

ISSN:1405-7166



Revista

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

OCTUBRE DE 2014



EDICIÓN ESPECIAL SOBRE LAS ARTES EN CHIAPAS



- 3** Presentación
- 5** Prefacio
- 9** *La pintura en Chiapas*
Roberto Chanona
- 27** *La música en Chiapas*
Douglas Bringas Valdez y Cicerón Aguilar Acevedo
- 43** *La escultura en Chiapas. Arte al servicio del estado*
Carlos Uriel del Carpio Penagos
- 61** *Desarrollo de la danza en Chiapas*
Víctor Manuel Torres Velázquez
- 75** *Chiapas en el artificio literario*
Antonio Durán Ruiz y José Martínez Torres
- 95** *Arquitectura en Chiapas*
Fredy Ovando Grajales
- 117** *Manos de labor y sigilo (aproximación al arte popular en Chiapas)*
Mario Nandayapa
-



Mtro. Jaime Valls Esponda
Rector

Mtro. Hugo Armando Aguilar Aguilar
Secretario General

Mtro. Luis Iván Camacho Morales
Secretario Académico

Mtro. Miguel Ángel Cigarroa Torres
Secretario Administrativo

Dr. Roberto Villers Aispuro
Secretario Auxiliar de Relaciones Interinstitucionales

Mtro. Juan Carlos Rodríguez Guillén
Director General de Planeación

Dr. Lorenzo Franco Escamiroso Montalvo
Director General de Investigación y Posgrado

Lic. Víctor Fabián Rumaya Farrera
Director General de Extensión Universitaria

C.P. Sergio Ramírez Ruiz
Coordinador General de Finanzas

Dr. Fernando Álvarez Simán
Coordinador General de Innovación

Mtra. Fanny Araceli Jiménez Náñez
Coordinadora General de Universidad Virtual

C.P. Juan Guillermo Gutiérrez
Coordinador General de Gestión



ISSN 1405-7166

Revista de la Universidad Autónoma de Chiapas
Sexta época. Número 17. Edición especial sobre las Artes en Chiapas.
Octubre 2014.
Boulevard Belisario Domínguez km. 1081, Colina Universitaria.
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; México.

Roberto Villers Aispuro
Coordinador y editor

Rocío Aguilar Sánchez
Asesora de edición

Gisel Hernández Hernández
Cuidado de la edición

Elid Rafael Brindis
Corrección de estilo y fina

Gisel Hernández Hernández
Diseño gráfico, formación editorial y diseño de forros

Fotografía de portada: Sebastián Villers. Ramírez, A. *Rapazú*. Escultura en ámbar, 2003.

La presente edición consta de un tiraje de 1000 ejemplares y fue impresa en los talleres de Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V. Plutarco Elias Calles 1321, col. Miravalle. C.P. 03580, México, D.F.

Los artículos publicados en esta edición son responsabilidad de los autores, y pueden ser empleados y reproducidos siempre y cuando se cite la fuente.



Los festejos del 40 aniversario de la fundación de la Universidad Autónoma de Chiapas han sido la ocasión propicia para la organización de diversas actividades conmemorativas en todos los ámbitos institucionales. De esta forma, se han desarrollado a lo largo de todo este año innumerables conferencias, cursos, talleres, mesas de trabajo, congresos, festivales de arte y cultura, entre otras, en toda la geografía universitaria.

En el área editorial, la Universidad ha consagrado esfuerzos para publicar un número considerable de obras de ciencia, arte y cultura de autores universitarios e invitados, tanto en modalidad virtual como convencional, todas ellas reunidas en el marco de la Tercera Feria Internacional del Libro, Chiapas-Centroamérica. No podía, de ninguna manera, quedar fuera de estas celebraciones la *Revista UNACH*, la más trascendente y señera de las publicaciones universitarias.

Este número especial fue consagrado a las Artes en Chiapas, para exponer la gran riqueza que desde los tiempos precolombinos hasta nuestros días han legado los artistas chiapanecos como evidencia de un pasado histórico que sigue presente en nuestra cultura.

Las bellas artes han dejado en Chiapas una estela luminosa que ha sido reconocida como patrimonio de la humanidad. Así, los sitios arqueológicos cuentan la grandeza de la arquitectura, la escultura y la pintura mayas, emulados por los artistas contemporáneos; los textos antiguos recuperados y los de los intelectuales de nuestro tiempo evocan la belleza, creatividad y justeza de las letras chiapanecas. También en la música y la danza los chiapanecos han aportado una muestra al mundo de su talento creativo e interpretativo, y el arte popular, sin ser menos, representa el sortilegio en las nuevas formas de la cultura milenaria.

Ante la inmensidad de las expresiones de los chiapanecos en todas las ramas del arte, una revista de esta naturaleza apenas alcanza para mostrar sólo algunos rasgos de nuestras creaciones artísticas. La Universidad la ofrece al lector como una pequeña ventana para asomarse, admirar y enamorarse de Chiapas.

Por la conciencia de la necesidad de servir

Mtro. Jaime Valls Esponda
Rector



Ramírez, A. Prendedor de la UNACH.
Plata y ámbar, 2010.
Fotografía: Gisel Hernández.

prefacio

Con esta edición especial de la *Revista de la Universidad Autónoma de Chiapas* se reafirma el compromiso institucional de dar continuidad al proyecto editorial más importante en los 40 años de existencia de la UNACH, aniversario que ahora celebramos con gran júbilo. La *Revista UNACH*, con sus espléndidos 16 números anteriores, ha sido el aparador de los más brillantes aportes de la *intelligentzia* universal.

Encontramos en las páginas de sus seis épocas valiosos artículos como el de Pierre Furter, que presenta el estudio más acabado sobre el deber ser de la Universidad en sus orígenes; textos de Andrés Fábregas Roca, de quien se presume fue el primer editor de esta publicación; de B. Traven, quien develó al mundo la vida y la explotación de los pobladores de la selva; de Carlos Helbig, estudioso de la geografía de Chiapas o de Miguel Álvarez del Toro, pionero en el cuidado del medio ambiente.

También encontramos valiosos textos de Gertrudis Duby, Walter Hartman, Enoch Cancino Casahonda, Carlos Monsiváis, Angel Bassols, Jorge Olvera, Carlos Montemayor, James Joyce, Jorge Luis Borges, por citar algunos, así como de diversos autores que han escrito sobre nuestra Universidad.

Este número mantiene la continuidad de la sexta época de la revista, integrada por los dos volúmenes más recientes que se editaron en el año 2010, bajo la coordinación del suscrito, y recupera la numeración del total de volúmenes que se han publicado. Esta *Edición especial sobre las Artes en Chiapas*, ha sido posible gracias a la voluntad y sensibilidad del maestro Jaime Valls Esponda, quien reconoce que las universidades, fundamentalmente las públicas, son organizaciones en las cuales deben impulsarse todas las expresiones de la ciencia, el arte y la cultura, y que es indispensable dejar evidencia de ello.

Hasta ahora, las publicaciones sobre el arte chiapaneco han sido escasas, dispersas y monotemáticas, con excepción de las literarias, que han sido prolíficas, alcanzando reconocimiento a nivel planetario. Por ello, no es raro que las ramas del arte compitan entre sí por espacios en las políticas públicas y en la preferencia de la sociedad; esto se ha traducido en un avance temático diferenciado en cada período y en una débil articulación de los saberes artísticos, cuando está claro que las distintas expresiones estéticas se nutren de la misma esencia y de las mismas realidades.

Eso ha impedido conocer de manera integral la riqueza cultural que ha forjado una identidad en los chiapanecos y de la cual debemos estar orgullosos. Por ello, fue propósito de este proyecto identificar y exponer las

manifestaciones más significativas del arte en Chiapas, e integrarlas en un documento breve, ágil y unitario, que estableciera un diálogo justo entre sus diversas ramas y que contribuyera a su amplia socialización.

La presente edición consta de siete artículos; seis en las ramas que la historia clásica ha categorizado como arte: Pintura, Escultura, Arquitectura, Literatura, Música y Danza. También se incluye un artículo sobre el arte popular, una expresión estética que históricamente ha sido considerada como una categoría artística menor, por no provenir del mundo de la academia, sino de la cultura ancestral de los pueblos originales; para los intelectuales de hoy y para la Universidad su revalorización es fundamental en la reafirmación de nuestra identidad histórica, en la comprensión de nuestro presente y, acaso, en la concepción de un futuro en donde todos cabemos.

Detrás de cada artículo encontramos la pluma de prestigiados especialistas en cada rama del arte, quienes desde su propia trinchera, con una gran voluntad y emoción hacen que el arte, arraigado en el ser original de Chiapas, florezca y enriquezca la cultura universal; a todos ellos agradecemos haber aceptado este reto y de compartir fraternalmente sus textos con las demás ramas.

Fiel a sus principios y valores, la Universidad ofreció a los colaboradores de esta revista un ágora que permitiera exponer diversas formas de pensar, de decir y de actuar, con absoluta libertad. Así, los autores eligieron a su libre albedrío el enfoque, la temporalidad y la profundidad de sus colaboraciones, conforme a sus conocimientos, experiencia y preferencias estéticas, asumiendo los riesgos que conlleva la mención o la omisión de épocas y la admiración o la crítica de estilos, artistas y obras.

La calidad de la edición fue igualmente una meta superada, gracias al excelente equipo editorial que logramos conjuntar con la asesoría de Rocío Aguilar: el diseño, formación y cuidado de la edición estuvo a cargo de Claudia Gisel Hernández; el ojo certero de Rafael Brindis en la corrección fina y el profesional trabajo del impresor. Desde luego que el apoyo técnico de Ana Bonilla y el administrativo de Cristina Hernández la hicieron factible.

Difícilmente agotaremos en esta pequeña obra colectiva la inmensidad de la creación artística de los chiapanecos, pero es nuestro deseo que se signifique por haber reunido las diversas expresiones del arte, en su concepto clásico, con el arte popular, en el inicio de un diálogo franco y directo del arte con la cultura original de nuestros pueblos.

Roberto Villers Aispuro
Coordinador



González Gortázar, F.
Museo Chiapas de Ciencia y Tecnología (MUCH).
Diseño: Fernando González Gortázar.



Mural de Bonampak

la pintura en chiapas

Roberto Chanona

El arte en Chiapas tiene hondas raíces que sustentan una tradición plástica bien definida a través de los siglos. Esta tradición inicia con la Cerámica Barra de Mazatán (Soconusco) que data de los años 1300 a.C. y se puede apreciar en el Museo Regional de Chiapas. Las pinturas rupestres distribuidas sobre todo en el territorio zoque como en la cueva de La Encañada y Santa Martha (Ocuilapa), la cueva Media Luna (La Venta), La Sima de las Cotorras (Ocozocoautla) y la cueva de Joljá (Tumbalá), pertenecen al período Protoclásico según Tomás Lee (Chanona, 2001: 7). Esta pintura rupestre, según Carlos Navarrete (véase *Idem.*), guarda mucha similitud con la pintura prehistórica distribuida a lo largo del territorio mesoamericano. Los dinteles de Yaxchilán, la tumba de Palenque, los murales de Bonampak, el relieve de Toniná, son obras maestras que fueron realizadas en el período clásico de los mayas. Esta tradición artística puede comprenderse mejor en la lectura del *Popol Vuh* que dice:

todas las artes les fueron enseñadas a Hunbatz y Hunchouén, los hijos de Hun-Hunahpu. Eran flautistas, cantores, tiradores con cerbatana, pintores, escultores, joyeros, plateros... (Segunda Parte, Primer Archivo).

Arte colonial

A la llegada de los españoles, éstos trajeron el arte religioso que se manifestó sobre todo en la arquitectura. A la entrada de las iglesias podemos ver las fachadas retablos construidas en argamasa con columnas salomónicas y esculturas de los santos más importantes. Luego se dedicaron a adornar los interiores con retablos realizados en cedro; también usaron el chicozapote y una madera durísima llamada “quiebra-hacha”, que nos comenta don Manuel Toussaint en su libro *Arte Colonial en México* (1983: 25). Por lo general en las catedrales encontramos tres retablos: el Retablo Mayor dedicado a los reyes, y los colaterales para la virgen u otro santo importante como santo Domingo o san José, que ocupan un lugar importante en la región.

El arte colonial en Chiapas tiene el sello particular de la escuela guatemalteca. No se puede olvidar que Chiapas perteneció a Guatemala hasta 1821. Los artistas locales iban a estudiar a la Universidad de San Carlos que dictaba los modelos artísticos desde 1676; un ejemplo fue el del pintor Andrés Mazariegos, originario de San Bartolomé de los Llanos (hoy Venustiano Carranza). Los artistas de menores recursos económicos iban a los talleres de



Retablo de la catedral, siglo XVIII.

San José, detalle del Retablo de la Catedral, siglo XVIII.

Fotografías: Roberto Chanona.

los maestros guatemaltecos que eran a la vez pintores, escultores, doradores y estofadores. Estos artistas conformados en gremios, son el testimonio del estilo de dicha escuela.

Los gremios estaban conformados por el maestro, los oficiales y los aprendices. Éstos

firmaban un contrato por seis años ante notario, según Berlín (1952: 35), con el cual el aprendiz pasaba a formar parte de la familia del maestro, y donde era provisto de hospedaje, comida y vestimenta. Asimismo, quedaba obligado el maestro a curar las enfermedades del muchacho siempre y cuando éstas no se prolongaran. Respecto a los oficiales, trabajaban con el maestro mientras realizaba algún contrato de retablos o esculturas y no se hacían contratos legales. Aunque Henry Berlín nos dice:

solo en casos especiales he visto contratos de esa índole. Cuando los maestros debían trabajar demasiado lejos de Guatemala y llevaban oficiales, éstos necesitaban la garantía de su pago regular durante un plazo fijo. Así Antonio de Rodas pagó en 1599 a su oficial Bartolomé de Ciancas 800 tostones de a 4 reales de plata por año, más comida y ropa limpia para llevarlo con él a Chiapas (Ibid., 1952: 36).

En la elaboración de un retablo intervenían varias personas, de ahí que sea imposible atribuir a un solo autor el crédito en su elaboración. Las personas eran: el escultor, el ensamblador, el dorador y el estofador; éste remataba la obra con tres capas: una de plata, otra de oro y la última de esmaltes. También existía otro personaje en la imaginería que se llamaba el encarnador; su trabajo consistía en encarnar las partes que el dorador había dejado limpias hasta alcanzar el color de la carne. De ahí su nombre.

Los retablos más importantes se encuentran en San Cristóbal de Las Casas y tienen el sello particular de la escuela guatemalteca, como el de la capilla de Santo Domingo, los retablos laterales de la catedral, el de la iglesia de La Caridad y la iglesia de El Carmen. También existe otro retablo en Teopisca que perteneció a la iglesia de San Agustín y uno muy antiguo en la iglesia de El Calvario, en Chiapa de Corzo.

Desgraciadamente los archivos de Ciudad Real fueron destruidos durante la Independencia y la Revolución. Hoy se sabe por Andrés Aubry que en esa ciudad llegaron a existir 54 retablos barrocos del siglo XVIII. Y que hoy en día se conservan sólo 30, en su mayoría grandes muebles portátiles y otros, obras maravillosas de las cuales se abundará adelante.

El retablo de la iglesia de El Calvario en Chiapa de Corzo, es uno de los más antiguos. Fue dado a conocer por Salvador Toscano y no es propiamente un retablo. Al parecer se trataba

del tablero central (2x2 m) del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de esa ciudad. La factura, dice Toscano, “es de final del siglo XVI principios del XVII, obra de aquellos escultores que habrían de fundar la escuela guatemalteca”. Por su parte Toussaint agrega: “escultura de sabor medieval, netamente europeo, pero acaso ejecutada en México... sus formas nos trasladan al siglo XV de Europa, la madera suavemente policromada, es durísima, al parecer se trata de aquella que llaman quiebrahacha en esa región” (Toussaint, 1983: 25). También María Elena Grajales se ocupó de esta obra en su *Guía Artística de Chiapas* (1980: 216).

El retablo de la iglesia de Teopisca es otra obra antigua y muy singular que tenemos en el estado. La obra tiene una leyenda que dice: TALLOSE Y DOROSE ESTE RETABLO A COSTA DEL SEÑOR MAESTRE DE CAMPO DON SEBASTIAN DE OLIVERA PONCE DE LEON I LA Sa. Da. ANA DE AGUILAR, SU MUJER. También se sabe por monseñor Eduardo Flores que dicha obra perteneció a la iglesia de San Agustín en San Cristóbal de Las Casas y fue llevada a Teopisca por orden del obispo don Ramón Moreno y Castañeda en el año 1881.

El retablo lleva tres cuerpos de columnas. El primero y el segundo cuerpos son de estilo salomónico, el tercero son columnas rectas adornadas con hojas. Contiene esculturas de san Pedro, san Pablo, santo Domingo y san Francisco. Este retablo contiene unos enanos de unos 30 cm que sostienen el segundo piso de la obra. Estos personajes son muy raros por su desnudez completa. De acuerdo con el tercer Concilio de 1585, “...las imágenes que en lo sucesivo se hagan de escultura sean de tal forma que no necesiten de vestidos de tela, es decir sus vestidos estén hechos de la propia materia de la escultura” (Berlín, 1952: 45), de donde se deduce que estos enanos fueron realizados por artistas locales, de lo contrario estarían arrojados. Estos enanos de origen

Retablo de Teopisca, siglo XVIII.

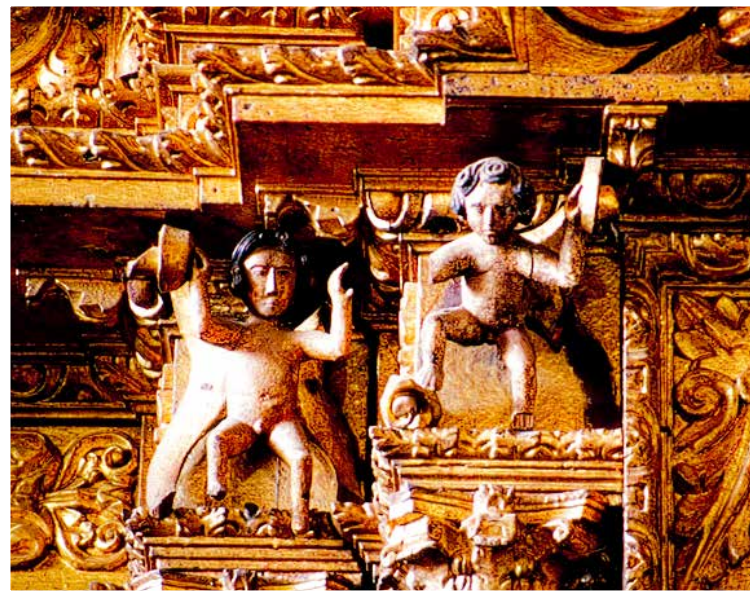
Abajo:

Los enanos, detalle del Retablo de Teopisca, siglo XVIII.

Fotografías: Roberto Chanona.

pagano se parecen a los que menciona don Francisco de la Maza en su artículo sobre Tláloc y sus tlaloquitos, servidores del Dios (Chanona, 2001: 29).

Los retablos de la catedral de San Cristóbal son cinco, pero sólo se detallan en este documento los retablos laterales de estilo barroco. Estos retablos pertenecían a la iglesia de San Agustín fundada por los jesuitas y que a su expulsión de México, sus bienes pasaron a formar parte de los dominicos. Los retablos son de estilo barroco con tres cuerpos de columnas salomónicas. El de la izquierda exhibe cuadros de la Pasión de Cristo y en el primer cuerpo tiene una pintura de la Virgen Dolorosa del pintor Juan Correa. También contiene cuadros de la Oración del Huerto y el Tribunal de Pilatos. El retablo de la derecha, en el primer cuerpo contiene una escultura de cuerpo completo de san José. Esta escultura fue seleccionada con 170 obras a nivel nacional por Elizabeth Wilder Weismann en su





libro *Mexico in Sculture 1521-1821* (Chanona, 2001: 37). Esta obra maestra del arte colonial está bellamente estofada y policromada; sus ropajes tienen movimiento y la barba morisca del santo, es típica de la escuela guatemalteca. A los lados de san José hay dos lienzos, uno representa al Papa y el otro a un obispo, seguramente jesuita. En el segundo plano está la escultura de san Ignacio de Loyola, fundador la Compañía de Jesús, y en el tercer plano están tres lienzos de santos de la compañía.

El retablo de la capilla de Santo Domingo es quizá el más bello que existe del arte colonial de Chiapas, de un estilo barroco, a juzgar del siglo XVIII. Al parecer el retablo mayor de la iglesia también desapareció en un incendio, lo que es verdaderamente lamentable porque si el de la capilla es sumamente bello, el del retablo mayor debió haber sido majestuoso.

Lo más importante de este retablo, nos dice don Francisco de la Maza, es una escultura de san José con el niño en brazos: “El rostro varonil



patriarca; el negrísimo pelo crespo y abundoso; el vuelo de los ropajes... hacen de esta imagen una de las más bellas de Chiapas, por más que sin duda, es guatemalteca” (De la Maza, 1989: 242).

Los lienzos que contiene la obra son cinco. Las pinturas del primer plano es una Natividad estilo popular y la virgen con el niño. En el segundo cuerpo, se trata de dos santos dominicos, uno de ellos el Santo de la Cruzada, inspirado según De la Maza, en algún grabado que pintó Sánchez Coello.

De izquierda a derecha.

Retablo de Santo Domingo, siglo XVIII.

Retablo de la Caridad, siglo XVIII.

Fotografías: Roberto Chanona.

En la misma capilla se encuentra una escultura realizada de tamaño natural de la Sagrada Trinidad, que tampoco pasó desapercibida por De la Maza, ni por María Elena Grajales: “...magnífico ejemplo de imaginería barroca muestra la figura del padre coronada con una tiara y sosteniendo amorosamente al Cristo desclavado, de pálido cuerpo juvenil, escasamente sangrando, que se pliega y se acomoda sobre las rodillas del primero” (Grajales, 1980: 498).

El retablo de la iglesia de La Caridad fue mandado hacer en el año 1721, después de la derrota de los zendales del pueblo de Cancuc. Este dato está referido en un presupuesto de la época en el fondo del maestro Jorge Olvera, donde indica el motivo y por quién fue elaborada dicha obra. Según el documento, los maestros ensambladores fueron Manuel Coutiño, Marcos Mateo y Francisco Gimones. El dorador fue Mateo Martín que era el único dorador de esa época en Chiapas (Chanona, 2001).

Este retablo salomónico por sus columnas, tiene algo que es de suma importancia y que no

De izquierda a derecha:
Masariegos, A. *Pasión de Cristo*. Óleo, siglo XVIII.
_____. *Pasión de Cristo*. Óleo, siglo XVIII.
Cristo en Rosas. Óleo, siglo XVIII. Iglesia de San Francisco, San Cristóbal de Las Casas.
Fotografías: Roberto Chanona.

se aprecia en ningún otro. Al centro de la obra se encuentra una escultura de un indígena. Probablemente se trataba de integrar a los nativos tzeltales, tzotziles a la concepción judeo-cristiana. Sobre todo porque se construyó después de una rebelión. También cuenta con un san José y varias pinturas de los santos dominicos.

El retablo de la iglesia de El Carmen desgraciadamente se quemó en el incendio de 1993. Este retablo contenía una escultura muy bella de santa Ana enseñando a leer a la joven virgen y un san José pintado por Andrés Masariegos, originario de Venustiano Carranza. Este artista es la estrella de la pintura en el siglo XVIII. Estudió en San Carlos Guatemala y pintó para la iglesia de El Carmen la *Pasión de Cristo*; luego se fue a México y murió en París, según dice el maestro don Juan María Morales Avendaño en su libro *San Bartolomé de los Llanos en la Historia de Chiapas* (1985: 76).



En el incendio también se quemó un san Sebastián de tamaño natural, una escultura de las más bellas de Chiapas. Esta obra la dio a conocer Salvador Toscano, comparándola con un san Sebastián de la catedral de Guatemala (Toscano, 1988). Ambas obras tienen un parecido, puesto que el modelo es el mismo, aunque el de Chiapas tiene más soltura y movimiento. Tampoco pasó desapercibida para don Francisco de la Maza durante su viaje a nuestro estado, quien expresó maravillas de la



obra en su artículo “Arte Colonial en Chiapas” (1989: 250).

Respecto a la pintura colonial, ésta estuvo supeditada a los retablos como ya vimos. Aunque, haciendo un recorrido por las iglesias, pueden verse Cristos flagelados como una constante que se encuentra en muchas iglesias. Quizá el Cristo del Cerrillo es el más impresionante por el dolor que le imprimió el artista. Puedo imaginar que fueron muy solicitados porque después de leer las Cartas desde Chapultenango (Pavía Farrera,

1993: 670), se puede comprobar el sufrimiento que les infligían a los nativos. También existe uno muy bello que se llama el Cristo en Rosas, y se encuentra en la iglesia de San Francisco.¹

El academicismo del siglo XIX

Para el siglo XIX, el modelo de casa-taller de los maestros guatemaltecos se instauró en Ciudad Real con el maestro Anselmo Rodas,

¹ San Cristóbal de Las Casas.



Anselmo Rodas.

Fotografía: Roberto Chanona

quien fue el educador de los pinceles del siglo XIX en el estado.

Anselmo Rodas nació en Ciudad Real en 1840. Sus padres Cristóbal Rodas y Gabriela Domínguez, reconocieron que tenía cualidades desde niño y lo recomendaron con el maestro Higinio Liévano, quien gozaba de justa fama de buen pintor. El discípulo salió muy adelantado porque a temprana edad realizaba lienzos de hermosa y acabada factura como los de Carlos María Colina y Rubio, y el Dr. Germán Ascensión Villalvaso, que se encuentran en la Sala del Archivo Diocesano de la catedral de San Cristóbal.

Rodas fue pintor, escultor y maestro del Instituto de Ciencias y Artes, y del Seminario Conciliar. Al mismo tiempo su pincel plasmaba

retratos de personajes importantes, de santos para las iglesias y paisajes.

Sus obras las encontramos en el H. Ayuntamiento de San Cristóbal, en el museo Regional de Chiapas, en el Archivo Diocesano y en diferentes casas particulares como la colección de Margarita Poo en Tuxtla Gutiérrez.

Por su casa-taller pasaron alumnos como José Domingo Santiago, originario de Ciudad Real y el pintor y escultor José Otilio Avendaño Gordillo, originario de Venustiano Carranza. También Benjamín Cróker, originario de Comitán, fue alumno del maestro Rodas, según registra don Hermilo López Sánchez en su libro (1960: 778). Este artista de ascendencia inglesa, nació en 1855 y fue pintor, escultor y fotógrafo de la sociedad comiteca de ese entonces.

Por su parte, el arquitecto Carlos Flores ingresó al taller del maestro Rodas ayudando en las tareas cotidianas, concluyendo su carrera de arquitecto en la Academia de San Carlos, México. Este último artista fue el introductor del estilo neoclásico en las edificaciones de San Cristóbal de Las Casas.

Anselmo Rodas también dirigió el Instituto Científico y Literario, en la rama de la plástica junto con sus colegas Clemente Nájera y Manuel Suasnávar, retratistas de la sociedad y de los notables de los poderes religioso y político de esa época.

En Tuxtla Gutiérrez se localiza el pintor José María de la Cruz, padre del pintor José María de la Cruz Sibaja, mejor conocido como el maestro Chemita, pero solamente es conocido por referencias de su familia.

En casa del maestro Prudencio Moscoso existe una colección de litografías de esa época de José Pedro Martínez; se trata de algún artista del centro, pagado para representar la sublevación tzotzil (1869) del líder Pedro Díaz Cuscat.

José Otilio Avendaño Gordillo nació en San Bartolomé de los Llanos en 1851. Don Juan María Morales Avendaño, quien era el cronista



de Carranza y descendiente directo del pintor, en su libro *San Bartolomé de los Llanos en la Historia de Chiapas*, publicado por la UNACH, habla de este artista, que era su abuelo materno, y del pintor Crescenciano Morales Ancheita (1882-1933), su padre, originario de Socoltenango.

El artista se inició en el dibujo con el maestro Manuel Cósar, dibujante y grabador que, al parecer, llegó a San Bartolomé de los Llanos como profesor. Éste le recomendó continuar sus estudios de pintura con el maestro Anselmo Rodas. Luego conoció al maestro guatemalteco Luis Maldonado y se fue con él a la ciudad de Cuilco, Guatemala, para perfeccionar el arte de la escultura. De regreso a su tierra natal, se dedicó completamente a su arte.

Gran parte de la obra del maestro Otilio Avendaño puede apreciarse en la casa del colec-

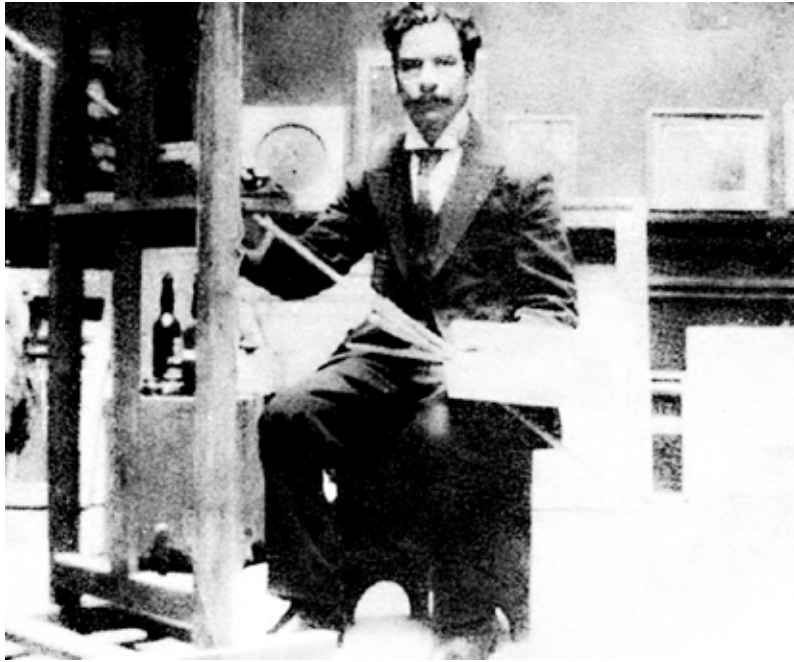
Rodas, A. *Mujer 1*. Óleo, siglo XIX.

_____. *Mujer 2*. Óleo, siglo XIX.

Fotografías: Roberto Chanona.

cionista Manuel Caballero Velázquez, quien muy amablemente regaló al autor una fotografía del artista junto a su caballete. También existe una escultura del maestro en la iglesia de Carranza; se trata de una Trinidad inspirada en la de santo Domingo de San Cristóbal de Las Casas.

El más brillante de los alumnos de Anselmo Rodas fue el pintor José Inés Tovilla, originario de Ciudad Real, quien destaca como la estrella de la pintura en el siglo XIX en Chiapas. Oriundo de Ciudad Real, José Inés nació el 30 de abril de 1864. Sus padres fueron José Pablo Tovilla (Comitán) y María Telésfora Flores (San Cristóbal). Sus primeros maestros fueron el pro-



De izquierda a derecha:
José Inés Tovilla.
Tovilla, J. I. *Desnudo femenino*. Óleo, siglo XIX.
_____. *Desnudo masculino*. Óleo, siglo XIX.
Fotografías: Roberto Chanona.

pio Rodas en pintura y Domingo Santiago en escultura. Pasó después a la Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos, México, donde concluyó sus estudios.

Tovilla realizó una infinidad de retratos de personas importantes, de santos importantes y paisajes. Es el autor de dos desnudos, masculino y femenino, que al parecer ahora se encuentran en la bodega, pero anteriormente estaban expuestos al público. Realizarlos fue de alguna manera la propuesta más audaz, porque en su época nadie se aventuró por los caminos del desnudo, de lo erótico, como este artista.

Tovilla emigró de Chiapas por causa que no se conoce, y se fue a vivir a Aguascalientes donde primero fue maestro de pintura y luego director de la Academia de Artes de esa ciudad, en donde su obra es ampliamente conocida. En Chiapas está pendiente el reconocimiento al más importante pintor chiapaneco del siglo XIX.

Arte contemporáneo

Entre 1900-1945 se encuentran obras de diversos pintores nacidos a finales del XIX, dedicados al paisaje, a las naturalezas muertas pero sobre todo al retrato. Tal es el caso de los pintores Boanerges Morales Yoe (Chiapa de Corzo), José Crescenciano Morales Ancheita (Socoltenango) y José María de la Cruz Sibaja (Tuxtla Gutiérrez), pintor impresionista según palabras del maestro Jorge Olvera, quienes podrían considerarse precursores del arte contemporáneo, o moderno a decir de algunos autores, en Chiapas.

No obstante, puede establecerse que el arte contemporáneo aparece en Chiapas a partir de que la Secretaría de Educación Pública, a cargo de Jaime Torres Bodet, y el Gobierno del Estado deciden impulsar el grabado, fundando en 1946 la Escuela de Artes Plásticas. A solicitud del gobierno de Chiapas, el ahora Instituto de Bellas Artes envía al maestro Jorge Olvera como director de dicha escuela. La violencia,

el indigenismo y las tradiciones populares se convirtieron en fuentes vitales de inspiración para los artistas chiapanecos de entonces.

Había transcurrido casi medio siglo en el panorama pictórico contemporáneo del mundo, cuando aparece la presencia luminosa de Franco Lázaro Gómez que se convierte en el primer artista moderno de Chiapas. Dejó trabajos muy importantes como “La Carreta de San Pascualito”, de origen mítico. Gracias al oficio que tenía desde niño, con el magistral uso del buril, logró crear obras únicas que podemos clasificar como arte moderno.

La realidad chiapaneca de mediados del siglo XX se expresa en los trabajos de Héctor Ventura y su propuesta de la luz en acuarela, Carlos Jurado con su época de animales mitológicos y sus fotos en cajas de cartón sin lente, la finura del grabado de Máximo Prado, Luis Alaminos con óleos que dan una visión de la vida en huesos, Ramiro Jiménez Pozo con sus grabados dramáticamente descarnados. Estos artistas constituyen la importante generación de los años cincuenta.

Para la década de los sesenta aparece otra generación de audaces artistas como César Corzo con sus murales y sus innovaciones en el uso de las técnicas; Rodolfo Disner con sus Cristos, mujeres y figuras zoomorfas, logrando con sus reducciones de cobre el codiciado oro que buscaban los alquimistas del Medioevo; David Rodríguez Patiño con sus retratos al pastel y Oscar Vázquez con sus acuarelas acerca del río.

El arte contemporáneo de Chiapas reposa en la actualidad en la obra de Reynaldo Velázquez. La propuesta formal escultórica de este artista nos remite al erotismo. Marcel Duchamp dice al respecto: “Creo firmemente en el erotismo, ya que es única cosa de validez universal que hay en el mundo, una cosa que toda la gente entiende” (Neret, 1992: 116). Y con esto, *El Origen del Mundo* como lo vio y pintó, Gustave Courbet, es el sexo. Este principio de fragmentación es la



De izquierda a derecha:

Alaminos, L. *Niño de las mariposas*. Acrílico, 1985.

Gallegos, G. *Diálogo. Época negra*. Lápiz, 1986.

_____. *Época negra*. Acrílico, 1987.

Fotografías: Roberto Chanona.

base del arte erótico moderno. Sólo que nuestra sociedad acepta el cuerpo fragmentado mientras sean bustos, o incluso algún símbolo fálico de la antigüedad; pero si son pezones erectos, falos en su magnitud, se torna en provocación. Reynaldo Velázquez está lejos de toda provocación. Solamente hay que observar la vasta obra que ha realizado en grabado (madera y metal), acuarela, óleo, acrílico, técnicas mixtas y sobre todo en escultura, para darnos cuenta que se trata de un artista especial.

Gonzalo Utrilla no deja de ser menos interesante por su línea. No hay que olvidar que

la línea es el sentimiento directo de la emoción. Una línea puede transmitir emoción y concepto. Utrilla demuestra un gran oficio acerca de sus personajes y nos transmite esa sensación de vuelo, del bailarín girando en el azul que magistralmente ejecuta cada movimiento.

Manuel Suasnívar destaca por una obra sólida de caballete y un estilo propio. Destaca su realismo mágico, su preocupación por lo esencialmente mestizo y su dibujo a lápiz. Actualmente también ha realizado murales en distintas partes del estado.

Destacan asimismo el reconocido pintor Enrique Estrada, de origen tapachulteco y el escultor Jorge Dubon que merecen un sitio especial por la calidad plástica de su obra.² También

² Autores que por cuestión de espacio no fueron incluidos en el libro Chanona, R. (2001), *Pintura y Escultura de Chiapas 1545-2000*.



hay que mencionar a Juan Gallo, Kayum Maax y Antún Kojtjou, artistas que han sobresalido en la corriente etnográfica.

De Nina Moreno, Luis Aguilar, Javier Moreno Rojas, Gabriel Gallegos, Jorge Alfonso, Robertoni Gómez, Gabriel Méndez, Juan Ramón Lemus, Susana Castellanos, Patricia Mota y Masha Zepeda, por cuestiones de espacio, sólo se puede comentar que son artistas maduros que tienen una obra que hay que tomar en consideración.

Para este siglo XXI, despunta una generación influenciada por Rufino Tamayo y Francisco Toledo, así como por aspectos del arte popular y del arte no objetual. Entre los más notables están Manuel Velázquez, Ramiro Jiménez Chacón, Manuel Cunjamá, Blanca Lucía Ovilla Ruiz, Rafael Araujo, Moisés Franco Paredes, Enrique Díaz, Sebastián Santis Gómez, Ángel Xocoyotzin, Luis Villatoro (†), Oscar Vázquez (hijo) y Sandra Díaz.

Disner, R. *Mujer acostada con caracoles*. Reducción de cobre, 2005.

Fotografía: Sebastián Villers.

Para concluir, es importante agregar que la tradición plástica en Chiapas sigue dando frutos y existe una continuidad en conceptos como el colorido, el erotismo, lo mítico y la naturaleza; también existe continuidad en el grabado, ahora con propuestas mucho más audaces. Esto indica que los nuevos talentos están tomando en cuenta la escuela artística de Chiapas. Ojalá que este sentimiento misterioso para todos aquellos que han visto en esta tierra la luz primera, se materialice en la fuerza de una estética de la naturaleza y la diversidad cultural como manantial de condiciones y experiencias, una especie de barro formativo original que caracteriza a los artistas chiapanecos. 🍄



Referencias bibliográficas

- Berlín, H. (1952). *Historia de la Imaginería Colonial en Guatemala*. Guatemala: Ministro de Educación Pública de Guatemala.
- Chanona, R. (2001). *Pintura y Escultura de Chiapas 1545-2000*. Tuxtla Gutiérrez: UNICACH.
- De la Maza, F. (1989). *Arte Colonial de Chiapas. Lecturas Chiapanecas No. 1*. Tuxtla Gutiérrez: Porrúa/Gobierno de Chiapas.
- Grajales, M. E. (1980). *Guía Artística de Chiapas*. (Tesis para Licenciatura de Historia del Arte). Universidad Iberoamericana, México.
- López Sánchez, H. (1960). *Apuntes Históricas de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas*. Colección Particular. Chiapas.
- Morales Avendaño, J. M. (1985). *San Bartolomé de los Llanos en la Historia de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: UNACH.
- Neret, G. (1992). *El Erotismo en el Arte*. Colonia: Editado por Angélica Muthesius y Burkhard Riemschneider.
- Pavía Farrera, F. (1993). *La Leyenda de Alta Luz*. Tuxtla Gutiérrez: Editorial León de la Rosa.
- Pintura y Escultura de Chiapas 1545-2000*. (s/f). Fondo Jorge Olvera.
- "Segunda Parte, Primer Archivo" (s/f). Recuperado de: http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/literatura/popul/2.html
- Toscano, S. (1988). *Chiapas: su Arte y su Historia Coloniales*. Serie Cuadernos Culturales No. 5. Tuxtla Gutiérrez: Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Toussaint, M. (1983). *Arte Colonial de México*. México: UNAM.



De izquierda a derecha:
Corzo, C. *Mujer 8*. Óleo [2007]
Fotografía: César Corzo.
Suasnívar, M. *Parachico*. Acrílico.
Velázquez, R. *El No. 11*. Óleo, 1972.
Fotografías: Roberto Chanona.



Zeferino Nandayapa.
Fotografía: Javier Nandayapa.

la música en chiapas

*Douglas Bringas Valdez**

*Cicerón Aguilar Acevedo***

El sureste de México posee características climatológicas de gran riqueza que provocan una continua y veloz renovación de la naturaleza, haciendo que la huella de la actividad humana sea grabada profundamente en piedra, como las maravillosas ruinas mayas, o se arriesgue a desaparecer devorada por la selva. Nos sorprende y emociona el redescubrimiento de construcciones milenarias recuperadas recientemente y esto nos lleva a pensar, si monumentos ciclópeos han desaparecido durante tanto tiempo, ocultándonos el arte arquitectónico y pictórico de los antiguos, ¿qué podemos aspirar a recobrar y conocer del intangible arte de la música? Necesariamente nuestras aproximaciones a la música creada por las culturas anteriores a la invención del gramófono serán indirectas, utilizando la ayuda de otras artes: la literatura, la pintura y la escultura. Así, con “herramientas mudas” intentamos adentrarnos en los mundos sonoros del pasado que tienen sus resonancias en la actualidad.

La Colonia

Luego de la caída del Imperio azteca, los grupos de misioneros evangelizadores sustituyeron a los grupos armados, estableciendo por medio de la música los primeros intercambios de comunicación intercultural, según nos dice José Gabriel Domínguez (2012). Los misioneros descubrieron que cantando los misterios bíblicos en las lenguas autóctonas encontraban mejor recepción entre los indígenas, pues según sus observaciones, era costumbre antes de la llegada europea, cantar sus historias, a sus dioses, etc., con instrumentos (tum, sonajas y cascabeles) (Tello, 2000: 228).

Una constante que aparece en las crónicas de viaje y en las descripciones de los misioneros era el uso de la música de trompetas, campanas y un poco menos flautas y sonajas, para dar la bienvenida a visitantes del clero u otros personajes.

La música indígena siguió alternándose con la música católica hasta entrado el siglo XVII, con lo cual era claro para los misioneros que la cultura y cosmogonía prehispánica seguía vigente, a pesar de sus intentos de conversión. El grado de permanencia de su música y tradiciones obligó a Felipe IV a proclamar una Cédula Real, prohibiendo los bailes “Tum” y “Ostum” por ser considerados adoraciones a sus dioses (demoníacos) y llevarles ocho meses la preparación de

* Docente de la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

**Músico, compositor, comunicador visual y promotor cultural.



Teponaztli de Suchiapa, Chiapas.

los bailes y festejos y quienes los llevarsen a cabo o los permitiere se castigarían con 200 azotes y la expulsión del pueblo (Tello, 2000: 230). La renuencia indígena a abandonar sus tradiciones y su música provocó que paulatinamente algunos rasgos de ambas músicas se mezclaran, además de adoptar los nuevos instrumentos musicales, que pronto aprendieron a construir.

La información con que se cuenta hasta el momento proviene de documentos del Archivo Histórico Diocesano sobre la Catedral de San Cristóbal de Las Casas, Ciudad Real por ese entonces, los cuales nos permiten conocer

someramente la vida de los músicos dentro de la iglesia. Los datos más antiguos que mencionan a los músicos y cantores de la institución son de documentos escritos entre 1625 y 1626 (Domínguez Reyes, 2012: 40). A pesar de no identificarlos, nos comenta que en su mayoría eran indígenas de los barrios Ciudad Real de Mexicanos y de El Cerrillo, además de que tocaban instrumentos de viento, violines y posiblemente llegaron a formar una orquesta. El historiador chiapaneco Eduardo Flores comenta que bien pudieron ser estos años, 1623-1627, una época de esplendor musical en la música catedralicia de Los Altos (Flores Ruiz, 1978: 139). Prueba del vivo interés que existía en ese momento en el nivel musical es la documentación de apoyos a jóvenes músicos destacados que eran enviados a estudiar con músicos de prestigio de Guatemala y otras regiones, como es el caso de Sancho de Herrera, de Ciudad Real, quien a los dieciséis años fue enviado a estudiar misas y vísperas por cuatro meses con el organista Luis Martínez a Guatemala (Domínguez Reyes, 2012: 40). Son grandes los saltos en el tiempo de nuestra información.

Desgraciadamente estos documentos no abordan específicamente el repertorio que se presentaba en los servicios y los pocos registros que ha encontrado el musicólogo John Lazos son posteriores a 1700 y del compositor español Joseph de Nebra (1702-1768).

La música, arte efímero, tiene en su historia y desarrollo grandes incógnitas que no fueron registradas en Mesoamérica de ninguna manera por diversas razones: para unos representaba una cultura pasada, ligada a dioses salvajes y demoníacos, que debía ser olvidada lo antes posible; para otros era parte de un conocimiento que para subsistir debía mantenerse oculto y darse por desaparecido para transmitirse clandestinamente de padres a hijos, recibiendo las influencias y modificaciones naturales en su paso de una generación a otra.

NAMBARIMU

CANTO RITUAL EN LENGUA CHIAPA



The musical score is divided into three systems. The first system includes a tempo marking of $J = 76$. The vocal line (Canto) and the Teponaztli accompaniment are shown. The lyrics are: *Mu tu che li co pa de meh dia se mu su ta na ca pu*. The second system continues the lyrics: *nia ca mu ca ni qui tum lu dum múu me san-to an que le*. The third system concludes with the lyrics: *a-le-lu-ya a-le-lu-ya su ta na ca pu* and a section labeled "Para terminar". The score ends with the initials "D.C."

No tenemos la certeza actualmente de que la música que hacen indígenas de las diversas etnias y comunidades de Chiapas haya sido similar a los cantos prehispánicos de estas regiones. Los primeros registros de música de comunidades indígenas chiapanecas se llevaron a cabo por el maestro Luis Sandi y Francisco Domínguez, siendo presentadas en un trabajo titulado *Informe sobre la investigación folklórico musical realizada en el estado de Chiapas en abril de 1934*, en el cual transcribió cantos

Comunicado por Pedro Nucamendi de Gutiérrez (canto) y Lucano Toolá, prioste de cofradía (teponaztli). Pueblo de Suchiapa, Chiapas.

lacandones, de Chiapa (en Suchiapa), tzotziles, tzeltales y zinacantecos. Presentamos en este artículo dos ejemplos de estas transcripciones: "Nambarimu" y un canto religioso tzotzil de Venustiano Carranza.

TONADA RELIGIOSA
VELACION

Comunicada por dos indígenas tzotziles, en San Bartolomé, La Libertad, actualmente Venustiano Carranza, Chiapas.

El siglo XIX

El primer músico chiapaneco del cual tenemos noticias de actividad nacional e internacional en el siglo XIX es Juan Cipriano Lagunas, de quien Jesús C. Romero nos dice:

...originario de Tonalá, Chiapas, que fue quien nos dio a conocer la marimba. En 1836 salió de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en el piquete de soldados voluntarios que fue a San Juan Bautista, Tabasco, en cuya ciudad se quedó; y de allí con una marimba a cuestas, recorrió la República, en la época del Imperio, dando a conocer el instrumento, después marchó a las Antillas, hallando en todas partes admiración y aplausos. Después de varios años de ausencia, ha vuelto a la patria (3 de mayo de 1893). (Romero, 1993: 197)

En otra nota de este libro, Romero cita:

Enero 23 de 1972. La voz de México publicó en su edición de esta fecha en la cuarta columna de su página tres, la siguiente nota:

'Marimba. Hace dos noches que pasando ya noche por el Empedradillo, oímos los sonidos de un instrumento extraño, agradable y sonoro, tocado con notable maestría. Acercándonos al grupo que formaban muchas personas, de donde salía la música, vimos que era un gran tímpano que descansaba sobre tres pies, pero en vez de vidrio eran teclas de madera colocadas sobre tubos de hoja de lata que formaban el instrumento. El dueño de este, que obsequiaba aquella serenata a los transeúntes, nos dijo que era natural del Estado de Chiapas y que el instrumento que había construido semejante a uno que usaban los aztecas, era conocido con el nombre que ponemos al frente de este párrafo'.

Estas notas nos hablan de un constructor, ejecutante y posiblemente compositor de quien no se han encontrado marimbas ni partituras hasta el momento, pero que en su día viajó por el país y fuera de él, cosechando éxitos.

Tenemos noticia de la existencia de otro compositor, este de Los Altos, Asunción Martínez, quien fue maestro de música en el Seminario de San Cristóbal de Las Casas, teniendo entre sus discípulos a Fernando Soria y a Hermilo W. Paniagua Aguilar. En los datos biográficos escritos por la viuda de Paniagua, se asienta que el Prof. Asunción era de San Cristóbal y era compositor conocido. En Comitán de Domínguez hemos

encontrado partituras escritas por Valente Ordóñez, quien al parecer fue profesor de piano de la hija de don Belisario Domínguez, pero no hay datos de con quién estudió ni en cuanto a su producción musical.

En el mismo municipio tenemos constancia de una fuerte actividad interpretativa por parte de Francisco Mandujano y Carlos Cuartero, como directores de una pequeña orquesta y de la Banda Municipal, respectivamente.

Fernando Soria (1860-1934) es un autor, maestro y cronista musical que durante más de 70 años ha permanecido en el olvido siendo, hasta donde sabemos, el primer músico chiapaneco que traspasa con su arte y en distintas facetas las fronteras de su estado, logrando una presencia nacional y en ciertos momentos, internacional. Nacido en Ocozocoautla, Chiapas inició sus estudios musicales con el músico de la parroquia de Tuxtla Gutiérrez y con Asunción Martínez, comentado anteriormente en el Seminario de San Cristóbal de Las Casas. Ingresó al Conservatorio Nacional de Música a la Cátedra de Julio Ituarte por una breve temporada. Recibió premios por sus obras para piano en la Exposición Mundial de París en 1889 y 1900. Posiblemente publica sus primeras obras hacia 1888. Un año antes de fallecer, publica algunos datos autobiográficos en donde afirma tener una producción de más de 300 obras, más de la mitad inéditas. Hasta el momento se ha logrado reunir 80 de estas piezas heredadas del Salón Romántico Mexicano, algunas con rasgos que lo vinculan al Movimiento Modernista de Poesía.

Sus colaboraciones periodísticas en *El Clavel Rojo*, *El Arte Musical* o en *México Musical*, ayudaron en la educación musical de Chiapas, México y Veracruz de fines del siglo XIX y del primer tercio del XX. Sus alumnos destacados son: su hija Isabel Soria (1890-1976), destacada cantante de ópera en España e Italia, Jesús Castillo (1877-1949), primer compositor nacionalista guatemalteco, Esteban Alfonso García



Fernando Soria Cárpena

(1888-1950), compositor comiteco de danzones y valeses, Hermilo Paniagua (1883-?) profesor y compositor sancristobalense de música religiosa y profana, marchas, valeses y sainetes para ser presentados por estudiantes; destacó también Luz María Segura, pianista veracruzana de actividad internacional entre 1934 y 1970.

El siglo XX

100 años de la música en Chiapas

Chiapas es un estado diverso en todas sus categorías. Geográficamente le conforman selvas, valles y montañas, y al llegar a la menor altitud, los manglares y sus bellas costas. Socialmente, cada región de este estado alberga



Orquesta Cartagena, 1937.
Fotografía: Archivo Museo de la Marimba.

pueblos cuyas expresiones culturales reflejan la realidad de los paisajes que les rodean, así como legendarias historias que en estos espacios acontecieron. Emilio Zebadúa (1999: 21) señala que la realización de actividades económicas en los pueblos de Chiapas, deriva de su relación material con el entorno en el que se desenvuelven, creando así una fantástica multiplicidad de formas dentro de lo que articula a la sociedad chiapaneca en general.

De acuerdo con Eric Hobsbawm (1994: 15), el siglo XX fue de axial importancia para la humanidad; una época de grandes saltos para la tecnología, la ciencia y el pensamiento. Revoluciones sociales, culturales, políticas y económicas se hicieron presentes, modificando completamente el estilo y la manera con la que se concebía al mundo. En México se vivieron fenómenos sociales muy importantes durante este siglo; fenómenos que definieron el curso de nuestra historia nacional. Asimismo, el estado de Chiapas también experimentó de formas muy particulares los cambios producidos estructuralmente en el país.

Una de las más importantes transiciones estéticas de estos 100 años, se realizó en la música. Al igual que muchas otras expresiones artísticas, la música ha logrado transmitir siempre de manera indiscutible la realidad espacio-temporal que vive el ser humano. Por ello, Alex Ross (2007: 3) menciona que en la música del siglo XX se dejaron ver reflejadas todas las situaciones y circunstancias que retroalimentaron tanto la mente de los escuchas como de los mismos músicos creadores. En Chiapas es difícil hablar de una música que nos identifique en específico, y aunque hoy en día la marimba chiapaneca juega el importante papel de ofrecer al exterior una idea sonora sobre nuestra típica cultura, existe una infinita variedad de sonidos y formas musicales que también yacen aquí. Así pues, en Chiapas se generaron múltiples contrastes durante el siglo XX, que provocaron una reacción con las realidades culturales, geográficas y sociales, dando como resultado creaciones musicales muy características en nuestro estado.

Eric Hobsbawm considera que fue el año de 1914 aquel que dio la apertura oficial del siglo XX en Occidente. Si tomáramos como referencia la teoría histórica de Hobsbawm para referirnos que lo que hace el cambio oficial de un siglo a otro no son sino los eventos que le determinan, el cambio de siglo en México se dio cuatro años antes que el año que Hobsbawm señala. 1910 es el año en el que en México comienzan los movimientos revolucionarios, de los cuales emergerá todo un estilo en las artes. La música no será la excepción, pues los corridos de la época revolucionaria serán el medio que expresará los relatos de guerrilleros y Adelitas, así como las fuertes experiencias de la guerra y la vida rural.

Jesús Romero Flores menciona en el prólogo del libro de Vicente Mendoza (1956) lo siguiente:

El corrido mexicano, que consideramos como una forma o derivación del romance español,

ha necesitado para su desarrollo de diversas circunstancias que someramente podríamos enumerar, siendo de ellas la primera, un ambiente de relativa libertad. La falta de libertad impediría que esas composiciones poético-musicales se propagaran, y que llevadas de pueblo en pueblo, constituyeran la expresión directa más genuina del sentimiento de las gentes.

Vicente Mendoza (1956) menciona que el corrido mexicano tiene como antecedente más remoto al romance castellano (específicamente aquel enraizado en Extremadura y Andalucía), pero que en su forma mexicana conocida popularmente, data aproximadamente de finales del siglo XIX.

La Revolución Mexicana repercutió de manera distinta. Los terratenientes y caciques locales ejercían un poder político muy por aparte de la administración estatal. Emilio Zebadúa (1999) afirma que el porfiriato tuvo suficiente mano dura como para consolidar el poder del gobierno estatal frente a estos caudillos. Al venirse la sacudida de la revolución, los caudillos regionales volverían a tomar el control político, rechazando cualquier injerencia política externa, que incluirá posteriormente a los constitucionalistas. Los corridos chiapanecos reflejarán así los relatos de los mapachistas, quienes serán la resistencia a la imposición de Jesús Agustín Castro como jefe militar, por parte de Venustiano Carranza en 1915. En noviembre de 1920, Tiburcio Fernández Ruiz, el general de división de los mapaches, es elegido gobernador de Chiapas, con lo que la revolución mapache triunfa (Zebadúa, 1999).

En el disco compacto *La revolución en Chiapas* (2010), perteneciente a la colección de los 100 años de la música en Chiapas, editada durante el bicentenario de independencia y centenario de la revolución mexicana, se rescata un corrido de Romeo C. Zebadúa S., sobre el

general brigadier de los mapaches, Alberto Pineda, que relata:

*¡Qué macho mi general!
De Chiapas, árbol y seda
Qué señor de San Cristóbal
Mi general Pineda
Y qué mañana tan clara
Canta rimando suspiros
Y cantador como soy
Un buen permiso les pido*

*Permiso al pueblo que lucha
Y fue a pelear oprimido
El prieto ya está bailando
Y nace un nuevo corrido*

*Al cerro de Huitepec
Cerro de verdes laderas
Que viste alegre nacer
A mi general Pineda*

Así también se aprecian entre otros corridos, uno de Julián Hernández Interiano, escrito para el coronel Sínar Corzo:

*Era nueve de diciembre,
a las 2 de la mañana
Atacaron los mapaches,
esa fábrica romana.
Recuerdo de un día domingo,
cuando el diablo andaba suelto,
atacaron los mapaches,
por sacar el armamento.
Su asistente le decía,
mi teniente ora qué hacemos
Si de aquí no nos corremos,
pronto nos van a acabar
Y le contestó el teniente,
con pimienta, sal (y eneldo)
“vayan a chingar su madre,
esos mapaches sin sueldo!”
Y gritabas al azar,*

*está puesta ya la mesa,
los casquillos son las patas,
y las balas las cervezas*

La afirmación política trae consigo un nuevo estilo en la vida social en el estado. Para los años treinta nacerá una clase media trabajadora, creadora de una referencia que definía lo que iban a ser las costumbres ciudadanas de la época. En ciudades chiapanecas como Tuxtla Gutiérrez, Comitán de Domínguez y San Cristóbal de Las Casas, el baile de salón fue una forma musical que se desarrolló de una manera única y peculiar. Morgan (1994) expone que tradicionalmente, el baile de salón tiene sus raíces en el jazz, el folk y el flamenco, y será recreado por la sociedad chiapaneca a través de la marimba orquesta. Juan Arozamena es una figura importante de la música en nuestro estado, aun cuando no era chiapaneco. Nació en el Distrito Federal en 1899 y estudió en el Conservatorio Nacional de Música. Compuso en el año 1920 “Las Chiapanecas”, pieza que forma parte de la característica antología sonora de nuestro estado. También destaca el compositor David Gómez (1893-1962), creador del vals “Tuxtla”, entre otros, a través de la marimba tradicional. Por otro lado, no cabe duda que son los legendarios hermanos Domínguez, de San Cristóbal de Las Casas, quienes dejarán su importante huella en la historia de la música. Elisa Robledo (2004) relata que el padre de los hermanos Domínguez se ponía a tocar el piano las pocas horas que descansaba, mientras que sus hijos lo rodeaban para escucharlo. De los siete hermanos, había uno que destacaba: Alberto. De esto, Elisa Robledo (2004) menciona:

Entre el niñerío resaltaba el espíritu inquieto del cuarto hijo, Alberto. Desde los primeros años de su infancia, como si se tratara de una esponja, absorbía todo tipo de enseñanzas, dentro de casa y fuera de ella.

PERFIDIA

① = A ④ = F#
 ② = B ⑤ = C#
 ③ = D ⑥ = G#

Moderate $\text{♩} = 120$



si pue des tu con L'oce las bñe pre gñ ta le si yo al que sea vice se de ju do de s do

me Y al mar es pe jo do mi oo m sólo las ve con quem ju

vio to llo me la per fi dia de tu, a mar Te he leu ca do dia de que mi que yo

voy y no te pue ch ju lar pa m que quero, otros he sus si tar la bien no me que ran ye he ser



Alberto Domínguez (1907-1975) será el gran compositor chiapaneco durante la época de oro de la canción mexicana. Tenía tan sólo nueve años cuando compuso su primera canción titulada “Viva la feria”. El escritor Emilio Salgari fue el autor que más le cautivó de pequeño con sus novelas populares, las cuales devoraba. Por esta razón, siendo de tan corta edad se adueñó de un lenguaje que sorprendía a todos, con palabras que sólo los doctos en el idioma expresaban (Robledo, 2004).

En la biografía que la sociedad de autores y compositores de México (SACM) le otorga a Alberto Domínguez, se relata que el músico jazzista Glen Miller nombra al gran Alberto como el musicalizador de la Segunda Guerra Mundial, pues cada que Miller tocaba en los

De izquierda a derecha:
 Partitura de la canción "Perfidia" de Alberto Domínguez.

Alberto Domínguez.

Ilustración: Gisel Hernández.

frentes, la canción “Perfidia” era siempre la más solicitada. Si algo caracterizó a los años cuarenta en los tiempos de guerra, es ese sutil romanticismo de época post-cardenista. La música que por excelencia retrató esa realidad, son los boleros mexicanos de su época. Es por ello que los boleros de Alberto Domínguez integrados por piezas como “Alma de mujer”, “Al son de la marimba”, entre otros, destacan dentro de estos posibles sonoros.



Marimba Municipal de Tuxtla Gutiérrez, 1973.
Fotografía: Archivo del Museo de la Marimba.

Entramos ahora a lo que se puede considerar como la segunda etapa de los nuevos compositores de Chiapas. Aparece la voz bohemia de mediados de los años cincuenta y sesenta, cuyos sonidos transportan a la época en que el país pasa por la crisis del final de lo que se conoce como “Milagro Mexicano” (Benítez, 1978). Aparecen los grandes compositores Jorge Macías (“Tropecé con la misma piedra”), Paco Chancona (“Tu primer beso”, “Por alguien como tú”), e intérpretes como Amparo Montes, Hilario Sánchez del Carpio (Hilario y Miky) y Jesús Rivera.

Mientras aparecen estos jóvenes artistas chiapanecos durante mediados de los años sesenta, al mismo tiempo se realiza uno de los más excepcionales músicos que Chiapas ha dado. El marimbista Zeferino Nandayapa, nacido en

la ciudad de Chiapa de Corzo en el año 1931, inicia desde muy pequeño en la música por su padre, constructor de marimbas quien le regala una pequeña a los 3 años para que jugara. A la edad de 15 años se traslada al Distrito Federal para estudiar dirección de orquesta en el Conservatorio Nacional de Música y a partir de ahí, llegó a interpretar su instrumento en la Orquesta Sinfónica Nacional de México y a participar como ejecutante en la Orquesta Filarmónica Real de Londres. La Marimba Nandayapa, formada por el maestro y sus hijos, ha difundido internacionalmente el sonido de la marimba chiapaneca y la música folclórica y popular del estado. Apenas fue en diciembre de 2010 cuando don Zeferino falleció, dejando un gran legado musical conformado por piezas como “Fantasía Profana”, “Frida Quetzalli”, “Mirna”, entre otras.

En 1984 es estrenada la obra del compositor Federico Álvarez del Toro (1953), “Espíritu de la

Tierra”, cuya carrera musical lo ha llevado a ser uno de los grandes músicos en Chiapas. En su estreno, la obra fue ejecutada en la marimba por Zeferino Nandayapa acompañado por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Posteriormente fue interpretada por la New Philharmonic Orchestra de Londres, siendo aclamada en el Royal Festival Hall.

La caída del muro de Berlín en 1989, trajo consigo la afirmación de la estructura liberal capitalista sobre otros modelos económicos y políticos (Hobsbawm, 1994). Es en esta época de mediados y finales de los ochenta cuando se conciben los sonidos de espectros disonantes. En los años noventa aparece una nueva ola de música fusión en Chiapas. Aparecen los trabajos del músico Cicerón Aguilar (“Qué pájaro seré”, 1995; “Sincretismo”, 1997, y “Nambué: voces del tiempo”, 2008) en cuya obra refleja muchos años de investigación etnomusicológica, al fusionar la música tradicional de los pueblos indígenas de Chiapas, con música contemporánea como el jazz y el rock. Piezas que evocan experiencias como la trascendencia espiritual a través del ritual (“Flor de niluyarilu” y “Chu'lel”), así como la celebración y los bailes de los pueblos (“Na'mbareimo” y “Sincretismo”).

Posteriormente, el grupo Ameneyro demuestra a través de su rica música con variaciones entre rock, jazz y pasajes de estructuras no convencionales, la nueva era de las comunicaciones y la fragmentación de lo que se concibe como tiempo. Chiapas es parte de este proceso, y su música también. Desde piezas que establecen una crítica existencial a las situaciones políticas, sociales y económicas como “México 2000”, así como situaciones musicales evocativas a la parodia misma de la creación artística, como “Falso dios del excremento endurecido”.

El grupo Na'rimbo se ha destacado por tener una participación fuerte en festivales extranjeros como el PASIC y el Duke Ellington Jazz Festival. Formados en 1998 y dirigidos por

el gran maestro percusionista Israel Moreno, Na'rimbo expresa musicalmente la posibilidad de tejer pasajes entre la marimba tradicional y el jazz fusión contemporáneo.

Por supuesto, Chiapas goza también de una cultura “mareña” rica en tradiciones, y a pesar de pertenecer al océano Pacífico, es indiscutible la influencia de los ritmos afroantillanos que son escuchados por los habitantes de estas costas. Es ahí donde se enseñorean las marimbas-orquesta, del “Chato” Vidal (La Perla del Soconusco), Víctor Betanzos (Corona de Tapachula), Danilo Gutiérrez (La Perla de Chiapas), los hermanos Rosales y los Peña Ríos, que forjaron toda una época en la música tropical de la costa de Chiapas. De ahí mismo, el grupo de salsa y tropical Acústica Latina, liderados por el gran músico baterista Paco Sánchez, se presenta en el nuevo siglo con una serie de composiciones que plasman ese Chiapas de sonidos tropicales, que nos llevan a pensar en el mar, la selva, sus ríos y manglares.

En este estado convergen diferentes grupos etnolingüísticos, portadores de historias y culturas propias, cuya relación ha moldeado la historia de Chiapas. La multiculturalidad es la portadora de muchas particularidades que nuestro estado posee, en donde sus regiones y su variada geografía como mencionamos antes, así como la convivencia confluida de grupos indígenas y mestizos, son los elementos que hacen de Chiapas lo que es.

Cuentan los abuelos que la noche empezó hace más de 500 vueltas al sol, que la oscuridad hizo que los granos del maíz se dispersaran en el silencio, casi al amanecer, un rayo de luz en el cielo permitió por un instante, ver los diferentes colores del maíz. Y los hombres y mujeres verdaderos despertaron y se juntaron y otra vez sus voces resonaron en las montañas y cañadas, entre los robles, los pinos, los cipreses y entre las ceibas; y cada quien decidió tomar un



Arriba:
Na'rimbo en concierto.
Abajo:
Orquesta Esperanza Azteca Chiapas.
Fotografía: Sebastián Villers.



Sak Tzevul.
 Fotografía: Sitio oficial Sak Tzevul.

camino. Algunos echaron sus gritos a los cuatro rumbos del universo, algunos otros pensaron y escribieron la historia que habían guardado en sus corazones, como capullos de mariposa, y que ahora les tocaba volar. Otros ocultaron sus rostros y solo dejaron ver sus miradas. Algunos más, danzaron y cantaron. Esta es la historia de lo que Sak Tzevul decidió hacer.¹ Jan de Vos (†)

El grupo de Rock Sak Tzevul, originario de Zinacantán y liderado por Damián Martínez, demuestra que el rock y la música en general son una forma de comunicación universal que no posee frontera alguna para la lengua o para la cultura humana. Perteneciente a la etnia tzotzil, la agrupación Sak Tzevul retoma el uso

¹ Texto introductorio del disco *Sak Tzevul: Antología*. Parte de la compilación aquí expuesta.

de instrumentos autóctonos como el caracol, con el que simbólicamente abren sus conciertos para pedir permiso a las cuatro esquinas del universo, además de tambores y carrizo tradicional. Sak Tzevul significa “relámpago” en lengua tzotzil, demostrando con ese nombre la fuerza impactante que el rock siempre ha tenido como expresión humana. Cabe mencionar que uno de sus sonidos característicos es de-bido a la violinista japonesa Rie Watanabe, quien entreteje la propuesta sonora de esta agrupación, generando una interculturalidad musical. Un pasado histórico para vivir un presente musical.

El siglo XXI

Una institución que ha marcado fuertemente el desarrollo de la música en Chiapas es la Escuela de Música. Fundada en 1976 por los maestros Ramiro Zárate, Miguel Pavía y José Ruiz, pasó de ser dependiente de la Secretaría de Educación a ser parte del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas en el año 1982,




Big Band de la Unicach.
Fotografía: Arturo Novelo.

convirtiéndose en 1995 en la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, ofertando la Licenciatura en Música desde el año 2003. La actividad musical de los jóvenes chiapanecos cobró un nuevo giro tras las conferencias y conciertos del gran pianista Itsván Nadas en 1993 y al comenzar las giras periódicas de estudiantes presentando conciertos en la ciudad de México (1994, 1996, 1998, 2002 y 2011). Las visitas a Chiapas del Mutare Ensemble de Frankfurt am Main, que incluyeron conciertos en Tuxtla Gutiérrez y San

Cristóbal de Las Casas, despertaron en varios jóvenes la inquietud de conocer y prepararse en otros lugares, así tenemos a Juan Carlos Bonifaz trabajando en Holanda y Alemania, Ana Catalina Peña de primera flauta de la Sinfónica de Lucerna, entre otros músicos chiapanecos que destacan internacionalmente. En los primeros años de este nuevo siglo Chiapas ha comenzado a ser un punto de interés musical internacional, pues intérpretes de alto nivel trabajan haciendo presentaciones que elevan el nivel cultural de la sociedad y enseñan a las nuevas generaciones de músicos, diversificando sus alcances enormemente: el nivel alcanzado en los concursos estatales de marimba dieron pie a organizar el Concurso Latinoamericano de

Marimba, en 2011 dedicado a Keiko Abe y en 2013 a Ney Rosauo; se inició el programa de Licenciatura en Música y en Música popular y Jazz en la Unicach, se establece legalmente la primera Orquesta Sinfónica del Estado, la primera Big Band de Jazz, los grupos de rock tienen una difusión televisiva estatal, aparece y cobra fuerza el rock tzotzil en la zona de Los Altos, los festivales anuales universitarios de piano, guitarra y cuerdas se unifican para organizar el PaaxFest Chiapas en 2011 y en 2013, invitando a decenas de artistas a trabajar arduamente, organizando conferencias, clases magistrales internacionales y conciertos en Tuxtla Gutiérrez

y municipios cercanos durante dos semanas en cada edición.

Los ganadores de las dos primeras emisiones del Concurso Latinoamericano de Marimba han sido jóvenes estudiantes chiapanecos y en concursos nacionales de guitarra se han logrado primeros lugares igualmente, por parte de Hernán León y el Octeto de Guitarras de la Unicach. Una actividad que aún necesita fortalecerse es la composición, pues luego de Federico Álvarez del Toro, compositores de nueva generación, como Cicerón Aguilar, María Luisa Solórzano y Glenda Patricia Courtois, merecen difundir su obra masivamente. 

Referencias bibliográficas

- Benítez, F. (1978). *Lázaro Cárdenas y la revolución mexicana: III. El Cardenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Domínguez Reyes, J. G. (2012). *Los servidores de la Capilla Musical de Ciudad Real 1761-1816*. Tuxtla Gutiérrez: Conaculta/Coneculta.
- Esponda Jimeno, M. (Coord.) y Lee, T. (2013). *Música vernácula de Chiapas* (Antología). Tuxtla Gutiérrez: Unicach.
- Fábregas Puig, A. (2008). *Chiapas culturas en movimiento*. (Segunda ed.) Guadalajara: Editorial Culturas en Movimiento.
- Flores Ruiz, E. (1978). *La catedral de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas 1528-1978*. Tuxtla Gutiérrez: UNACH.
- Hobsbawm, E. (1999). *Historia del siglo XX*. Argentina: Crítica, Grijalbo Mondadori.
- Mendoza, V. (1956). *El Corrido de la Revolución Mexicana*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- Morgan, R. (1994). *La música del siglo XX*. España: Akal.
- Robledo, E. (2004). *Eternamente, los Hermanos Domínguez*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado.
- Romero, J. C. (1993). *Efemérides de la música mexicana*. Vol. I (Enero- Junio). México: CNCA/INBA.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno: escuchar el siglo XX a través de su música*. España: Editorial Seix Barral.
- Sandi, L. (1934). *Informe de la investigación folklórico musical realizada en el Estado de Chiapas*. México: Depto. de Bellas Artes. Secretaría de Educación Pública.
- Tello, A. (2000) La música en Chiapas. La época colonial. En Sepúlveda, R. (coord.) *Arte virreinal y del siglo XIX de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Conaculta/Coneculta.
- Zebadúa, E. (1999). *Breve historia de Chiapas*. México: Colmex/FCE.



Aguilar, L. *Cabeza monumental de Jaime Sabines*.
Parque Cinco de Mayo, Tuxtla Gutiérrez.
Fotografía: Carlos Uriel.

la escultura en chiapas. arte al servicio del estado

Carlos Uriel del Carpio Penagos*

La escultura consiste en el diseño y modelado tridimensional de objetos y figuras reales, distorsionadas o abstractas. Si se trata de figuras humanas o antropomorfas se llama estatuaria, si de entes de cualquier otra naturaleza, de escultura ornamental; y desde Duchamp (*La Fuente*, 1917), se postula que lo que determina el valor estético de una obra de arte no es un procedimiento técnico, su forma o fuerza expresiva, sino una actitud mental distinta ante la realidad, de manera que cualquier objeto utilitario colocado fuera de su contexto habitual deviene en objeto de arte.¹

La escultura, asociada a la arquitectura monumental, es uno de los rasgos indicativos del desarrollo civilizatorio alcanzado por una sociedad: los pueblos mesopotámicos, los egipcios, chinos, mesoamericanos, andinos, por mencionar solamente los más conocidos tienen en la escultura, en sus dos vertientes, una de las formas más poderosas de comunicación ritual, mágica, funeraria, religiosa, estética u ornamental. Tal como señaló Masafumi, uno de los escultores que entrevisté para escribir este artículo, la escultura, y el arte en general, “constituye una herramienta para la evolución espiritual humana”.

La tradición escultórica en Chiapas se remonta a unos tres mil años atrás, destacando piezas en piedra encontradas en sitios arqueológicos como Izapa, Yaxchilán, Bonampak, Palenque, Toniná, entre otras ciudades antiguas, tradición que se interrumpió a principios del siglo XVI debido a la conquista europea. A partir de entonces la evolución cultural de los pueblos originarios fue modificada por las ideas europeas predominantes entonces, basadas en la religión católica. En la escultura esta influencia se manifiesta en la reproducción, principalmente en madera, de las imágenes de santos y vírgenes, siendo la ciudad de Antigua Guatemala donde los talladores alcanzaron el mayor grado de realismo en la representación del dolor, tristeza y sufrimiento que caracteriza esta iconografía.²

En el siglo XX, después de la revolución iniciada en 1910, la población recibe educación formal que le enseña a valorar su historia y tradiciones. Por eso, junto con la llegada de políticas nacionales —como la descentralización de instituciones gubernamentales federales—, se registran fuera de la ciudad

* Facultad de Arquitectura-UNACH.

1 Marcel Duchamp (1887-1968), en 1917 expuso en un museo de Nueva York un orinadero (mingitorio) masculino. La obra es considerada como un hito importante en el arte del siglo XX ya que demostró que mediante la representación de cualquier objeto en una sala de exposiciones, se aprecian sus cualidades estéticas y no las utilitarias; al sacar el objeto de su contexto habitual, en el que se realiza su función práctica, adquiere una dimensión estética.

2 Sobre el arte escultórico del siglo XIX en Chiapas hay un notable vacío de información y estudios, por lo que es un campo fértil para la investigación.

de México los primeros esfuerzos encaminados a la formación de artistas especializados en el arte de la forma y el volumen.³ En Chiapas, tempranamente se institucionaliza la enseñanza de las artes plásticas con la creación, en 1946, de la Escuela de Artes Plásticas, donde ejerció la docencia el escultor Fidencio Castillo, traído de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos, así como los escultores comitecos Gilberto Gordillo Argüello y Gustavo Cabrera Argüello (Jiménez Pozo, 1994: 2). Sin embargo, fue el grabado la técnica de expresión que permitió encauzar las inquietudes de los artistas locales, alcanzando gran renombre Franco Lázaro Gómez, Ramiro Jiménez Pozo y Máximo Prado, principalmente. Ni la pintura ni la escultura dieron frutos notables, ¿por qué?, tratar de responder esto es un reto digno de una investigación más profunda fuera del alcance del presente documento.⁴

Cuando el editor de la *Revista UNACH*, el doctor Roberto Villers Aispuro, me pidió que escribiera un artículo sobre la escultura en

Chiapas, no sabía cómo responder a su solicitud ya que no soy artista ni historiador del arte. Si bien mi formación de antropólogo me ha llevado a conocer los rasgos más generales de la escultura y cerámica de algunos pueblos mesoamericanos, como olmecas y mayas y las visitas que he hecho a algunos museos de antropología y sitios arqueológicos en México y otros países, me han dado una pequeña base comparativa, ésta no me capacita para escribir un artículo sobre el desarrollo de la escultura en Chiapas, sobre todo porque dichas visitas no han sido específicamente para buscar patrones estéticos y formales de la escultura precolombina. Por otra parte el encargo no se refería a la escultura prehispánica, para lo cual estaría mejor capacitado un arqueólogo, sino a la contemporánea. Opté por realizar un conjunto de entrevistas a algunos de los escultores chiapanecos, o residentes en Chiapas, con obra reconocida social e institucionalmente. En este aspecto quiero aclarar que por diversas razones no entrevisté a todos los que merecían ser entrevistados: no tuve presupuesto ni tiempo exclusivo disponible para viajar y localizarlos; no me contestaron las llamadas a sus respectivos teléfonos (Reynaldo Velázquez, Gabriel Gallegos), o ni siquiera hice el intento por no tener la menor idea de dónde localizarlos: Luis Aguilar, Ricardo Flores, Sebastián Santiz Gómez.

Escultura y Estado en Chiapas

Si se asume que la escultura es mucho más que la reproducción de bustos de personajes de la política y la cultura o la erección de monumentos para conmemorar acontecimientos y gestas de la historia nacional o local, entonces en Chiapas queda muy poca obra que pueda clasificarse como escultura, es decir, obra artística tridimensional con fines no utilitarios y contenido estético. Esto es así porque el principal promotor de la obra de los escultores

3 En 1783 el gobierno colonial de la Nueva España creó la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes, donde se impartía la enseñanza de arquitectura, pintura y escultura, convirtiéndose así en la primera escuela de arte del continente americano. Como director de dicha academia el gobierno colonial trajo de España a Manuel Tolsá, quien introdujo el estudio de modelos clásicos romanos en las áreas de dibujo y escultura, lo que sentó las bases para la formación estética de aquella época, cuya influencia duró hasta finales del siglo XIX, cuando José María Velasco cambió dicho discurso tomando como tema central la ejecución de paisajes al aire libre, comenzando así la gestación de un arte mexicano propio, el cual tuvo otro cambio importante dentro de San Carlos en 1929, cuando se divide en Academia de Escultura y Escuela Central de Artes Plásticas luego de una huelga estudiantil en contra de los preceptos de enseñanza imperantes en ese momento. Hoy día existen carreras de artes plásticas y/o visuales en varias universidades del país como la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, la Autónoma de Chihuahua, la Autónoma de Ciudad Juárez, la de Guadalajara, la Autónoma de Ciudad del Carmen, la Autónoma de Hidalgo, la Autónoma de Oaxaca, la Autónoma de Morelos, entre otras, así como en numerosas universidades e instituciones privadas.

4 En 1949, año de la prematura muerte de Franco Lázaro Gómez, quien pereció ahogado en un río de la selva Lacandona durante la expedición del INBA a Bonampak, Fidencio Castillo fue sustituido en su magisterio por el también escultor Jorge Tovar Santana, quien a su vez fue sustituido en 1960 por Jacobo Martínez Trejo, escultor originario de San Luis Potosí.

hasta hoy ha sido el Estado a través de sus diferentes instituciones. Se encargan bustos de políticos (Calzada de los Hombres Ilustres) y diversos personajes colocados en parques públicos, escuelas y universidades de Tuxtla y otras ciudades, o bien representaciones de supuestas “esencias” de la cultura chiapaneca; como la carreta con sus respectivos bueyes, en la entrada poniente de Tuxtla, la chiapaneca y el parachico en la entrada de Chiapa de Corzo, el chamula, que por varios años estuvo estorbando el tráfico vehicular en un transitado nodo vial en el surponiente de Tuxtla y que hoy se pierde en la fallida Calzada de las Etnias, o la familia zoque con todo y perro, que se encuentra a la entrada del pueblo de Copoya, una imagen muy al estilo de las películas de “El Indio” Fernández, por mencionar algunos. Son trabajos que indudablemente demuestran el manejo de una técnica por parte de sus creadores pero que están lejos de constituir propuestas genuinamente artísticas. En todo caso son ejemplo de un arte al servicio de la promoción ideológica del Estado.

Es probable que los mismos escultores que han gozado del patronazgo del Estado y tengan una obra pública de carácter oficialista, Gallegos por ejemplo, en el ámbito privado tengan obra artísticamente más libre y genuina, aunque menos conocida debido a su carácter privado. En esta categoría está Robertoni Gómez, cuyas obras, principales “Hombre de maíz”, originalmente ubicada en la entrada de la ciudad de Villaflores y “Madre Tierra”, colocada en una fuente en los patios de la Secretaría del Campo en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, fueron patrocinadas por el Estado y reflejan en cierta forma posturas oficialistas sobre mitos cosmogónicos y antropogénicos de la cultura indígena, se permite sin embargo la libertad de mostrar la figura humana, masculina y femenina, respectivamente, con todos los atributos de su desnudez, por lo



Gómez, R. Monumento universitario *Cápsula del tiempo*, 2010.

Fotografía: Sebastián Villers.

De izquierda a derecha:

Gómez, R. *Hombre de maíz*.

Fuente: <http://robertonigomez.blogspot.mx/>

Gómez, R. *Madre Tierra*.

Fuente: <http://robertonigomez.blogspot.mx/>



que fue muy criticado en su momento por las mojigatas conciencias de políticos y formadores de opinión. En un ámbito más elitista, como los jardines del Consejo de Ciencia y Tecnología y de la Universidad Autónoma de Chiapas, este mismo escultor muestra mayor capacidad expresiva en obras como “Ronda” y “Cápsula del tiempo”. En esta misma categoría colocaría al comiteco Luis Aguilar, autor de varias esculturas de bronce y de metal emplazadas en sitios públicos en Tuxtla y Comitán (cabeza de Jaime Sabines en el jardín público del Centro Cultural “Jaime Sabines”, por ejemplo) quien además de un notable estilo y dominio técnico en bronce, tiene el mérito de haber organizado diversos simposios internacionales de escultura que han promovido la creación escultórica en Comitán.

Hay muy pocos casos entre los escultores chiapanecos o afincados en Chiapas, en que la obra no está subordinada a los intereses del Estado sino que es producto de los intereses estéticos de su creador, entre estos resalta, sin duda, Reynaldo Velázquez Zebadúa, artista chiapaneco nacido en el barrio de Las Canoítas, en el sur de Tuxtla Gutiérrez, en el año 1946. Otro caso es el de Masafumi Hosumi, escultor de origen japonés casado con una chiapaneca y residente en Tuxtla desde hace varios años. Estos escultores no tienen obra colocada en sitios públicos, o tienen muy poca, ya que se alejan del tradicional busto o monumento.⁵

⁵ Masafumi tiene un conejo, el símbolo de Tuxtla, tallado en piedra, colocado en la Calzada de las Etnias, completamente fuera de escala y de contexto (ver foto más adelante). Reynaldo Velázquez trabaja en madera, por lo que su obra es para sitios bajo techo.

Escultores y escultura

Robertoni Gómez Morales y la “seducción del material”

Robertoni Gómez Morales nació en Villaflores, Chiapas, en 1957. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos) de la UNAM, donde tomó clases con Luis Nishisawa, Gilberto Aceves Navarro y Francisco Moyao, entre otros importantes maestros, con quienes aprendió a “seducir” los materiales (como gusta decir él) y a dominar la técnica. Es conocido principalmente por sus trabajos en cerámica, además de algunos bronce. Entre sus principales obras destacan “Madre Tierra” (2000); “Hombre de maíz” (2004), pieza que hoy día está expuesta en la Rial (*sic*) Academia de la Lengua Fraileskana; “Ronda” (2007), obra en barro cocido que representa las diferentes regiones de Chiapas, colocada en el Museo de Ciencia y Tecnología en Tuxtla Gutiérrez; “Astroarte” (2008), en la Ciudad Universitaria de la Unicach, que consiste en un conjunto de espejos orientados de tal forma que reproducen el equinoccio de primavera sobre la pared de un edificio en la ciudad universitaria de la Unicach, en Tuxtla Gutiérrez; “Cápsula del tiempo” (2009), monumento conmemorativo a los 35 años de fundación de la UNACH, realizada en concreto con un remate de barro cocido representando lenguas de fuego, símbolo del conocimiento dado a los hombres por Prometeo, y “Familia tojolabal”, un conjunto de tres esculturas colocadas en la Calzada de las Etnias en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez. Además cuenta con una variada y amplia obra muralística de relieve en cerámica.

Según Robertoni, “El artista alcanza notoriedad, trascendencia, no solamente dominando la técnica, sino cuando encuentra una idea, una manera diferente de decir o expresar un concepto, porque no hay nada nuevo, lo que cambia es la manera de decirlo”. Por ejemplo, el “Hombre de maíz” es algo especial para

Villaflores, porque desde que lo puso se inició un debate, un movimiento en la conciencia de los políticos y de la élite villaflorense. Un arquitecto de la localidad hizo su propia propuesta de cómo debía ser el hombre de maíz, argumentando que el de Robertoni no representaba correctamente dicho concepto, tomado del *Popol Vuh*, libro de los mayas donde se relata la creación del hombre a partir de los granos de maíz; por lo que convenció a las autoridades de aceptar su propuesta de construir una mazorca de maíz que se metamorfosea en hombre, hecha de fibra de vidrio, de 8 metros de altura, que por la mala calidad de la ejecución y la fragilidad del material, tuvo vida efímera. El de Robertoni es un bronce de 2 metros de altura, cuya característica más notable es que representa a un hombre desnudo; a primera vista no hay nada en él que, iconográficamente, aluda al maíz, aunque una mirada más detenida muestra bajo sus brazos pegados al pecho, los vestigios de la mazorca original de la que surgió el hombre según el mito maya; la escultura trata de expresar el momento mismo en que el maíz se transforma en hombre. Lo que provocó la molestia de las autoridades municipales fue su desnudez, por lo que fue considerado una ofensa a la moral.

Observando el interés despertado, Robertoni propuso al ayuntamiento de Villaflores, la erección de otra escultura para sustituir al hombre de maíz, ya que la “indecencia” de éste causaba tantas molestias. Se trataría de una escena campesina muy propia de la región: un hombre arando la tierra con un caballo montado por un niño. Una imagen que recreaba la niñez del artista, quien acompañaba a un tío suyo a trabajar en la milpa. Al tío le gustaba que su sobrino montara el caballo para hacerlo participar de la jornada laboral. Robertoni descubrió su vocación de escultor así, jugando al campesino, ya que allí vio por primera vez figuritas de barro que salían del surco, las que

le impactaron porque su tío le decía que las habían hecho civilizaciones muy adelantadas y que ya nadie sabía cómo hacerlas; sin embargo, de grande descubrió que sí se podían hacer y decidió aprender más sobre ellas, "...de eso me alimentó, esas figuras me impactaron".

La escena campirana de la propuesta de Robertoni para reemplazar al hombre de maíz permitió a Germán Jiménez, el presidente municipal de Villaflores en turno, extraer de su álbum de recuerdos una fotografía de su mentor político, Juan Sabines Gutiérrez, haciendo como que araba la tierra. Germán le encargó a Gabriel Gallegos que reprodujera dicha imagen y con ella reemplazar al "Hombre de maíz", que finalmente fue derribado y ocultado en un taller mecánico, de donde fue rescatado por la Rial Academia de la Lengua Frailescana, "dándole asilo político en sus oficinas" (Gómez, 2013).

Antes del "Hombre de maíz" Robertoni había hecho "Madre Tierra", motivo central de una fuente localizada en los jardines de la Secretaría del Campo, en Tuxtla Gutiérrez. Esta obra está hecha con arcilla refractaria de Zatecas y cocida a 1,200 grados centígrados de temperatura. Explicando su simbología Robertoni dice que representa los cuatro elementos fundamentales de la filosofía antigua: tierra, fuego, aire y agua. Es una mujer de figura colosal, con las piernas en forma de tronco de árbol y los pies bien plantados en la tierra, semeja el tronco de una ceiba o de un guana-caste: los brazos y el rostro levantados al cielo, de donde provienen el agua (la lluvia) y el fuego en forma de rayos, y circula el aire. "Madre Tierra", es un concepto religioso de amplia distribución mundial ("de polvo eres y en polvo te convertirás"; Pachamama, Tonantzin, Balamil, etc.) también por eso es de barro. Está desnuda, con los pechos y la vagina a la vista, pero a diferencia del "Hombre de maíz", no generó la misma polémica en la menos aldeana Tuxtla Gutiérrez, probablemente también por estar en

un espacio menos público que aquél, o, como me hizo notar Rafael Araujo, una mujer desnuda causa menos escándalo porque en una sociedad predominantemente machista no existe en el imaginario la familiaridad con la desnudez masculina, como sí la hay con la femenina. En la forma, Robertoni se inspira en lo prehispánico, pero representa conceptos contemporáneos.

Pese a ser un escultor con obra conocida y con una trayectoria de muchos años, sólo recientemente Robertoni ha empezado a tener reconocimiento artístico, principalmente gracias a varios trabajos encargados por la Universidad Autónoma de Chiapas y el Museo de Ciencia y Tecnología. En la Calzada de las Etnias le fue encargada la representación de una familia tojolabal, trabajo que realizó en bronce, con figuras de tamaño natural y de tipo realista, aunque en posturas muy rígidas y poco expresivas. También aquí una de las figuras, la del niño, ha corrido con mala fortuna ya que desapareció de la escena, tal vez robada por algún reciclador de metales o vándalo para venderla como fierro viejo, o como prefiere pensar Robertoni, por algún amante del arte, que lo secuestró para gozar la obra en privado. Pese a su actual éxito, Robertoni se siente discriminado porque no lo invitan a impartir talleres o a participar en eventos de la Escuela de Artes Plásticas; en un libro sobre la plástica en Chiapas publicado por la Unicach en 2010 no es ni siquiera mencionado por el autor del ensayo, Gustavo Ruiz Pascacio, mucho menos que comente su trabajo.

La piedra es un material viviente:

Masafumi Hosumi

Llegó a Chiapas en 1993, "en el momento del inicio de la primera guerra de Irak", por una invitación de Manuel Velázquez, del Taller Libre de la Unicach. El escritor chiapacorceso Mario Nandayapa lo invitó a impartir un Taller de Escultura en el convento de Santo Domingo, de



Hosumi, M. *Conejo*, 2011.
 Fotografía: Carlos Uriel

Chiapa de Corzo, donde pudo disponer de un cuarto, el jardín y una terraza al aire libre frente al río Grijalva y la sombra de un guanacaste para trabajar, “no me estaban pagando”. dice el escultor.

Masafumi es originario de Fukushima, un lugar al norte de Tokio, el mismo donde ocurrió el desastre nuclear causado por el terremoto de marzo de 2011. Estudió pedagogía de las artes visuales en la Universidad de Tokai, especializándose en escultura. Posteriormente se hizo escultor profesional bajo la guía de Hiroshi Kobatake. Cuando estudiaba la secundaria vio reproducciones gráficas de esculturas olmecas y mayas, las que le parecieron muy cercanas

a la cultura japonesa, por lo que en 1991 le entusiasmó su llegada al Instituto de Artes Plásticas de Veracruz, como investigador en un programa de intercambio; allí permaneció hasta 1993. Después de Veracruz vino a Chiapas, donde se casó por segunda vez. El contacto con las culturas olmeca y maya lo han influido principalmente en lo espiritual ya que sus propuestas estéticas, dice él, no han sido influidas ni por lo maya, ni por lo olmeca, incluso ni por lo japonés, ya que no es la búsqueda ni la expresión de una identidad cultural o étnica lo que lo mueve, sino ideas más generales, universales, que se remontan al origen de la vida. Por eso alguna vez metió obras en peceras, “porque la vida se originó en el mar”, las piedras talladas de Masafumi semejan semillas emergiendo de una envoltura, tal como surge la vida, de una semilla o de una vulva. Sin embargo tiene otras ideas generatrices, por ejemplo está preparando un conjunto de obras bajo el título de “Tools” (Herramientas). “Para mí no importa la forma, sino el concepto, cómo nace, cómo evoluciona la vida, pero también cómo evoluciona la cultura,



la escultura en chiapas. arte al servicio del estado Carlos Uriel del Carpio Penagos

cómo las herramientas dan la pauta para la evolución cultural”. En su caso, el esmeril, con el que resalta las formas que la piedra le indica, lo considera una extensión de su mano, “no es una herramienta, es mi mano modificada”. En 2001 hizo esculturas táctiles para invidentes, con formas de animales, para que los ciegos, principalmente niños, las tocaran y de esta manera se formaran un concepto del animal correspondiente. Montó exposiciones de estas obras en el Museo de Arte Contemporáneo de

Monterrey, en el Museo del Arzobispado de la ciudad de México, en el Museo del Chopo y en el Centro Cultural Jaime Sabines en Tuxtla Gutiérrez. Son piezas donde se utilizan todos los materiales posibles, de tal manera que los niños no solamente adquieren idea de la forma sino también de la textura de los materiales. Para trabajar no hace maquetas de sus obras, hace talla directa sobre el material.

Masafumi tiene formación técnica y académica para trabajar con cualquier material,



como fierro, papel, resinas sintéticas, madera. Pero el material que más utiliza es la piedra. “La piedra es un material viviente, la piedra se comunica conmigo, aquí desgástame, aquí déjame”. El concepto a desarrollar puede surgir de una intuición, después hay que buscar el material que exprese mejor dicha intuición. Puede ser fácil imaginar el concepto, pero lo más difícil es encontrar el material. La escultura tampoco puede ser solamente a base de intuiciones casuales, se deben manejar con-

De izquierda a derecha.
 Masafumi anotando las “indicaciones de la piedra”.
 Obra en proceso, de la serie *Tools*, piedra verde serpentina de Guatemala.
 Fotografías: Carlos Uriel

ceptos. En su caso el origen de la vida es como una columna vertebral de su obra hasta hoy, pero siempre hay cambios en la vida, cambios de lugar, de pareja, de gusto, de ambiente, de materiales, todos ellos pueden tener una expresión escultórica. La escultura deviene así en algo muy profundo, que está presente en todas las culturas.

Como profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Masafumi, fiel a su concepto, considera que su principal labor consiste en sembrar buenas semillas y esperar que en el futuro éstas empiecen a dar frutos. Hasta hoy considera que sus discípulos más aventajados son los oaxaqueños Vicente Mesinas y Claudia López, que ganaron becas del FONCA para jóvenes creadores. Entre sus proyectos a corto y mediano plazo está la organización de una bienal de escultura en la Unicach, que atraiga a maestros internacionales e incentive el talento de los escultores mexicanos y chiapanecos en particular.

La escultura como vehículo para el “mensaje social”: Rafael Araujo

Es originario de Acapulco, Guerrero, pero a escasos meses de su nacimiento sus padres emigraron a Pachuca, Hidalgo. Fue allí donde tuvo sus primeros acercamientos a la escultura, arte que aprendió de manera autodidacta, mediante la observación en la Escuela de Bellas Artes de Hidalgo, donde conoció a un tallador de madera que trabajaba con navajas que él mismo hacía con puntas de metal, además de formones y otras herramientas de carpintería. En 1993 compartió el taller de producción escultórica de Chiapa de Corzo con Masafumi, pero no se considera alumno suyo aunque reconoce su influencia:

Cuando llegó Masafumi y me aceptó en su taller, la idea era la producción de piezas en un ámbito comunitario. Él tenía la idea fija de que la escultura era exclusivamente la talla, pero revisamos lo que se estaba haciendo en otros lugares aprovechando su experiencia oriental. No quería exponer, pero yo le insistí en que debíamos salirnos de lo tradicional, de las exposiciones para públicos cerrados, pues había notado que en la galería —Rafael participaba en la organización de exposiciones en lo que fue el Foro Cultural Universitario de la UNACH— la gente que asiste era escasa, por eso debíamos exponer al aire libre, y así lo hicimos frenéticamente. (Araujo, 2013)

La primera obra de Araujo se llama “El fuego” y es un relieve en madera (1994), que se llevó Kanaé, la primera esposa de Masafumi, a cambio de tres grabados que ella le dejó. Ha vendido varias piezas tanto a particulares como a instituciones.

Es un mercado muy cerrado, más que el de la pintura, por eso, el movimiento escultórico

en Chiapas está muy deprimido, la única posibilidad es la realización de bustos de próceres encargados por el Estado, de carácter muy oficialista, por eso los escultores creadores emigran del estado o dejan la profesión, la creatividad está muy limitada por esta condicionante. (Araujo, 2013)

Araujo dice no tener una búsqueda filosófica o espiritual, sino social, “...la escultura no debe servir para evadir la realidad, sino por su tamaño, por sus dimensiones es un arte para cualquier tipo de público”; por lo tanto, trata de “aprovechar esta capacidad comunicativa para transmitir un mensaje social”. Para crear juega con tres elementos:

- 1) La forma y el volumen, para hacer flexibles las piezas, que sean livianas, incluso en piedra o madera.
- 2) Temática, que es de contenido social a partir de emociones individuales, por ejemplo, tiene una obra denominada “El grito”, es una cabeza, tallada en piedra, que está gritando, el gesto puede ser algo individual o la expresión de un sentimiento colectivo.
- 3) La textura, que produce sensación visual, de suavidad o rugosidad.

Para Araujo, la idea de “seducir” el material es una metáfora fallida ya que el material al ser inerte no puede seducirse; a quien hay que seducir es al espectador, la obra debe impactar al espectador a través de la percepción. Tampoco suscribe la idea de que es el material el que habla, el que dicta el contenido y la forma, ya que el creador siempre llega con una forma preconcebida. Hay piedras como la obsidiana, que por su fragilidad, por lo quebradiza que es, limita la realización de piezas específicas, el material hace necesario el uso de herramientas especiales —es decir, de alguna manera, condiciona al artista—, lo mismo el ónix, en es-



tos casos el material sugiere la pieza, pero hay piedras que sí permiten moldearlas según la intención del artista, lo mismo sucede con otros materiales como el bronce, o la madera. Cada material tiene una técnica y facilita la realización de determinados trabajos, siempre supeditados a lo que busca el autor. El escultor, al igual que cualquier otro profesionalista, debe conocer la historia de su profesión, las técnicas, materiales y herramientas para desarrollar sus proyectos. No es inspiración, ni casualidad el logro de cada pieza. Es el producto de conocimientos, habilidades y contexto social.

Igual que Robertoni y Masafumi, Araujo también tiene una escultura en la Calzada de las Etnias, se llama “Mujeres de la noche”. Es un conjunto de tres elementos de bronce, que representa a dos mujeres tsotsiles (reconocibles por el diseño de las blusas), en medio de las cua-

De izquierda a derecha:

Araujo, R. *El grito*. Talla en piedra caliza, 1995-1996. (47.5 x 42 x 28 cm)

_____. *Mujeres de la noche*. Bronce, 2011.

Fotografías: Rafael Araujo.

les hay un objeto zoomórfico; la característica sobresaliente de las mujeres es que carecen de brazos y rostros, además de mostrarlas en postura sumisa, tímida. El conjunto representa, según el autor:

Lo femenino, es un homenaje a la mujer en general, la mayoría de las esculturas son hombres o son la pareja, por eso yo quise representar a la mujer. El que esté sin rostro y sin brazos, expresa a la mujer como una “entidad”, la mujer en abstracto. Pero es también una propuesta estética porque no

es la copia exacta de la realidad sino una representación de ella. El objeto del centro representa el “maíz-fuego”, el origen del hombre a partir del maíz y del fuego. (Araujo, 2013)

Se repite en él la referencia a la cosmogonía indígena, que parece ser un tema constante en la obra de los artistas plásticos de Chiapas en general.

Araujo propone que desde las instituciones universitarias se promueva la enseñanza de las artes, deben editarse catálogos de obras, promover exposiciones, facilitar el acercamiento entre público y obra (bienales, becas, encuentros), los particulares también deben comprar obra a los creadores locales para posicionarlos en el mercado, por ejemplo los chinos, que son los que más venden ahora, se hicieron de renombre porque los mismos chinos promocionan y compran obra a sus artistas, así adquirieron renombre y ahora venden fuera de China. En este sentido el arte es una moda que le da estatus social a quien lo consume. También reconoce que el artista ha participado en la situación del mercado del arte pues busca obtener con una pieza lo que debería lograr en varios años de trabajo. En Chiapas “no es posible vender constantemente obras a más de diez mil pesos cuando el salario promedio de una familia es de siete u ocho mil mensuales”, por lo tanto, el consumo del arte no debe estar mediado por el dinero, por el mercado, sino que se debe promover su consumo a través de espacios e instituciones públicas, tales como plazas, jardines. A este respecto puede ser muy interesante la experiencia de la ciudad de Medellín, Colombia, donde en lugares públicos, expuestos a la mirada de multitudes, se ubican esculturas de Fernando Botero, que no solamente se integran a un paisaje urbano, sino que es posible tocarlas, abrazarlas, compararlas, interactuando de esta manera con los transeúntes, mientras que aquí

en México se colocan las obras en pedestales o en espacios inaccesibles al observador. Esto genera formas distintas de concebir y consumir el arte escultórico.

Reynaldo Velázquez. Expresión de pasiones y sentimientos

Como se dijo líneas antes, Reynaldo es, de los escultores chiapanecos, el más genuinamente artista, cuya obra refleja sus pasiones y sentimientos, ajena a proyectos políticos e ideológicos oficiales. Es el último de seis hermanos, 2 hombres y cuatro mujeres, de los cuales él es el único que nació con el don de pintar y esculpir. Su papá era talabartero, así que muchas de sus herramientas de artista derivan de dicho oficio: gubias, sacabocados, martillos, formones. Cuando fue creciendo se dio cuenta que le gustaban mucho los barcos y los hacía de madera y de todos tamaños y formas, su primer maestro de pintura fue Ramón Rosado Conde, quien fue una de las personas que más lo estimuló, después entró a la Escuela de Artes Plásticas, donde estudió pintura con Luis Alaminos. Empieza haciendo apuntes académicos, crayolas, gises, óleo, acuarela, lápices, nos dice Violeta Pinto, gran amiga suya.

Aconsejado por sus maestros y por iniciativa propia fue a estudiar a la Academia de San Carlos, eso fue en los años 1966-1968. En San Carlos desarrolló mucha inclinación por el grabado en madera. De 1968 a 1981 se quedó a vivir en Tuxtla, lapso en que hace algunas esculturas, pero cuando decide dedicarse exclusivamente a este arte es cuando regresó a la ciudad de México, desde 1981, donde vive dedicado exclusivamente a la escultura. Predominantemente hace escultura en madera, y ocasionalmente en piedra.

La calidad artística de su obra le ha valido reconocimiento nacional e internacional, como el premio de adquisición de la trienal de escultura del INBA de 1985, con la obra “Pronobis” (dos



Velázquez, R. *San Sebastián*. Talla en madera.
 Fotografía: Roberto Chanona.

piezas de madera realizadas en cedro rojo y blanco —122 x 120 x 22 y 13 x 6.5 x 25—) y el premio de invitados especiales del Rodin Grand Prize Exhibition, The Utsukushi-ga-hara Open Air Museum, de Japón de 1986. En lo que a esto respecta, nos dice Violeta Pinto, quien resguarda parte de su obra temprana, principalmente acuarela y algunos relieves en madera:

...le llegó la invitación para participar en el concurso, se puso a hacer una escultura en madera (a la que tituló “El cautivo”), manda la escultura y de Japón le comentan que su trabajo no reunía los requisitos porque la obra ganadora debía estar expuesta al aire libre, pero les gustó tanto la pieza que se quedaron con ella y le hicieron un cobertizo especial para exhibirla. (Pinto, 2014)

En 1991 le fue dado también el Premio Chiapas en Artes y obras suyas han sido expuestas en

Suiza, Italia, Alemania, Argentina, Estados Unidos, entre otros países.

En la década de los setenta, Violeta Pinto convirtió su casa en espacio de la bohemia tuxtleca, allí se reunían Carlos Navarrete, Eduardo Martínez, Gonzalo Utrilla, Carlos Olmos, Omar Gordillo, Gustavo Acuña. En una ocasión llegó también Reynaldo:

Me encontró escuchando un concierto de Bach, y a raíz de esto empezó a visitarme, a veces me traía un cuadro y yo lo mandaba a enmarcar, y después otro cuadro, y paralelamente a nuestra amistad se fue dando su etapa creativa, hizo una serie de grabados, que después se convirtieron en el proyecto denominado “Viacrucis”, que se lo regaló a Eduardo Martínez. Está compuesto de 14 cuadros de 50 x 70, que representan las 14 caídas de Jesucristo, en su camino al sacrificio, pero es un Jesucristo como hombre, ajeno a su investidura religiosa, ahora la colección es patrimonio de Coneculta. Después hizo una colección de 12 grabados relacionados con los meses del año. La serie se llama “Calendario”, son paisajes del río Grijalva, del Sabinal, el Jardín Botánico.



Velázquez, R. *Autorretrato*, 1975. Portada de la primera edición original en inglés de 1952 de *El viejo y el mar*, de E. Hemingway (12 x 20 cm). Velázquez, R. Talla directa en madera 15 x 12 cm. Portada del libro *Nine Great Plays*, T. S. Eliot. (1992). Fotografías: Carlos Uriel

Solamente uno de ellos no tiene por tema el agua, el que corresponde a junio, y es que sufrió un accidente y se fracturó una pierna, por lo que estuvo recluido en su habitación, pero desde la ventana de su cuarto hizo un paisaje donde se ve un tejado y una rama de un árbol que se llama paraíso en primer plano. (Pinto, 2014)

“Calendario” es una serie de grabados en madera e impresos a color, de aproximadamente 50 x 15 en formato vertical. Retrata árboles y sus reflejos en el agua en los diferentes meses del año, tal como hacían los impresionistas, que pintaban el mismo paisaje a diferentes horas del día o en diferente época del año, aunque los grabados de Reynaldo parecen japoneses por el trazo y el formato. Es el único de su generación que hizo grabado en color. Continúa Violeta Pinto:

Posteriormente hace una colección de retratos que se llama “El magnificat”. La mayoría de los retratados son familiares y amigos suyos, como su mamá y su sobrina Pilar, José

Luis Gamboa, doña Francisca Martínez y don Samuel Mayor, Rebeca Álvarez, Violeta y Cielo Pinto, también hay autorretratos.

La colección tiene reminiscencias de Van Gogh, tanto en el trazo de las pinceladas, fuertes y grandes, como en la predominancia de los colores amarillos, naranjas y verdes.

Como escultor Reynaldo es autodidacta, ya que si bien asistió a diversas escuelas de artes plásticas, en ellas no estudió escultura sino pintura y grabado. Según Raquel Tibol, aprendió a tallar en la corteza del árbol de lantá utilizando hojas de afeitar partidas a la mitad, con las que esculpía niños Jesús y sagradas familias, así como barquitos.

Al decantarse por la escultura, su propuesta estética “se centra en la interpretación del cuerpo masculino... sus esculturas están cargadas de emociones positivas y negativas, pasión y tortura, religiosidad y culpa” (Uvence, 2000). Existe cierta fijación del artista por representar los genitales masculinos, a través de sus esculturas denota un gran conocimiento sobre esta parte de la anatomía humana. Ver su obra es enfrentarse a ella, porque es tan realista y tan obvia, pero al mismo tiempo preñada de símbolos, provoca reacciones diversas en el espectador. El desnudo masculino en su obra no es un tema sino que constituye el concepto central del mismo. Reynaldo reinterpreta el cuerpo masculino prácticamente reduciéndolo a los genitales: “cuestiona conceptos, retoma ideales universales planteados por Miguel Ángel y Rodin, rompe esquemas y plasma sus ideas sin prejuicios”, dice Juana Inés Abreu.

Hablando de cuatro de sus obras en particular (“Trampa”, 1993; “Vaina”, 1996; “Pez articulado”, 1997 y “Siamesas”, 1998), de carácter fálico, Reynaldo dice:

En ellas he sacrificado la figura total del hombre para probar, ante mí y ante el

observador, si el solo miembro puede seguir siendo representativo de lo masculino. También quise mostrar con bastante obviedad algunos inconfundibles contactos físicos. (Velázquez, 2000)

Colofón

Según José de Santiago Silva, la escultura moderna en México se ha dado a partir de iniciativas de carácter académico-universitario, principalmente por supuesto de la UNAM. Sin embargo, en Chiapas no ha existido por parte de las universidades ni públicas ni privadas, esta iniciativa y por eso se ha mantenido la escultura como una manifestación artística marginal e incluso mediocre. La UNACH organizó en 1997 un evento al que convocó a varios escultores tanto locales como foráneos, incluso algunos extranjeros, y durante varios días se les vio trabajar en los jardines de la entrada principal de esta universidad, en Tuxtla Gutiérrez, al final dejaron sus obras colocadas en diferentes puntos de áreas verdes y pasillos, con una etiqueta que identificaba el nombre de la obra y su autor. A 15 años de ello, pocas sobreviven, algunas se destruyeron debido a los materiales utilizados o la técnica de ejecución, otras porque fueron removidas de su emplazamiento original y arrumbadas en cualquier lado, sin ningún respeto ni aprecio, y es probable que alguna haya sido destruida intencionalmente o robada, ningún sector de la comunidad universitaria se apropió de ellas para promover su conocimiento y conservación; a pesar de que en la UNACH existe la carrera de arquitectura, dicha actividad se hizo al margen de ella y nunca se supo cuál fue el aporte técnico y artístico del evento y las obras realizadas, si es que tuvo alguno. Aún es tiempo de salvar las pocas que quedan y valorizarlas en el marco del centro cultural que se está construyendo en la colina universitaria de la UNACH.



En el año 1999, la Unicach transformó los Talleres Libres de Artes Plásticas, fundados en 1946 por el artista e historiador Jorge Olvera, en una carrera universitaria que hoy se encuentra adscrita a la Escuela Superior de Artes. Ahí se enseña escultura como parte del currículum, se han organizado exposiciones en las que profesores y estudiantes muestran sus propuestas, pero las mismas han sido esporádicas, carentes de una perspectiva que incentive el desarrollo de la técnica y la participación de los jóvenes. Por esta razón, las acciones no han rebasado el ámbito escolar, donde, incluso, solamente se interesan en ellas los propios estudiantes y maestros de la escuela, a pesar de la presencia en el mismo campus de estudiantes de otras carreras, que se muestran ajenos. Ha fallado la manera de acercar el público a las obras porque no se le ofrece actividades constantes y dicho público no

está capacitado para entender y consumir esta forma de producción cultural. Se repite aquí lo que sucede en muchos otros campos del arte y del saber, la cultura y la ciencia a nadie parece interesarle en nuestro medio universitario y a la mayoría de los estudiantes menos.

La formación de públicos es una de las tareas a las que deben abocarse las universidades. Pero no existen en ellas programas de esta naturaleza, además de que el sistema de enseñanza imperante atiborra de materias y horas en aula a estudiantes y maestros, dejando nulo margen para actividades extracurriculares relacionadas con el arte en general. La formación de públicos es también una manera de crear las condiciones para el desarrollo profesional de los creadores plásticos que se están formando, que encontrarían así retroalimentación en la búsqueda de su propia voz como artistas. 🍷



De izquierda a derecha:

Gallegos, G. *Zeferino Nandayapa*.

Plaza de Chiapa de Corzo.

_____. *Familia zoque*, entrada de Copoya.

_____. *Ocelote*. Modelo del monumento conmemorativo de los 40 años de la UNACH.

Fotografías: Carlos Uriel.

Bibliografía

Araujo, R. (Diciembre de 2013). Comunicación personal.

Gómez, R. (Diciembre de 2013). Comunicación personal.

Jiménez Pozo, R. (2010). *La Escuela de Artes Plásticas de Chiapas, ahora ICACH 1946-1994*. Tuxtla Gutiérrez: Editorial La Joven Guardia.

Nueva Curaduría, Autorretratos (2013). *El camino de la mirada. Reynaldo Velázquez y sus amigos*. Tuxtla Gutiérrez: Coneculta.

Pinto, V. (Marzo de 2014). Comunicación personal.

Ruiz Pascacio, G. (2010). *La Plástica en Chiapas: el tránsito desde el color hasta la explosión de la forma*. Tuxtla Gutiérrez: Unicach.

SHCP, Secretaría de Hacienda y Crédito Público y Coneculta, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas (2000). *Trayectoria, obra escultórica de Reynaldo Velázquez*. México: Autor.



Rita Cifuentes. Ballet Contemporáneo.
Fotografía: Andrés Brizuela.

desarrollo de la danza en chiapas

Víctor Manuel Torres Velázquez*

La danza como una coordinación estética de movimientos corporales (Salazar, 1964), es, sin duda, una de las manifestaciones artísticas del ser humano utilizada como medio para desarrollar sus habilidades psicomotrices, expresar sus sentimientos y sus estados de ánimo. En la antigüedad, el ser humano expresaba sus necesidades vitales de alimentación (caza, recolección...), sentido de culto (ritos fúnebres, lluvia, trueno, rayo, salida y ocaso del sol, la luna...), de tipo social (galanteo, matrimonio, guerra...). Poco a poco se van configurando los diversos tipos de danzas, sin perder nunca el carácter colectivo. La procesión en torno a un objeto sagrado o un árbol es una de las formas coreográficas más antiguas y que, de forma evolucionada, bajo aspectos bien diversos, ha llegado hasta nosotros.

En México, desde épocas prehispánicas, a la par con la música, estas manifestaciones permitían cohesionar a los grupos étnicos que la realizaban; unían en el momento de ejecutar el acto, la construcción del universo, de la vida, del entorno y su relación con sus dioses. Daban a entender, también, la importancia de la naturaleza y su vínculo con otros seres vivos en correlación con la existencia humana en su constante renovación.

Con el descubrimiento de América y su posterior conquista, se dio la simbiosis cultural; los frailes españoles supieron encauzar muy bien la propagación de las ideas cristianas (Ramos Smith, 1990), usaron la lengua indígena como instrumento eficaz de penetración ideológica. Sin embargo, no siempre era posible, y para no perder el entusiasmo de los indígenas, no sólo se permitió sino se fomentó que interpretaran los cantos y danzas que se intercalaban en las obras dramáticas de carácter religioso. Como en cada pueblo y ciudad, hasta la más pequeña y alejada aldea de nuestro país, se les impuso una deidad muchas veces con rasgos y características muy similares a las deidades antiguas, de esta manera pudieron lograr su objetivo de evangelizar. De ahí el surgimiento de los festejos dedicados al santo patrón o a la “Virgen Santísima”, que dio el origen de las autoridades comunitarias: mayordomos, alféreces, capitanes y en Chiapas “Costumbreros” (Córdoba, s/f) que se encargaban de organizar, desde la limpieza de la ermita o iglesia hasta recabar u otorgar los recursos económicos y en especie. Para poder sufragar estos gastos, surgió “el sistema de cargos” que entre los zoques recibe el nombre de “mayordomías” (Del Carpio, s/f) Una de las responsabilidades fue la de sostener la música y las danzas, aunque estas últimas pasaron de ser ejecutadas por bailadores

* Docente de la Facultad de Arquitectura, comisionado al Centro de Estudios para el Arte y la Cultura y Director del Ballet Folklórico de la UNACH.

desarrollo de la danza en chiapas Víctor Manuel Torres Velázquez





Mural de Bonampak.

Ceremonia en la que participan tres dignatarios que realizan una danza ritual y son acompañados por músicos y actores disfrazados de seres fantásticos.

Fuente: http://literaturaymundomaya.blogspotmx/2011_07_01_archive.html

voluntarios a individuos comprometidos por lazos sagrados; es decir, como una manera de pagar favores divinos, por una manda o bien por una acción de gracia.

En Chiapas, aun cuando no tuvo la raigambre que se desarrolló en el centro y norte de la República Mexicana, la tradición dancística, en la época colonial, se dio de otra forma menos acentuada, propiamente como danza, ya que son pocos los registros que se tienen. Navarrete nos dice en relación a los asentamientos zoques en la región:

Gracias a una breve mención, sabemos que las autoridades coloniales persiguieron toda manifestación dancística en la que percibieran tintes idolátricos ...algunos bailes públicos donde se visten máscaras y ropaje de animales que al decir de los declarantes se hacen enfrente de la Iglesia de Nuestra

Santa Fe y luego los van a bailar a donde se guardan los ídolos y huesos que se dice son de un indio anciano principal de tiempos de la gentilidad...

Alusión que en el tiempo queda lejos, como dato aislado, en 1602.

Más adelante Carlos Navarrete, citando a don Fernando Castañón, nos dice:

Las danzas entre los indios zoques de Chiapas son una manifestación estético-religiosa. Los frailes aprovecharon el ritual primitivo para adaptarlas al cristianismo como un medio poderoso de convertirlos y destruir la idolatría, consagrándolas a determinados santos de la iglesia católica; pero sin embargo todavía guardan características del paganismo.

Este fenómeno se dio en todo el país, ya que las autoridades eclesiásticas lucharon para lograr una evangelización global utilizando todos los medios a su alcance. La celebración de festividades dedicadas a las deidades católicas fueron los elementos que propiciaron este régimen. Por lo que las danzas, para los indígenas, fue un paliativo para aminorar el subyugamiento que la Colonia impuso a través de la religión.

Referente a los bailes de salón y populares se tiene información que después de haberse establecido el régimen colonial vinieron de España personajes importantes de la danza para trabajar sus coreografías en la Nueva España, especialmente en Puebla. Florián de Vargas, Francisco de Morales y el novohispano Pedro Moral, así como los maestros y bailarines Gregorio García y Alfonso de Pineda, quienes se encargaban de montar los bailes para las fiestas virreinales y de la gente pudiente de alta alcurnia.

Ya para el período de Independencia de México, la danza en Chiapas, como en toda

la República, se fue diversificando ya que las representaciones de corte indígena quedaron establecidas al inicio del coloniaje por los frailes, los temas escenificados eran el pecado original, la expulsión del paraíso, pasajes de la vida de Cristo, el juicio final, milagros y vida de mártires y santos. El elemento grotesco era aportado por el diablo y la muerte, descendientes de las danzas macabras tan difundidas en la literatura, el teatro y la pintura europeos desde el siglo XIV (Ramos Smith, 1990), combinado con la tradición indígena, ya que la imagen de la muerte era representada por un esqueleto, siendo muy familiar a los indios. Las danzas guerreras habían sido práctica común de los indios y este nuevo baile (“Moros y cristianos”) debió haber sido de su agrado, pues se utilizó mucho durante este tiempo arraigándose definitivamente en nuestro país. Sus personajes enemigos del nuevo culto varían, pueden ser: Mahoma, Pilatos, el Sultán, entre otros, quienes luchan contra los cristianos capitaneados por san Miguel Arcángel y/o el apóstol Santiago. A principios del siglo XIX, los bailes populares eran ejecutados en los fandangos del pueblo, interpretando sones creados por artistas mestizos y algunos indígenas, por ejemplo: las canciones del jarabe tapatío que se usaron hasta 1870, están escritas con la incorrección característica en los músicos de aquella época, y ahí pueden notarse los períodos de transición en el baile y los diversos sones de que éste se compone. Por entonces se introdujo en el jarabe un fragmento de la zarzuela española “La madre del cordero” (Jáuregui, 1999).

En el estado de Chiapas, el acompañamiento musical de las danzas y bailes fueron sones ejecutados con instrumentos que van desde los prehispánicos: el zacatán y el tunkul, caracoles, ocarinas, tambores, sonajas, flautas de caña y de hueso, de 125 instrumentos que, según investigaciones del INAH, se encuentran registrados en el área maya, pasando por los



Primera generación del ballet folklórico de la UNACH.
 Fotografía: Víctor Torres.

instrumentos traídos por los europeos, hasta nuestra tradicional marimba, con la cual se interpretaban las melodías de moda, shotis, polkas, zarabandas, valeses y composiciones de autores regionales. Las danzas y bailes, sobre todo los de salón, no pasaban desapercibidos para la alta sociedad de Tapachula, San Cristóbal y Tuxtla que eran las ciudades más importantes del siglo XIX, en Chiapas. Sin embargo, las danzas tradicionales de las comunidades indígenas y algunas mestizas continuaron ejecutándose como fueron instauradas en la época colonial, hasta el siglo XX.

En los años treinta del siglo XX, destacados artistas mexicanos, con formación dancística en Europa, buscaron el propósito de absorber los elementos utilizables de la danza autóctona que, como lo hemos mencionado antes, tienen en México gran visualidad por sus indumentos y presentan rasgos danzables que fueron incorporados escénicamente al ballet, entre ellos la Escuela de Danza de las hermanas Nelly y Gloria Campobello. En 1947 destacan las bailarinas Guillermina Bravo y Ana Mérida quienes son comisionadas para di-

rigir la Academia Mexicana de la Danza, cuyos lineamientos consideraban que el arte popular era la “fuente viva de conocimiento y de carácter de lo mexicano” (Aroeste Konigsberg, 1987). De este grupo de artistas mexicanos, surge la figura de Amalia Hernández quien se destacó por sus ensayos coreográficos (Salazar, 1964). Amalia Hernández Navarro crea en 1952 el Ballet de México y en 1959 nace el Ballet Folklórico de México. Su inquietud se centra en la danza tradicional mexicana como un enamoramiento: se había dejado cautivar por la danza y la música que conoció en diversos lugares del país, cuando había visto y oído a campesinos e indígenas en fiestas populares o en su vida cotidiana.

Y soñaba: ¡qué precioso ha de ser irse de danzante por las ferias de los pueblos! Ése era un sueño poco ambicioso. Pero también tenía otro mayor: ¡o bailarina de ballet, para recorrer el mundo! (Suárez, 1993).



Cumplió su sueño, y con esfuerzo e inteligencia desarrolló profesionalmente una nueva forma de danza. Hasta se le llegó a considerar un “espectáculo folclórico superdotado”, con el cual Amalia Hernández había logrado convertir en realidad el sueño que tuvo hace más de cuarenta años un grupo de escritores, compositores y pintores, que bajo la tutela económica de José Vasconcelos intentó crear un espectáculo formado por los bailes y cantos de la ancha tierra mexicana (De María y Campos, 1961). El nacimiento de este género dancístico se diseminó por toda América, principalmente en México, ejemplo que es copiado por coreógrafos nacionales. Mientras tanto, en la UNAM por acuerdo directo de la rectoría, en 1945, siendo rector Salvador Zubirán, se patrocinaron los programas de Arte Folklórico, los cuales se presentaron mensualmente con obras en lenguas náhuatl y

tarasca. La fiesta de las Canacuas, Cantos de la tribu Cora, números en guitarra y canciones del siglo XIX (Pérez San Vicente, 1979). Fueron las primeras manifestaciones de la tradición indígena llevadas a escena como espectáculo, por Difusión Cultural de la UNAM, sin llegar a igualar el trabajo desarrollado por Amalia Hernández; su enfoque era más bien hacia la danza contemporánea, pues en 1972 en el período del rector Pablo González Casanova, considerando la necesidad de programar las actividades de danza en las universidades en igualdad de condiciones a cualquier otra disciplina de extensión y de acuerdo con las tres funciones de la universidad, se recomienda:

Docencia

1. Planificar de manera permanente la enseñanza de la danza contemporánea en la universidad de tal manera que



alcance el nivel de carrera universitaria formando bailarines, coreógrafos, investigadores, críticos y técnicos.

2. Organizar cursos y seminarios especiales, intensivos y temporales para atraer hacia la danza un número cada vez mayor de miembros de la comunidad...

Investigación

3. Efectuar una evaluación técnica de las expresiones dancísticas en América Latina y sus posibilidades de desarrollo.
4. Levantar un censo de los recursos existentes (tipos de danza, número de grupos, personas, grado de preparación, etc.).
5. Iniciar la preparación de una historia de la danza en América Latina y de aquellos materiales útiles para la creación de un lenguaje dancístico latinoamericano.

De izquierda a derecha.

Parachicos. Ballet folklórico de la UNACH.

El alcaraván. Ballet folklórico de la UNACH.

Fotografías: Víctor Torres.

no, con el apoyo de historiadores, antropólogos, sociólogos.

Extensión

6. Ofrecer un mayor número de presentaciones de danza profesional y experimental a la comunidad.
7. Organizar ciclos de conferencias y debates sobre la danza y sus relaciones de los acontecimientos y actividades de la época contemporánea. (Pérez San Vicente, 1979).

A la par de las instituciones de educación superior como la UNAM y el IPN, las Misiones Culturales fueron un proyecto que surge desde el origen de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en 1922, como un eje fundamental para su funcionamiento, como parte de la gran "cruzada contra la ignorancia" que Vasconcelos propugnaba y buscaba incorporar a los indígenas y a los campesinos al proyecto de nación civilizada (Loyo, 1999) y difundir entre ellos un pensamiento racional y práctico para terminar con el fanatismo religioso, los hábitos "viciosos"



Traje de chiapaneca.
Traje de gala zoque.
Ilustraciones: Renata Estrada Cal y Mayor.

y llegar a un saneamiento corporal y doméstico (Huges, 1951). Chiapas fue considerado dentro de este programa en 1926 enviando brigadistas para propiciar el combate al analfabetismo; aun cuando no se tiene contemplada en la promoción de las artes a la danza, los brigadistas observaban las manifestaciones tradicionales de los pueblos e iniciaron un rescate llevándolas a los centros escolares para recrear festivales cívicos, asimismo introdujeron bailables y rondas que se desarrollaban en las zonas urbanas del

centro del país. En los años cincuenta del siglo XX, la actividad cultural, en materia dancística, en Chiapas logra su despegue con la creación del Ateneo de Chiapas. En 1948 (Corzo, 1999), el gobernador Francisco J. Grajales concibe la idea de que se creara una obra de ballet inspirada en las hermosas pinturas murales de Bonampak, de esta iniciativa nace el Ballet Bonampak, producción de las artes escénicas, a través de la danza contemporánea, que crea grandes expectativas en el desarrollo del arte dancístico para el estado de Chiapas, personajes importantes como Ana Mérida se encargan de crear la coreografía de este proyecto, la dirección escénica la llevó a cabo Fernando Wagner, la música fue compuesta por el maes-



tro Luis Sandi, la escenografía diseñada por Carlos Mérida, el cuerpo de bailarines estuvo integrado por jóvenes tuxtlecos, esta obra se estrena, con bastante éxito, en noviembre de 1951. En 1953, la Prof.^a Silvia Beatriz Maza Solís se hace cargo de la Escuela de Danza de la Dirección General de Bellas Artes del Gobierno del Estado de Chiapas y en 1963 se integra al repertorio del Ballet Folklórico de Bellas Artes la “Fiesta chiapaneca” que conjuga las tradiciones y el folklore de Chiapas, lo que da inicio a la era de los ballets folklóricos en la entidad, bajo la dirección de la Prof.^a Silvia Beatriz Maza Solís. En 1956, la Prof.^a Marta Arévalo Osorio se integra a la vida artística cultural de Chiapas, forma un grupo de danza el cual se presenta en la toma de

Grupo de danza universitaria.
Fotografía: Gisel Hernández.

posesión del Dr. Samuel León Brindis al Gobierno del Estado de Chiapas. En 1957 se integra a la Dirección General de Bellas Artes, contribuyendo con sus investigaciones de la tradición dancística chiapaneca, a la gran riqueza folklórica de nuestra entidad; en 1965, forma el grupo de danza dependiente del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (ICACH); en 1973 funda el Ballet Folklórico del Instituto Tecnológico de Tuxtla Gutiérrez (ITTG) que posteriormente será el Ballet Folklórico Chiapas y en 1978 asume el cargo de directora de este ballet, la Prof.^a

Florinda Victoria Ocampo García. Durante esta década de 1970 surgen varios grupos, como el Grupo de Danza del Instituto Nacional de la Juventud (Injuve) dirigido por la Prof.^a Adriana León; el Ballet Folklórico Chiapaneco, dirigido por el Prof. Adán Palacios Gómez; el Grupo de Danza Magisterial, que será posteriormente el Conjunto Folklórico Magisterial dirigido por el Prof. José de Jesús Mátuz Marina. En 1975 inicia sus actividades la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH) y la maestra Marta Arévalo presenta la propuesta de creación del Ballet Folklórico de la UNACH, grupo en el cual recrea la gama de coreografías y consolida su creatividad artística, que desde 1950 ha venido desarrollando a través de sus investigaciones. Cabe hacer mención que la Prof.^a Arévalo es uno de los personajes importantes del desarrollo de las artes en Chiapas que, desde niña, observó una gran sensibilidad hacia las artes: música, danza y teatro, comenta que

Cuando pude pararme solita, Rafita Aquino, mientras tocaba la marimba, me ponía sobre sus pies y yo agarrada de sus pantalones bailaba sobre ellos

Por otra parte nos relata también:

Cuando no había fiestas, ni marimba, ni tambor, ni pito, en mi casa bailé con mi padre alegres sonecitos, silbados por él, y bajo un árbol allá en el jardín de mi casa. Mi padre me enseñó a zapatear (Arévalo, 2010).

Lo anterior nos refiere que Marta Arévalo Osorio, desde temprana infancia, contó con la sensibilidad creativa que la marcó toda su vida y la llevó a desarrollar esa inquietud sobre la investigación, permitiéndole crear y recrear coreografías de danzas y bailes regionales que han pasado a formar parte del bagaje histórico de la tradición dancística en Chiapas, como el

principal pilar del folklore en nuestra entidad. Sus coreografías han sido interpretadas en diferentes partes del mundo por los grupos y ballets de danza folklórica a nivel local, nacional, e internacional, el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández fue uno de ellos. Puedo afirmar que todos los grupos existentes hoy día tienen en su repertorio las danzas y bailes de la Prof.^a Arévalo, que son alrededor de 50 coreografías, destacando “El alcaraván” como la coreografía que ha impactado más en el gusto del público, por lo tanto la que la representa.

Para la década de 1980, ante el gran éxito que han tenido los ballets folklóricos a nivel nacional e internacional, en Chiapas surgen grupos de danza como: el Grupo de Danza Folklórica Independiente Kho-Balam, dirigido por el Ing. Carlos de Jesús Trujillo Quintero; el Ballet Folklórico Balum Canán, dirigido por el Prof. Héctor Alias López; el Grupo de Danza Tuchtlan, dirigido por el Prof. Adoraín Vázquez Juárez; el Ballet Folklórico Zoque, dirigido por el Prof. Francisco Castellanos Zavala. En San Cristóbal se integra el Grupo de Danza Folklórica Xochipilli de la UNACH. En esta década también da inicio un proyecto denominado Encuentros interétnicos que busca impulsar una política cultural de preservación del estado, impulsado por y para los pueblos nativos, efectuados en cuatro sedes ubicadas en distintas regiones lingüísticas: tzotzil, zoque, tojolabal y tzeltal. Sin embargo es en 1990 cuando se presenta el proyecto del Festival Maya-Zoque, cuyo objetivo es fortalecer, desarrollar, recrear y difundir el patrimonio cultural de las etnias originarias, grupos de los troncos lingüísticos maya, zoque y chiapaneco representados por los tzeltales, tzotziles, ch’oles, tojolabales, jacaltecos, mames, mochós, kakchikeles, chujes, zoques y chiapanecas, surgen como un nuevo perfil histórico para la armonía y el florecimiento del conjunto de identidades que hoy nos toca vivir. (Instituto Chiapaneco de Cultura, s/f). A partir



Mtra. Marta Arévalo de Alaminos, coreógrafa y fundadora del ballet de la UNACH.

Fotografía: Maritza González.

de la década de 1990 se integran otros grupos de danza folklórica como el Grupo de Danza, hoy Compañía, Cadox, dirigido por la Prof.^a Guadalupe Bautista; el Grupo Juvenil de Danza Folklórica de la UNACH, dirigido por el Prof. Juan Carlos Cano Aguilar.

En el año 2000 el movimiento toma un rumbo importante, ya que las manifestaciones de la danza contemporánea y clásica han tenido presencia en nuestra entidad, con la participación de egresados de otras universidades como la Universidad Veracruzana. La aceptación de estas disciplinas se ha ido desarrollando paulatinamente, las nuevas tendencias dancísticas requieren de profesionalización, las técnicas de una participación más activa con contenido

didáctico para su posterior promoción en sus diferentes modalidades: frente a grupo, frente a un público y/o frente a las cámaras de televisión. Para ello se requiere de una profesionalización que el intérprete de la danza siga los lineamientos actuales de las artes escénicas, como son el manejo de los espacios, las caracterizaciones de ciertos personajes o animales, expresión corporal y todas las técnicas inherentes al proceso de asimilación de estos conocimientos de manera sistemática, siguiendo las reglas de las nuevas tendencias dancísticas, como por ejemplo, en el cual no sólo se requiere de preparación física y técnica, sino que es necesario que, tanto el instructor como el bailarín, tengan una preparación mental (Taylor y Taylor, 1995) para formar artistas y público con amplio conocimiento de estas disciplinas, para el disfrute y la comprensión de esta rama de las artes escénicas, profesionalmente hablando.

Ante la necesidad imperiosa de profesionalizar el campo de la danza en esta región de nuestro país, la Universidad Autónoma



Rita Cifuentes. Ballet Contemporáneo.
Fotografía: Andrés Brizuela.

de Chiapas acuerda, en diciembre de 2009, la creación del Centro de Estudios para el Arte y la Cultura, cuyo objetivo principal es impulsar la enseñanza, investigación, creación, producción, difusión y divulgación, promoción, acceso y disfrute de las expresiones culturales y artísticas locales, nacionales e internacionales; basándose en este objetivo, surge la Licenciatura en Danza, cuyo programa es único en su género, pues contempla dentro de su currícula las tres disciplinas básicas de la danza: clásica, contemporánea y folklórica. Durante este proceso se proyecta fortalecer la

actividad académica con el uso de las TIC, aun cuando 70% de la carrera es práctica, debemos mantener comunicación con las redes sociales estableciendo vínculos con otras instituciones afines para que, en un futuro no lejano logremos, a través de las instancias correspondientes, la movilidad de alumnos y docentes, en un proceso de intercambio de experiencias y de conocimientos. La Universidad Autónoma de Chiapas cuenta con dos excelentes promotores, uno académico y el otro como embajador: la Licenciatura en Danza y el Ballet Folklórico Universitario. 🍷

Referencias bibliográficas

- Arévalo, M. (2010). *Danzas y Bailes del Estado de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: UNACH.
- Aroeste Konigsberg, M. T. (1987). El problema del nacionalismo en la danza moderna en México. En *Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza*. México: CENIDI Danza/INBA.
- Consejo Estatal para las Culturas y las Artes del Estado de Chiapas. (s/f). *Panorama de la cultura en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Coneculta.
- Corzo, A. (1999). *Chiapas: voces de la danza*. Tuxtla Gutiérrez: Coneculta.
- De María y Campos, A. (1961, 23 de diciembre). Teatro. El Ballet Folklórico de Bellas Artes. En *Novedades*.
- Huges, L. H. (1951). *Las Misiones Culturales Mexicanas y su programa*. París: Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas.
- Instituto Chiapaneco de Cultura. (s/f). *Memorias. Instituto Chiapaneco de Cultura 1989-1994*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Jáuregui, J. (1999) *Los mariachis de mi tierra... noticias, cuentos, testimonios y conjeturas: 1925-1994*. México: Conaculta/Culturas Populares.
- Loyo, E. (1999). *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México, 1911-1928*. México: El Colegio de México.
- Olivera, M. (1974). Las danzas y fiestas de Chiapas. En: *Catálogo nacional de danzas*, vol. 1. México: FONADAN.
- Pérez San Vicente, G. (1979). La Extensión Universitaria. En: *Notas para su historia*, vol. 6, tomo 1. México: UNAM.
- Ramos Smith, M. (1990). *La danza en México durante la época colonial*. México: Conaculta/ Alianza Editorial Mexicana.
- Salazar, A. (1964). *La danza y el ballet*. Breviario. (3ª reimpresión). México: Fondo de Cultura Económica.
- Suárez, L. (1993, 17 de junio). México baila. *Vanguardia*. (Original de marzo de 1960).
- Taylor, J. y Taylor. C. (1995). *Psicología de la Danza*. Madrid: Gaia Ediciones 2008.



me gustaría
montañas de
nte tres días
de mi cu
vez, huer
ciudad de Las

chiapas en el arteficio literario

Antonio Durán Ruiz
José Martínez Torres*

En este artículo se trata, aunque someramente por condiciones de espacio, el devenir literario de Chiapas; para ello recurrimos a ciertas fuentes —que aparecen relacionadas al final de estas páginas, en la bibliografía—, en las cuales se fundamenta un estudio más amplio. El que se presenta ahora es un material aún incompleto; el criterio que seguimos incluye escritores chiapanecos y escritores de otras latitudes que han ficcionalizado diversos aspectos relacionados con la región.

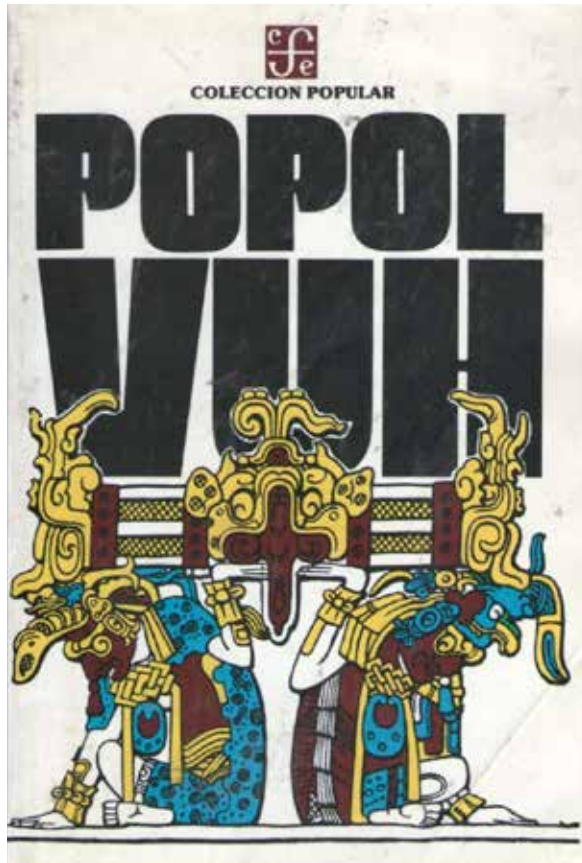
Antes de la llegada de los españoles, el territorio chiapaneco estuvo habitado por mayas, zoques y chiapanecas. Estos grupos, no obstante las diferencias, compartían profundos rasgos culturales; los límites de sus cosmovisiones son inciertos; sin embargo, las etnias mayas del territorio estaban ligadas a los mayas guatemaltecos en cuanto a su concepción del mundo; los tzotziles y tzeltales, por ejemplo, son muy parecidos culturalmente a los quichés y cakchiqueles, lo testimonian, entre otros, los signos de las ruinas de Toniná, situadas en Ocosingo, Chiapas, que representan en parte ciertos relatos del *Popol Vuh*.

Los mayas conservaron sus mitos, historia, moral, sueños, temores y deseos por medio de la escritura y la tradición oral; la mayoría de sus libros desapareció durante la época virreinal debido a la intolerancia de los frailes españoles que, con su monolítica concepción religiosa, veían en los ritos indígenas “cosas del demonio” contrarios a la “verdadera religión cristiana”. Indagaban sobre la existencia de esos libros, pero para reducirlos a cenizas. El testimonio de fray Diego de Landa (1986: 104-105) constituye la información más importante sobre la cultura maya yucateca de su tiempo, incluyendo la que él mismo destruía:

Usaba también esta gente de ciertos caracteres o letras con los cuales escribían en sus libros sus cosas antiguas y sus ciencias, y con estas figuras y algunas señales de las mismas, entendían sus cosas y las daban a entender y enseñaban. Hallámosles gran número de libros de estas sus letras y porque no tenían cosa en que no hubiese superstición y falsedades del demonio, se los quemamos todos, lo cual sintieron a maravilla y les dio mucha pena.

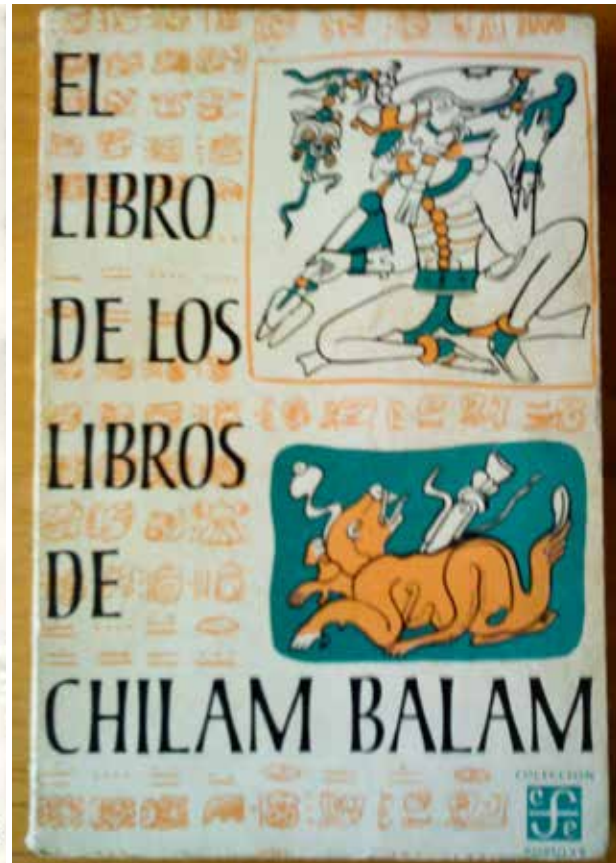
Sólo se salvaron tres códices de la época prehispánica: el Dresde, el Madrid y el París; la autenticidad del llamado Códice Grolier aún se discute.

* Universidad Autónoma de Chiapas.



Cubierta del *Popol Vuh*. Fondo de Cultura Económica, 1960.

Cubierta del *Libro de los Libros de Chilam Balam*. Fondo de Cultura Económica, 1963.



Fueron pintados en papel elaborado con la corteza del árbol de amate, plegados a manera de biombos. En la introducción a *Los códices mayas*, Thomas Lee Jr. (1985) señala que no sólo el papel amate sirvió como portador de la escritura, también hay textos y fechas tanto en las construcciones (pirámides, templos, juegos de pelota, plataformas) como en la cerámica, madera, concha, estuco, piedras preciosas (jade, obsidiana, ónix).

Desde los albores del período colonial, los mayas escribieron en su lengua materna usando caracteres latinos; la mayoría eran informes

proporcionados a las autoridades españolas a petición de éstas; otros documentos se re-dactaron con el afán principal de guardar la memoria de los pueblos, recuperar y conservar sus valores culturales fuertemente amenazados por el embate de los conquistadores hispánicos. Estos manuscritos fueron guardados celosamente por los indígenas; se cree que son transcripciones de códices y anotaciones de la tradición oral transmitida de generación en generación. Escritos algunos desde el siglo XVI en papel de castilla aprovechando el alfabeto latino o castellano, eran copiados varias veces conforme se deterioraban, lo que explica las interpolaciones de origen cristiano, así como algunas alteraciones al original.

Como explica Demetrio Sodi (1981: 7), “no sabemos hasta qué punto podemos hablar de una literatura propiamente dicha entre los

pueblos mayas” porque la mayor parte de los textos que se conservan, no obstante sus valores poéticos y literarios, “son eminentemente religiosos, proféticos e históricos”.

Los libros representativos del área maya son los libros de *Chilam Balam*, correspondientes a la península de Yucatán: *Anales de los Cakchiqueles*; *Popol Vuh*; *Rabinal Achí* y *Título de los señores de Totonicapán*, todos estos pertenecientes al área maya guatemalteca que, como se ha señalado, expresaban también la cosmovisión de los mayas chiapanecos, incluso de los zoques y chiapanecas, aunque quizá en menor medida. Sobre los *Libros de Chilam Balam*, Miguel León Portilla (1984: 37) dice que:

se tiene noticia de la existencia de dieciocho libros de ‘Chilam Balam’. En ellos se contienen varias crónicas, las profecías de los días, de cada uno de los años y de otros periodos más largos. Hay también algunos pasajes de carácter mítico y aún algunos himnos y cantares, sin olvidar las ya aludidas referencias de manifiesto origen bíblico y cristiano.

Anales de los Cakchiqueles, también conocido con los nombres de *Memorial de Sololá*, *Memorial de Tecpán-Atitlán* y *Anales de los Xahil de los Indios Cakchiqueles*, refieren el origen mítico de los cakchiqueles, parientes cercanos de los quichés, sus peripecias en busca de lugares propicios para su establecimiento, su salida de Tulán, la fundación de sus ciudades, su luchas con los quichés, las hazañas de los reyes y guerreros, las conquistas y fundaciones de pueblos, la sucesión de los jefes de la nación, sus encuentros con los conquistadores españoles y la predicación del cristianismo por los frailes.

El *Popol Vuh*, el *Rabinal Achí* y el *Título de los señores de Totonicapán* son creaciones quichés. El primero —conocido también con los nombres de “Libro del Consejo” y “Manuscrito de Chichicastenango”— es el texto más célebre

de los mayas quichés de Guatemala porque consigna con mayor claridad y amplitud las explicaciones míticas que surgieron dentro del ámbito cultural maya.

El *Título de los señores de Totonicapán*, “aunque influido por las ideas cristianas, transcribe antiguas crónicas y genealogías netamente indígenas”, según Miguel León-Portilla (1984: 37). Adrián Recinos (1980: 2012) observa que el valor de este libro es de suma importancia porque “confirma en parte las noticias históricas y legendarias contenidas en el *Popol Vuh*, y en parte ofrece una versión diferente de las mismas”.

El *Rabinal Achí* es una pieza de teatro, considerada una de las creaciones literarias de mayor pureza en relación con la influencia occidental, evoca la época en que hubo una disputa territorial entre los indios quichés de Gumarcaaj y los indios quichés de Rabinal. El *Rabinal Achí*, que significa “El Varón de Rabinal”, es “la única obra de teatro prehispánico que ha llegado a nosotros casi completa”, escribe Demetrio M. Sodi (1981: 95); formado por largos diálogos, recrea la hazaña del Varón de Rabinal —hijo del Jefe Cinco Lluvia— que vence en una batalla al Varón de los Queché y lo lleva prisionero ante su padre. El Jefe Cinco Lluvia concede al guerrero vencido dádivas a fin de honrar su muerte inminente; después, el Varón de los Queché es sacrificado. Se sabe que la obra se representaba con un fondo de danza y música.

A estas creaciones tempranas de la época colonial se agregan otros textos menos conocidos, tales como el *Ritual de los bacabes*, “libro de recetas y de fórmulas mágico-medicinales más reciente donde se mencionan numerosas divinidades”, observa Jacques Soustelle (1988: 148); *Libro de los cantares de Dzibalché*, himno y canto lírico y religioso de los antiguos mayas de Yucatán; *La historia quiché* de don Juan Torres, el *Título real de Izquim-Nehaib*, el *Título de Santa*

Clara de la Laguna, escritos en lengua quiché; *La historia de los Xpantzay de Tecpan, Guatemala*, manuscrito cakchiquel.

Actualmente las comunidades mayas siguen expresando sus mitos, oraciones, invocaciones, penas, esperanzas, propiamente mayas en sus discursos orales y escritos. Se han recogido algunas oraciones y relatos lacandones, tzotziles, tzeltales, choles, tojolabales, zoques y chiapanecas. Se presentan tres ejemplos.

Poema lacandón¹

*Cada vez que levanto mi pie,
cada vez que levanto mi mano,
muevo la cola.
Escucho tu voz venir desde muy lejos.
Casi estoy dormido:
busco un árbol caído,
voy a dormir en un árbol caído.
Mi piel, mi pie, mi mano,
mis oídos están rayados.*

Rezo para curar la epilepsia²

*Fuego verde, niebla en el aire,
te has convertido en epilepsia.
Fuego amarillo, te has convertido en
epilepsia.
Viento del norte,
te has convertido en epilepsia,
una epilepsia casada por el sueño,
niebla blanca te has convertido en
epilepsia,
niebla roja te has convertido en epilepsia.
Lo desataremos,
nueve veces lo desataremos,*

1 Demetrio Sodi apunta que el texto fue recogido entre los lacandones de Pelhá por Phillip y Mary Baer y apareció publicado por ellos en versión original e inglesa en la revista *Tlalocan*, vol. II, no. 4, p. 376, México, 1948. Demetrio Sodi (1964) consigna la versión castellana en el libro *La literatura de los mayas*.

2 Texto tzotzil recogido "por el Dr. William R. Holland en los altos de Chiapas, México, 1960. Versión castellana de Pascual Hernández T'ul" (Sodi, 1986: 89).

*lo desharemos,
nueve veces lo desharemos,
lo calmaremos, nueve veces lo calmaremos,
Señor.*

*En una hora, en media hora, para que no se
vaya como una niebla,
que no se vaya como una mariposa.
¡Arréglate, pulso grande! ¡Arréglate, pulso
chico!*

*Los dos pulsos en una hora, en media hora.
Así sea, Señor.*

*Así te acabas [epilepsia],
sobre trece montañas,
sobre trece lomas,
ahí te acabas en medio de trece filas de
rocas,
ahí te acabas en medio de trece filas de
lomas.*

El nucú³

*–Buenos días, tío.
–Buenos días, tía.
–¿Recogieron el nucú?
Es hormiga grande
el nucú.
Tiene alas y vuela
el nucú.
Tiene su culo grande,
con mantequilla,
el nucú
Con limón es bueno,
con sal es bueno,
se pone en un comal
y después en la tortilla;
se come
el nucú.*

–Demos gracias a Dios, tío.

–Demos gracias a Dios, tía.

3 Poema zoque de Tecpatán, Chiapas, que Carlos Navarrete recogió y tradujo, según Gabriel Zaid (1987: 642).

Hasta donde sabemos, los indígenas de Chiapas no habían asumido el oficio literario tal como se concibe en la cultura occidental, hasta la década de los ochenta; comenzaron con la reproducción de relatos, leyendas, fábulas, cuentos y oraciones, como se observa en el libro *Conjuros y ebriedades* de Ámbar Past o las publicaciones de *Sna Itz'ibajom* y las de la Subsecretaría de Asuntos Indígenas; esencialmente han sido recopilaciones de relatos indígenas. En la actualidad, escritores indígenas chiapanecos incursionan en el ámbito de la creación literaria, como Ruperta Bautista (tsotsil), Juana Karen Peñate (chol), Enriqueta Lunes (tzotzil), Elvira de Imelda Gómez Díaz (zoque), Armando Sánchez Gómez (tzeltal) y Francisco Javier Sánchez Gómez (tzeltal).

Octavio Gordillo dijo que entre los poetas memorables del siglo XVI se hallan los hermanos Fernando, Manuel y Antonio de Valtierra, misioneros cristianos de Ciudad Real, y los también dominicos Carlos Cristóbal y Felipe Cadena, en el XVII, cuya poesía fue fundamentalmente teológica, expresada mediante villancicos, silvas, sonetos, no por ello carente de belleza de estilo, gracia y adornos retóricos propios de la época barroca;⁴ señaló que la primera gran explosión de la poesía chiapaneca la dio fray Matías de Córdova en el siglo XVIII. Su poema “La tentativa del león” está considerada como una de las fábulas “más bellas y extraordinarias de la literatura española”. Como se sabe, en el siglo XIX descollaron José Saturnino Arzate, José Emilio Grajales y Rodolfo Figueroa; este último fue uno de los poetas románticos de mayor éxito en Centro y Sudamérica a finales de esa misma centuria; sus poemas “Por el arte”, “Toro salvaje” y “La zandunga” —que presentamos a continuación— eran leídos y recitados en Guatemala, Honduras, Perú y Chile.

⁴ Conferencia “Erotismo y sensualidad naturalista, rasgos esenciales de la poesía chiapaneca”, en la Casa Museo Belisario Domínguez, el 20 de julio de 2006, en el marco del VI Festival Internacional de la Cultura y las Artes Rosario Castellanos.



Rodolfo Figueroa Esquinca.

La zandunga

*Cuando en la calma de la noche quieta
triste y doliente la zandunga gime,
un suspiro en mi pecho se reprime
y siento de llorar ansia secreta.*

*¡Cómo en notas sentidas interpreta
esta angustia infinita que me oprime!
¡El que escribió esa música sublime
fue un gran compositor y un gran poeta!*

*Cuando se llegue el suspirado día
en que con dedo compasivo y yerto
cierre por fin mis ojos la agonía,*



Emilio Rabasa.
Cubierta del libro *La Bola*, 1888.

*la zandunga tocad, si no despierto
al quejoso rumor de la armonía,
¡dejadme descansar que estaré muerto!...*

Uno de los narradores chiapanecos más importantes indudablemente fue Emilio Rabasa, que ocupa varias páginas del estudio anunciado, contemporáneo de los grandes poetas de la *Revista Azul* y de la *Revista Moderna*. Manuel González Ramírez (1995: V-XIV) señala, en su prólogo a *Retratos y estudios* de Emilio Rabasa,

O. R. SPÍNDOLA & COMP., EDITORES.

LA BOLA

—POR—

EMILIO RABASA

(SANCHO POLO).

Segunda Edición.

—MÉXICO—

TIPOGRAFÍA DE O. R. SPÍNDOLA & COMP

Ex-Seminario 2.

1888.

que sus obras de ficción, emparentadas con los grandes novelistas españoles de su época, se engrazan a las raíces de México, cuyo ambiente supo retratar; fue un costumbrista a la manera de Galdós, “especialmente el Galdós de la segunda serie de los *Episodios nacionales* que captó la vida de los barrios pobres españoles, y que hizo de *Fortunata* y *Jacinta* la expresión por excelencia de este género.”

El Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas publicó *12 poetas chiapanecos* de José Casahonda Castillo en 1976,⁵ diez años después de *Poesía*

⁵ Recuérdese que Casahonda (1915-1984) es el autor del ya clásico *Cincuenta años de revolución en Chiapas* (1963) y también se cuenta entre los miembros fundadores del Ateneo, del que fue presidente en 1950.

en movimiento (México 1915-1966), la antología que elaboraron Octavio Paz, Alí Chumacero y José Emilio Pacheco, y a cinco años de haberse publicado la selección poética de Gabriel Zaid *Ómnibus de poesía mexicana*, en 1971, dos volúmenes determinantes del canon literario en México, en el que también se inscribe este libro. A diferencia de estas dos últimas, el trabajo de Casahonda tiene un carácter regional y, en esa medida, un campo de estudio más delimitado —basta pensar en los cuarenta y dos poetas incluidos en *Poesía en movimiento* y en las centenas de escritores de varios siglos que se compilan en *Ómnibus...*—, si bien comparte con estos libros antológicos cierta visión de la poesía, común a los poetas activos en el momento de su realización, los años sesenta y setenta del siglo XX, cuando el llamado compromiso social del escritor era un valor predominante. Casahonda buscó incluir los doce mejores trabajos de los doce mejores poetas habidos en Chiapas a lo largo de su historia reciente.

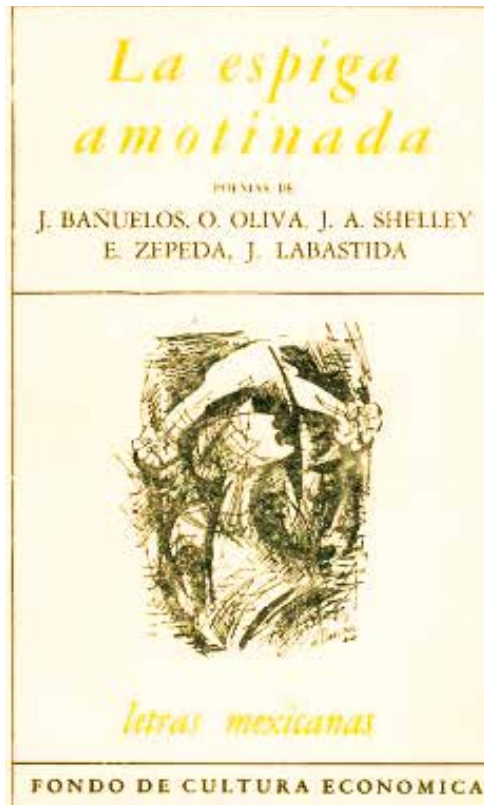
Los poetas seleccionados son Rodolfo Figueroa Esquinca (1866-1899), Santiago Serrano Ruiz (1897-1957), Armando Duvalier (1914-1980), José Falconi Castellanos (1922-1970), Rosario Castellanos Figueroa (1925-1974), Jaime Sabines Gutiérrez (1926-1999), Enoch Cancino Casahonda (1928-2010), Juan Bañuelos Chanona (1932), Daniel Robles Sasso (1933-1971), Óscar Oliva Ruiz (1938) y Elva Macías Grajales (1944). Las fechas de nacimiento de cada uno pueden ubicar al lector en este avance cronológico del siglo XIX al XX: 1866, 1897, 1914, 1922, 1925, 1926, 1928, 1932, 1933, 1938, 1944 y 1945; entre el primer autor y el segundo hay un vacío de treinta y un años, diferencia que se va acortando, pues entre el segundo y tercero la distancia temporal es de diecisiete y, a partir del tercer autor, la producción de poetas aumenta con varios de ellos nacidos en cada década: cuatro en la de los veinte; tres en la de los treinta y dos en la de los cuarenta. La actividad literaria



Armando Duvalier.

del primer poeta pertenece completamente al siglo XIX, mientras que varios de ellos han publicado sus trabajos principales en la segunda mitad del XX, y siguen activos en el siglo XXI.

Con estos autores, la literatura chiapaneca trasciende su ámbito local; *La espiga amotinada* aparece en 1960 y *Ocupación de la palabra* en 1965, dos antologías que incluyeron textos de Juan Bañuelos, Óscar Oliva y Eraclio Zepeda: el malogrado Raúl Garduño formó parte del volumen colectivo *Poesía joven de México* (1967); Rosario Castellanos murió dos años antes de la publicación de *12 poetas chiapanecos*, pero en ese momento ya se conocía lo más importante de su obra, en tanto que Jaime Sabines era un poeta de prestigio y



Cubierta del libro *La Espiga amotinada*, Fondo de Cultura Económica.

estaba por publicar *Nuevo recuento de poemas* (1977), el libro de su definitiva consolidación literaria.

En la introducción a *12 poetas chiapanecos*, Casahonda hace un recorrido crítico de cada uno de los poetas incluidos, del más antiguo al más reciente; también presenta un breve panorama del siglo XIX literario en Chiapas, cuyo desarrollo fue limitado debido a que la ocupación central era “resolver su destino histórico” —señala Casahonda— ya que en todo momento, se vivió “en zozobra política, en inquietud económica y en la angustia de la guerra civil”. Un impedimento de orden técnico dificultó aún más el desarrollo textual decimonónico de Chiapas. Cuando por fin pudo contarse con una imprenta (de hecho instaladas simultáneamente en Tuxtla y en San

Cristóbal),⁶ este avance tecnológico se empleó preferentemente para publicar textos religiosos, políticos y periodísticos. En 1958, Casahonda entrevistó a Fernando Castañón Gamboa, la más importante autoridad sobre la materia en la entidad, quien declaró que el tema relevante “en 50 años del periodismo era el político, en un ochenta por ciento”.

12 poetas chiapanecos es a su vez relevante para la comprensión del horizonte cultural de los años sesenta y setenta del siglo XX, así como de ciertas particularidades de Chiapas, por ejemplo, el hecho de que el rescate de textos olvidados, inéditos y poco conocidos haya sido una labor escasamente frecuentada.⁷ Esto puede verse como una lectura representativa de su tiempo y de un momento histórico de producción literaria. En este sentido, Gerard Genette señala que: “Una época se expresa tanto por lo que se lee como por lo que se escribe, y estos dos aspectos de su literatura se determinan recíprocamente”.⁸ Esto es que en el volumen están presentes las expectativas culturales, tanto del público como de los escritores chiapanecos durante los años setenta.

Se observa así que ese trabajo de 1976 estuvo a cargo de un miembro del grupo denominado el Ateneo, precisamente el movimiento que unos veinte años antes había propiciado el máximo

6 Para este asunto en particular el lector debe remitirse al libro de Fernando Castañón Gamboa: *La imprenta y el periodismo en Chiapas*, una colección de artículos recopilados por Rodrigo Núñez y publicada por la Universidad Autónoma de Chiapas en 2005. Esta edición reúne los textos sobre el tema elaborados por Castañón en distintos períodos y publicaciones a partir de 1934. Véase “El celo inquisitivo de Castañón Gamboa”, estudio preliminar de Sarely Martínez Mendoza de esa misma edición universitaria, pp. 5-10, la que también incluye una “Nota del editor” y un breve texto crítico de Carlos Román sobre la extraordinaria colección hemerográfica de Castañón.

7 Esta minuciosa labor antológica y de edición de textos se observa de igual modo en el volumen *Cuentos chiapanecos* (1965).

8 Genette (2003: 237) ejemplifica esta idea con una reflexión de Jorge Luis Borges: “Si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta por ejemplo— tal y como la leerán en el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000”.

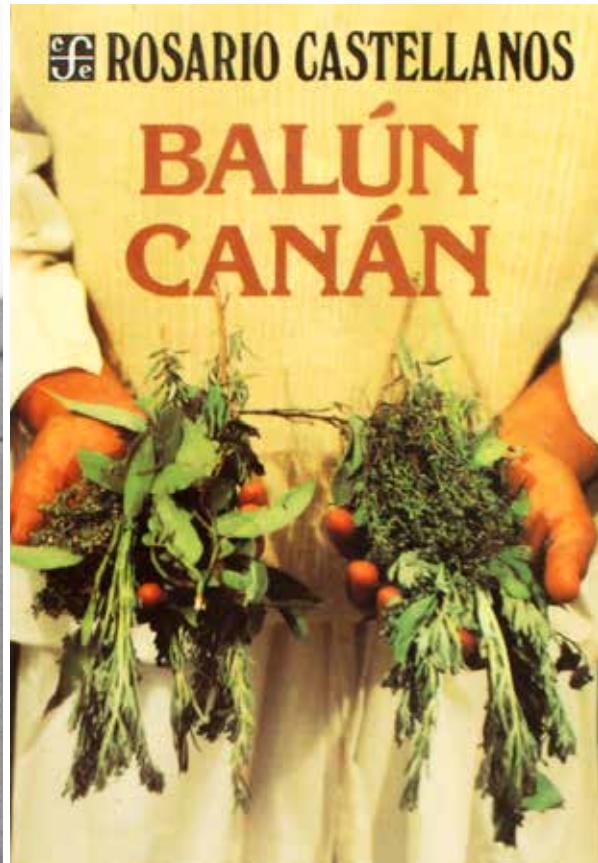


enriquecimiento cultural de la región en el siglo XX, a través de sus ediciones y difusión de eventos, de su labor periodística y académica. Más tarde, el Ateneo tendría continuidad con las actividades culturales del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, sobre todo con su revista *ICACH* (algunos de los integrantes participaron en ambos grupos), aún vigente en el año en que apareció esta selección poética, con el mismo sello editorial de la revista.⁹

⁹ La UNACH se fundó en 1975, un hecho que, de haber ocurrido durante la época de mayor productividad del Ateneo (1951-1957), hubiera logrado que un número menor de egresados del bachillerato emigrara a realizar sus estudios universitarios a las grandes ciudades del país y, al mismo tiempo, propiciara el desarrollo formal de una vida académica conducida por figuras de alto nivel intelectual, equiparable al de los académicos de la Universidad Nacional Autónoma de México, a donde arribó buena parte de los que habrían sido los alumnos de Andrés Fábregas Roca, Rosario Castellanos, Faustino Miranda, Jorge Olvera, Pedro Alvarado Lang, Armando Duvalier, Luis Alaminos, Daniel Robles Sasso, o el propio José Casahonda.

Jaime Sabines.
 Fotografía: Archivo Coneculta.

A menos de dos años de morir Rosario Castellanos, como se dijo antes, el autor de *Cincuenta años de Revolución en Chiapas* escribió una síntesis curricular de la escritora, para lo cual se valió del estilo directo, ya que tuvo ocasión de entrevistarla y de que ella misma hiciera un trazo de su perfil biográfico y literario; en seguida cita las palabras pronunciadas por Octavio Paz al momento de su deceso: son ciertamente un elogio dedicado a Rosario, pero no se trata de un elogio artístico, sino moral. En cambio, la declaración que se cita de Carlos Pellicer sobre Rosario, al enterarse de la trágica muerte en Tel Aviv, no elude su relevancia literaria: “Si nos aplicamos al lado del



Rosario Castellanos.
Fotografía: Archivo Coneculta.
Cubierta del libro *Balún Canán*,
Fondo de Cultura Económica.

poeta que fue, su obra está llena de originalidad y de un alto sentimiento poético”.

El texto dedicado a Jaime Sabines es el más amplio de esa parte inicial de la antología. Incluye la entrevista llevada a cabo en 1959. En ese texto, Sabines se revela como un lector exigente y un crítico mordaz, que no duda en externar sus puntos de vista en ocasiones cargados de ironía: “He tratado de convencerme de que Octavio Paz es un gran poeta pero no lo he logrado (p. 44). [Paz] “es una gente sin casa y sin nombre. No es mexicano, ni europeo ni asiático, ni de ninguna parte; por eso no puede ser universal”.

Hacia 1959 se había disuelto el Ateneo. La revista con este nombre se publicó entre enero de 1951 y agosto de 1957; ya habían muerto algunos de sus principales integrantes, por ejemplo Rómulo Calzada y Fernando Castañón Gamboa; otros emigraron a la ciudad de México, como sus jóvenes colaboradores Rosario Castellanos y Jaime Sabines. Si se considera que la primera revista *ICACH* es de junio de 1959, se tiene una especie de vacío cultural de dos años, al que se refiere Casahonda en estos momentos:

Aquí no existen cenáculos, círculos, peñas, cátedras. Ni aplausos ni polémicas, ni sugerencias, ni amigos con espíritus afines. El hombre poeta vive solo: él y sus metáforas y sus libros. La provincia le ha dado una lección de soledad. ¡Qué lejana se halla la facultad de Filosofía y Letras! [...] Así ¿qué vanidad

prospera? ¿qué exageración fructifica? ¿qué aplauso envanece o qué ataque lastima? [...] entretanto [...] seguirá siendo un poeta tras el mostrador, (p. 46).¹⁰

Junto con la selección de textos, distintas interpretaciones y apreciaciones literarias presentes en la Introducción, *12 poetas chiapanecos* permite ubicar a cada uno de los escritores seleccionados en su dimensión histórica, por ejemplo cuando se señala que en el poema de Rodolfo Figueroa “Por el arte” puede verse la lucha ideológica de aquel tiempo entre positivistas e idealistas: su postura es claramente la de la segunda tendencia, y “debe considerarse como el mejor alegato poético escrito hasta hoy en contra del positivismo” (p. 35).

Santiago Serrano Ruiz es el representante de una generación de escritores que, desde los comienzos del siglo XX y hasta 1935, llenó “la vida cultural de Chiapas”. El crítico se refiere a ésta como la “generación de Chanti”, y aplica el valor ya mencionado, común entre los escritores de entonces: “ninguno trata como motivo esencial el tema social”. Hay un cierto reproche de su retraso respecto al canon que impone la poesía moderna: “continúan con los modelos localistas escritos por don Rodolfo”, es decir, los temas locales expuestos con rimas y versos medidos se percibían como algo rebasado, sin actualizarse, mientras que el verso libre era el ideal para dar expresión a las exigencias de una poesía comprometida socialmente. De esta suerte, de una lista de trece poetas de esa generación que relaciona el propio Casahonda,

¹⁰ Sin embargo, a partir de esa fecha tendrían lugar iniciativas culturales muy significativas, como la espléndida labor teatral de Luis Alaminos, la gestión de Daniel Robles Sasso como Rector y del maestro Fábregas Roca como Jefe de la Sección Editorial del ICACH; destacan también las visitas que hicieron a Chiapas Juan Rulfo y Carlos Pellicer, promovidas por los dos últimos. Debe recordarse también que el primer Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas se fundó a principios de los cuarenta. Más tarde, Rómulo Calzada reunió a artistas e intelectuales para formar al segundo Ateneo, con el apoyo del gobernador Francisco J. Grajales en el período 1948-1952.

sólo Serrano Ruiz resulta elegido: “no podemos incluir a todos en un trabajo como éste” (p. 37).

Las observaciones hechas en torno a Armando Duvalier lo destacan como un poeta entre la generación de Chanti y la poesía de Sabines, “siempre tratando de innovar, de buscar nuevos canales, de adentrarse en la técnica, de intervenir en justas y enseñar”, es el introductor en Chiapas de “la poesía japonesa que importara a México José Juan Tablada”, y el creador de lo que el mismo poeta denominó el Alquimismo. “Él llena el vacío —añade Casahonda— con su inquietud, con sus preocupaciones técnicas, con su entrega total a su especialidad, con insistir con Vallejo y Huidobro”.

Sin menoscabo de su importante obra y del reconocimiento que ésta ha alcanzado, el autor de este estudio se hace a un lado en su labor de crítico e incorpora un ensayo de Duvalier en torno de José Falconi Castellanos,¹¹ autor de una estrofa que deja ver su buen sentido de la analogía y de la paradoja:¹²

*El sol es tierno como pan dorado.
Cielo de nubes bajas, mujer de rosas altas.
Estoy triste como una alegre música
cantada por un ciego.*

El espacio dedicado a Enoch Cancino incluye una entrevista realizada el 20 de octubre de 1974, en la ciudad de México. La poética que ha guiado a Enoch Cancino, y que refiere en esa ocasión, tiene como base esta frase: “reducir a la expresión más simple y sencilla angustias y preocupaciones consubstanciales a los hombres de todos los tiempos” (p. 50). Cancino relata

¹¹ La cercanía familiar de Falconi con Casahonda hizo que éste prefiriera no emitir sus juicios directamente y sólo transcribiera el artículo de Duvalier, citado en la nota siguiente. Lo mismo sucedió con Cancino Casahonda, de quien no emite un solo juicio y sólo transcribe la conversación entre ambos. Así lo hizo saber en comunicado personal Manuel Casahonda en la fecha citada anteriormente.

¹² Duvalier, A. (Julio de 1970-junio de 1971). Notas sobre la poesía de José Falconi. *Revista ICACH*. Segunda época(2-3).

Del amor.

Ilustración: Gisel Hernández.

que cuando era estudiante de medicina en la Universidad Nacional compuso su poema más celebrado: “Canto a Chiapas”, al cual se refiere con una gran lucidez autocrítica:

Nació como una nostalgia y ahora que lo releo veo que tiene muchas fallas desde el punto de vista de su construcción, de su forma; pero tiene la sinceridad que nace de un sentir auténtico que se manifiesta sin pensar en reglas o en críticas. Por eso creo que le gusta mucho al pueblo y poco o nada a los intelectuales.

Cancino Casahonda es autor de otros poemas menos conocidos pero de gran fuerza literaria como el que se transcribe:

Del amor¹³

*Todos los huecos
son las señales de tu paso.
Hasta el recuerdo vuelve
cuando tú te me olvidas.*

¹³ Véase *Ciertas canciones y otros poemas* de Enoch Cancino Casahonda (1999: 65).



*A puñetazos abro
Tus ojos en las grietas.*

*No quiero molestarte
con estas reflexiones.
Las palabras sólo son
la memoria de las cosas.
Pero es el caso
que hoy he estado triste
y tú estabas tan cerca
que no te vi a mi lado.*

Casahonda señala aquí un parangón interesante entre el poema “Canto a Chiapas” de

Cancino y los poemas de Rodulfo Figueroa en cuanto a un solo aspecto: su arraigo popular, ya que los textos de ambos escritores han sido objeto de culto en el imaginario social contemporáneo. Para Casahonda, Rodulfo escribió “la obra poética más importante de todos los tiempos”, y a tal punto ha trascendido, que “sólo el *Canto a Chiapas* de Cancino Casahonda ha calado tan hondo en el sentimiento colectivo.”¹⁴

Paradójicamente, tanto Rodulfo Figueroa como Enoch Cancino, los dos poetas más arraigados en las fibras emocionales de los chiapanecos, ejercieron el verso medido y las formas de la poesía tradicional. Sin embargo, el horizonte de expectativas del momento en que apareció *12 poetas chiapanecos* fue muy poco proclive a la poesía rimada y medida.¹⁵ De esta suerte, aquellas aspiraciones —tan vivamente presentes en los años sesenta y setenta— de llegar a conmover a un público amplio, limitaban sus posibilidades en el ejercicio del verso libre y en su escasa atención a la poesía popular, a su tradición y a sus formas poéticas de transmisión oral.¹⁶

Como se ha visto, las entrevistas incluidas en la Introducción de Casahonda constituyen

un valor documental de primera importancia. A partir del poeta siguiente, Juan Bañuelos, se radicaliza la postura del llamado compromiso social del artista. Junto con Oliva, Bañuelos es el representante más radical de esta tendencia en la poesía chiapaneca de este período. Casahonda lo entrevistó apenas unos meses antes de la publicación del libro, el 4 de abril de 1975, en la ciudad de México. En esa ocasión, Bañuelos declaró que existe “mala fe para diferenciarlos [a él y a Oliva, que manejan temas sociales en sus poemas] de los poetas que escriben sobre sus problemas personales [y de su vida íntima]. En esto también existe una lucha de clases” (p. 53); también afirmó: “Lo único que nos puede ahogar en nuestra sociedad es el sistema, un sistema injusto y explotador que nos castiga o nos rechaza. Pero para eso necesitamos los poetas tener conciencia de los problemas” (p. 54), y también exhorta a que los autores jóvenes comprendan “que hace falta una correlación de fuerzas, y [que no] cedan a las formas anquilosadas y complacientes, que sólo aplauden los que tienen acceso a la cultura.”¹⁷

Hay un fervor en la época por la poesía comprometida con el pueblo, por lo políticamente correcto del momento, que se observa en la cita que hace Casahonda de Juan Manuel de la Mora, procedente de un texto de 1972, referido a Óscar Oliva: “Aquellos poetas viejos-jóvenes [...] que piensan que la poesía aún se elabora con colores, con ángeles barrocos e imágenes vacías” (p. 57). El adjetivo *barroco* empleado aquí es un signo que puede auxiliar en la comprensión de este fenómeno de ponderación del arte comprometido, más cercano de lo ético que de lo estético. Lo barroco se asocia con la poesía tradicional, con el esplendor del Siglo de Oro que se manifestó a través de endechas, romances, lirias y

14 Aún está por hacerse, no obstante de algún intento, la edición crítica de la obra de Rodulfo Figueroa, la que además de establecer la fijación de los textos, lleve los métodos de la crítica genética y la hermenéutica a la explicación de su obra, enmarcándola en el contexto literario de su época, con sus procedencias literarias y sus insoslayables giros locales —lingüísticos, temáticos. Debe hacerse la edición que analice la obra de Rodulfo en el contexto del tardío romanticismo mexicano de la segunda mitad del siglo XIX. La tesis de maestría *Análisis estilístico de la obra poética de Rodulfo Figueroa*, de Gabriel Velázquez Toledo, debe ponderarse para el conocimiento del poeta, como la base que permita la realización del trabajo mencionado.

15 Jaime Sabines, también un poeta hondamente arraigado en el público, tanto de Chiapas como del resto del país, utiliza rimas asonantes: heptasílabos y endecasílabos, junto con el octosílabo, es decir, los versos castellanos más tradicionales.

16 El *Canto a Chiapas* está compuesto por endecasílabos y heptasílabos, la antigua forma castellana de la lira, herencia de la maestría de Garcilaso de la Vega. Cancino se vale de esta estructura métrica, pero sólo aplica sutilmente unas cuantas asonancias a lo largo de todo el texto, de tal modo que la mayor parte de las líneas de ese poema son versos blancos enlazados con otros en los que resuena como un eco el sonido de las vocales *eo*.

17 Curiosamente, Juan Bañuelos procede de forma semejante a la poesía de Enoch, al incorporar sistemáticamente al verso libre la asonancia y ciertas variantes de la métrica tradicional.

sonetos, cuyas formas predeterminadas, con su medida y su rima inflexibles, eran entonces enfrentadas al verso libre, considerado como la expresión más adecuada para la protesta política.¹⁸

De Daniel Robles Sasso destacan tanto lo temprano de su muerte como la calidad de su obra, “favorablemente comentada por Carlos Pellicer, Rosario Castellanos, Honorato Ignacio Magaloni y otros” (p. 56). No aparece seleccionado el texto que le ha dado más reconocimiento, y que inicia “Alguien muere de amor y no le basta”, del libro del mismo nombre, y cuyo original no conocería el autor de la antología, pues fue publicado póstumamente. La poesía de este autor es portadora del alto nivel literario que poseía Robles Sasso, según se advierte en el siguiente soneto:

*De la boca del agua sale el agua.
Sale un hombre a caballo, perseguido.
Sale una puerta a ver quién ha salido,
sale una calavera sin enagua.*

*De la boca del agua sale el agua.
Sale un oído en busca de su ruido.
Sale un traje sin cuerpo y sin sonido.
Sale una lluvia triste sin paragua.*

*Sale un ojo a mirar lo que le pasa.
Sale el diablo a la puerta de su casa
y todo lo que pasa le divierte.*

*Sale el agua del agua de ola en ola,
sale de roca en roca el agua sola
para ir a dar al agua de la muerte.*¹⁹

18 Habría que recordar que Pablo Neruda, uno de los autores más representativos de esta tendencia política en la poesía hispanoamericana, publicó el volumen *Cien sonetos de amor* (1959) desoyendo las reglas de soneto, precisamente el poema por antonomasia.

19 Tomado del libro *Alguien muere de amor y no le basta* de Daniel Robles Sasso (1983: 141).

La siguiente escritora del libro antológico es Elva Macías. Casahonda presenta una entrevista con la autora sin entrar en consideraciones sobre los rasgos sobresalientes de su obra, no de su arte poética. El libro concluye con Raúl Garduño, un autor también enmarcado en estas tendencias, al menos en cuanto a la escritura en verso libre y la audacia metafórica, lo que quizás explique el haber sido incluido en la antología, aun cuando el propio Casahonda considera que lo escrito por Garduño hasta el momento, “más que cultura y técnica, es imaginación”.²⁰

Otro de los poetas centrales de Chiapas es Joaquín Vásquez Aguilar, cuya obra se hallaba dispersa hasta el año 2010, cuando surgen dos libros: *En el pico de la garza más blanca*, que intenta reunir su obra completa, no sólo en verso, y *Poesía reunida*, que pretende incluir toda su producción lírica. El alto valor estético de Joaquín se puede observar en la siguiente pieza:

Recado de familia

en memoria del viejo Emeterio, mi padre

1

*desde el manglar me preguntaron las
iguanas
por ti
los bagres del estero también me
preguntaron
el viento y sus gaviotas
tu canoa
tu atarraya*

mamá me preguntó por ti

*y yo tuve que hacer este recado
y ponerlo en el pico de la garza más blanca
a ver si en la blancura te encontraba
y lo amarre a la tristeza*

20 Llama la atención que Joaquín Vásquez Aguilar, no incluido en la antología, publicara precisamente un soneto al inicio de unas de sus colaboraciones en la revista que dirigiera Andrés Fábregas Roca. Véase Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas. (1971, Julio-Diciembre). *Revista ICACH*. Segunda época / 4(22), 101-115.

*del pez más profundo
a ver en qué rincón del agua te encontraba
y se lo dije a la lluvia
en su gota más secreta
y al salitre en su yodo más recóndito
y al más fino pliegue del vestido negro
de mamá y las hermanas*

padre

*que estamos esperando
alguna brisa tuya entre las
ramas de los mangos
algún indicio de tu nombre
en el polvo del patio
algo que nos diga cómo te va
don Emeterio
cómo la vas pasando allá
en esa oscuridad que brilla
al otro lado de nuestras lágrimas*

En la poesía moderna de Chiapas destacan también Efraín Bartolomé, con amplia difusión y aceptación nacional, y Uberto Santos, más regional, así como Mario Alberto Bautista, este último bastante joven y con una obra ya reconocida que estará ubicada de hecho en el siglo XXI.

Francisco Mayorga (2004: 9-31) presenta un panorama de las más importantes narraciones que han tematizado la realidad chiapaneca del siglo XX, sin considerar las obras de autores nacidos en el estado de Chiapas. Mayorga afirma que Alfonso Reyes fue uno de los primeros narradores no chiapaneco que recreó en 1921 parte de la realidad de nuestra región; “En las repúblicas del Soconusco, memorias de un súbito alemán”, aparece el pueblo de Tonalá, “uno de los míticos poblados costeros del estado”.

Según este compilador, “Tierra de la primavera” fue el germen de la obra que B. Traven dedicó a Chiapas y que se conoce como el Ciclo de La Caoba. Las novelas que conforman dicho

ciclo se publicaron inicialmente en alemán, entre los años treinta y cuarenta; en español se conocieron en la década de los setenta: *La carreta* (1970), *Gobierno* (1971), *Marcha al imperio de la caoba* (1971), *Trozos* (1973), *La rebelión de los colgados* (1974). Chiapas era para Traven “un territorio conmovedor” y “una imagen a escala de todo el país”.

A inicios de los años treinta, Gerardo Murillo (el Doctor Atl) publicó un volumen bajo el título *Cuentos Bárbaros* (1930), en el que apareció “El soldado y su mujer”; hasta donde se sabe, se trata del único cuento del doctor Atl dedicado a Chiapas; este relato encierra una gran fuerza dramática.

Rafael Bernal fue otro destacado escritor que ficcionalizó el sur de Chiapas con su volumen de relatos *Trópico. Seis cuentos breves* (1946), y en sus novelas *Su nombre era Muerte* (1947) y *Caribal. El infierno verde*, que apareció por entregas de septiembre de 1954 a enero de 1955 en el diario *La Prensa*. En *Trópico*, Bernal “se ocupa del Soconusco y muestra los rostros humanos de Tonalá, Mapastepec, Huehuetán, Suchiate y Huixtla”. En *Su nombre era Muerte*, “la selva que suda muerte y se apodera de los hombres, de un ser solitario que enloquece o logra la sabiduría”. *Caribal* “muestra a la selva del sureste mexicano, en las fértiles tierras de Quintana Roo, Campeche y Chiapas, como el infierno verde”.

Mayorga destaca que a mitad del siglo XX el mundo chiapaneco aparece en seis destacados escritores, conformando lo que se conoce como “El Ciclo de Chiapas”: Ricardo Pozas, Carlo Antonio Castro, Ramón Rubín y María Lombardo de Caso; “en este movimiento también intervienen dos narradores chiapanecos, Rosario Castellanos y Eraclio Zepeda”. Ricardo Pozas publicó *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, relato que se alejó de los estereotipos de la novela indigenista de la época y sacudió el ambiente literario mexicano.

Carlo Antonio Castro es autor de *Los hombres verdaderos* (1959), cuyo valor literario radica en el manejo de los diálogos con “un español muy chiapaneco que nos remite al castellano antiguo” y expresiones en lengua tzeltal; este relato tiene el sabor del *Popol Vuh*.

Ramón Rubín, muy apreciado por Juan Rulfo, publicó *El callado dolor de los tzotziles* (1952) y el cuento “El dilema de la zoque”, que forma parte de los relatos que integran el volumen *Los rezagados* (1991) cuyos personajes actúan bajo imperativos cuya lógica corresponde a sociedades ajenas al pensamiento moderno, inmersos en un mundo que los excluye o los ha rebasado.

María Lombardo escribió *La culebra tapó el río* (1962) que elabora “el alma india que subsiste refugiada en las sierras, en los ocultos parajes” de Chiapas. Esta novela, poco conocida en la entidad, recrea una historia de amor: el niño y el perro: sus deseos y penurias, su identificación a través de la ternura y la soledad, “entre el amor y los terribles e inexorables dioses” y una “vuelta a la boca de la cueva sagrada, a la madre antigua, que ya no puede recibir a sus hijos inexorablemente perdidos”.

Francisco Rojas González —no considerado como parte de “El Ciclo de Chiapas”— publicó *El diosero* (1952). De acuerdo con Francisco Mayorga, Rojas González, al igual que Ricardo Pozas, desarrolló una obra de estrecha relación entre la antropología y la literatura. Este libro integra doce cuentos; entre ellos se hallan “La tona”, “Los novios” y “El diosero”, cuyas acciones acontecen en poblados tzeltales, zoques y lacandones, respectivamente.

El mismo Mayorga señala que al lado de las preocupaciones antropológicas, a finales de los años sesenta, aparecen textos de autores con otras preocupaciones, entre ellos Rafael Ramírez Arles (fundador de la colonia Bienestar Social en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas y líder de un grupo de personas provenientes del campo y que

buscaban lugares donde asentarse); Ramírez Arles publicó las novelas *Ojalá te mueras*, a la que José Revueltas dedicó un ensayo elogioso, y *B. S. Tamila*, que presenta el mundo lleno de carencias de las nuevas vecindades que se van formando en las afueras de Tuxtla a mediados del siglo XX —recuérdese que las iniciales B.S. se refieren a las colonia Bienestar Social.

El coahuilense Ernesto González Castillo es otro narrador casi desconocido. Publicó *El Santo de Ayutla y otros cuentos* (1979), cuyas acciones se ambientan en espacios chiapanecos.

Carlos Navarrete ha publicado diversos estudios producto de viajes y estancias por el territorio chiapaneco: *Cuentos del Soconusco* (1966) y *Los arrieros del agua* (1985). Esta novela, con cierta influencia de la narrativa de Juan Rulfo, muestra la biografía de un arriero de Chiapa de Corzo y los caminos antiguos del Estado.

Ricardo Garibay publicó *Chicoasén* (1986), nombre de la hidroeléctrica que se construyó entre 1976 y 1980. En este trabajo, Garibay presenta un relato sobre el mundo que vivían los hombres y las mujeres a lo largo de esa empresa. Narra la vida en general de los obreros de Chicoasén; sobre Chiapas, tiene otro cuento corto: “Ilse”, que apareció en el libro *Treinta y cinco mujeres*.

A finales de los años ochenta, Eugenio Aguirre escribió el cuento dedicado a Chiapas “Ojo de tigre”, que presenta tres ladinos incapaces de comprender el discurso de un lacandón y la representación de su frase principal en las ruinas de Palenque.

Hernán Lara Zavala escribió el cuento “En el fondo de la pirámide”, relato que se ambienta en las ruinas de la antigua ciudad de Palenque durante los primeros años del movimiento zapatista.

Paco Ignacio Taibo II publicó la novela *Retornamos como sombras* (2011); en esta obra se relatan historias ligadas entre sí y que toman como escenario a la selva chiapaneca; es un



texto híbrido entre “novela negra, histórica y de aventuras —resulta de suma importancia para la literatura mexicana, porque son muy escasos los materiales que de este género se han escrito dedicados a Chiapas”.

Durante los años noventa aparecen algunos relatos sobre sucesos del Chiapas colonial, como *María de la Candelaria, india natural de Cancuc* (1993), de Juan Pedro Viqueira, así como *La verdadera historia de un tal Miguel de Cervantes, gobernador del Soconusco*, de Antonio García de León, publicado en el suplemento cultural del periódico *La Jornada* el 19 de octubre de 1992.

En su relato histórico *María de la Candelaria, india natural de Cancuc*, Viqueira recrea las historias de la sublevación indígena de 1712, de indígenas tzeltales y tzotziles, mientras que Antonio García de León en *La verdadera historia de un tal Miguel de Cervantes, gobernador del Soconusco* especula sobre lo sucedido en el caso de que le hubieran otorgado la gobernación

Subcomandante Marcos.

Fotografías: Gisel Hernández.

del Soconusco al autor de *Don Quijote de la Mancha*.

En la última década del siglo XX, Mónica Lavín recrea, en “Café cortado”, el amor de dos parejas, una de principios y otra de finales del siglo XX; la autora también elabora la explotación a que fueron sometidos los indígenas en las fincas cafetaleras del Soconusco, “pero es el amor el tema que matiza estas historias”.

Francisco Mayorga concluye su introducción señalando que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) irrumpió en Chiapas en enero de 1994; el Subcomandante Marcos ha pasado a la historia no sólo como el líder guerrillero sino también como el escritor que redactó con frescura los comunicados del EZLN, renovó el género epistolar y ha publicado relatos de considerable valor literario.



Publicaciones de la UNACH.
Fotografía: Sebastián Villers.

La literatura zapatista también cuenta con la novela *Rompiendo el silencio*, *Biografía de un insurgente del EZLN*, de Carlos Ímaz; este autor se aboca a hilvanar una historia sobre un militante zapatista que es encarcelado por ayudar a Marcos en su lucha contra el neoliberalismo y el “corrupto sistema político mexicano”.

Es importante destacar, asimismo, la presencia del mundo chiapaneco del año 1938 en *Camino sin ley*, del escritor inglés Graham Greene (1998); no se trata de una novela sino de la crónica de un viaje a México e incluye sus andanzas por Chiapas, escritas con una alta calidad literaria; Greene dijo, cuarenta años después:

fue un viaje que hoy no me gustaría hacer. Partí de Yajalón y atravesé las montañas de Chiapas montado en una mula durante tres días sin saber que iba siguiendo las huellas de mi cura aficionado al whisky que, a su vez, huía del teniente, hasta que llegué a la ciudad de Las Casas, desparramada


bajo las montañas, al final de un sendero para monturas. [...] Quizá me sentí aún más desdichado en esa ciudad que en Villahermosa, porque el lugar estaba lleno de pistoleros fanfarrones [...] y era imposible sentarse en la plaza sin recibir insultos o pedir una bebida en una cantina sin que te la negaran, ya que por entonces la nacionalización de las compañías petroleras había provocado la ruptura de las relaciones diplomáticas con Inglaterra.²¹

Rafael Ramírez Heredia escribió (2004) *La Mara*; esta novela reelabora la vida de los Marasalvatruchas —grupos delictivos de jóvenes originarios de El Salvador y Honduras, expulsados de Estados Unidos— que asolan la parte del Soconusco chiapaneco asaltando principalmente a los migrantes centroamericanos en su paso hacia el país estadounidense.

Aparte de los chiapanecos que han incurrido con fuerza literaria en el ámbito de narrativa, como los conocidos internacionalmente Emilio

21 Véase la introducción a la edición de 1998 de la editorial Porrúa, citada en la Bibliografía final.

Rabasa, Rosario Castellanos y Eraclio Zepeda, se hallan otros como Alfonso Díaz Bullard, médico tapachulteco que saltó a la fama cuando el director cinematográfico Emilio, “El Indio”, Fernández filmó la adaptación, que él mismo hizo, de su no-

vela *La Choca*, en 1974, con actuaciones de Pilar Pellicer, Meche Carreño, Gregorio Cassals, Chano Urueta, Salvador Sánchez y Armando Silvestre. La Editorial Novaro publicó sus dos novelas en 1975: la referida *La Choca* y *El costeño*. 

Referencias bibliográficas

- Cardosa y Aragón, L. (trad.). (1976). *Rabinal Achí. Ballet drama de los indios quichés de Guatemala*, col. Sepan Cuántos, núm. 219. México: Porrúa.
- Casahonda Castillo, J. (1963). *Cincuenta años de Revolución en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: ICACH.
- _____(Ed.). (1965). *Cuentos chiapanecos*. Tuxtla Gutiérrez: ICACH.
- _____(Ed.). (1976). *12 poetas chiapanecos*. Tuxtla Gutiérrez: ICACH.
- _____(Ed.). (2010). *12 poetas chiapanecos* (Edición conmemorativa), col. Rescate y patrimonio. Tuxtla Gutiérrez: UNACH.
- Casahonda Cancino, E. (1999). *Ciertas canciones y otros poemas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castañón Gamboa, F. (2005). *La imprenta y el periodismo en Chiapas*, col. Rescate y patrimonio. Tuxtla Gutiérrez: UNACH.
- Chonay, D. J. (trad.). (1950). *Memorial de Sololá. Anales de los cakchiqueles. Título de los señores de Totonicapán*, col. Biblioteca americana. México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Bullard (1975): *El Costeño*, col. Grandes escritores. México: Editorial Novaro.
- _____(1975): *La Choca*. Barcelona: Editorial Novaro.
- Genette, G. (2003). Estructuralismo y crítica literaria. En Araujo, N. y Bravo, T. (Eds.). *Textos de teoría y crítica literaria (del formalismo a los estudios postcoloniales)* (235-255). México: UAM-Ixtapalapa / Universidad de La Habana.
- Gordillo y Ortiz, O. (1996). *Bibliografía de los escritores del estado de Chiapas*, Serie Bibliografías. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.
- Greene, G. (1998). *El poder y la gloria. Caminos sin ley*, col. Sepan Cuántos, núm. 693. México: Porrúa.
- Landa, F. D. (1986). *Relación de las cosas de Yucatán*, col. Biblioteca Porrúa, núm. 13. México: Porrúa.
- Lee, T. A. (introd.). (1985). *Los códices mayas*. México: UNACH.
- Mayorga, F. (2004). *Entre el amor y la violencia. Chiapas en la narrativa mexicana contemporánea*. México: UNACH/Secretaría de Educación.
- Mediz Bolio, A. (trad.) y De la Garza, M. (introd.). (1985). *Libro de Chilam-Balam de Chumayel*. México: SEP.
- Rabasa, E. (1995). *Retratos y estudios*. México: UNAM.
- Ramírez Heredia, R. (2004). *La Mara*. México: Alfaguara.
- Recinos, A. (trad.). (1984). *Popol Vuh. Las antiguas historias del quiché*, col. Popular, núm. 11. México: Fondo de Cultura Económica.
- Robles Sasso, D. (1983). *Alguien muere de amor y no le basta*. Tuxtla Gutiérrez: UNACH.
- Román García, C. (coord.). (2000). *Diccionario enciclopédico de Chiapas*, col. Libros de Chiapas, vol. IV. Tuxtla Gutiérrez: Coneculta.
- Sodi M., D. (1964). *La literatura de los mayas*. México: Joaquín Mortiz.
- Soustelle, J. (1988). *Los mayas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zaid, G. (1987). *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI.



Tecpatán.
Fotografía: Fredy Ovando Grajales.

arquitectura en chiapas*

Fredy Ovando Grajales**

La arquitectura, originalmente vista como una de las seis bellas artes de la humanidad, ha evolucionado para convertirse en un área compleja del conocimiento, que integra arte, ciencia, técnica, sociedad y medio ambiente; aspectos en los cuales se establecen relaciones dialécticas difíciles de determinar y de explicar. La ciudad, por su parte, puede ser considerada como el escenario donde se desplantan, exhiben y entrelazan los objetos arquitectónicos y se desarrollan las relaciones y actividades humanas en un espacio geográfico, conforme a la disposición propuesta de los planificadores y diseñadores de los espacios urbanos. De suerte tal que objeto arquitectónico y ciudad están indisolublemente ligados desde los primeros tiempos.

En el caso de Chiapas, algunos estudios arqueológicos e históricos señalan que fue en el Soconusco (costa de Chiapas), en el año 5000 a.C., donde tendría lugar el primer asentamiento humano que dio origen a la cultura mesoamericana.¹ Podemos en consecuencia afirmar que desde entonces se origina en nuestra entidad el concepto de civilización, que implicaría necesariamente el diseño del espacio, poco abordado en los estudios urbanos locales. Los asentamientos de los chantutos, mocayas, mixes, zoques, olmecas y mayas conocieron su esplendor durante los tiempos precolombinos, que los arqueólogos denominan períodos Preclásico, Clásico y Posclásico. Imponentes vestigios persisten con el paso de los siglos, alzándose orgullosos de ese pasado urbano arquitectónico glorioso de los chiapanecos.

A partir del encuentro con el “Nuevo Mundo” en 1492, se inició una intensa actividad fundacional de nuevos asentamientos humanos, contándose 250, aproximadamente, construidos en menos de medio siglo, lo cual constituye una de las mayores proezas urbanísticas colonizadoras de la historia.

En poco tiempo el paisaje indígena americano se vio transformado por la acción de los nuevos colonizadores, quienes trataron de implantar una imagen europea a casi todas las poblaciones con las que tuvieron contacto desde el primer momento. En la colonización, los españoles utilizaron como instrumentos principales la espada, la cruz y, en el diseño de la ciudad, la organización en damero, es decir, la traza urbana reticular. Este último sólo se explica a través del proyecto político e ideológico que significaron las nuevas ciudades y no como una imposición formal basada en razonamientos teórico-académicos. A pesar de que en América ya existían asentamientos indígenas

* Agradezco al Dr. Roberto Villers Aispuro por las revisiones y sugerencias que hizo a este texto.

** Profesor de Carrera de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Chiapas.

1 Clark y Pye, citado por Sheseña, “El Soconusco en los primeros tiempos”, p. 7.



Copanaguastla.
Fotografía: Fredy Ovando Grajales.

con ese tipo de traza urbana, la utilización de la cuadrícula por parte de los colonizadores formalizaba las implantaciones del poder sobre el territorio sometido.

Es posible, entonces, señalar que la ciudad en cuadrícula no es una creación española sino que muchas culturas, sin relación aparente entre sí, tuvieron ciudades con esta forma. En el caso de la utilización de este tipo de traza urbana en la fundación de ciudades en América, se han intentado explicar los orígenes o influencias teóricas que pudieron haber tenido los colonizadores para que, en tan poco tiempo, llenaran el continente con asentamientos casi idénticos, basados en un mismo modelo.

Lo que es notorio, independientemente de la justificación teórica que se le pueda atribuir,

es el hecho de que en el Nuevo Mundo fueron urbanistas improvisados, de “tercer orden”, como los llama Benévolo, los que no sólo diseñaron sino que construyeron ciudades enteras, mientras que en Europa los grandes tratadistas no pudieron materializar sus ideas.² El proceso fundacional en América se inicia con los fuertes construidos por Cristóbal Colón en las islas del mar Caribe. Posteriormente, hacia 1520 empieza la colonización y poblamiento en tierras continentales.

Origen de la traza urbana reticular

La traza en damero es utilizada, desde una etapa muy temprana de la colonización del Nuevo Mundo, en la construcción, por segunda vez, de Santo Domingo, llevada a cabo en 1504 por

² Hoy en día persiste esa situación donde los teóricos se resisten a intervenir en la ciudad, con el pretexto de perder objetividad, dejándola en las manos del más rampante empirismo e improvisación.

el primer gobernador de las Indias, Nicolás de Ovando. La forma de esta ciudad no alcanza una cuadrícula perfecta pero, indudablemente, es el primer ejemplo con el que se topan todos los emigrantes al ser el paso obligado hacia otros territorios americanos.³

En un intento por explicar las referencias que pudieron dar origen a esta forma de traza urbana se han señalado varias posibles teorías. De manera sintética se pueden mencionar las siguientes:⁴

1. El origen hipodámico de las fundaciones romanas en España
2. Las teorías renacentistas con sus propuestas de ciudades ideales
3. El trazado de Santa Fe de Granada, en España
4. Las bastidas o campamentos militares medievales en Europa
5. La influencia del urbanismo indígena
6. La propia influencia de Santo Domingo como modelo experimental, que poco a poco se fue perfeccionando hasta alcanzar una geometría casi perfecta

Sin embargo, como señala Francisco de Solano, “Estos [posibles] orígenes del damero hispanoamericano no justifican tan rápida difusión por los conquistadores y pobladores, habituados a las desiguales ciudades medievales. Buena parte de aquel éxito hay que buscarlo en otras causas, una de éstas se halla en lo rentable que resulta el modelo a la hora de sortear el suelo urbano en idénticos lotes. Medida de geométrica equidad que evitaba ten-

siones y litigios entre los primeros vecinos y los sucesivamente llegados a la ciudad”.⁵

En resumen, los cuatro elementos formales característicos de las ciudades novohispanas, son: 1. la cuadrícula homogénea; 2. los ejes centrales compositivos y organizadores; 3. las plazas-complejos arquitectónicos, y 4. la ausencia de límites envolventes construidos.

Tipos de fundaciones coloniales

Las fundaciones en el Nuevo Mundo se hacían de dos maneras distintas. Una de ellas era la fundación totalmente nueva, construida *ex profeso* sobre un terreno libre, lo que permitía cambiarla de ubicación cuando se hacía necesario; muchas ciudades fueron trasladadas de su asiento original cuando menos una vez.

Otra manera de fundar ciudades era establecerlas sobre asentamientos indígenas preexistentes, como conquista del espacio urbano y como símbolo de una nueva cultura sobre otra; esta fundación garantizaba, por lo menos, un espacio urbano consolidado, cuya viabilidad estaba asegurada por el asentamiento precedente.

En ambos casos, la ciudad se configuraba en un espacio central y libre llamado plaza, a partir de ésta se trazaban las calles y alrededor de la misma, en su mayoría, se ubicaban los edificios sedes del poder: la casa del conquistador, el cabildo, la iglesia, etc. De esta manera, la ciudad se convertía en el centro del territorio conquistado; además de constituir una ocupación espacial, la ciudad era también la sede de la expoliación de las riquezas naturales y de la explotación, control y sometimiento de los indígenas.⁶

3 Salcedo, “El modelo urbano aplicado a la América española: su génesis y desarrollo teórico práctico”, pp. 10-12.

4 Puede consultarse a: Hardoy, “La forma de las ciudades coloniales en la América española”; García, “Análisis dimensional de modelos teóricos ortogonales de las ciudades españolas e hispanoamericanas desde el siglo XII al XIX”; Llubes, “El damero y su evolución en el mundo occidental”; Zawisza, “Fundación de las ciudades hispanoamericanas”, y Markman, “The Gridiron Plan and the Caste System in Colonial Central America”.

5 De Solano, *Ciudades hispanoamericanas y pueblos de indios*. Este tipo de traza, y por las mismas razones de equidad, es el que tienen las localidades que resultaron de dotaciones agrarias en el siglo XX, donde la medida de las manzanas era invariablemente de 100 x 100 o de 80 x 80 metros, con una plaza central de las mismas dimensiones o del doble.

6 *Ídem*.



De izquierda a derecha:
Catedral de Chiapa de Corzo.
Pila de Chiapa de Corzo.
Fotografías: Fredy Ovando Grajales.

Se distinguían dos tipos principales de asentamientos: las ciudades de españoles y las poblaciones de indios. En algunos casos la ciudad era dual, es decir, compartida por ambos grupos pero diferenciada por barrios.

Para el caso de los asentamientos de españoles, “[la] ciudad se funda para definir soberanías, para echar raíces y para crecer en el espacio nuevo”.⁷ El poblado de indios es un invento español para justificar la transformación “rigurosa e implacable”, como la llama Francisco de Solano, de la estructura urbana y social de los nativos. Entre estas dos expresiones urbanas existen semejanzas físicas desde el punto de vista de la traza, no así en cuanto a la ocupación del suelo. Mientras que los poblados de indios son sometidos a una alta densidad, las ciudades de españoles son repartidas en grandes solares para

7 *Ídem.*

construir edificios monumentales en los cuales viven familias no muy numerosas.

Las fundaciones en la provincia de Chiapa

Los aspectos mencionados hasta aquí suponen una generalidad para América Latina y por ende para México, y son retomados para analizar de manera específica el caso de Chiapas. Ahora bien, cabe señalar que la provincia de Chiapa, durante el período colonial, no perteneció a México sino a Guatemala; y no es sino hasta el siglo XIX cuando los chiapanecos deciden pasar a formar parte del país al cual pertenecen en la actualidad. Sin embargo, los acontecimientos históricos que se desarrollaron en la zona que va de México a Guatemala, lejos de ser hechos aislados o separados, están estrechamente vinculados; razón que obliga a estudiarlos casi como un solo objeto, obviamente con sus respectivas particularidades.

Es innegable que Chiapas tiene más semejanzas urbano-arquitectónicas con Guate-

mala que con México, pero hay dos aspectos que obligan a referir su historia a la de este último: a) las expediciones conquistadoras de la provincia de Chiapa partieron de México-Tenochtitlan y fueron las que más influencia ejercieron, y b) Chiapas, como ya lo mencioné antes, se integró a México en 1824 y con esto su proceso histórico pasó a formar parte de éste.

Así, entonces, en el territorio que ocupa actualmente el estado de Chiapas, durante el período colonial existieron aproximadamente cien fundaciones; de éstas sólo dos eran ciudades de españoles: Villa Real y Huehuetán, aunque esta última nunca alcanzó la importancia de la primera; el resto fueron poblados de indios, muchos de ellos desaparecidos actualmente. Todas estas “creaciones urbanas” se llevaron a cabo entre 1528 y 1575, es decir, en menos de medio siglo se había organizado y establecido a la población indígena en asentamientos tipo europeo con la traza reticular de por medio; la mayoría de estos poblados fueron fundados por dominicos.

Los dos asentamientos principales durante la Colonia fueron Chiapa de los Indios (hoy Chiapa de Corzo) y Villa Real (llamado también Chiapa de los Españoles, hoy San Cristóbal de Las Casas). Estos son también los ejemplos representativos del poblado indígena colonial y el asentamiento netamente español. Cabe hacer notar que estos dos asentamientos son los que dan origen al nombre del estado, primero denominado como la provincia de las “chiapa”, pluralizado después a “chiapas”; en todo caso, fue el poblado indígena el que, debido a su importancia en el contexto regional, conservó su nombre original y de él se derivaron los de la ciudad de españoles —que habría de cambiar de nombre varias veces— y el del propio estado.

De entre todos los pueblos indígenas, el de Chiapa presenta características muy particulares que permiten cuestionar la idea generalizada de su génesis española. Desde sus

inicios, el asentamiento indígena de Chiapa ha estado inmerso en dualidades que lo ubican en límites imprecisos entre la leyenda y la realidad.

Sus orígenes, su resistencia a la conquista, su fundación colonial, su entorno natural, sus tradiciones, etc., han sido temas de discusión que aun en la actualidad no pueden precisarse y sin embargo forman parte intrínseca del patrimonio cultural, tangible e intangible, de esta ciudad.

El origen preciso de los indígenas chiapanecas no se conoce. Según Carlos Navarrete, vinieron del centro de México y emigraron hacia Centroamérica, concretamente hasta Nicaragua —algunos dicen que hasta Paraguay—, de donde regresaron y se asentaron en lo que actualmente es el estado de Chiapas; esto acontecería hacia el siglo VI d. C.⁸

El lugar que habitaba esta etnia era conocido como Chiapa o Chiapan y se le consideraba el pueblo indígena más importante en el territorio a la llegada de los españoles —de hecho, continuó siéndolo durante todo el siglo XVI y XVII—, su decadencia se dio a mediados del siglo XVIII. La jerarquía de este pueblo la habían obtenido sometiendo a los pueblos vecinos, entre ellos a los zoques de Tuxtla y a los tzotziles de Zinacantán. Jan de Vos señala que los chiapanecas “constituían, a la llegada de los españoles en 1524, el cacicazgo indígena más poderoso y mejor organizado de todo el sudeste mexicano”.⁹ Durante todo el período colonial el pueblo fue conocido como Chiapa de los Indios, a pesar de que en 1552 adquirió el nombre de Chiapa de la Real Corona.

En 1524, según Bernal Díaz del Castillo, la ciudad contaba con más de cuatro mil familias. Durante los primeros años de la conquista vio disminuir su población debido a las constantes luchas en contra del yugo español, y también a

⁸ Navarrete, *La Fuente Colonial de Chiapa de Corzo: Encuentro de historias*.

⁹ De Vos, *La batalla del Sumidero. Historia de la rebelión de los chiapanecas, 1524-1534, a través de testimonios españoles e indígenas*.

De izquierda a derecha:
Iglesia de Santo Domingo, San Cristóbal de Las Casas.
Fotografía: Gisel Hernández.
Catedral de San Cristóbal de Las Casas.
Fotografía: Fredy Ovando Grajales.

las numerosas epidemias que azotaron al vasto territorio conquistado de México y Centroamérica. Thomas Lee comenta que “la salud pública empeoró drásticamente debido a la política española de reducir las poblaciones, sacarlas de los montes y colocarlas en nuevos sitios, a veces malsanos, concentrándolas en pueblos que semejaban tableros de ajedrez, con calles rectas del mismo ancho y manzanas regulares del mismo tamaño”.¹⁰ No es improbable que esto haya ocurrido en Chiapa de los Indios porque desde muy temprano en la conquista el pueblo es sometido por los españoles.

Sin embargo, para 1630, un siglo después del sometimiento, según el testimonio del dominico Thomas Gage, Chiapa de los Indios había alcanzado otra vez el mismo número de familias.¹¹ Posteriormente, la población indígena volvió a disminuir pero ahora a causa del mestizaje que se dio en los asentamientos coloniales.

Según las palabras de Antonio Vásquez de Espinosa, hasta finales del período colonial

¹⁰ Lee, “La antigua historia de las etnias de Chiapas”, pp. 55-69.

¹¹ Gage, *Nuevo reconocimiento de la Indias Occidentales*.



Chiapa de los Indios era “una de las mayores y más hermosas ciudades de indios, no sólo en la Nueva España, sino en todas las Indias”.¹²

La espada: la conquista del territorio indígena de Chiapa

Es probable que la conquista de la provincia de Chiapa se haya iniciado poco tiempo después del sometimiento de México-Tenochtitlan; esto pudo haber ocurrido entre 1520 y 1522. Se sabe que desde la Villa del Espíritu Santo, en Veracruz, los conquistadores se habían repartido un vasto

¹² Citado por Valverde, *Chiapa de Corzo. Épocas prehispánica y colonial*.



territorio en el que se incluía el de Chiapa, aun sin haber incursionado en estas tierras.¹³ Asimismo, de Guatemala partió un ejército al mando de Pedro Portocarrero con las firmes intenciones de conquistar este territorio, cosa que habría de lograr simultáneamente a la llegada de Mazariegos.¹⁴

Las expediciones conquistadoras españolas en la provincia de Chiapa, partiendo de México-Tenochtitlan, se inician oficialmente en 1524 con la llegada de Luis Marín al mando de un contingente enviado por Hernán Cortés. Esta

primera avanzada española logró someter a los indígenas chiapanecas, pero no llevó a cabo ninguna fundación. Luis Marín, una vez que logra controlar a los chiapanecas, emprende la conquista de otros pueblos de Los Altos, y posteriormente decide regresar a México-Tenochtitlan sin haber fundado un asentamiento en esta área, lo cual habría de ser contraproducente para ellos. Entre los soldados de este ejército venía Bernal Díaz del Castillo, quien en su crónica incluye una breve descripción del pueblo de Chiapa. Este texto se ha convertido en una de las fuentes más citadas, si no la que más, en cuanto historia urbana de este asentamiento se haya

¹³ Gerhard, *La frontera sureste de la Nueva España*.

¹⁴ Lenkersdorf, *Génesis histórica de Chiapas, 1522-1532. El conflicto entre Portocarrero y Mazariegos*.

hecho. Con esta primera incursión española en tierras chiapanecas quedaba establecida la dependencia de la provincia a la centralidad del gobierno civil en la Nueva España —situación que no es muy diferente en la actualidad y que provocó la última sublevación indígena en 1994.

Hacia 1528, a causa de la opresión que ejercía el poder español sobre los indios, y al carecer de un puesto militar o civil de control permanente en territorio chiapaneca, se inicia una sublevación indígena; por tal motivo, Alonso de Estrada envía a Diego de Mazariegos a pacificar la región con la consigna de establecer un asentamiento desde el cual controlar el área conquistada, es entonces cuando se llevan a cabo las primeras fundaciones coloniales en la provincia de Chiapa. Respecto al encuentro de Mazariegos con los chiapanecas hay varias versiones, una de ellas señala que entre estos grupos se dio una gran batalla, mientras que otra apunta a que los chiapanecas no ofrecieron resistencia alguna y recibieron pacíficamente al conquistador. Este hecho es sumamente importante porque de aquí se deriva el mito de la fundación de Chiapa de los Indios.

Volviendo al tema de la conquista armada, hacia 1532 los chiapanecas se levantan contra los españoles por segunda ocasión, esta vez el encargado de controlar la situación fue Baltazar Guerra. Según el testimonio del mismo Guerra, los chiapanecas ya estaban alzados cuando él llegó a tomar posesión de su cargo de encomendero. Con la ayuda de vecinos españoles y de indios aliados logró vencer a los chiapanecas. Éstos se retiraron al cañón del Sumidero y ahí permanecieron durante mucho tiempo en un centro ceremonial protegido por albarradas; sin embargo, presionados por los españoles se trasladaron a una fortaleza ubicada sobre una peña y a unas cuevas cercanas. Finalmente, los españoles pudieron someter a los chiapanecas. Esta vez tampoco se realiza ninguna fundación pero sí se menciona la uti-

lización de la gran plaza del pueblo en donde son castigados los rebeldes. Esto último sirve como referencia para comentarios posteriores.

El encuentro entre españoles y chiapanecas en esta ocasión dio origen a la “Leyenda del Sumidero”, en la cual se narra cómo los chiapanecas, viendo superada su resistencia, prefirieron arrojar al río Chiapa desde lo alto del cañón del Sumidero, antes que ser sometidos por los españoles. Jan de Vos, en su libro *La batalla del Sumidero*, hace un profundo análisis de este hecho y trata de demostrar que sólo fue un producto de la fantasía de la época, transmitida por los cronistas Herrera y Remesal.¹⁵

Leyenda o realidad, es ahora uno de los elementos tradicionales con mayor arraigo entre la sociedad chiapaneca. La batalla del Sumidero fue inmortalizada en el blasón de armas que concedió el emperador Carlos V, en 1535, a San Cristóbal de los Llanos de Chiapa (antes Chiapa de los Españoles, hoy San Cristóbal de Las Casas). Actualmente ese escudo representa a todo el estado de Chiapas.

La cruz: la evangelización de los pueblos indígenas

Un nuevo instrumento de conquista, la cruz, entra a escena con la llegada de los dominicos.

En el año 1545, al frente de un grupo de misioneros dominicos, llega a la provincia de Chiapa fray Bartolomé de las Casas como primer obispo de la misma. A partir del arribo de éstos se inicia una intensa actividad de “juntar y reducir a poblado”, es decir, fundar asentamientos permanentes en los cuales se congregaran a los indios. Markman dice que “los términos de juntar y reducir a poblado son descripciones aptas para el proceso por medio del cual las pautas precolombinas de asentamiento se rompieron”.¹⁶

15 De Vos, *op. cit.*

16 Markman, *Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial*, p. 90.

Esto fue aprovechado ampliamente por los dominicos, quienes estaban convencidos de que la urbanización y la cristianización eran dos etapas de un mismo proceso. Sus actividades, en ese sentido, fueron tan intensas que entre 1571 y 1574 los dominicos ya tenían cinco conventos en la provincia de Chiapa: Ciudad Real, Tecpatán, Copanaguastla, Chiapa de los Indios y Comitán, todos ellos como centros de control no sólo de los pueblos en donde se ubicaban, sino de zonas extensas que incluían muchos asentamientos.

A pesar de que no fue la única orden religiosa que se asentó en esta zona, los dominicos gozaron de un monopolio total en el proceso de evangelización indígena en territorio chiapaneca. Tuvieron también el control de los asuntos sociales, económicos y, por supuesto, eclesiásticos de muchos pueblos indígenas que ellos fundaron. Esto era tan evidente que cuando las autoridades civiles abandonaron Chiapa de los Indios, los dominicos llenaron ese vacío de poder. Bajo su control, en el pueblo proliferaron construcciones monumentales como el convento, la iglesia y la fuente única en América.

La presencia dominante de los dominicos en todos los poblados de indios les permitía inmiscuirse, en todos los sentidos, en la vida de la población, inclusive en la de los propios españoles. Es conocido que los dominicos protegían al indígena contra el abuso de los encomenderos y esto los hacía ponerse en contra de ellos. Aprovechaban su dominio de las lenguas nativas para evangelizar y tomar ventaja con respecto a las autoridades civiles que, por regla general, no hablaban ninguna.

El trabajo de los dominicos de establecer pueblos de indios en todo el territorio de Chiapa con el propósito de evangelizarlos y convertirlos a patrones de vida europeos dio como resultado la extinción de las pautas de asentamientos prehispánicos de la misma manera que la nueva religión, las estructuras sociales y el sistema económico, basado principalmente en la

explotación del indígena, provocaron que la religión, estructura social y sistema económico prehispánico se extinguieran también. Aunque podemos señalar que no fue del todo cierto ya que hubo algunos aspectos que persistieron, y aún persisten, en los asentamientos coloniales. Esto fue muy notorio en Chiapa de los Indios.

Para finales del siglo XVII los dominicos controlaban unos setenta y tres pueblos indígenas —recordemos que durante la colonización se llevaron a cabo unas cien fundaciones, aproximadamente—, todos estos al parecer fundados exclusivamente por ellos. Es evidente que los dominicos se convirtieron por necesidad en urbanistas profesionales; de hecho, cuando se emitieron las Ordenanzas de Felipe II, en 1573, la mayoría de los poblados coloniales en Chiapas, si no es que todos, ya habían sido fundados.

Ahora bien, con base en lo antes dicho podemos señalar que Chiapa de los Indios fue uno de esos pueblos en los cuales los dominicos tuvieron tanta influencia, de eso no hay duda, pero cabe preguntarse: ¿fueron ellos quienes trazaron la ciudad?

Los actos fundacionales de ciudades

En el caso de la fundación de ciudades, o quizá sea más adecuado llamarles villas o asentamientos, tenemos referencias de los procesos que eran llevados a cabo por los conquistadores.

Por una parte encontramos que el acto fundacional “era un acto político que significaba el designio apoyado en la fuerza, de ocupar la tierra y afirmar el derecho de los conquistadores. El acto de fundación consistía en una ceremonia no exenta de gran parafernalia, un pequeño ejército de españoles comandado por un sujeto investido de autoridad incuestionable llegaba a determinado lugar y previa elección se instalaba en él, a fin de mantener en forma permanente un sitio con pobladores hispanos. Un sacerdote daba misa, se presentaba un plano de la futura

ciudad al Cabildo, se registraban los nombres de los conquistadores y los primeros vecinos”. Esta descripción de un acto protocolario de fundación nos permite empezar a precisar los aspectos que habremos de analizar en la propia de Chiapa de los Indios.

Por otra parte, según Remesal, eran ocho etapas las que se llevaban a cabo en el proceso de fundación:¹⁷

1. se hacía primero una planta para que todos los pueblos fueran uniformes;
2. en ella se asignaba un lugar para la iglesia, que debía tener un tamaño proporcional al número de habitantes;
3. la casa del cura se ubicaba junto a la iglesia;
4. se trazaba un amplio espacio abierto, una plaza, enfrente de la iglesia;
5. enfrente de la plaza, dando cara a la iglesia, se situaban los edificios para las autoridades civiles, la casa de regimiento o consejo;
6. junto a esta última se ubicaba la cárcel;
7. cercano a este conjunto se construía el mesón o casa de comunidad para alojar a los forasteros;
8. el resto del pueblo se trazaba con calles rectas, a “tiro de cordel”.

Podemos considerar, en términos generales, que estos dos procesos descritos se aplicaron como norma, con sus variantes, en los actos protocolarios fundacionales de asentamientos coloniales; sin embargo, ninguno de estos parece que se haya efectuado en la fundación de Chiapa de los Indios. Si tomamos en cuenta que la traza en damero se convirtió en un instrumento legal de lo que había sido al principio un elemento regulador, ordenador, entonces es cuestionable que en este poblado

indígena se observe la traza reticular pero no haya evidencias de que se llevara a cabo alguno de los procesos antes descritos, sobre todo si recordamos que era el poblado indígena más importante de la provincia de Chiapa.

Además de un esquema urbano formal, Markman considera que “la fundación de los pueblos, es decir, el proceso de urbanización, se utilizó como instrumento para cristianizar a los indios paganos en áreas remotas, en el siglo XVI y también posteriormente. Los pueblos que así fueron fundados, también se convirtieron en el ambiente físico, el escenario para la creación de una nueva raza, el mestizo o ladino, cuya cultura no era ni puramente india ni puramente europea, sino una fusión de ambas. En otras palabras, el proceso de urbanización que sirvió como instrumento básico para la evangelización de la población indígena, también tuvo como resultado un producto secundario no planeado, la hibridación de españoles e indios y, en cierto grado también de negros, es decir, el mestizaje de esta población urbanizada”.¹⁸

La utilización del damero como instrumento de colonización fue una constante en las fundaciones españolas en la provincia de Chiapa. Se utilizó en los nuevos asentamientos y también en los preexistentes, en estos últimos principalmente como un sistema de control.

Chiapa de los Indios es una de las muchas ciudades del estado de Chiapas en la que se puede apreciar la traza reticular propia de las fundaciones coloniales, con una gran plaza, no precisamente en el centro geométrico de la ciudad, y calles rectas, al menos en lo que podemos delimitar como el centro histórico. A pesar de la evidencia formal de la ciudad, esta no es una prueba que permita confirmar la fundación española de la misma.

Podemos cuestionar entonces los siguientes aspectos: ¿hubo un acta y su respectivo plano para la fundación de Chiapa de los Indios?

¹⁷ Remesal, *Historia General de las Indias Occidentales y particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala*, vol. II.

¹⁸ Markman, *op. cit.*

Aparentemente, como ya existía un poblado, con las características con que las describe Bernal Díaz del Castillo, no hubo necesidad de fundar sino más bien de aprovechar los espacios existentes; entonces, ¿cómo se implantó la traza urbana de Chiapa de los Indios? ¿Es la misma ciudad la prehispánica, la colonial y la actual? Las posibles respuestas a estas preguntas las encontramos en diversos documentos, los cuales no parecen aportar una conclusión definitiva sino, por el contrario, abren otras interrogantes.

Finalmente, es importante mencionar que, aparte de la traza urbana, la ciudad de Chiapa de Corzo cuenta con otros objetos patrimoniales, como la iglesia y el convento, construidos hacia 1576 bajo el priorato de fray Pedro de Barrientos; la fuente estilo mudéjar, conocida comúnmente como “La Pila”, diseñada e iniciada por fray Rodrigo de León y terminada por otro español desconocido. La Pila fue inaugurada en 1562 y se le considera de una belleza única en América. Otro edificio colonial, último en el orden cronológico, es el templo de san Sebastián construido en el siglo XVII. De los tres mencionados, este último es el que se encuentra en total abandono y en un proceso de degradación acelerado.

Arquitectura barroca

El estilo barroco constituye la última manifestación del período virreinal de la arquitectura chiapaneca con tan sólo dos ejemplos realizados, siguiendo esta tendencia decorativa. El primero de ellos es una más que evidente remodelación de la iglesia del conjunto conventual de santo Domingo, y el segundo corresponde a la ampliación de la catedral de Ciudad Real (San Cristóbal de Las Casas), ambas obras de autoría anónima.¹⁹

Ninguna de estas intervenciones fue registrada en las crónicas de finales del siglo XVII

o principios del siglo XVIII, como las de Thomas Gage o Francisco Ximénez; razón que induce a especular que fueron realizadas en la primera mitad del siglo XVIII considerando la clara influencia de artífices guatemaltecos, aunque con una muy burda mano de obra local. Este detalle, lejos de minimizar el valor del barroco chiapaneco, consigue enaltecer los edificios al mostrar al visitante una serie de imperfecciones en la manufactura que las alejan de las diestras manos artesanales profesionales de otros estados mexicanos. En ese sentido, el barroco chiapaneco es puro y auténtico, casi vernáculo.

Entre estas obras del barroco virreinal y la siguiente etapa arquitectónica importante hay un *impasse* en el que no ocurren cosas importantes. La arquitectura queda un tanto estancada limitándose a la continuidad natural de la arquitectura vernácula o popular que va poblando aquellos asentamientos de indígenas fundados en el siglo XVI. No será hasta la Revolución Mexicana cuando se produzcan nuevas fundaciones para dar sitio a los refugiados, que terminaron quedándose como peones en las fincas o haciendas que habían acaparado grandes extensiones de tierra.

Arquitectura vernácula

Durante los siglos XVIII y XIX se edificaron numerosas fincas y haciendas en las diferentes regiones del estado de Chiapas. Sólo en el Valle de Cintalapa, una importante región de desarrollo de este género edilicio, hay 34 registradas formalmente en el *Catálogo de Monumentos Históricos* del INAH, entre ellas: San Antonio Valdiviana, Macuilapa, Llano Grande, La Esmeralda, Las Cruces y La Providencia. Estos conjuntos arquitectónicos fueron concebidos, en primera instancia, para alojar los procesos productivos particulares de cada una de ellas y, de manera paralela, surgió la necesidad de espacios habitables para que,

¹⁹ Boils, “El barroco en Chiapas”, pp. 44-52.



Arriba:
Hacienda Las Cruces.
Abajo:
Soyaló.
Clasicismo popular.
Fotografía: Fredy Ovando Grajales.

permanente o transitoriamente, fuesen ocupados por los patrones y los trabajadores de las mismas, dando origen a unos esquemas tipológicos muy definidos.²⁰

El carácter vernáculo de estos conjuntos hacendarios se vio matizado con elementos clasicistas aplicados a sus inmuebles. Los esquemas típicos del asentamiento incluían una casa grande donde vivía el propietario con su familia, una capilla, una tienda de raya, los edificios para la producción, en función del giro comercial, y el caserío para los trabajadores. Tanto la casa grande como la capilla se construyeron con una tendencia estilística clasicista, aunque no se sabe quiénes fueron los artífices.

El contexto edificado que rodeaba a estos conjuntos hacendarios era de una sencillez extrema, con edificaciones rectangulares casi siempre de adobe y cubiertas de teja a dos aguas. En algunos casos, como el de la hacienda Santa Catarina, en la región de la Frailesca, el caserío alcanza tal magnitud que dio origen a un pueblo que posteriormente devino ciudad. Poco a poco estos conjuntos vernáculos incorporaron a sus construcciones algunos elementos clasicistas como las cornisas en los remates de sus muros o los enmarcamientos en alto relieve en puertas y ventanas.

Ciudad real: una ciudad neoclásica

La arquitectura neoclásica llegó a Chiapas con gran retraso, como lo hacen generalmente todos los llamados “estilos” en la arquitectura.

Anecdóticamente, fue un ingeniero topógrafo sancristobalense, Carlos Zacarías Flores García, quien introdujo los primeros ejemplos del clasicismo académico en la arquitectura local con obras de un neoclásico puro, cuyos

trazos estaban, literalmente, copiados de un ejemplar del libro de Vignola que poseía en su biblioteca particular.

Desde sus primeras obras, a finales del siglo XIX, como el Ayuntamiento y la iglesia de santa Lucía, el ingeniero Flores dejó constancia de sus preferencias decorativas. Si bien el clasicismo seguía siendo la base de la formación de arquitectos para aquel momento, no hay constancia que Carlos Z. Flores haya estudiado en la Academia de San Carlos, como muchos de sus biógrafos intentan asentar.²¹ De lo que sí existen evidencias es del uso del libro del italiano Giacomo Barozzi “Il Vignola”, en una edición traducida al español y que el ingeniero Flores cita en sus contratos de obra.²²

Ejemplo magistral de su aplicación rigurosa en las trazas compositivas neoclásicas es su propia vivienda edificada en San Cristóbal de Las Casas a principios del siglo XX. Con un estricto orden geométrico, Carlos Flores coloca un patio como núcleo del conjunto habitacional, alrededor del cual manda construir una arcada con pilastras corintias. El resto de la casa familiar sigue similares conceptos proyectuales en los que las relaciones geométricas predominan.²³

Hacia la década de 1920 realiza el destacado Flores García la remodelación de la catedral de San Cristóbal, en la que, respecto a su envolvente barroca, introduce en las naves una serie de columnas con capiteles corintios que, al final de todo, no compiten con lo existente sino que lo complementan.

Si se toma en cuenta que para esas fechas la arquitectura moderna ya se había apoderado del concierto internacional con figuras como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier o Mies van der

21 González, “Vignola en San Cristóbal de Las Casas”, pp. 289-334.

22 Ovando, “Los trazos reguladores de Carlos Z. Flores en el proyecto de La Enseñanza en San Cristóbal de Las Casas”. Véase también: Bermúdez, “Carlos Z. Flores y el neostilo arquitectónico en San Cristóbal de las Casas, Chiapas”.

23 Ovando, *op. cit.*

20 Pulido, “Las haciendas de Chiapas: Departamentos Valle de Cintalapa, Jiquipilas, Comitán y Soconusco”, pp. 157-164. Véase también: Ruz, *Savia india, floración ladina. Apuntes para una historia de las fincas comitecas (siglos XVIII y XIX)*; y Varios Autores, *Las haciendas de los Llanos de Comitán*.

Rohe, con obras puristas exentas de decoración, habrá que reconocer que el neoclásico de Carlos Flores es bastante anacrónico en ese sentido, pero también una muestra palpable de la lentitud con que corre el tiempo en provincia.

Por lo tanto, el neoclásico chiapaneco siguió dando de sí, con obras como el teatro que se erigió en Comitán junto al templo de santo Domingo y el palacio municipal, creando un escenario urbano de gran riqueza visual. Construido a principios del siglo XX al más puro estilo neoclásico, destacan en él los almohadillados de los muros, el friso de ángeles, los frontones y las pilastras con capiteles corintios. El inmueble fue construido para Natalia Rovelo Argüello como un regalo de sus padres, don Manuel Rovelo Escandón y doña Antonia Argüello.²⁴

El neoclásico importado por Carlos Z. Flores dio para mucho más, sobre todo porque creó “escuela” con una serie de seguidores e imitadores, muchos de ellos sin preparación académica alguna que les permitiera interpretar la geometría de Vignola, con lo cual surgió el clasicismo popular que rompió con todas las reglas compositivas renacentistas y dio paso a un libre albedrío en la construcción en diversas regiones del estado de Chiapas, llegando inclusive a la Frailesca en donde es posible encontrar innumerables ejemplos de arquitectura local con elementos clasicistas de libre aplicación.

Entre los ejemplos más conocidos de este clasicismo popular está el bastante bien realizado Teatro Zebadúa²⁵ de San Cristóbal de Las Casas, obra de carácter local, proyectada dentro de la escuela vignolesca que puso de moda Carlos Z. Flores. La construcción del Teatro Zebadúa, que en algún momento fue mejor conocido como Teatro Las Casas, data de 1931 y está considerado como el primer edificio en el que se utilizó el cemento como elemento constructivo.

²⁴ Pulido, *Historia de la arquitectura en Chiapas*.

²⁵ Burguete, *De las glorias del Teatro Zebadúa. Crónicas dispersas*.

Se atribuye el proyecto y la construcción al maestro de obras Carmen Ruiz Ruiz, quien había laborado con el ingeniero Flores.

Arquitectura nacionalista

La transición del siglo XIX al XX tuvo ese marcado carácter neoclásico ya descrito, pero también fue el escenario de aparición de nuevas manifestaciones arquitectónicas, como el palacio de gobierno de Tapachula, con una decoración de tendencia Art Deco, inaugurado en 1926. El proyecto se le atribuye al ingeniero Alfonso Marín, quien influyó, a través de esta obra, en la arquitectura doméstica de la ciudad de Tapachula, y en general de la región del Soconusco en donde predomina este estilo arquitectónico, aun en la construcción popular. Se afirma que fue un arranque de nacionalismo tapachulteco el que impulsó la búsqueda por marcar su mexicanidad mediante las figuras que flanquean la fachada principal del edificio, tales como las grecas oaxaqueñas, los guerreros aztecas, las estilizadas serpientes y el uso de los escudos nacional y estatal.²⁶

Mientras aquello ocurría en la costa de Chiapas, durante la década de los cuarenta, Tuxtla Gutiérrez, flamante capital del estado, recibió un fuerte cambio en su fisonomía urbana debido a la construcción de diversos equipamientos y obras de infraestructura.²⁷

Entre los equipamientos más importantes se encuentran el monumento a la bandera, la penitenciaria y el zoológico, entre otros, ubicados en el lado poniente de la ciudad. La obra más importante de la década es, sin duda, la construcción de la carretera Panamericana en el año 1942. Esta obra marca el inicio del crecimiento de la ciudad hacia el poniente a lo largo del camino que conducía a Terán, hecho

²⁶ INAH, *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos: Chiapas*.

²⁷ Véase: Mérida, *Cien años de evolución urbana en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (1892-1992)*.



que induce a la traza lineal de la ciudad oriente-poniente que durante muchos años caracterizó a Tuxtla Gutiérrez.

La derrama económica producto de las inversiones realizadas por el Estado fue aprovechada por los comerciantes, quienes tuvieron la oportunidad de acumular importantes capitales. Esta circunstancia los obligó a pensar en la idea de construir un conjunto habitacional con un nuevo tipo de vivienda, fuera del centro de la ciudad, con un concepto arquitectónico que reflejara las diferentes realidades de “las sociedades” que habitaban la ciudad, se trataba pues de un sitio de privilegio, es decir, un lugar que proporcionara al mismo tiempo la tranquilidad del campo y el acceso a las comodidades urbanas.

Considerada como la primera expansión planificada de la ciudad, la colonia Moctezuma²⁸ se construyó bajo un esquema urbano formal que rompió bruscamente con la traza

²⁸ Ovando y León, “La Colonia Moctezuma”.

Antigua presidencia municipal de Tuxtla Gutiérrez.
Fotografía: Alfonso Marín.

reticular original, al recurrir a una forma radial concéntrica con lotes triangulares con dos de sus caras en segmentos de círculos. En estos lotes se construyeron, hacia mediados del siglo XX, las primeras casas de estilo funcionalista a las que, con justicia, llamaron “modernas”.

Al mismo tiempo, en el centro de la ciudad se erigían edificios gubernamentales con estilos nacionalistas como el neocolonial que se usó tanto en el palacio municipal como en el palacio federal, así como en la pérgola del parque central de Tuxtla, estos dos últimos lamentablemente demolidos. No fueron los únicos edificios que recurrieron a esta tendencia arquitectónica, ya que en distintos puntos de la ciudad fueron apareciendo edificios similares dando lugar a un conjunto edificado central de gran armonía.

En 1941, en el primer año de su período constitucional, el presidente municipal Fidel



Arriba:
Antigua presidencia municipal de Tapachula.
Abajo:
Teatro Junchavín, Comitán.
Fotografías: Fredy Ovando Grajales.

Martínez dio a conocer, en el renglón de Mejoras Materiales, que el Ayuntamiento capitalino que él representaba se había dado a la tarea de construir el edificio para el nuevo palacio municipal. En ese mismo informe se indica que el proyecto fue elaborado por el Ing. Noé Gómez R., pero no se hacen referencias a detalles técnicos relevantes. Desde el punto de vista arquitectónico, este edificio puede clasificarse dentro del estilo ecléctico con tendencia neocolonial, es decir, tiene una mezcla de varios estilos que en conjunto le dan características propias de la arquitectura posrevolucionaria, con la cual se buscaba construir edificios rescatando los elementos de los inmuebles coloniales y platerescos, tratando con ello de olvidar o cuando menos de no seguir construyendo con la influencia europea —francesa e italiana, principalmente— con la cual se identificaban las obras de la época porfiriana.²⁹

Un poco más adelante la ciudad entra de lleno en la modernidad, y para ilustrar esta etapa sirva como ejemplo la Casa Farrera. Considerando la época de su construcción, entre 1954 y 1956, es posible ubicar realización de la casa en un período especialmente álgido de fiebre modernizadora que caracterizó a la capital chiapaneca. En consecuencia, corresponde su momento de edificación con el desarrollo de la colonia Moctezuma, con la cual colinda, y con la realización de la variada arquitectura habitacional que se encuentra en ella.

De difícil filiación estilística, la Casa Farrera, como se le conoce popularmente, presenta una mezcla de elementos decorativos y arquitectónicos característicos de diversas tendencias de la modernidad edilicia, con algunas alusiones a mansiones de influencia francesa, como muchas que se construyeron en México a finales del siglo XIX y principios del XX, inclusive.

29 Ovando, “El patrimonio arquitectónico del siglo XX en Tuxtla Gutiérrez: El antiguo Palacio Municipal”.

Arquitectura contemporánea

Los primeros arquitectos profesionales que ejercieron en Chiapas habían sido formados fuera de la entidad. Cuando volvieron, traían con ellos ideas renovadoras fundamentadas en la modernidad que se promovía en el centro del país que seguían los postulados del suizo-francés Le Corbusier. Entre los profesionales que contribuyeron al desarrollo de la arquitectura moderna chiapaneca se puede mencionar a José Antonio Toriello Martínez y Rolando Gutiérrez Domínguez, quienes ejercerán la profesión en Tapachula.³⁰

A pesar de la presencia de estos arquitectos locales, se siguieron contratando proyectos con profesionales de otras ciudades, principalmente del Distrito Federal, como ocurrió con Félix Candela, quien coordinó el equipo integrado por Enrique de la Mora, Fernando López Carmona y Antonio Tonda para realizar el proyecto de la catedral de la ciudad de Tapachula, en 1959. Y más adelante los mercados de Comitán (1966) y Arriaga (1971), otro edificio histórico lamentablemente demolido y cuya autoría proyectual ha sido atribuida a Octavio Barreda Marín.

Junto a los mencionados aparecen otras figuras de la arquitectura nacional que han dejado su impronta en Chiapas, como el caso del destacado Abraham Zabludovsky, quien realizó el proyecto del Teatro de la Ciudad Emilio Rabasa, inaugurado en 1982, y el Centro de Convenciones en 1995, ambos en Tuxtla Gutiérrez.³¹ La arquitectura de Zabludovsky se enmarca en una tendencia arquitectónica conocida como brutalismo, un galicismo que deriva del término “béton brut” con el que se

30 Es de destacar la labor de acopio documental emprendida por Hans Kabsch para elaborar las biografías de ambos arquitectos, mismas que han sido publicadas en diversos medios. Véase el libro *Los arquitectos mexicanos de la modernidad*, coordinado por Louise Noelle y Catherine Ettinger.

31 La bibliografía dedicada a Zabludovsky es extensa. Para una rápida mirada, véase: Larrosa, *Abraham Zabludovsky. Espacios para la cultura*.



Zabludovsky, A. *Centro de Convenciones*.
Fotografía: Fredy Ovando Grajales.

identificaba a las construcciones de “concreto aparente” que tuvo en las obras últimas de Le Corbusier su principal referente.

El Museo Regional de Chiapas, sede del Instituto Nacional de Antropología e Historia, es una obra de arquitectura entre las más destacadas de la modernidad tardía, según sus características compositivas, considerado ahora como una de las grandes obras contemporáneas de la arquitectura edificada en la capital chiapaneca. La autoría de este proyecto recayó en el arquitecto Juan Miramontes Nájera, un egresado de la UNAM, quien además fue premiado con el primer puesto por este proyecto, en la Tercera

Bienal Internacional de Arquitectura en 1985 que tuvo lugar en Sofía, Bulgaria. De volumen rotundo, todo de ladrillo, con un gran vestíbulo cubierto, el edificio armoniza con su entorno y dialoga amigablemente con su vecino Teatro de la Ciudad.³²

Cabe hablar aquí, para cerrar este tema de los arquitectos de fuera, del trabajo realizado por Fernando González Gortázar, autor del emblemático Museo Chiapas de Ciencia y Tecnología que fue construido en el tiempo récord de un año e inaugurado en 2006. Siguiendo las directrices de toda su obra creativa, González Gortázar propuso un conjunto arquitectónico de formas sinuosas que se entrelazan unas con otras. Su imponente presencia viene dada por la masividad del


³² Anza y López, “Museo Regional de Chiapas”.

conjunto que alberga una serie de actividades lúdicas que hacen las delicias de sus visitantes.³³

En tiempos más recientes, aun cuando se siguen importando proyectos tanto a nivel urbano como arquitectónico, hay una gran participación de arquitectos y planificadores locales, egresados de las escuelas y facultades chiapanecas.

Proyectos a escala urbana, centros comerciales, conjuntos habitacionales, edificios de

comercio, viviendas particulares, restauración de monumentos, etc., son los ámbitos en los que destacados profesionales han desarrollado sus capacidades creativas haciendo de la arquitectura chiapaneca un marco escenográfico importante para el desarrollo de las actividades cotidianas de propios y visitantes.

Las exigencias actuales del equilibrio ecológico y la sustentabilidad del entorno han inducido a una mayor conceptualización del entorno chiapaneco, tomando en cuenta sus condiciones naturales, su patrimonio edificado y sus manifestaciones culturales. 

33 Para conocer la obra de este arquitecto mexicano se recomienda el breve pero interesante libro de Carlos Ashida, *Fernando González Gortázar*, que se publicó en una colección de brevíarios del Conaculta.

Referencias bibliográficas

- Anza Vázquez, R. y López Bravo, R. (2007). Museo Regional de Chiapas. En: *Cúspide. Órgano informativo del CACHAC*, núm. 3, (2-3). Tuxtla Gutiérrez: Colegio de Arquitectos Chiapanecos.
- Artigas, J. B. (1992). Casas neoclásicas en San Cristóbal de Las Casas. En: *Lecturas chiapanecas*, 5, (425-437). Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas / Editorial Porrúa.
- _____ (1997). *Chiapas Monumental. Veintinueve monografías*, col. Monográfica arte y arqueología, núm. 35. Granada: Universidad de Granada.
- Ashida, C. (2000). *Fernando González Gortázar. Sí, aún*. México: Conaculta.
- Bermúdez Hernández, L. (2011). Carlos Z. Flores y el neostilo arquitectónico en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. En: *Anuario 2011*. (122-133). Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Boils Morales, G. (1990). El barroco en Chiapas. *Revista de difusión científica/tecnológica y humanística*, núm. 1, 44-52. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal de Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura.
- Burguete Estrada, M. (1994). *De las glorias del Teatro Zebadúa. Crónicas dispersas. Las anécdotas, los nombres, los sucesos*. San Cristóbal de Las Casas: Gobierno del Estado de Chiapas, Ayuntamiento Constitucional.
- Ciudad Real, A. (1999). *Viaje de fray Alonso Ponce por tierras de Chiapas. Siglo XVI*. Tuxtla Gutiérrez: Conaculta.
- Clark, J. E. y Pye, M. E. (2006). Los orígenes del privilegio en el Soconusco, 1650 a.C.: dos décadas de investigación. *Pueblos y Fronteras digital*, núm. 2. UNAM
- Díaz del Castillo, B. (1994). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, col. Sepan Cuántos, núm. 5. México: Porrúa.
- Fábregas Puig, A. (1994) Los pueblos de Chiapas. En: Armendáriz, M. L. (Comp.), *Chiapas, una radiografía*, col. Vida y Pensamiento de México, 172-197. México:Fondo de Cultura Económica.
- Gage, T. (1994). *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, col. Mirada Viajera. México: Conaculta.



De izquierda a derecha:

Museo Regional de Chiapas.

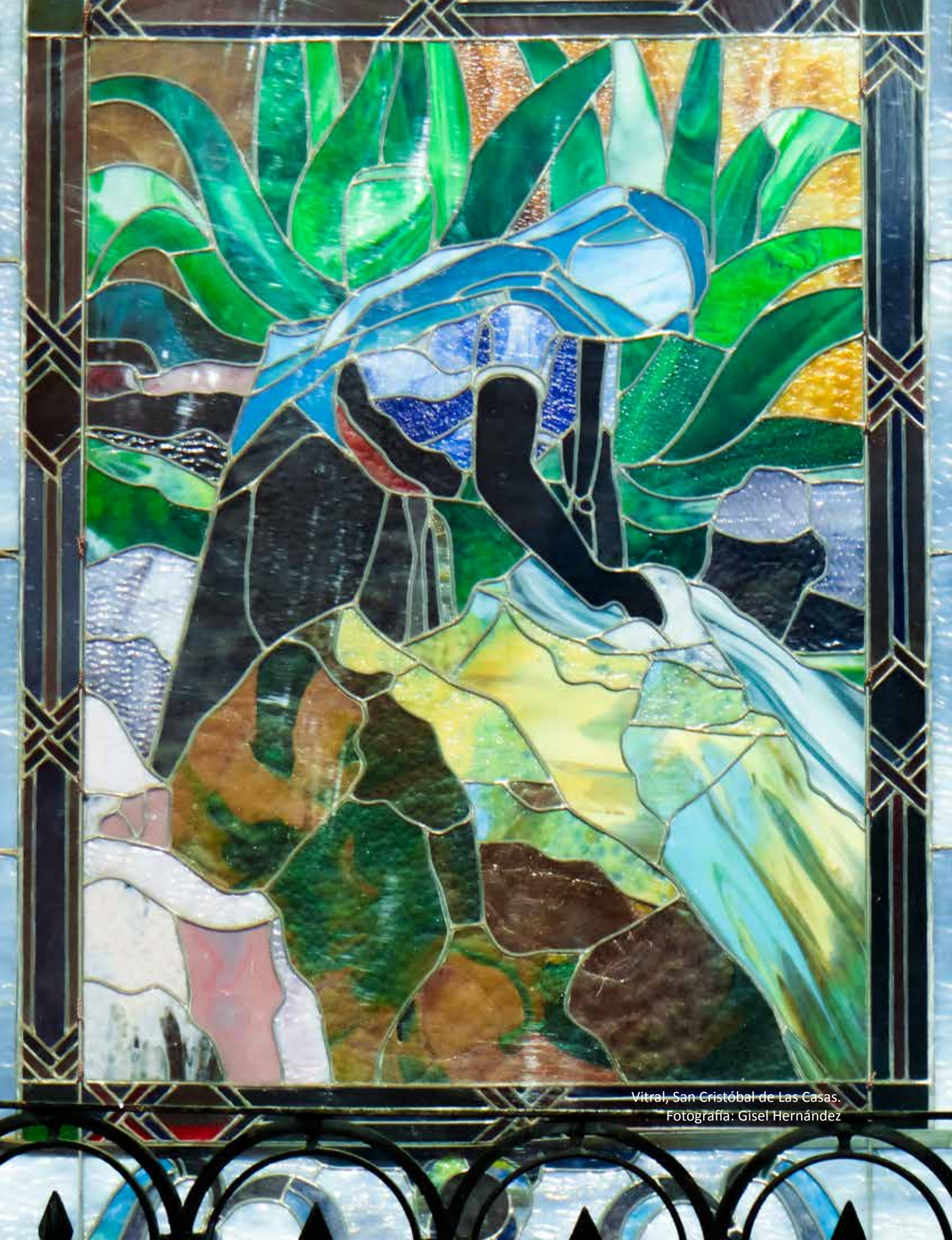
Fotografía: Fredy Ovando Grajales.

González Gortazar, F. *Museo Chiapas de Ciencia y Tecnología* (MUCH).

Fotografía: Yadira Mellanes.

- García Fernández, J. L. (1985). Análisis dimensional de modelos teóricos ortogonales de las ciudades españolas e hispanoamericanas desde el siglo XII al XIX. En: *La ciudad iberoamericana. Actas del Seminario Buenos Aires*. (153-192). Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo
- Gerhard, P. (1991). *La frontera sureste de la Nueva España*, col. Espacio y Tiempo, núm. 2. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.
- González Galván, M. (1988) Vignola en San Cristóbal de Las Casas. En: *Lecturas chiapanecas*, núm. 1. (289-334). Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas / Editorial Porrúa.
- Hardoy, J. E. (1983). La forma de las ciudades coloniales en la América española. En: Solano, F. (Coord.), *Estudios sobre la ciudad iberoamericana*, 2ª ed. (315-344). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo.
- Larrosa Irigoyen, M. (2000). *Abraham Zabludovsky. Espacios para la cultura*. México: Conaculta.
- Lenkersdorf, G. (1993). *Génesis histórica de Chiapas, 1522-1532. El conflicto entre Portocarrero y Mazariegos*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Llubes, P. (1975). El damero y su evolución en el mundo occidental. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, núm. 21., 9-66. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura.

- Markman, S. D. (1975). El paisaje urbano dominicano de los pueblos de indios en Chiapas colonial. En: Hardoy, J. y Schaedel, R. P. (Eds.), *Las ciudades de América Latina y sus áreas de influencia a través de la historia* (165-199). Buenos Aires: Ediciones SIAP.
- _____. (1993). *Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial*, serie Científica, núm. 5. México: Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal de Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura, Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Mérida Mancilla, A. (2000). *Cien años de evolución urbana en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (1892-1992)*. Tuxtla Gutiérrez: UNACH / H. Ayuntamiento de Tuxtla Gutiérrez.
- Navarrete, C. (1991). *La Fuente Colonial de Chiapa de Corzo: Encuentro de historias*. México: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Ovando Grajales, F. (febrero de 1999). El patrimonio arquitectónico del siglo XX en Tuxtla Gutiérrez. El antiguo Palacio Municipal. *Gaceta Arquitectura*, nueva época (2), 3-5. Tuxtla Gutiérrez: UNACH, Facultad de Arquitectura.
- _____. (mayo-agosto de 2009). La Pila de Chiapa: un surtidor de agua, obra de Rodrigo de León, O.P. *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época (16), 91-108. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Conaculta.
- _____. (2000). Arquitectura y urbanismo novohispanos en Chiapas. En: Peraza Guzmán, M. T. (Coord.), *Arquitectura y urbanismo virreinal* (131-135). Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, Facultad de Arquitectura.
- Ovando, F. y León, C. A. (1998). La Colonia Moctezuma. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 3, 177-200. Tuxtla Gutiérrez: UNACH, Facultad de Arquitectura, Coordinación de Investigación y Posgrado.
- Pulido Solís, M. T. (1990). *Historia de la arquitectura en Chiapas*, col. Científica, serie Historia, 224. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- _____. (s/f). *Haciendas de Chiapas*, col. Libros de Chiapas. Tuxtla Gutiérrez: Conaculta.
- _____. (1999). Las haciendas de Chiapas: Departamentos Valle de Cintalapa, Jiquipilas, Comitán y Soconusco. En: *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 4, 157-164. Tuxtla Gutiérrez: UNACH, Facultad de Arquitectura.
- Remesal, A., O.P. (1988). *Historia General de las Indias Occidentales y particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala*, vol. 2, col. Biblioteca Porrúa, 89 y 90. México: Porrúa.
- Ruz, M. H. (1992). *Savia india, floración ladina. Apuntes para una historia de las fincas comitecas (siglos XVIII y XIX)*, col. Regiones. México: Conaculta.
- Salcedo, J. (1990) El modelo urbano aplicado a la América española: su génesis y desarrollo teórico práctico. En: *Estudios sobre urbanismo iberoamericano. Siglos XVI al XVIII* (9-85). Sevilla: Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura.
- Sheseña Hernández, A. (2010). El Soconusco en los primeros tiempos. *Revista UNACH*. Edición Especial Soconusco, 7-18. Tuxtla Gutiérrez: UNACH.
- Solano, F. (1990). *Ciudades hispanoamericanas y pueblos de indios*, col. Biblioteca de Historia de América, 2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Valverde Valdés, M. E. (1992). *Chiapa de Corzo. Épocas Prehispánica y Colonial*, serie Chiapas Eterno. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Vos, J. de (1985). *La batalla del Sumidero. Historia de la rebelión de los chiapanecos, 1524-1534, a través de testimonios españoles e indígenas*, col. Presencias, 36. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional Indigenista / Katún
- _____. (1992). *Los enredos de Remesal. Ensayo sobre la conquista de Chiapas*, col. Regiones. México: Conaculta.
- Zawisza, L. (1972). Fundación de las ciudades hispanoamericanas. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, núm. 13, 88-128. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura.
- Zea Chávez, O. (2009). La vivienda tradicional del siglo XIX y XX en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. *Revista ARQ*, núm. 28, 15-24. Tuxtla Gutiérrez: UNACH, Facultad de Arquitectura.



Vítrol, San Cristóbal de Las Casas.
Fotografía: Gisel Hernández

manos de labor y sigilo. aproximación al arte popular en chiapas

Mario Nandayapa*

Quizás en un número de la *Revista UNACH*, la más persistente de las revistas universitarias de Chiapas, dedicado a las artes de Chiapas, pudiera pensarse que un artículo sobre el arte popular estaría fuera de lugar por el carácter científico de la institución. Si bien nuestros ancestros universitarios pusieron por delante el carácter academicista del arte, los intelectuales de estos tiempos y las propias instituciones de educación superior son quienes precisamente han revalorizado el tema, y la importancia que el estudio de las manifestaciones estéticas de los pueblos originales tiene en la comprensión del mundo de nuestros días.

En este artículo se intentará discurrir sobre los distintos enfoques e interpretaciones que el arte popular ha suscitado, en particular en Chiapas, a la par que presentará al lector su belleza y excelsitud mediante las espléndidas ilustraciones que le acompañan.

Investigadores y alumnos de la Universidad Autónoma de Chiapas han abordado este tema en su labor investigativa, como son los casos de la Dra. Julia Clemente Corzo en el libro *El arte de formar y la artesanía del saber* (Unach/Plaza y Valdés, 2009), que ofrece un trabajo de corte etnográfico con un enfoque pedagógico, que conlleva la comprensión histórica y cultural de la educación del artesano en Chiapas, con énfasis en Chiapa de Corzo. Asimismo, está el trabajo *La pequeña organización artesanal de tipo familiar: Un análisis desde la producción. El caso de la talla en madera en Chiapa de Corzo, Chiapas* (UNACH, 2006), del Dr. Hilario Laguna Caballero, quien considera que las pequeñas organizaciones artesanales de tipo familiar, dedicadas a la talla en madera en Chiapa de Corzo, cobran especial importancia debido a los diversos rasgos que conforman a estas organizaciones, así como a lo singular y especial de sus modos de producción, cuyo simbolismo se recrea en su máxima expresión.

A lo anterior se suman los trabajos académicos de la Mtra. María Elena Díaz Hernández, *El oficio de la laca: Identidad cultural de las mujeres artesanas de Chiapa de Corzo, su concreción en el Museo de la Laca* (Tesis de la Maestría en Estudios Culturales, 2013), en el que recrea minuciosamente el proceso del arte de pintar en laca; mientras que la Mtra. Jacinta Yasmín Fuentes Pérez, en *Historia musical de los chiapanecas* (Tesis de la Maestría en Estudios Culturales, 2014), recurre al modelo de la etnografía para comprender los procesos educativos y formación tradicional de los músicos de Chiapa de Corzo, y

* Escritor y académico de la Universidad Autónoma de Chiapas, miembro emérito del Sistema Estatal de Investigadores del Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Chiapas, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología.

además nos devela los rituales y los secretos inherentes a la confección de los instrumentos ancestrales como son el tambor y la flauta de carrizo, también conocida como pito.

Aproximaciones conceptuales

Importante es comprender los abordajes en el estudio del arte popular haciendo explícitos los supuestos conceptuales y metodológicos que van a jugar un papel importante, no sólo en la definición y estudio del arte popular, sino también en su apreciación y diseño de políticas culturales; todos ellos ocupan un lugar preponderante en los avatares que se presentan en los diversos escenarios culturales y sociales.

Algunos autores tienen la necesidad de hacer una definición y distinción entre arte, artesanía y arte popular; por lo tanto, la artesanía es vista como utensilio o —con un poco más de fortuna— como adorno. Sin embargo, no todas las expresiones plásticas de la cultura popular podrían considerarse como arte, ya que caeríamos en un relativismo extremo. Habría que distinguir entre aquellos objetos que fueron creados con el fin de tener un uso meramente utilitario y aquellos que fueron pensados como objetos decorativos.

Entonces, la esencia del objeto es la intención que el creador le da al producirlo y el sentido y uso que le dé quien lo consume. Tienen que coincidir estas dos situaciones para denominarla. Esto es, que el creador la pensó como arte y el consumidor la reconoce como tal. Por tanto, la definición de un objeto como arte se construye socialmente, ya que no es una propiedad natural del objeto en sí. Por ejemplo, en un jarrón de barro de Amatenango del Valle, Chiapas, quemado con cierta técnica y adornado con ciertos esmaltes, esa cualidad es fácil de determinar; el que sea considerado como arte no depende de los materiales y la forma en que se correlacionan, sino más bien de

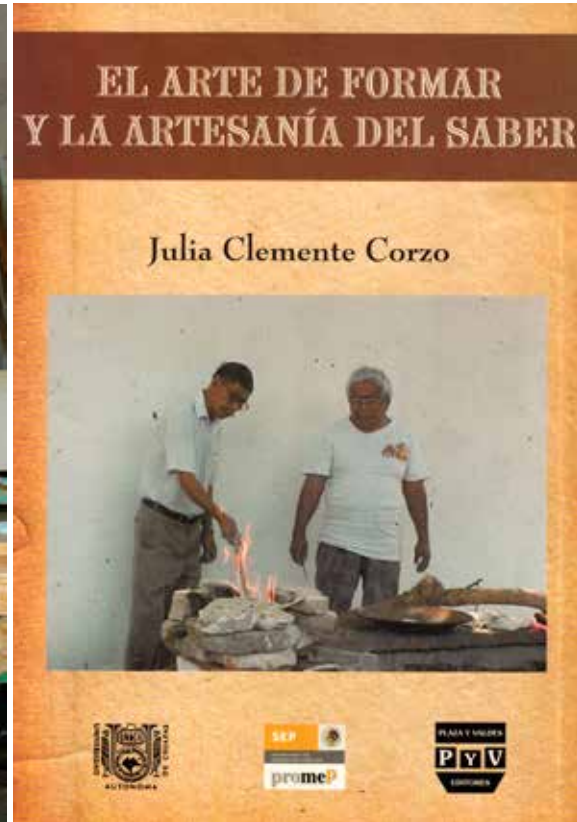
la carga simbólica que le es puesta al producirla y consumirla.

Así pues, el sentido está relacionado con la valoración y apreciación del producto artesanal que le dan los actores. Dado que el sentido se construye social e históricamente, desde la perspectiva de Bourdieu, aquél se encuentra en constante negociación dentro de un campo. Este campo es una red de relaciones entre posiciones objetivas que hay en él, y los ocupantes de las posiciones pueden ser individuos, grupos o instituciones que están en constante lucha por imponer un principio de jerarquización que sea más favorable para sus propios productos; esto es, hay una lucha por un capital cultural y simbólico.

Manos de labor e interpretaciones

Un tema que ha sido tratado ampliamente al interior del Seminario de la Salvaguarda del Patrimonio Material e Inmaterial de México (INAH), del cual el autor es miembro, es la justificación del Premio Nacional de Artes y Tradiciones Populares que le fuera otorgado en 1998 al tallador de máscaras de parachicos Antonio López Hernández; esto no obedeció a un reconocimiento personal, sino simbólicamente al gremio de talladores de madera de Chiapa de Corzo. Esto no sucede con otros galardonados que han recibido la presea, como las obtenidas por la Sociedad de Artesanos Indígenas Sna Jolobil en 1986, la Asociación de Actores y Escritores Sna Jtz'ibajom Cultura de los Indios Mayas en 2004, o la del Grupo de Artesanas Tejedoras de San Andrés Larráinzar en 2010.

En Chiapas, como en otros escenarios, existe una terminante división moderna entre el arte y la artesanía o el arte llamado culto y el arte popular. Así, las frecuentes y comunes confusiones entre lo artesanal y lo artístico impiden tanto apreciar como evaluar en forma correcta los objetos pertenecientes a estas esferas de la producción, en este caso estética.



Es preciso considerar lo opuesto a la creatividad u originalidad del arte de la alta cultura; el arte popular se caracteriza por el atavismo o conservación de sus códigos. Es el arte de las clases populares (mayoritarias) o de las minorías marginales (en Chiapas, por ejemplo, los grupos indígenas). El arte popular expresa los modos de pensar y de sentir de un grupo social determinado, de manera que el artista popular es responsable de la obra, por lo regular anónimo; se convierte en vocero de creencias colectivas, en él no se dan o permiten los individualismos (frecuente en el arte de la alta cultura) y por eso no se exalta su personalidad ni el acierto de su expresión.

Para distinguir la índole artesanal de un objeto no basta que se fabrique a mano (y sólo con instrumentos, sin la intervención de máquinas). Tampoco sirve su función utilitaria o pragmática, pues los objetos artísticos tam-

De izquierda a derecha:

Antonio López Hernández, Premio Nacional de Artes y Tradiciones Populares 1998.

Fotografía: Mario Nandayapa.

Cubierta del libro *El arte de formar y la artesanía del saber*.

UNACH / SEP / Plaza y Valdés Editores.

bién la tienen (se usan para muchas cosas, entre otras, para decorar). Es en la función donde se encuentra su utilidad, aparte de la intrínsecamente estética, ya que los criterios artísticos o practicidad son cambiantes históricamente.

A manera de ejemplo, en el caso del tejido se advierten claras diferencias según su origen: un tapiz de Marta Palau, otro de Oaxaca (donde se reproducen dibujos o diseños de Francisco Toledo), y un tercero (tapete) de marca Luxor o Mohawk. El primero es artístico; el segundo, artesanal, y el último, industrial.



Caracteres similares se aprecian en el uso de un material: una vajilla del taller de cerámica de Rodolfo Disner, en Tonalá, Chiapas (arte); un jaguar de Amatenango del Valle, Chiapas (artesanía); otras del Ánfora o de loza San Isidro (objetos industriales). Lo decisivo para separar lo artístico de lo artesanal y lo industrial estético, reside tanto en la procedencia y manejo de los códigos como en los criterios o sanciones histórico-sociales con los que se juzga cada actividad.

Como se comentó inicialmente, la diferencia central entre el arte popular y la artesanía se encuentra y reconoce tanto en la finalidad como en el uso que se hace del objeto. Cuando el objeto se emplea con el fin original para el que fue creado, sea ceremonial o ritual, o cuando sirve para preservar la cohesión y la supervivencia de las tradiciones o la cosmovisión de

un grupo cultural, estamos en presencia de manifestaciones de arte popular. Al contrario, cuando este mismo objeto se descontextualiza (como señala Jean Baudrillard), pues el signo artístico pierde su función real, sensible de explicar el mundo, y entonces se convierte en artesanía. La conservación o la pérdida de su significación filosófica o religiosa —de explicación social del mundo— es lo que determina su condición de arte popular o artesanía.

Un mismo objeto puede ser arte popular o artesanía dependiendo del uso que se le dé, por ejemplo, un tapete de San Andrés Larráinzar trasladado a nuestro medio urbano, donde se convierte en un objeto decorativo más a nuestra disposición, no es ya emblema de un modo de vida que ha ayudado a conservar desde tiempos remotos la visión del mundo indígena, sino que se convierte en artesanía. En cambio, si se



De izquierda a derecha:

Vajillas, Taller de Cerámica de Disner.

Fotografías: Mario Nandayapa / Sebastián Villers.

Bautista, A. *Jaguar*, Amatenango del Valle.

Fotografía: Sebastián Villers.

emplea en su comunidad para los fines rituales que le dieron nacimiento, como forma sensible, pertenece al arte popular.

Muchos objetos artesanales siempre lo han sido y no gozan de esta dualidad que viene de señalarse (provenir de la resignificación del arte popular). Pueden demostrar ingenio, además de la habilidad técnica necesaria para fabricarlos. Las “actividades estéticas humanas” se caracterizan por no tener o no tratar de expresar una intención estética. Son prácticas cuyo fin es otro distinto al estético, pero resultan estéticas. La actividad en sí misma es extraestética, mas su contemplación involucra lo estético.

Desde el año 2001 existe la política pública nacional de potenciar la riqueza cultural de los pueblos con la actividad económica, a través del turismo. Propone objetivos que intentan generar estrategias para salvaguardar los

atributos que ya se mencionaron, aunque su objetivo principal es “resaltar el valor turístico de localidades en el interior del país para estructurar una oferta turística, innovadora y original, que atienda una demanda naciente de Cultura, tradiciones, aventura y deporte extremo en escenarios naturales”. (Programa de Pueblos Mágicos, 2014)

Inició entonces el programa de los llamados Pueblos Mágicos, continuando año con año con nombramientos de localidades de diferentes estados de la República, dadas sus condiciones favorables para participar en el programa. No obstante, esta situación provoca serias consecuencias en el entendimiento de la realidad de determinados grupos o sectores sociales, consecuencia de los diferentes métodos de comercialización que surgen con base en la necesidad de crear el bienestar económico a través del turismo que oferta cada pueblo mágico.

En Chiapas, la primera localidad en obtener esa denominación fue San Cristóbal de Las Casas, en el año 2003; posteriormente tendrá



Artesana, San Juan Chamula.
Fotografía: Mario Nandayapa.

la categoría de Pueblo Mágico, de los Pueblos Mágicos de México. Luego le siguieron Comitán de Domínguez y Chiapa de Corzo, por cumplir con los atributos que estableció el programa en 2012.

Albergar a tres pueblos mágicos en Chiapas puede ser considerado una oportunidad para la actividad económica y un reconocimiento a su riqueza cultural. No obstante, habrá que evitar que las tradiciones por las cuales otorgaron su nombramiento de mágico, pierdan su sentido ritual, en términos de la comercialización del mismo. Se habla de ritual, porque el mito es parte fundamental de las tradiciones de los pueblos y su cosmovisión; de este modo, un pueblo que comercializa su cultura al mismo

tiempo lo hace con el mito y por tanto su origen, en términos de identidad, se vuelve solamente un recuerdo y ya no el motor que provocaba toda la acción cotidiana, esto incita a que la cultura se desplome en una suerte de relativismo cuyo objetivo es la decadencia de la valorización misma de las tradiciones y el arte de cada pueblo. Gabriel Zaid (s/a) llamaría a esto “epidemia cultural” a partir de generar el éxito operativo de la industria: *La prisa por el éxito operativo, eso que tanto disgustaba del mundo industrial, se ha vuelto una epidemia del mundo cultural. [...] (Zaid, 1988).* Los medios culturales se han vuelto menos entusiastas de la calidad concreta de las obras que de sus éxitos abstractos: los reconocimientos que otorgan las universidades, el mercado, el Estado, los medios.

Un ejemplo claro es el parachico de la Fiesta Grande de Enero que, dicho sea de paso,



Gómez, F. L. *Parachico*. Grabado.
 Fotografía: Mario Nandayapa.

la cotidianeidad; aparece incluso en las tiendas comerciales, como un objeto más para la atracción de las ventas y las ganancias.

El sigilo y sus enseñanzas

Retomando el discurso del filósofo francés Jaques Derrida (1985), se puede establecer que es necesaria una suerte de deconstrucción de los fenómenos neoliberales que atentan contra el legado cultural que es parte de la tradición, en este caso de Chiapas. Sin embargo, esta deconstrucción debe surgir no de los organismos e instituciones, pues ellos únicamente intentarían reducir la opinión del pueblo, manifestando de este modo su rechazo a la verdadera democracia, sino de organizaciones civiles independientes, cuya estructura esté formada por gente interesada en preservar las tradiciones y los objetos elaborados por sus artesanos.

En el aquí y el hora, para Orlando Morillo Santacruz es preciso acoger las exigencias que demanda el cambio de paradigmas y atender, por tanto, a la urgencia en la aplicabilidad de una diversidad metodológica que permita superar la radicalidad racionalista, en tanto que ésta fraccionó las disciplinas del saber. Por ello se hace necesario potenciar un giro en el pensamiento que permita, con apertura epistémica, ampliar

es la fiesta más grande y añeja del estado; esta tradición no está, según Mario Aguilar Penagos (2009), enmarcada en la veneración del recuerdo de María de Angulo, sino a partir de la evocación del rito que la cultura de los chiapanecas realizaba en pos de la prosperidad de la tierra. Los parachicos son considerados por la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad desde 2009, esto ha llevado a la comercialización y, hasta cierto punto, a la privatización de su origen, pues son utilizados como una herramienta de producción económica porque representan al estado y al pueblo mágico. Este parachico, que es un personaje muy propio de la región cultural de los chiapanecas, está en riesgo de perder su condición de solemnidad. Ahora ya no sólo en enero sale a reivindicar su tradición, sino todo el año, como si se tratara de un elemento de

las ciencias humanas y sociales; propiciar un accionar que desafíe a las disciplinas del conocimiento, ancladas en las leyes de la razón. Promover, entonces, el encuentro entre las diversas disciplinas del saber, permitiendo traspasar los límites y las fronteras inamovibles de la ciencia, para acceder a referentes de diversidad y diferenciación incluyentes, que reconozcan los otros saberes de manera tolerante, respetuosa, y ayuden a enriquecer el pensamiento derivado del proyecto occidental.

Por esto es importante pensar en lo indisciplinar, para desatar las fronteras, diseminar el logocentrismo del mundo, traspasar los límites de las ciencias y establecer puentes de interconexión que superen las barreras de la lógica. Luego, posibilitar descentramientos, desplazamientos y discontinuidades que subviertan los márgenes y arriben a lo desconocido, a desentrañar de los zócalos inamovibles de la historia otros saberes. Con lo indisciplinar se desnuda la colonización del saber, revelándola como una entidad sujeta a cánones, codificaciones y reglas metodológicas que atomizan las perspectivas del conocimiento; así, una de las formas de volver indisciplinadas las ciencias humanas, de buscar su liberación, está en la expresión artística, en tanto el arte popular, como lenguaje y significado, reconoce otras formas de conocimiento que parten de lo fenomenológico, de lo complejo, del misterio, de lo desconocido, del mito.

Esto permite el resurgimiento de otras formas de comprender la realidad, de otras historias que evidencian las exclusiones y marginaciones, las grandes equivocaciones de la modernidad. Aparecerán entonces imágenes de lo siniestro, lo absurdo, grotesco, barroco o romántico, como las formas expresivas más significativas de una espiritualidad humana que fue perturbada por los excesos racionalistas.

Ante esta realidad de la cultura contemporánea, urge conformar nuevos conociemien-

tos que, derivados de lo popular, posibiliten la liberación del lenguaje del atomismo lógico y den curso a lo vivencial, simbólico y expresivo como fuentes más profundas de la existencia humana. Así, el arte popular, como conocimiento, se convertirá en estrategia indisciplinar por cuanto a través de éste se manifiestan las expresiones más puras del lenguaje, convirtiéndolo en presupuesto de discontinuidad y descentramiento. La cultura popular se constituye en un factor que disloca, fractura y moviliza los puntos fijos de las univocidades y linealidades del conocimiento logocéntrico. Mediante ella se desplaza, desestabiliza y disemina la verdad totalizadora del positivismo.

Lo popular, como expresión, refuerza el valor del significado en tanto define la verdadera presencia del ser. En este sentido es importante tener en cuenta el valor de la expresión como uno de los elementos estructurales más importantes de las manifestaciones artísticas, pues la expresión enaltece la profundidad de lo humano, con ella se sacude la rigidez lógica de la explicación. La expresión es contraria a la explicación, pues esta es una característica de las ciencias naturales. La expresión, en cambio, es el reflejo visceral de las vivencias humanas autónomas que ponen en tela de juicio la incidencia agresiva de la civilización universal. En tal sentido, la explicación define la manifestación de la objetividad positivista, aquella que ha desviado el vuelo de la imaginación, limitado la fantasía, frenado el inconsciente.

Si se toma lo popular en su forma de expresión artística, se le debe comprender como un elemento liberado de normas y codificaciones, entendiendo que todas las expresiones derivadas de lo popular son anticlásicas por excelencia. La seguridad y perfección, constituidas en los códigos de la belleza clásica propios de la representación renacentista, se ven pulverizados por el arte popular, que es anticanónico, está por encima del sometimiento



Disner en su taller.

Fotografía: Mario Nandayapa.

a reglas o leyes de la proporción y la medida. Lo popular expresa imágenes irreverentes, carentes de logos, puesto que jamás comparte la idea de una lógica representativa. Lo popular, como las demás formas de expresión mencionadas (siniestro, absurdo, grotesco, barroco o romántico, entre otras), ironiza todo aquello que se funda en la mirada del mundo clásico, se aparta del paradigma monológico de la razón moderna. El mundo clásico plantea la idea “correcta” de leerlo todo bajo la ley de la objetividad externa; mas para transformarlo, hay que mirarlo al revés, es decir bajo la óptica de la subjetividad.

La aparición de lo múltiple y el discurrir de lo diverso y plural, a partir de lo popular y de las formas expresivas anticanónicas, posibilita el resurgir de lo ecléctico, en tanto

permite la conciliación de elementos opuestos o la interrelación de contrarios que, en su conjugación, termina en la conformación de nuevos significados. Lo popular, como concreción de eclecticismos, permite enlazar lo antiguo con lo nuevo, lo primitivo con lo industrial, la vida con la muerte, la realidad con la ficción, el pasado con el presente. Lo popular genera imágenes que permiten franquear los límites, formas abiertas e incompletas que exhiben dos cuerpos en uno. Es a partir de lo ecléctico, como parte estructural de la expresión popular, que se puede introducir lo transdisciplinar, es decir, afectar el quehacer mismo de las disciplinas por medio de la inclusión del pensamiento “otro”. Esto implica incorporar, desde una óptica de contradicciones, el principio de inclusión, la interrelación de los opuestos, que al conjugarse de manera respetuosa y tolerante promueven el acceso a nuevos conocimientos. En el conocimiento como en la vida los contrarios no pueden separarse, se complementan; no lo

comprendió así la ciencia moderna, que negó “lo otro”. La teoría y la emoción, la intuición y la lógica, la realidad y la fantasía, el pasado y el presente, el arte y la ciencia, no se aniquilan sino que se conjugan en oposiciones para ir al encuentro de una nueva subjetividad, de una racionalidad que oriente con fundamento a una verdadera sociedad de bienestar. Si bien es cierto, lo que hoy entendemos por cultura popular y en específico del arte popular, no siempre ha sido igual en diversos momentos de la historia y en diversos grupos que se han dedicado a estudiarla; así, con el paso del tiempo y con el fortalecimiento de los estados nacionales, algunas manifestaciones de la cultura popular comenzaron a ser vistas como elementos de la cultura nacional. Por ejemplo, buscando elementos propios de una “cultura nacional” se da el surgimiento en Europa del concepto de arte popular, en el contexto de los procesos de unificación nacional, en un esfuerzo por sustentar el vínculo de la cultura provinciana con el centro y de buscar un pasado u origen nacional propio, justo en el momento cuando, por cambios económicos y políticos, muchos aspectos de la tradición local empiezan a transformarse.

De la misma manera como sucedió en Europa, en México, con el establecimiento del gobierno revolucionario, se comenzaron a descubrir las expresiones culturales populares y a valorarlas estéticamente (dándoles adjetivos como puro, primitivo, comunal, etc.), pero sobre todo políticamente, ya que los intelectuales mexicanos de principio del siglo XX proponían la integración de los conceptos estéticos de diversos grupos sociales al arte nacional como parte de un proyecto más global de integración política y social del país. Su intención fue forjar una nueva unidad política y cultural en el contexto del caudillismo regional, pluralismo cultural y desigualdad económica que emerge de la lucha armada, y en este programa de ma-

nipulación de los intereses e imagen de las clases populares tenían un papel determinante. Este efecto no se dará en Chiapas, ya que vive otro momento histórico: el movimiento denominado “Mapaches”, que se manifiesta de 1914 a 1920. En cambio, sí es perceptible de 1948 a 1954 (período de gobierno del general Francisco J. Grajales), cuando se conforma y se desarrolla la primera etapa del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, donde se instauran el Museo de Antropología en Tuxtla Gutiérrez y el Museo de la Laca en Chiapa de Corzo (fundado por el poeta Armando Duvalier), y se publica la revista ilustrada *Chiapas*; en esos espacios físicos y editoriales se difundirá permanentemente la producción emitida por los artesanos de Chiapas. El artista gráfico de mayor relevancia de esa época es Franco Lázaro Gómez (Chiapa de Corzo, Chiapas, 20 de diciembre de 1920-río Lacanjá, Chiapas, 3 de mayo de 1949), quien descende de una familia de artesanos de Chiapa de Corzo, cultivando ese quehacer a la par de realizar espléndidos grabados artísticos, hasta su muerte.

El pintor y egresado de la Escuela Nacional de Pintura San Carlos, Jorge Olvera Hernández (Ciudad de México, 29 de febrero de 1915-11 de enero de 2003), fue fundador de la Escuela de Artes Plásticas en 1946 y miembro del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas. El maestro Olvera, siendo un incansable promotor cultural con una visión nacionalista, comienza a realizar una serie de estudios sobre la cultura popular, centrándose sobre todo en el análisis estético de los productos culturales más que en los creadores y sus relaciones sociales.

Guillermo Bonfil Batalla, en su libro *De culturas populares y política cultural*, apunta que el estudio de la cultura popular ha sido uno de los objetos de estudio más recurrentes de la antropología mexicana, siendo las artesanías, el folklore y el indigenismo los temas a los que más atención se les ha prestado.



Arte y arte popular; enfoques y discusiones

En el caso del arte popular, se ha realizado una gran cantidad de estudios en México y Chiapas desde el siglo XX hasta épocas recientes, a partir de diferentes ciencias y disciplinas como la estética, la antropología, sociología, historia, economía, entre otras áreas del conocimiento humano, y pese a la diversidad de metodologías, teorías y objetos en que se ha estudiado la artesanía, de acuerdo con José Luis Mariscal Orozco, podríamos clasificarlas de la forma como se expondrá posteriormente; esto pondrá en relieve una problemática, pues hay una gran confusión de características que se toman indiscriminadamente, mezclándose cuestiones de tipos de producción, adscripciones, formas de transmisión, diseños y materiales, de tal manera

Museo de la Laca, Chiapa de Corzo.
Fotografía: Mario Nandayapa.

que la mayoría de los estudios expuestos se centran en el objeto o en la organización para la producción material del objeto, o bien en el desarrollo histórico del producto; lo importante es centrarse en el sujeto antropológico que hace estos objetos artesanales; esto es, analizar la formación del artesanado a partir de las condiciones sociales de la producción, reproducción e innovación de la práctica artesanal, así como la construcción social e histórica de la valoración de los productos artesanales como objetos artísticos. De esta manera se podrá abordar el estudio de los objetos artesanales de una manera tridimensional, esto es, privilegiando el estudio de la organización social de la cultura, se observa una lucha por la

LA SALA DE ARTE DE LA
ASOCIACION MEXICANA DE PERIODISTAS
PRESENTA:

EXPOSICION DE GRABADOS

DEL ARTISTA CHIAPANECO

FRANCO L. G O M E Z

Del 23 de abril al 7 de mayo de 1949

BUCARELI 20
6º PISO



De izquierda a derecha:
Gómez, F. L. Grabado.
Fotografía: Mario Nandayapa.
_____. *La carreta de San Pascualito*.
Grabado en madera, 1948.
Fotografía: Roberto Chanona.

legitimidad cultural y se toma a la historia como un proceso de formación.

I) Visión nacionalista: Este tipo de enfoque se comenzó a dar en los primeros estudios del arte popular en México después de la Revolución. En él se destaca el valor estético y tradicional de la artesanía, a la cual se considera como un símbolo de identidad nacional, por lo que todo cambio o elemento extraño a la tradición se convierte en una amenaza o contaminación de lo puro. Por ello se intenta, mediante el rescate de los

“modelos originales”, revivir técnicas y diseños perdidos, lo que significa concebir a las artesanías como manifestaciones estáticas e inmutables. Situadas fuera de su contexto histórico y de su realidad actual, reducidas a símbolos románticos y mistificados que sirven para exaltar lo pintoresco, lo folklórico, lo que nos une a todos los mexicanos.

II) Clasificación: Otro enfoque responde a la necesidad de clasificar y especificar las artesanías para “darle un orden”. Así pues, tenemos clasificaciones que toman como criterio diversos factores como son la función que desempeñan los materiales, si son urbanas o rurales, por procesos de producción, por lugar de origen y una gran multitud de criterios. Otra cuestión importante en este enfoque es la necesidad de caracterizar a los objetos otorgando “principios universales”, como pueden ser el esti-



lo general, los medios de expresión, la línea, colorido, forma, textura, etcétera.

III) Análisis de la producción: En la década de los setenta continúa la visión nacionalista, pero dándole mayor énfasis a los procesos de producción (y sus respectivas técnicas de elaboración) y la coexistencia del capitalismo en formas de producción no capitalistas. Además, se analizan con amplitud los factores económicos que intervienen en la producción artesanal y las razones de su manejo ideológico, político y económico por parte del Estado.

IV) Culturas subalternas: En este tipo de análisis surgidos a partir de los años ochenta y noventa del siglo XX, se observa la interacción entre cultura dominante y culturas subalternas.

V) Historia del objeto: Este tipo de acercamiento tiene un enfoque histórico y pretende dar seguimiento a la forma como se ha

Parachicos.

Canastos tejidos.

Fotografías: Mario Nandayapa.

desarrollado históricamente un determinado objeto artesanal.

Algunos de los que sustentan la fisura entre la artesanía y el arte, lo hacen a partir de la explicación de que el arte se aprende en las academias, espacios donde se encuentran maestros que enseñan a sus alumnos diversas técnicas, conceptos y metodologías, para que junto con la inspiración y la destreza del educando, puedan realizar de mejor manera su trabajo. Pero tanto la academia como la familia artesana son instituciones que transmiten información conceptual, técnica, metodológica y ética, aunque de diferente manera; ambas instituciones manejan símbolos que les



son heredados a los aprendices. Los diseños de las artes populares y de la academia recurren implícita y explícitamente a la tradición, de tal manera que el argumento de la supremacía del arte académico sobre el arte popular deja de tener sustento científico.

El proceso de transmisión identifica la forma como se van adoptando los conocimientos para la creación artística a partir de la práctica artesanal. Esta práctica artesanal no se reduce solamente a formas de producción material, sino a la interiorización de una cultura artesanal o, en términos de Bourdieu, una “cultura de clase”, entendida esta como la interiorización por el individuo de las condiciones objetivas —a la vez, sociales y culturales— de su existencia en forma de esquemas inconscientes de percepción, de concepción y de acción que son comunes a todos los miembros de una misma clase social.

El proceso de transmisión lo constituyen tres elementos importantes, que son la enseñanza, la institución y la tradición. La enseñanza da cuenta de las estrategias y metodologías utilizadas para el aprendizaje de los conocimientos y habilidades necesarias para la creación artesanal. Por otra parte, es necesario identificar el tipo de institución en que se desarrolla dicho aprendizaje (taller familiar, taller semiindustrial, instituciones de capacitación artesanal, etc.), cómo se identifica socialmente y cómo se reproduce. Y por último, la tradición nos dará cuenta de las diversas corrientes en que se ha ido desarrollando la creación artesanal y la forma en que ciertos elementos son integrados dentro del proceso de aculturación, como son los muñecos de lana que confeccionan los tzotziles en una suerte de animales que ellos no conocen pero que tiene referencias, como elefantes, jirafas y



delfines, por nombrar algunos, y las pulseras bordadas con nombres personales, y por supuesto los muñecos zapatistas.

En Chiapas se manifiestan en la actualidad cuatro formas básicas de producción artesanal que han persistido con el paso del tiempo.

I) Forma familiar de producción. Es característica de las áreas rurales e indígenas de Chiapas, sobre todo coexisten en forma paralela con la producción agrícola y ganadera. La práctica del oficio es transmitido de generación en generación dentro de la familia, por lo que el trabajo es dividido por sexo y edad, principalmente, separando las tareas para los hombres, las mujeres, los niños y los ancianos. En este tipo de producción las herramientas utilizadas son muy sencillas, en su mayoría también fabricadas

De izquierda a derecha:

Cruz de Iaca, Chiapa de Corzo.

Árbol de la vida. Metalistería, San Cristóbal de Las Casas.

Talla en madera, Chiapa de Corzo.

Fotografías: Mario Nandayapa.

por la familia; sin embargo, la materia prima es comprada a distintos comerciantes por lo que en numerosas ocasiones estas familias se ven endeudadas al no poder pagar inmediatamente los precios de los materiales debido a sus bajos ingresos.

II) Taller individual. Este tipo de taller existe aún, en ciudades como San Cristóbal de Las Casas, Comitán de Domínguez, Chiapa de Corzo y otras poblaciones. En esta forma de producción el maestro del oficio conoce todo el proceso del trabajo, aunque sea ayudado por un aprendiz; por esta razón, la producción es mínima y para un consumo limitado. La mayoría de los talleres individuales están dedicados a la fabricación de joyería en ámbar, platería, ebanistería, talabartería, herrería, fundición de campanas, tallado en madera, etcétera.

III) Taller con obreros. En este tipo de talleres se suman más personas a la producción, ya sea de manera permanente o temporal, añadiendo más equipo y herramientas para la fabricación de los objetos. El dueño del

Zapatistas. Muñecos de lana, San Juan Chamula.
Fotografía: Mario Nandayapa.

taller es también el maestro del oficio, quien aparte de realizar su trabajo, lo reparte entre sus ayudantes. A pesar de que hay varias personas laborando en el lugar, el trabajo no es dividido en partes de producción, por lo que cada uno de los artesanos conoce perfectamente el trabajo en su totalidad. Los principales ejemplos de este tipo de talleres son los de carpintería, de cobre martillado, de huarachería, de rebozos y de bordados.

IV) Manufactura: Reúne a obreros especialistas en operaciones parciales del trabajo. A pesar de que se conserva el carácter manual de la producción, se utilizan herramientas de trabajo con las que los trabajadores van realizando cada una de las partes correspondientes al proceso de fabricación; por eso, cada obrero depende de una cadena de operaciones a cargo de diferentes trabajadores. En estas unidades de producción ya no hay un artesano que trabaje con ellos, sino un patrón.

A guisa de conclusión

Para concluir, recurro a Claudio Malo González, quien revela que en el proceso de cambio en el



tiempo que experimenta toda cultura, se dan dos corrientes contradictorias: la homogeneizadora y la identificatoria. Pueden, ciertamente, darse cambios endógenos, es decir, desde dentro, pero la mayor parte son exógenos, provenientes de la interrelación casi inevitable entre culturas diferentes y la consiguiente incorporación de rasgos ajenos e inicialmente extraños. La aculturación, en mayor o menor grado, es un fenómeno universal. La necesidad de innovar para satisfacer de mejor manera las necesidades propias de los hombres, se facilita notablemente si es que se puede disponer de algo que ya existe y ha sido exitosamente experimentado en otras culturas. Desde esta perspectiva, no faltan quienes creen en nuestros días, debido sobre todo a los gigantescos avan-




ces que se han dado en la comunicación, que la tendencia actual se proyecta hacia una globalización integral de la cultura en el mundo anunciándose, más bien a corto que a mediano y largo plazo, la vigencia de una gran cultura universal: la “aldea global”, parafraseando a Marshall McLuhan.

La incorporación de nuevos rasgos exógenos trae consigo, casi siempre, la eliminación de otros que tenían vigencia. En varios casos este proceso se da sin dificultades mayores, sobre todo en el campo de la tecnología, si es que los nuevos rasgos demuestran mayor eficiencia que los anteriores para satisfacer necesidades. Otros rasgos, en cambio, se enfrentan a fuertes y a veces definitiva resistencia de las culturas en las que se pretenden introducir. Las causas

Ámbar, Simojovel.

Fotografías: Sebastián Villers.

de esta resistencia hay que buscarlas en el área encubierta de las culturas más que en el aspecto manifiesto.

Debido a la densa interrelación de los rasgos que conforman una cultura, las innovaciones pueden afectar ciertas áreas, hábitos o creencias que no están a la vista del extraño. Los seres humanos no se consideran casi nunca entes aislados y autónomos, sino integrantes de una unidad mayor en la que encuentra sentido su vida. Si los cambios amenazan la subsistencia o fortaleza de esa unidad mayor, se genera y refuerza la tendencia a preservarla mediante la oposición al cambio. 



Kayum Ma'ax García. *El jaguar de la selva de espanto*. Acrílico, 2010.
Fotografía: Sebastián Villers.

Referencias bibliográficas

- Aceves Gutiérrez. (1997). *Arte en barro, tipos mexicanos, escenas costumbristas*. BANCENTRO. México.
- Bonfil Batalla, Guillermo. (2002). "De culturas populares y política cultural", en: *Culturas populares y política cultural*. México: Conaculta.
- Bourdieu, Pierre. (1990). *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo/Conaculta.
- _____. (1991). *El sentido práctico*. España: Taurus.
- _____. (2004). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. España.
- Burke, Peter. Bigsby (Coord.). (1982). "Enfoques oblicuos a la historia de la cultura popular", en: *Examen de la cultura popular*. México: FCE.
- _____. (1996). *La cultura popular en la Europa moderna*. España: Alianza Universidad.
- _____. (2000). *Formas de historia cultural*. España: Alianza editorial.
- Caso, Alfonso. (1950). "Prólogo", en: *Bibliografía de las artes populares plásticas de México*. México: INI.

- Castro Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel. (2007). *El giro decolonial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Cordero, Karen. (1992). "Jerarquía sociocultural y la historia del arte popular", en: *Arte y coerción*. México: UNAM.
- Clemente Corzo, Julia. (2009). *El arte de formar y la artesanía del saber*. México: UNACH/Plaza y Valdés.
- Díaz Hernández, María Elena. (2013). *El oficio de la laca: Identidad cultural de las mujeres artesanas de Chiapa de Corzo, su concreción en el Museo de la Laca*. México: Tesis de Maestría en Estudios Culturales.
- De la Borbolla, Daniel, (1974). *Arte popular mexicano*. México: FCE.
- Fuentes Pérez, Jacinta Jazmín. (2014). *Historia musical de los chiapanecas*. México: Tesis de Maestría en Estudios Culturales.
- Gadamer, Hans-Georg. (1993). *Verdad y método*, t. I. Salamanca: Sígueme.
- García Canclini, Néstor. (1989). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo/Conaculta.
- _____. (1993). "El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica", en: *El consumo cultural en México*. México: Conaculta.
- _____. (2002). *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo.
- Harris, Marvin. (1994). *El materialismo cultural*. España: Alianza universidad.
- Klapan, Flora. (1980). *La tradición alfarera*. México: INI.
- Laguna Caballero, Hilario. (2006). *La pequeña organización artesanal de tipo familiar: Un análisis desde la producción. El caso de la talla en madera en Chiapa de Corzo, Chiapas*. México: UNACH.
- Marín Paleen, Isabel. (1976). *Etno-artesanías y arte popular*. México: ed. Hermes.
- Martínez Peñalosa, Porfirio. (1988). *El arte popular y artesanías artísticas en México*. México: SEP.
- Morett, Nore Elia. (1997). "Principales enfoques en el estudio de las artesanías", en: *Entre dos mundos: artesanos y artesanías en Guerrero*. México: INAH.
- Murdock, George. (1994). *Guía de clasificación para los datos culturales*. México: UAM.
- Murillo, Gerardo (Dr. Atl) (1921). *Las Artes Populares en México*. México: Librería México.
- Novelo, Victoria. (1976). *Artesanías y capitalismo en México*. México: SEP.
- Ramírez Godoy, Guillermo. (2003). *Ramas de identidad. Historia y conceptos de la cultura y el arte popular*. México: Universidad de Guadalajara.
- Ramírez, Juan Antonio y Jesús Carrillo. (2004). *Tendencias del arte, arte de las tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Grupo Anaya.
- Ortiz, Renato. (1985). *Cultura popular: Românticos e folcloristas*. Brasil: Pontificia Universidade Católica de São Paulo.
- Passeron, Jean Claude y Grignon, Claude. (1992). *Lo culto y lo popular, miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. España: Ediciones la piqueta.
- Programa de Pueblos Mágicos (2014), México:
http://www.sectur.gob.mx/wb2/sectur/sect_Pueblos_Magicos
- Toor, Frances. (1939). *Mexican popular arts. Frances Toor Studios*. México.
- Walsh, Catherine. (2005). *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial*. Quito: Abya-Yala.
- Williams, Raymond. (1997). *Sociología de la Cultura*. España: Paidós.
- Zaid, Gabriel. (1988). *De los libros al poder*. México: Grijalbo.
- Zuno, José Guadalupe (1969). *Las Artes Populares en Jalisco*. México.



ISSN:1405-7166

Revista

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
SEXTA ÉPOCA • NÚMERO 17 • OCTUBRE DE 2014

se terminó de imprimir el mes de septiembre de 2014 en los talleres de Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V. Plutarco Elías Calles 1321, col. Miravalle. C.P. 03580, México, D.F. con un tiraje de 1000 ejemplares.



GENERACIÓN Y GESTIÓN PARA LA INNOVACIÓN

2010-2014

2014

“AÑO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
Y DEL DR. MANUEL VELASCO SUÁREZ”