

Del silencio de los hombres sabios a la popularidad del arte dongba contemporáneo: Una aproximación antropológica a la recuperación de las tradiciones naxi a través de los objetos artísticos

Irene Masdeu Torruella

Universitat de Barcelona

Introducción

Este artículo recoge las principales cuestiones planteadas en el trabajo de investigación desarrollado entre septiembre del 2005 y junio del 2006, que constituye una primera aproximación antropológica a la emergencia y al desarrollo del denominado arte dongba contemporáneo (现代东巴艺术 *xiàndài dongba yíshù*) [1] en la sociedad naxi de Lijiang, Yunnan, R.P China.

Los naxi conforman una de las 55 minorías étnicas o “nacionalidades minoritarias” (少数民族 *shaoshù mínzú*) oficialmente reconocidas por parte del gobierno de la República Popular China. Cabe tener en cuenta que la clasificación oficial de la diversidad étnica y cultural en la China contemporánea responde a una de las primeras iniciativas políticas propugnadas a principios de los años cincuenta por la recién formada R.P.China, que vio en la delimitación de las fronteras étnicas un importante signo de poder y control social para la consolidación del nuevo Estado [2]. Como en otros contextos, dicho deseo de poder y control social implicó el sometimiento de identidades locales y la invisibilidad de las relaciones sociales entre diferentes comunidades, hecho que se manifestó en los trabajos etnográficos que dieron como resultado el mapa étnico y administrativo oficial que se maneja actualmente en la R.P. China ([McKhann 1998: 24](#)).

Éste aspecto es especialmente relevante en relación a la categoría *Naximinzu*, puesto que según la división administrativa y étnica oficial dicha categoría engloba, además de las comunidades naxi del condado de Lijiang que conforman el ámbito de estudio de esta investigación, las comunidades cercanas a Yonging – al noroeste de Lijiang y alrededor del lago Lugu – que no se identifican con los vecinos naxi sino que se autodenominan mosuo [3]. En la encrucijada de este entramado de realidades identitarias y representaciones étnicas oficiales, la investigación que aquí se recoge señala de qué manera la cultura material se perfila como un elemento identificativo en constante proceso de transformación y reinterpretación, a partir del cual los naxi del condado de Lijiang proyectan su singularidad respecto otras sociedades geográfica y culturalmente próximas.

Objetivos de la investigación y consideraciones metodológicas

El objetivo principal de la investigación consistió en analizar cómo la sociedad naxi recupera y reproduce algunas de sus tradiciones mediante los objetos que conforman el arte dongba contemporáneo. Asimismo, la investigación se concretó en el análisis de los usos sociales de los objetos artísticos naxi en el

contexto de la emergencia de la designada “Escuela de Pintura Dongba Contemporánea” durante los años ochenta y, paralelamente, en el análisis de las transformaciones en la producción y circulación de dichos objetos en el actual contexto de la ciudad de Lijiang caracterizado por el impacto del mercado turístico.

La desnaturalización y desacralización de la noción “arte” como objeto de estudio - así como su reconocimiento en tanto que categoría constituida en situaciones históricas y socioculturales concretas - son aspectos centrales de las perspectivas teóricas y metodológicas que he adoptado como marco teórico de referencia. Estas perspectivas están dirigidas a la restitución de la interacción social como elemento básico en el proceso de dotación de significados a los objetos. Precisamente en este sentido se posicionaba Gell (1998) cuando afirmaba que la especificidad de los objetos artísticos no responde a ningún tipo de naturaleza intrínseca e independiente del contexto, sino que los objetos establecen su significado a través de la interacción social en la que actúan como mediadores de acciones sociales.

Tal y como afirma Geismar, la relevancia de la perspectiva que presenta Gell radica en el hecho de entender que los objetos artísticos - o *índices de agencia social*- participan activamente en las relaciones sociales en virtud de su materialidad y no funcionan, únicamente, como meras representaciones de la cultura o la estructura social (Geismar 2004: 45). Dicha perspectiva, centrada en la materialidad de los objetos y en su capacidad de *agencia social*, es totalmente pertinente para la investigación que aquí se recoge, puesto que los objetos que conforman el arte dongba contemporáneo no implican únicamente una representación de los cambios en la sociedad naxi de la últimas décadas sino que juegan un papel activo y clave en estas transformaciones.

El trabajo de campo etnográfico se desarrolló fundamentalmente en la ciudad de Lijiang, donde se analizó la circulación de los objetos que forman el arte dongba contemporáneo y se realizaron entrevistas a diferentes agentes sociales que participaron y participan de la recuperación de las tradiciones naxi a través de las producciones artísticas. El trabajo etnográfico se complementó con una importante aproximación histórica, puesto que la realidad contemporánea de la sociedad y la cultura naxi - así como la recuperación de las tradiciones y la configuración de la categoría “arte dongba contemporáneo” - remiten y responden necesariamente a la complejidad de los hechos acaecidos en la sociedad naxi a partir de la segunda mitad del siglo veinte.

Textos pictográficos e imágenes pictóricas

Hasta finales de los años setenta el término “dongba” – que en lenguaje naxi significa literalmente “hombre sabio” o “maestro”- se utilizaba exclusivamente para referirse al principal especialista ritual de la sociedad naxi. La religión autóctona naxi o religión dongba, articulada a través de un complejo sistema ritual oficiado por los sacerdotes dongba [4], fue un elemento central de la sociedad naxi hasta la segunda mitad del siglo veinte. A partir de la fundación de la República Popular China en el año 1949, los naxi de la ciudad de Lijiang abandonaron las prácticas rituales que definían la cotidianidad de su

organización social y sólo fueron iniciados unos pocos sacerdotes dongba en zonas rurales del condado donde se continuaron realizando algunos rituales aunque de manera esporádica y totalmente clandestina ([Mathieu 2003: 58](#)).

La prohibición de realizar rituales religiosos y de producir o mostrar objetos vinculados a dichos rituales – prohibición que se agudizó y violentó durante la revolución cultural (1966-1976) – afectó especialmente a aquellas religiones que, como la naxi, se articulan en rituales dirigidos a divinidades identificables con elementos de la naturaleza y que fueron denominadas “cultos primitivos” o “supersticiones” (迷信 *míxìn*) ([McKhann 1992](#)).

La religión naxi es altamente sincrética e incluye creencias basadas en el culto a los ancestros y a las diferentes deidades identificadas con elementos de la naturaleza, además de adoptar elementos simbólicos y prácticas rituales de religiones vecinas como el budismo tibetano, el taoísmo, el confucianismo y el budismo chino, pero sobretodo del bön tibetano ([Mathieu 2003: 99](#)). Los naxi identifican al primer sacerdote y fundador del culto dongba con el personaje mítico Dibba Shilo, que los expertos vinculan e identifican con Shenrab Mibo, reconocido por los sacerdotes bön como primer reformador del “bön antiguo” [5]. Aunque el debate es amplio y profundo, la mayoría de investigadores constatan que dicha correspondencia, juntamente con otros datos históricos, implican una menor o mayor influencia del bön en la religión dongba. [6]

Sin embargo, uno de los elementos más característicos de la religión naxi, que no se encuentra en ninguna de las tradiciones de las que se nutre, consiste en la existencia de los manuscritos pictográficos que los sacerdotes dongba producen y utilizan como herramientas mnemotécnicas durante los rituales. Puesto que los pictogramas son uno de los elementos predominantes en el arte dongba contemporáneo conviene presentar, aunque sea brevemente, el uso y la lógica de los manuscritos rituales que estos pictogramas integran.

Se pueden distinguir tres grandes grupos de textos rituales naxi según su contenido: (1) aquellos que recogen los cantos que los dongba recitan en cada ritual y que constituyen los libros rituales propiamente dichos, (2) los libros de adivinación y (3) los denominados “libros índice” que indican detalladamente el momento preciso en que se debe realizar un ritual así como también los libros y objetos que se deben utilizar en cada caso ([Jackson y Pan 1998](#)). Los primeros están formados por pictogramas inscritos con lápices de bambú que pueden o no pintarse, mientras que los libros de adivinación y los libros índice utilizan la escritura fonética *geba* ([McKhann 1992](#)). Tradicionalmente, a diferencia de ésta última, la escritura pictográfica no se utiliza en ningún otro ámbito que no fuera el ritual y su uso estaba reservado a los sacerdotes dongba, los únicos capaces de producir y leer dichos manuscritos.

La escritura pictográfica naxi no establece una equiparación clara entre los pictogramas y las unidades lingüísticas, puesto que las “frases” no representan unidades gramaticales completas sino que, durante el ritual, los dongba se apoyan en dichos símbolos pictográficos para guiar la pronunciación de los cantos que retienen en la memoria ([Bockman 1989](#)). De esta manera, a través de la lectura de los pictogramas, los sacerdotes dongba recuerdan aquello que

se les transmitido oralmente durante el período de aprendizaje. A lo largo de dicho período, los aspirantes a dongba también deben adquirir las habilidades para realizar los objetos que se utilizan para “construir” el espacio ritual, así como el conocimiento de las pautas de disposición de dichos objetos y la destreza para “escribir” los propios textos.

Los principales objetos rituales consisten en las pinturas sobre estacas de madera que se utilizan para delimitar el espacio donde se realiza el ritual y en las pinturas sobre tela que los sacerdotes disponen dentro de este espacio. Estas últimas pinturas representan a diferentes divinidades según el objetivo del ritual y muestran un importante paralelismo con las pinturas sobre tela utilizadas en los rituales del budismo tibetano (*tankas*), tanto por sus características formales como por la iconografía. McKhann y Mussler (1997) también equiparan la representación de los diversos estadios de las pinturas naxi denominadas “Rollo del Camino de los Dioses” – pinturas sobre tela de cáñamo de hasta diez metros de largo que se disponen en el suelo en los rituales funerarios – con la cosmología que se manifiesta en los *mandalas* tibetanos de la rueda de la vida [7].

Cuando pregunté al sacerdote He Zheban cuáles son los conocimientos que debe adquirir un dongba para ser considerado como tal, me contestó con firmeza indicándome el manuscrito que tenía entre las manos:

Un dongba debe tener las cinco habilidades: escribir, leer, pintar, bailar y recitar. Sólo si tiene estas habilidades puede realizar los rituales. Esto es... esto lo consideramos escritura (refiriéndose al manuscrito que sostiene). Cuando digo pintar me refiero a las imágenes de Dibba Shilo, Ami Shilo, a estas imágenes que disponemos cuando realizamos un ritual. ¡Y sobretodo a los rollos!

Es importante tener en cuenta que, tal y como expresa He Zheban, los sacerdotes dongba consideran los pictogramas como textos y no en tanto que imágenes pictóricas aunque, como veremos a continuación, el arte dongba contemporáneo toma como referente de la tradición los pictogramas y no las representaciones consideradas imágenes pictóricas por parte de los propios sacerdotes dongba.

Reconstruyendo la “cultura dongba”: Las primeras formulaciones

Tras la muerte de Mao Zedong en 1976, el presidente Deng Xiaoping dio por terminada la política revolucionaria de su predecesor y la R.P. China inició un periodo de modernización y apertura internacional. El inicio de la recuperación de los rituales religiosos y los objetos a ellos vinculados por parte de la sociedad naxi a partir de los años ochenta refleja también un cambio de actitud del gobierno de Deng Xiaoping frente a las manifestaciones religiosas.

Además de las reformas en el modelo económico y la política internacional (Lemoine 1989), la política interior vinculada con los grupos étnicos minoritarios también dio un giro, incentivando la recuperación de sus tradiciones (Wu 1989: 14-16) y promocionando sus representaciones (Gladney 1994). El arte dongba

contemporáneo surgió en este contexto de recuperación de las tradiciones, pero la primera redefinición de la noción “dongba” se desplegó en un contexto institucional por parte de investigadores naxi y de algunos sacerdotes.

A principios de los años ochenta, un grupo de jóvenes naxi inició proyectos de investigación incentivados por el gobierno y dirigidos a recuperar las tradiciones que habían comenzado a abandonarse durante los años cincuenta. Dichos proyectos se desarrollaron alrededor de la institución que se inauguró en 1980 con el nombre de “Instituto de Investigación de la Cultura Dongba” (東巴文化研究所 *Dongba Wénhuà Yánjiusuo*) y que actualmente está emplazado en el *Heilongtan Gonyuan* (Parque del Estaño del Dragón Negro), uno de los lugares más emblemáticos y turísticos de la ciudad de Lijiang. La principal iniciativa de la institución y la razón de su fundación consistió en reunir a los sacerdotes dongba que habían recibido el aprendizaje anteriormente al 1949, con el objetivo de iniciar un proceso de recolección y traducción de los manuscritos pictográficos que no fueron destruidos durante la revolución cultural.

De este modo, con la creación del Instituto Dongba, emergió por primera vez la equiparación entre la noción “dongba” y la tradición cultural naxi a través de los pictogramas. Sin dudar del interés de los intelectuales naxi por los libros rituales y el conocimiento que éstos contienen, sí podríamos pensar que la centralidad de la escritura pictográfica en los proyectos de recuperación de las tradiciones y el hecho de escoger el término “cultura dongba” – en lugar de lo que pudiera haber sido “cultura naxi” – manifiesta un cierto pragmatismo político que da continuidad a la popular equiparación, mantenida por el gobierno, entre la noción “cultura” (*wénhuà*) y las “tradiciones textuales”; noción que encuentra su contraposición con el término “costumbre” (*fengsú xíguàn*) que se utiliza para referirse a aquellas tradiciones que no cuentan con escritura propia [8].

Actualmente el instituto está integrado por veinte investigadores y tres sacerdotes dongba que dan continuidad a dicha equiparación entre la “cultura dongba” y los manuscritos pictográficos, mediante las exposiciones museísticas dirigidas a la promoción turística de la cultura dongba y a los prolongados proyectos de traducción y divulgación de los textos rituales. El acento en el conocimiento textual de los sacerdotes dongba responde a la producción de una cultura local que identifica al pueblo naxi y que se basa principalmente en los pictogramas escritos para presentar una cultura antigua pero sobretodo una “cultura escrita” (*wénhuà*).

La Escuela Dongba de Pintura Contemporánea

Paralelamente a los proyectos dirigidos a la traducción de los textos rituales, un grupo de siete pintores naxi que habían estudiado en institutos y facultades de bellas artes en Beijing, Shanghai o Kunming dieron los primeros pasos para el desarrollo de un “nuevo arte naxi”, tal y como lo denominan los propios artistas. A finales de los años setenta, tras terminar los estudios en bellas artes, la mayoría de estos jóvenes artistas regresaron a la ciudad de Lijiang donde fueron contratados para trabajar en distintos proyectos institucionales que

consistían en reproducir los objetos pictóricos rituales naxi – las pinturas sobre tela - que pasaron a integrar una nueva categoría como “arte tradicional dongba”.

Sin embargo, una primera observación a los propios objetos pictóricos que configuran la pintura dongba contemporánea, muestra cómo dichos artistas encontraron en los textos rituales, y no en los objetos pictóricos tradicionales, los atributos para desplegar las motivaciones que compartían y que consistían en la creación de un arte moderno específicamente naxi a través de la integración de la tradición prohibida a partir de 1950.

Antes de presentar el análisis de dichos objetos e identificar los elementos de la tradición que a través de ellos se evocan, conviene señalar que los pintores con los que contacté durante el trabajo de campo enfatizaron la necesidad de reconocer la individualidad estilística de cada artista. La “Escuela de Pintura Dongba Contemporánea” que estos artistas integraron no consistía en un grupo cooperativo en el que se trabajara conjuntamente, sino que su formación y agregación respondió a las motivaciones compartidas que implicaban la creación de un arte naxi moderno pero, sobretodo, a la necesidad de presentar, canalizar y distribuir los objetos pictóricos que cada pintor producía.

Actualmente la mayoría de estos artistas trabajan en instituciones académicas o museísticas en Kunming, Beijing, Shanghai o Dali y únicamente algunos - además de promocionar sus pinturas a través de círculos internacionales especializados o en las principales ciudades de China - distribuyen también sus producciones en el mercado turístico de Lijiang a través de galerías tuteladas por intermediarios con los que generalmente mantienen relaciones de parentesco.

No obstante, hasta la segunda mitad de los años noventa, los objetos que materializan ésta nueva estética naxi basada en elementos tradicionales encontraron el principal espacio de circulación y de consumo en el mercado internacional del arte. La relación de los propios naxi con los nuevos objetos artísticos implicó un rechazo inicial similar al que documenta MacClancy en otros contextos, donde el surgimiento de artistas individuales que introducen innovaciones drásticas basadas en referentes estéticos o formales tradicionales conlleva críticas por parte de los miembros de la propia sociedad ([MacClancy 1997: 14](#)).

Una aproximación a los propios objetos pictóricos en su materialidad, pone de manifiesto cómo los pictogramas son los principales referentes formales de los nuevos objetos. Las pinturas dongba contemporáneas toman los rasgos formales y identificativos de los pictogramas que indican figuras concretas, para construir los motivos de las nuevas pinturas. Uno de los ejemplos más destacados consiste en la utilización de los tocados para identificar el sexo, el rol social o la actividad que desarrollan las figuras representadas en las nuevas pinturas.

Aunque el principal uso de los pictogramas consiste en esta adaptación iconográfica, también se integran los pictogramas en tanto que escritura a

través de su referente fonético, como sucede en la anotación del título de la pintura o en las referencias descriptivas que suelen ir acompañadas de su traducción en caracteres chinos. Finalmente, cabe señalar que los pintores naxi firman sus obras a la manera tradicional china, utilizando los sellos únicos y originales, pero en este caso integrados por pictogramas dongba.

La adopción de los caracteres pictográficos como base iconográfica de la pintura dongba contemporánea responde al cambio en las representaciones de las minorías étnicas que implicó transformaciones en la valoración de aquello “primitivo” dentro de la propia lógica evolucionista china. Los pictogramas siguen concibiéndose como formas representativas de un estado evolutivo inferior de la cultura china pero ya no se contemplan como representación de las prácticas e ideas antisocialistas que se deben “erradicar”, sino que presentan la unicidad, originalidad y antigüedad de la cultura naxi que se debe “recuperar”. La tradición ritual naxi, considerada como una “superstición feudal” durante la época de Mao Zedong, se contempla actualmente como un tesoro de la cultura nacional y un pilar de la industria ([Yang Fuquan 2003: 480](#)).

Dichos cambios se ponen de manifiesto tanto en la materialidad de los objetos que presentan una destacada influencia de las vanguardias europeas,^[9] como en el discurso de los pintores, quienes se refieren a los pictogramas como “formas primitivas de arte”.

La exploración de los elementos formales que se incorporan en los nuevos objetos artísticos señala dos importantes aspectos. En primer lugar, nos indica que los artistas contemporáneos incorporan los pictogramas en sus producciones principalmente como imágenes, aunque en su contexto tradicional éstos desarrollan su principal función como símbolos mnemotécnicos y son considerados escritura. Además, dicha aproximación muestra cómo en las nuevas producciones, los artistas ocasionalmente adoptan los referentes visuales de los objetos rituales que los sacerdotes dongba sí consideran imágenes pictóricas.

A diferencia de las pinturas sobre tela que materializan evidentes similitudes formales con los tankas tibetanos, los pictogramas se presentan como los elementos más antiguos y “primitivos” de la cultura naxi, susceptibles de recibir diferentes tratamientos estilísticos y, lo que es más importante, son considerados patrimonio exclusivo del pueblo naxi.

Además de presentarse como los objetos rituales formalmente más distantes respecto otras tradiciones, los pictogramas también constituyen los referentes materiales de la tradición naxi más fácilmente desvinculables de las connotaciones y funciones religiosas. Dicha necesidad de diferenciar el nuevo arte del ámbito ritual donde actúan los objetos tradicionales surgió repetidamente en las entrevistas realizadas a los pintores. Según me expuso Zhang Yunling – considerado por los propios pintores naxi como principal incentivador de la nueva estética – el vínculo del término “dongba” con los rituales religiosos implicó controversias sobre la utilización de dicho término como categoría para definir los objetos que conforman la nueva estética naxi. Paralelamente, las palabras de Zhang Yunling, muestran cómo los pintores se

distancian de las pinturas rituales sobre tela, clasificadas como pinturas dongba tradicionales a partir de los años ochenta:

Al principio no consideraba demasiado correcto denominar a mis pinturas “pinturas dongba” porque las pinturas tradicionales dongba reflejan los sentimientos y las ideas religiosas de los naxi (Entrevista Zhang Yunling).

Ya me he referido a las connotaciones representativas de la cultura y del pueblo naxi que había adoptado el término dongba a finales de los años setenta; connotaciones a las que Zhang Yunling y los demás pintores no querían renunciar. La solución definitiva a este dilema la proporcionó, según me expuso Zhang Yunling, un crítico de arte chino que propuso añadir el término 现代 *xiàndài* (contemporáneo o moderno) para neutralizar las connotaciones religiosas de la noción “dongba” y diferenciar a las nuevas producciones respecto las pinturas rituales, pero sobretodo para distanciarse de aquellas en las que el contenido religioso se detecta más fácilmente.

La adopción de la palabra “dongba”, reforzó el nuevo vínculo del término con la representación de la cultura naxi a través de los pictogramas y proporcionó una nueva categoría para identificar los nuevos objetos artísticos (*contemporáneos*) que se basan en elementos tradicionales naxi (*dongba*).

Los textos rituales contienen también las historias, mitos e ideas que se representan en las nuevas pinturas. Los pintores con los que establecí contacto durante el trabajo de campo consideran que a través de sus pinturas han ejercido una importante función como “descubridores de la memoria del pueblo naxi”. Sin embargo, de nuevo, una aproximación a los propios objetos pictóricos en su materialidad, señala la ambivalencia entre “creación” y “descubrimiento”, puesto que dicha representación implica no solamente una interpretación y reconstrucción de éstas ideas, mitos e historias, sino también la recreación de la identidad del pueblo naxi y de las realidades culturales más próximas.

Uno de los temas más representados en estos objetos es el mito sobre el origen de los seres humanos a través de la historia de migración desde el Cielo hacia la Tierra de *Coq's*, el progenitor masculino de los seres humanos, y su esposa celestial denominada *Ceil*. Los textos rituales relatan que tras crear el mundo natural, Ceil engendró a tres hijos; el primogénito se convirtió en el primer ancestro de los tibetanos, el segundo hijo en el primer ancestro de los naxi y el tercero de los bai ([McKhann 1992](#)).

En la última pintura correspondiente al ciclo de tres imágenes sobre el mito de origen que produjo Zhao Youheng, los ancestros son sustituidos por tres figuras femeninas que representan tres mujeres de las correspondientes minorías étnicas, cargando diferentes herramientas mientras caminan bajo la *Yuolngxushan* (Montaña Nevada del Dragón de Jade), mientras en la parte superior de la imagen se inscribe el pictograma que denota “origen”, que sirve para anotar el título de la pintura. Las valoraciones del pintor y de las personas presentes durante la conversación dieron las claves interpretativas sobre las

transformaciones de la pintura que produce representaciones sobre Yunnan, Lijiang y su población.

En primer lugar, la pintura hace referencia a la provincia de Yunnan como territorio habitado por pueblos minoritarios; enfatizando el vínculo entre aquellos pueblos que, según el mito, comparten el mismo origen ancestral y estableciendo la oposición entre nacionalidades minoritarias y la nacionalidad mayoritaria (*Han minzu*) que estructura la etnicidad en la China contemporánea ([Gladney 1994](#)). También se materializa la común feminización que refuerza el exotismo en la representación de las minorías étnicas ([Gladney 1994](#); [Harrel 2001](#)) a través de la identificación de los tres pueblos mediante las figuras femeninas con la indumentaria tradicional y compartiendo los recursos de la naturaleza.

Finalmente, el lugar de encuentro de las tres figuras femeninas – de las tres minorías étnicas - se localiza a los pies de la *Yuolngxushan*, lugar que se ha convertido en símbolo de la identidad de los naxi de la ciudad de Lijiang, *leitmotiv* de los objetos artísticos contemporáneos y uno de los atractivos turísticos más promocionados por parte de las autoridades locales.

La popularidad del arte dongba contemporáneo

Junto a la divulgación de los textos rituales a través de las publicaciones realizadas por parte de los investigadores del Instituto Dongba, las nuevas pinturas – mediante su circulación en los mercados internacionales de arte - también desempeñaron un destacado papel en la creación del concepto “cultura dongba” y su identificación con la sociedad naxi. No obstante, hasta la segunda mitad de los años noventa, las nociones “cultura dongba” y “arte dongba” se desarrollaron en un contexto de recuperación de las tradiciones eminentemente académica e institucional que implicó a pintores formados en bellas artes, a jóvenes investigadores y algunos sacerdotes dongba. Actualmente, la situación es substancialmente distinta puesto que los propios naxi se refieren a su cultura como “cultura dongba” y los pictogramas, inscritos en diferentes objetos, definen el recorrido de la mirada a través de las calles de la “ciudad antigua” de Lijiang (*Dayanzhen*).

A principios de los años noventa Lijiang comenzó a recibir algunos turistas – básicamente europeos y norteamericanos en su trayecto “alternativo” hacia el Tibet ([McKhann 2001: 247](#)) – pero a partir del 1995, la inauguración de un aeropuerto a treinta kilómetros de la ciudad desencadenó un vertiginoso aumento del turismo; crecimiento que se incrementó durante la segunda mitad de los noventa, cuando el dominio de los turistas extranjeros se fue sustituyendo por una mayor influencia del turismo nacional [[10](#)].

La condición actual de Lijiang como principal destino turístico de Yunnan se atribuye a la declaración de la ciudad como patrimonio de la Humanidad de la UNESCO en diciembre de 1997 ([Peters 2001](#)). No obstante, dicha declaración llegó un año después del terremoto que sacudió Lijiang y que los propios naxi perciben como factor determinante en las transformaciones de la ciudad, convertida en espacio paradigmático para la promoción de la cultura dongba y

para la representación oficial de las “nacionalidades minoritarias” de Yunnan. Los objetos de arte que en ella se distribuyen tienen una importante función en dichas representaciones [11].

Tal y como refirieron los artistas durante las entrevistas, el arte dongba contemporáneo empezó a ser un elemento destacado en Lijiang “tras el terremoto”, cuando la mayoría de los artistas empezaron a producir y a vender dichos objetos de arte en establecimientos emplazados en las calles y plazas de la ciudad antigua “reconstruida” tras el seísmo. El éxito comercial de los pictogramas como marcadores de la sociedad naxi impulsó la reacción de los investigadores del Instituto Dongba que programaron proyectos de aprendizaje para promocionar la producción de objetos artísticos. Las primeras manifestaciones del arte dongba contemporáneo que se distribuyeron en Lijiang consistían en pinturas acrílicas producidas por jóvenes naxi de Lijiang, pero sobretudo por naxi procedentes de zonas rurales próximas que se trasladaron a la ciudad donde aprendieron distintas técnicas artísticas, adquirieron nociones básicas sobre los pictogramas y comenzaron a ejecutar sus propias producciones.

Las nuevas producciones artísticas que surgieron hace más de veinte años se han convertido en el referente de los objetos artísticos que se producen y circulan actualmente en la ciudad de Lijiang. No obstante, el impacto del turismo ha comportado un importante cambio en la categoría “arte dongba contemporáneo”, que actualmente incluye a una amplia variedad de objetos que circulan principalmente en la ciudad de Lijiang, cuyos productores ya no son únicamente artistas con formación académica en bellas artes y que encuentran en los turistas a los principales receptores.

A diferencia de los pintores que se agruparon alrededor de la “Escuela de Pintura Dongba Contemporánea”, los artistas que residen y producen sus obras en Lijiang dependen económicamente de la capacidad para vender sus producciones a los turistas que visitan la ciudad; actividad comercial que ellos mismos desempeñan.

Los artistas producen diferentes objetos en función del público al que van dirigidos. Por un lado, elaboran las pinturas sobre lienzo para vender a aquellos turistas “interesados en el arte”, de entre las cuales, los propios artistas distinguen entre aquellas producciones que “gustan” a los compradores extranjeros, que consisten en representaciones abstractas a partir de los pictogramas, de aquellas que “gustan” a los compradores chinos, que generalmente constituyen representaciones figurativas en las que se distingue claramente el uso icnográfico de los caracteres pictográficos.

Los mismos artistas producen también pinturas basadas en sencillos pictogramas que indican conceptos o expresiones, inscritos sobre placas de madera de dimensiones más reducidas que se dirigen al consumo de aquellas personas en busca de un objeto para *recordar* y *demostrar* la realización del viaje.[12] En estos objetos, los pictogramas no adoptan una función iconográfica como en las pinturas, sino una función textual por lo que dichos objetos se incluyen en la subcategoría de “caligrafía dongba contemporánea”.

Dicha producción combinada de objetos dirigidos a diferentes públicos y que responden a distintas “necesidades”, muestra la fragilidad de las fronteras entre las denominadas “artes populares”, “bellas artes” y “artes para turistas”. Paralelamente a la emergencia de las “caligrafías” dongba contemporáneas inscritas sobre placas de madera, en el contexto del mercado turístico de Lijiang también surgieron un segundo grupo de objetos que se materializan en las tallas detalladamente trabajadas sobre placas de madera de diversas dimensiones. Según exponen los artistas, dichos objetos son consumidos por turistas chinos que tienen suficiente poder adquisitivo como para comprar un objeto de arte diferente a los que se pueden encontrar masivamente y a un precio más reducido en la mayoría de comercios.

Las tallas de madera se vinculan con la tradición dongba a través de la representación de historias y mitos recopilados en los textos rituales, así como también mediante la incorporación de los pictogramas aunque, en este caso, adoptando una forma substancialmente distinta a las presentadas hasta ahora. En las tallas sobre madera no aparecen pictogramas que funcionen como referente icnográficos y su adaptación como signos textuales es marginal. Dichos caracteres se inscriben en los extremos de las placas de madera superpuestas en sentido transversal y longitudinal que evocan una imagen genérica de los propios pictogramas.

Tanto los artistas que producen pinturas y caligrafías sobre madera, como aquellos que realizan las tallas sobre madera, entienden que su trabajo consiste, por un lado, en “embellecer” la forma de los antiguos pictogramas para desarrollar la nueva estética naxi y, por otro lado, reconocen en la proliferación y repetición de los motivos y objetos más vendidos, destacadas motivaciones económicas.

La emergencia de las tallas sobre madera como producción artística realizada únicamente en la ciudad de Lijiang implica una constante articulación entre la creatividad y la reproducción sistemática de los modelos pictográficos más populares. Dichas pautas asociadas a la producción de objetos configuran, respectivamente, los discursos sobre las obras de arte y sobre los productos de consumo que, tal y como señalan Philips y Steiner (1999), confluyen en las valoraciones sobre el denominado *arte para turistas* y delimitan los discursos sobre la autenticidad del arte.

La(s) autenticidad(es) del arte dongba contemporáneo

Los cambios y la generalización en el uso de los pictogramas, la materialización de los objetos artísticos en diferentes formatos y la comercialización del arte dongba contemporáneo en el mercado turístico de Lijiang ha generado una importante competitividad entre los diferentes objetos que se vinculan con la tradición a partir de los pictogramas “modernizados” y ha impulsado la emergencia de distintos criterios, utilizados por los propios artistas, para definir y discriminar aquello que se considera “auténtico” arte dongba contemporáneo. Seguidamente, presento una breve síntesis de los criterios identificados durante el trabajo de campo que se constituyen en

función de la etnicidad, de la profundidad en el conocimiento de los pictogramas y en función de la dicotomía “original *versus* copia”.

a) *Autenticidad según criterios de etnicidad*

En éste artículo he hecho especial hincapié a la función identitaria que adopta el arte dongba contemporáneo a través de la incorporación de los caracteres pictográficos que son percibidos como patrimonio único y elemento diferenciador de la sociedad naxi. Respondiendo a ésta función, la etnicidad constituye la base del único criterio de autenticidad que comparten tanto los artistas que ejecutan y distribuyen sus producciones en Lijiang, como los pintores de la primera generación, cuyas producciones circulan en el mercado internacional de arte. La identificación del auténtico arte dongba en función de si el artista es o no naxi se encuentra en el discurso de ambos grupos. No obstante, dicho uso de la etnicidad para distinguir y legitimar el auténtico arte dongba contemporáneo toma más fuerza entre los artistas naxi que actualmente ejecutan y distribuyen sus obras en Lijiang, puesto que son ellos quienes entran directamente en relación con los artistas no-naxi que en los últimos años han establecido galerías para distribuir objetos de arte dongba en la ciudad. Finalmente, cabe señalar que aunque la autoridad de los artistas naxi se manifiesta frente a aquellos objetos de arte producidos por artistas que no pertenecen a la minoría étnica naxi, dicho criterio es especialmente relevante frente los objetos producidos por artistas *han*.

b) *Autenticidad según el conocimiento de los pictogramas*

Los objetos artísticos que se distribuyen actualmente en Lijiang como las pinturas sobre madera – por no citar otros objetos como las camisetas – introducen caracteres pictográficos con un uso pretendidamente lingüístico o caligráfico. Frente ésta situación, los artistas naxi alertan de la superficialidad en la utilización de los pictogramas y enfatizan la necesidad de realizar estudios sobre sus significados que permitan distinguir los auténticos objetos dongba de aquellos que solo aparentan vincularse con la tradición naxi. Como en el caso anterior, las críticas dirigidas al uso caligráfico sin un conocimiento de la lógica de los pictogramas son especialmente relevantes cuando los productores de los objetos no son naxi.

c) *Autenticidad según la dicotomía originalidad versus copia*

Finalmente, los pintores académicos de la Escuela de Pintura Dongba Contemporánea consideran que los objetos dongba producidos en Lijiang no son propiamente arte – y mucho menos arte dongba contemporáneo – argumentando que sus productores no han recibido una formación académica y producen los objetos por motivaciones económicas; circunstancias que implican la constante repetición de piezas que rompe la posibilidad de la unicidad y originalidad de la obra de arte.

Sin embargo, mediante la incorporación de los pictogramas y la reconstrucción de relatos recogidos en los textos rituales, dichos artistas definieron un marcador cultural y étnico que siguen reproduciendo en sus pinturas puesto

que les proporcionó éxito en el mercado internacional y, consecuentemente, ha impulsado opciones creativas y económicas a los jóvenes artistas de Lijiang.

Conclusiones

En este artículo he presentado la destacada función que desempeñan los pictogramas dongba en la valoración y la identificación de las expresiones culturales como elementos propiamente naxi. La investigación que aquí se ha presentado muestra el papel activo que desempeñaron los objetos artísticos en las acciones vinculadas con la recuperación de la cultura naxi y su capacidad de influencia en la formulación de los nuevos significados asociados al término “dongba”. En un contexto caracterizado por el cambio en las políticas culturales vinculadas con las “nacionalidades minoritarias”, por la apertura del país a las ideas extranjeras y la introducción de la economía de mercado capitalista, los jóvenes pintores naxi dirigieron la atención a los objetos rituales tradicionales así como al arte moderno europeo para desarrollar un nuevo arte contemporáneo individual pero también percibido por los propios artistas como manifestación artística específicamente naxi. Mientras el contexto social desencadenado durante los años ochenta implicó el surgimiento de la categoría “pintura dongba contemporánea” y de los objetos que en ella se inscriben, las relaciones sociales desencadenadas en el contexto del mercado turístico de Lijiang han comportado la reproducción de la categoría “arte dongba contemporáneo”, la diversificación de los objetos que la conforman y el surgimiento de discursos para legitimar y definir aquellos objetos que constituyen el auténtico arte dongba.

El principal símbolo identificativo del arte dongba contemporáneo consiste en los propios pictogramas, que desempeñan una función social de marcadores culturales, utilizando el concepto que maneja Jules-Rossette ([1984: 151](#)). Mediante un análisis de los objetos de arte en su materialidad, se vislumbraron las transformaciones en la producción, valoración y función social de los propios pictogramas desde su condición como elementos centrales de la escritura ritual naxi -tal y como los consideran y utilizan los sacerdotes dongba ([Bockman 1989](#))- a su uso como elemento icnográfico y marcador cultural en las pinturas dongba contemporáneas. Dicho proceso de conversión-transición del lenguaje a la imagen pictórica implica y produce transformaciones en la función social que desempeñan actualmente los pictogramas.

Dicha adaptación e incorporación de los pictogramas como elementos identificativos de los nuevos objetos pone de manifiesto que las relaciones entre las cosas y las personas no son políticamente inocentes ([MacClancy 1997: 18](#)). Las transformaciones de la sociedad naxi a partir de los años cincuenta han implicado cambios en la relación entre los pictogramas y los propios naxi. Anteriormente a 1950, el conocimiento y la elaboración de los pictogramas estaba reservado a los sacerdotes dongba y los textos rituales desempeñaban una función religiosa. Tras treinta años de prohibición, la centralidad de los pictogramas resurgió para desarrollar funciones totalmente diferentes. A través de la agencia de los artistas, los pictogramas han estado modificados según las formas de la tradición artística occidental, al mismo tiempo que se han desvinculado de su función religiosa para convertirse en el

referente de unos nuevos objetos que son agentes sociales destacados en la construcción de una cultura y una tradición que diferencia al pueblo naxi respecto a las sociedades geográfica y culturalmente próximas.

BIBLIOGRAFÍA

BOCKMAN, H. (1989) "The Typology of Naxi Tomba Script", en CHIEN CHAO y NICHOLAS TAPP (eds.) *Etnicity and Ethnic Groups in China*, New Asian Academic Bulletin VIII, Hong Kong: Chinese Univesrity of Kong Kong, pp. 149-156.

GEISMAR, H. (2004) "The materiality of contemporary art in Vanuatu", *Journal of Material Culture*, Vol. 9, num. 1, pp. 43-58.

GELL, A. (1998) *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford: Oxford University Press.

GLANDNEY (1994) "Representing nationality in China": Refiguring majority / minority identities", *Journal of Asian Studies*, Vol. 3, num. 1, pp. 92-123.

GULDIN, E. (1994) *The Saga of Anthropology in China. From Malinowsky, to Moscow to Mao*, New York: M.E. Sharpe.

HARREL, S. (2001) *Ways of Being Ethnic in Southwest China*, Seattle: University of Washington Press.

HOFFMAN, H. (1956) *The Religions of Tibet*, London: Allen and Unwin.

JACKSON, A. y ANSHI, P. (1998) "The authors of naxi ritual books, index books and books of divintaion", en OPPINTZ, M. y HSU, E. (eds.) *Naxi and Moso Ethnography*, Zürich: Völderkundemuseum der Universität, pp. 237-273.

JULES-ROSETTE. 1984) *The Messages of Tourist Art. An African Semiotic Comparative System in comparative Perspective*, New York: Plenum Press.

LEMOINE, J. (1989) "Ethnicity, culture and development among some minorities of the Peopole's Republic of China", en CHIEN CHAO y NICHOLAS TAPP (eds.) *Etnicity and Ethnic Groups in China*. New Asian Academic Bulletin VIII, Hong Kong: Chinese Univesrity of Kong Kong, pp. 2-9.

LITTLEFIELD, S. (1999) "Samburu souvenirs. Representation of Land in Amber", en PHHILPS, R. y STEINER, CH. (eds.) *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley: University of California Press, pp. 67-83.

MACCLANCY, J. (1997) "Anthropology, art and contest", en MACCLANCY (ed.) *Contesting Art: Art, Politics and Identity in the Modern World*, Oxford: Berg, pp. 1-25.

MATHIEU, C. (2003) *A History and Anthropological Study os the Ancient Kingdoms of the Sino-Tibetan Borderland – Naxi and Mosuo*, Lewiston: Edwin Mellen Press.

MCKHANN, CH (1992) *Fleshing out the Bones. Kinship and Cosmology in Naxi Religion*, Tesis Doctoral, Illinois: Universidad de Chicago, No publicado.

- (1995) "The naxi and the nationalities question", en HARREL, S. (ed.) *Cultural Encounters on China's Ethnic Frontiers*, Seattle: University of Washington Press, pp. 39-62.

- (1998) "Naxi, Rerkua, Moso, Meng: kinship, politics and ritual on the Yunnan-Sichan frontier", en EPPITZ, A. i HSU, E. (eds.) *Naxi and Moso Ethnography*, Zürich: Völkerkundemuseum Zürich, pp. 23-45.

- (2001) "The Good, the bad and the ugly: observations on tourism development in Lijiang, China", en Tan Chee-Beng, Sidney C.H. Cheung y Yang Hui (eds.) *Tourism, Anthropology and China*, Bangkok: White Lotus, pp. 147-166.

MCKHANN, CH y MUSSLER, M. (1997) "From Religious to Comodity Fetish: Dongba Art in the time of Deng". Ponencia para el simposio de la "Association for Asian Studies Annual Meeting" celebrada en 1997 en el Withman College, Chicago (No publicada).

PETERS , H (2001) "Making tourism work for heritage preservation: Lijiang – a case of study", en Tan Chee-Beng, Sidney C.H. Cheung y Yang Hui (eds.) *Torurism, Anthropology and China*, Bangkok: White Lotus, pp. 313-332.

PHILPS, R. y STEINER, CH. (1999) "Art, authenticity, and the Baggage of cultural encounter", en PHILPS, R. y STEINER, CH. (eds.) *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley: University of California Press, pp. 3-19.

WU, D. (1989) "Culture change and ethnic identity among minorities in China", en CHIEN CHAO y NICHOLAS TAPP (eds.) *Etnicity and Ethnic Groups in China*, New Asian Academic Bulletin VIII, Hong Kong: Chinese Univesrity of Kong Kong, pp. 11-22.

YANG FUQUAN (2003) "Mentorship of indigenou cultural specialists: A case study of training of dongba naxi priests", en XU, J. y MIKESELL, S. (eds.) *Landscapes of Diversity: Indigenous Knowledge, Sustainable Livelihoods and Resource Governance in Mainland Southeast Asia*, Kunming: Yunnan Science and Technology Press, pp. 470-480.

NOTAS

1 - Se introducirán los caracteres chinos con la correspondiente trascripción fonética pinyin, para los términos más relevantes del artículo.

2 - La identificación de las “nacionalidades minoritarias” que el gobierno impulsó a principios de los años cincuenta implicó, oficialmente, la aplicación de los criterios vinculados con la definición de nación de Stalin. Sin embargo, en numerosas ocasiones, dicha identificación respondió a las reconstrucciones históricas - denominadas “historias breves o simples” (简史 *jianshi*) - basadas en la teoría evolucionista morganiana y en los modelos confucianos de diferenciación cultural que reproducen la popular dicotomía entre los han civilizados que habitan en el centro y “los otros” bárbaros situados en la periferia ([Harel 2001](#); [McKhann 1998](#); [Guldin 1994](#)).

3 - La reconstrucción de la historia de estos pueblos (*Naxi Jian Shi*) configura uno de los ejemplos paradigmáticos de la aplicación del método evolucionista en la identificación de las nacionalidades ([McKhann 1995](#)).

4 - Me refiero a los dongba como “sacerdotes” siguiendo a McKhann ([1992](#)), a Mathieu ([2003](#)) y a Yang Fuquan ([2003](#)). Sin embargo, es importante señalar que los naxi no reconocen la jerarquía que existe en sistemas religiosos monásticos como el taoísta o budista donde también se aplica el término sacerdote para denominar a los especialistas rituales ([McKhann 1992](#)).

5 - El “bön antiguo” identifica a la religión pre-monástica desarrollada en el Tibet antes de la introducción del budismo y consiste en una primera sistematización de las prácticas chamánicas de las antiguas tribus Qiang. El “Bön reformado” adopta una estructura monástica y corresponde a una segunda sistematización motivada por la crisis que supuso el dominio del budismo en el Tibet a partir del siglo VIII que lo relevó como religión oficial y protegida por los reyes ([Hofman 1956: 65](#)).

6 - Mathieu presenta una síntesis crítica de las tesis sustentadas por diferentes investigadores en relación a los vínculos del dongba y el bön ([Mathieu 2003: 93-103](#)). Dicha síntesis enfatiza la discusión sobre si se las influencias del dongba se deben al denominado bön antiguo o al bön reformado (ver nota 5), así como el debate sobre el origen histórico de dichas influencias.

7 - El “Rollo del Camino de los Dioses” representa los diferentes estadios y reinos a través de los cuales debe viajar el alma del difunto para llegar al lugar donde habitan los ancestros. En la parte inferior del rollo se representan los espíritus malignos, la parte central corresponde al mundo de la tierra donde viven los naxi y, encima, se representa la morada de los dioses y las fuerzas benefactoras de la naturaleza. El rollo culmina con la representación de la tierra de los ancestros naxi donde el alma del difunto debe regresar.

8 - La palabra “cultura” en idioma chino se construye con el carácter 文 (*wén*) que significa “lenguaje” o “literatura” y el carácter 化 (*huà*) que significa “cambio”. La noción “costumbres” se forma por los caracteres 风 (*fēng*) que significa “viento” y el carácter 俗 (*sú*) que significa “común”, “rústico” o “vulgar”. La combinación de caracteres 习 (*xí*) y 惯 (*guàn*) signifiquen “habito” o “costumbre”.

Durante el trabajo de campo, los pintores y investigadores naxi, utilizan la

palabra *wenhua* (que suele traducirse como “cultura”) o la palabra *wenming* (que suele traducirse como a “civilización”) para referirse a la tradición naxi que se vincula con el uso de los pictogramas.

9 - La manipulación y adaptación de la retórica del modernismo europeo y de los “primitivismos” en las producciones pictóricas de sociedades locales es un elemento recursivo en diferentes contextos contemporáneos ([McClancy 1997](#)) que implican lo que Jules-Rosette denomina “primitivismo intencional” ([Jules-Rosette 1984: 149](#)).

10 - Cabe señalar que el turismo nacional supone el principal incentivo del desarrollo de la industria turística en R.P. China y el gobierno establece todo tipo acciones y medidas para su incremento ([Tan Chee-Beng, 2001: 7](#)). Actualmente más del 90 por ciento de los turistas que visitan Lijiang son chinos procedentes de las principales ciudades como Beijing, Shanghai, Nanking, Gunazhou y Kunming ([Peters 2001: 319](#)).

11 - Actualmente se distribuyen una gran diversidad de objetos que se vinculan con la cultura dongba mediante la incorporación de pictogramas; desde camisetas a cerámica manufacturada. En este artículo me refiero únicamente a los objetos que dan continuidad a la nueva estética y que son considerados por los naxi como arte dongba contemporáneo.

12 - Jules-Rosette, afirma que los objetos de conforman el arte para turistas no se valoran en función de su relación con la tradición local sino que son recuerdos del viaje turístico ([Jules-Rosette 1984: 3](#)). Littlefield ([1999](#)) también analiza como objetos de *memoria*