

TRAS LAS HUELLAS DE CHAC MOOL

LINA MARÍA CABRERA CUBILLOS

UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES II DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE

BOGOTÁ

2018

TRAS LAS HUELLAS DE CHAC MOOL

LINA MARÍA CABRERA CUBILLOS

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA
EN ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE

TUTORA
MARÍA MARGARITA MALAGÓN PHD.

UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES II DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE

BOGOTÁ
2018

NOTA DE ACEPTACIÓN

FIRMA DEL JURADO

AGRADECIMIENTOS

Óscar, Diana y Nicolás C.

Margarita M.

Alejandro G.

A los jueves de pantalones y el programa de Comunicación Social CUN.

Gracias por su paciencia y amor.

CONTENIDO

	PÁG.
1. RESUMEN / ABSTRACT	7
2. INTRODUCCIÓN	8
3. CHAC MOOL EN JOSÉ MARTÍ	12
3.1. EL RELATO Y LA INFLUENCIA DEL AUTORRETRATO DE MARTÍ	17
4. CHAC MOOL EN CARLOS FUENTES	20
5. CHAC MOOL EN NADÍN OSPINA	30
6. CONCLUSIONES	44
7. BIBLIOGRAFÍA	48
7.1 PRENSA	52
7.2 CIBERGRAFÍA	53
7.3 VIDEOGRAFÍA	54

TABLA DE FIGURAS	PÁG.
FIGURA 1. Escultura Maya Chichén Itzá, Yucatán Roca Caliza 110 cm x 148cm x 79 cm Postclásico (900-1521 d.C) Museo Antropológico de México.	8
FIGURA 2. Chac Mool 1881 José Martí Está dibujado en el manuscrito fragmento 363, cuyo texto se reproduce en el volumen 22, página 248, de las Obras Completas editadas entre 1963-1965.	12
FIGURA 3. Chac Mool José Martí 2007 René Negrí La Habana Cuba.	17
FIGURA 4. Portada los días enmascarados 1952 Carlos Fuentes Editorial Los presentes.	20
FIGURA 5. Chac Mool 1999 Nadín Ospina Piedra tallada 47 x 59 x 27 cm Donación a la colección ESSEX Collection of art from Latin America Universidad ESSEX UK.	30
FIGURA 6. CAMPBELL'S Soup Cans 1962 Andy Warhol 47 x 59 x27 cm Polímero Sintético pintado EN 32 LIENZOS MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK.	32
FIGURA 7. Bicycle Wheel 1951 (tercera versión al haberse perdido la primera de 1913) Marcel Duchamp 129.5 x 63.5 x 41.9 cm Rueda de metal montada sobre un banco de madera Museo de Arte Moderno de Nueva York.	33
FIGURA 8. El gran sueño americano Nadín Ospina 1995-2009	38-39

RESUMEN

Chac Mool es una figura prehispánica que ha tenido diferentes interpretaciones desde su descubrimiento en 1875 por Augustus Le Plongeon, en Chichén Itzá. Desde la antropología y el arte, la figura ha sido revisada, estudiada y reinterpretada por diferentes autores en diferente tiempo. Esta monografía pretende explorar las apropiaciones artísticas de la figura hecha por tres autores latinoamericanos: el prócer cubano José Martí a través de un autorretrato; el escritor mexicano Carlos Fuentes con el cuento Chac Mool; y el artista colombiano Nadín Ospina con su escultura Chac Mool. A través de este hilo narrativo se construyen diferentes nociones y posturas sobre cómo ha sido visto el concepto de indigenidad por estos tres autores, en cada uno de sus contextos geográficos y temporales.

PALABRAS CLAVE: Chac Mool, José Martí, Carlos Fuentes, Nadín Ospina, Indigenidad

ABSTRACT

Chac Mool is a pre-Hispanic figure that has had different interpretations since its discovery in 1875 by Augustus Le Plongeon, in Chichen Itza. From anthropology and art, the figure has been revised, studied and reinterpreted by different authors at different times. This paper aims to explore the artistic appropriations of the figure made by three Latin American authors: the Cuban hero José Martí through a self-portrait; the Mexican writer Carlos Fuentes with the short story Chac Mool; and the Colombian artist Nadín Ospina with his Chac Mool sculpture. Through this narrative thread we can see how different notions and positions are constructed by these authors on the conception of the indigeneity, in each of their geographical and temporal contexts.

KEY WORDS: Chac Mool, José Martí, Carlos Fuentes, Nadín Ospina, indigeneity

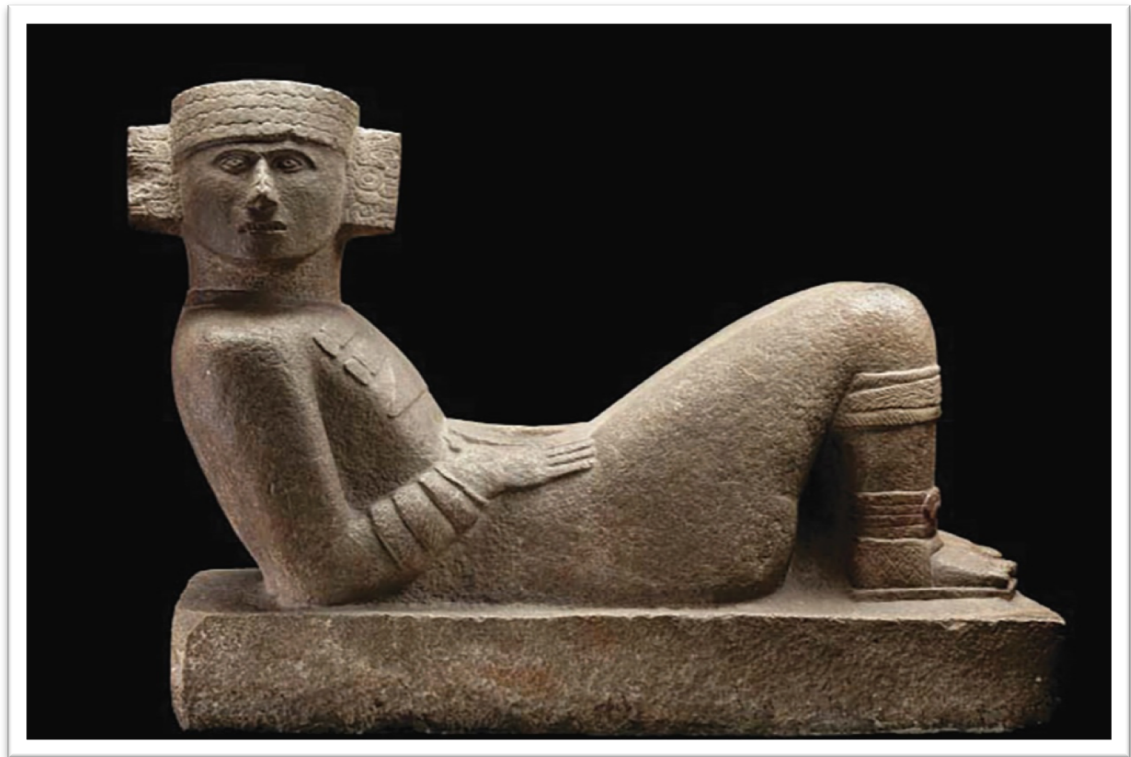


FIGURA 1. CHAC MOOL ESCULTURA MAYA CHICHÉN ITZÁ, YUCATÁN | ROCA CALIZA | 110 CM X 148CM X 79 CM | POSTCLÁSICO (900-1521 D.C.) | MUSEO ANTROPOLÓGICO DE MÉXICO.

INTRODUCCIÓN

Chac Mool¹ es una piedra tallada que fue hecha antes de la colonización de América, de origen probablemente Maya. Tiene un problema de nombre y escritura, y con ello un problema de interpretación. Augustus Le Plongeon, un autodidacta de la antropología y la fotografía, y su esposa Alice Dixon, fotógrafa, le pusieron el nombre cuando lo descubrieron al excavar Chichen Itzá en una expedición que buscaba tesoros antiguos. El nombre que le asignó la pareja en sus diarios fue Chaacmool, (Le Plongeon, 1881, p.17) que significa —Roja o grande pata de Jaguar— en maya yucateco, y que a su vez es el nombre del guerrero a quién representa: Coh, hijo del rey Can (Miller, 1985, p.8).

¹ Chac Mool es un nombre que se ha escrito de diferentes formas, en este texto se escribirá Chac Mool, y si es escrito de forma diferente será porque la cita así lo requiera, o por que el autor referenciado lo escribe de esa forma.

Le Plongeon quería probar la relación entre diferentes culturas antiguas como la egipcia, la india, y las del norte de África por las similitudes en la estructura del lenguaje y por tener relatos en común, esto lo podemos saber por la publicación de sus libros *Vestiges of the Mayas, or, Facts trending to prove that communications and intimate relations must have existed, in very remote times, between the inhabitants of Mayab and those of Asia and Africa*, publicado en 1881, (Le Plongeon, 1881, p.16-17), o *Queen moo and the Egyptian Sphinx*, publicado en 1900. La historia del supuesto fratricidio de Chaacmool le permite encontrar este lazo. A través de un análisis iconográfico de las pinturas situadas en las paredes del supuesto complejo funerario de Chichen Itza, construye la historia del rey Can (serpiente) quien tuvo 5 hijos, tres hombres Cay, Aac y Coh, y dos mujeres, Moo y Nicté. Como es costumbre en la cultura Maya mantener las líneas divinas de sangre, se estipula que la hija mayor se case con el hijo menor. Moo debía casarse con Coh, guerrero y líder nato, del cual estaba enamorada. Por su parte Aac, prendado de Moo y celoso de los triunfos de su hermano menor, decidió sublevarse y tomar el control de Chichén Itza, apuñaló a su hermano tres veces y obligó a Moo a casarse con él. Moo en un acto de resistencia, y junto a su hermano Cay, rechaza a Aac, y este los asesina junto con su ejército. La escultura en piedra es el monumento que Moo le construyó a Coh y que llamó Chaacmool (Le Plongeon, 1909, p.77-80).

Ellen Miller, plantea que los problemas en la interpretación en la figura de Chaacmool comenzaron desde el mismo momento en que fue descubierto por dos razones, la primera, puesto que la fantástica historia no puede ser probada por esta supuesta lectura iconográfica; y la segunda porque el nombre, que está mal interpretado, escrito e impuesto, sólo es útil en la medida en que pudo agrupar a una serie de figuras con características físicas similares, invalidando la teoría de un retrato histórico y apoyando otras investigaciones que apuntan al uso de la figura. El cambio de escritura de nombre no es muy clara, pero se termina escribiendo Chac Mool (Miller, 1985, p.7).

La investigadora, dentro de sus notas menciona investigaciones como la de Jesús Sánchez, que compara otros descubrimientos de figuras iconográficamente iguales descubiertas en México central, y que prueban que no pudo haberse tratado de un héroe o una persona particular, puesto que la postura de la escultura ya había sido vista, incluso en lugares apartados

de Chichen Itza, así que era posible creer que la escultura se trataba de una deidad y no de un guerrero (Sánchez, J. 1877). Por el contrario Miller apuesta por creer que es posible que esta figura sea la representación de un tributo, puesto que su posición yacente es vulnerable, y coincide con las características iconográficas que se le atribuyen a los sacrificios (Miller, 1985, p. 8-9). Otra investigación, mencionada por la autora en sus notas, dirigida por Alfredo Cuellar, y plasmada en Tezcatzoncatl escultórico: el “Chac-Mool” (El dios mesoamericano del vino), es sobre el uso del receptáculo del vientre de Chac Mool, que pudo haber llevado no solo restos humanos en ofrenda a los dioses, sino que también pudo haber llevado vino o pulke al otro mundo (Miller, 1985, p.8).

Otra investigación posterior de la figura, hecha en el 2002 y dirigida por Leonardo López Luján y Javier Ucid, donde se interpreta a Chac Mool como una mesa ritual que pudo ser apropiada por diferentes culturas y que la tradición hizo que permaneciera en diferentes periodos históricos, esto podría explicar la diferencia de edad y detalle entre las esculturas encontradas (López Luján, L y Ucid, J. 2002, p.1). Más adelante en la investigación, que se adentra en un grupo de chacmoles situados en la Cuenca de México, que corresponden a la civilización Mexica o Azteca, se llega incluso a la vinculación iconográfica y ritual con el dios Tláloc (López Luján, L y Ucid, J. 2002, p.26). Otros vínculos de Chac Mool han sido con el dios del trueno, que detecta Miller en el Chac Mool encontrado por Le Plongeon, puesto que en algunas tallas dentro de la figura se hace referencia al agua, máscaras o dientes afilados que son asociadas con el dios. (Miller, 1985, p.16).

Cualesquiera que sean los detalles de la figura, el uso o la interpretación “real” de Chac Mool como vestigio antropológico de antiguas civilizaciones va más allá del estudio de este texto. No obstante, este desacuerdo en la interpretación definitiva de la figura en los estudios antropológicos ha permeado y desatado formas interpretativas y discusiones del quehacer artístico y literario en diferentes autores, de diferentes épocas y con diferentes intenciones: José Martí, prócer de la independencia de Cuba, escritor, ensayista y dramaturgo, en 1881, hace un autorretrato a partir de Chac Mool que luego se transforma en una estatua en la plazuela de los periodistas casi 140 años después; Carlos Fuentes, diplomático y escritor mexicano, escribe en 1952 un cuento titulado Chac Mool en el que su personaje es asediado por el mítico dios, y

finalmente, Nadín Ospina en 1999 realiza un ensamblaje entre Mickey Mouse y Chac Mool, en donde la figura prehispánica porta la cabeza del popular personaje de Disney.

En ese panorama, la intención de esta investigación es en primer lugar entender que es Chac Mool para cada autor; segundo analizar para que se usa ese concepto en las apropiaciones artísticas; tercero, determinar si hay coincidencias en las interpretaciones; y cuarto en qué medida las discusiones antropológicas permean o no el discurso sobre la figura. Cada uno de estos artistas utiliza la referencia a Chac Mool de forma diferente, pero lo interesante es que en cada una de estas interpretaciones se deja ver una noción de lo que es lo indígena. Así, la figura es una excusa para configurar un concepto sobre la indigenidad que posteriormente se utiliza para legitimar, revertir e incluso proponer discursos sociales sobre las otredades constitutivas de la nacionalidad y la identidad en el contexto particular de cada autor. En ese sentido, la pertinencia de esta investigación está en analizar la importancia de esa noción en la configuración para determinar cómo permanecen las nociones que dejó la colonización, y su desarrollo histórico en el campo artístico.

En el análisis de los casos se ha tenido en cuenta el contexto de cada autor, la forma en la que el artista podría haber conocido a Chac Mool y cómo podría interpretarse el uso de la figura, para posteriormente entender que es “lo indígena” para cada uno, utilizando fuentes primarias y de prensa, así como algunas investigaciones previas sobre la relación de Chac Mool y cada autor.

Es importante resaltar que esta investigación no se propone desarrollar un estudio que profundice la noción de indígena o los procesos de colonización en general, sino que a través del caso de estudio particular de Chac Mool se realizan inferencias sobre lo que puede significar este concepto por parte de los artistas y escritores, al igual que en su contexto.



FIGURA 2. CHAC MOOL | 1881 | JOSÉ MARTÍ | ESTÁ DIBUJADO EN EL MANUSCRITO FRAGMENTO 363, CUYO TEXTO SE REPRODUCE EN EL VOLUMEN 22, PÁGINA 248, DE LAS OBRAS COMPLETAS EDITADAS ENTRE 1963-1965.

CHAC MOOL EN JOSÉ MARTÍ

El descubrimiento de Chac Mool fue todo un acontecimiento. Le Plongeon en uno de sus textos se queja de que el gobierno mexicano le ha robado por las armas la pieza encontrada y no le ha permitido sacarla del país. Alega que ahora es una de las piezas más importantes del museo de la Ciudad de México, y que ni siquiera se ha reconocido el gasto invertido en la expedición. (Le Plongeon, 1909, p. 87). Por otro lado, en la prensa mexicana este hecho se celebra. El periódico *La voz de México* publica el 1 de abril de 1877 un apartado titulado *La estatua de Chac Mool*. En el corto artículo se nombra la espléndida llegada de la “Efigie del Rey Tigre” a Mérida, en Yucatán, después de que una comisión bajo las órdenes de C. Juan Peón y Contreras, director del museo de Yucatán la recuperara de las manos del estadounidense. El periódico dice:

La entrada a esta capital de la estatua de Chac Mool formará época también en los anales de la Historia yucateca, y su recuerdo irá acompañado con el del digno gobernante C. general Protasio Guerra, bajo cuya administración se ha enriquecido nuestro museo con

una joya tan inapreciable. (...) Gobernando la República Mexicana el ilustre C. general Porfirio Díaz y el Estado de Yucatán el C. general Protasio Guerra, se trajo a esta capital la colosal estatua de Chac-Mool en medio de un gentío inmenso, el primero de marzo de 1877, siendo director del Museo Yucateco el C. Juan Peon y Contreras. (La voz de México, 1877)

Otros periódicos también hacen referencia a este importante hecho en la ciudad de Mérida, uno de ellos es El Siglo Diez y Nueve, que el 18 de Abril de 1877 publica también un artículo titulado La estatua de Chac Mool que es la carta que le escribe el gobernador del estado de Yucatán a el periódico, explicando las razones por las que Yucatán envía la colosal estatua a la Ciudad de México, la carta añade también el regocijo de la ciudad de Mérida al recibir la estatua (El siglo diez y nueve, 1877, p.3). Por otro lado, el Periódico Oficial de Mérida el 23 de abril del mismo año, en su sección Gobierno General, en la primera página, dedica una mención al traslado de la figura de Yucatán hacia Ciudad de México, pidiendo colocar este precioso ejemplar en un lugar digno de la representación de la cultura Yucateca, todo esto en honor al presidente regente, Porfirio Díaz, por conmemorar el 2 de abril uno de sus grandes triunfos en batalla. El Periódico Oficial de Yucatán en su edición del 30 de abril de 1877, confirma este “obsequio” al publicar la carta que ha escrito el General Luis Mier y Teran, gobernador de Veracruz, dirigida al Gobernador D. Agustín del Río en Mérida. La carta, que califica a Chac-Mool como antiguo Rey Maya, habla de la encomienda de la estatua, en su cuidado e importancia en su traslado a Ciudad de México.

Sin este contexto, y sin las casualidades de la historia, un joven de origen cubano no habría encontrado en Chac Mool un punto de ancla con sus ideales. En la resistencia del gobierno mexicano por la expropiación de Chac Mool, si la figura es una mesa o un guerrero es irrelevante para José Martí, porque lo que vio en su viaje a Mérida fue la explosión de lo que significaba la herencia indígena para el pueblo mexicano. Lo que se ha descubierto por la avaricia y el saqueo de extranjeros, ahora representa el patrimonio que hay que proteger en aras de la identidad nacional mexicana. Y para Martí, que está de cara a un proceso de emancipación en Cuba, los adelantos del gobierno mexicano no caen en saco roto. En 1883, 4 años después de que Le Plongeon tratara de llevarse al Chac Mool para Estados Unidos, Martí escribió:

Débese buena porción de estos hallazgos a un hombre enfermo, que parece caballero empobrecido de las Edades Medias, y es hermano de un poeta eminente, que teje lindos dramas: José Peón Contreras; y al Dr. Le Plongeon, anciano activo y revoltoso, que se está haciendo notorio por la buena fortuna con que persigue y descubre ruinas de monumentos y estatuas de los mayas, y por el indiscreto lenguaje y exagerada ambición que acompañan a sus descubrimientos. Como cuatro años hace, descubrió, y quiso apropiarse, una colosal estatua de un personaje indio, que él llamó Chac Mool, el “Rey Tigre”; una soberbia estatua recostada sobre el dorso, con las piernas encogidas, con la cabeza alta y vuelta hacia el Oriente, y con las manos sobre el pecho, sosteniendo un plato lleno de piedras preciosas, según se afirma, —que las piedras no han aparecido — y de una sustancia extraña, como polvo, que Le Plongeon supone que fuera sangre del mismo personaje en cuyo honor se erigió esta estatua, que es la pieza más completa y grande que se conoce de la escultura mexicana. El descubridor quiso quedarse con el descubrimiento, y lo ocultó en los bosques; pero el gobierno, en virtud de la ley que prohíbe la extracción del país mexicano, de ningún tesoro histórico ni artístico de México, se apoderó de la valiosísima reliquia, que, luego de haber sido llevada en triunfo a la capital de Yucatán, fue transportada con gran pena de los yucatecos, que la querían para su museo particular, al museo nacional de México (Centro de Estudios Martinianos, 2011, p.327-328).

¿Cómo descubre Martí a Chac Mool? Según el texto de Carlos Bojórquez Urzaiz, el joven cubano presenció en Mérida la llegada del “Rey Tigre” (Bojórquez, 2015, p. 162). El espíritu aventurero y las diferentes situaciones de su vida de exilios llevaron al prócer cubano a vivir en países como España, Cuba, México y posteriormente Guatemala. Bojórquez documenta el paso de Martí por Mérida y un viaje posterior hacia Isla Mujeres junto con Alice Dixon y Augustus Le Plongeon. El autor del texto José Martí, viajes y apreciación del pueblo maya, analiza el cambio de pensamiento de Martí antes y después de este viaje:

Las modificaciones categóricas en las nociones sobre los pueblos originarios observados por Martí en el área maya de Yucatán y Guatemala fueron decisivas en su ideario, y como representando la centralidad de éstos en los incas, escribió en el ensayo Nuestra América: “La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia”, con lo cual proyecta destrabar el aldeanismo, el desarraigo y el

colonialismo cultural que pesa sobre nuestros países, ya que sin dejar de dudas concluyó: “injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco han de ser de nuestras repúblicas”. Bajo esa mirada liberadora e incluyente, asigna universalidad a las culturas y los pueblos originarios, y esperanzado en el papel que en su proyecto tiene la educación, pronunció: “la universidad europea ha de ceder a la universidad americana” (Bojórquez, 2015, p.167).

El cambio de pensamiento de Martí radica en el reconocimiento del saber indígena como igual de válido, si no superior al saber europeo. Aunque su acercamiento fue sobre todo a la cultura Maya, se puede leer que cuando Martí se refiere a indígena, habla de una categoría general y no de una cultura específica. En ese sentido, Chac Mool es el punto de partida para tratar de entender a los indígenas en sí mismos, y no como la narración de los otros. Bojórquez documenta lo que Chac Mool significó para Martí de la siguiente forma:

Acerca de Chacmool, la bella efigie maya que Augustus Le Plongeon descubrió en Yucatán, y que a Martí le tocó mirar y examinar en Mérida, residiendo en Guatemala la describió como el símbolo del despertar de los pueblos indígenas. Bajo su nueva visión, Chacmool llegó a representar: “La tragedia simbólica de los tiempos presentes -como apuntó en el bosquejo de una obra teatral- Espíritu del país, dormido aparentemente, pero capaz por su propia energía, de surgir y obrar en un momento crítico - Síntesis de la civilización Americana” (Bojórquez, 2015, p.160).

Otro estudioso de esta relación Martí-Chac Mool, es Jorge Rodríguez Bermúdez, que explora los escritos de Martí en su periodo entre México y Guatemala, específicamente los que tienen que ver con la figura y con Augustus Le Plongeon. Consciente de las tensiones políticas y sociales que la península atraviesa esos años, trata de dilucidar el pensamiento de Martí en el sentido de la inclusión en el proyecto “Nuestra América” (Bermúdez, R.J., 2008).

Antes de esta estaba en Centroamérica, Martí consideraba a los indios lastres en el desarrollo, pero después del encuentro con los Mayas, Martí encontró la fuerza emancipadora en la raza indígena. Es interesante el hecho de que en Cuba el proceso de colonización, muy diferente de México, si se entendió como un proceso de exterminio a los nativos de la isla. Felipe Pichardo Moya escribe sobre la colonización de Cuba como un proceso violento y cruento, y que,

aunque sí hay pruebas de la sobrevivencia de indígenas sin mezcla, incluso en el siglo XIX, estos no eran censados y no había registros reales de su verdadero número. Aun así estos no representaban una mayoría dentro de la isla. (Pichardo Moya, F. 1945, p.24-32). En ese sentido, es posible que el cambio de pensamiento respecto a la raza indígena de cierta manera contribuya a formar su pensamiento libertario, pero se queda corto en el contexto de su natal Cuba. Posiblemente el pensamiento de Martí se extiende mucho más allá de su contexto y entiende una identidad latinoamericana transversal a todo el continente. Aunque Martí es consciente del mestizaje y acepta la herencia de ambas partes, desdeña la europea y ensalza la indígena:

Interrumpida por la conquista la obra natural y majestuosa de la civilización americana, se creó con el advenimiento de los europeos un pueblo extraño, no español, porque la savia nueva rechaza el cuerpo viejo; no indígena, porque se ha sufrido la injerencia de una civilización devastadora, dos palabras que, siendo un antagonismo, constituyen un proceso; se creó un pueblo mestizo en la forma, que, con la reconquista de su libertad, desenvuelve y restaura su alma propia. Es una verdad extraordinaria: el gran espíritu universal tiene una faz particular en cada continente. Así nosotros, con todo el raquitismo de un infante mal herido en la cuna, tenemos toda la fogosidad generosa, inquietud valiente, y bravo vuelo de una raza original, fiera y artística.

Toda obra nuestra, de nuestra América robusta, tendrá, pues, inevitablemente el sello de la civilización conquistadora; pero la mejorará, adelantará y asombrará con la energía y creador empuje de un pueblo en esencia distinto, superior en nobles ambiciones, y si herido, no muerto. ¡Ya revive! (Martí, 1877).

En este texto Martí se identifica también como hombre mestizo al hablar de “nosotros”, hijo sobre todo de raza indígena, tal como hace en su autorretrato Chac Mool. En la pequeña imagen, recuperada de sus manuscritos, cambia la cabeza de la figura por la propia. El sencillo dibujo, boceto podría decirse, hecho con líneas temblorosas e inseguras, parece concretar esa idea de identificación con las culturas indígenas. El ejercicio de mestizaje se hace evidente con el collage. La violencia con la que se corta la cabeza y se sustituye por otra, pero que no representa un asesinato sino por el contrario, configura a un nuevo individuo, que aunque presenta una tensión entre sus dos componentes, cabeza y cuerpo, no se incomodan entre sí,

sino que conviven y hablan del proceso mismo de la hibridación a la que se ha sometido a todos los hijos de América.



FIGURA 3. CHAC MOOL JOSÉ MARTÍ | 2007 | RENÉ NEGRÍN | LA HABANA CUBA.

El relato y la influencia del autorretrato de Martí

El autorretrato de Martí pudo haberse convertido en una anécdota histórica, y conservado como una curiosidad dentro de los diarios del mártir, y de hecho así fue hasta el 2007. En ese año, el artista plástico René Negrín convirtió la imagen en una escultura que “se ubicó en los jardines de la sede central de la Unión de Periodistas de Cuba como parte de las actividades por la celebración del día de la Prensa Cubana y el aniversario 115 de la fundación del periódico Patria” (La Jornada, 2007). El periódico que fue fundado por José Martí en 1895 era el medio oficial del Partido Cubano Revolucionario, (Bueno, S. 1997. p. 5 y 6) se editaba desde New York y contenía varias secciones que se concentraban sobre todo en la diseminación de los ideales independentistas (Cuba Literaria, 2007).

Es interesante ver como desde la prensa se cubre este evento. Por un lado, está la imagen, que habla de la escultura y de su ancla con el autorretrato, y por el otro el relato sobre la inusual unión entre José Martí y Chac Mool.

La jornada de México, en una breve nota para el evento, califica a Chac Mool como el dios de la lluvia, y cita algunos apartes del discurso que el historiador Eusebio Leal pronuncia para la ocasión, así como algunos apartes del crítico Jorge R. Bermúdez. También la nota se complementa con datos no muy precisos sobre el descubrimiento de Chac Mool y la forma en la que Martí hace referencia a él. La nota se acompaña de la fotografía de la cantante Omara Portuondo posando al lado de la escultura. Por otro lado, el periódico Juventud Rebelde de Cuba publica dos artículos, uno de ellos con un titular que dice: “Un autorretrato de José Martí simulando ser el Chac Mool, cobra vida en forma de escultura para celebrar el aniversario 115 del periódico Patria” (Juventud Rebelde, 14 de marzo 2007). En el corto artículo se hace mención nuevamente a la forma en la que Chac Mool fue descubierto y abrazado por Martí, pero esta vez no solo es acuñado como deidad Maya de la lluvia, sino que además se lo asocia con la fertilidad.

Sobre la “curiosa” mezcla del prócer con el dios, el artículo menciona el sentimiento latinoamericanista que se ratifica por la unión de la cultura mexicana con la historia cubana. “Es que Martí se vio en Chac Mool y, sintiéndose Chac Mool, se vio América” (Juventud Rebelde, 14 de marzo, 2007). Un día después el mismo periódico vuelve a publicar un artículo de mayor extensión, pero con enfoque diferente, en este el protagonista no es la inauguración de la escultura de Negrín, sino los 115 años de la fundación del periódico Patria.

El 13 de enero de 2018, El periódico Cuba Periodistas publicó un artículo titulado En la casa de la prensa está el Chac Mool Martí. En este artículo empieza nombrado a Chac Mool como deidad de la lluvia, que se confirma por lo que al parecer fue un día nublado, y que señaló el historiador Eusebio Leal: “Qué misterio se cumple esta mañana: una nube amenazado lluvia viene a ser como el dosel natural del que fue identificado como dios de la lluvia.” (Cuba periodistas, 2018). En este artículo, se hace explícita la relación del autorretrato con la escultura, y las intenciones de ambas: La relación estrecha que hay entre todos los latinoamericanos, hijos todos de extranjeros españoles y naturales, pero que ya no son ninguno de los dos. Este artículo, mucho

más extenso que los demás, contiene más detalles sobre la escultura, como sus medidas y su material, además de información sobre Le Plongeon y el descubrimiento de la figura. (Cuba periodistas, 2018.)

La Jornada de México en el 2007 y en Cuba periodistas en el 2018, citan una parte del discurso de Leal, y la escriben en sus respectivos artículos: “Muchos pasarán y verán el monumento de Chac Mool, obra preciosa de Negrín, y preguntarán qué excentricidad es esta: colocar el rostro de Martí en un ídolo antiguo ¿qué nuevo culto querrán establecer los cubanos? Crasa ignorancia. Fue él mismo el que hizo el retrato, fue él mismo el que se vio en ese espejo, él se vio Chac Mool, quiere decir se vio América”.

En todos los casos la aproximación a la imagen se resuelve en la importancia de recalcar que la escultura está basada en el autorretrato, como si la legitimidad de la pieza residiera en la idea original del prócer, y no en la habilidad del escultor para hacer semejante juego simbólico. Por otro lado, las descripciones sobre quién es Chac Mool y por qué es importante dentro de esta narrativa simbólica, parecen apuntar siempre a la afirmación del dios por encima de la evidencia antropológica. Esto es particularmente importante porque la idea general del discurso de apertura, y la escogencia de estos fragmentos en particular para publicar por los periodistas, construyen una idea sobre Martí y sobre Chac Mool que no parece apuntar hacia la relación de Cuba con Latinoamérica, sino a la mistificación del ingenio de Martí.

La forma en la que Chac Mool es contado, y la reiterada mención hacia el clima y a sus vínculos místicos con el agua, el trueno e incluso la fertilidad, no hablan en lo absoluto de una hermandad latinoamericana, por el contrario, el dios mutilado que ahora porta la cabeza de Martí pierde toda relación con su contexto original antropológico y se convierte en un nuevo ídolo. Esta idea se reafirma en la excesiva exaltación de la comprensión, al parecer casi sobrenatural, de Martí al hacer este tipo de juegos simbólicos de collage en la acción del dibujo: “Fue él mismo el que hizo el retrato, fue él mismo el que se vio en ese espejo, él se vio Chac Mool, quiere decir se vio América.” “Es que Martí se vio en Chac Mool y, sintiéndose Chac Mool, se vio América”.



FIGURA 4. PORTADA LOS DÍAS ENMASCARADOS | 1952 | CARLOS FUENTES | EDITORIAL LOS PRESENTES.

CHAC MOOL EN CARLOS FUENTES

“Hace poco tiempo, Filiberto murió ahogado en Acapulco” (Fuentes. 1952, p.8) Así comienza uno de los cuentos más famosos de Carlos Fuentes: Chac Mool. El cuento publicado por primera vez en 1952 en una recopilación de cuentos llamado Los días enmascarados, habla de la transformación de un ídolo de piedra en un dios oscuro y vengativo. Quién narra la historia es el amigo de Filiberto. El personaje sin nombre lee el diario del amigo difunto mientras lleva el cuerpo a Ciudad de México. De este pequeño cuento nos interesan dos cosas, la primera entender la tensión entre el mito prehispánico y la modernidad en una nación que nuevamente está construyendo su identidad y la segunda es entender cómo se construye el personaje de Chac Mool y su relación con las interpretaciones antropológicas.

Para el momento en que Carlos Fuentes publicó su cuento posiblemente se habría investigado más a fondo la idea de Chac Mool como dios, aunque no podemos decir que se

había deslegitimado. Podemos inferir esto por el artículo que el arqueólogo e historiador Pablo Martínez del Río escribe para la revista de la Universidad de México el primero de agosto de 1931 titulado *El instituto carnegie y el templo de los guerreros*. En este artículo se mencionan las restauraciones llevadas a cabo en varios templos, uno de ellos, el de Chichen Itzá donde descansaba la figura encontrada por Le Plongeon. Martínez del Río escribe: “Frente a la entrada del templo, que se encuentra dividida en tres secciones por medio de columnas que representan serpientes emplumadas, se halla una estatua de un tipo ampliamente conocido, el llamado “Chac Mool”.” (Martínez, 1931, p.331). Esta apreciación “estatua de un tipo ampliamente conocido” no nombra a Chac Mool como deidad, sino que lo referencia como una forma de estatuaria identificada en sus características formales, pero no es claro si representa o no a una deidad. Es de notar que en el resto del texto las referencias a Chac Mool hablan de un objeto de menor valor o incluso sólo para referenciar un lugar.

Por otro lado, las referencias que se pueden encontrar de Chac Mool para la época están en la prensa. El 9 de abril de 1952, el periódico *El Universal de México* publicó un artículo en primera plana titulado *Valiosas piezas arqueológicas envió Yucatán a la exposición de París* con motivo de la exposición de arte precolombino que se llevaría a cabo. El artículo menciona a Chac Mool como una de las figuras que va en representación de la cultura Maya de la siguiente forma: “Yucatán estará presente en París, mediante algunas de las más valiosas piezas arqueológicas descubiertas en sus ruinas, a saber: la escultura conocida como “la reina de Uxmal”, una deidad recostada del género “chac mool” de Chichen-Itza, una figura de las llamadas “atlantes” también de Chichen (El Universal, 1952, p.1y19).

El mismo periódico meses después publica una columna dedicada a esa exposición titulada *Crítica del arte mexicano en París*, escrita por Justino Fernández. El apartado que era una sección regular dentro del periódico, que demuestra la importancia que estos temas tenían para la opinión pública del momento, compara las exposiciones que se dieron simultáneamente en París: la de arte medieval italiano y la de arte prehispánico mexicano. Aunque esta segunda es de menor tamaño y menor cobertura de tiempo según el autor, se destaca que la selección de piezas fue ideal, y que está a la altura de la exposición italiana. En el resto de la columna, Fernández recopila varias notas que se publican sobre la exposición en periódicos franceses,

en ellas se puede entrever el positivo impacto, según el autor del artículo, que tuvo la obra mexicana y el reconocimiento de un estilo único y autóctono, exótico para la sensibilidad europea:

Sin detenerse en detalles o aspectos parciales, en las opiniones anteriores hay una nota constante en referencia al conjunto del arte mexicano que se expresa de diversos modos, con las siguientes palabras: carácter único, descubrimiento, curiosa y extraña imagen como de otro planeta, nota desconocida, originalidad, fuerza, revelación, carácter diferencial, incomparable, abre perspectivas curiosas casi inéditas, enigmático, curiosidad y exotismo, ingenuo y primitivo, singularidad. Es decir, que en general el arte mexicano aparece a la mirada del europeo como algo original, extraño y curioso, tres notas que expresan bien lo único y desconocido, pero que incita a su comprensión que no sólo a su conocimiento.

Pues bien, que esos méritos propios de nuestro arte se hayan reconocido depende, en cierto modo, del criterio con que se organizó la exposición, por eso esta ha aparecido: sin paralelo, espléndida, lógica y clara, sin precedente, rara fortuna, extraordinaria, el acontecimiento de la temporada, una gran exposición del siglo. (Universal, 1952, p.13).

La coyuntura de la exposición saca a Chac Mool a la luz pública nuevamente, sin embargo, la razón de esta no tiene que ver con la exaltación propiamente del "ídolo", sino que este hace parte de una narración más profunda. Fernando Gamboa, el curador de la exposición, tenía una visión nacionalista de México, su exposición dividida en cuatro secciones hablaba de México prehispánico, colonial, popular y moderno, y su preocupación era hilar la historia de un país que trataba de encontrar sus propias expresiones artísticas de cara a sus procesos históricos, pero sobre todo en el reconocimiento de su herencia indígena. Carlos Molina, en su texto Fernando Gamboa y su particular versión de México explica lo que significa esta exposición para México en los siguientes términos:

Otro rasgo en común de ambas exhibiciones, la de Covarrubias en 1940 y la de Gamboa entre 1950 y 1953, es que una y otra cumplían funciones diplomáticas. No sólo fueron presupuestadas y promovidas por el Estado mexicano, que veía con buenos ojos la mexicanidad representada, la nación sobre la que su gobierno se legitima, sino que eran

un imperativo en el ámbito panamericano. Fue la Secretaría de Relaciones Exteriores la que canalizó recursos hacia las muestras, sirviendo además como nexo institucional entre los involucrados y las entidades extranjeras pertinentes. La cancillería mexicana debía aprobar previamente todo cuanto Gamboa propusiera. El catálogo de la exposición que primero viajó a Estocolmo, luego a París y finalmente a Londres habla del “orgullo consciente de un pueblo, esfuerzo por revelar un origen antiguo y exponer nuestra vida espiritual”. El arte era considerado entonces como un “valor espiritual” y suponía una circunstancia común a toda la humanidad, que podía ser ilustrada por sus logros en la plástica y su patrimonio cultural. Es decir, una vez que los objetos mostrados por una nación a las otras son aceptados y aclamados como de naturaleza artística, son ungidos en el museo y reconocidos universalmente dada esa misma virtud intrínseca que parece tener. Los países han logrado así elevarse al mismo *status* y entablar un diálogo civilizado. (Molina, C. 2012, p.119).

En esta nueva etapa de México, después de las revoluciones, había empezado un nuevo proceso de modernización y orden. Atrás habían quedado los años convulsos de las revoluciones, y ahora se pretendía una mejora sustancial en política, infraestructura y tejido social, que había empezado desde 1944 con la fundación del PRI (García, E, et al. 2010, p.655). En ese proyecto de modernización, el arte era parte fundamental, como explica Molina, allí se encontraba la forma en la que México podía probar su “mayoría de edad², pero sobre todo su “valor espiritual” ante el antiguo continente. Abrir las puertas comerciales y probar que México no era un país sumido en el subdesarrollo, pero que parte constitutiva de su nación era su pasado indígena era el reto que se debía asumir, sin embargo, la empresa no solo parecía incongruente, sino imposible sin la narración adecuada.

Lo indígena que en otras épocas era visto como sinónimo de atraso y barbarie, ahora cambia de lugar y se transforma en autóctono, enriquecedor y exótico, pero sobre todo parte constitutiva y no negada. México se presenta como la nación mestiza. La exposición que plantea Gamboa pone sobre la mesa el problema del enfrentamiento del mestizaje de cara a las sociedades modernas. Octavio Paz, en su ensayo Hijos de la Malinche, contenido en su libro El laberinto de la soledad publicado en 1950, escribe sobre esta dicotomía:

[23]

Si no es posible identificar nuestro carácter con el de los grupos sometidos, tampoco su parentesco. En ambas situaciones el individuo y el grupo luchan contradictoriamente, por ocultarse y revelarse. Mas una diferencia nos separa. Siervos y criados, o razas víctimas de un poder extraño cualquiera (Los negros norteamericanos, por ejemplo), entablan un combate con una realidad concreta. Nosotros, en cambio, luchamos con entidades imaginarias, vestigios del pasado o fantasmas engendrados por nosotros mismos. Esos fantasmas y vestigios son reales, al menos para nosotros. Su realidad es de un orden sutil y atroz porque es fantasmagórica. Son intocables e invencibles, ya que no están fuera de nosotros, sino en nosotros mismos. En la lucha que sostiene contra ellos nuestra voluntad de ser, cuentan con un aliado secreto y poderoso: nuestro miedo a ser. Porque todo lo que es el mexicano actual, como se ha visto, puede reducirse a esto: el mexicano no quiere o no se atreve a ser él mismo (Paz, 1950, p.34)

Paz, en este párrafo, advierte sobre la lucha interna de la doble herencia del mestizo. Sin embargo, el mestizo también es otro que ve a lo indígena y que lo construye a partir de su mirada y su nuevo ser. ¿Qué tanto indígena y que tanto español? siguiendo a Octavio Paz, el mexicano, el mestizo, es el que niega a los dos: "El mexicano no quiere ser ni indio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como una abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. Él empieza en sí mismo." (P.40). En ese caso se rompe la idealización de la mirada mestiza sobre la realidad indígena, y se construye el nuevo hombre moderno. En ese contexto donde el arte mexicano lograba reconocimiento y legitimación internacional, y en una época de auge económico y autoritarismo modernista bajo la promesa del progreso, Carlos Fuentes tiene un gran éxito con su cuento Chac Mool.

El cuento pone en tensión al hombre moderno con el hombre antiguo. Entendiendo a la modernidad en el sentido amplio que plantea Jürgen Habermas en su ensayo La modernidad un proyecto incompleto, podremos decir que el hombre moderno es quien tiene conciencia de un cambio de época y de pensamiento, que lo aleja de lo que ha estado establecido y lo lleva a convertirse en lo novedoso (Budrillar, J., Crimp, D., Foster, H., Frampton, K.Ulmer, G., 1985. p.20). Filiberto, el hombre de leyes, prometedor en su juventud, pero desencantado de la

promesa de superación y progreso, que tiene una afición por las culturas prehispánicas, primero es confrontado por la naturalidad con la que desarrollan sus creencias religiosas, contrastando al indígena con el mestizo que es él:

Pepe, aparte de su pasión por el derecho mercantil, gusta de teorizar. Me vio salir de Catedral, y juntos nos encaminamos a Palacio. Él es descreído, pero no le basta: en media cuadra tuvo que fabricar una teoría. Que si yo no fuera mexicano, no adoraría a Cristo, y... No, mira, parece evidente. Llegan los españoles y te proponen adorar a un dios muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida?... Figúrate, en cambio, que México hubiera sido conquistado por budistas o por mahometanos. No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murió de indigestión. Pero un dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque mate a Huizilopochtli! El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos de caridad, amor y la otra mejilla, en cambio, son rechazados. Y todo en México es eso: hay que matar a los hombres para poder creer en ellos. (Fuentes, C. 1952. p.9)

Filiberto se presenta como hombre agudo y crítico. Teoriza sobre su creencia y sobre sus raíces, dando explicaciones incluso a sus propias aficiones y describiéndolas desde la racionalidad y no desde la pasión o creencia. Filiberto es un coleccionista de cacharros antiguos. Es así como su fascinación por el arte indígena sale a la luz, pues busca una réplica razonable del Chac Mool. Es interesante que Fuentes no describe a Chac Mool como dios. De hecho, se describe como una pieza no religiosa sino exótica. Es una piedra tallada, incluso Filiberto la describe como “corriente” e incluso duda de su originalidad.

¿Cuál es la diferencia entre una figura de culto y una de colección? La relación que Filiberto tiene con la imagen en un principio de coleccionista se transforma progresivamente, incluso ante la negación del personaje, en una de esclavitud. Al principio, Filiberto parece tener todo bajo control, e incluso da posibles explicaciones ante los extraños hechos que empiezan a ocurrir en su casa después de que la figura llega:

“Amanecí con la tubería descompuesta. Incauto, dejé correr el agua de la cocina y se desbordó, corrió por el piso y llegó hasta el sótano, sin que me percatara. El Chac Mool resiste la humedad, pero mis maletas sufrieron. Todo esto, en día de labores, me obligó a llegar tarde a la oficina.”

“Desperté a la una: había escuchado un quejido terrible. Pensé en ladrones. Pura imaginación.”

“El plomero no viene; estoy desesperado. Del Departamento del Distrito Federal, más vale no hablar. Es la primera vez que el agua de las lluvias no obedece a las coladeras y viene a dar a mi sótano. Los quejidos han cesado: vaya una cosa por otra.”

“Fui a raspar el musgo del Chac Mool con una espátula. Parecía ser ya parte de la piedra; fue labor de más de una hora, y sólo a las seis de la tarde pude terminar. No se distinguía muy bien la penumbra; al finalizar el trabajo, seguí con la mano los contornos de la piedra. Cada vez que lo repasaba, el bloque parecía reblandecerse. No quise creerlo: era ya casi una pasta. Este mercader de la Lagunilla me ha timado. Su escultura precolombina es puro yeso, y la humedad acabará por arruinarla. Le he echado encima unos trapos; mañana la pasaré a la pieza de arriba, antes de que sufra un deterioro total.” (Fuentes, C. 1952. p.10).

Filiberto trata desesperadamente de encontrar una respuesta en la lógica, pero todas sus posibles respuestas fallan, y no puede controlar el nuevo mundo que se ha desatado en su casa:

“(…) Hasta hace tres días, mi realidad lo era al grado de haberse borrado hoy; era movimiento reflejo, rutina, memoria, cartapacio. Y luego, como la tierra que un día tiembla para que recordemos su poder, o como la muerte que un día llegará, recriminando mi olvido de toda la vida, se presenta otra realidad: sabíamos que estaba allí, mostrenca; ahora nos sacude para hacerse viva y presente. Pensé, nuevamente, que era pura imaginación: el Chac Mool, blando y elegante, había cambiado de color en una noche; amarillo, casi dorado, parecía indicarme que era un dios, por ahora laxo, con las rodillas menos tensas que antes, con la sonrisa más benévola. Y ayer, por fin, un despertar sobresaltado, con esa seguridad espantosa de que hay dos respiraciones en la noche, de que en la oscuridad laten más pulsos que el propio. Sí, se escuchaban pasos en la escalera. Pesadilla. Vuelta a dormir... No sé cuánto tiempo pretendí dormir. Cuando volvía a abrir los ojos, aun no

amanecía. El cuarto olía a horror, a incienso y sangre. Con la mirada negra, recorrí la recámara, hasta detenerme en dos orificios de luz parpadeante, en dos flámulas crueles y amarillas.” (Fuentes, C. 1952. p.11).

El ídolo de otros tiempos, olvidado y silenciado se revela, pero no de una manera suave, o gloriosa, por el contrario, irrumpe de manera violenta. Chac Mool se transforma en un monstruo a los ojos de Filiberto. En la descripción que Fuentes hace de la aparición de este dios encarnado, la experiencia es completa, como de ritual: el olor a incienso y sangre, la oscuridad, la monstruosidad e imponencia del indio reencarnado, y como toque final, la muestra de su poder: la lluvia dentro de la casa. El personaje sin nombre que lleva la lectura del diario, que vuelve a aparecer como una perspectiva más objetiva la situación, describe por qué Filiberto fue expulsado de la compañía. El hombre que antes solo cometía algunos errores por descuido ahora era acusado de locura y de robo. Pero la función de este personaje no es solo esa, además explica que ese verano las lluvias fueron particularmente intensas, legitimando de cierta manera que la existencia del dios, por fuera de la narración de Filiberto, si es posible.

Los planes de Filiberto se hacen evidentes cuando intenta doblegar al Chac Mool para hacerlo su esclavo, pero pronto se da cuenta de la superioridad del ídolo y de la fragilidad propia. En esta tensión parece que la racionalidad se doblega, y que la fuerza de la magia domina, sin embargo, el contexto de la ciudad ha transformado los paisajes naturales, y la naturaleza que ha perdido terreno frente al hombre, no puede suplir las necesidades de agua del dios:

El Chac Mool inundó hoy la sala. Exasperado, dije que lo iba a devolver a la Lagunilla. Tan terrible como su risilla —horrorosamente distinta a cualquier risa de hombre o animal— fue la bofetada que me dio, con ese brazo cargado de brazaletes pesados. Debo reconocerlo: soy su prisionero. Mi idea original era distinta: yo dominaría al Chac Mool, como se domina a un juguete; era, acaso, una prolongación de mi seguridad infantil; pero la niñez —¿quién lo dijo? — es fruto comido por los años, y yo no me he dado cuenta... Ha tomado mi ropa, y se pone las batas cuando empieza a brotarle musgo verde. El Chac Mool está acostumbrado a que se le obedezca, por siempre; yo, que nunca he debido mandar, sólo puedo doblegarme. Mientras no llueva — ¿y su poder mágico? — vivirá colérico o irritable. (Fuentes, C. 1952. p.12).

Así como Filiberto sufre una transformación a lo largo de la narración de Fuentes, Chac Mool también lo hace. Del dios que sabe cuentos e historias de monzones y lluvias, y que puede contar la rabia hacia Le Plongeon por haberlo apartado de su terreno “Con risa estridente, el Chac Mool revela cómo fue descubierto por Le Plongeon, y puesto físicamente en contacto con hombres de otros símbolos. Su espíritu ha vivido en el cántaro y la tempestad, natural; otra cosa es su piedra, y haberla arrancado al escondite es artificial y cruel. Creo que nunca lo perdonará el Chac Mool. Él sabe de la inminencia del hecho estético” (Fuentes, C. 1952. p.12) se transforma en un triste remedo de sí mismo, en parte por la falta de agua, en parte por el reconocimiento del mundo exterior:

Ha habido otros indicios que me han puesto a pensar: se está acabando mi bodega; acaricia la seda de las batas; quiere que traiga una criada a la casa; me ha hecho enseñarle a usar jabón y lociones. Creo que el Chac Mool está cayendo en tentaciones humanas, incluso hay algo viejo en su cara que antes parecía eterna. Aquí puede estar mi salvación: si el Chac se humaniza, posiblemente todos sus siglos de vida se acumulen en un instante y caiga fulminado. Pero también, aquí, puede germinar mi muerte: el Chac no querrá que asista a su derrumbe, es posible que desee matarme. (Fuentes, C. 1952. p. 13)

El contexto que ha cambiado ya no permite que el mundo antiguo y sus creencias se perpetúen. El ritmo de la modernidad, el desarrollo de las ciudades, la burocracia, entre otras cosas, no permite el florecimiento de las antiguas creencias, por el contrario, las elimina y las extingue. Es así como Chac Mool, aún con su poder, está condenado a desaparecer, o por lo menos eso cree Filiberto, que huye para ver si Chac Mool puede sobrevivir sin sus baldes de agua.

Muere primero Filiberto, Chac Mool sobrevive. El personaje sin nombre que debe llevar el cadáver a la casa se encuentra de frente con lo que no puede creer. El indio envejecido, de aspecto repulsivo por su mal disfraz para mezclarse con los nuevos hombres, con olor a colonia barata, despojados de la grandeza de otros tiempos, se las ha arreglado para soportar el tiempo seco.

El cuento de Fuentes posiblemente ilustre la supervivencia del mundo antiguo en los nuevos contextos, pero no de una manera alentadora, sino deformada. El mundo que tiene

como bandera el progreso y la racionalidad, no permite el florecimiento de las antiguas tradiciones idólatras, y las imágenes se terminan transformando en objetos de colección, sin valor más allá de lo exótico. La imagen, que en otras épocas era cargada con poderes sobrenaturales y vida, en este caso representada por Chac Mool, debe tomar su lugar de nuevo y demostrar su vigencia, aunque las circunstancias, y el inevitable proceso de actualización terminan por transformarla en una triste caricatura de otras épocas.



FIGURA 5. CHAC MOOL | 1999 | NADÍN OSPINA | PIEDRA TALLADA | 47 X 59 X 27 CM | DONACIÓN A LA COLECCIÓN ESSEX COLLECTION OF ART FROM LATIN AMERICA UNIVERSIDAD ESSEX UK.

CHAC MOOL EN NADÍN OSPINA

Para la beca Guggenheim para América Latina de 1996, Nadín Ospina postula el proyecto Viaje al fondo de la tierra con el siguiente documento:

El Proyecto viaje al fondo de la tierra es una simulación de los viajes realizados por investigadores europeos en América durante los siglos XVIII, XIX y principios del siglo XX.

Este proyecto será la culminación del proceso iniciado en 1991, cuando entré en contacto con los artesanos de San Agustín (principal centro arqueológico de San Agustín) para que produjeran piezas que parecen objetos precolombinos alternados con elementos contemporáneos.

Viaje al fondo de la tierra será un viaje real por los más relevantes sitios arqueológicos de México, Colombia, Ecuador y Perú, siguiendo las rutas de arqueólogos e investigadores como Arthur Posnansky (Tiahuanacu y la civilización prehistórica en el Altiplano y Una ciudad prehistórica en el Beni), Henry Prescott (History of the conquest of México y History of the conquest of Perú), Desiré Charnay (The ancient cities of the new world) John L. Stephens (Incidents of Traveling in Centro América, Chiapas and Yucatán) y K. Th. Preuss (Arte monumental prehistórico).

Utilizando fotografías dibujos y documentos de estos investigadores, haré una recreación de sus travesías. Simultáneamente, elaboraré, con artesanos locales, piezas basadas en las originales correspondientes a la cultura de cada región visitada (Tal y como ya o he hecho en Colombia y México en los últimos años) y realizaré un registro fotográfico in situ, simulando con las piezas fabricadas un hallazgo arqueológico.

Posteriormente, simulando el método de trabajo de esos primeros arqueólogos, encargaré a dibujantes y pintores profesionales y a estudiantes de arte el registro de las piezas recopiladas durante el viaje. Finalizaré el proyecto con una serie de exposiciones en las que se exhibirá todo el material (las piezas “descubiertas” acompañadas de fotografías, mapas, dibujos, etc.) procurando que el montaje museográfico simule una exposición arqueológica (Medina. 2000. p. 72).

Para este proyecto se realizan dos piezas llamadas Chac Mool y Chac Mool III, ambas esculturas hechas en bloques de piedra maciza presentan la cabeza de Mickey Mouse y Goofy, respectivamente, sobre los hombros de una deidad mexicana de donde toman el nombre.

Para Álvaro Medina, la obra de Ospina tiene un trabajo consciente de refiguración es decir “(...) la noción de volver a figurar lo ya hecho o preexistente. Volver a figurarse algo artísticamente es una actitud colindante con la del ready made” (Medina. 2000. p. 9). De hecho, Ready Made es la noción que acuña por primera vez Duchamp al dislocar el objeto cotidiano de su contexto natural para convertirlo en obra de arte por medio del museo, difiere de refigurar pues aquí la obra de arte ya existe, y se apropia para cambiar su sentido simbólico y su autoría:

Vayamos un poco más lejos y precisemos ahora que refigurar no es lo mismo que “reconfigurar”. Si reconfiguramos algo, lo más seguro es que nos mueva el deseo de volver más operativa y eficaz su función o más atractiva su apariencia. El alcance de refigurar (volver a figurar o figurar de nuevo) es mucho más vasto. Implica replantearse el sentido original del objeto u obra en cuestión para poder introducirle las modificaciones que cambiarán de raíz su sentido o connotación primigenia. (Medina. 2000. P.10.)



FIGURA 6. CAMPBELL'S SOUP CANS | 1962 | ANDY WARHOL | 47 x 59 x 27 CM | POLÍMERO SINTÉTICO PINTADO EN 32 LIENZOS | MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK.



FIGURA 7. BICYCLE WHEEL | 1951 (TERCERA VERSIÓN AL HABERSE PERDIDO LA PRIMERA DE 1913) | MARCEL DUCHAMP | 129.5 x 63.5 x 41.9 CM | RUEDA DE METAL MONTADA SOBRE UN BANCO DE MADERA | MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK.

Si Ospina refigura en su obra completa, como asegura Medina (Medina. 2000. p.9.), y refigurar tiene que ver con que los objetos o intervenciones ya sean arte, la pregunta obligada es ¿Ospina considera los objetos indígenas como objetos artísticos? Para responder esta pregunta es necesario revisar cuales son las influencias teóricas que usa el artista para llegar a sus postulados, y segundo, cómo se configura lo indígena en un país como Colombia.

La obra de Ospina muestra en general parodias, descontextualizaciones y simulacros. Tal como lo describe en su proyecto Viaje al fondo de la tierra, la idea del viaje por Colombia — que en realidad nunca logra llevar a cabo— tiene que ver con el simulacro de las antiguas expediciones coloniales que usa para lograr la recreación de un supuesto hallazgo arqueológico, donde las piezas “prehispánicas” se validan, no solo por la forma en la que son halladas, sino por la forma en la que son exhibidas en el museo.

Estas discusiones ya habían tenido cabida en el arte con Duchamp, Rauschenberg, Warhol y Lichtenstein, quienes habían puesto en jaque nociones de originalidad, aura —en términos de Walter Benjamin—, serialidad, autoría y cultura popular en los 60's. Por otro lado, artistas como Fernando de Szyszlo, desde Perú, y César Paternoso desde Argentina, también habían problematizado el arte indígena más allá de la artesanía, es decir, la noción de indigenidad de estos artistas tiene que ver con la reivindicación de la cultura y el reconocimiento de su valor, no por lo exótico sino por lo que significa dentro de su contexto, no por su forma de producción. Es así como el trabajo de Ospina entra en diálogo con las discusiones artísticas del siglo XX.

Superando las discusiones cerradas a esta esfera del arte, es importante entender la obra del artista como piezas inmersas en una cultura particular que es la colombiana. Por esto es importante dilucidar cómo se configura la cultura popular y la noción de indígena en Colombia.

Para 1990 el periódico El Tiempo sacaba diariamente la cartelera de cine de 32 salas en Bogotá, junto con la programación de T.V. Cable y de las Cadenas 1, 2 y 3, que no transmitían 24 horas, sino que tenían franjas de programación que comenzaban a las 6:50 a.m. y terminaban a la 1:30 a.m. El cine y la televisión se habían vuelto espacios relevantes en la cultura popular y trazaban imaginarios colectivos, donde los personajes principales para niños eran ocupados por películas de Disney y Los Simpson, que son los personajes más recurrentes en las intervenciones de Ospina. Los cineclubes de barrio y empresas mucho más grandes como Betatonio, que empieza a operar desde 1980 y Blockbuster, desde 1995, (Portafolio, noviembre 27. 2007) traen películas extranjeras, que hacían del cine y la televisión un modo de consumir cultura sobre todo estadounidense.

Respecto a la televisión, el sábado 13 de Enero de 1990, el tiempo publica una crítica a la programación llamada El museo de la televisión. La programación: series viejas. En la crítica hay una seria preocupación por la falta de innovación en la programación, la repetición de contenidos y la poca preocupación al respecto:

Batman, El show de Lucy, La mujer Biónica, Lassie... ¡Las aventuras de Capulina! No es una lista de nostalgia televidente de los años sesenta: es la programación actual, que más parece una arqueología televisiva que programación de los 90. Para quienes se sienten tocados cuando ven los clásicos de Popeye de 1949, está bien. Pero ellos son minoría. (...)

(...)El resto de los enlatados pertenece a los “clásicos” en donde resulta imposible definir los verdaderos colores porque la pantera dejó de ser rosa y el colorado del chapulín se convirtió en amarillo.

Y si eso es en calidad de la imagen, resulta peor en el contenido de los programas. En épocas de parabólicas, rayos láser y computadores domésticos resulta anacrónico hablar de hombres nucleares y de mujeres biónicas. Pero quizás el caso más sorprendente es que se presenten tres programas diferentes pero de un corte exacto: “Chespirito” “Chapulín colorado” y “El Chavo” que han repetido (además de la Ch inicial) los mismos chistes en los tres programas por más de diez años. (...) (El Tiempo. Enero 13. 1990).

Aunque el panorama es desalentador, podemos rescatar la clase de contenidos que había en la parrilla de la época, que, como comenta el crítico, está inundada de “enlatados” que se repiten hasta el cansancio y que no dejan espacio para la divulgación de contenido nacional. Por otro lado está el cine, donde Disney —que ya tiene su propio reino: Disneylandia—, tiene una película en cartelera todo el tiempo, y que casi siempre tiene un éxito arrollador. En 1995, El Tiempo publica una columna para el estreno de Pocahontas:

Durante los últimos años, la maquinaria de Walt Disney Co. ha producido un éxito tras otro con sus películas de dibujos animados, cada cual más taquillero que el anterior. Su triunfo es todo un desafío tanto a la lógica hollywoodense como a las leyes de las probabilidades. Hay quienes se preguntan hasta cuándo durará esta racha. ¿Se acabará este año la magia? Claro que me

preocupa. Estoy muerto de susto, admite Peter Schneider, jefe de la división de largometrajes animados de Disney (...)

De hecho, las cifras de El León Rey fueron tan estratosféricas que la comunidad cinematográfica de EE.UU. se pregunta si el estudio Disney alguna vez podrá romper su propio récord. (El Tiempo. Mayo 16. 1995)

De esta manera la referencia a lo popular se solventa, la influencia de los íconos norteamericanos es fuerte dentro del imaginario mundial (occidental), no solo colombiano. No obstante la discusión con las culturas prehispánicas que usa Ospina en general deben ser profundizadas. Para Colombia la participación y reconocimiento de los pueblos prehispánicos no tiene la relevancia que tiene en otros países como México, Perú, Bolivia o Ecuador. De hecho, la legislación solo los reconoció formalmente hasta la constituyente de 1991, y aun así las políticas económicas adelantadas por el gobierno de César Gaviria en el periodo de 1990 a 1994 llamado La revolución pacífica estaban en contravía de la preservación de estas etnias:

En consecuencia, aunque Colombia no es un país con predominio de población indígena, como lo pueden ser Bolivia, Perú, Ecuador o Guatemala, sí tiene un significativo porcentaje de indoamericanos que, protegidos por la Constitución actual y orgullosos de sus tradiciones y modos de vida, deben enfrentar las presiones de dinámicas sociales y económicas que después de dos siglos de vida republicana siguen atentando contra su continuidad como etnias y, por ello, su derecho a existir como tales en el futuro. La Independencia para estas poblaciones no se dio con el fin del dominio español que se logró a partir de 1810, pues la Independencia solo incumbió a mestizos y blancos, su historia en los decenios siguientes fue igualmente de dominio y resistencia; por el contrario, que estos grupos llegaran a ser vistos como comunidades independientes y al mismo tiempo parte de una nación, es fruto de las luchas políticas del siglo XX que hicieron visibles y reconocibles sus derechos ante la Constitución de 1991. (LaRosa, M.J. Mejía, G.R. 2013. p. 53.)

El conflicto armado entre guerrillas, paramilitares y ejército, junto con el control del narcotráfico, también había hecho estragos en las zonas rurales habitadas por campesinos e indígenas que reclamaban no solo su derecho a existir, sino a las tierras que habían habitado por años. La

violencia que los había obligado a huir, la expansión de las grandes ciudades y la intervención de grandes industrias de explotación de recursos, fomentaron la desaparición paulatina de algunos grupos étnicos a una escala solo vista en la colonización:

Los movimientos colonizadores del siglo XX, que fueron efecto de la expulsión de grandes cantidades de campesinos de sus tierras y de poblaciones en las zonas andinas y caribeñas, así como de la puesta en marcha de proyectos agroindustriales, madereros y mineros, tuvieron un efecto devastador sobre las comunidades indígenas en zonas que nunca habían enfrentado de manera masiva la presencia mestiza y blanca. La Orinoquia y Amazonia colombianas, así como las zonas selváticas en el Pacífico y en los límites con Panamá y Venezuela, fueron el objetivo de estos procesos que transformaron antiguos campesinos en nuevos colonos, los que buscaron tierras en zonas habitadas desde hace milenios por naturales de la zona. La tragedia ha sido enorme, pues los efectos demográficos causados por la dominación de los colonos, hacendados y empresarios, sin dejar de mencionar narcotraficantes y guerrilleros, revivió las ahora ya viejas historias de la época de la conquista española. (LaRosa, M.J. Mejía, G.R. 2013. p. 53-54.)

En ese sentido, aunque el reconocimiento de la nueva población como parte constitutiva de la identidad colombiana se gestaba por primera vez, los cambios socioeconómicos junto con la violencia que se vivía en zonas rurales no permitían un verdadero ajuste de la población indígena a la realidad nacional. Así las cosas, había dos caminos probables: la aculturación o el desplazamiento. *Entre el bluyin y el taparrabo, los chocó, una etnia en proceso de aculturación*, artículo publicado en el tiempo en enero 15 de 1990, se relata la forma en que las culturas indígenas del valle se ven empujadas a la occidentalización:

El desarrollo implica progreso. Pero para los grupos denominados minorías, entre ellos los indígenas, no es más que un boleto a la aculturación.

Por ello el gobierno del Valle junto con la oficina de desarrollo a la comunidad, en la que trabajan antropólogos y sociólogos, están trabajando en dos aspectos importantes: La recuperación y titulación de tierras y la conservación de la cultura, para la familia indígena de los Chocó, que agrupa las etnias de los Waunanas, Emberá, Chamí y Paeces.

(...)Las grandes multinacionales, la tala de árboles, los colonos blancos y negros, según explica el sociólogo Jorge Solano, han ido poco a poco despojando a estas etnias de sus tierras. —Algunas veces han sido desterrados bajo amenazas o presiones— (...)

(...)Paradójicamente el desarrollo que les ofrece el Estado les crea necesidades. Según Solano, se han realizado algunas brigadas de salud oral y los odontólogos les regalan cepillos y cremas dentales. “Este aspecto ellos lo resolvían con botánica. Pero ahora, tienen que viajar a las ciudades para comprar cepillo y crema” (...) (El Tiempo, enero 15. 1990).



FIGURA 8. EL GRAN SUEÑO AMERICANO | NADÍN OSPINA | 1995-2009.



FIGURA 8. EL GRAN SUEÑO AMERICANO | NADIN OSPINA | 1995-2009.

Con base en este contexto, podemos decir que la preocupación de Ospina no está en sintonía con la cotidianidad de los indígenas colombianos —a quienes con dificultad se les reconoce su existencia y su modo de vivir y producir como legítimo, por lo menos en Colombia— ni con la reivindicación del arte indígena, por el contrario el hecho de contratar falsificadores de piezas que saben cómo “se ve” lo indígena, refuerza la forma en que estas culturas son o han sido vistas: por unas manufacturas, unos materiales y una estética particular, que se vuelve casi exótica, en el mejor de los casos, bárbara o precaria en el peor, y que no referencia una especificidad sino una generalidad, en palabras de Medina:

Luego de exponer en México en 1995, Ospina repasó los principios teóricos que le daban fundamento a su arte y concluyó que estaba en la situación de poder abreviar en todas las culturas de América antigua. (...) Como proyecto, Viaje al fondo de la tierra iba a satisfacer ampliamente la preocupación de ir hasta el final en la precolombinización de iconos contemporáneos. (Medina. 2000. P.73.)

Es interesante el término precolombinización. Al parecer se refiere a que las imágenes de los iconos contemporáneos se pueden hacer ver como si fueran precolombinos, pero de una forma sistemática, como por una factoría. En ese sentido la pregunta por la escogencia de una figura sobre otras posibles, deja entrever que la particularidad histórica de Chac Mool, como del resto de referencias prehispánicas hechas para la serie, no importan, y que por el contrario el artista está usando la forma y posición de las figuras indígenas que usa —en el caso particular de Chac Mool: humano recostado y con la cabeza girada 90°— porque le permiten construir desde la forma un discurso que se completa por ser parte de la serie y no por sus características particulares.

Otro aspecto de esta precolombinización está en la serialidad y el atiborramiento. En la repetición de las piezas hechas para la serie Viaje al fondo de la tierra y posteriormente en otras series como El gran sueño americano, también se problematiza la exhibición de lo indígena a través del museo:

Los conceptos de arte y etnografía han chocado entre sí muchas veces. Cuando se trata de objetos antiguos, predomina lo etnográfico en detrimento de lo artístico. Al llegar al museo las

que nosotros desde nuestro punto de vista consideramos obras de arte, el etnólogo las trata como objetos y de allí que prefiera la proliferación repetitiva a la selección cualitativa, lo que necesariamente desemboca en el amotonamiento propio del gabinete de curiosidades. Esta misma ha sido la estrategia de Ospina al exhibir en febrero y marzo de 1999. (Medina. 2000. p. 78).

En otras palabras, esta *precolombinización* se trata de evidenciar como se ve y como se expone lo indígena, pero no desde una conciencia real de las culturas que se esconden tras la palabra indígena, de sus necesidades o legitimaciones, por el contrario, se construye una generalización que se ha construido desde la colonización y que se asume como verdadera y totalizante. Por otro lado, cuando Medina habla de “nosotros” y de lo que “consideramos obras de arte” ¿A qué se refiere? ¿Nosotros los artistas, nosotros los colombianos, o nosotros los latinoamericanos? y lo segundo ¿Realmente “nosotros” consideramos artístico el arte prehispánico? Marina Reyes Franco, en su texto *El Chac Mool y la cultura de San Agustín: Referencias amerindias y resignificación en las esculturas de Nadin Ospina* analiza la escultura de Ospina en 6 casos específicos incluyendo a Chac Mool I y III, escribe:

Ospina, de modo similar a los romanos cuando copiaron esculturas griegas, sólo las imagina y reproduce como esculturas sin pintar. En este sentido, el artista está reproduciendo las formas y tipos de escultura según son conocidas actualmente, o cuando fueron excavadas. En el caso de la cerámica de Ospina, (...) es relevante en este punto porque esas piezas son hechas para que parezcan deterioradas por el tiempo. La intención no es, pues, realizar obras contemporáneas imitando como fueron en la época antigua, sino reproducir la imagen de la pieza precolombina que existe en la conciencia cultural de los pueblos actuales. (Reyes, M. Sin fecha. p.12)

Reyes también pone a discutir en su texto a María Clara Bernal y Carolina Ponce de León, ambas con dos perspectivas diferentes sobre la problemática apropiación de las piezas prehispánicas que hace Ospina:

“Según Bernal, para Ospina, “la figura precolombina es tan foránea a los latinoamericanos como Mickey Mouse, la única imagen con la cual se pueden relacionar

es presentada a la manera de un nuevo Ídolo. (...) Carolina Ponce de León escribe que los Críticos de Ospina “parecen parodiar el discurso de ‘centro y periferia’ que tanto ha estimulado el debate contemporáneo.” (Reyes, M. Sin Fecha. p.12)

En esa conversación, es posible poner a dialogar a Ana María Guasch, —quién discute las nociones de ellos y nosotros, centros y periferias, con más profundidad, con autores como Gerardo Mosquera y Néstor García Canclini— quién dice que hablar en estos términos, irremediamente se traduce en entender los procesos de la cultura más allá del arte. Así, en su texto *Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local*. La autora propone una revisión de la historia cultural e identitaria del arte:

Podríamos hablar del periodo pre moderno o pre colonial, donde la cuestión de la identidad es algo dado, incuestionable para la intervención de otras realidades culturales, fase que enlazaría con el edénico mito del origen y correspondería con las sociedades y manifestaciones artísticas llamadas tradicionales. A este seguiría el periodo moderno o colonial, en el que la idea de la identidad cultural se convierte en una estrategia usada por los colonizadores para, al mismo tiempo, afianzar su propio poder y garantizar la autoconfianza del colonizado. Una tercera fase dentro del período colonial corresponde a episodios de resistencia por parte del individuo colonizado que redirige su atención hacia el restablecimiento de su propia identidad abandonada. En la cuarta fase los artistas aceptan tras el reconocimiento de las diferencias, la hibridación, así como el mestizaje y una impureza anticipadora de la ulterior cultura global. Y finalmente, en el quinto estadio, la cuestión es cómo las nuevas y múltiples identidades locales (partiendo de lo que Appadurai denomina la producción de la localidad) pueden coexistir dentro de la transnacional expansión del nuevo mapa cognitivo global y del capitalismo multinacional. (Guasch. 2005. p. 4.)

¿La obra de Ospina presenta una resistencia y un restablecimiento de la identidad prehispánica? No, la obra de Ospina usa la hibridación, no como un reconocimiento de la raza indígena, sino que, por el contrario, refuerza los estereotipos creados en las expediciones que usa como referente para su trabajo. En ese sentido podría pensarse en analizar la obra del autor desde el mestizaje, sin embargo, este tampoco es el caso, puesto que, en la construcción

conceptual, no hay una discusión entre los ídolos nuevos y antiguos, sino una suerte de colonización y conquista. Así, en el juego de sentido de la obra, desmitifica al fetiche ancestral. En el caso de Chac Mool, este ya no se puede leer como dios de la lluvia, por el contrario, cede todo su poder ante la figura extranjera que ahora es la que debe ser venerada, pero no por una fuerza sobrenatural, sino por su condición de popularidad.

(...) Sobre todo en el ámbito latinoamericano dominado por una problemática relación de identidad-diferencia con Occidente y sus centros, a una pléyade de pensadores a dar la bienvenida a la posmodernidad como un instrumento de descolonización y como la fórmula que ha proporcionado más posibilidades al arte latinoamericano: Ahora la conciencia posmoderna nos ha hecho pasar de copiones a sutiles transgresores y trasvasadores de sentido, desarrollándose una teoría de apropiación como afirmación global anti-hegemónica. Como afirma a su vez Gerardo Mosquera, el artista latinoamericano ha acudido a patrones culturales cosmopolitas, se ha apropiado de las maneras occidentales, de la metacultura planetaria articuladora del mundo contemporáneo, y como Calibán —arquetipo de barbarie— escogiendo siempre entre Próspero, el pragmático Estados Unidos, y el espiritual Ariel, la alta cultura europea, gracias a estos desplazamientos y trasvases de información ha aportado múltiples lenguajes comprometidos social y políticamente, discursos de género, feministas, persiguiendo en último término un espacio de arraigo, un espacio identitario.

No todos los teóricos latinoamericanos se han mostrado favorables a la presencia del centro o a la fórmula metropolitana y han seguido viendo en esta fórmula posmoderna un nuevo fundamentalismo que hace al centro más centro y a la periferia más periferia, y que apenas supone una desjerarquización entre la hegemonía (para la metrópolis) y la subalternidad (para la periferia). (Guasch. 2005. p.9-10).

Reyes en su texto tiene la posibilidad de presentar una entrevista a Ospina, quién le contesta por correo electrónico:

“(...)me confirma: “En un sentido puramente estético y de proceso artístico, cada pieza surge de manera aleatoria muchas veces gracias al encuentro de una coincidencia formal

que me permite hacer ese 'click' que reúne una y otra iconografía en una especie de pieza travesti.

(...)Según el artista, aunque el contexto original de la obra es importante, dentro de su propia producción artística, él asume un papel intencional de desprendimiento de su contexto arqueológico y añade, "nuestra cultura mass-mediática y pop asume el arte precolombino como un lugar uniforme de un pasado remoto, quizá algo romántico, bello y misterioso y digno pero igualmente lejano en el que igual cabe un indígena araucano o pielroja o Pocahontas. Todos son símbolos nebulosos de eso que llamamos lo indígena o lo precolombino. Seguramente más nítida y precisa es toda la imaginería pop contemporánea." (Reyes, M. Sin Fecha. p.13)

Así como Le Plongeon desmitifica a Chac Mool al verlo como una piedra y no como un dios, Ospina hace lo propio quitándole su identidad y dejándole apenas el nombre, que se convierte en una referencia dislocada, que solo adquiere sentido si se tiene cierto acervo cultural. La serialidad y sistematización de la "precolombinización" a la que se someten los íconos populares solo refuerzan viejas miradas de poder que resultan haciendo —al centro más centro y a la periferia más periferia— y que no podrían considerar a las piezas precolombinas como artísticas, puesto que estas no están siendo miradas más allá de su forma, ya que sólo adquieren relevancia al ponerse en diálogo con iconografía popular estadounidense.

CONCLUSIONES:

Chac Mool, que se transforma en idea y no en un objeto concreto, parece abrir todo un campo discursivo sobre lo indígena. Los autores analizados la han problematizado en diferentes momentos de la historia latinoamericana, y esto ha hecho que la forma en la que cada uno la usa cambie, así sea sutilmente, conservando el nombre, que es el hilo que conecta a todas las interpretaciones, pero enriqueciendo las posibilidades interpretativas la figura. La apertura a la que se presta por estar sin texto ni contexto fijo, debido a que su procedencia prehispánica poco nos deja conocer, por fuera de las interpretaciones y de los estudios antropológicos, permite la maleabilidad y la permanencia en el tiempo del referente.

Es así como Le Plongeon lo desmitifica para volverlo mercancía, y prueba de un discurso de unión cultural entre americanos, africanos y asiáticos en tiempos remotos; Martí lo asume, en el sencillo autorretrato, para mostrar la transformación de su pensamiento sobre la validez de la cultura americana en sí misma y no con base a la comparación europea; Fuentes, en su texto, lo muestra como un dios en decadencia que se tiene que enfrentar a los procesos de la modernidad; Y por último Ospina, que en su escultura lo toma como una referencia no por sus particularidades sino porque le permite *precolombinizar* la figura de Mickey Mouse y Goofy.

Lo interesante es que en todas las interpretaciones hay una construcción de una noción de *indigenidad*, y esta repercute directamente en el sentimiento de nacionalidad e identidad para los tres autores así estos sean de nacionalidades y tiempos diferentes. Esta *indigenidad* varía radicalmente, y se ha problematizado desde su concepción teórica sus alcances y su imagen. En su libro Ensayo político de la nueva España publicado por segunda vez en 1827, Humboldt señala las razas que habitan el nuevo continente, y define lo indígena casi 20 años después de las independencias latinoamericanas (exceptuando la de Cuba). Ante el temor generalizado de muchos estudiosos sobre la posible extinción de los naturales de la zona, después de las masacres llevadas a cabo por la conquista, Humboldt, con alentador pronóstico, dice que por el contrario esta población seguirá en aumento.

En el texto ¿Qué significa ser indio en el siglo XIX? publicado en la compilación de ensayos Los indígenas en la independencia y el la Revolución mexicana coordinado por Miguel León-Portilla y Alicia Mayer en el 2010, se estudia que es un indio y cuál es el valor que tiene esta etiqueta en el siglo XIX. En la profundización de la categoría indio se encuentra la clave para poder dimensionar el verdadero conflicto de la nación mexicana en la época de la independencia. Navarrete, autor del ensayo, explica que los individuos que se agrupan estatalmente bajo este nombre se llaman a sí mismos vecino, campesino o ciudadano, puesto que no se identifican con una sola a una sola cultura, o a un lugar único de origen. Por el contrario, la palabra indígena agrupa a todos aquellos no blancos que luchan por un problema de tierras y de pertenencia colectiva, y no por un problema identitario o cultural; aun así, la categoría es útil para los hombres de raza blanca, en la medida en que homogeneiza a muchas

personas de características similares y con ello permite la dominación y el control de los otros, por la jurisprudencia, la política y la fuerza. (Linares, F. 2010).

En esa misma línea es importante aclarar que indio, como después se le conoce despectivamente al indígena, es una categoría sobre todo jurídica en la época de la colonia, y tuvo discusiones y revisiones. A pesar de la fuerza y la aceptación con la que el estereotipo de atraso, pobreza y barbarie se anclaron al término, hubo también escritos que trataban de ampliar y redefinir la cultura a los ojos extranjeros. Ejemplos recopilatorios como el de la Biblioteca Mexicana del doctor Juan Jos. de Eguirra y Eguren, en la que se recogieron alrededor de 2.000 libros escritos por americanos, o el texto *Historia Antigua y Moderna de México* de Francisco Xavier Clavijero, en donde se entendía al indio como un ser igual al europeo en nobleza, raciocinio y fortaleza, son ejemplos de la importancia de la reivindicación de la imagen del indígena y su patrimonio cultural e histórico, como explica Ana Luz Ramírez Zabala en su texto *indio/indígena 1750-1850* publicado en la revista del Colegio de México, *Historia Mexicana* N°3, en el 2011.

Para Cuba y Colombia, la historia es muy diferente, las definiciones y estudios no son tan extensos por los procesos que estos dos países tuvieron en la integración de la raza indígena en la colonización. Cuba desde el aparente exterminio, como lo explica Felipe Pichardo Moya en su libro *Los Indios de Cuba en sus tiempos Históricos* (Pichardo Moya, F. 1945). Y lo refuerza el texto *Aborígenes de Cuba, problemas y posibilidades de estudio* publicado por la Revista española de Antropología Americana de la Universidad Complutense de Madrid en 1985. Las preocupaciones de la isla sobre la identificación y reconstrucción de su historia frente a su pueblo indígena son limitadas, y cuando empiezan la población ya ha desaparecido casi por completo. En ese sentido, los cubanos no tienen una tradición realmente arraigada sobre sus pueblos indígenas, fuera de los Siboney y los Taínos, es difícil encontrar más rastros de civilizaciones antiguas (Aleksandrenkov, E. 1985. p. 60).

Para Colombia, el reconocimiento de los indígenas como parte constitutiva de su identidad es difícil de establecer, puesto que los diferentes escenarios políticos han encontrado en estas manifestaciones culturales un obstáculo y no una oportunidad, es así como en el texto *Legislación y representación indígena durante la regeneración en Colombia: 1886 – 1892* se

presenta un panorama de diferentes cambios de las políticas que constituyeron un cambio en la visualización social de los indígenas colombianos. Esta idea se refuerza con los estudios ya mencionados sobre la constitución de 1991, y las diferentes políticas económicas que se adelantaron en pro de la homogeneización y no del reconocimiento.

Es así como que para Le Plongeon la indigenidad constituye un negocio que explotar en tanto fama y fortuna, pues en su coyuntura temporal es posible y deseable. Diferente para Martí, que entiende que las metodologías de enseñanza europeas no son las únicas posibles, y que constituyen una oportunidad de conocimiento y de comprensión del mundo. Por otro lado Fuentes, de forma caricaturesca presenta a lo indígena como una monstruosa representación enfrentada a los procesos culturales que cambian, y que se deforma a sí misma para encajar y no desaparecer. Ospina configura sus discursos sobre el humor, pero en la refiguración que propone invisibiliza lo indígena y prevalece miradas occidentalizadas, reforzando las nociones de centro y periferia que discuten Guasch, Canclini y Mosquera.

Finalmente, las preguntas sobre las relaciones entre el arte y la antropología, lejos de estar concluidas, están abiertas a ser redefinidas, exploradas y formuladas, no desde el enfrentamiento, sino en la posibilidad de entender y reconstruir sentidos de las piezas estudiadas y de las comunidades que las crean, para abrir la misma consideración de las definiciones arte y antropología.

Este trabajo deja abiertas las puertas a investigaciones sobre cada uno de los autores, pero sobre todo a la construcción social de las definiciones de indígena y su influencia en las artes.

BIBLIOGRAFÍA

- Aleksandrenkov, E. (1985). Aborígenes de Cuba. Problemas y posibilidades de estudio. *Revista Española de antropología americana*, 59. doi:10.5209/rev_REAA.1985.26087.
- Bermúdez, R.J. (2008). Chac Mol en Martí. Recuperado de:
<http://revistas.bnjm.cu/index.php/revista-bncjm/issue/view/15/showToc>. Págs. 12-25.
- Bhabha, H. (2010). Nación y Narración. Introducción: Narrar la Nación. Traducción de María Gabriela Ubaldini. Siglo Vientiuno Editores S.A. Págs. 11-20.
- Bojórquez Urzaiz, C. (2015). José Martí, viajes y apreciación del pueblo Maya. Publicado en *Americanía*, revista de estudios Latinoamericanos de la universidad Pablo de Olaverde de Sevilla, septiembre de 2015, Número especial. págs. 154-168.
- Budrillar, J., Crimp, D., Foster, H., Frampton, K.Ulmer, G. (1985). La posmodernidad. Traducción Ed. Kyros. Págs 238.
- Bueno, S. (1997) José Martí y su periódico Patria. Edición Fermín Romero Alfau. Editorial: Barcelona: Puvill Libros, Pablo de la Torriente Editorial. págs. 204.
- Centro de Estudios Martinianos (2011) Obras Completas. Antigüedades Mexicanas, La América, New York, 1883. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20150114043708/Vol08.pdf>. Págs. 327-329.
- Departamento Nacional de Planeación. (1991). La revolución Pacífica. Plan de desarrollo social y económico 1990-1994. recuperado de:
https://colaboracion.dnp.gov.co/cdt/pnd/gaviria_prologo.pdf
- Fuentes, C. (1952) Los días enmascarados. Recuperado de:
<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbXldGltb>

2xvZ2lhc2dyZWVvbGF0aW5hc2Vvb2FufGd4OjdjNWY1ZDE1NDAXNzdiODg. Págs. 8-13.

García, E., Nalda, E., Gonzalbo, P., Martínez, B., Hausberger, B., Mazín, Ó, . . . Meyer, L. (2010). Nueva Historia General de México. Colegio de México. Págs 653-698.

GMH. (2013) ¡basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Imprenta Nacional.

Guasch, A. (2005) Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local. Artes, la revista. No 9 Volumen 5/ enero junio. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1329221.pdf>. Págs: 3-14.

Humboldt, A. (1827) Ensayo político sobre la nueva españa. Capítulo VI. Diferencia entre las castas de los indios o indígenas americanos. Traducido al castellano por Don vicente González Arnao. Editor Jules Renouard, París 154.

Juárez, D. (2014) El Museo Nacional de Antropología: Una crónica de sus primeros 50 años. Recuperado de: http://www.mna.inah.gob.mx/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=479 9.

LaRosa, M.J., Mejía, G.R. (2013) Historia concisa de Colombia (1810-2013). Traducción Matías Godoy. -- 1a ed. -- Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Editorial Universidad del Rosario.

Le Plongeon, A. (1909) Sacred Mysteries among the Mayas and the Quiches. 11,500 years ago. Theolosophical Publishing Company, New York, United States. Págs.77-80.

--- (1881) Vestiges of the Mayas, or, Facts trending to prove that communications and intimate relations must have existed, in very remote times, between the inhabitants of

- Mayab and those of Asia and Africa. New York. John polhemus, printer and stationer,
102 nassau street.
- (1900) Queen moo and the Egyptian Sphinx. Published by the author, New York, United
States. Págs. 265.
- León-Portilla, M. y Mayer A. (2010) Los indígenas en la independencia y en la revolución
mexicana. Universidad nacional Autónoma de México/ Instituto Nacional de
Antropología e historia fideicomiso teixidor/ México. Págs 172-190.
- López Luján, L y Ucid, J. (2002) El chacmool de Míxquic y el sacrificio humano. Capítulo:
El chacmool Mexica. Recuperado de:
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9270>
- Martí, J. (2011) José Martí: Obras completas. Volumen 8. Nuestra América. Antigüedades
Mexicanas. New York 1883. Págs 327-329.
- (1876) La civilización de los indígenas. Revista Universal. México, 14 de enero de 1876.
Recuperado de: <http://www.josemarti.cu/wp-content/uploads/2014/06/60.1-civilizacin-indgenas.pdf>.
- (1877) Los Códigos Nuevos. El Progreso, Guatemala, 22 de abril 1877.
Recuperado de: <http://www.radiorebelde.cu/documentos/codigos-nuevos-derecho-marti-podcast-cuba.pdf>.
- Médina, A. (2000). Nadin Ospina, refiguraciones. Museo de arte de Bogotá. Grupo editorial
Pretextos. Págs 136.
- Miller, M. E. (1985) A Re-examination of the Mesoamerican Chacmool. The art bulletin.
Vol 67 (1). Págs 7-17.

Molina, C. (2012). Fernando Gamboa y su particular versión de México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 27(87), Págs. 117-14.

doi:<http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.2005.87.2194>.

Najar Martinez, A. (2006) Apertura económica en Colombia y el sector externo (1990 - 2004). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4829182.pdf>.

Pichardo Moya, F. (1945) *Los Indios de Cuba en sus tiempos Históricos*. Imprenta El Siglo XX, La Habana Cuba. Recuperado de:

<http://cubaarqueologica.org/document/pichardo2.pdf>. Págs.1-37.

Ramírez Zabala, A. (2011) indio / Indígena 1750- 1850. Publicado en la revista del colegio de México, *Historia Mexicana* N°3. Págs 1643-1681.

Ramírez, J.G. (2015) Colombia de película. Cartilla de historia de cine Colombiano.

Recuperado de:

<http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Cartilla%20Historia%20del%20Cine%20Colombiano%202015.pdf>

Reyes, M. (Sin fecha). Recuperado de:

https://www.academia.edu/4855558/El_Chac_Mool_y_la_cultura_de_San_Agust%C3%ADn_Referencias_amerindias_y_resignificaci%C3%B3n_en_las_esculturas_de_Nad%C3%ADn_Ospina

Roca, J. (2001). Columna 12. Recuperado de: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col12/01-11-13-roca-ospina-diez.htm>

Sánchez, J. (1877) Estudio acerca de la estatua llamada chac-mool ó rey tigre. *Anales del Museo Nacional de México*. Recuperado de:

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/6537>. Págs. 270-279.

PRENSA

115 años del periódico Patria. En el día de la prensa cubana. (5 de marzo de 2007). Cuba

Literaria recuperado de:

<http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=9374&idseccion=35>

Culpan al estado por el abandono de los indígenas. (2 de junio de 1995). El Tiempo.

Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-337375>

Develan escultura de José Martí en la casa de la prensa cubana. (13 de marzo de 2007).

Juventud Rebelde recuperado de: <http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2007-03-14/se-cumplen-hoy-115-anos-del-periodico-patria-fundado-por-el-apostol-de-cuba>

En la casa de la prensa está el Chac Mool Martí. (13 de enero de 2018). Cuba Periodistas.

Recuperado de: <http://www.cubaperiodistas.cu/index.php/2018/01/en-la-casa-de-la-prensa-esta-el-chac-mool-marti/>

Entre el Bluyin y el taparrabo. (15 de enero 1990). El Tiempo. (Sin página)

Erase una vez, en la historia (23 de diciembre de 1993). El Tiempo. Recuperado de:

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-279372>

Gobierno general. (23 abril 1877). Periódico oficial del estado libre y soberano de Yucantán

/ Numero 44/ año I. Pág 1.

La estatua de Chac Mool (01 abril 1877). La voz de México. (Sin página)

La estatua de Chac Mool (18 abril 1877). El Siglo diez y nueve. Pág 3.

La piratería acabó con Betatonio. (27 noviembre, 2007). Portafolio. Recuperado de:

<http://www.portafolio.co/economia/finanzas/pirateria-acabo-betatonio-475410>

Martí se ve en el espejo del Chac Mool. (12 de marzo 2007) La Jornada. Recuperado de:

<http://www.jornada.unam.mx/2007/03/13/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>

Nadín Ospina presenta su retrospectiva en El Museo. (17 octubre, 2013) El Espectador.

Recuperado de: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/nadin-ospina-presenta-su-retrospectiva-el-museo-articulo-452926>

Se cumplen hoy 115 años del periódico Patria, fundado por el apóstol de Cuba. (14 de marzo 2007) Juventud Rebelde. Recuperado de:

<http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2007-03-14/se-cumplen-hoy-115-anos-del-periodico-patria-fundado-por-el-apostol-de-cuba>

Sin título (2001). Columna de Arena. Recuperado de:

Valiosas piezas arqueológicas envió Yucatán a la exposición de París. (9 de abril de 1952).

El Universal. Págs 1 y 19.

Voluntad artística, concepto y ejecución. (23 de febrero. 1999) El Tiempo. Recuperado de:

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-879693>

Y ahora le llega el turno a Pocahontas (16 de mayo. 1995) El Tiempo. Recuperado de:

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-328086>.

CIBERGRAFÍA:

Banco de la república. (Sin fecha) La televisión en Colombia.

<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1wspWliXbQTWu08U-rHtzkrmnEJrmg-d0>

Ospina, N. (Sin fecha) Nadín Ospina. <http://www.nadinospina.com/home.html>

VIDEOGRAFÍA:

Anónimo. [vvallejo el Mar]. (septiembre 20. 2016) Llegada del cine a Colombia.

Recuperado de: <https://www.radionacional.co/linea-tiempo-paz/llegada-del-cine-a-colombia>

Paz, M. [marcos Paz]. (abril 5. 2015) Carlos Fuentes Entrevista a Fondo. 1977.

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=e8DUO0gbo58>