

2. La invención de la pertenencia

¡Oh, Dios excelso y bueno! ¡Oh, Dios clemente!
¡Acoge bondadoso mi ruego ardiente de que
entierren mi humilde cuerpo aterido
en el valle de las flores donde he nacido!

Y al llegar ese hermoso, deseado día,
¡pobre y triste marimba! que tu armonía
desparrame las hondas de tu ternura
¡en el lugar que guarde mi sepultura!

Rodolfo Figueroa, *La marimba*

El siglo XIX sorprende no sólo a una nación en formación y transición sino a una región como Chiapas que habría de iniciar su proceso de pertenencia vía la invención de ciertos iconos y arquetipos –a través de la literatura y la plástica, principalmente– que terminaron por afianzar una voluntad colectiva patriarcal y casi edénica, representada por los retratos de caudillos, políticos, damas de abolengo y benefactores, con una clara aspiración positivista en este mundo semifeudal agrario, y cuya reconstrucción dialógica de lo visual y lo literario es un ejercicio semiótico naciente en los estudios regionales sobre artes plásticas, que combina una lectura que

busca establecer las relaciones de los signos con el objeto y con el sujeto que utiliza los signos. La estimación de los mismos como un caudal de referentes no sólo de la cotidianidad sino de la sensibilidad anímica y espiritual de un colectivo humano.

No debemos olvidar que la federalización a México es un hecho reciente en el Chiapas decimonónico, apenas ocurrido en 1824. Surge así una perspectiva discursiva plástica romántica del héroe inmolado, como símbolo de la civilidad deseada, y el retrato como énfasis de la pulcritud ancestral de la progenie –en el caso de la pintura de Benjamín Crocker, por ejemplo. Es el ansia por hacer patente los vínculos familiares, terrenales e ideológicos, en un contexto geográfico asumido como propio. El acceso a la tradición es ahora plasmado en el fortalecimiento del rostro y la búsqueda de la mirada del retratado en turno hacia el espectador. Un lazo de historia, memoria tribal y melancolía regional que patentizará el grupo humano mestizo dominante nacido entonces: la familia chiapaneca.²⁹ A ello acudirán los pintores decimonónicos Anselmo Rodas, Benjamín Crocker, José Otilio Avendaño, Crescenciano Morales y José Inés Tovilla.

Este último, sin duda, el más logrado de los pintores chiapanecos del siglo XIX y también el único con formación académica en Ciudad de México, hecho que se tradujo en cualidades que Julio Alberto Pimentel ha definido como: “gran capacidad de observación de los modelos traducidos plásticamente en un cuidadoso modelado de las formas humanas; vitalidad en las expresiones; dibujo transparente y fino; gran equilibrio cromático. Resta destacar el logro en la profundidad de la mirada y el empuje del tema central partiendo de fondos difusos”.³⁰

²⁹ Cf. García de León, Antonio. *Resistencia y utopía*, Ed. Era, México, 1985, Ts. I-II.

³⁰ *Op. cit.*, P. 341. Cf. Pimentel Tort, Julio Alberto, *et al.*, *Cinco siglos de plástica en Chiapas*, Coneculta-Chiapas, México, 2000, p. 341.

Tres lienzos se conservan de la obra de José Inés Tovilla (1864-¿?). Todos forman parte de la colección del Museo Regional de Chiapas-INAH, en Tuxtla Gutiérrez. Un retrato y dos desnudos que constatan la supremacía plástica de este pintor decimonónico. En *Retrato de joven*, la postura casi frontal del rostro contrasta con el ángulo de la mirada del personaje. La anónima retratada busca al espectador desde la profundidad de sus pupilas que miran no hacia la eternidad renacentista sino a los ojos del otro anónimo –el espectador–, ejerciendo una operación luminosa geométrica, cabal y misteriosa. Ni siquiera la blancura del pañuelo que anuda su cuello distrae la serena versión de la lozanía. Es más, el extremo derecho de la prenda que cae sobre su pecho mantiene un eje simétrico con la nariz de la muchacha.

Los dos desnudos –uno masculino y otro femenino– ponen en juego el equilibrio de lo humano a través de la tensión anatómica. A partir de una posición casi en “L”, Tovilla presenta el escenario de la madurez masculina sugerida visualmente por el cabello entrecano y el bigote apenas perceptibles del modelo. Todo en él es tensión corporal y emotiva, amén de ambivalencia: o apenas cae o apenas se incorpora. Como un atlas mitológico al borde de la extrema fatiga, parece que el personaje echara a un lado su peso existencial.

De espaldas, el desnudo femenino sugiere un ascendente telúrico de la capacidad instintiva de la mujer. Sólo dos detalles ornamentales se adhieren al cuerpo de la dama, una arracada mediana, cuya circularidad pende oscilante de su lóbulo derecho –izquierdo para el espectador– y un anillo en el dedo anular de su mano derecha. Con sus manos a media altura, casi energizadas y aferradas a una viga horizontal, la composición forma una “T”, cuyo prototipo estético mantiene como eje central un discreto movimiento de los glúteos y las caderas, como un preámbulo al empuje vital de la naturaleza en sí.

Así, la importancia de la obra de José Inés Tovilla se condensa en el descubrimiento del cuerpo y el rostro como escenarios de la ambigüedad humana y de su incertidumbre emocional llevada a la exposición de la corporeidad manifiesta; alusión que sólo había sido tratada plásticamente en Chiapas por el arte sacro colonial, y cuyo mayor ejemplo de sensualidad era la escultura de San Sebastián, de seductora agonía, consumida durante el incendio del templo del Carmen, en San Cristóbal de Las Casas, en 1993. La pintura de Tovilla es el despliegue de la vuelta al cuerpo humano como ideal estético, como certeza del individuo, pero, a la vez, como la endeble razón de su equilibrio.

La obra pictórica de Benjamín Crocker (Cróker o Croquer, como también acostumbraba firmar) alcanza su más cabal expresión en el *Retrato de Manuel Robelo Escandón*, el cual forma parte de una colección particular. El lienzo nos acerca a una lectura de la vida civil decimonónica en los valles de Comitán –en la región Fronteriza–, al tiempo que nos sitúa en su soporte estético y sus valores artísticos peculiares.

El rostro patriarcal del personaje, con su barba semítica y sus ojos azules –puntualmente brillantes y por encima de cualquier otro aditamento cromático –constituyen un plano frontal y monolítico de dominancia discursiva para con el espectador, con sus implicaciones morales y culturales. Como reza la leyenda al pie del cuadro, Manuel Robelo Escandón fue “presidente honorario perpetuo de la Junta Patriótica de instrucción pública”. A fines del siglo XIX introdujo la luz eléctrica en Comitán. Percibimos, por lo tanto, el acceso a un mundo cuya reminiscencia europea alentaba una modernidad naciente, provista del pulcro afán de “los nuevos colonos” del progreso industrial que, sin embargo, reciclaban visualmente la imagen rabínica de un mundo ortodoxo que operaba cambios metodológicos pero no sis-

témicos. Así, la coyuntura solar chiapaneca no dejaba ver el crepuscular decaimiento del porfirismo ilustrado que se avecinaba en el resto del país.

De ahí, quizá, el halo de luz que sube y respalda el rostro del citado personaje, más allá del tiempo. Con su abotonadura de oro y su óvalo capsular, el personaje está presente y retraído del mundo a la vez. Acumula tanto las noticias de la aldea como la prospección de lo inamovible dentro del móvil del tiempo lineal de la modernidad. Sólo hay un destino para la nomenclatura decimonónica dominante del Chiapas en turno: la doble aspiración de la movilidad del progreso, y una moralidad frontal de lo establecido *ad perpetuam*. Así, Benjamín Crocker nos ha dejado a la par de su límpida y singular técnica de luz y trasluz, un ejemplo de la discursividad artística de los afanes humanos por lo perpetuo y lo patrióticamente correcto, en un mundo que empezaba a caracterizarse por sus personajes en comunión consigo mismos.

De esta manera, el universo plástico de lo civil del siglo XIX en Chiapas se comprende como la búsqueda de la perpetuación de los códigos de parentesco, en un discurso pictórico donde el rostro es el centro de la certificación de un metalenguaje del querer ser y del querer ser representado. Además, la magnificencia iconográfica religiosa de los siglos precedentes, se verá restringida –en este período– al culto de la capilla y el altar familiar. El exvoto y la pintura de pequeño formato de vírgenes, santos y la pasión de Cristo, significarán el serial de producción por excelencia de los talleres de artistas plásticos de la época, asentados, principalmente, en San Bartolomé de los Llanos (hoy Venustiano Carranza), desde donde irradiará su influencia a San Cristóbal de Las Casas y Comitán. Crescenciano Morales (1882–1933), José Otilio Avendaño (1851–1936) y Benjamín

Crocker (18¿-1925), principalmente, marcarán la pauta de una estilística mestiza de la época, a través de los rostros regordetes y castizos de sus santas y vírgenes, además de su profusión por el colorido. Una estética de la intensidad y del fervor religioso a partir del reconocimiento del “nosotros” fenotípico como prototipo de la imagen.³¹

En opinión de Julio Alberto Pimentel, “en su amalgama, reside una de las propuestas más significativas de la pintura chiapaneca colonial y decimonónica”.³² La advocación mariana condensará, de cierta manera, la simbología clásica de las flores (lirios y rosas) y del jardín o huerto cerrado, preferentemente –dejando en un segundo plano a los árboles siempre verdes (ciprés, roble y la palmera del norte de África)– con un modo mestizo de vivir el mundo, a través del color, la expresión de la mirada, la ornamentación floral, el vestido y la bisutería. Así, María está más cerca del devoto mestizo que la contempla. La reinterpretación de la iconografía sagrada cristiana en los pintores decimonónicos chiapanecos es la convocatoria simbiótica de un colectivo humano en su paso terrenal y en su aliento cosmogónico: la interpretación de sí mismos.

Los artistas chiapanecos buscarán “mirarnos”, mirándose a sí mismos. Esta encubierta vocación descriptiva de la geografía humana de Chiapas sólo tiene parangón en el siglo XIX con la obra del primer geógrafo chiapaneco, don Emeterio Pineda (1798–1850). En su *Descripción geográfica*

³¹ Debe citarse también al pintor Higinio Antonio Liévano, de quien se conserva escasa obra de óleo sobre tela, en la Fundación Na Bolom A. C., en San Cristóbal de Las Casas; así como a un pintor de apellido Beyanol, cuya obra mínima la conserva una familia de Comitán. En lo concerniente a la escultura decimonónica debemos mencionar a Norberto Mancilla, miembro quizá de una presunta escuela artesanal de Tuxtla, una pieza suya ha sido identificada como parte del Conjunto de La Pasión de la finca Macuilapa, en el municipio de Cintalapa.

³² *Op. cit.*, p.304.

del Departamento de Chiapas y Soconusco –publicada en 1845– Pineda escribió: “Cuatro clases de hombres pueblan este Departamento: los ladinos, los indígenas, los negros y los lacandonos”. Respecto a los primeros, Pineda expone:

Los ladinos á primera vista manifiestan un temperamento pituitoso, á causa del aire húmedo que inspiran constantemente, proveniente de las ecsalaciones de los muchos arroyos y rios, y de los montes espesos del Departamento; pero en el fondo son vivos, ágiles, astutos, valientes y animosos en la guerra, prudentes y sufridos hasta el extremo en tiempos de paz. Muy inclinados al comercio, más que á la agricultura y á la industria. En general se presentan con aseo y compostura; y bajo este concepto es muy notable la población de San Cristóbal. Se cree que en alguna parte descenden de montañeses.³³

Emeterio Pineda, a través de la influencia enciclopedista e ilustrada, contribuyó a la construcción del imaginario humano chiapaneco mestizo, sus coordenadas emotivas y sus atributos colectivos. El imaginario ilustrado chiapaneco había sido parido así con el empeño del blasón y la sombra colonial de la carga histórica por la hidalguía. La constante por la autenticidad de la tierra era, a la par, una autenticidad moral, las cuales habrían que validar incluso desde los ángulos de la cientificidad.

La representación de la historia nacional será un hecho posterior. Los artistas plásticos entrarán a la esfera de la

³³ Cf. Pineda, Emeterio. *Descripción geográfica del Departamento de Chiapas y Soconusco*, coeditado por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas y el Fondo de Cultura Económica, 1999, 121 pp.

ideología del poder político en la etapa final del siglo XIX. Un tímido afán por lo monumental y la constancia de la heroicidad y el sacrificio será el discurso plástico de José Domingo Santiago y la obra pictórica de Anselmo Rodas, en San Cristóbal de Las Casas. Los rostros oficiales, el clan del héroe, la alegoría de los atributos y las virtudes representa el encargo iconográfico previo a la nueva centuria. Chiapas entrará así al eje representativo de un pasado heroico y común a todos los mexicanos.³⁴ Un deber ser ciudadano, educativo y transformacional, donde las gestas heroicas, los hombres de bien y las alegorías escultóricas de libertad y unidad nacional constituirán el preparativo estético-histórico para la vida civil contemporánea.

Pese a todo, esta construcción de un espíritu colectivo de pertenencia no manifiesta un referente autoral plástico localizado en la obra de algún artista en particular. Se trata más bien de un discurrir clánico mestizo que, vía el retrato y la advocación de capilla doméstica –y que exceptuó, curiosamente, la exploración del paisaje–, propulsó la convergencia de un imaginario de pertenencia. Este sentido del origen tendrá tanto un paralelismo verbal como musical. En el primero de los casos, en la creación literaria decimonónica chiapaneca. Concretamente, en la obra poética de Rodolfo Figueroa (1866–1899), el padre de la poesía moderna en Chiapas. Figueroa es el primer poeta en abordar el tema del canto por la pertenencia. Exuberancia edénica y patriarcal; cúmulo de una melancolía rusticana; el voto por la sangre en la voz y la aprehensión de la patria en el temblor cotidiano, le dan a este poeta de breve existencia, la permanente postulación de un escenario poético romántico al que

³⁴ Cf. Uribe Hernández, Eloísa, *et al.*, “La pintura y la escultura decimonónicas en Chiapas”, en *Cinco siglos de plástica en Chiapas*, p. 95.

habrán de acudir las más variadas dimensiones de muchos pretendientes del quehacer poético en el Chiapas de la siguiente centuria.

El segundo caso opera en función del instrumento totémico de la región: la marimba. El ascenso de las identidades y la convocatoria homogénea de lo colectivo, se arraigaron en el modo de ser del chiapaneco mestizo desde fines del siglo XIX. El imaginario de la nostalgia materna y la traslación edénica selvática se consolidaron vía la aparición tangible del contenedor de lo anímico y lo emotivo, la marimba. Con el transcurrir del nuevo siglo –y no exenta de una estrategia discursiva oficial–, este instrumento de percusión penetró en las comunidades indígenas que no certificaban su presencia ritual, hasta convertirse actualmente en una sonoridad lateral de común convergencia para la vida y la muerte. Ante el océano de la historia no admitida o no aclarada, y ante la sombra de lo africano –la raíz no enarbolada–, el reclamo de su chiapanicidad es hoy una isla que sus habitantes la imaginan un continente.

Las tendencias estéticas de las artes plásticas en la entidad en el siglo XX recorren desde sus resabios decimonónicos, la factura popular de los personajes ciudadanos de la primera mitad del siglo, la gráfica del Ateneo –en la década de los cincuenta–, la pintura de las tres décadas subsecuentes hasta las propuestas discursivas multidisciplinarias de varia forma y expresión finiseculares.

A partir de entonces, la vocación por el paisaje ha sido uno de los referentes del discurso por la pertenencia en el arte chiapaneco. Esta consonancia del artista con su entorno geográfico y cultural se ha traducido en la aprehensión fisiográfica y en la observancia del origen vía la naturaleza, principalmente.

Tal es el caso de la literatura y las artes plásticas. Fundar lo que somos ha correspondido a un discurso verbal y visual

largamente explorado a partir de las postrimerías decimonónicas. Inventar en medio de una sociedad premoderna, virginal e inaugural en su más estricto sentido. Nación, paisaje y pertenencia, patria y naturaleza física, pueblo y tierra, serán una festiva sinonimia del imaginario chiapaneco, alentada desde la ideología del poder. Desde las escenas costumbristas, el referente de los oficios y las fiestas, y los cuadros de precisión “realista” de José María de la Cruz (1898–1964) y José Montesinos (1892–1969) –en la primera mitad del siglo XX–³⁵ hasta el límpido acento por la nostalgia serrana de César Corzo, y la incorporación de la naturaleza femenina en la agreste geografía como parte de la composición del retrato en Héctor Ventura³⁶ hasta la crónica visual urbana de la capital en tiempos finiseculares, de Gabriel Méndez García, y el retorno arcaico–minimalista, asociado a elementos ecológicos de pigmentación, de Margarita de la Peña.

Es decir, un proceso multisimbólico se arraigará en la capitalización conceptual o abstracta de los artistas plásticos en Chiapas. Y ese proceso también será un detonante permanente de la multidimensionalidad de los símbolos identitarios y de sus nuevas formas de acuñación con el paso del tiempo. Rostro y paisaje, habla y color, volumen y erotismo, mística y neo–mitología, jerga y neo–pop, serán algunas de las instancias expresivas en que discurrirá este encuentro con la pertenencia.

³⁵ La obra de José Montesinos está casi perdida –sólo se ha localizado un dibujo suyo que conserva una familia del centro de Tuxtla, y un óleo que representa una vista de la capital desde el cerro del Niño de Atocha, también de una colección particular, en el municipio de Berriozábal; ambos datan de mediados de los cincuenta. Dibujante de gran precisión, Montesinos exploró la desproporción de la figura humana no tanto en función a la sátira y el sarcasmo sino como la conjunción lúdica de lo que somos y que nos permite enfrentar la realidad que amenaza con abatirnos.

³⁶ Cf. Zepeda, Masha. *Plástica contemporánea de Chiapas*, Ed. Coneculta–Chiapas, 1999, para mayor información biográfica de los exponentes de la plástica en Chiapas durante el siglo XX.

La obra de Héctor Ventura (1920–) representa la definición estética más puntual de la conjunción entre la naturaleza y el ser humano, producida en la época de la posguerra en Chiapas. Retratista y paisajista excepcional, Ventura atrae para sí, con una fuerza singular en la plástica de Chiapas, la rusticidad de su entorno geográfico y lo convierte en testigo de los seres –y sus quehaceres– de la sociedad tuxtleca y de los Valles Centrales de Chiapas, además de un manejo multitonal de la luz, que concede a su mundo plástico una correspondencia lumínica precisa para cada cuerpo, en contraste con la vastedad cósmica.

En la plástica de Ventura, la naturaleza cobija y acecha a la vez a los seres humanos. Sobria y anatómica, excede su condición vegetal o mineral, para involucrarla a la verticalidad del retrato humano. La naturaleza que Ventura plasma en sus cuadros, grabados y dibujos, no es la exuberancia selvática sino la montaña surcada por sombras y grietas, y las ramas arbóreas, como nervios y tendones contorsionándose hacia el vacío.

A decir de María Elena Grajales, “los paisajes que el maestro Ventura ejecuta en acuarela parecen pertenecer a un mundo interior e imaginario, más que a la naturaleza real y tangible. En sus composiciones, los planos que corresponden a la tierra suelen elevarse lateralmente, formando con la ayuda de nubes espléndidas –ponderables o etéreas, serenas o iracundas– círculos preñados de luz. En estos cielos encontramos reflujos de los rompimientos de Gloria propios del arte religioso. Destacan, entre los trazos circulares u ondulantes de la vegetación y los cúmulos, los angulosos y omnipresentes árboles que constituyen la firma paisajística de don Héctor. Con las ramas desnudas, situadas en ángulos casi imposibles, parecen radiografías de sí mismos, revelaciones de su esencia, estructuras contundentes; otras veces –cuando los troncos se muestran rotos, cercenados–

se antojan parte de una antigua evocación del estilo romántico, en la que la naturaleza se presenta flagelada por las furias del rayo o del tiempo”.³⁷

A través de su pincelada, una sociedad que recién ha descubierto la ciudad o lo ciudadano, buscará patentizar su modo de vida, sus signos objetuales y su identidad con el color, fundada y fundamentada en el figurativo femenino matriarcal e idílico, el aliento telúrico del origen y la ronda agrícola en resistencia, como una preparación visual ante la adecuación cultural y económica que habrá de venir, a partir de la década de los setenta, en la entidad, y, particularmente, en la capital del estado.

La pintura de Héctor Ventura sólo tendrá como referente paralelo en las artes de la época el discurso poético del *Canto a Chiapas*, de Enoch Cancino Casahonda (1928–2010). Símil de los conjuros por la pertenencia y la evocación nostálgica por la tierra, el poema de Cancino Casahonda connotará no únicamente los valores socioculturales del chiapaneco mestizo, sino que tocará sus ejes totémicos en el rito de la Palabra (la marimba, la selva, el río, el clan familiar y el barrio, principalmente). Héctor Ventura acudirá, al igual que el poeta antes citado, a la inmensidad cosmogónica que lo contiene³⁸ y al clan, erigido en el retrato, con sus usos y símbolos, estigmas y ascendencias.

Caso aparte es la vocación muralista que, principalmente, han desarrollado César Corzo (1933–) y Manuel Suasnávar (1946–). Magnificencia y constancia visual mo-

³⁷ Cf. Grajales, María Elena, *Héctor Ventura: introspección continua*, en el catálogo de obra a la exposición *Introspección continua de Héctor Ventura*, en el Centro Cultural de Chiapas Jaime Sabines, octubre de 2002.

³⁸ Cf. Navarro, Gelda. “La nostalgia del origen como condición ideológica en el poema *Canto a Chiapas* de Enoch Cancino Casahonda”, en revista *Fin de Siglo*, No. 7, año 2, volumen 1, Ed. Coneculta-Chiapas, diciembre de 1999, pp. 5–7.

numental fue el recurso plástico de los gobiernos posrevolucionarios. Mostrar la grandeza de un pueblo siempre avante, que marcha al encuentro consigo mismo, sería el epítome del arte revolucionario. Así, lo nacional es el hecho mítico por excelencia y su escala local por ende lo contiene. La lectura mitográfica ahonda en una estilística de lo volátil –en el caso de Suasnávar– y en una conjunción estética de la tierra y el hombre, más monolítica que microcósmica, en el caso de César Corzo. Abrigar las míticas voluntades como signos que nos contemplan. Inventiva y jerarquía. El escenario del viento y la tierra, elementos fundadores en el discurso de Suasnávar y Corzo, será una constante en los pormenores de este anhelo por la monumentalidad.

A decir de Ricardo Cuéllar Valencia, “La obra pictórica de Manuel Suasnávar asume con vigor la riqueza lumínica de los días y las noches, de los ríos y los árboles, de la flora y ciertos personajes, así como precisos rasgos de la historia real e imaginaria de Chiapas [...] Actualmente Suasnávar trabaja sin descanso en el realismo mágico [...] Allí observamos seres reales que hacen parte de la épica, de la heroicidad, de los que son producto de un acto o pensamiento mágico o de aquellos que viven en el más auténtico mito y cabalgan en los sueños y delirios de este o aquel pueblo”.³⁹ En Suasnávar asiste, por lo tanto, esa condición de lo inasible y lo intangible que persiste en el hacer colectivo y recobra un modo singular en el sujeto devenido del mismo. Es decir, somos mito, pero a la vez consonancia y resonancia del mito, vibramos con él y en el caso de Suasnávar, la vibratoria del color así resuena.

De la obra de César Corzo, Raquel Tibol afirma: “El género paisaje ejercido como materialización de las destem-

³⁹ Cuéllar Valencia, Ricardo. *Suasnávar: 35 años de oficio en el arte de pintar*, en *Huella de la mirada*, catálogo de obra, Gobierno del Estado de Chiapas, junio de 2000.

planzas del ánimo. Corzo no pintó serranías borrachas de sol o el muestrario de verdes de los valles fértiles. Eligió los pardos que tiñen las complicadas figuraciones a la hora de las tormentas o de la última luz de la tarde”.⁴⁰ Así, a diferencia de su trabajo muralístico, el paisaje corziano de caballete es melancólico y opera en función de un colectivo espíritu por la añoranza edénica hacia la naturaleza. Corzo es un maestro en la dispersión tonal del color. Sus cuadros asumen el despliegue artístico de la luz desde su centro. Todo lo absorbe y todo lo difumina. Es lo que la misma Tibol ha descrito como “una refinadísima elaboración analítica de la luz”.⁴¹ En la pintura de César Corzo, el ojo del artista es una pública intimidad a la que concurre el ojo del espectador.

En la década de los cincuenta ocurrió en Chiapas una suerte de detonador intelectual, artístico y científico, conocido como el *período del Ateneo*, en alusión al grupo de creadores y científicos que marcaron el inicio de una política cultural y científica hasta antes inexistente en la entidad, amén de publicar los primeros poemas de Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Enoch Cancino Casahonda y Juan Bañuelos, que se constituirían en voces relevantes del hábeas poético chiapaneco.⁴²

A la luz de la publicación de la revista *Ateneo* (1950–1957), una generación de jóvenes grabadores chiapanecos incursionó en una lectura del mundo que respondía a los planteamientos estéticos surgidos del Taller de la Gráfica Popular. Oscilante entre el realismo y el expresionismo y permeado por cierto gusto hacia el arte popular, recién

⁴⁰ Tibol, Raquel. “César Corzo: historia de dos ciudades”, en revista *Fin de Siglo*, no. 2, junio–julio 1998, Ed. Coneculta, Chiapas.

⁴¹ Cf. Chanona, Roberto. *Pintura y escultura de Chiapas 1545–2000*, Ed. UNICACH, Chiapas, México, 2001, p. 106.

⁴² Cf. Navarro Gelda. *Discurso, ideología y poder en el Ateneo de Chiapas*, ms.

descubierto como valor plástico digno, la mayor parte de esta tendencia en la gráfica nacional toma su pretexto de los grupos sociales y en el costumbrismo.⁴³ Ramiro Jiménez Pozo, Máximo Prado y Franco Lázaro Gómez fueron sus principales exponentes. A ellos se suman los nombres de José Núñez e Isauro Solís.

Al respecto, es necesario hacer ciertas precisiones. La generación de grabadores del período del Ateneo es la primera construcción gráfica del imaginario chiapaneco, que habrá de sustentar la mirada inicial del exterior artístico hacia Chiapas. Es más que un postulado y una compilación de costumbres. Es el vuelco emotivo de una visión edénica e inmutable de la figura del indígena y del pueblo mestizo, en medio de una naturaleza geográfica asumida como “grandiosa, exuberante y totalitaria”. Es un hurgar prometeico y revelador de lo que asiste y persiste en el mito y su consecución ritual y ceremonial, a la luz de un deber ser y una moral “de lo chiapaneco”. Recreación y comportamiento. Lectura y reaparición de una lectura de “lo nuestro”. Inventiva y consonancia. Leyenda y pertenencia.⁴⁴

La obra de Máximo Prado (1931–1963) detalla, preferentemente, los rostros humanos y la magnificencia formal de la naturaleza. En ese sentido –y a diferencia de Franco Lázaro Gómez– la atención de sus personajes reside en el cruce visual del presente y la nostalgia terrena. En él, el paisaje subyuga y se impone al hombre; persiste y anima un cosmos

⁴³ Cf. *Cinco siglos de plástica en Chiapas*, p. 354 ss.

⁴⁴ El maestro Alberto Beltrán declararí­a esta contundente frase: “Chiapas se dio a conocer en el mapa de las Artes Plásticas contemporáneas de México, gracias a sus grabadores” –según afirma el artista Ramiro Jiménez Pozo, en entrevista concedida a la revista *Boca de Polen*, no. 1, junio de 1994, UNACH, México, p. 41. La frase de Beltrán tiene, desde luego, sus connotaciones en el contexto de la aprehensión visual del espectador, y en su empatía o no con la imagen de un Chiapas bondadosamente rústico, enaltecendoramente mítico y plácidamente sufridor.

que pasa indefectiblemente. Pese a su temprana muerte –a la edad de 32 años–, Máximo Prado ya había desarrollado una particular sensibilidad para resolver los principios estéticos de representación de la potestad de la naturaleza que todo lo devora. Sin embargo, en su propuesta subyace un Chiapas imaginario a la deriva. Una sutil sensación en sus personajes y en la arquitectura del paisaje, de un futuro mediático próximo y al que habrán de afrontar desde su óptica del mundo.

En contraste, el discurso visual de Ramiro Jiménez Pozo (1934–) se caracteriza por el predominio de la figura humana sobre el espacio. Más allá de la rusticidad geográfica o la monumental arquitectura, el ser humano se impone con todo su caudal de embrujo y repulsión. Los personajes de los grabados de Jiménez Pozo apuestan a la verticalidad de sí mismos. Se saben poseedores de la simbiosis telúrica, por ello son asimétricos, pero también poderosos. Su desproporción opera en función del orgullo colectivo y del apego tribal que los compenetra y los sostiene, un tanto felices, un tanto dolientes. En la obra gráfica de Jiménez Pozo, la fuerza telúrica se impregna en los seres y las cosas hasta formar un sólo elemento, raíz y tallo atravesados por la conmoción genésica e ígnea que nos contiene. En sus grabados, un mundo arterial y tensional es capturado entre el limo y la bóveda celeste. No es la gracia volátil de Franco Lázaro Gómez, ni la premonición de la naturaleza de Máximo Prado. Es la fase del entremundo; el intervalo entre la memoria y el rito, entre el despliegue humano de las emociones y el reposo de lo festivo; un poco de sal y un poco de luna.

El poeta Daniel Robles Sasso (1933–1971) –contemporáneo y también de trágico y temprano destino–, en su poema *Bajo el árbol del viento*, construye un imaginario poético cuyo orden tectónico se establece paralelo a las figuras de los dos

grabadores de similar sino, ruinoso y desolado, pero que en la muerte se reencuentran con los ejes comunes discursivos y colectivos de la pertenencia chiapaneca: el agua, la marimba y la selva. En una mezcla de exuberancia épica y mítica, y cuyo sentido prototípico remite al lector a una aprehensión del elemento “pueblo” como un símil que integra al ideal mestizo, siempre anhelado y siempre recobrado, plástica y literariamente:

Los dos son la marimba de la noche. La marimba del sol sobre la selva. / Máximo pone piedras en el tiempo. / Tapa caminos, puertas con su cuerpo; saca una estrella de la larga noche (...) / Máximo está naciendo nuevamente. / Máximo es la montaña, los caminos, / la paloma de sangre con que vuela, con que sube su noche nuestro pueblo. / Franco Lázaro sale de la arena. Sale del agua de sus quietos ojos. / Sale del viento. (...) ⁴⁵

El caso de Franco Lázaro Gómez (1922–1949) es significativo. Su prematura y trágica muerte en las aguas del río Lacanjá, durante la expedición a Bonampak, en 1949, aunado al particular acento de su obra, que inserta lo fantástico en lo cotidiano y los usos populares en el eje de la historia nacional, lo han convertido en el grabador mítico de Chiapas.

La obra gráfica de Franco Lázaro Gómez conjuga el diario transitar de sus personajes humanos y su encuentro con lo ultraterreno. Consonancia de la magia que habita en la realidad de los seres y las cosas. La irrupción premonitória del dolor y la esfera total de la muerte que observa los movimientos del danzante; la materia inmutable del altar; el quehacer de los seres y su mundo, y la necesaria paridad de lo

⁴⁵ Cf. Robles Sasso, Daniel. *Alguien muere de amor y no le basta*, Ed. UNACH, 1983, pp. 110–111.

legendario inserto en los referentes de la naturaleza, constituyen algunos de los códigos culturales de mayor volumen artístico en este período del grabado chiapaneco.⁴⁶ Franco Lázaro es el primer artista en convocar, desde el grabado, el suyacente mundo del paralelo imaginario chiapaneco, volátil e intemporal, pero siempre murmurador y acechante. El espíritu del clan en vilo, sus voces aferrándose a la noche, a los hombres y las mujeres, custodiando las hamacas y el río, y el sobrecogedor anuncio del mar y la madrugada.

⁴⁶ Zepeda, Masha. *Op. cit.*,