colo



En el cuadro No.3, probablemente de Margarito Chex debido al estilo, aparecen únicamente 4 vaqueros y dos toros ejecutando una danza de culebrina, (fila india). Debe notarse que aparece la marimba al revés y acompañada de un violón.

Cuadro 3
Margarito Chex



En el cuadro de Juan José Misa C. (No. 4) aparecen únicamente un vaquero de espaldas, un torito en primer plano y un mayordomo. Algunos rasgos de estilo occidentalizado pueden observarse en las pinceladas de las ramas de los árboles y de las plumas de los sombreros.

Cuadro 4
Juan José Miza C.

En el cuadro de Samuel Simón (No. 5) titulado "La danza de los mayordomos" nuevamente vemos a un toro en el fondo y dos mayordomos en primer plano. Esta escena es de suyo interesante por cuanto sabemos que en toda Guatemala las danzas tradicionales de tema ganadero (toros) se amenizan con marimba pero en este cuadro aparecen dos músicos inusuales en estas danzas, un pitero y un tamborero. Además la escena parece corresponder a la corrida de toros que los mayordomos escenifican en la danza de toritos del área K'achiquel. ¿Existe realmente esta otra danza? ¿Está errado el pintor?



Cuadro 5 Samuel Simón



La Conquista

En este cuadro de Samuel Simón C. (No. 6) tenemos la danza de **La Conquista** ejecutada en el cercano cerro de Guadalupe, en Comalapa. La impronta de la danza no es la misma que la de regiones quichés. En el centro y en primer plano vemos a un español, Don Pedro de Alvarado, conversando con el quiché Tecún Umán. La diferencia de trajes es obvia: Don Pedro usa sombrero bicornio, máscara de español, guerrera con cruzados y mangas abuchadas que terminan en muñequeras, pantalón largo con adornos laterales y sin zapatos. Sostiene sus manos en la cintura probablemente en la faja que se usa para sostener los pantalones. Enfrente tiene a Tecún Umán recitando algún parlamento,

vistiendo una corona con dos plumas de avestruz, capa grande, casaca con cruzados y mangas abuchadas terminando en muñequeras, un chinchín en la mano izquierda, faja y pantalones abuchados. Se trata de una interpelación



Cuadro 6
Samuel Simón C.

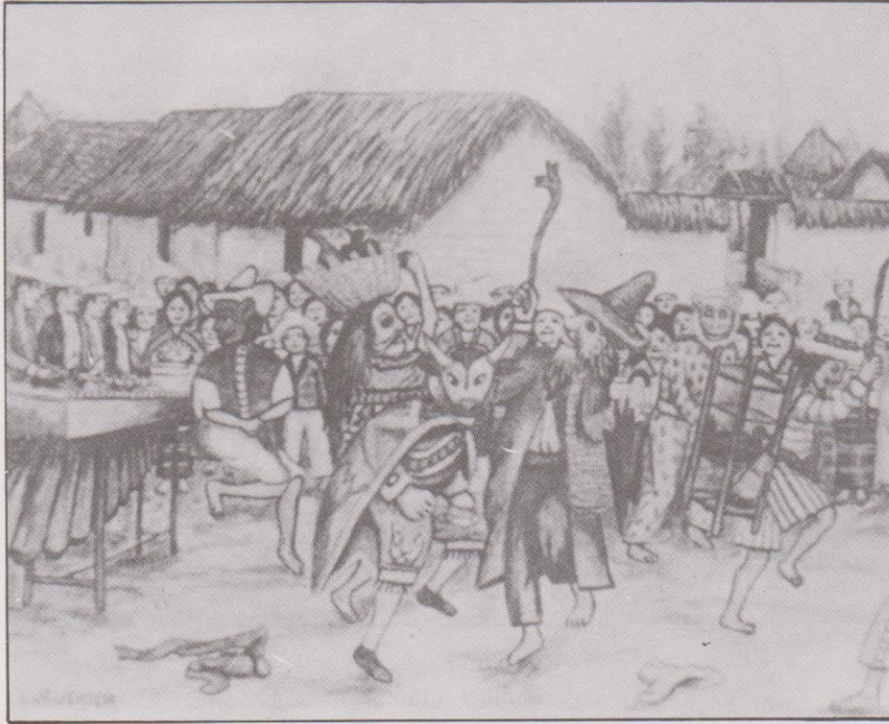
a Tecún puesto que los demás personajes que lo rodean vistiendo sombreros tricornios y capas estrelladas son probablemente de su séquito y dos más que aparecen atrás debido a los sombreros bicornios, la guerrera y los pantalones largos, son españoles que, de acuerdo con la escena, se preparan a

capturar a Tecún. Todos usan plumas de avestruz en los sombreros. Una marimba (en lugar de chirimía y tambor) acompaña a la danza. Es claro que esta sólo es una escena porque faltan varios personajes importantes, el Rey Quiché y sus malinches, los Ajitz y otros.



Cuadro 7
Silverio Sotz

En el cuadro de Silverio Sotz, (No. 7) notamos a otros personajes de la misma danza. Quien lleva en primer plano un incensario es el Ajitz (brujo), vistiendo un atuendo sobrio compuesto de camisa y falda con flecos, máscara y un tocado sencillo con pocas plumas probablemente de pavo real. Detrás suyo, en el mismo plano, dos personajes de españoles visten sombreros bicornios con plumas de la misma ave, máscaras rubias, pelucas, guerreras con cordones, pantalones largos y botines. En el fondo, el Rey Quiché permanece sentado en su trono y un arco de ramas de ciprés lo cubre simulándolo. A sus pies hay un arco con flechas que, sin duda, son de Tecún, por lo que la escena nos indica que ya fue vencido. También en esta escena hacen falta los demás personajes de la danza y por ningún lado aparecen los músicos.



Cuadro 8
Vicente Curruchich

Los Fieros o el Feo

Esta pintura de Vicente Curruchich, (No. 8) es la escena de un convite muy generalizado en el país. Generalmente los personajes son animales y algunos humanos como en el cuadro que nos importa ahora. Se observa en primer plano un toro ataviado con capa grande, casaca con cruzado y pantalón corto con flecos. Detrás suyo baila una pareja de viejos, ella con canasto y él elevando un bastón con cabeza fáunica. Otro personaje con bastón carga en su espalda una jaula con un pato dentro y un tigre le sigue en el fondo. En primer plano a la derecha un personaje lleva máscara de gato y en el extremo opuesto otro, contiguo a la marimba, también es probablemente gato. Nótese que la marimba está pintada al revés, detalle que aparece en muchos otros cuadros que hemos visto personalmente.

Los Gigantes

En los cuadros de Sóstenes Romeo Tuctuc (No. 9) y de Alejandro Chacach Chalí (No. 10), toma su lugar la escena de **Los gigantes**, un baile prohibido a finales del siglo XVIII para ser ejecutado dentro o cerca de las iglesias católicas. Precisamente, en el cuadro de Tuctuc, la iglesia de Comalapa aparece en el fondo de la calle, en la lejanía. Los gigantes son dos parejas de negros y blancos respectivamente, representadas por grandes armatostes, cubiertos de enormes faldones, dentro de los cuales se introduce un hombre que los carga en la espalda y baila, lo cual permite la sensación de que los gigantes están bailando. A su vez algunas personas aprovechan la música de una marimba acompañada de contrabajo y tambor y bailan entre los gigantes. Este baile es también practicado en los convites previos a las fiestas titulares y encabezan las procesiones religiosas de la fiesta.



Cuadro 9
Sóstenes Romeo Tuctuc



Cuadro 10
Alejandro Chacach Chalí

Venados

Se trata de una de las danzas de mayor arraigo popular en Guatemala,

así como de más antiguo abolengo ancestral; el antiguo ritual de la caza está presente en sus dramatizaciones danzarias contemporáneas. Su

ejecución en Comalapa es del todo diferente al del resto del país. De acuerdo con el cuadro de Margarito Chex, (No. 11) notamos que se danza en el atrio de la iglesia de Comalapa, que la marimba está pintada al revés y que en cuanto a los trajes, éstos son totalmente diferentes a los que comúnmente observamos en las demás poblaciones. Observamos máscaras que cubren parte de la cabeza de los danzantes y que ostentan cornamentas. Luego las capas son de tela y cubren hasta la cintura y usan chinchines. El resto es el traje tradicional comalapense, camisa y pantalón blancos con un poncho cuadriculado de gris y negro que los cubre adelante, de la cintura hasta antes de las rodillas. Se trata de una ronda con vuelta contra el sentido del reloj, como la mayoría de las danzas tradicionales. Se notan ocho venados adultos y dos niños danzantes con el mismo atuendo.



Cuadro 11
Margarito Chex



En el cuadro de Francisco Morales Mux (No. 12) observamos la danza en estado de traslación, acompañada de un tambor y la marimba. Esta procesión danzaria probablemente está llegando o retirándose del atrio de la iglesia.

Cuadro 12
Francisco Morales Mux

Sin embargo, en el cuadro de Samuel Simón C. (No. 13) el panorama es diferente. En primer plano dos venados con trajes y máscaras usuales comúnmente en el resto del país y una marimba en su posición correcta en el fondo.



Cuadro 13
Samuel Simón C.



Los Animalitos

Tenemos nuevamente un cuadro de Margarito Chex (No. 14) relacionado con una danza de origen legendario que se refiere a los animales silvestres. En la escena, en cierto desorden, observamos que los trajes son semicompletos. Todos los bailarines llevan pantalón blanco tradicional, sin poncho delantero, y en este caso las máscaras corresponden a cada animal representado: conejo, pájaro, ardilla, tigre, león, marrano, musaraña y probablemente un oso. Una vez más, la marimba está pintada al revés.



Cuadro 14
Margarito Chex

Moros y Cristianos

En este cuadro de Julián Chex Chirix (No. 15) estamos ante varios detalles importantes. Los trajes de los bailarines no pertenecen a las morerías

tradicionales conocidas. Pertenecen al primer grupo de trajes que arriba se explica. Es decir, son de la comunidad. El atuendo está constituido por una corona (todas iguales en el cuadro), pelucas y máscaras rubias, grandes capas de distintos colores, un paño de

color sobre la camisa, el pantalón tradicional, blanco o de otro color y todos llevan espadas y caites. Llama la atención que todos llevan la espada en la mano izquierda. Los músicos están ausentes en el cuadro. La escena es un desafío.



Cuadro 15
Julián Chex Chirix



Hasta aquí la descripción iconográfica de los cuadros cuyas fotografías presentamos. Con ello tenemos ahora un complejo de imágenes danzarias que ha de llevarnos a tomar algunas conclusiones preliminares no sin antes sentar algunas premisas que nos serán útiles para el análisis iconológico que pretendemos hacer ahora.

Por ejemplo, hemos notado que las escenas danzarias no representan la totalidad de los personajes de cada danza a excepción del baile de gigantes, sino que corresponden a una visión fotográfica que hace el artista en un momento dado de la misma. Es decir que las escenas no son totalitarias generalmente, no ofrecen el sentido holístico que se supone correspondería a la memoria del fenómeno en su mente. Este, al recordarlo todo en la soledad de su trabajo, habría de pintarlo todo, pero no ocurre así. Pregunta ¿El artista entonces, copia de fotografías y/o de diapositivas proyectadas en pantalla? Se observan detalles que nos llevan a hacernos esta pregunta tales como: las espadas y los chinchines en la mano izquierda, las marimbas al revés...

El artista comalapense no estaría obligado a conocer totalmente las estructuras danzarias de las danzas y bailes que se practican en su comunidad. El únicamente las observa y las pinta. Esto ha de ser lo ideal. Si se tratara de que el artista además pertenece a algún grupo danzario y por lo tanto baila y representa algún personaje, entonces conocería mucho mejor el fenómeno y estaría en óptimas condiciones de llevarlo al lienzo. Creemos que esto tampoco es así. Pregunta: ¿Está el artista comalapense capacitado para reflejar correctamente las danzas tradicionales de su región en su pintura? Nuestra primera conclusión preliminar es que no lo está y que por lo tanto, las imágenes danzarias observables en su pintura no tienen toda la confiabilidad del caso.

Sin embargo, lo admirable de este fenómeno es que al retratar la fenomenología etnográfica de su comunidad, aportan datos provechosos para conocerla y su producción plástica adquiere el valor gráfico necesario para tomarla en cuenta en el estudio de su identidad cultural. El hecho danzario por lo tanto, también participa de dicho

En la foto No. 16, tenemos un cuadro de autor no identificado en el cual el artista ha pintado una "danza de moros" amenizada por una marimba en posición incorrecta e incluso, el músico del contrabajo también parece ser zurdo. A la derecha aparece un probable venado y ninguno de los cinco danzantes tiene espada.

examen valorativo y en esto hemos basado este análisis iconológico de la pintura danzaria comalapense.

Convendría entonces que los artistas de Comalapa hicieran trabajos de investigación monográfica de su comunidad si es que pretenden aportar una Plástica de mayor valor cultural para su pueblo y sus nuevas y venideras generaciones. De lo contrario, producir plásticamente por interés turístico y sobrevivencia, mantiene su producción en el nivel artesanal y no evidencia otros valores artísticos y estéticos que los que ya mostró en el pasado reciente. De ahí que esta necesidad imperiosa se haya resuelto en una nueva producción plástica como la realizada por un grupo de señoritas que en 1990⁹ expusieron por primera vez ante un gran público, una visión nueva de su propia

q

En ocasión del I Seminario de Pueblos Indígenas realizado en Diciembre de 1991 en el Hotel Guatemala Fiesta se presentó por primera vez un grupo de señoritas K'achiqueles con una muestra de su primera producción plástica que impactó a los participantes debido a la novedad de la temática planteada por ellas aunque estéticamente, sus pinturas también adolecían de los mismo defectos de las de sus colegas varones.



cosmovisión K'achiquel a tal grado que, nuevamente la cultura occidental ya les denominaba muy discutiblemente "las pintoras surrealistas de Comalapa". Asunto este que requiere también un estudio aparte, concienzudo y puntual. Según nos consta porque estuvimos presentes, también hubo algunos cuadros de ellas en los que se representaban figuras individuales de danzantes tradicionales en su atuendo completo, aunque no de escenas danzarias.

A estas alturas del siglo, ya por finalizarlo, estamos convencidos de que si pretendemos que las culturas de los grupos étnicos que cohabitan la nación guatemalteca, desarrollen pautas justas de equidad en el desarrollo sociocultural en convivencia con los demás grupos socioculturales del país, lo cual constituiría un margen de resistencia cualitativa, hemos de exigir que su autogestionado desarrollo les permita estar a la altura artístico-estética que las nuevas condiciones sociales y económicas exigen, de modo que constituyan, como artistas e intelectuales mayas contemporáneos, una columna importante en el desarrollo histórico de sus propias comunidades.

Finalmente, creemos legítimo plantear una nominación de este movimiento pictórico guatemalteco que, desde **Curruchiche** y **Sisay**, hace unos treinticinco años, viene manifestándose y que equivocadamente ha sido llamado "pintura primitivista".

En primer lugar reiteramos que "lo primitivo" se refiere a aquello que corresponde a un estado o etapa temprana de las sociedades en sus albores en el desarrollo de la humanidad. En consecuencia, también se refiere al sistema de ideas y creencias propio de estas etapas iniciales. En cuestiones de arte el término evoca la idea de crudeza, simplismo y rudimentariedad, lo no civilizado. La cultura occidental ha relacionado en el siglo XX, las muestras de arte de las sociedades tribales con lo

primitivo por desconocer en profundidad los significados y simbolismos intrínsecos y sociales, ideológicos y espirituales, de sus expresiones artísticas. Vistas así las cosas, nos parece inadmisibile el término para referirnos a la pintura de Comalapa, ya que estamos ante una cultura que pertenece a un grupo étnico con vigencia contemporánea, el K'achiquel, que ha encontrado en esta expresión plástica una vía de escape para sus inquietudes artísticas. Los términos "naif" (ingenuo en idioma francés) y "kitch" (pastiche en inglés) tampoco son aplicables pues no se trata de un arte ingenuo en el sentido primitivo como lo indica el término, ni de un arte de protesta o antiarte como algunos movimientos pop en los Estados Unidos impulsaron hace un par de décadas.

En este sentido, resultará siempre provechoso conocer lo que dicen los artistas comalapenses de su producción artística.

Adelina Nicho Cumez¹⁰ afirma: "Por consiguiente, cualquier acercamiento de análisis que intente interpretar y explicar el desarrollo del arte pictórico mayance de hoy, debe situarse a través de su vinculación con el pensamiento y visión del mundo de sus antecesores (cuya noción y estilos sobre arte pictórico ellos transmitieron, en códices, lienzos, murales y otras formas que se conservan del pasado) y relacionarlo con los motivos pictóricos de hoy, los cuales se inspiran en temas de costumbres cotidianas y en el estilo, formas y uso de colores tradicionales". Adelina asegura en su ponencia que el artista comalapense se reafirma en su pintura porque ésta constituye una

posición frente al racismo de la sociedad guatemalteca lo cual asegura su identidad construida por "la presencia del otro" y dice: "No se trata entonces, sólo de la resaltación de los motivos cotidianos, el estilo y los colores, sino de representar el estado de ánimo individual y colectivo". Y el hecho de que últimamente están abandonando los motivos iniciales e incursionando en escapismos de la realidad como la fantasía, concreción de creencias en mitos y nahualismos, solo muestran "los anhelos y afanes reprimidos por la cultura dominante que se canalizan en el arte". La conclusión a la que la ponente llega es importante por lo que vale la pena transcribirla también: "Es pues, importante estudiar y sistematizar la investigación de la cultura maya a partir de la cultura propia y observando que ella no está aislada de los procesos históricos de la sociedad, ni al margen de la evolución del arte maya".

En virtud de esto último, con lo que estamos de acuerdo por exclusión de los términos arriba criticados, creemos entonces que la denominación **Pintura K'achiquel** responde a las inquietudes manifestadas en torno a una correcta y adecuada signación de este movimiento artístico pictórico, surgido en esta segunda mitad del siglo XX en Guatemala.



¹⁰ Nicho Cumez, Adelina. La pintura indígena como expresión de la evolución pictórica de los mayas. Ponencia ante el "Taller Internacional de Artes Indígenas" auspiciado por la UNESCO y el Consejo Mundial de pueblos Indios" celebrado en Ottawa, Canadá, del 16 al 24 de junio de 1990.



Bibliografía Consultada

Alternativa. No. 2. Revista. (Guatemala, 1978) Pág. 55

Cabrera, Roberto. **Imaginería popular o arte del pueblo: los pintores "primitivistas" de Comalapa.** En revista ALERO, No. 30, 3a. Epoca (Guatemala, mayo-junio, 1978) Págs. 50-60.

Gaytán Lara, Dalila y Lesbia Ortiz. **La pintura popular de Comalapa como reflejo de la problemática socioeconómica de este municipio.** Revista Tradiciones de Guatemala, No. 14. CEFOL-USAC. (Guatemala, 1980) Págs. 125-148.

Guiraud, Pierre. **La Semiótica.** Siglo XXI Editores, 7a. Ed. en español (México, 1979) Pág. 133.

La Pintura Popular en Guatemala. (Apuntes de Irma Lorenzana de Luján y Luis Luján Muñoz) Programa Permanente de Cultura de la Organización Paiz. (Guatemala, 1987).

Leiva, René. **Una Pintura sin Objetivos.** Revista CRITICA del 30-11-90 Págs. 43-44.

Nicho Cumez, Adelina. **La Pintura Indígena como Expresión de la Evolución Pictórica de los Mayas.** Ponencia ante la UNESCO. Boletín de Estudios Mayas, año No. 1, (Guatemala, 1990) Pág. 4.

Panofsky, Erwin. **El Significado de las Artes Visuales.** Alianza Editorial. 3a. Ed. en Alianza Forma. Cap. I. (Madrid, España, 1983) Págs. 45-75.

Peña Hernández, Enrique. **El Estructuralismo.** Diario El Imparcial, 19-3-85 Pág. 4.



Baile de los Gigantes de José Eladio Mux. Propiedad del autor.

Director:
Haroldo Rodas Estrada

Investigador musicólogo:
Enrique Anleu Díaz

Investigadores titulares principales:
Celso A. Lara Figueroa
Ofelia Columba Déleon Meléndez
Elba Marina Villatoro

Revisión de estilo y asistencia editorial:
Erwin Israel Soto Barillas

Area de fotografía:
Jorge Estuardo Molina Loza

Investigadores titulares:
Claudia Dary Fuentes
Alfonso Arrivillaga
Carlos René García Escobar

Diseño y Diagramación:
Edgar Estuardo Wong



*La Tradición
Popular*

Centro de Estudios Folklóricos