

3. De la posguerra a la posmodernidad

Cuando duermo los omnipotentes
salen de la luz que han creado
y cortan mi párpado izquierdo
Otean, se esfuerzan, se llevan
la silueta de mujer, la música
que el verso pudo dejarme
Cuando amanece los omnipotentes
se marchan
porque ellos todo lo pueden
excepto impedir que despierte
y salga a llenar mis ojos
de la basura y de la belleza
que el día pueda dejarme.

Luis Arturo Guichard,
Los sonidos verdaderos.

Un telúrico escenario

Las posibilidades del lenguaje visual han permitido a los artistas chiapanecos contemporáneos finiseculares irrum-pir en estéticas que permean entre la tradición y la ruptu-ra, con un renovado ímpetu en su lectura del mundo. Una

suerte de “*eclipse de la distancia*” entre la obra y el espectador, o sea la desaparición de la contemplación estética y de la interpretación razonada en beneficio de la “sensación, la simultaneidad, la inmediatez y el impacto”⁴⁷ ha ganado cada vez más terreno. Aparece, entonces, un territorio estético donde se abigarra lo mismo la defensa a ultranza de la idea moderna de la autonomía del creador –en aras de una ruptura de lo heterónimo– hasta el recurso del escándalo y lo diverso, como requisito de la tolerancia, pero también como eje primario de lo efímero, del aquí y el ahora posmodernos.

En medio de ello surgirá, también, el referente de lo cultural. Lo profano y lo sagrado habrán de acuñarse en un cruce de códigos estéticos que reinterpretarán tanto las dogmáticas eclesiásticas históricas, como las de resistencia sincrética y los cultos de emergencia actuales. Frente al fervor y la religiosidad popular acendrada, frente a las nuevas modalidades alternativas, y frente al revestimiento neo-sincrético, la lectura de la plástica chiapaneca irá de la neo-mítica de Manuel Velázquez pasando por el minimalismo espiritualista de Margarita de la Peña, el acertijo intimista cósmico-ritual de Lucy Ovilla, el contraste telúrico y animista de Ramiro Jiménez Chacón y Sebastián Sántiz, a la simbólica neosacra de Hersalía Cantoral y el neopop de Hugo Huitzilopochtli.

Sin embargo, libertad, igualdad y revolución –herencia ideológica del mundo moderno– son parámetros de un ejer-

⁴⁷ Gilles Lipovetsky le concede a D. Bell la acuñación del término “eclipse de la distancia”. *En las artes plásticas, el eclipse de la distancia corresponde a la destrucción del espacio escenográfico euclidiano, profundo y homogéneo, constituidos por planos seleccionados, por un contenido y un continente ante un espectador inmóvil mantenido a cierta distancia (...) en las obras modernas ya no se contempla un objeto alejado; el observador está en el interior del espacio y numerosos pintores se dedican a proponer espacios abiertos, curvos o “polisensoriales”, en los que está sumergido el espectador.* Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Ed. Anagrama, Colección argumentos, Barcelona, 1998, p.97.

cicio no siempre loable artísticamente. Converger y proponer no será una coincidencia necesaria en las artes visuales del Chiapas contemporáneo.

En los últimos veinticinco años, la escultura chiapaneca reporta un exponente de sólida cimentación nacional, Reynaldo Velázquez Zebadúa (1946–). Su estética reúne tres aspectos sin precedentes en la región: una erótica formal del cuerpo y el espacio, una indagación por el reconocimiento del *otro* y una reinserción de lo fantástico de la mitología helénica y judeocristiana en los actos motores humanos.⁴⁸ Este ejercicio tripartito le ha permitido a Reynaldo Velázquez una exploración que no se agota en la vocación individualista posmoderna del culto al cuerpo sino una persistencia por la búsqueda dialógica del Yo y el Otro. A la opinión de María Elena Grajales, quien descubre en Velázquez un “adorador irreverente, descreído del dogma pero creyente de la forma y –acaso a su pesar– de la idea misma(...)”⁴⁹ habría que sumar las posibilidades que el sistema hermético de las correspondencias universales le concede a todo artista, y que en el caso de Reynaldo Velázquez lo propulsa a los escenarios simbólicos de la semejanza y la analogía en una iconografía del espíritu y el cuerpo que sólo habrá de encontrar su variante estética en la plástica contemporánea de Chiapas en la obra del otro Velázquez, Manuel.

De acuerdo con Raquel Tibol, “sus patrones estilísticos encuentran similitudes en un pasado muy anterior al Re-

⁴⁸ Cf. Grajales, María Elena. “Redescubriendo el cuerpo humano en la escultura de Reynaldo Velázquez”, en revista *Fin de Siglo*, no. 10, octubre de 2000, Ed. Coneculta-Chiapas, pp.51–52.

⁴⁹ Cf. Grajales, María Elena. “Los desnudos de Reynaldo Velázquez, elocuencia y sutileza del idioma corporal”, en *Antropología, historia e imaginativa*, Navarrete, Carlos y Álvarez, Carlos (editores), Ed. Gobierno del Estado de Chiapas-ICHC, serie antropología, México, 1993, pp. 297–302.

nacimiento: en relieves y esculturas extremas del antiguo Egipto, con su realismo hierático de contenida energía, sin músculos vibrantes, donde las figuras adquieren –sin desmedro de su vigor y vitalidad– una elegancia armoniosa; en los relieves de la Grecia clásica, escenarios de amores, deseos, pasiones trágicas de dimensiones míticas, expresados en anatomías de asombrosa perfección. Como los sublimes maestros que crearon aquellas maravillas, Reynaldo Velázquez se permite sorprendentes eclecticismos, así como una fidelidad a ciertos motivos: el ángel, el demonio, las parejas avenidas o enrejadas, las excitaciones orgánicas, Eros y Cristos, Piedades y Resurrecciones, vuelos y caídas”.⁵⁰

La escultura de Reynaldo Velázquez conjuga el gozo y el dolor, en un encuentro diacrónico del mundo ante el volumen de lo dictado y lo subvertido. El instante del gesto y el cuerpo en movimiento son, para Reynaldo Velázquez, el énfasis humano atemporal por hacerse y rehacerse. Como todo auténtico artista, no se detiene en la certeza de la contemplación erudita, sino que participa de una decantada introspección de los haberes del cuerpo, sus modos y sus múltiples vías en la simbología sagrada y profana de los pueblos. En su obra, los caminos de lo fantástico y el mito atraviesan la pragmática orgánica de los usos y los valores de todo colectivo humano a través de los ejes anatómicos del individuo. Si como dice Octavio Paz “el universo se desdobra en el cuerpo”, la obra de Reynaldo Velázquez ha desdoblado el acento y el desvanecimiento, la tensión y la contención de lo que cifra más allá de sí el cuerpo, en una “época crítica (que) deshizo la antigua imagen del mundo y no ha creado otra”.⁵¹

⁵⁰ Cf. Tibol, Raquel. “Ecléctico y concepto en la obra de Reynaldo Velázquez”, en *Trayectoria*, catálogo de obra escultórica, coeditado por Coneculta-Chiapas y Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 2000, pp. 7–8.

⁵¹ Cf. Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1987, p. 129.

La pintura de Gabriel Gallegos (1959–), por su parte, ha privilegiado siempre la bondad de las formas y el arraigo de la luz. Su pincel despliega y reúne, a la vez, la caprichosa geometría de la naturaleza bajo el impulso de la creación interior. Se trata de una obra cuya búsqueda presenta resultados notorios sea figurativa, abstracta, simbólica o realista. La ronda de la imaginación en la plástica de Gallegos es una traslación de nuestro modo de ser, *a golpe de color*, como bien tituló su muestra más reciente, expuesta en noviembre de 2006 en la galería del Centro Cultural de Chiapas Jaime Sabines. Su pintura representa junto a otros destacados artistas, una importante e inapartable articulación del pulso de las artes visuales en el Chiapas contemporáneo. Gabriel Gallegos es el artista de los entrecruzamientos humanos desplegados al paso de lo onírico, de ahí que parte de su obra pictórica asemeje el velo de la ensoñación de los rostros, la sugerencia del cuerpo y la impactante cauda de la naturaleza cósmica. Para Gallegos, la pintura es una suerte de canto cósmico donde macrocosmos y microcosmos co-mulgan en referente extremo.

A raíz de la estancia en Chiapas del escultor japonés Masafumi Hosumi (1962–) –durante una parte de la década de los noventa– quien trajo elementos de las tendencias actuales en la escultura japonesa, mismos que directa o indirectamente, fueron retomados por un buen número de escultores locales y que se distinguen por el uso mixto de materiales (madera, cortezas, fibras, piedras, papel y acrílico, en una propuesta más de juego de volúmenes y texturas que de abstracción o figurativismo), se gestó un movimiento que hoy busca múltiples posibilidades en la construcción de su escenario artístico. Claudia López Terrero, Lucy Ovilla, Sebastián Sántiz Gómez, Rafael Araujo, Roberto de la Cruz y Ramón Alonso de Dios, siguen

en parte esos lineamientos, en mayor o menor acierto, que aún está en su etapa formativa.⁵²

La aportación plástica de Masafumi Hosumi parte de la irrupción provocativa de la emoción humana ante las formas del mundo. No se cifra sólo en una irreverencia estética de lo social, a la manera de las vanguardias europeas, sino en la estimación de una convocatoria añeja y presente del orden del mundo. Ante los ojos del escultor japonés, el espíritu de las cosas va más allá de un animismo reductivo. Reconvocar siempre hacia un centro ígneo cósmico conlleva incluso el reciclaje como astucia totémica, atrevimiento esgrimido en cualquiera de sus formas. De ahí el recurso de la instalación, la ambiente escultura y el *performance*. Neobarroco, límite y exceso, detalle y fragmento, desorden y caos. Masafumi Hosumi proveyó a una generación de creadores en Chiapas de una reconversión escultórica crítica, lúdica, expansiva espacialmente; pero, también, con un discurso de lo efímero, que en su bondad ha arriesgado, por momentos, un desfase interpretativo en algunos de sus discípulos.

A decir de Sylvia Navarrete, Claudia López Terroso (1977–) articula una idea rectora: las emociones, traducidas en construcciones que juegan con lo compacto, lo amovible, las ataduras y los desprendimientos.⁵³ El proceso decodificador de Terroso atraviesa los signos más elementales hasta la re inserción en lo abstracto de la gestualidad emotiva. La constante experimentación con las posibilidades que el políptico (como eje reordenador del mundo) le concede, además de otras opciones de la materia, le han permitido a Claudia López Terroso la empatía de un corpus y un discurso escultóricos que hoy extienden sus fronteras geográficas y artísticas. “Una de las

⁵² Cf. Pimentel Tort, Julio Alberto. *Op. cit.*, p. 411.

⁵³ Cf. Navarrete Sylvia. “Chiapas: lo nuevo”, en revista *Fin de Siglo*, No. 10, p. 50

propuestas tridimensionales de mayor actualidad”, a decir de Santiago Espinosa de los Monteros.⁵⁴ Su escultura atisba lo aéreo del cosmos y lo volátil de las sensaciones humanas, tanto como el laberinto orgánico de lo interior. Sus instalaciones remiten a la cultura de lo gastronómico, pero imbricadas con la seducción de lo genital y del lenguaje como consumo circular y castrante. Con ello, Claudia López Terroso propone un ejercicio estético trascendente de lo tridimensional en una operación doble: volumen y discurso. Discurso del volumen. El volumen del discurso. El asa de lo inasible.

Tres artistas decidieron conformar el *Taller libre de creación artística*: Rafael Araujo, Sebastián Sántiz y Roberto de la Cruz. Desde las enseñanzas de Masafumi Hosumi hasta sus perspectivas actuales, el tránsito no ha sido fácil. Han tenido que pasar por los principios básicos del muralismo mexicano, el rompimiento con las formas tradicionales de difusión del arte, la escultura transitable, la instalación y la intervención, pero siempre conservando una preocupación ecológica en variadas dimensiones.⁵⁵

Sebastián Sántiz, a partir de un formato escultórico vegetal y mineral, producto del encuentro de su heredad tzeltal con los atisbos contemporáneos, propone un lenguaje sobre la naturaleza, los fenómenos que la misma entraña y los astros, en una reunión que explora la ruptura formal con la escultura tradicional y una nostalgia por los referentes totémicos de la tierra, con una carga dialógica entre lo sagrado y su manifestación terrena. Sántiz es un artista que sabe proveerse de la temporalidad cíclica de la sociedad de

⁵⁴ Cf. Espinosa de los Monteros, Santiago. *Mirar al sur*, texto de catálogo, Ed. CONACULTA, México, 2002, p. 17.

⁵⁵ Según manifiesta Rafael Araujo, uno de los integrantes de este taller, en algunos comentarios vertidos con motivo de la exposición colectiva del Taller Libre de Creación Artística en junio de 2002.

la que proviene. Pero, también posee una voluntad cósmica que sitúa su obra en cualquier asidero de lo sensible.

A partir de esta concepción, Sántiz se propone incursionar en el espíritu que anida en cada sensación telúrica. Para él, la piedra es un acertijo donde se despliegan los ángulos de una realidad aparte, y la madera es la coyuntura que esclarece *lo Otro*. Entre ambos reinos, vegetal y mineral, se halla la mirada del artista. En sus instalaciones, piezas y materiales mixtos, la obra de Sebastián Sántiz constituye una sola y varia faena: nuestra vida. Aquella que vamos recogiendo como granos de maíz en medio de arenillas y silencios.

Roberto de la Cruz explora un sistema escultórico de ensambles y construcciones, una suerte de “estética del desecho”, donde las partes automotrices, los perfiles estructurales de desperdicio, la madera y la piedra ofrecen múltiples posibilidades estéticas en una vocación compositiva y dinámica que busca repoblar lo formal del mundo. El sentido dentro del sentido del sinsentido, en medio de una decadencia citadina y una creciente industrialización de las formas que en la obra de Roberto de la Cruz se vuelven contra sí mismas y se ven a sí mismas. Su escultura parece estar más cerca de las posibilidades palimpsésticas y de la metamorfosis de lo informe. La forma que oculta la forma perdida. La recuperación subjetiva a partir de lo serial de la utilidad de la producción masiva. Nada ocurre y todo ocurre a la vez. Discurso de la víscera industrial. Todo se herrumbra y todo resurge en la materia de sus esculturas.

Rafael Araujo dice fincar su trabajo pictórico en un punto intermedio entre la figura y la abstracción. Araujo ha transitado por una serie de instancias en las artes plásticas (escultura, pintura, instalación y *performance*), lo que le ha permitido ir “desde la memoria a la imaginación”, una metodología de trabajo que va de lo deductivo a lo inductivo. María Elena Gra-

jales comenta que, en el óleo, Araujo se aproxima al color con afán de seducirlo, ensaya formas y aborda temas –de la violencia verbal a la transgresión del formato– con la intención de intrigarnos con aquello que lo apasiona.⁵⁶ En el terreno de la escultura, Rafael Araujo explora nuevas orientaciones de los hechos perceptivos y de las creencias que a ellos se vinculan, a la manera hermenéutica de lo que Maurizio Ferraris llama “la integración perceptiva”.⁵⁷ Una aflicción neobarroca lo conduce; aquella que abreva en la “interrelación de los saberes”.⁵⁸ Percibir el mundo es para Araujo reconvocarlo, hallar su opacidad y develar su extremo sentido en lo amorfo, como una fase inherente del alumbramiento humano.

Las piezas escultóricas de la producción actual de los integrantes de dicho taller pretenden mantener el sentido ecológico de hace algunos años. A decir de estos artistas, “el enfoque es menos agresivo visualmente y menos narrativo”. En ellas reconocen “una fuerza interna de las obras primitivas y un acentuado sentido telúrico del trabajo artístico”. Lo deseable sería que dicha vocación primigenia opere en función no de una conjunción integracionista geológica, ni del discurso ecológico posmoderno, sino de la integral trascendencia del lenguaje artístico. En esa directriz, el rumbo del grupo –y de sus integrantes en particular– podrá aspirar a la superación de su etapa programática inicial, a la que todo movimiento se enfrenta históricamente, y que desde la época de las vanguardias europeas han sido más especulativos que definitivos.

Ramón Alonso de Dios López mantiene una preocupación pictórica por el abstraccionismo mítico. A la luz de los hechos del mundo, donde la masacre y el dolor son el color

⁵⁶ Cf. Grajales, María Elena. *Las pasiones... de éstas y de aquéllas*, texto de presentación de la exposición de Rafael Araujo del mismo título, en mayo de 1999.

⁵⁷ Cf. Ferraris, Maurizio. *La hermenéutica*, Ed. Taurus, México, 2000, p.85

⁵⁸ Cf. *Enciclopedia Microsoft*, Encarta 2002.

de los días –como el caso de Acteal– Ramón Alonso programa círculos, soles, líneas geométricas discontinuas, que en su aparente arbitrariedad y extravagancia proponen un lenguaje cósmico en el que asisten los rituales de nuestros pueblos y los sentidos del cuerpo apenas sugeridos, donde danzan signos de vida y muerte.

El trabajo pictórico de Gabriel Méndez García (1959–) conjuga los escenarios ciudadanos de su tiempo. En él, una ascensión vegetal persiste alrededor de una estructura de tejas y concreto, que atestiguan las conexiones culturales de la capital. En el festivo tratamiento de su pincel brotan las fachadas, las formas de la naturaleza, los colores que encienden lo aéreo y lo terrenal, el complicado gusto del ojo humano. ¿De dónde proviene esta obsesión anímica por el entorno fisiográfico? Quizá de la aberración abstracta o de un plausible fenómeno de la aprehensión de lo real. Lo cierto es que en estas “selvas interiores”, Gabriel Méndez nos entrega su íntima pulsión de los espacios que lo contienen.

Siempre ritualista y siempre abigarrado, exento de seres humanos pero no de la impresión humana, sus paisajes son el lúdico giro de la mañana y del día, custodiados por los cerros mágicos de la capital del estado, insertos en el tiempo histórico, pero más allá de él por su capacidad de enjambre de la memoria y la ensoñación de lo propio. El paisaje como ironía de lo que es y no es a la vez. Una vegetación desbordada en lo común de la vida y en la patente del tiempo. Siempre árboles, montañas y cielo azul sobre taquerías, postes de cableado eléctrico, casas de fachadas inacabadas, con cercos y alambrados, refugios de una geografía existencial. El cobijo del recubrimiento. Su invención en medio de la analogía urbana.

Margarita de la Peña (1959–) apuesta, a partir de una indagatoria de técnicas precolombinas de teñido de los pueblos mayas, combinada con una introspección mística de las ma-

nifestaciones de lo sagrado, al retorno del sentido del origen cósmico y a la propulsión liberadora del espíritu artístico. En su vocación arcaico-minimalista habita el delicado flujo de las coordenadas mágicas de la naturaleza y la transmutación de una alquimia orgánica e interior que conlleva pueblos y miradas, rituales y lenguajes, contenidos en minerales y vegetales que se corresponden en una extraña sensación más allá de lo tangible. En sus instalaciones, cuadros y ambiente esculturas, cada pigmento es una cifra de lo etéreo y lo terreno. La desplegada geometría de la naturaleza en su significación cósmica; la compleja simplicidad del acertijo de lo mágico y su resolución humana. La obra de Margarita de la Peña es una suerte de pertenencia trascendida. Una lucha por hallarse no en la novedad mística posmoderna sino en el pulso del centro de sí misma; ahí donde despojarse y desaprehenderse son un símil de la aprehensión de la libertad del Ser.

Patricia Mota Bravo (1960-) ha persistido en una vocación entre el sueño y la reivindicación de la entidad femenina. En su pintura confluyen una serie de alusiones mitológicas y biográficas que se entrelazan en un escenario particular de la soledad. Trágica, abandonada de sí, entre Eva y Sor Juana, Rosario Castellanos y Lilith, Frida Khalo y Helena, la obra de Patricia Mota hurga en el sitio de la mancha y la condenación occidental de la mujer. “Una mujer es todas las mujeres [...] –ha dicho acertadamente Héctor Cortés Mandujano al abordar la obra de Mota– Para pintar, Patricia tuvo que conocer las olas y las brazas de Rosario [...], el desgarre y la sutileza de cada corazón femenino, la lumbre de cada cerebro. Y la soledad, claro: el arte es vivamente, la exclusión de lo demás, de los demás”.⁵⁹

⁵⁹ Cf. Cortés Mandujano, Héctor. *Otro modo de ser humano y libre*. Texto para la exposición del mismo título de Patricia Mota en el Centro Cultural de Chiapas Jaime Sabines, abril de 2003.

Al amparo inicial del maestro español Luis Alaminos Guerrero (1930–2000), quien arribó a la entidad en 1953, en la época del Ateneo,⁶⁰ se formó una joven generación de pintores –nacidos en la década de los sesenta– encabezada por Manuel Velázquez, Ramiro Jiménez Chacón y Moisés Franco Paredes, cuya influencia triádica ha generado las operaciones experimentales de otros creadores. Con ellos principia, también, la interrelación académica universitaria, a finales de los ochenta, con Jalapa, ciudad de fuerte presencia artística y humanística del sureste mexicano, hecho que terminaría por redundar en las nuevas tendencias de la plástica en Chiapas.

Manuel Velázquez (1968–) –el pintor joven chiapaneco de mayor presencia nacional– ha construido un sistema pictórico de re–significación del mundo a partir de una iconografía local y universal. En su obra, lo sagrado y lo profano conviven en una vuelta a lo primitivo y al plano bizantino. Velázquez ejercita así un discurso estético que, sin pretender ser un recuento de la historia de los códigos, usos y rituales de las culturas de la región, ha terminado por re–crear o re–fundar un lenguaje visual neo–mítico; lenguaje donde los ánimos humanos encontrados forman yuxtaposiciones, a decir del crítico de arte Omar Gasca, cuyos elementos también se complementan para hacer posible el todo que conforma la naturaleza de la condición humana.⁶¹

La plástica de Manuel Velázquez opera más allá de una frontal contralectura de la mitología colectiva mestiza judeocristiana e híbrida. No se limita a la confrontación reciclada de la culpa y sus estigmas, ni a la reinserción con-

⁶⁰ Cf. Navarro Gelda, *op. cit.*,

⁶¹ Cf. Díaz Rivera, Carmen. “Los significados multivalentes o la naturaleza de la condición humana”, en revista *Fin de Siglo*, cit., p.34

temporánea cultural de lo enigmático y la seducción por lo oculto. La estética velazqueana es una lúdica versión de nuestros bestiarios; el goce por lo carnavalesco en su condición de incontinencia, y la reinauguración del profundo simbólico terrenal y divino. En su obra, lo unívoco, lo mítico y lo maravilloso cobran una dimensión múltiple. Y en ella, el espectador lo mismo se asume como tal o participa de esa imbricación/disección; ese doble juego del autorreconocerse y del reconocerse. Manuel Velázquez cuenta para ello con otra virtud técnica y artística: el autorretrato que es y deja de serlo.

En Velázquez, la comunión barroca involucra un código sobre otro, en un apelativo plástico aparentemente elemental, pero cuya concurrencia hermética nos penetra y nos reta a la incidencia receptiva a la vez. Cultura de la disonancia, es, también, la comprensión trópica del todo por la parte, una suerte de sinécdoque plástica, cuya perceptiva carnes-tolenda se aúna entre la provocación y el goce de lo festivo sagrado y lo festivo del cuerpo. Ritmo y repetición, nuevamente, para lograr la exuberancia de la caracterización.

Ramiro Jiménez Chacón (1969-) –segundo representante de este eje triádico– explora un sistema telúrico y minimalista a la vez. A diferencia de Manuel Velázquez, prefiere un recorrido mítico por el acervo de las herramientas de los códigos de la vida en común de Occidente –entre ellos los códigos culinarios– y el sentido del apetito por los colores terrestres y la pigmentación del tegumento humano nativo y mestizo, aunado a un neosimbolismo fantástico de los elementos tierra, agua y aire. La mirada de Jiménez Chacón asciende y desciende, constantemente, por los avatares que la materia, en su estado primigenio, produce en el subjetivo humano.

A partir de las definiciones de Teresa del Conde, Miguel Fematt dice: “si se le quisiera definir, su obra transitaría en-

tre la pintura fantástica ('el tipo de productos en los que priva la imaginación exacerbada sobre la vinculación lógica de los elementos formales') y la abstracción libre configurada ('elementos que se detectan como si estuviesen amarrados entre sí a través de una muy marcada tendencia al ordenamiento')".⁶²

En su obra, los colores de la tierra sostienen un diálogo con el quehacer de los hombres, al tiempo que aísla sus objetos y sus ánimos habituales, para re-convocarlos en conjunción con la lluvia, el polvo, la llanura, el mundo vegetal y mineral. Una metalectura del paisaje, que advierte lo agresivo y lo dóciles que somos ante la similar condición del mundo. El dibujo pictórico de Jiménez Chacón ha sido definido por Blanca González Rosas como "la contención de la línea con la sensualidad del color y la presencia de convenciones visuales cotidianas".⁶³

Caminos abiertos –como tituló a su más reciente exposición en la galería del Centro Cultural de Chiapas Jaime Sábines, en febrero de 2006– es un cruce de tierra y viento. En él, un pulso de nuestro destino ocre está presente. La figura tutelar del árbol, a la vera del camino, como un totémico símbolo de nuestro arraigo terrestre, pero, también, de nuestra efímera estadía. Caminos que nos llevan y nos encuentran. Pendones de musgo y rectángulos del mundo. El discurso plástico de Ramiro Jiménez Chacón parece confiarnos el ocurrir de nuestra fugaz intensidad, como aquel verso de Pellicer que dice: *lo verde es la verdad / la deplorable verdad / de tantos verdes*.

Moisés Franco Paredes (1965–), con quien se completa este eje triádico, propone un lenguaje visual de la cotidiana

⁶² Cf. Fematt, Miguel. *Entre cielo y tierra*, texto de catálogo, Instituto Veracruzano de Cultura, marzo-abril de 1999.

⁶³ Cf. González Rosas, Blanca. "Mirar al sur", en revista *Proceso*, núm. 1369, 26 de enero de 2003, México, p.68.

soledad humana. Con líneas profundas y sintéticas –así lo describe Masha Zepeda–⁶⁴ Franco Paredes nos acerca una gráfica y un dibujo de patético abandono, donde los símbolos del objeto y la materia se hallan a la deriva, en medio de atmósferas otoñales. Se trata de una poética del paisaje baudelaireano –como diría Marc Augé–,⁶⁵ una lucha entre la historia y el exotismo, entre lo antiguo y lo nuevo, o lo que es lo mismo, entre la contemporaneidad y la posmodernidad.

Moisés Franco indaga en una “estética minimalista de lo sombrío”, cuya verticalidad de sentidos y profundidad poética conforman una dicotomía de escalas particularísimas y que hoy experimentan una resignificación del retrato humano, con toda su carga de hecatombe, histeria y confusión finisecular. La estética poética de Franco Paredes gravita así entre el tumulto de la grey y el haber de la melancolía individual. A decir de Blanca González Rosas, en el dibujo de Moisés Franco el carbón se convierte en un sonido visual continuo, una vibración sonora.⁶⁶ Y esa sinestesia extrema, esa simultaneidad de los sentidos en el sentido del mundo, alberga la luminosa oscuridad de la sociedad occidental de nuestro tiempo. La estética del dibujo de Moisés Franco es, probablemente, la conjunción ética y poética más precisa y devastadora, en Chiapas, de la soledad posmoderna.

En la gráfica contemporánea destaca la presencia de Juan Ramón Lemus (1960–). En su obra, una obsesiva vocación del cartógrafo sustituye el lenguaje escrito por el lenguaje visual. Articular el mundo, trazarlo en compases y contrapartes es una actitud persistente en sus grabados, que parecen seriales de mapas, tejidos, jaulas, rejas y esca-

⁶⁴ Cf. Zepeda, Masha. *op. cit.*, p. 162

⁶⁵ Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato*, Ed. Gedisa, Barcelona, España, p. 113

⁶⁶ González Rosas, Blanca. *ibid.*

leras, obtenidos en alguna secreta buhardilla o en el estante infinitesimal de Babel. Lemus es un artista que explora sus propios sentidos de orientación y encuentra un orden del mundo más allá de los patrones numéricos y alfabéticos.

Acerca de su trabajo, Mónica Mayer ha escrito: “La obra de Lemus me gusta. Quizá me atrae porque aborda esas sensaciones que no nos dejan más opción que utilizar cabellos, semillas, hormas, hilos, cristal, cuentas, clavos, alambres, pedazos de tela y hasta hoyos para tratar de atraparlas. Están hechas de todo y de nada. De esencia. Quizá también disfruto su trabajo porque, aunque hay piezas que pueden ser dolorosas (las redes y las trampas generalmente lo son), nunca falta la risa. Mejor dicho, la sonrisa. Si bien hay cierta sorpresa ante los caprichos de la vida, me parece que esta obra los enfrenta con interés más que con desconcierto. Eso me gusta en las obras y en los seres humanos”.⁶⁷

La estética cartográfica ha llevado a Lemus a experimentar con la escultura y la pintura. Una escultura de reciclaje múltiple, donde cabellos humanos, alambre, zapatos y material eléctrico entran en una rítmica de nuestras aficiones, nuestras aflicciones y nuestras afecciones humanas. El laberinto de nuestras ideas; el rango de lo perdido y lo banal; los asuntos capilares que pueden ser tan sólo un paso más; el conducto y el embudo de nuestro enmarañamiento ontológico. El trabajo plástico de Juan Ramón Lemus busca dignificar una postura que en Chiapas ha sido más, por momentos, entendida como una provocación y un arrebato, y no como una ruta artística.

Desde hace una década –1990– se percibe cómo a los referentes convencionales se ha incorporado, gradualmen-

⁶⁷ Cf. Mayer, Mónica. *Entre cunas, redes y trampas*, texto para el catálogo de obra de la exposición *Entre cunas, redes y jaulas* de Juan Ramón Lemus, galería La Masmédula, Ciudad de México, enero de 2003.

te, un discurso polisemántico donde la “realidad” accede a una lectura cifrada por códigos culturales de una simbiosis formal y esencial que conlleva al encuentro interior del cuerpo, la explosión del color en la expresión urbana y una abstracción que en su retorno primitivista atisba la ironía de lo grotesco.

Al igual que en todos los escenarios de la vida social, las artes permiten el establecimiento de redes o vínculos. Una suerte de profesión de fe colectiva, no declarada públicamente, va reuniendo y concediendo las posibilidades de confluencia de energías y códigos afines. La vitalidad de los mismos hace palpable su pertinencia o no-pertinencia en tiempo y espacio, y su operatividad sistémica *a posteriori*. Inversión y configuración son los elementos que permiten el aprovechamiento concreto particular de toda red o vínculo.⁶⁸

Nuevos estadios de animación

Las artes visuales del último decenio en Chiapas han prorrogado esta conciencia étnica de la necesidad posmoderna. Los estadios de animación van desde el arte no objetual –entendido la mayoría de las veces como estridencia e irreverencia fugaz, debido a la ausencia de coordenadas metatemporales– hasta la búsqueda del sentido en el sinsentido, expresado, sobre todo, en el ejercicio decodificador del desmadre.⁶⁹ En uno u otro caso, el medio de operación es el *performance*, el neo-cartel y el arte de guerrillas, la instalación y la ambiente escultura; incluso el cortometraje cinematográfico, como ocurre con Aarón Vite, quien recientemente ha explorado el

⁶⁸ Cf. Galindo Cáceres, Jesús. *Redes, comunidad virtual y cibercultura*, ms.

⁶⁹ Cf. Mayer, Mónica. “El segundo encuentro de arte no objetual en Chiapas”, en revista *Fin de Siglo*, núm. 8, marzo de 2000, pp. 67–68.

contenido del mensaje conceptual y los elementos de la comunicación iconográfica en una totalidad poética.

Pareciera que la posmodernidad trajese consigo, en Chiapas, la construcción de un lugar antropológico para las artes visuales. Una búsqueda frenética e imperiosa por de-construir los no lugares, los espacios del anonimato de los que habla Marc Augé.⁷⁰ Los ejemplos más recientes del neo-pop posmoderno de Hugo Huitzilopochtli Marín, el neofigurativismo infantil urbano de Ignacio Chincoya y el agresivo neoconceptual de Lucy Ovilla, así lo demuestran.

La obra de Lucy Ovilla –Blanca Lucía Ovilla– (1958–) apuesta por una doble vertiente neoconceptual que enfrenta, por una parte, los códigos emblemáticos que la publicidad local ha insertado dentro del espíritu colectivo del modo de ser del chiapaneco mestizo. Y, por otra, el despliegue pictórico de lo difuso del mundo posmoderno, en las sensaciones del color como intimidación del sujeto, que retraído para sí, redescubre niveles de sensación a través de un tono sobre otro y viceversa.

Así, el lema *siéntase chiapaneco*, que un popular restaurante de comida regional de la capital del estado aplica a la correspondencia barroca de la gastronomía chiapaneca con el afectivo profundo del sujeto social, sufre una decodificación en el decurso de las instalaciones de Lucy Ovilla. En ellas, las sillas, los objetos punzantes y de ferretería, producen una contralectura (a la manera de una sala de tortura) que culmina con el lema *siéntese chiapaneco*, como una sacudida estética de los lugares comunes de los sistemas de cultura en Chiapas.

Lucy Ovilla hurga en una conjunción y una disyunción del sentido del poder; una indagación del concepto del pintor y sus herramientas, y un permanente cuestionamiento

⁷⁰ Cf. Augé, Marc. *Op. cit.*

de lo contemplativo en el espectador. Irreverente y propositiva a la vez, la obra plástica de Lucy Ovilla se conduce del escándalo al retraimiento de sí misma. Lo mismo ofrece una serie escultórica de vaginas antropomórficas en pie de lucha que una serie pictórica tridimensional donde el discurso por lo perdido y lo hallado se hace patente en su *nostalgia de la forma, del color y del volumen*. O bien una estética mística minimalista, donde a partir de la sincrética sensación de la oración, el ritual y la plegaria, encuentra una sincronía entre el espíritu de la materia y lo profundo del alma humana, como una búsqueda de la liberación interior.

En opinión de Sylvia Navarrete, Ignacio Chincoya desarrolla en su pintura neoconceptual abecedarios que al retomar elementos de la infancia y proyectarlos con ironía, evidencian una exploración de la poética del objeto por medio de la nostalgia y de la rabia de haber crecido. De Hugo Huitzilopochtli argumenta: de extracción post-punk, le fascina la relación cotidiana que tiene su propia generación con la publicidad y con cualquier objeto consumible, llámese cómic, arte contemporáneo, música o video porno.⁷¹

La pintura de Nacho Chincoya (1972-) reinserta códigos de lo fantástico, asimilados ya sea vía la literatura o los patrones de oralidad familiar, en escenarios de nostalgia intemporal, cuya carga sombría penetra más allá del divertimento y el asombro del infante, para recorrer los capítulos de nuestra decadencia humana, no sólo al borde de la ironía moral y social, sino instalada en los efectos de la violencia de nuestros signos socioculturales de uso y costumbres. Chincoya nos invita así, con Caperucita y El Lobo, el carrusel de feria, el circo, el abecedario balbuciente, los ovnis y los personajes del cine de ciencia ficción, a un diálogo doble: el

⁷¹ Cf. Navarrete, Sylvia. *Cit.*, p. 50.

acto de maravillarse – a partir de un reconocimiento pueril– ante las posibilidades estéticas del dolor y el abandono, y el acto de mirar el instante artístico al que nos remite el mundo como opresión. Una cínica y divertida narrativa –como la llama González Rosas– con líneas esquemáticas y pistas icónicas que señalan circunstancias y eventos dramáticos.⁷²

En la plástica de Chincoya cabe, también, las maniobras publicitarias del consumo y los personajes de los cómics mexicanos, japoneses y estadounidenses inmersos en un discurso de la aprehensión de la ficción televisiva y cinematográfica. Así ocurre en el caso de la figura oriental del tamagochi, a través del cual Chincoya emite una perspectiva estética de los estereotipos del juego, la moral y la varia modalidad de la manipulación del comportamiento humano, que se aúna a su visión artística de la continencia emocional humana.

Hugo Huitzilopochtli (1973–) acude a la estridencia del mundo posmoderno con un renovado espíritu de la seducción cultural del chiapaneco por el colorido. En el convulso neo-pop de sus cuadros cabe tanto los lugares comunes publicitarios como la simbología visual de los rituales y las fiestas populares de Chiapas (lo que le ha permitido derivar en la acuñación de conceptos como *tuxtlanauta* y *punkchis*). En ellos se reúne también el habla coloquial y el sarcasmo del buen decir. En Huitzilopochtli confluye el ideal de la conducta humana en una sociedad dada y la compulsión por la transgresión de lo que somos o que nos han dicho que somos. Este abigarramiento barroco le ha permitido el acceso a una plástica cuyo diálogo discursivo interior nos exenta de las puntualizaciones gramaticales y de la medida del color.

Collage de mundos en el mundo, la pintura de Hugo Huitzilopochtli re-codifica los glifos de nuestros andenes cita-

⁷² González Rosas, Blanca. *Ibid.*

dinos y los hace danzar junto con el imaginario de lo sublime chiapaneco. En esta estética del vértigo como avanzada cabe la iconología de una sociedad en constante volatilidad: el tiempo como espectáculo, lo meloso como fenómeno común, y la indefinida heterogeneidad del individuo. Ante ello, Hugo Huitzilopochtli emite un antidiscurso neo-mercado-técnico. Es la aspiración del receptor o el anhelo de vivir. Una cuestión axiológica y reciclable entre *Leche y besos* –título de una de sus exposiciones. Manar entre el aforismo y el modelo consumista, entre una vacanauta y una viñeta de luchador enmascarado, entre un cuadro con el agua hasta el cuello y la venta de su más reciente “bolsa magazin”.

Hersalía Cantoral (1974–) conjuga un discurso estético entre lo grotesco y la destemplanza. Fuertemente influida por un aliento bosquiano, la pintura de Hersalía Cantoral apuesta por personajes alienados, donde la locura del mundo alcanza la cifra del gesto y el terror. No hay la más mínima concesión en los seres que habitan sus cuadros. La desolación figurativa contrasta con el colorido vital y agresivo del entorno –un hecho que nos recuerda su asimilación de la policromía de la cultura regional– y con el tratamiento de contralectura de los arraigos valorativos religiosos y morales del colectivo mestizo chiapaneco.

El discurso de Hersalía Cantoral si bien se emparenta con el trasfondo neomítico simbólico de Manuel Velázquez y el color del neopop estridente de Hugo Huitzilopochtli, busca sus propias directrices, entre lo amargo y la frustración de la memoria. Un juego de lo prototípico se despliega en su plástica. Lo divino, lo materno y lo carnal dialogan con textos que nos recuerdan el proverbio y la sentencia popular, en un despliegue de serpientes y escaleras cercano al laberinto de la existencia humana. Luis Horacio Heredia se refiere al trabajo de Cantoral como “una muestra irrefutable

de la concepción dramática de la Naturaleza –del mundo y de sus máscaras– de esta artista, creadora de un mundo propio donde lo divino y lo demoniaco, el orden y el caos, lo sagrado y lo profano, el espíritu y la carne, se hallan en pugna a la vez que sostienen la existencia misma del hombre”.⁷³

El riesgo central de estas propuestas reside en que su apuesta de contralectura, ante lo efímero y lo totalizante del consumo en el mundo global, termine por abatirlas, en función de un reciclaje que se agote en sí mismo y que no logre el acceso sólido a una poética del signo–objeto, como ocurrió con el eje programático de las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX. Lipovetsky ha señalado que el arte posmoderno persiste en un afán por “integrar todos los estilos incluidos los más modernos: pasamos la página, la tradición se convierte en fuente viva de inspiración al mismo nivel que lo nuevo, todo el arte moderno aparece como una tradición entre otras (...) se vuelven preeminentes el eclecticismo, la heterogeneidad de los estilos en el seno de una misma obra, lo decorativo, lo metafórico, lo lúdico, lo vernacular, la memoria histórica”.⁷⁴

En otras perspectivas se instala la pintura de Delina Alfaro, Edgar Colmenares, Gabriel Pinto, Carlos Velázquez, Luis Villatoro y Manuel Cunjamá.

Delina Alfaro presenta un escenario plástico regido por lo onírico, cuyo proceso simbólico atraviesa la nostalgia y el tiempo en iconos de acentuada soledad, tan antitéticos como la silla y la serpiente. En ese encanto del contratono y de la analogía del destierro solitario transita su trabajo. Por su parte, Edgar Colmenares Sol (1975–) transgrede el tiempo cotidiano, en un afán de convergencia emocional donde

⁷³ Cf. Heredia, Luis Horacio. *Hamacoide*, texto de presentación, septiembre de 2000.

⁷⁴ Lipovetsky, Gilles. *op. cit.*, p.121

el carmín, amarillo, azul y ocre invaden los espacios de un yo interno que grita su destemplanza y su continente de tierra y sangre. La pintura de Colmenares Sol es la rúbrica del sueño y de la pesadilla del saberse y reconocerse humano, y de la lucha del espíritu por liberarse o reencontrarse en las pasiones terrenas. Por otro lado, Gabriel Pinto (1963–) posee una vocación por el sometimiento geométrico. A su entorno creativo asisten los seres y las cosas, aun los más insospechados –insectos y paredes o más bien insectos emparedados–, en una persistencia del espacio y la forma no constreñidos. Es la geometría del mundo la que nos contiene y la que nos expulsa, parece decirnos la plástica de Gabriel Pinto. De ahí su amplia cobertura; de lo invertebrado a la seducción del muro, una arquitectura del asombro ante lo mínimo y ante lo tenaz del habitar humano.

Carlos Velázquez muestra una obra pictórica figurativa, en su etapa más reciente, con cuerpos humanos contorsionados o en un acto motor físico, que constituyen una metáfora de la adaptación del individuo a los espacios que la sociedad y la cultura determinan para su desarrollo, sublimando sus instantes básicos o reencausándolos en una búsqueda por alcanzar el equilibrio deseado. Para Velázquez, “a través del tiempo y la historia, el esfuerzo físico siempre te lleva a un nivel espiritual más alto (...) en cualquier tipo de ideología, cualquier forma de sufrimiento del cuerpo, armoniza tu interior con tu exterior; el cristianismo a través de la inmolación y el sufrimiento nos da una forma de llegar y de ascender espiritualmente”.⁷⁵

Así, esta trascendencia de lo corpóreo –como la llama Jessica Castañeda– conjuga una ficción plástica del cuerpo

⁷⁵ Cf. Castañeda, Jessica. “Estalla el mimetismo en el lienzo”, periódico *El Norte*, Monterrey, Nuevo León, 18 de julio de 2002.

humano más allá de su estadia de *homo erectus*. La obra de Carlos Velázquez propone una visión de la intimidad espiritual cifrada en el componente físico, un recuento geométrico del mundo en el individuo, cuyo antecedente sistémico en las artes plásticas de Chiapas –aunque en otra vertiente– es la obra escultórica de Reynaldo Velázquez y el desnudo figurativo decimonónico de José Inés Tovilla. Sin embargo, la persistencia estética de Carlos Velázquez está más cerca del cuerpo más allá del cuerpo. Una repetición anatómica y rítmica que genera variaciones sutiles y extenuantes, como un laberinto que se congrega y se disgrega a sí mismo.

Luis Villatoro (1976–2007) descubrió cómo a través del uso compositivo de la sangre menstrual se produce una lectura que vincula la imagen con la temática misma, logrando el acceso multisignico de lo que Juan Ramón Lemus enumera como lo femenino, la fecundidad, lo orgánico, la sensualidad, lo erótico y la sorpresa misma de descubrir los procesos biológicos y lo plástico.⁷⁶

Villatoro fue el primer artista plástico chiapaneco en explorar el elemento sanguíneo. A decir de René Girard “Uno de los más conocidos “tabúes” primitivos, el que tal vez ha hecho correr más tinta, se refiere a la sangre menstrual. Es impura [...] Esta impureza tiene una relación evidente con la sexualidad. La sexualidad forma parte del conjunto de fuerzas que se burlan del hombre con una facilidad tanto más soberana en la medida en que el hombre pretende burlarse de ellas”.⁷⁷ Quizá, por ello, Luis Villatoro decidió la búsqueda de una estética de lo líquido, a veces permeada por las aguas marinas, otras por el flujo menstrual, pero siempre

⁷⁶ Cf. Lemus, Juan Ramón, “De las sangres de Luis Villatoro”, en revista *Fin de Siglo*, núm. 10, CONECULTA-Chiapas, México, octubre de 2000, p. 46.

⁷⁷ Cf. Girard, René. *La violencia y lo sagrado*, Ed. Anagrama, Colección argumentos, Barcelona, España, 1998, 338 pp.

amparado por la cavidad ventral cósmica. Esta celebración de lo acuático del hombre reporta en su caso dos sentidos: la reconversión de lo impuro en un corpus impregnado en los hechos humanos, y una simbología de lo inaugural y lo remoto cosmogónico en los trazos de nuestros actos y nuestros objetos. Villatoro también acudió al minimalismo, el cual –en opinión de Héctor Cortés Mandujano– “va desde el explícito dibujo de un rostro hasta la raya diminuta que recorre los bordes de una nalga, como elementos que, en su síntesis, subrayan la existencia de lo ausente”.⁷⁸

Manuel Cunjamá (1971–) convoca una estilística pictórica que la crítica ha dado en llamar “barroco cromático”.⁷⁹ Probablemente, incida en ello la conjunción en el abigarramiento del color de la cultura zoque –de la cual es descendiente– y que adquiere su mayor patente en los encerados, el papel picado y los tendidos de flores, que sobreviven aún en los altares de las regiones de franca resistencia, dentro y cercanas a la capital del estado. Sin embargo, el lenguaje plástico de Cunjamá posee códigos de lectura que trascienden el purismo descriptivo de un grupo humano, y se convierten en parte de un sistema, cuyas posibilidades semánticas se acercan a una poética de la ensoñación, donde los rostros humanos se asoman a la dimensión de lo informe, de aquello que acontece en otro tiempo y cuya certeza visual es una doble sensación para el espectador.

La pintura de Allan Mancilla (1976–) es una combinación de los signos del espíritu a través de la irrupción plástica de los mismos. En su obra, el espíritu irrumpe tanto desde dentro de los sentidos del hombre como de la otra

⁷⁸ Cf. Cortés Mandujano, Héctor. *El árbol por las hojas*, texto de presentación, enero de 2003.

⁷⁹ Cf. Araujo, Rafael. *La muerte, imagen recurrente en la obra de Manuel Cunjamá*, texto de catálogo para la exposición de su obra, mayo de 2001.

cara de la naturaleza. ¿Diálogo y confrontación?, la pintura de Allan Mancilla conlleva el discurso de la lucha por el color como reflujo del espíritu; pero, en ella, un segundo nivel accede: el vegetal escurrimiento del mismo. Así, la flor termina en un estallido signado por el carbón que parece asfixiarla. Vegetal y mineral asisten a una confrontación de fuerzas telúricas que, sin embargo, dialogan, porque no se comprende la una sin la otra.

Mancilla es un artista tonal, porque tonales son las dimensiones del espíritu que fluyen en el espacio del cuadro, en un diálogo más sensitivo que visualmente consciente. En su trabajo pictórico “propiciatorio”, el espíritu del artista revela su multidimensionalidad, en la medida en que el limo lo acerca a la luz. Operación doble de inserción y reasignación del mundo. La profunda ascensión de nuestras migraciones interiores.

Allan Mancilla puede ser la punta de lanza de una generación de pintores que he dado en llamar “propiciatorios”, al inicio del siglo XXI en Chiapas. Propiciar un proyecto estético concebido desde el interior del espíritu creativo, y descubrir las rutas indagatorias y de sentido que conjugue –y conjunte– *discurso y corpus*, ascensión en profundidad, un hecho poco notable en el común de la plástica finisecular chiapaneca.

En noviembre del 2001, la obra reunida en el *Segundo Salón de la Plástica Chiapaneca* –dentro del IX Festival de Artes Plásticas, exhibida en la galería del Centro Cultural de Chiapas Jaime Sabines–, dio cuenta no sólo de los intereses de cada autor, sino que permitió la indagación de una necesidad colectiva por la concurrencia tangible de la emoción humana y su relación con el cosmos.

Varias posibilidades de sentido asistieron a nuestros ojos. La apropiación de los objetos utilitarios de la sociedad posmoderna para intentar el acceso de lo creativo a la violenta crisis del individuo y sus signos. La persistencia por la

desconstrucción de lo sacro en una multiplicidad de planos y la versión abstracta de lo caótico.

A lo anterior también se aúna la acumulación chatarra, como medio detonador del espíritu creativo, en el arte-objeto; una nostalgia por lo perdido, en la cerámica; y el atisbo en los códigos de la infancia para establecer un discurso neofigurativo y una contralectura del dolor, en la pintura, amén de que se inaugura en la plástica chiapaneca –con Alejandro Molinari Torres– la simbiosis del cuadro como correlato visual y literario. En Molinari Torres (1957–), quien también cultiva la narrativa –es uno de los escasos narradores chiapanecos contemporáneos que combinan, con fortuna, la factura erudita con la ironía del metasentido– convergen los espectáculos populares con la intimidad del fervor humano; las máscaras que apuestan los rostros que esconden otros rostros, y la recomposición urbana de los mitos.

En diciembre de 2002, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes inauguró en el Centro Nacional de las Artes la exposición *Mirar al sur*, la cual reunió obra de creadores del sureste, becarios y ex becarios del Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Sur. Once artistas plásticos de Chiapas participaron en ella: Jorge Champo, Ignacio Chincoya, Margarita de la Peña, Moisés Franco, Ramiro Jiménez Chacón, Hugo Huitzilopochtli, Claudia López Terroso, Lucy Ovilla, Sebastián Sántiz, Carlos Velázquez y Luis Villatoro.⁸⁰

Mirar al sur significó una mirada heterogénea de las múltiples lecturas del mundo que estos jóvenes artistas sureños emprenden en su obra, por el hilo de una identidad que se teje todos los días en la fraterna respuesta de su modo de vivir. En

⁸⁰ En realidad fueron doce, si tomamos en cuenta a Manuel Velázquez, aunque su inclusión obedeció a su trabajo como becario por el estado de Veracruz, donde ha residido en los últimos años.

ella, encontramos el neosimbolismo de la factura de lo popular; la persistencia del tejido mítico; el vértigo de la soledad posmoderna; el enjambre de implantes del neopop urbano; la minimalista complejidad de lo simple, y las grietas del cuerpo y del rostro, entre otras líneas temáticas abordadas. En *Mirar al sur*, asistimos a la varia invención de lo que somos y no somos. No de lo que buscamos, sino de lo que hallamos en nuestro interior artístico y humano. Es la percepción sureña del “encontrarnos”, con toda su cauda de magia, sarcasmo y sanguinolencia. Es, también, la caja sonora de nuestros ecos culturales: los más queridos y los más temidos; los que asedian la continuidad de los días y los que arañan las paredes de la noche; los que acumulamos en un cruce de caminos y los que viajan con nosotros, en cuerpo y espíritu, a pesar de nosotros.

Así, a este polifónico y multicrómico territorio del mundo que nombramos Chiapas, se suma una pirotecnia visual que hemos intentado recorrer con todos sus aseguines, en una mecánica de operación que construye y de-construye un signo sobre otro signo, en una constante hibridación semiótica y transdisciplinaria. Priva entonces en esta convocatoria de particularidades, los indicativos de rehacerse y reconocerse en el catálogo de las voluntades y –como diría Starobinsky– *en el entrecruzamiento virtualmente infinito de los destinos*. Con ello, las posibilidades estéticas se expanden en la búsqueda del tránsito del color y la explosión de la forma.

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
Antigua Villa de San Marcos Tuxtla
Barrio de San Roque
Verano de 2003*

* La versión publicada en esta edición fue actualizada por el autor en julio de 2007.

Bibliografía

Araujo, Rafael. *La muerte, imagen recurrente en la obra de Manuel Cunjamá*. Texto de catálogo editado por la UNICACH, mayo de 2001.

Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Ed. Gedisa, Barcelona, España, 1998, 125 pp.

Boca de Polen, revista. Número 1, junio de 1994, Ed. Universidad Autónoma de Chiapas, México, 90 pp.

Borja Gómez, Jaime Humberto. “Demonio y nuevas redes simbólicas: blancos y negros en Cartagena (1550-1650)”, en García Ayuardo, Clara y Ramos Medina, Manuel (coordinadores), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano* Ed. INAH-CONDUMEX-Universidad Iberoamericana, México, 1997, p. 148.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, Barcelona, España, 1988, 473 pp.

Clark, E. J. “La cultura mokaya: una civilización pre-olmeca del Soconusco”, en *Primer foro de arqueología de Chiapas*, Ed. Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991, p. 6355.

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.

Chanona, Roberto. *Pintura y escultura de Chiapas 1545–2000*, Ed. UNICACH, México, 2001, 168 pp.

Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, Ed. Era, México, 1989.

Ferraris, Maurizio. *La hermenéutica*, Ed. Taurus, México, 2000.

Fin de Siglo, revista. Números 2, 7, 8 y 10, Ed. CONECULTA–Chiapas, México, 1998,1999,2000.

Galindo Cáceres, Jesús. *Redes, comunidad virtual y cibercultura*, ms.

García de León, Antonio. *Resistencia y utopía*, Ed. Era, México, 1985, ts. I–II.

Gasca, Omar. *La región del universo: la obra de Manuel Velázquez*, Ed. UNICACH–Restaurante La Sopa–Instituto Veracruzano de Cultura, 2000, 99 pp.

Girard, René. *La violencia y lo sagrado*, Ed. Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, España, 1998, 338 pp.

González Dueñas, Daniel. *Las figuras de Julio Cortázar*, Editorial Aldus, Colección las horas situadas, México, 2002, 222 pp.

Grajales, María Elena. *Héctor Ventura, introspección continua*. Texto de catálogo, coeditado por CONECULTA–UNICACH, octubre de 2002.

Guichard, Luis Arturo. *Los sonidos verdaderos*, Ed. UNICACH–Ediciones Casa Juan Pablos, México, 2000, 71 pp.

Gutiérrez Cruz, Sergio Nicolás. “Notas preliminares acerca de una familia de la época colonial en la región zoque: los Esponda y Olaechea (1750–1821)”, en Aramoni, Dolores, et. al. (Coord.) *Cultura y etnicidad zoque*, Ed. UNICACH–UNACH, México, 1998,

Gutiérrez Cruz, Sergio Nicolás. “El barroco en la provincia de San Vicente de Chiapa”, en *Cinco Siglos de Plástica en Chiapas*, Ed. CONECULTA–Chiapas, 2000, 429 pp.

Gutiérrez Cruz, Sergio Nicolás. “Sociedad y poder en la provincia chiapaneca del Ocaso Colonial”, en *Anuario 2000*, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Ed. UNICACH, México, 2002, pp. 413–444.

Kristeva, Julia. *Historias de amor*, Siglo XXI editores, México, 1991, 340 pp.

Kuri Camacho, Ramón. *La Compañía de Jesús, imágenes e ideas*, coeditado por la Benemérita Universidad de Puebla – Plaza y Valdés editores, México, 2000, 359 pp.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Ed. Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, España, 1998, 220 pp.

Markman, Sidney David. *Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial*, Ed. Gobierno del Estado de Chiapas, México, 1993, 604 pp.

Mayer, Mónica. *Entre cunas, redes y trampas*, texto de catálogo de la exposición de Juan Ramón Lemus, galería La masmédula, Ciudad de México, enero de 2003.

Miller, Mary. “Nuevas claves de un enigma ancestral, Bonampak”, en *Revista de Arqueología Mexicana*, vol. III, núm. 16, noviembre–diciembre de 1995.

Navarrete, Carlos y Álvarez, Carlos (editores). *Antropología, historia e imaginativa*, Gobierno del Estado de Chiapas–Instituto Chiapaneco de Cultura, serie antropología, México, 1993, 353 pp.

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

Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1987.

Pimentel Tort, Julio Alberto, *et. al.*, *Cinco siglos de plástica en Chiapas*, Ed. CONECULTA–Chiapas, México, 2000,

Pincemin Deliberos, Sophia y Rosas, Mauricio. “Apuntes para una revisión de los estudios iconográficos de Bonampak”, en *Cuarto foro de arqueología de Chiapas*, Ed. Instituto Chiapaneco de Cultura, 1994,

Pincemin Deliberos, Sophia. *De manos y soles, estudio de la gráfica rupestre en Chiapas*, Ed. UNICACH, México, 1999, 218 pp.

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.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*, Premiá editora, México, 1989, 119 pp.

Robles Sasso, Daniel. *Alguien muere de amor y no le basta*, Ed. UNACH, 1983, 161 pp.

Rubial García, Antonio. “Los santos milagreros y malogrados de la Nueva España”, en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, García Ayluardo, Clara y Ramos Medina, Manuel (coordinadores), Ed. INAH-CONDUMEX-Universidad Iberoamericana, México, 1997, 360 pp.

Ruiz-Doménec, José Enrique. *La novela y el espíritu de la caballería*, Biblioteca Mondadori, Ed. Grijalbo Comercial S.A., Barcelona, 1993, 262 pp.

Ruiz Pascacio, Gustavo. *Los fantasmas de la carne (las vanguardias poéticas del siglo XX en Chiapas)*, Ed. UNICACH, serie literatura, México, 2000, 83 pp.

Tibol, Raquel. “Eclecticismo y concepto en la obra de Reynaldo Velázquez”, en *Trayectoria*, catálogo de obra escultórica coeditado por CONECULTA-Chiapas y Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 2000

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América, el problema del otro*, Siglo XXI editores, México, 1989, 275 pp.

Uribe Hernández, Eloísa, et. al., “La pintura y la escultura decimonónicas en Chiapas”, en *Cinco siglos de plástica en Chiapas*, Ed. CONECULTA-Chiapas, México, 2000, pp. 83-97.

Zepeda, Masha. *Plástica contemporánea de Chiapas*, Ed. CONECULTA-Chiapas, 1999, 191 pp.

Hemerografía

Bullé-Goyri Lasserre, Lillian. *Mirar a la sombra, obra de Manuel Velázquez*, texto de presentación, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2003.

Castañeda, Jessica. “Estalla el mimetismo en el lienzo”, en periódico *El Norte*, Monterrey, Nuevo León, 18 de julio de 2002.

Cortés Mandujano, Héctor. *El árbol por las hojas*, texto de presentación, enero de 2003.

Cortés Mandujano, Héctor. *Otro modo de ser humano y libre*, texto de presentación, abril de 2003.

Díaz Rivera, Carmen. “Los significados multivalentes o la naturaleza de la condición humana”, en revista *Fin de Siglo*,

Espinosa de los Monteros, Santiago. *Mirar al sur*, texto de catálogo, Ed. CONACULTA-CENART, México, 2002, 87 pp.

Fematt, Miguel. *Entre cielo y tierra*, texto de catálogo, Instituto Veracruzano de Cultura, marzo-abril de 1999.

González Rosas, Blanca. “Mirar al sur”, en revista *Proceso*, México, No. 1369, 26 de enero de 2003.

Grajales, María Elena. *Las pasiones... de éstas y de aquéllas*, texto de presentación, mayo de 1999.

—, “Redescubriendo el cuerpo humano en la escultura de Reynaldo Velázquez”, en revista *Fin de Siglo*, núm. 10, Ed. CONECULTA–Chiapas, México, octubre de 2000, pp. 51-52

Kartofel, Graciela. *En el brocal del pozo...recuento de imágenes de Manuel Velázquez*, Texto de presentación, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 2003.

Lemus, Juan Ramón. “De las sangres de Luis Villatoro”, en revista *Fin de Siglo*, núm. 10, Ed. CONECULTA–Chiapas, México, octubre de 2000.

Mayer, Mónica. “El segundo encuentro de arte no objetual en Chiapas”, en revista *Fin de Siglo*, núm. 8, Ed. CONECULTA–Chiapas, México, marzo de 2000, pp. 67-68.

Navarrete, Sylvia. “Chiapas: lo nuevo”, en revista *Fin de Siglo*, núm. 10, Ed. CONECULTA–Chiapas, México, octubre de 2000, p. 50.

Navarro, Gelda. “La nostalgia del origen como condición ideológica en el poema *Canto a Chiapas* de Enoch Cancino Casahonda”, en revista *Fin de Siglo*, núm. 7, año 2, volumen I, Ed. CONECULTA–Chiapas, México, diciembre de 1999, pp. 5-7.

Tibol, Raquel. “César Corzo: historia de dos ciudades”, en revista *Fin de Siglo*, núm. 2, Ed. CONECULTA–Chiapas, México, junio–julio de 1998, p. 50.