

CICLO

LITERARIO y de DISEÑO



167

MARZO-ABRIL 2024

“The birds” (1921) de Émile Friant (1863-1931)

LA DESVERGÜENZA DE LA LIBERTAD EN UNA LITERATURA DEL INSTINTO

LORENZO LEÓN DIEZ*

Giacomo Casanova se pasea en este ensayo no solamente en las páginas de su propia autobiografía sino en la de otros tres grandes autores: Sándor Márai, Arthur Schnitzler y Miklós Szentkuthy. Se plantea cómo el personaje crea a sus escritores siendo, a la vez, un migrante literario y protagonista de una poderosa trenza de escrituras.

Se dice que la verdad se mantiene oculta en el fondo de un pozo, pero que cuando desea mostrarse, todo el mundo vuelve su mirada sorprendida hacia ella, porque está completamente desnuda, porque es mujer y porque es bella.

Giacomo Casanova

Los Plomos

Giacomo Casanova fue un hombre que experimentó la escritura, la alegría libertina, el juego, el viaje, la múltiple vivencia de la seducción en la posesión de las mujeres, la soledad de la prisión y, al final, la vejez reflexiva propia de su carrera de aventurero, en la que persiguió en todo momento el placer que siempre se figuraba más grande de lo que en realidad era.¹

Casanova, *el hombre que amaba de verdad a las mujeres* es fiel título de uno de los muchos libros (redactado éste por Lydia Flem² que nos ofrece una imagen del personaje:

“En un castillo de Bohemia, un anciano exiliado pasa trece horas al día escribiendo la historia de su vida. No tiene posesiones; ha dejado atrás o dilapidado todo de lo que alguna vez fue dueño. No tiene mujer, ni fortuna, ni casa, ni patria. Dio y recibió libremente, sin cálculo alguno. Ha gozado de la existencia como pocos hombres —y aún menos mujeres— se han atrevido a disfrutar. Se lanzó a la vida sin pedir nada a cambio excepto la más insolente y la más escandalosa de las recompensas: el placer”.

Otro biógrafo (Stefan Zweig³ igual lo define:

“Casanova derrocha a conciencia sus talentos en el **instante**, y el hombre que pudiera serlo todo, prefiere no ser nada, absolutamente nada, salvo ser libre”.

Podría ser que su dominio de la expresión literaria, su paseo permanente en los placeres del texto (y el cuerpo), estén directamente vinculados con sus dones varoniles. Giacomo era (según lo describe su amigo, el príncipe de Lignes, en lo que es una de las centenares de referencias bibliográficas⁴ que se acumulan en las ediciones de las obras de Giacomo): “Guapísimo si no fuese un poco vulgar; alto, construido como un Hércules; de color de africano, ojos vivaces y llenos de inteligencia”.

Un húngaro fascinado: Márai

Sándor Márai⁵ establecerá un diálogo con Giacomo 155 años después, en 1940. Lo encuentra en Bolzano, ciudad fuera ya de las fronteras de la República de Venecia, y nos lo presenta:

Un rostro rudo y extraño, masculino, por decirlo así, pero no en el sentido humano de la palabra. Nariz grande, labios marcados, estatura baja y maciza, manos pequeñas y cortas, barbilla angulosa.

Un ser intermedio, entre hombre y bestia salvaje, una criatura fuera de la norma.

El conde de Parma, el aristócrata rival de amores de Giacomo, completa esta imagen cuando le dice: *Tu manera de amar, de correr detrás de las mujeres, de seguirlas con la mirada, contemplando sus manos, sus hombros, sus senos, son poco humanas.*

Sin embargo, el propio Giacomo se define sencillamente: *sólo soy un escritor.*

Se lo dice a Balbi, el monje renegado con el que se fugó de Los Plomos, quien replica: *Sé que escribir es una cosa grandiosa, que es como el poder. Y Casanova exaltado contesta: No es “como”, es el poder, el único poder auténtico. La escritura es la fuerza más poderosa que existe. Tiene poder sobre el destino y sobre el tiempo.*

El conde de Parma, tiene otro punto de vista:

La escritura es la mayor de las impudicias. Vosotros los escritores, sois unas personas sumamente desvergonzadas por atreveros a poner las palabras en el papel sin titubear y a veces sin reflexionar; unas palabras que reflejan lo más vergonzoso de los sentimientos humanos.

*Académico del Centro de EcoAlfabetización y Diálogo de Saberes. Universidad Veracruzana.

Notas

1.- Casanova Giacomo. *Mi fuga de las prisiones de Venecia*. Traducción José Luis Checa Cremades (con 104 notas). España, Valdemar. 1996.

Este libro lo escribió el autor como un volumen independiente de sus memorias y se publicó en 1778. El mundo hispano celebró en 2009 la esperada edición completa de *Historia de mi vida* en dos volúmenes (3, 648 p). Traducción de Mauro Armijo. Atalanta. Girona, 2009.

2.- Fietta Jarque. “El club Casanova”. *El país semanal*. España. 08/11/2009

3.- Casanova Jacobo. *Memorias*. 2 tomos. Con prólogo biográfico de Stefan Zweig. Traducción del francés Aurelio Garzón del Camino. México, Compañía General de Ediciones, S.A. México, 1957.

4.- Fietta Jarque. “El club Casanova”.

5.- Márai Sandor. *El amante de Bolzano*. Traducción: Judit Xantus Sabrás. España, Salamandra, 2003.

Sándor Márai, siguiendo el estilo expresivo y teatral de Casanova, en su novela imita la presentación anecdótica que hace Giacomo en su famosa *Historia de mi vida*. Según observa uno de los más o menos treinta especialistas que estudian su obra, la forma del relato del autor veneciano concibe su vida “como sucesivas puestas en escena”⁶. Y así el gran escritor húngaro, lo ve entrar al teatro, donde están sentados los ciudadanos más notables. Giacomo mira a todos y bosteza enseñando *los dientes grandes, fuertes y amarillentos, colmillos perfectos de depredador*.

Al momento que ingresó a la prisión de los Plomos, donde estuvo recluido durante meses por órdenes del Tribunal de la Inquisición, Giacomo acababa de llegar a su patria de un gran viaje. Había recorrido: *Toda mi Italia natal, las dos Grecias, el Asia Menor, Constantinopla y las ciudades más bellas de Francia y Alemania*.

Este trayecto lo emprendió como consecuencia del escándalo que protagonizó cuando tomó venganza del Abad Chiari, quien en una obra ridiculizó su origen plebeyo. Con el libelo que escribió *Ni amores ni mujeres*, Giacomo respondió a su enemigo y se enemistó con toda la nobleza de Venecia, lo que le costó el exilio definitivo. Dice de sí mismo: *Hice justicia sin quebrantar las leyes. Estaba tan hecho, como dice Montaigne, a los groseros placeres que el hombre puede procurarse que, semejante a un cerdo, me encenagué deliciosamente*.

En el año de 1755 cuando regresaba amando a su patria y a quienes la gobiernan (Después en prisión cambiaría su parecer pues el amor a la patria se convierte en un verdadero fantasma para un hombre que está en la cárcel) fue aprehendido el 25 de julio y trasladado a Los Plomos. Treinta y dos años más tarde, en la biblioteca del castillo de Bohemia, el aventurero recuerda cómo era en ese momento: *suficientemente instruido, (había efectuado estudios de derecho público y canónico en la Universidad de Padua, luego fue nombrado abad de Venecia y más tarde secretario de un cardenal en Roma) lleno de mí mismo, aturcido, ávido de placeres, enemigo de cualquier previsión, convencido de poder hablar de cualquier argumento en cualquier sentido, contento, audaz, vigoroso y burlándome de todo cuanto me pareciera estúpido, fuera esto santo o profano*. Giacomo nunca llegó a conocer su sentencia, que lo condenó a cinco años de prisión *por las muchas culpas presumibles... principalmente desprecio público a la Santa Religión*.

El gran libertino, audaz charlatán y hombre cuyo único pensamiento era disfrutar de la vida, fue arrojado a una celda, *donde ratas tan grandes como conejos se paseaban y donde una maldita población de parásitos se empezó a alimentar succionando su sangre*. Pasaron los días, las semanas, los meses y Giacomo clamaba *por la compañía de un asesino, de un loco, de un enfermo apestado, de un oso o de un tigre, preferibles a una soledad como esta*.

La mazmorra de Giacomo será el lúgubre escenario donde irán apareciendo y desapareciendo,

como actores de un aciago teatro, los más diversos personajes. El primero de ellos no es un ser material, sino *una virgen española, exageradamente devota, melancólica y encerrada en un convento de franciscanas fundado por ella misma en su propia casa*. En efecto, es María de Jesús, abadesa del Convento de la Inmaculada Concepción de la Villa de Agreda, autora de los tres tomos en octavo *Ciudad Mística de Dios* (1670), que Giacomo, sin tener otros libros ni cosa que hacer, lee en su mazmorra. Y aunque Giacomo sabe que es fábula todo lo que habitualmente tenemos por místico o dogmático, se encuentra con una obra maestra escrita por un espíritu exaltado y fantástico con todos los ingredientes necesarios para volver loco a un hombre.

Aparte que la *privación de la libertad del cuerpo embota las facultades de la mente*, esta lectura pone a Giacomo al borde del delirio, atezado por las fiebres de la enfermedad que contrae en prisión, la llamada de las *hemorroides internas*.

Fue hasta que un médico le quitó ese libro de una *santa loca que había engendrado esta obra maestra*, y le entrega en su lugar, el *De Consolatione Philosophiae, escrito en la cárcel por el filósofo estoico del siglo V Severino Boecio*, que Giacomo alcanza nuevamente su estabilidad.

Vino en su auxilio la filosofía, *todos cuyos gérmenes tenía en el alma y cuya voz todavía no había tenido la oportunidad de escuchar*. Ese tiempo de su soledad, de su meditación engendra memorables sentencias: *El hombre que se examine bien a sí mismo sólo encontrará en su interior debilidad. O: Un hombre encarcelado que duerme tranquilamente no está realmente en la cárcel mientras dura su dulce sueño; del mismo modo, durante la noche el esclavo que duerme no siente las cadenas de su cautiverio como tampoco los reyes reinan cuando se disipa su conciencia*.



Atejiéidyll de Anders Leonard Zorn 1918

En una manifestación de sinceridad, como son efectivamente sus escritos, Giacomo dirá muchos años después de esta terrible experiencia: *Aunque los quince meses que pasé en Los Plomos me proporcionaron el tiempo suficiente para analizar todos mis defectos, he de reconocer que no me bastaron para descubrir las normas de conducta que me permitieran enmendarlos*. E incluso aprueba su reclusión *por el efecto que tuvo sobre mí y por la necesidad que tenía de ser corregido*.

Entre los convictos que llegan a ocupar su celda, en una ocasión Giacomo se sorprende de estar ante un conde, amigo suyo y famoso estafador, quien le informa los rumores que corren de él en las calles: *unos decían que me había convertido en líder de una nueva religión*. También circulaba una *novelucha* donde había sido cruelmente satirizado.

Giacomo narra en su libro sobre Los Plomos cómo empieza, por efecto de la prisión, a volver loco, *esta sacudida venía del mismo temblor de tierra que destruyó por aquellos días la ciudad de Lisboa*. Es entonces que decide fugarse: *Cuando un hombre se empeña en llevar a cabo un proyecto cualquiera y concentra en ello todas sus energías, tiene que lograr finalmente realizarlo a pesar de todas las dificultades*⁷.

Y en efecto, su primer intento de fuga, que es descubierto, y su fuga misma, fiel registro de lo que un hombre puede lograr en las condiciones más adversas, es un elogio a la voluntad más humana: el esfuerzo por liberarse.

Así, cuando Sándor Márai lo encuentra en Bolzano, nos ilustra alegremente sobre lo que significó esta noticia. Todos: *los cardenales y los ilustres senadores, los verdugos y los policías, los espías y los tahúres, los amantes y los maridos, las muchachas en misa y las mujeres en sus cálidas camas se reían y gritaban: Jo, Jo, Jo*⁸.

Giacomo pasó dieciocho años *viajando por toda Europa hasta el momento en que los inquisidores se dignaron a concederle permiso para volver a su patria*. Un especialista en Casanova (Helmut Watzlawick)⁹ apunta que Casanova llegó a utilizar cerca de 46 tipos de moneda en estos traslados. “Su descaro no se fija límites. Adora a las mujeres, a todo tipo de mujeres, ricas y pobres, sin importarle la edad y procedencia, siempre y cuando le resulten interesantes. Le gustan sobre todo las jóvenes inteligentes y con carácter. Se enamora sinceramente cientos de veces porque se resiste a llevarse a la cama a una mujer que no ame”.

El diálogo con Schnitzler

Giacomo es tan atractivo para los escritores, que otro novelista, Arthur Schnitzler, en su novela *El regreso de Casanova* (1921), dialoga con el personaje célebre, pero a diferencia de Márai, que lo encuentra en su plenitud, el narrador austriaco lo halla *no acosado ya por el placer de aventuras de su juventud, sino por el desasosiego de una vejez próxima*¹⁰.

6.- Fietta Jarque. “El club Casanova”.

7.- Casanova Giacomo. *Mi fuga de las prisiones de Venecia*. España, Valdemar, 1996.

8.- Márai Sandor. *El amante de Bolzano*. España, Salamandra, 2003.

9.- Fietta Jarque. “El club Casanova”.

10.- Schnitzler Arthur. *El regreso de Casanova*. Traducción Miguel Sáenz. España, Acanalado, 2004.

Es un veneciano de 53 años que arrastra un largo exilio fuera de su querida patria, un viejo al que una cólera impotente le llena los ojos de lágrimas al reconocer su condición precaria cuando antes recorría el país en un magnífico carruaje.

Giacomo, en esta otra aparición en la escena montada por un autor diferente a él mismo, nos **enseña cómo un personaje puede vivir más allá de las páginas originales, siendo ya no el escritor que crea al personaje sino el personaje el que crea al escritor.**

La vida de Giacomo Casanova sigue desplegándose en escenas montadas por otras mentes en el cuento-canto que Casanova fundó por los siglos de los siglos. *¡Mirame Amalia! Las arrugas de mi frente... ¡Los pliegues de mi cuello! ¡Y estas profundas estrías desde los ojos hasta las sienes! Y aquí...sí, aquí en el rincón me falta un diente ¡Y estas manos, Amalia! ¡Míralas! Dedos como garras...Manchitas amarillas en las uñas...Y estas venas...Azules e hinchadas... ¡Manos de anciano, Amalia!*

Y así, desde su decadencia, Casanova marcha a otra aventura en pos de la conquista y posesión de una mujer: *Marcolina volverá a hacerme joven. ¡Qué me importa si es virgen o prostituta, novia o viuda... ¡Quiero tenerla, la quiero!*

Schnitzler encuentra a Giacomo ante una situación imprevista, una aventura precisamente, cuando casualmente Casanova en Mantúa, ciudad donde espera noticias del Gran Consejo para su retorno a Venecia, se topa con Olivo, un viejo amigo a quien facilitó, hará unos quince años, su boda con Amalia, hija de su amante y amante suya ella misma.

No le suena muy atractiva la invitación para que Giacomo lo acompañe a una visita en su residencia en el campo, al ahora próspero, agradecidísimo y sorprendido amigo, al estar, después de tantos años, frente a su benefactor, el famosísimo Chevalier de Seingalt. *Amalia no se habría vuelto más joven, desde luego, ni más bella. Y de sus hijas ¿qué podría esperar? A su edad difícilmente encontraría acogida especial en su hijita de trece años. Pero apenas oyó hablar Casanova de una joven sobrina, llamada Marcolina, decidió contemplar de cerca a aquella bella criatura.* Suena lógico. La aventura es el tránsito que separa al seductor de una mujer. La mujer es antes que nada una **imagen**, ya está en la cabeza de Giacomo mucho antes de conocerla: *Con la imaginación la veía echada en su cama blanca, frente a la ventana, con la manta quitada, el cuerpo semidesnudo y defendiéndose con manos soñolientas de las bayas y avellanas que entraban volando por la ventana desde el jardín de juegos de sus primas.*

La aventura es la geografía del deseo. Casanova ve de lejos en el camino hacia ella al capitán Lorenzi, quien también cabalga hacia la casa. *De que Marcolina fuera su amante dudaba tan poco como si los hubiere visto por sí mismo en el más tierno abrazo.* Y después, frente a Marcolina, Casanova siente con pesar la ausencia en su mirada de *aquella luz que antes con tanta frecuencia lo acogía. De modo muy distinto brillaban los ojos de Amalia* (esposa de su amigo y antigua aman-

te). *Sintió Casanova que solo le costaría una palabra, y ni siquiera eso, reanudar, en cuanto quisiera, la aventura de entonces.* Pero no había venido aquí para hacer cornudo a Olivo, menos en esos momentos en que *deseaba a Marcolina como nunca había deseado a otra. Creía ver su cuerpo desnudo; sus pechos como capullos florecían para él* y cuando ella se inclina a recoger un pañuelo la fantasía inflamada de Casanova dio a ese movimiento un sentido tan lascivo que se sintió próximo al desmayo. Y luego una especie de devoción, de entrega sin deseo, atravesó su alma. Cuando le es presentado Lorenzi, *supo que era su propia imagen, que él mismo, treinta años más joven, venía a su encuentro.* En lo que es un juego de espejos, Casanova se pregunta *¿Es que he reencarnado en ese cuerpo?* En su estancia en la casa de Olivo, sólo pensaba en que Marcolina se estaría desnudando en aquel momento lentamente en su habitación y, si la ventana estaba abierta, su piel blanca resplandecía en la noche. Casanova era acometido por un deseo que le traspasaba los sentidos, sin embargo su poder sobre las personas, tanto mujeres como hombres, había desaparecido. **Su vida había sido una huída natural y sobrenatural del deseo al placer y del placer al deseo.** Y era cierto, a pesar de su edad, *por todas partes seguía habiendo mujeres en su camino, aunque mujeres como Marcolina no eran ya para él.* De tal manera, Casanova tiene que buscar un placer obtenido por la fuerza, igual que con Teresina, la hija de trece años de Olivo, a quien prodigó algunas pe-



Estatua de Afrodita, Museo Arqueológico Nacional de Napoles

queñas caricias; las chispas que se encendieron en los ojos de ella indicaban un placer distinto del que provoca un juego infantil e inocente. Más adelante, cuando llegó a su habitación Teresina a llamarlo para integrarse a la partida de juego vió Casanova que en sus ojos resplandecía algo extraño, sus mejillas estaban arboladas, su espeso cabello de mujer, de un negro azulado, jugueteaba en sus sienes; su boca infantil estaba entreabierta. Era evidente que había bebido vino. Casanova *la cogió de los hombros, le echó el aliento en el rostro, la atrajo hacia sí y la arrojó sobre el lecho; ella lo miró con ojos abiertos y desvalidos, en los que se había extinguido el resplandor; sin embargo, cuando su boca se abrió como para gritar, Casanova tuvo un gesto tan amenazador que se quedó casi petrificada y dejó que hiciera con ella lo que quiso. Más tarde, al despedirse, Casanova le dio una moneda de oro frente a Olivo "para tu hucha". Le causaba un placer muy especial pagar delante de su padre sus servicios a aquella pequeña meretriz, cuya madre y abuela le habían pertenecido ya.*

Pero para llegar al cuerpo de Marcolina se requiere una ruta más complicada que esta violación, es un camino desesperado el que emprende Casanova por los riscos del deseo. La partida de juego en casa de Olivo, donde Lorenzi pierde dos mil ducados, ante el conde de cuya mujer es amante, crea una deuda que debe saldar pues está en entredicho su honor. Esto da su oportunidad a Giacomo para remontar el espacio hasta la cerrada alcoba de Marcolina.

Casanova le dice al joven militar: *Estamos hechos de la misma madera, Lorenzi, somos hermanos de espíritu, y por eso nuestras almas pueden enfrentarse sin falsa vergüenza. Aquí tenéis mis dos mil ducados (más bien los vuestros), si me permitís que pase esta noche con Marcolina en vuestro puesto.*

Casanova lo logra. *Esa noche se cometió un crimen indecible e inexpiable, la astucia contra la confianza, la lujuria contra el amor y la vejez contra la juventud.*

Marcolina descubre con la luz del amanecer a un hombre dormido a su lado, que no es su amado. Casanova despierta y lee en su rostro congestionado por la vergüenza y la rabia, *la palabra que para él era la más terrible de todas, porque significaba su sentencia definitiva: viejo.*

Casanova huye cubriéndose con la capa que Lorenzi le dio como parte del trato. Y en el jardín lo espera el capitán, para retarlo a duelo.

Mas como Casanova va desnudo debajo de la capa, en razón de igualdad el capitán también se desnuda. *Estaba frente a él, magnifico en su desnudez como un joven dios. Toda vulgaridad había desaparecido de su rostro; parecía tan dispuesto a matar como a morir.* Casanova se pregunta *¿Y si arrojara mi espada? ¿Y si lo abrazara?* Ante el espejo donde se transparenta la vida y la muerte, Casanova medita: *Una ficción son la juventud y la vejez. ¿No soy un dios? ¿No somos dioses los dos?* Es un duelo rápido en el que el viejo le atraviesa el corazón. *En el estupor de un sueño besó la frente al que acababa de matar.*

El novelista de sí mismo

Anhelo, decimos, porque el deseo está lleno de distancias infinitas.

Robert Hass

Casanova, famoso por ser un hombre sin principios morales y, además, librepensador, entra naturalmente al tablado que ha montado Arthur Schnitzler para seguir expresando lo que Peter Handke¹¹ ha descrito en su **poética de la duración**: “Salvar la tristeza como fruto de la precaria libertad de seres tan efímeros como creadores, salvar el milagro de la duración. Salvar la existencia, pero no extáticamente, si no en medio del flujo sanguíneo que recorre nuestras venas y sin apartarse de la conciencia”.

El hecho de que la escritura original de Casanova se multiplique en el cuento-canto-danza de la multiplicidad, nos demuestra que en su acto narrativo Casanova está salvando al hombre que él es y que, a través de su escritura, somos todos.

Es una lección que las generaciones siguen aprendiendo de su obra. En el mundo de la cotidianidad, y para conservar el milagro de su duración, debemos **imponernos una tarea narrativa**, dice Handke, convertimos en el novelista de sí mismo.

¿Cuántos tratados de filosofía han quedado en el olvido, que no sea material de eruditos, cuando la obra de Casanova sigue tan campante? El rigor mortis del sistema filosófico no acepta, ni aguanta, esta verdad extramoral: **que la metáfora sea la madre o al menos, la abuela del concepto**¹²

La obra filosófica que redacta Casanova contra Voltaire - a quien realmente conoció y visitó en una ocasión en Ferney, dice en la novela de Schnitzler Marcolina, debe ser en nada tan interesante como el cuento de sus aventuras. Marcolina quien mantenía una correspondencia erudita con el famoso Saugrenue de París, dice: *Me parece que todo lo que se llama filosofía y religión solo fuera de un juego de palabras, más noble sin duda, pero también más absurdo que todo lo demás. Comprender el infinito y la eternidad nos estará siempre negado; nuestro camino va del nacimiento a la muerte; ¿qué podemos hacer si no vivir de acuerdo con la ley que cada uno de nosotros lleve en el fondo de su pecho... o contra de esa ley?*

La sorpresa de Schnitzler

La obra de Casanova que identifica a la ley del deseo y el placer, es sin duda una literatura del instinto; se genera desde la lujuria, deseo en exposición, expansión y explosión. **El deseo como espacio absoluto de la conciencia**: el instante proyectado en la memoria, “encontrarse en el centro vacío del instante instantáneo” dirá en su turno Miklós Szentkuthy¹³. La historia de sí mismo, la autobiografía: deseo fijado.

A George Steiner¹⁴ las aventuras de Giacomo le parecen inventadas. “No me importa. Su agudeza psicológica, la bravura y la franqueza de sus notas sociales siguen siendo valiosísimas”. Le atraen sus sentencias: “Mi mente y mi parte material son una



Apolo y Dafne de Roberto Ferri

y la misma sustancia”. En *los lenguajes de Eros*, escribe Steiner: “Casanova es un inspirado políglota. Sus doce volúmenes, *crónicas escandalosas*, son una guía de Berlitz de la lujuria. Distingue numerosas formas del italiano (de las ramas paduan, milanese, boloñesa y toscana) y el veneciano, que es a su vez múltiple. Examina el habla sienesa y estratos múltiples del napolitano. Está cómodo en el latín y domina la retórica romana y eclesiástica. Afirma saber un “poco de español.”

En sus memorias Giacomo dejó escrito: “La lengua española es sin contradicción una de las más bellas del universo, sonora, enérgica, majestuosa si se pronuncia con la boca redonda, apta para la armonía de la poesía más sublime, y que sería igual que el italiano en relación a la música. Su acento la hace parecer a los oídos imparciales más imperativa que el resto de las lenguas”¹⁵.

El círculo de casanovistas que existe alrededor del mundo como una asociación independiente, no ha dejado de producir una bibliografía erudita donde se investiga con detalle la fidelidad del texto y la anécdota histórica (algo que parece pasa por alto Steiner).

El aparato crítico que se ha levantado sobre *Historia de mi vida*, nos permite la sensación de estar ante un individuo concreto, un líder sexual de su época como lo son ahora las estrellas del espectáculo, pues en su escritura Casanova exhibe, como sus relatos a viva voz, su condición abierta, desnuda.

La metáfora del duelo que escribe Schnitzler es una declaración de su ser libertino, amoral, en una época donde *la santa inquisición obliga a tener un cerrojo por fuera de las habitaciones públicas, dueña de mandar a ver lo que los extranjeros podían hacer de noche en su cuarto. Ver si en el cuarto hay varias*

personas de los dos sexos, si las mujeres se acuestan solas o con hombres, y para saber si las que están acostadas con los hombres son sus mujeres legítimas, y poder encarcelarlos si los certificados de matrimonio no testifican a su favor.

Sin embargo, lo que le gusta a la gente en todas partes es lo que está prohibido y las inteligencias de los hombres en este país están limitadas por una infinidad de prejuicios; las mujeres son en general bastante más desenvueltas; y los unos y las otras se hayan sujetos a unas pasiones y unos deseos tan vivos como el aire que respiran.

Como **legislador del deseo** que es, Casanova define normas de los comportamientos ocultos, el lenguaje, precisamente, del deseo. En los paseos, en las iglesias, en los espectáculos, *las mujeres hablan con los ojos a quienes quieren, pues poseen a la perfección este seductor lenguaje*; el hombre que debe entenderlo, si sabe aprovechar la ocasión y sacarle partido, está seguro de su felicidad; no debe esperar la menor resistencia; si la pierde o no la aprovecha, no volverá a presentarse.

España

Casanova está en Valencia, durante un fandango y cuenta-canta-danza: *ninguna mujer podía negar nada a un hombre con el que hubiera bailado el fandango. El placer que me producía verlos me arrancaba gritos. La máscara que me había llevado allí me dijo que para tener verdadera idea de esta danza había que verla ejecutada por gitanas. Danza verdaderamente seductora. No sabría describirla. Cada uno con su cada una coma danzaban frente a frente, no dando nunca más de tres pasos, tocando una castañuela que se sujetan con los dedos y acompañando la armonía con tales actitudes que sería imposible verlas más lascivas.*¹⁶

Casanova tenía necesidad de amar, y no encontraba el objeto del que prenderse. Hasta que ve salir a Ignacia de una iglesia. Tanto como él, ella quería una cita pero *durante aquellos días debía rechazar lejos de sí toda idea de esa especie, porque se acercaba la semana santa, en la que Dios había muerto por nosotros, y no había que pensar en placeres criminales, sino en penitencias. He ahí el carácter de casi todas las hermosas devotas de España.*

En su estancia en las calles y en reuniones palaciegas de la corte, Casanova se percata que *no hay cortesanas que, encontrándose con su amante y cediendo a sus deseos amorosos, se decida a la hazaña sin haber cubierto antes el crucifijo con un pañuelo y vuelto de cara a la pared los cuadros que representan la imagen de un santo.*

En sus investigaciones sensuales y sensibles Casanova va trazando dentro de la geografía del deseo que recorre, un **dibujo filosófico de la sexualidad**, un apunte preciso de un asunto que apenas en nuestro tiempo está manifiesto totalmente en la cultura, las imágenes y el relato cotidiano que ahora es signo de nuestro tiempo, en ese entonces era un saber y una práctica soterrada, vigilada y castigada en sus desvíos que atentaban contra el poder eclesial.

11.- Huici Urmenta Vicente. *Peter Handke. Una escritura de la duración*. www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/Phd

12.- Quesada Julio. *La belleza y los humillados*. Ariel Filosofía. 2001.

Después de ejercer un puntual y riguroso análisis de la relación entre conceptos filosóficos modernos (Nietzsche, Heidegger), y movimientos de acción concretos como el nazismo, deriva al espacio de la metáfora que pone en crisis la verdad o la ley del pensamiento profundo, racional y analítico, y encuentra la narración del sí mismo, concreto, individual, el mayor registro que una percepción abierta y en riesgo pueda lograr.

13.- Szentkuthy Miklós. *A propósito de Casanova*. España. Siruela, 2002.

14.- Fietta Jarque. “El club Casanova”.

15.- Casanova Jacobo. *Memorias*. 2 tomos. México, Compañía General de Ediciones, S.A., 1957.

16.- Casanova Giacomo. *Memorias de España*. España. Ediciones Altera, 1995.

Casanova es uno de los primeros rebeldes que comienza a minar esas estructuras graníticas de reclusión y tortura, es un militante de sí mismo, un solitario que tiene en su pecho todo el partido y la **partitura** general de una canción que consignó al final de su vida, dando prueba de su prodigiosa memoria.

De esta manera puede notar que *las mujeres tienen una bolsa entre el intestino recto y la vejiga a la que llaman matriz y que es en absoluto una parte extraña a su cerebro con una salida de comunicación correspondiente a la vagina. La matriz es un animal tan imperioso, tan irracional, tan indomable. Esta feroz vicera es susceptible, produce convulsiones a esta, vuelve loca a aquella, convierte a otra en devota, Santa Teresa, Santa Agreda.*

El placer de la mujer, nos dice, debe ser mayor, puesto que la fiesta se celebra en su propia casa, y esta razón es muy plausible, porque, con toda comodidad, ella no necesita más que dejarse hacer.

Su amorío con Ignacia nos enseña la calidad que Casanova aplicaba en sus relaciones. Se enamoraba, no se trataba de experimentar solamente el talle de las pieles y el paso de fluidos.

O su relación con Nina, amante del virrey de Cataluña, de 22 años, que esperaba en Valencia mientras pasaba el escándalo provocado por el obispo, debido a su lujuriosa relación. Cuando Giacomo la conoce, la chica le cuenta gran cantidad de historias de jodienda, de las que ella era el principal personaje, sus palabras son la pura verdad de una naturaleza depravada.

El libertino se asombra del desenfreno de aquella mujer, de su libertad de palabra y acto, también de su sinceridad, porque *me había confesado lo que una mujer no cuenta nunca a nadie*. Nina era una mujer bella como un ángel, atroz como un diablo, horrible puta nacida para castigar a cuantos tuvieran la desgracia de enamorarse de ella. Es el caso del conde de Riela, capitán general comandante del principado de Cataluña, caballero de San Genaro y amante de la bella pérfida. Casanova es informado que antes de conocer a esta Mesalina era un ejemplo de justicia y de virtud que se convirtió en injusto, violento, ciego y escandaloso.

En una cena a la que Casanova es invitado, descubre a su lado a Molinari, un bufón que el virrey le había asignado como espía. A Nina el vino la había alterado, el bufón estaba borracho, ella quería jugar. Despidió a todo mundo, quiso que él se desnudase, e hizo experimentos demasiado sucios y demasiado repulsivos para ser descritos. A su invitación, Casanova se niega a participar, siente gran aversión y repugnancia por ese hombre. Pero ella lo invita otra noche ya sin Molinari. Después de la cena, Giacomo hace con ella todas las locuras amorosas que Nina ha querido, y ha podido, *porque mi época prodigiosa había pasado. Se dijo, sin embargo, contenta.*

Sin duda Casanova escribía notas de su vida de aventurero, diarios, aparte de su intensa actividad epistolar. Cuando es aprehendido como consecuencia de un crimen que comete cuando es atacado por asesinos enviados por el virrey de Cataluña, el soldado que revisa sus pertenencias, al quedar ante su baúl, queda asombrado al ver que dos terceras partes de él, por lo menos, estaban llena de cuadernos.



La hija del pintor espectral

De manera que el libertino no solamente tendría el olor vaginal de Nina en sus manos, y la sangre del esbirro del virrey, sino la tinta que es el agente más pernicioso, pues Casanova es antes que nada un desvergonzado escritor, el autor de una larga y puntual obra que registra las acciones de un hombre que consiguió **la convivencia de las palabras y el instinto**.

Miklós Szentkuthy: la partitura del cuerpo

Otro escritor fascinado por la obra de Casanova, que lee en alemán alentado por Antal Szerb, es el húngaro y contemporáneo de Sándor Márai, Miklós Szentkuthy, quien en 1939 publicó en edición de autor *A propósito de Casanova. Notas marginales*¹⁷.

En su prólogo a este fascinante libro, Ángel Rodríguez Abad, cuenta que la obra "fue censurada pocas semanas después, prohibiéndose su distribución acusada de "falta de pudor" y "difamación de la religión".

Se trata de 123 notas de un autor que dejó unos Diarios aún no publicados y que "suponen unas ciento cincuenta mil páginas en setenta y cinco tomos."

De género inclasificable, las notas de Szentkuthy continúan, a su manera -como lo hace Márai y Schnitzler- las andanzas de Giacomo, pero no en una estructura novelesca, sino como una meditación filosófica, pues para él Casanova *no representa la aventura sino el pensamiento*.

De la misma manera teatral que lo caracteriza, Giacomo entra al texto del húngaro así:

Casanova es antiromántico, sus huesos son secos, su piel y su sangre exagres, su perfil evoca al de un asceta de Ávila; y justamente por esto es capaz de ser pasional, exento de sentimientos. El mundo de Casanova es el mundo de los esqueletos y de los ascetas de vida eterna.

La vida de Casanova le provoca a Szentkuthy un haz de reflexiones, pues se trata de una *luz anti-teórica*, ya que Casanova *hace solo lo que está en la partitura del cuerpo, nunca un programa*.

Para Miklós Casanova es un metafísico del siglo XVIII, y si duda, junto al Marqués de Sade, un destructor anticipado de las postulaciones universalistas que a través de los sistemas conceptuales y categóricos reducirán la singularidad hasta marginarla como un defecto de la cultura o adefesio a erradicar en la modernidad: Casanova es un pensador, su obra no está basada en un sueño hueco o un vulgar deseo carnal, pues si un pensamiento tiene un atractivo racional, siempre ha sido y siempre será vida, y no un simple encaje teórico de una serie de conceptos abstractos.

Cierto es que la sociedad tiene para este manifiesto público (pues es una escritura) un espacio definido: la cárcel, el manicomio o el exilio. A ella son sujetos estos autores, cuya *psicología nace de la confesión y regresa continuamente a ella, para lograr transformar las mentiras de la civilización en un estado de salud perfecta*.

Szentkuthy -como su maestro- es denostado y marginado en Budapest a la aparición de su libro, donde asume que *en ningún otro lugar los niños y las niñas brillan con una luz azulada, y al mismo tiempo están hechos para servir de golosina a los perversos, pues vivimos en una civilización determinada por un cierto grado de depravación y desarreglo que se ha convertido en nuestra naturaleza y tenemos que aceptarlo, tal como aceptamos el aire que respiramos*.

Szentkuthy emprende una revolución como continuación a la lectura del libro de Casanova, el cual es una *anti-literatura* y un ataque a la tradición del pensar, pues *renuncia a la pseudoelegancia de los análisis*. Asume que *la lúdica asociación de ideas y el libre intercambio de las mismas es siempre infinitamente superior a cualquier "filosofía de la historia"*, aunque la historia es *la única religión posible*, pero solo en la **"descripción"**, que es *la única forma para que el mundo exista*, teniendo en cuenta que *la realidad depende de la imaginación y los deseos del cuerpo y la imaginación son lo mismo*.

Szentkuthy está convencido que *hasta la descripción más monótona y fallida está más cerca del conocimiento de la naturaleza de la lógica, de la verdad y del intelecto que cualquier filosofía desde Platón hasta Kant*.

Casanova sabe que el *pensamiento es un lujo anímico anarquista, un simple ornamento ciego que se reproduce a sí mismo sin ningún sentido ni motivo alguno. Pensar significa siempre mentir, delirar y castrar*.

¿Qué es entonces lo opositivo al pensamiento? *El instante es la única realidad*. Debemos encontrarnos en *el centro vacío del instante instantáneo*, y hay que aceptarlo: *cada instante de mi vida tiende hacia la muerte, como se inclinan hacia el lago las ramas de los sauces bajo el peso del agua de lluvias torrenciales*.

¿Es esto una descripción o un pensamiento? Quizá mejor: una imagen y **la mujer es, tanto en su origen como en su término, esencialmente imagen**.

Por ello en las memorias de Casanova los verdaderos blasones de cuerpo femenino son la aventura, la sangre, la lucha y la venganza o, si se quiere, una segunda manera de abrazarlo.

Por todo ello, si una criada puede significar el cielo, una esclava puede significar el séptimo cielo. De esta manera, siendo la mujer una imagen, el enamorado la trata como si fueran flores, o libros.

En efecto, se trata de una acción simultánea de lectura-carnalidad-escritura que no tiene espacio para lo divino: la aparición de una mujer y la inmediata desaparición de lo divino son dos fenómenos químicamente inseparables, de ahí la frondosidad de su prosa y el gusto exquisito por los retratos femeninos.

¿Y a todo esto... dónde queda el sentimiento... o el amor?: Un cuerpo desnudo -de hombre o de mujer- después de los veinticinco es tan sólo una siniestra oficina de hipotecas o una sala de hospital, y no tiene nada que ver con el amor. Así, en el instante en que una mujer se atreve a aceptar que **el hombre ha nacido para el placer y no para el amor** y no teme con ello dejar libre al hombre y perderlo, se lo ha ganado siempre, y se ha ganado lo que las mujeres quieren de verdad; no el cuerpo masculino, sino el lirismo exaltado que les rinde honores a ellas. La tendencia a la poligamia, por ello, es una tendencia totalmente ancestral, incluso el hombre desea la presencia de un halo lésbico en su amada. Y Szentkuthy-Casanova exclama: ¡Si por una vez la esposa no matara a la amante de su esposo, sino que se metiera con ella a la alcoba de él.

Por ello no es malo leer a Casanova cuando se está viviendo en una monogamia estropeada por tanto fraseo romántico, cuando se está "enamorado" de una manera decente, mutilada.

Si no demostramos una libertad absoluta en las cuestiones corporales, entonces resulta que optamos por la enfermedad. Así que Casanova invita a cargar con la cruz de una frivolidad sin límites, porque el amor es, invariablemente, la relación entre una mentira y un objeto.

Y volvemos a la concepción del **instante**: unos elementos del mundo separados y dispersos, se juntan durante un instante. Dios sabe por qué: eso es el amor. Incluso la mujer es tan solo un elemento insignificante en el asunto, una nimiedad preciosa pero que carece de importancia. Un entumecimiento fortuito de la heterogeneidad del mundo: eso es el amor. El amor se relaciona constantemente con algo efímero, con alguna coincidencia fortuita y momentánea, y nunca con Dios, con la mujer o con la naturaleza. De tal modo cada mujer es perfecta y lo representa todo, la diferencia solamente consiste en el orden de los atributos y en su tratamiento polifónico.

Finalmente, estamos ante un Casanova que estiliza Szentkuthy, una *Sophismata Erótica*, donde concibe a los hombres en su nacimiento de una misma concha: un ideal y una ramera.

Así, siendo la ramera un fenómeno ancestral, hemos aprendido para siempre con Casanova, que el dinero y el amor son lo mismo: el amor no

depende de las personas, sino de las circunstancias, y para fundar las circunstancias la única piedra filosofal es el dinero.

Pero no os alarméis, Casanova no tiene absolutamente nada que ver con la virilidad en un sentido biológico, social o práctico: él es un complemento abstracto de la mujer; un pensamiento, un siglo, un gran libro, todo, menos masculinidad.

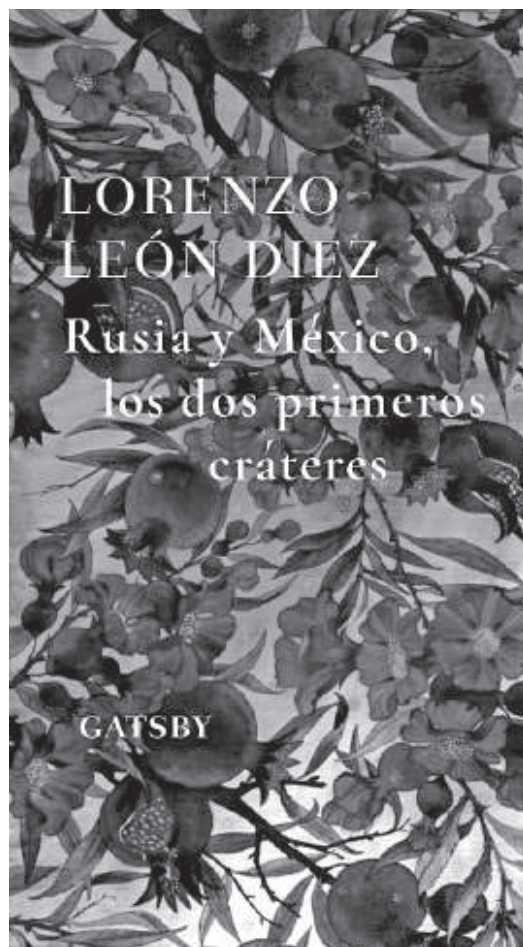
Colofón

El diálogo entre los libros cuyas voces nos dimos el placer de escuchar y entretener, dibuja una geometría que podríamos distinguir en el interior de las gemas, reflejos que son cadenas luminosas entre ideas y hechos, imágenes, juegos entre lo real y lo inventado.

La escritura de Casanova tiene como raíz la vivencia, su biografía. Al interior de la lectura estamos en absoluto silencio, como una mujer en el momento que nos recibe.

Estos escritores han creado un amasiato entre los lenguajes. Casanova transita de la suya a otras escrituras. Es un migrante literario. ¿No es esto la más completa noción de la inmortalidad? ¿Quién está reproduciendo a quién? ¿De qué lado está el espejo? ¿Cuáles son las luces inventadas en el cristal y cuál el que tiene sangre biológica? Oposiciones, apariencias: una trenza de prosas: "el poder". ⊕

- NOVEDAD -



Jurídica
Law

El Colegio de
Veracruz

La Jornada
Veracruz

A más de cien años de sucedidas, la revolución rusa y la revolución mexicana son nítidamente las convulsiones sociales que marcaron el siglo XX y que, leídas desde el periodismo bibliográfico que se realiza en este volumen, se enlazan en la historia, como lo expresó Ricardo Flores Magón: los primeros cráteres de la tierra.

Nos enteramos en el modelo aquí propuesto como reseñas ensayísticas, de nuevos estudios y visiones sobre estas guerras, un corpus sin el cual no podemos entender el mundo contemporáneo.

Voces originales, eruditas, críticas y siempre estrujantes. Juntas estas personalidades en el recinto de la lectura, son un coro de imágenes y argumentos que estimulan la reflexión... pero a la vez la ensoñación: un prisma palabral de estilos literarios.

A LA LUZ DEL VERGEL

CLARA JANÉS

*Yo me iba mi madre
Las rosas coger
Hallé mis amores
Dentro del vergel...*

¿Qué nos dicen estos versos? Las rosas están dentro del vergel, pero quien las va a coger está fuera. Lo que ven las rosas no es lo mismo que lo que ve quien se aproxima a ellas; ese “huerto con gran variedad de flores y árboles frutales”, según se define “vergel” en el diccionario de la Real Academia... ¿Pero no están también dentro del poema? ¿Y qué recibe primero el que lo lee o el que lo escucha? El que lo lee, unos siglos, el que lo escucha, unos sonidos.

*...pito, pito, colorito/ donde vas tú/ tan bonito/
a la era verdadera ...*

Oigo la voz de Montserrat Caballé, y la del mismo Federico Mompou, cantando. Nunca sentiré esta cancioncilla como destinada a indicar la participación en un juego, aunque acabe: *pin pon fuera*.

“El venado mira a una flor”.

¿Quién llega al fondo de ese poema yaquí? ¿Quién recibe el eco de las huidizas tierras mejicanas de Guásimas o de Bahía de lobos?

*El estanque antiguo
salta una rana
el ruido del agua*

Más asequible, sin duda, aunque sea japonés, es el haiku, si bien el haiku verdadero está sometido a reglas muy severas, así lo que se llama *kigo*, palabra que remite a la estación del año en que el poema fue compuesto -por ejemplo indica primavera *sakura* (flor de cerezo)... Del haiku, se ha dicho que es una sensación, o la forma poética de una interjección -kana- asombro, una “instantánea”. Pero no, se vincula a una tradición, a una religión. El poeta en él, de hecho, está ausente. Sin embargo, el occidental que lo lee, se aproxima al poema en sí, a no ser que lo estudie y vaya luego, desde sus elementos, a su origen o punto de génesis. Del cuerpo al alma.

¿Qué es, pues, un poema? Vayamos de lo más sencillo y popular a algo complejo e incluso incomprendible. ¿Dónde está su origen? No dudo que pueda ser un grito, o una imitación fónica de algo captado en el entorno. Hace un millón seiscientos cincuenta mil años, el hombre, para conseguir aristas cortantes, esto es, fabricar eolitos, “piedras del amanecer”, partía los cantos con



Del acervo de The New York Public Library

piedras más grandes, sabía probablemente lanzar gritos y diferenciar el carácter que tenían: emotivo, expresivo, imitativo o de llamada; eran los balbuceos del lenguaje. Un vocablo fonéticamente vocálico (oral, nasal u orinasal), unido a una aspiración o cierre glotal, podía comunicar distancia, urgencia, peligro o contento. Luego, con la imitación de otros sonidos, se logró asustar y bromear, y se pasó al esbozo de la conversación. Eran, sin duda, secuencias de sonidos hilvanados, una serie tal “un ‘u u u ñeu ñeu ñeu u u u u u ‘ de lo que se desprendía que andaba allí un felino”¹. Estas llamadas fueron incorporando valores asociativos. Luego aumentaron las combinaciones y se pasó de una inflexión interna que expresaba, probablemente, demostrativos, a una inflexión externa, y así fue surgiendo el lenguaje pre-gráfico.

Primero, pues, fue el grito. Y ese grito nació movido por la presencia del otro. “¿Quién es el hombre? -escribió Heidegger²- Aquel que debe mostrar lo que es: El ser del hombre se funda en el habla, pero esta acontece primero en diálogo /.../ el diálogo que somos nosotros mismos, consiste en nombrar los dioses y llegar a ser el mundo en la palabra”. La voz del hombre, pues, es como un rayo de luz que busca un espejo y regresa, recorre un trayecto, anhela un desarrollo. A la piedra, la estrella, la flor

o el animal, dice el poeta checo Vladimír Holan, “les basta ser”.

Mostrar, comunicar, manifestar la propia existencia en el mundo, dialogar, relatar...

Sin duda la oración estuvo entre las primeras manifestaciones, así en Mesopotamia las había de hechizo (*Ershahungas*), de adivinación (*Ikribus*), reales (*Tamitas*) o el Himno, el *Sigû*, vinculado al dolor, o el *Namburbi*, a la brujería. Y ya en relación con los dioses apareció el relato, así el del pastor Dumuzi.

Aunque parezca inaudito, todo esto transformado llega hasta nuestros días. Nos llega de manera anónima, muchas veces, pero tiene mediadores, los estudiosos de la literatura o la música, concretamente la popular.

Sin mencionar a los intelectuales, yo conocí y mantuve muy buena relación con el cantor y dulzainero Agapito Marazuela, que contaba y cantaba, y cantaba... He aquí una de sus canciones que de inmediato arraigó en mí:

*Una palomita blanca
Que de noche
Bajó al río
Una palomita blanca
Que de noche
Bajó al río
Se puso en medio del agua
Y así cantaba
Al amor mío
¡Ay que se la lleva el agua!
¡Ay que se la lleva el río!*

“Me sentía cruzar los áridos paisajes de la meseta castellana entre girones de luz amarilla y siena, de pronto trasmutada por esos inigualables malvas del ocaso de Castilla -decía Agapito-. Ya los pies se me iban a bailar la jota o el fandango, la entradilla o el baile de rueda, ya la voz a entonar una rebolada, un canto de boda, una enramada, o sencillamente un villancico”.

Agapito Marazuela, miembro correspondiente de la Asociación Española de Etnología y folklore, nació en 1891 en Valverde de Najano en el seno de una familia de hilanderos. A los trece años tocaba la dulzaina, y, poco después, empezó a ganarse el pan recorriendo fiestas y romerías. Más adelante aprendió la guitarra cosechando éxitos en Madrid y París, pero se impuso su vocación más profunda: el folklore. “Hurgaba en las Navidades, las matanzas, las enramadas y los mayos, las bodas.

1. Mauricio Swadesah, *El lenguaje y la vida humana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 53.

2. *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1955 p.104-105.

Investigando, desde la mañana del Corpus, cuando tiran cantueso sobre las piedras, hasta en la habitación afiebrada donde se está muriendo el más viejo del pueblo que se sabía aún el romance...”, nos dice de él el escritor Pedro Cocero. Así llegó a reunir el cancionero que obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Folklore del Ministerio de Instrucción Pública en 1932.

-Pues sí, sí, sí—afirmaba él en una de nuestras charlas-, el folklore ha surgido de las imaginaciones y la sensibilidad ante un trabajo concreto, como los cantos de arada. Se pasaba después a los de escardeo, los cantos de siega, los de meter las mieses, “la maña”. Había también otros cantos, como el de la enramada...

-¿Y cuando se encontró usted con Don Ramón Menéndez Pidal? ¿Cómo surgió su colaboración para el “Romancero”?

-Fue por Ávila. Allí fui yo en plan de recoger romances, y luego lo añadí al cancionero.

.... Hoy hacemos la maña
con alegría
porque ya pronto viene
la romería.

Te pones a las esquinas,
con el capote me llamas,
y yo con mi sencillez
no quiero tus avellanas.
No las quie ro
que me engañas.
No las quiero
que están vanas.

-Y aparte de los oficios, ¿qué más canta el castellano?, ¿el amor?

-Sí, claro, hay cantos de boda, de noviazgo, hay jotas... Es una jota que tiene entrada y vuelta, porque aquí tenemos una jota enteramente segoviana que no tiene entrada ni vuelta, que no tiene más que veinte compases. Aquella que dice -y cantaba-:

A tu puerta hemos llegado
veinticinco caballeros
saca veinticinco sillas
si quieres que nos sentemos,
y los que silla no tengan
que se sienten en el suelo...

Y después del canto, continuaba:

-En lo que se refiere a las tonadas de dulzaina, a mí me gusta, por encima de todo, “la entradilla”. Los antiguos tuvieron en ella tal fe, y tiene una tradición tal, que el mayor honor que se le podía hacer a un personaje cuando llegaba a un pueblo era echarle “la entradilla”. Además tiene interés rítmico y melódico. El tema principal es en forma de rondó, y los demás van girando alrededor de él, y no tiene parecido con lo de ninguna otra región española. Y luego la danza, que era muy hermosa. Era unipersonal y muy difícil, hacían unos trenzados con las piernas... Con Gonzalo Menéndez Pidal, en el año 58, di unas audiciones en un curso de verano y les hablé de “la entradilla”. En ella tienen valor el ritmo, la melodía y la danza. Todavía hay sitios donde la siguen bailando dentro de la iglesia, ¿eh? Aquí, en Segovia, había dos pueblos donde se salía de la iglesia bailando “la entradilla” y se entraba en ella bailándola. Y todavía se hace en un pueblo.



Del acervo de McGill Library (Canadá)

-¿Qué pueblo?

-Santa María de Nieva, que es cabeza de partido...

Cinco leguas de Segovia
hay un pueblo que se llama
Santa María de Nieva
donde está la Soterraña.
Virgen de la Soterraña
te venimos a pedir
judías para la olla
y aceite para el candil.

-¿Cuántas canciones ha recogido en el *Cancionero segoviano*?

-Trescientas treinta y siete.

Agapito, pues, colaboró toda su vida en el rescate de aquellos cantos tradicionales como ese villancico anónimo, de rima asonante y con estribillo, algunos de cuyos versos hemos visto al comienzo, ese “vergel”, de sentido múltiple.

Dentro en el vergel
moriré.
Dentro en el rosal
matar m'an.
Yo me iba, mi madre,
las rosas coger;
hallé mis amores
dentro del vergel.
Dentro del rosal
matar m'an.

En España las primeras manifestaciones poéticas en castellano adoptaron un verso connatural a su ritmo: el alejandrino (de catorce sílabas), que no tardó en partirse en dos (de siete u ocho) y dar el romance. Los Cantares de gesta y la mayoría de poemas de la lírica tradicional y las canciones infantiles o populares, siguen estos metros. Ejemplo notorio de los primeros es el *Poema del mío Cid*, (verso de catorce sílabas con rima asonante), que, como otros, era una crónica entonada que hacía las veces del actual periódico. He aquí unos fragmentos:

Mío Cid movió de Bivar para Burgos adeliñado,
assí dexa sus palacios yermos e desheredados.
De los sos ojos tan fuertementre llorando,
tornava la cabeça i estávalos catando.
Vío puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vázias sin pieles e sin mantos
e sin falcones e sin adtores mudados.
Sospiró mio Cid, ca mucho avié grandes cuidados.
Fabló mio Cid bien e tan mesurado:
“grado a ti, señor padre, que estás en lo alto!
Esto me an buolto mios enemigos malos.”

En este fragmento se mencionan los “adtores”; se trata del azor, esto es el halcón con la pluma recién cambiada (*Accipiter gentilis*), también llamado azor septentrional o gavilán azor.

En otro momento del poema menciona supuestos agujeros en el camino de Burgos:

Allí piensan de aguijar, allí sueltan las riendas.
A la exida de Vivar, ovieron al corneja diestra,
e entrando a Burgos ovieronla siniestra.
Meció mio Cid los hombros y engrameó la tiesta.
Albricias, Alvar Fáñez, ca echados somos de tierra!
“mas a gran ondra tornaremos a Castiella.”

Miguel Garci-Gómez aclara, en un interesante estudio³, que el agujero de la corneja no remite a un ave que se halle a la derecha o a la izquierda, sino en movimiento, es decir, el agujero era y comprendía una referencia topográfica. Ahora bien, romanos y castellanos, a diferencia de los griegos, se situaban cara al sur para establecer los puntos cardinales, la derecha indicaba el oeste, la izquierda, el este. Era la referencia al este, la que predecía buena fortuna. Al este quedaba el nacimiento del sol, al oeste, su ocaso. Dicha referencia, en el caso del Cid, se acentúa más, considerando que el héroe iba de Vivar a Burgos, de norte a sur, con el este a su izquierda. En cuanto a la palabra “engramear”, su sentido es sacudir, menear.

¡Y qué esplendorosa es la entrada del héroe en Burgos!

Mío Cid Roy Díaz, por Burgos entróve,
en sue compañía sessaenta pendones;
exigen lo veer mugieres e varones,
burgueses, por las siniestras sone,
plorando de los ojos, tanto avien el dolore.
De las sus bocas todos dizían una razón:
“Dios, qué buen vassallo, si óbviase buen señore!”

Bien dijo Goethe: “lo que está dentro (idea) está también afuera (forma)”⁴ Y esa naturalidad del alejandrino en el castellano permanece, algunos poetas actuales lo están empleando. Dicho regreso a la forma primera, naturalmente, no es exclusiva de España, ahí están los poetas árabes que han vuelto a la polirritmia. En cuanto a la temática, si bien modificada por las sucesiones históricas, no se abandona. En el mismo origen de la expresión literaria se hallan ya los grandes temas, sean éstos de carácter histórico, religioso o metafísico (amor y muerte, fugacidad de la vida), que se concretan en géneros como el salmo, la oración, la elegía, la oda... Algunos surgen ya en las literaturas más antiguas, desde el *Himno al sol* de Amenofis IV, pasando por Omar Jayyam, y atravesando la rigurosa visión de la fugacidad, que en España cobra casi un carácter de absoluto con Jorge Manrique (1440-1479), el cual, en las “Coplas” a la muerte de su padre, se pregunta:

3. A este propósito se puede consultar el estudio de Miguel Garci-Gomez, *Ascendencia y trascendencia de la corneja del Cid*, accesible en Internet.

4. Ciriot *Diccionario de símbolos*, Siruela, 1997, pg. 213

¿Qué se hizo el rey don Juan,
los infantes de Aragón
qué se hicieron?
/.../
Los jaeces, los caballos
de sus gentes e atavíos
tan sobrados
dónde iremos a buscarlos,
qué fueron sino rocíos
de los prados⁵.

Pero veamos ahora un romance, “Abenamar”⁶ (de ocho sílabas y rima asonante), que procede del *Romancero viejo*, de cuya fecha no se tiene certeza, aunque es probable que se sitúe en el siglo XIV.

—¡Abenamar, Abenamar, moro de la morería, el día que tú naciste grandes señales había! Estaba la mar en calma, la luna estaba crecida, moro que en tal signo nace no debe decir mentira.

Allí respondiera el moro, bien oiréis lo que diría:
—Yo te lo diré, señor, aunque me cueste la vida, porque soy hijo de un moro y una cristiana cautiva; siendo yo niño y muchacho mi madre me lo decía que mentira no dijese, que era grande villanía: por tanto, pregunta, rey, que la verdad te diría.
—Yo te agradezco, Abenamar, aquesa tu cortesía. ¿Qué castillos son aquéllos? ¡Altos son y relucían!

—El Alhambra era, señor, y la otra la mezquita, los otros los Alixares, labrados a maravilla. El moro que los labraba cien doblas ganaba al día, y el día que no los labra, otras tantas se perdía. El otro es Generalife, huerta que par no tenía; el otro Torres Bermejas, castillo de gran valía. Allí habló el rey don Juan, bien oiréis lo que decía:
—Si tú quisieses, Granada, contigo me casaría; daréte en arras y dote a Córdoba y a Sevilla.

—Casada soy, rey don Juan, casada soy, que no viuda; el moro que a mí me tiene muy grande bien me quería.

Este es un romance anónimo, que incluyó en *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*, don Marcelino Menéndez y Pelayo. En él pronto nos asalta este verso: “Si tú quisieses, Granada, contigo me casaría”, claramente de inspiración morisca. Los poetas árabes llaman esposo de una región al señor de ella, de aquí que la ciudad sea vista como una novia a cuya mano aspira el sitiador. De España pasa esta imagen a Alemania y Países Bajos, y mucho más adelante al caso de Magdeburgo sitiada por Wallenstein (1583-1634).

Pero he aquí que en el poema hallamos la palabra *Alixares*. Ahora se trata de un sustantivo obsoleto, que remite a la casa de campo que tuvieron unos moros en la antigua provincia de Granada, detrás del cerro del sol. Etimológicamente deriva de “alijares”, y procede del árabe “alixchar” que quiere decir vergeles⁷.

Y pasemos ahora a un poema que figura en la recopilación del Renacimiento conocida como *Cancionero de Palacio*, manuscrito español con obras músico-vocales recopiladas aproximadamente durante el reinado de los Reyes Católicos, desde el último tercio del siglo XV hasta principios del XVI.

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.
Amigo el que yo más quería,
venid al alba del día.
Amigo el que yo más amaba,
venid a la luz del alba.
Venid a la luz del día,
non trayais compañía.
Venid a la luz del alba,
non traigáis gran compañía.

Es de destacar que, en este caso, a pesar de la insistencia en la palabra “alba”, no se trata de una alabada, lo que implicaría el lamento de amantes ilícitos. El peso recae aquí en la llamada, ese “venid” unido a “amigo”, es decir, en la espera de la doncella a su amado. Es, sencillamente, una cantiga de amigo, y participa del género de la poesía trovadoresca.



Del acervo de Birmingham Museums Trust (Reino Unido)

Igualmente figura en el *Cancionero de Palacio* el siguiente villancico de Juan del Encina⁸ (1468-1529):

<p>Pedro y bien te quiero magüera vaquero. Has tan bien bailado, corrído y luchado, que m'has enamorado y d'amores muero. A la fe, nostrama ya suena mi fama, y aún pues en la cama soy muy más artero. No sé que te diga, tu amor me fatiga, tenme por amiga,</p>	<p>sey mi compañero. Soy en todo presto, mañoso y dispuesto, y en ver vuestro gesto, mucho más me esmero. Quiero que me quieras, pues por mí te esmeras, tengamos de veras amor verdadero. Nostrama, señora, yo nascí en buen hora, ya soy desde agora, vuestro por entero.</p>
--	---

Demos otro paso: datado en 1620, he aquí ese soneto de Góngora que, aún siguiendo las reglas: rima consonante, dos cuartetos y dos tercetos rimando entre sí, resulta enormemente complejo. Se titula “De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler”

Prisión del nácar era articulado
De mi firmeza un émulo luciente,
Un diámante, ingeniosamente
En oro también él aprisionado.
Clori, pues, que a su dedo apremiado
De metal aun precioso no consiente,
Gallarda un día, sobre impaciente,
Lo redimió del vínculo dorado.
Mas ay, que insidioso latón breve
En los cristales de su bella mano
Sacrílego divina sangre bebe:
Púrpura ilustró menos indiano
Marfil; invidiosa sobre nieve,
Claveles deshojó la Aurora en vano.

Esta incorporación de lo que pertenece al acervo común se produce muchas veces de modo consciente, pero otras de modo inconsciente y ni siquiera directo sino a través de múltiples ecos y reflejos que, con el paso de los siglos, han ido impregnando cada manifestación del hombre, derivando en la simbiosis de lo popular y lo culto. Si bien es cierto que incluso lo que ha llegado como anónimo nació de una voz personal, ¡qué importa hoy si hubo un Homero único o fueron sucesivas aportaciones individuales y modificaciones las que dieron la *Odisea*! El aeda, el hombre que cantaba interpretando el sentir del pueblo, era, sencillamente, el más sensible. Y cuanto más sensible es el poeta, más capaz de captar el fluir ancestral, de renovarlo y transformarlo.

En España las voces de Rafael Alberti y Federico García Lorca recrearon lo más arraigado de la expresión tradicional. En las nanas de Alberti se oye el eco claro de las que todos hemos oído siendo niños, dice una de ellas:

¡A la mar, si no duermes,
que viene el viento!
Ya en las grutas marinas
ladran sus perros.

En el *Romancero gitano* de Federico García Lorca captamos el entronque con lo popular y también con la tradición literaria: “Las piquetas de los gallos/ cavan buscando la aurora”, se lee en “Romance de la pena negra”, y esto, me comentó una vez Rafael Martínez Nadal, remite directamente al *Cantar del Mio Cid*: “Apriesa cantan los gallos que quieren quebrar albores”. Ambos poetas, Alberti y Lorca, son además, renovadores y aprovechan en este sentido elementos que se hallan en la tradición, como el surrealismo que encierran a veces las canciones populares infantiles.

Naturalmente esto no es exclusivo de España, en la canción infantil arraigan, por ejemplo, algunos poemas de los checos Jirí Orten y Vitezslav Nezval, de cantinelas simples o rimas caprichosas y a veces sin sentido, a ellas remiten el carácter los juegos fónicos y conceptuales de Robert Desnos, tan próximos a un trabalenguas.

5. José Manuel Blecua, *Floresta lírica española*, Editorial Gredos, Madrid, 1957, p.40 y sig.

6. *Romancero viejo* procede de la descomposición de antiguos y anónimos cantares de gesta castellanos, transmitidos oralmente, y se suele ubicar en siglos XIV y XV, aunque no se transmitieron por escrito hasta el XVI.

7. Recuperado de <https://definiciona.com/alixares/>

8. Manuscrito 1465 del *Cancionero de Palacio*, no. 371.

Dentro del surrealismo se dan formas vinculadas a la tradición religiosa, así las letanías o las oraciones, que en España tienen un espléndido ejemplo en la obra de Juan Eduardo Cirlot. Y al margen de este movimiento, otros poetas han incorporado dicha tradición, a veces, así Rilke en su *Libro de horas* o Eliot en los *Cuatro Cuartetos*, en una de cuyas partes, “*The dry salvages*”, figura una oración. Hondas son las raíces de estos poetas, sí, y elevado el árbol. Se trata no sólo de alcanzar la savia más pura y vivificadora, sino de conocer la verdad de la misma tierra nutricia y dotarse, de este modo, de la seguridad del árbol llegado el tiempo en que apuntan las yemas que cada año brotan, o de entregarse a la carrera como hace el deportista para tomar el impulso necesario en el momento del salto.

Veamos uno de los *Sonetos del amor oscuro*, de García Lorca: “*El poeta pide a su amor que le escriba*”.

Amor de mis entrañas, viva muerte,
 en vano espero tu palabra escrita
 y pienso, con la flor que se marchita,
 que si vivo sin mí quiero perderte.
 El aire es inmortal. La piedra inerte
 ni conoce la sombra ni la evita.
 Corazón sideral no necesita
 la miel helada que la luna vierte.
 Pero yo te sufrí. Rasqué mis venas,
 tigre y paloma, sobre tu cintura,
 en duelo de mordiscos y azucenas.
 Llena, pues, de palabras mi locura
 o déjame vivir en mi serena
 noche del alma para siempre oscura?



A Girl with Flowers on the Grass de Maris (1878)



Del acervo de McGill Library (Canadá)

Hermosa referencia final a San Juan de la Cruz... Pero no hay que olvidar la complejidad que se dio en el barroco, con gran aparato de artificio, como los sonetos en laberinto, radial, acróstico con la misma vocal final, como los dedicados por Sor Juana Inés de la Cruz al rey Carlos de Austria¹⁰, claros precursores de los juegos a que llegarían los surrealistas...

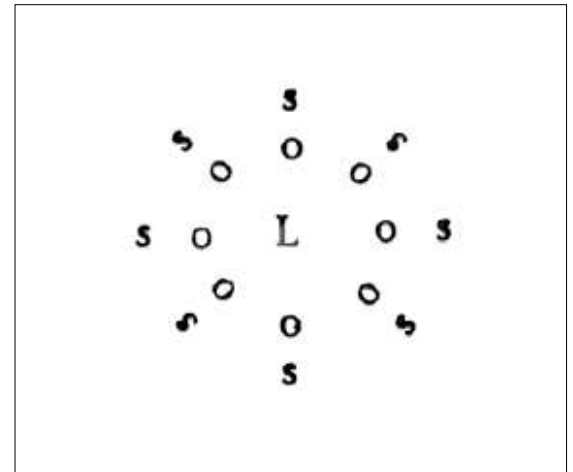


Y también de Sor Juana el “Encomiástico poema a los años de la Excma. Sr. Condesa de Galve”, donde usó el recurso del eco en un diálogo entre las notas musicales ut, re, mi, fa, sol, la y un coro que, recogiendo la última sílaba dicha por las notas, forman las palabras Elvira Sola. El siguiente fragmento dice:

Y para leerlas con mayor decoro,
 cada qual sigue el eco de su coro
 Ut: El eco fiel coro: El
 Re: según lo que vi coro: vi
 Mi: la cifra leerá coro: ra
 Fa: pues él sólo osó coro: so
 Sol: descifrarla coro: la¹¹

A su lado resultan pálidos los caligramas, que pusieron de moda los poetas franceses, como Apollinaire.

En España, entramos, como no, en la poesía visual. Francisco Pino jugó con una “Jirafa”, Antonio Gómez, con lápices, “Sangre de colores”, Sarandis Antíocos con la soledad que es un sol:



¿Y qué dejó por investigar Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) poéticamente, él que escribió desde el soneto más clásico a la más avanzada poesía experimental y combinatoria?

Cirlot, en el encabezamiento de uno de sus poemas más destacados, “Bronwyn, n”, remite al “Ritual mitriaco, Papyrus Anastasii n° 574 del Suplemento Griego de la Compilación mágica”. Ciertamente la magia empleó desde su origen palabras sin sentido, o con sentido secreto, o meras repeticiones de sílabas que por su asociación generaban atracción e inquietud en el oyente. Así, ya en el antiguo Egipto, entre los *Textos de las Pirámides*, aparecen conjuros y modulaciones de vocablos con una misma raíz, cuya reiteración les otorga un carácter apremiante. Uno de ellos, dedicado a *kheper*, el escarabajo de la vida, base de la metamorfosis de Ra, empieza así: “Mi transformación es una transformación de la transformación”, lo que acaso sonaría: *Kheper-i kheper kheperu khepre-kuy m kheperu...*

Veamos ahora cómo suena el principio de “Bronwyn, n¹²”:

Yrb	Ynoyr
row	*
nwb	Yrroyn
Rwynyr nyrwynyr	Yrrow
byrwynyr	Nyrrw
Wyn Yrw	Rwnyrrwb ronwyn
*	Rwunwyn
Yrwy nyrwy	Rwryn
Yrwyn	rwn rwr
Wrbwn	Rwnwr
yrwyr nyrwyr	rynor
Bynyrwyr	rywn wor
Ynyr	[...]

Son más de veinte variaciones fónicas. La última es como sigue:

Ynwyryn	Nywnyr
ryn	nwnwr
nyr	noynor
Ynyr	NWYANY BRONWYN
nwr nyr	

Sigue en página 16 >>

9. García Lorca, *Sonetos del amor oscuro*. Obras completas, recopiladas por Guillermo de Torre, ED.Losada, sa, buenos aires, 1944, vol. VI, p. 193.

10. *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz, editado por Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll, Vol-I, Edition Reichenberger, Kassel, 1999 p. 654.

11. *La creatividad femenina*, op.cit. Vol. II, p.657.

12. *Poesía de J.E.Cirlot "1966-1972"*, Edición de Leopoldo Azancot, Editora Nacional, Madrid, 1974, p.272 y sig.

MINIMALISMO EN LA OBRA DE MANUEL HERRERA GIL

JOEL OLIVARES RUIZ*

El Minimalismo es una propuesta en la arquitectura que tiene como antecedente el arte plástico en la búsqueda de la esencia elemental en la composición o construcción como lenguaje al alejarse del discurso retórico para acercarse a las sensaciones espaciales. Aunque no se considera parte de las vanguardias, sí pertenece a la clasificación del arte moderno como tipología de género. Actualmente está dentro de este formato en el desarrollo de las diferentes interpretaciones contrarias al arte figurativo. Si bien algunas vanguardias llegaron a la interpretación arquitectónica, como lo fue el Futurismo, el Constructivismo y Stijl, en el caso del Minimalismo rebasó la interpretación plástica para incorporarse no solo como instrumentación fáctica sino como ideología de vida. Por ello es difícil establecer sus orígenes en la arquitectura y menos la delimitación de un arquitecto que lo haya inventado. Esto ha sido un proceso histórico que ha decantado en una propuesta muy estructurada y que por lo tanto rebasa la idea preconcebida que es un estilo formal, de moda o una simple mutación del movimiento del Moderno.

Recordemos que el Movimiento Moderno se deshace del ornamento y el color aplicado para buscar la composición espacial en los volúmenes; si bien es un paso a la abstracción formal, la introducción de la tecnología del concreto trajo un alejamiento a la composición volumétrica planteada por Le Corbusier y Walter Gropius. El movimiento Moderno toma la bandera social para banalizar todas las propuestas históricas y aterriza en la caja de zapatos, como interpretó la casa Dominó. A la vez, como propuesta de vanguardia creativa, insertó toda clase de simbologías creativas, sobre todo en acabados para resolver el tema del carácter. Recuérdese que se tomó el icono de las fábricas para trasladarlo a toda la arquitectura. Salvo Le Corbusier, la Bauhaus con Walter Gropius y Mies van der Rohe, lo interpretaron como forma estética; el resto no lo leyó así.

Es precisamente este caos lo que genera las malas interpretaciones del lenguaje arquitectónico en una ciudad caótica, en principio por ignorar o aceptar que existe un lenguaje y después la posibilidad de crearlo desde cero. Al ser el Moderno un movimiento de experimentación continua, le da la espalda a la Historia, por interpretar que ésta se refiere al Clásico. Pero la Historia se construye todos los días y la Arquitectura se debe alimentar de las propuestas de éxito precisamente de arquitectura construida y esa es la Historia, aunque sea contemporánea. Esa visión le ha correspondido al Movimiento Posmoderno que ha interpretado a la Arquitectura como un fenómeno cultural del hábitat humano como ser social del cual puede enriquecerse continuando con otras tecnologías los discursos anteriores como referencia.

Solo que para distinguirlos es fundamental ubicar las propuestas con las fechas. El Posmoderno nace en los años 70 y el Minimalismo en Arquitectura en los 80, aunque la primera obra es de 1976 –la casa Azuma de Tadao Ando– y es hasta los 90 cuando se toma conciencia de este movimiento.

Tadao Ando visita las obras de Le Corbusier en Francia; tiene la herencia de la cultura zen japonesa y la arquitectura del Movimiento Metabolista con las obras en la Expo Universal de Osaka de Kisho Kurokawa, Fumiko Maki, Kiyonori Kikutake y Masato Otaka; el Museo de Arte Occidental de Le Corbusier en Tokio es también un referente con los arquitectos colaboradores –Kunio Makewa, Junzo Sakakura y Takamasa Yoshisaka–, sobre todo por la interpretación occidental de la arquitectura japonesa en F. L. Wright y la arquitectura de Kenzo Tange.

Sin embargo, a diferencia del Estructuralismo y el Brutalismo lecorbusiano, el Minimalismo es un movimiento reaccionario y radical, por ello es difícil de seguir. Más allá de su aplicación de acabados y materiales, en la arquitectura es el lenguaje del silencio. Es contrario al Deconstructivismo, pero con el mismo enfoque de cuestionar el caos de la ciudad, la falta de coherencia formal y de la complejidad de las formas arquitectónicas, así como su falta de significado trascendente. Su intención es demostrar orden a través del silencio.

Pareciera que la simplicidad geométrica, los tonos armónicos de color en pequeñas escalas de una misma gama o el uso de un solo material como el concreto, serían las características esquemáticas de este tipo de arquitectura; sin embargo, al estudiar su origen, los conceptos de teoría de la forma que explora, podemos observar la variabilidad de exploraciones o tipologías que tiene este movimiento.



ESTACIÓN DE BOMBEROS DE BOCA DEL RÍO VERACRUZ

La Estación de Bomberos en Boca del Río Veracruz, crea un hito en la tipología de este tipo de edificios que, en principio, son gubernamentales y su diseño suele obedecer más a procurar un bajo presupuesto, normalmente solucionados con un techo de lámina de cinc. En este caso, es un edificio de una alta calidad en la tecnología de acabados que, por la ubicación en la entrada de la ciudad y en cruce de dos avenidas, aparece como una escultura arquitectónica de una pieza rectangular suspendida, todo en concreto blanco. El efecto de ligereza lo logra al eliminar la planta baja colocando un desnivel con tierra contenida y pasto, como si fuera una loma. Deja un espacio para el paso del aire y, para levitar, el edificio evita el contacto con la loma. La horizontalidad del edificio es lo que crea la dinámica de la obra interrumpida por una celosía metálica de manera gráfica. Se percibe como un bloque perpendicular simple, pero en su planta se observa que es de figura compleja y tiende más al cuadrado que a la línea, para dejar en el centro un espacio que es el patio de maniobras.

Por fuera es un edificio totalmente cerrado: las puertas metálicas impiden la vista al interior y no tiene ventanas. De esta manera logra una volumetría escultórica y anónima, en lugar del habitual lucir del equipo de bomberos como garage.

Analizando a detalle la propuesta arquitectónica, podemos observar el manejo bioclimático del edificio y sustentable por el tema del salitre y los vientos huracanados. Al enterrarlo, se crea una protección de un muro térmico hacia el Este que tiene insolación hasta pasada la tarde cuando el mismo edificio genera sombra. La humedad del pasto como loma introduce aire fresco debajo de la planta superior y este aire escapa por el centro del edificio. De igual manera, el viento del Norte golpea en la parte más estrecha del edificio, mientras que, por la ubicación, el frente amplio recibe la brisa marina. En el interior podemos observar que al patio lo cruza un puente en diagonal; este elemento le da dinámica al espacio interior porque provoca efectos perceptivos de la deconstrucción, pero también es un recorrido escenográfico: no es lo mismo recorrer un pasillo que atravesar un puente. Utiliza áreas abiertas aterrazadas para la estancia y administración, propio de la cultura porteña, lo que le da un acercamiento al tipo de Minimalismo de Campo Baeza de incorporar la cultura regional.

En sus palabras del autor, describe el proyecto:

La estación de bomberos BOCA, surge de la necesidad de disminuir los tiempos de respuesta a las emergencias terrestres y marítimas en la zona sur de la ciudad conurbada Veracruz-Boca del Río; partiendo de los requerimientos funcionales propios de un programa donde los flujos y tiempos de operación son la base de diseño, el esquema arquitectónico retoma la idea del “oasis urbano” como referente dentro de un entorno completamente heterogéneo debido a sus características de escala y uso.

Ubicada en un predio de forma irregular, la estrategia principal del proyecto parte de organizar correctamente las actividades tan características de un inmueble como este y libera prácticamente toda la planta baja para permitir el libre acceso-maniobra de vehículos de servicio, elevando en una especie de “caja-programática” las actividades propias de la estación, provocando un patio elevado, abierto, que sirve de vestíbulo y ventilación para las áreas de trabajo, descanso y espera; considerando las condiciones climáticas propias de esta región del Golfo de México, se desarrolla una envolvente alrededor de este volumen elevado, una celosía prefabricada a gran escala que permite matizar las condiciones de asoleamiento y ventilación tan características del lugar.

Como respuesta al entorno inmediato, la zona de operación y acceso es cubierta con un talud vegetal a lo largo de todo el perímetro, creando una especie de parque inclinado que busca amortiguar la escala del edificio respecto a las actividades propias de la calle; asimismo, este gesto permite liberar la planta superior del edificio, formando un “elemento suspendido”, una embarcación flotando, en medio de este mar urbano.



PLAZA DEL MIGRANTE

Esta se trata de una propuesta de paisaje urbano en la zona del Malecón de Veracruz. El objetivo es llamar la atención de la población a la situación social que viven los migrantes que atraviesan por el Estado de Veracruz de Centroamérica hacia los Estados Unidos. Consta del tratamiento del piso, iluminación y mobiliario urbano. La propuesta Minimalista está en mobiliario urbano como cubos escultóricos de concreto, que permite sentarse como si fuera un refugio con sombra, pero enmarcan el panorama hacia la bahía y el mar. También se incluyen diseños de escalinatas donde las personas pueden sentarse en grupos.



Plaza del Migrante, Veracruz. 2019

En sus palabras como autor podemos observar la intencionalidad emocional del proyecto, propio de la arquitectura minimalista:

La Plaza del Migrante es un parque urbano desarrollado en una superficie aproximada de una hectárea; esta plaza tiene la finalidad de provocar el recorrido del usuario a través de diversos espacios de texturas, vegetación, descanso, sombras y visuales; el sitio se encuentra localizado en la denominada zona del antepuerto marítimo, comúnmente llamada Playa Regatas, cerca del centro histórico de la ciudad de Veracruz.

Como en todo espacio público, se integraron elementos urbanos que cuentan con diferentes funciones para crear entornos variados, es por eso que se incorporan al diseño zonas de estar a manera islas de descanso en plazas, así como “cubos-miradores-filtros”, elementos sólidos que provocan un ritmo, un acotamiento físico en el lenguaje visual del conjunto y sirven de remansos a cubierto para el pleno goce de las maravillosas vistas del mar hacia el puerto comercial.

CASA DEL ABUELO



Casa del Abuelo, Córdoba. 2016

Se trata de un sitio arquitectónico para las personas mayores que puede ser estancia diurna en la cual donde tienen actividades recreativas y sirve para que socialicen fuera de casa. Enclavada en un jardín y en uso una sola planta con un área de 710 m². Se trata de un cuerpo central articulado y ensamblado de dos cuerpos de manera perpendicular. Se trata de volúmenes tratados como líneas con perforaciones verticales para introducir patios interiores en la parte central y permitir la ubicación de los árboles del sitio.

Se puede ver en el corte, el respeto de la orografía natural del terreno al estar levantada como puente en las partes deprimidas. Este respeto se suma por las determinantes bioclimáticas. Al ser Córdoba un espacio semitropical húmedo y cálido, el hecho de dejar pasar el aire abajo y con sombra, se reduce la temperatura interna. El exterior netamente minimalista, rompe la monumentalidad de la forma al evidenciar la estructura metálica.

TALLER DE CERÁMICA



Taller de cerámica, Boca del Río. 2017

El Taller de Cerámica es una obra menos radical como Minimalismo, pero conserva la esencia de las obras de Manuel Herrera. Es la ubicación más urbana que conserva el icono de casa porteña. Cercada con un muro de concreto, se ve la volumetría de la casa donde predomina la cubierta horizontal con un plano que se separa en la fachada posterior para el paso del aire.

Es interesante la estructura y tecnología metálica que le da coherencia al tipo de edificio-fábrica en el interior en doble altura. Los acabados de madera en el piso y en los muebles integrados le dan una calidez en el uso y calidad de la obra; la luminosidad y efectos de transparencia hacia la terraza posterior con vistas al jardín, incluyen el uso del agua.

Como esquema principal del proyecto, todo el lugar gira se desarrolla en una planta libre en torno a una gran cubierta horizontal que se extiende fuera de los límites del interior para proteger del asoleamiento, permitiendo también flexibilidad en el acomodo de mobiliario en planta baja, compartiendo un área general de trabajo en doble altura y una zona de reunión a menor escala, para provocar la convivencia de una manera más íntima; como complemento, solo se libera un bloque sumamente permeable que contiene la importante función del proceso de quemado del barro en dos hornos de tabique refractario.

En la planta superior se desarrolla un tapanco que aloja las zonas de trabajo-servicios, un estancia general y terrazas exteriores que permiten la protección solar en la orientación de lado sur; su fachada principal poniente es prácticamente cerrada, bloqueando además las vistas de la calle a través louvers que filtran la luz del atardecer; esta misma orientación también es protegida en otras zonas del inmueble por una serie de planos hechos a base de celosías de concreto; la visual principal del interior es dirigida hacia un jardín que permite la interacción y amplía la sensación del espacio interior del área de trabajo.

JARDÍN FUNERARIO

Es una arquitectura emocional en el bosque y el diseño es un parque que permite visitar al lugar en contacto con la naturaleza. En sus palabras el autor explica el proyecto y sus intenciones:

Localizado a veinte minutos de la ciudad y puerto de Veracruz, en un ambiente completamente natural, el proyecto busca armonizar la experiencia del entorno con el proceso del desprendimiento de los seres queridos a través de un parque funerario de 3 hectáreas de superficie, donde los sentidos y el medio natural son los protagonistas del evento, provocando una experiencia que ayude a mitigar estos momentos tan especiales.

El jardín funerario es fundamentalmente un diseño de exteriores, donde se alojarán únicamente entierros en urnas ecológicas, biodegradables y nichos horizontales en edificios conceptualmente “vacíos”; existe también en el programa de la primera fase un edificio-filtro, que contiene los servicios generales y funciona como inicio del recorrido por las diferentes zonas exteriores, plazas y capillas.

Asimismo, se busca respetar al máximo las especies vegetales existentes, adaptando los recorridos, emplazamientos de edificios, ubicación de infraestructura y materiales a un ambiente sereno, único, que armonice con el paisaje existente.

Dentro del plan maestro contempla el diseño de tres plazas que alojarán especies vegetales que acentúan el entorno y vuelvan a cada una de ellas una experiencia diferente, desde el colorido de su vegetación, hasta la percepción del mobiliario y materialidad sensorial del espacio; asimismo el parque contará con una capilla ecuménica para celebrar ceremonias de despedida y capillas familiares en torno a un lago circundante.

La culminación de este recorrido físico-sensorial remata con un cuerpo de agua natural que pretende simbolizar la despedida final, el final del camino...

El edificio administrativo es una sala de espera y la administración con la ampliación a una terraza, donde los deudos pueden llegar como entrada para pasar al jardín de los muros-nichos, está estructurado con un muro de concreto que divide las dos partes y la cubierta a dos aguas encontradas para bajar el agua en el centro.

La limpieza y lo elemental de la obra, a la vez que le da el carácter al sitio, no predomina con los muros-nichos, que son los protagonistas de esta obra.

CASA BORDE

Esta pequeña casa de verano está ubicada en una loma fuera de la playa como un mirador con la vista espectacular del sitio, como su autor lo expresa. El acceso es complejo, pero una vez que se encuentra, el visitante se apropia de la naturaleza, el mar, los acantilados, los atardeceres y la vegetación selvática de la zona de los Tuxtles. El punto central es la terraza, que es donde se abren las principales ventanas hacia el exterior, a la vista espectacular del mar. La terraza superior es un mirador en el atardecer, o un solárium, lo que le da el carácter de mirador del mar.

Los muros blancos cual arquitectura minimalista mediterránea se posan en la loma, cuidando en las partes externas de los volúmenes respetar la declinación de la loma, es el cuidado de no contaminar la naturaleza con la obra construida sino dialogar con ella.

PABELLÓN-S

Se trata de una obra adicionada a un casa, para tener un área social dentro-fuera de ésta. La entrada es por el jardín y funciona de manera independiente. La forma de origen rectangular de sala comedor y medio baño se articula para comprimir y expandir el espacio, que según su croquis inicial es para provocar una figura dinámica tipo Deconstructivista. La limpieza y calidad de la obra, la sobreposición sobre el jardín y el uso de las columnas redondas hace una mezcla entre Minimalismo, con Tardomoderno y Deconstructivismo, donde prevalece el minimalismo.

PIEZA ESCULTÓRICA MACROTENDENCIAS (GLOCAL MAGAZINE)

La obra escultórica cierra esta exhibición de la obra minimalista de Manuel Herrera. Confirma la formación estética escultórica relacionada con la arquitectura al ser una obra con la herencia del arte concreto hacia el minimalismo articulado al fractalizar los planos de un origen geométrico simple, una vez relacionado el proceso, la dinámica del espacio se vuelve compleja al integrar las piezas al núcleo original. La interpretación del autor con sus palabras tienen otro punto de partida como experiencias emocionales y vinculaciones analógicas a las estelas mayas. Lo que es interesante desde el punto de vista Minimalista como movimiento Postmoderno es la referencia consciente del pasado con la referencia de Mathias Goeritz como escultor-arquitecto de la arquitectura emocional.

El concepto de la pieza retoma los orígenes de la arquitectura en México: excavaciones y grietas como elemento esencial en la arquitectura prehispánica; estelas que se adhieren a la superficie y marcan una idea de tiempo y espacio. - Manuel Herrera

El punto de partida de esta estructura efímera de 5 metros cuadrados, son una serie de bocetos personales acumulados a lo largo de más de 10 años, guardados en algunos cuadernos de estudio como una especie de introspección personal, de gimnasia mental de geometrías específicas; la pieza inspirada en los espacios prehispánicos como primer punto de partida, además de estar influenciado la arquitectura de los años cincuenta, de diseñadores como Mathias Goeritz con su arquitectura emocional y el diseño escenográfico de Gunther Gerzso.

En la textura del material cerámico, el diseño encontró la expresividad natural que se deseaba para la pieza; el proceso de creación partió desde los trazos y bocetos más básicos, una conjunción de ideas donde la visión general buscaba ser respetada y entendida por todos los involucrados; geometrías y esqueletos resistentes para soportar una pieza que, como objetivo primordial, pudiese interactuar con su entorno y con los protagonistas que interactúan con la obra. ☉



Jardín funerario, Medellín (México). 2016



Casa en el borde, Sierra de San Andrés. 2021



Pabellón S. Fotografía de Luis Gordoa



Pabellón S. Fotografía de Luis Gordoa

>> Viene de página 11

Cirlot afirmó, refiriéndose a este poema, que no quiso hacer lettrismo, que se trataba de dialogar con Bronwyn. Con todo no hay que olvidar que, en otro momento, habló de las sílabas y fonemas articulados como creadores de la poesía.

Como dicho, Cirlot fue autor de sonetos impecables, con todo, los dejó, al igual que la poesía vinculada al surrealismo y a Dadá y la fonovisual, para pasar, por un lado a lo que llamó “poesía experimental”, que se funda en lo truncado, y por otro, a la “permutatoria” que fue su innovación fundamental. También en estos casos es la forma quien nos guía, no en vano dijo Wittgenstein que en poesía la palabra “no es más que una imagen de lo que significa”¹³.

Tanto la experimental como la permutatoria están habitadas por los dos puntos en que se apoya el pensamiento del poeta, por un lado el ser-dejando-de-ser, por otro el eterno renacer, es decir, el “ser”. La poesía experimental encarna el primero; la permutatoria el segundo. En la poesía experimental, paisaje huidizo, aparece *La sola virgen la*, también huidiza. He aquí un breve fragmento:

En éxtasis de bosque
delirio sienas suave
hacia porque de allí
infinita la ausencia
Luz de luz y de luz
tallos de los caída

de los crecida los
inundación que del
Desde sombra la nube
hablando se detiene
nube detiene la
imposible la sola¹⁴

Este camino lleva a Cirlot al objeto se su búsqueda: el eterno renacer. Se trata de la permutación, por su propio rigor de móvil-inmóvil, y es aplicación a la poesía del serialismo musical de Schönberg, a su vez procedente de la Cábala hebrea. En su obra capital *Bronwyn*, *permutaciones*, emplea la combinación de versos y de palabras. El primer poema, que es el “modelo”, dice así:



Del acervo de Birmingham Museums Trust (Reino Unido)

Contemplo entre las aguas del pantano
la celeste blancura de tu cuerpo
desnuda bajo el campo de las nubes
y circundada por el verde bosque.
No muy lejos el mar se descompone
en las arenas grises, en las hierbas.
Manos entre las piedras con relieves
y tus ojos azules en los cielos.
Las alas se aproximan a las olas
perdidas en las páginas del fuego.
Bronwyn, mi corazón, y las estrellas
sobre la tierra negra y cenicienta¹⁵.

En los poemas de *Bronwyn*, *permutaciones*, que son trece, Cirlot utiliza un sistema de dinamismo progresivo, primero con la permutación en el orden de los versos, para seguir con la de la situación de las palabras. Y así llega al poema XI:

Bronwyn entre las alas y las olas
sobre las nubes grises y la tierra.
Tus ojos en los cielos con relieves
y en las piedras azules las estrellas.
Manos entre las páginas del fuego,
en las perdidas aguas de las hierbas¹⁶.

En todos estos versos –aunque distantes del informalismo pictórico– vemos un indudable poner de relieve la materia del poema.

Materia, energía, velocidad de la luz...

María Zambrano dijo de sí misma que se abandonaba a la sensibilidad, a la pasividad, actitud, sin duda, que abre la puerta al azar y a toda la constelación que nos alimenta –propia y universal–, y que alimenta, igualmente, nuestro misterioso vergel. Estas páginas son una mínima tentativa de atisbarlo. ☉

13. *Interieur extérieur*, Trans-Europe-Repress, Mauvezin, Editions 2000, p.33.

14. Poesía de J.E.Cirlot, “1966-1972”, op.cit., p.304.

15. *Ibid.*, p. 279.

16. *Ibid.* p. 283

POS
GRADOS
UGD

UNIVERSIDAD
GESTALT
DE DISEÑO

Especialidades y Maestrías

Inscripciones Abiertas

- Maestría en Diseño Urbano Arquitectónico Sustentable
- Maestría en Diseño Industrial y Producción
- Maestría en Diseño Editorial

Maestría en Diseño Urbano Arquitectónico Sustentable. Universidad Gestalt de Diseño, inscrita en el SEP, PNTD 2008/04, de fecha 07/03/2008. P. Maestría en Diseño Industrial y Producción. Universidad Gestalt de Diseño, inscrita en el SEP, PNTD 2008/04, de fecha 07/03/2008. P. Maestría en Diseño Editorial. Universidad Gestalt de Diseño, inscrita en el SEP, PNTD 2008/04, de fecha 07/03/2008.

Lajornada
Veracruz

DIRECTORA GENERAL
Carmen Lira Saade

DIRECTOR
Tulio Moreno Alvarado

SUBDIRECTOR
Leopoldo Gavito Nanson

PÁGINA WEB
<http://www.cicloliterario.com>
<http://gestalt.edu.mx>

ISSUU
universidadgestaltdediseño

FACEBOOK
[CicloliterarioRevista](https://www.facebook.com/CicloliterarioRevista)
[UniversidadGestaltDeDiseño](https://www.facebook.com/UniversidadGestaltDeDiseño)

CORREO WEB
cicloliterarioveracruz@gmail.com.mx
informes@ugd.edu.mx

CONTACTO
22.81.19.99.86

DIRECCIÓN
Guadalajara no. 103
Col. Progreso. Macuiltépec
C.P. 91130 Xalapa, Veracruz

CICLO
LITERARIO y de DISEÑO

DIRECTOR
Lorenzo León Díez

MESA DE REDACCIÓN
Rafael Antúnez
Joel Olivares Ruiz
M.A. Santiago
Alfredo Coello
Raciel D. Martínez Gómez
Enrique Vargas Madrazo

SECRETARIO DE REDACCIÓN
Alexis García Meneses

PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS
Victor León Díez

DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO
Elisa Gayosso

Ciclo literario y de Diseño
es una publicación mensual
167 marzo-abril 2024
Editor responsable: Lorenzo León Díez
Certificado de reserva de Derechos
al Uso Exclusivo de Título
04-2007-062511385300-101
Certificado de Licitud de Título 13971
Certificado de Licitud de Contenido 11544

EL TEATRO INVISIBLE DE LA HISTORIA

ALFREDO COELLO

Desde mi cama vi la silueta del indeseable

*Venía caminando con la pierna que me cortaron
y traía un barco de papel en la mano*

*Tú estás muerto le dije furioso
Y él dijo: "Yo estoy vivo, el muerto eres tú"*

*Pondrás el barco de papel en ese charco de agua
y llegarás a donde nunca has llegado"*

Arthur Rimbaud / Fragmento
de su Diario en África

Me encanta este poema; me hace sufrir y reír. Alcanzo a entender al indeseable cuando se asoma a su imaginación. Mi intuición es que Rimbaud nunca dejó de ser poeta maldito, aún después de muerto; hay quienes opinan todo lo contrario. Se le echan encima al afirmar que colgó los tenis a los 20 años y que a esa edad dijo todo lo que tenía que decir. No estoy de acuerdo.

Sin embargo, cuando leo sus Apuntes a su *Diario en África* me incita al viaje interior del poeta cuando, cercano a la muerte, intuye y escribe sobre la esencia de la vida. La vida a la que se puede hacer uno sólo cuando percibe con claridad el acercamiento de la muerte. Hay dos opciones para entender esta intuición que está en los dos lados de la muerte y la vida. Una es a través de imágenes y la otra es por la poesía.

Cuando las imágenes empiezan a llegar y se perciben con claridad, no en el sueño sino cuando la vigilia se hace más presente que nunca, es porque la muerte se está asomando a su realidad, realidad que sólo percibe quien las vive y ve. Recuerdo a mi madre cuando me decía que mi padre estaba ahí en la puerta de su habitación mirándonos, yo no lo veía pero ella sí.

Es entonces a través de las imágenes hablantes que la muerte lentamente se va acercando a quien ya la huele, la percibe y mantiene un diálogo con ella. Y sus transmisores son los que están ya del "otro lado". (Recordar a Xará)

Son momentos de la vida cotidiana que en un momento nos ha tocado "visualizar" nuestra muerte (me cuento entre ellos) y la de amigos: los que nos inclinamos a querer entender la muerte. Difícil tarea, por más que lo intentemos el misterio será develado sólo cuando toquemos con nuestras manos aun calientitas y la mirada apagándose, las puertas del otro lado de la vida.

La otra cara de la moneda es la vida a través de la poesía y yo incluiría aquí a todas las manifestaciones del arte, todas. Algunas están acostumbradas, por inercia histórica, a la búsqueda y curiosidad por el mal, y la muerte en todas sus expresiones, ya sea en la pintura, ya en la literatura, la novela o la poesía y también en la antropología, la sociología, la psicología y la filosofía. Y otras se afanan por una búsqueda de la felicidad, una euforia perpetua sobre el *deber de ser feliz*, como diría Pascal Bruckner en uno de sus textos.



Fotografía de Kunj Parekh

La visión de la vida-muerte se acomoda mejor en la poesía; aquí señalaré sólo a dos poetas: Arthur Rimbaud y José Gorostiza en su poemario *Muerte sin Fin*. También incluiría en ensayo literario a Maurice Blanchot y a Jaques Derrida.

Ya hace un buen tiempo que me he propuesto escribir para entender, en lo que pueda, la muerte. Con énfasis la muerte de mis cercanos en sangre y amistad. Sobre todo la muerte de mis padres y mis hermanos. La muerte con quien tuve una amistad, un acercamiento en sentimientos compartidos por la vida y el trabajo. Mi panteón alberga una buena cantidad de amigos, amigas y familiares.



Fotografía de Kirk Cameron



Fotografía de Milo Weiler

Y de pronto, así de pronto; se aparecen las mujeres que amaste y te amaron y ya no están en tu realidad de hoy. ¿Se puede hablar de una muerte simbólica? Creo que sí pero es una muerte suigéneris, pues actúan sólo en el nivel de los fantasmas que habitan el futuro que no existe en tu vida. Me gusta esta idea. No se me había ocurrido, sólo hasta ahora. Hoy en este martes 21 de enero del 2020 cuando estoy a tres días de cumplir 64 años.

“Y cuando el día se desvanezca yo desapareceré con él: pensamiento, certeza que me transporta.” Aparecen en el escenario todas las poesías a un lado de las mujeres que ya no existen -o existen no en el otro lado de la vida-, sino en el tiempo de la memoria y el cuento inédito.

La cita anterior es de Blanchot y toca los límites del poema que escribe Rimbaud cuando le están cortando la pierna o se la acaban de cortar en Marsella.

Roy Patsi con su jazz ameniza esta noche de mi día. Y busco más allá de la sospecha el misterio que nunca hemos de resolver. Me pregunto ¿entonces, para qué tanto afane en tratar de entenderlo? No lo sé. La verdad no entiendo y a veces se me aclara tan sutil y transparente cuando llega la noche. Y firme me aferro a declarar entre todas mis dudas que me he acercado a su misterio.

Y aquí voy a recorrer el camino del sueño para contestar lo que no se puede contestar. Una de estas noches he soñado al padre de Borges, sí así como lo oyen, soné al progenitor del maestro de todos los alucines antes y después de ver el mundo. Y me ha dicho entre sombras y luces que Borges escribió un poema en el momento en que estaba agonizando. Aunque no es muy cierto si fue ya cuando estaba muerto o entre los límites de la vida y la muerte. Y lo más alucinado fue que me lo ha declamado en mi sueño. ¿Que cómo dice? Este es uno de los misterios del sueño que me guardo y tal vez lo encuentre algún día.



Fotografía de Unseen Histories



Fotografía de Thomas Willmott

“La vida se quema como una vela” canta con su voz arrastrada por una vía de tren donde intenta acordarse de su vida. Aparecen las mujeres con las que he recorrido el mundo, mejor dicho el Sur. Yo conocí un poco el norte de este continente, entre Texas, Nuevo México y Colorado. Tuve la suerte de asistir a conciertos de rock cuando tenía 15 años. Viví parte de mi juventud en las fronteras musicales de lo que en México en aquel entonces era imposible asistir. Pues los conciertos de rock después de los 60 aquí los prohibieron los semi-fascistas del estado que nos “gobernó” durante décadas.

Y fue por eso por lo que me decidí mejor por el sur. Me inicié por Colombia y luego vino Brasil. ¿Tantos caminos y sueños y al mismo tiempo: cuántos? La vida era como una muñeca alegre y en su rostro y manos bailamos todos y éramos como cazadores enmascarados. ☉

EL PROLETARIADO DE KAURISMAKI

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

El desempleo crónico en una sociedad intoxicada por la competencia genera nuevas desdichas. Las penurias pasan, todavía, por el incumplimiento de un salario digno que satisfaga las necesidades más básicas y otras no tan imprescindibles que se desprenden de las expectativas que impulsa la frívola cultura del consumo.

El cine ha captado esta ausencia de horizonte promisorio del ciudadano moderno envuelto en una despiadada cosificación de la fuerza de trabajo. Cuenta historias de losers arrollados por desgracias sin fin, como sería el caso de la obra del director finlandés Aki Kaurismaki que al inicio de su carrera propuso una trilogía del proletariado: *Sombras en el paraíso* (1986), *Ariel* (1988) y *La chica de la fábrica de cerillas* (1990).

Kaurismaki retrata una especie de ángeles caídos, menesterosos que esperan escépticos el milagro que los ampare ante sus rostros estupefactos, lindando en la catatonia.

La actitud de los protagonistas evidencia carencia de fe -o es invisible. Más bien todo es tangencial, pues de último suspiro siempre hay alguien quien los salva de las gélidas noches de Helsinki (en "La chica de la fábrica de cerillas" la redención culmina en drama).

La causa próxima del mutismo que atraviesa la trilogía, son las condiciones exiguas de una economía capitalista. Esa es la culpable. Son los saldos, sus parias, sus efectos perniciosos. Sin embargo, no hay momento en la trilogía donde estos mártires reprochen, porque subsisten ufanos de una cama blanda, mucho café y tener a la mano un cigarro ya sea en la cárcel o en la habitación de la amante.

A tris de ser mendigos, esta brigada de solitarios se encuentra en la tómbola de los trabajos mal remunerados. No alcanzan a perderse entre la indigencia porque su precariedad limita centímetros arriba; pero permanecen muy cerca en esa frontera del pordiosero.

Aunque Umberto Eco ya analizó los inconvenientes de la fisiognomía, alertando sobre el combustible que atiza el fuego de los estereotipos: para determinados discursos filmicos representa no solo un contrapunto estético, sino que puede constituirse en el mensaje propio de un director.

La simplificación burda fomenta el pensamiento dual y el encono. No obstante, directores como el finlandés exhiben una prédica ácida alrededor de estos impávidos, incrédulos, personas no agraciadas con la fortuna y que sobrellevan la pobreza.

En su estilo de viñeta *noir*, es notoria la influencia de Jean Pierre Melville, sobre todo en *Crimen y castigo* (1983) y *Hamlet va de negocios* (1987), y de Robert Bresson en lo referente a la austeridad atmosférica y el minimalismo narrativo. La gestual que maneja en su cuadro actoral vendrá a convertirse en su sello.

Hablemos de su proletariado. Para referirse al mundo actual de cosas, diversificado en sus clases sociales, parecería obsoleto, por insuficiente, utilizar el término de proletariado, noción central en la teoría marxista para interpretar las condiciones de explotación en el modo de producción capitalista.



La categoría tuvo representación en la Europa de la postguerra con Pier Paolo Pasolini, quien abiertamente declarado intelectual de izquierda, transita con este horizonte para mostrar retazos del fascismo en cintas como *Accatone* (1962) y *Mamma Roma* (1962). Agregáramos que buena parte del neorealismo italiano al que perteneció Pasolini, basa sus temas en el proletariado y así lo muestra el filme más emblemático, *Ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica.

No obviemos un primer antecedente, Sergei Eisenstein, que en la década de los 20 ensaya en sus películas una suerte de proletariado como personaje coral en *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928). El hieratismo de Eisenstein ubica la gesta obrera. La fisiognomía del realismo socialista tendía al mural didáctico y a glorificar a la masa.

Los prácticamente zombis de Pedro Costa erran por la periferia de Lisboa y muestran una resignación melancólica, consecuencia de esta ambigüedad que logra el director portugués con la docu ficción.

Entre la cosmogonía de Kaurismaki y el universo de Charles Bukowski hay vasos comunicantes, pero sin el vociferante acento del literato. Tal vez el más cercano a esta falta de efecto, es el cine de Jim Jarmusch, cuyos personajes son un provocador performance.

Recordemos también *¡Qué verde es mi valle!* (1941), cinta dirigida por John Ford, quien derrotó en la entrega de los Oscar a *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles, con una trama costumbrista sobre la vida de unos mineros galeses.

En este contexto, *Novecento* (1976) de Bernardo Bertolucci es un fresco de la Italia moderna donde conecta la situación de los campesinos, la organización proletaria hasta la semilla fascista ligada al poder.

Los lunes al sol (2002) del director Fernando León de Aranoa recrea la frustración sindical tras la reconversión industrial en Vigo, España.

(Recomendamos una sutileza del nuevo proletariado: *En los pasillos* (2018) de Thomas Stuber, con el actor Franz Rogowski).

En la trilogía del proletariado no caben discursos históricos como el de Bertolucci, ni las exaltaciones de Eisenstein ni el costumbrismo de Ford. Se trata de un pesimismo avinagrado donde no existe salida colectiva.

A diferencia de los referidos directores, la representación de sus pobres tiene un ingrediente: el humor. Son tragicomedias anticlimáticas. Quizás estén más relacionadas con el matiz candoroso del realismo social de Ken Loach, pero en definitiva se opone a la apología eisensteiniana. Los personajes de Kaurismaki son sarcásticos en su inexpresividad y juegan incluso con ese sino derrotista: la mueca es intermedia, entre el enojo y el tedio.

La inercia que les toca es vagar sin empleo. La ansiedad cotidiana por el salario los aleja de una concepción ortodoxa del proletariado. Y, más bien, siguiendo al propio Marx, lo que vemos en la trilogía es a un lumpen proletario. Son trabajadores eventuales, casuales y hasta por accidente, según las tramas cáusticas; son desclasados de tiempo completo.

Es una trilogía demacrada, ruinas de un mundo alienado exento de certezas. Es la racha perdedora como modo de vida. La tragicomedia de Kaurismaki así muestra el poder omnimodo del capitalismo donde los individuos resisten y hallan el chance de redimirse con amor, huyendo o hasta con veneno para ratas. ☹

ARTE, PINTURA Y DISEÑO

WUERO RAMOS

EN LA UGD

ALEJANDRA PALMEROS MONTÚFAR*



□ El arte y el diseño tienen puntos en común. Ambas áreas comparten algunos conceptos y elementos del lenguaje como el color, la perspectiva, el espacio y por supuesto, la luz. ¿Cómo vincular el arte y el diseño con la enseñanza? ¿Cómo es que un creador puede navegar entre estos dos universos a través de la configuración de obras? La pintura es la base de la creación en muchos ámbitos, incluso en las áreas digitales.

El pasado 8 de diciembre de 2023 la Universidad Gestalt de Diseño recibió al artista plástico Wuero Ramos, para cerrar la arista de ponentes en el conversatorio “Arte, Pintura y Diseño”. En un escenario montado a propósito con el tema de libros, charlaron Wuero Ramos con la Mtra. Julia Polanco, coordinadora de la licenciatura en Diseño Gráfico y el mtro. Benjamín Otero, ilustrador y docente en la UGD.

Miguel Ángel Ramos, mejor conocido como Wuero Ramos, es un Artista Visual formado en la Academia de San Carlos. Premiado a través de diferentes galardones y con reconocimientos, ha expuesto de manera individual y colectiva a nivel nacional e internacional. Su trabajo gráfico es bien reconocido por el manejo de la luz y su obra reciente se concentra en el desarrollo de los espacios en donde habitan los libros: bibliotecas, librerías, tiendas de viejo, mercadillos y ferias.

La actual imagen visual de la Feria del Libro del Palacio de Minería en CDMX es la obra “Catedral de libros” que retrata la belleza de estos espacios en donde los libros son los protagonistas. Su catálogo, *La trascendencia del libro*, fue presentado con José María Espinasa en el marco de esta importante celebración a la palabra impresa.

Como parte de las actividades de su reconocimiento como Miembro del Sistema Nacional de Creadores (SNCA) de Secretaría de Cultura del Gobierno Federal, posterior a la ponencia, Wuero Ramos develó en compañía de los ponentes y el rector de la UGD, Dr. Arq. Joel Olivares Ruiz, la obra “A través de la ventana” que al día de hoy se encuentra en exposición en la biblioteca de la Universidad Gestalt de Diseño.

¡Muchas gracias a Wuero Ramos por tu participación y la donación de tu obra! 🌐





Desde la ventana



Biblioteca bajo la luz, 2014



La plática, 2012



Librería iluminada, 2012



Pequeña pasión, 2021

ARCHIVO FOTOGRAFICO

VÍCTOR LEÓN DIEZ



La troupe cambia de nombre: PRIANRD

Xalapa, Ver, 1982

DEMOCRACIA Y MATERIALISMO HISTÓRICO*

Si se entendiera la epistemología de la palabra *democracia*, tan usada por políticos en tiempos electorales, quedaría claro el concepto y su definición para quienes aún no la entienden o tienen una idea equivocada de ella.

Platón y Aristóteles la presentaban como *demos*, que significa pueblo y *kratos*, poder,[...] el poder del pueblo, que no tenía mucho sentido en el sistema esclavista por el que transitaban las sociedades griega y romana, pues sólo aplicaban para las clases dominantes.

El Diccionario de la Lengua Española explica que es un “*sistema político en el cual la soberanía reside en el pueblo, que se ejerce directamente o a través de representantes*”; es decir, los *electores votamos para elegir quienes nos van a representar como pueblo en los congresos*. Para el materialismo histórico, la sociedad estaba y sigue estando dividida en clases sociales -ricos y pobres o burguesía y proletariado-, donde diputados y senadores ya no representan al pueblo, [...] a la clase trabajadora de la ciudad y el campo, por lo que se debe recurrir a la democracia participativa de las organizaciones sociales populares, ya que la democracia burguesa sólo privilegia a las oligarquías y al gran capital nacional y extranjero.

Los partidos de derecha en México, así como en otros países, entienden y aplican la democracia en sentido abstracto, *político y jurídico*; y la convierten en una pseudo democracia, que sólo sirve a intereses privados.

Desde la izquierda, la democracia, explicaba Vicente Lombardo Toledano, tiende a elevar el nivel de vida [...] de las masas populares, con un cambio económico [...] que aumenta los servicios sociales y eleva el nivel cultural del pueblo. ☉

RUTA GASTRONÓMICA

BOSQUE DE NIEBLA

FIRENZE

Cocina Italiana
Plazoleta Margarita
Km. 3.8 Carr. Ant. Xalapa-Coatepec

MAR Y TIERRA

Barbacoa / Mariscos
Plazoleta Margarita
Km. 3.8 Carr. Ant. Xalapa-Coatepec

FINCA LA NIEBLA COATEPEC

Hotel Boutique/Restaurante.
Cam.ant. a Rancho Viejo
a 2 km de Plaza Briones

BISTRO 2.7

Restaurante temático
Plaza Bosque Briones
Km 3 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

PIXAN

Café / pastelería
Plaza Bosque Briones
Km 3 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

CORAZONCITO OAXAQUEÑO

Cocina Oaxaqueña
Plaza Bosque Briones
Km 3 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

LA COCHINITA DE BRIONES

Plaza Bosque Briones
Km 3 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

LA COCINA DE DOÑA OFE

Barbacoa
Plaza Bosque Briones
Km 3 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

CASEY

Repostería / Cafetería
Plaza Bosque Briones
Km 3 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

CABO SUSHI

Cocina japonesa
Plaza Bosque Briones
Km 3 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

ROMA

Pizzería Tratoria

ROMA

Grill & Brunch
Plaza Bosque Briones
Km 3 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

RUSTIKO

Cocina a las brasas
Plaza Bosque Briones
Km 3 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

CACHOPO

Cocina española
Plaza Bosque Briones
Km 3 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

LA FINCA DE BRIONES

Café / Restaurante
Km.3.5 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

MONTE BELLO

Pizzería
Km. 5 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

TACOS LUEGO LUEGO

Restaurante.
Km. 5.5 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

LAS BRUJAS

Restaurante / Pizzería
Km. 6.5 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

AINE

Restaurante gourmet.
Km. 7 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

LA HORMIGA ROJA

Cocina a base de maíz criollo
Mariano Escobedo 16, Zoncuantla, Coatepec

LA BRÚJULA

Cervecería artesanal/ Restaurante/ Foro cultural
Mariano Escobedo 11. Col. 6 de Enero. Coatepec, Ver

CASILDA

Pan de masa madre / Alimentos agroecológicos
Adolfo López Mateos 2, Zoncuantla, Coatepec

LA CARNITA ASADA

Restaurante.
Km. 7.5 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

LA CALERA

Bodega gastronómica con
diversas propuestas culinarias
Km. 8 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

CASA DE CAMPO

Km. 8 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

LA CABAÑA

Restaurante / Cortes
Km. 1 Carr. a Cinco Palos., Coatepec, Ver

LA ESTANCIA DE LOS TECAJETES

Cocina artesanal mexicana
Km. 8.8 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

VIA VÁI

Garden & Grill
Quinta Victoria. Km. 8.9 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

R. BONILLA

Restaurante campestre
Km. 9 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

LAS HAYAS

Cocina mexicana
Km. 9.5 Carr. Ant. Xalapa/Coatepec

HALIA

Colectivo natural / Cocina orgánica
Km. 9.5 Carr. Ant. Xalapa-Coatepec

ATEMPORAL

Cocina de campo
Km. 9.5 Carr. Ant. Xalapa / Coatepec

ASADERO DOÑA MECHE

Restaurante tradicional
Km. 10 Carr. Ant. Coatepec-Xalapa

ROMA

Pane e Pizza/ Masa madre
Plaza Orquídeas / Carr. Nueva Xalapa/Coatepec

CHÉJERE

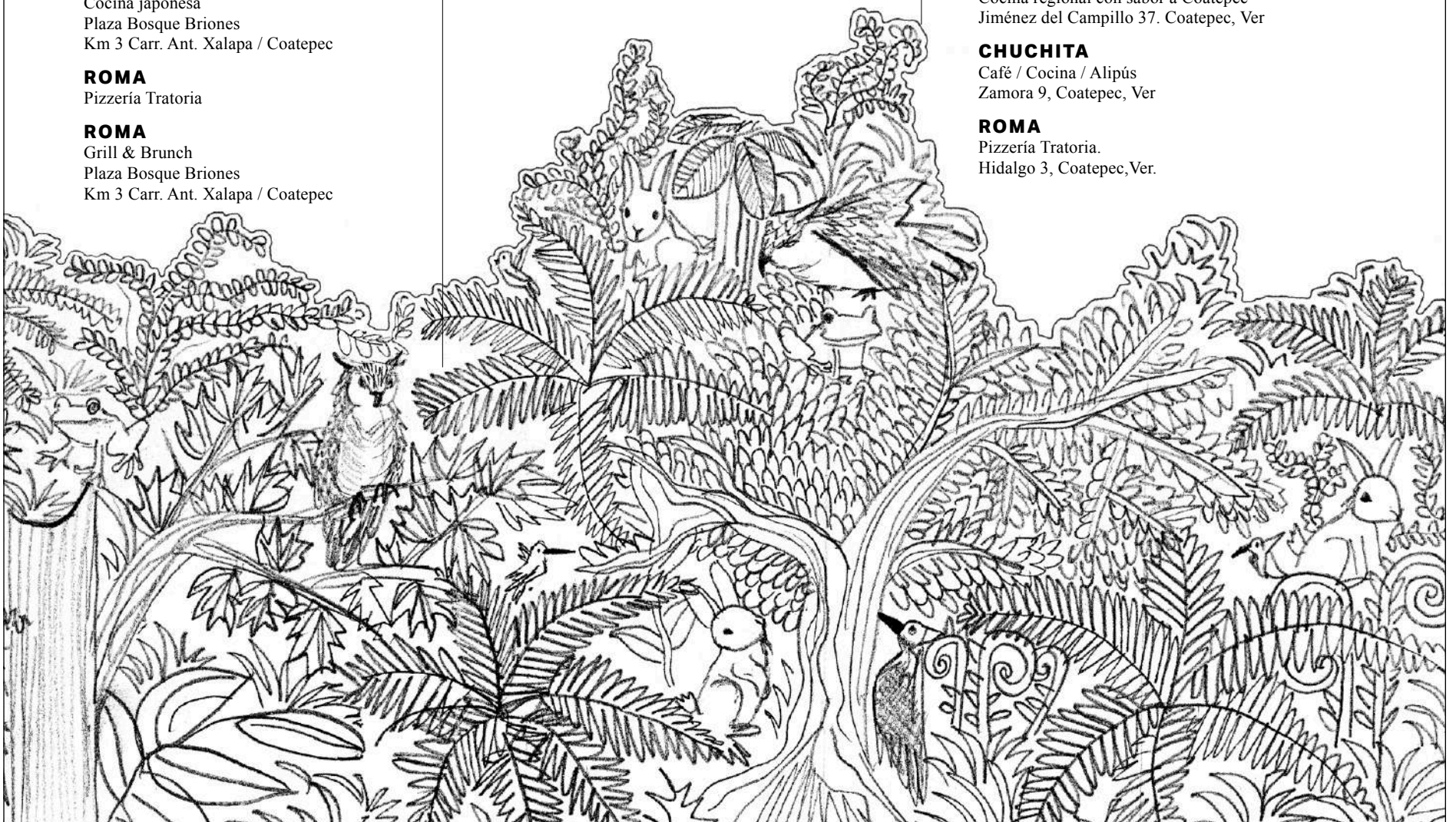
Cocina regional con sabor a Coatepec
Jiménez del Campillo 37. Coatepec, Ver

CHUCHITA

Café / Cocina / Alipús
Zamora 9, Coatepec, Ver

ROMA

Pizzería Tratoria.
Hidalgo 3, Coatepec, Ver.



CUMBRE
TAJIN
2024



XOKGONAT
SEMILLA DE LA
POSTERIDAD

CARTELEERA

REYLI
20 DE MARZO

MARIA LEÓN
21 DE MARZO

SEBASTIÁN YATRA
21 DE MARZO

RIOROMA
21 DE MARZO

PANTEÓN ROCOCÓ
22 DE MARZO

MANUEL MEDRANO
22 DE MARZO

LEÓN LARREGUI
22 DE MARZO

MIA
23 DE MARZO

AFROJACK
23 DE MARZO

Mau Ricky
23 DE MARZO

festivalcumbretajin.com.mx



VERACRUZ
GOBIERNO
DEL ESTADO



SECTUR
Secretaría de
Turismo