

CICLO

LITERARIO y de DISEÑO



168

MAYO-JUNIO 2024

Evgenia Ginzburg en su apartamento de Moscú, 1968 (izquierda)
Ayn Rand en Nueva York, 1957. Fotógrafa: Allyn Baum (derecha)

BOTAS RUSAS VS MOCASINES ITALIANOS

ALEX FLEITES*

En más de una ocasión, he leído que el jurado que otorgó el IX Premio de Novela Corta Fundación MonteLeón (2022) a *Botas rusas*, del escritor cubano-mexicano radicado en Cancún Agustín Labrada, fue ganado por lo excepcional del contexto donde se sitúa el relato: la primavera de 1979 en una provincia del oriente cubano.

Socialismo tropical, subdesarrollo, adolescentes que intentan abrirse a un mundo de sensaciones inéditas para lo que deben sortear la pobreza, el desapego emocional de las familias, la ebullición de las hormonas, un canon preceptivo hecho de rigideces ideológicas, actividades comerciales asombrosamente ilícitas, atisbos de lo que puede ser una incipiente estratificación de clases y, por ahí para allá, hasta donde dice *конец*.

Nada más insustentable. Los textos narrativos que alcanzan alguna notoriedad parten de buenas historias, expuestas con mayor o menor maestría, pero nunca el contexto llega a ser otra cosa que el ámbito donde se desarrollan los sucesos que se relatan. Ciertamente, este puede presentarse inédito o inusitado, pero jamás alcanzaría a suplantar la cadena de sucesos dramáticos que todo relato ficcional exige.

Sirva lo anterior para fijar que *Botas rusas* es una buena novela no porque ocurra en la Cuba de finales del pasado siglo, sino porque su autor ha sabido, con solvencia narrativa, develarnos un mundo que, no por conocido, deja de ser atractivo.

Héctor y Rony, dos adolescentes de la ciudad de Holguín, esperan junto a sus condiscípulos, al borde de la carretera, que pase la caravana que conducirá a Tódor Zhivkov, presidente búlgaro de entonces. Deben saludarlo agitando banderas y profiriendo consignas que nada tienen de espontáneas. La escena se ha repetido con dirigentes vietnamitas, soviéticos, alemanes, africanos... Horas de interminable espera al sol cruento. Y, luego, el paso fugaz de los autos en fila y sus escoltas.

Pero nuestros dos personajes van encontrar, entre la maleza, un tesoro: un saco con granos de café que, al parecer, algún comerciante furtivo camufló para que no cayera en manos de la policía. Sembrar café en Cuba no es un delito; venderlo a otro actor que no sea el gobierno, sí. Así era entonces. Así es justo en el momento en que redacto estas líneas, 45 años después de los hechos narrados.

Lo importante no es lo que encontraron los jóvenes, sino lo que pretenden hacer con eso: venderlo al menudeo para ayudar a mejorar las condiciones de vida de la abuela (Rony) y para comprar un par de mocasines italianos (Héctor) que emparejen al muchacho con la condición social de la damita desdeñosa que pretende. Van a delinquir, van a "luchar" para paliar sus necesidades del único modo a su alcance: robando a un ladrón. ¿Conseguirán los cien años de perdón que promete la popular conseja?

No voy a incurrir aquí en *spoiler*. Sólo diré que Héctor odia sus eternas botas rusas y que culpa a estas por su mala fortuna con las muchachas, aunque aspira a una en particular, Ana, hija de un funcionario de auto refulgente y guayabera impoluta. Se trata de una *bildungsroman* o novela de aprendizaje. Nuestros héroes pasarán, a lo largo de sus 135 páginas de la niñez a la primera juventud, comprobarán la solidez de la hermandad escogida y participarán en ritos iniciáticos tan definitivos como el descubrimiento del amor carnal.



Follaje cubano. Detroit Publishing (1895-1910)

Como es de rigor, los adolescentes reniegan de la escuela y sienten que no son comprendidos por sus familiares que, entre otras cosas, abominan de sus gustos musicales, que concentran canciones y grupos en inglés, también tenidos por la oficialidad como manifestaciones perniciosas de diversionismo ideológico. Es, en síntesis, la música del enemigo, sin pararse a discernir que los "Beatles" eran ingleses como los *Bee Gees* y que *Boney M*, aunque de bandera alemana (occidental), estaba formado por músicos caribeños. Todos eran de allá, del otro lado del charco, donde el enemigo acechaba para apropiarse del deprimido archipiélago cubano.

Es difícil no relacionar a Agustín con los personajes que narra. En el año en que ocurre la historia él tenía 15 años, de modo que habla de lo que fue su marco existencial, y seguramente ha puesto hechos y pensamientos propios en varios de los adolescentes que nos muestra. Ya sabemos que el autor no es la voz narrativa, como también conocemos que el laboratorio de los escritores, su principal materia prima, es su propia vida.



Havana, Cuba. Detroit Publishing (1904)

Lo importante aquí no es que los hechos sucedieron en realidad, que eso no agrega valor artístico a la obra, sino que tienen la realidad del arte o, lo que es lo mismo, que el narrador logró armar un universo coherente y creíble al que no sólo nos podemos asomar, sino también habitar durante las horas que dure la lectura, con un entramado de personajes que actúan con la coherencia que exige ese mundo ficticio, en un marco de belleza agreste, contradictoria, nutrida por las fealdades del diario existir, pero marcada por la ilusión de que todo, hasta la dolorosa adolescencia, pasará, y que esos añorados mocasines, que trajo hasta nuestras playas un marino anónimo, un día dejarán de ser un trofeo o un símbolo de filiación ideológica alguna, sino la simple y llana normalidad donde Héctor y sus amigos puedan, incluso, escoger en ciertas ocasiones calzar las botas rusas. ☉



Patio de un colegio cubano, Santiago de Cuba. Detroit Publishing (1901)

*Alex Fleites. Escritor, periodista y traductor cubano. Ha ganado premios literarios nacionales y es autor de numerosos libros, entre los que figuran: *Dictado por la lluvia* y *Un perro en la casa del amor*.

MAHMUD DARWISH

TRADUCCIÓN DEL ÁRABE AL CASTELLANO

MARÍA LUISA PRIETO

SELECCIÓN Y NOTA ALEXIS MENESES

Ante el genocidio por parte de Israel contra el pueblo palestino hay diversos grupos de protesta dentro y fuera de Palestina, y la poesía no es ajena a ello, uno de los principales escritores es sin duda Mahmud Darwish (1942-2008).

Clandestino en su propio país y posteriormente ciudadano de segunda categoría en un Estado que le rechaza... Hombre laico y moderno, refinado y elegante, Darwish es un palestino de diálogo, aunque su voluntad no se doblegue fácilmente ni esté dispuesto a hacer concesiones humillantes... Así lo define su biógrafa y traductora María Luisa Prieto.

La poesía a menudo se convierte en un medio poderoso para expresar las complejas emociones, las tragedias y las esperanzas que acompañan a tales situaciones. La crueldad puede inspirar a los poetas a reflexionar sobre la humanidad, la pérdida, la valentía y la resistencia.

El arte en tiempos de genocidio es un acto de resistencia, una voz que se alza contra la oscuridad, buscando recordar la humanidad en medio de la brutalidad.

Pasajeros entre palabras fugaces

Pasajeros entre palabras fugaces:

Cargad con vuestros nombres y marchaos,

Quitad vuestras horas de nuestro tiempo y marchaos,

Tomad lo que queráis del azul del mar

Y de la arena del recuerdo,

Tomad todas las fotos que queráis para saber

Lo que nunca sabréis:

Cómo las piedras de nuestra tierra

Construyen el techo del cielo.

Pasajeros entre palabras fugaces:

Vosotros tenéis espadas, nosotros sangre,

Vosotros tenéis acero y fuego, nosotros carne,

Vosotros tenéis otro tanque, nosotros piedras,

Vosotros tenéis gases lacrimógenos, nosotros lluvia,

Pero el cielo y el aire

Son los mismos para todos.

Tomad una porción de nuestra sangre y marchaos,

Entrad a la fiesta, cenad y bailad...

Luego marchaos

Para que nosotros cuidemos las rosas de los mártires

Y vivamos como queramos.

Pasajeros entre palabras fugaces:

Como polvo amargo, pasad por donde queráis, pero

No paséis entre nosotros cual insectos voladores

Porque hemos recogido la cosecha de nuestra tierra.

Tenemos trigo que sembramos y regamos con el rocío de nuestros cuerpos

Y tenemos, aquí, lo que no os gusta:

Piedras y pudor.

Llevad el pasado, si queréis, al mercado de antigüedades

Y devolved el esqueleto a la abubilla

En un plato de porcelana.

Tenemos lo que no os gusta: el futuro

Y lo que sembramos en nuestra tierra.

Pasajeros entre palabras fugaces:

Amontonad vuestras fantasías en una fosa abandonada y marchaos,

Devolved las manecillas del tiempo a la ley del becerro de oro

O al horario musical del revólver

Porque aquí tenemos lo que no os gusta. Marchaos.

Y tenemos lo que no os pertenece: Una patria y un pueblo desangrándose,

Un país útil para el olvido y para el recuerdo.

Pasajeros entre palabras fugaces:

Es hora de que os marchéis.

Asentaos donde queráis, pero no entre nosotros.

Es hora de que os marchéis

A morir donde queráis, pero no entre nosotros

Porque tenemos trabajo en nuestra tierra

Y aquí tenemos el pasado,

La voz inicial de la vida,

Y tenemos el presente y el futuro,

Aquí tenemos esta vida y la otra.

Marchaos de nuestra tierra,

De nuestro suelo, de nuestro mar,

De nuestro trigo, de nuestra sal, de nuestras heridas,

De todo... marchaos

De los recuerdos de la memoria,

Pasajeros entre palabras fugaces. ☉

MASSIMO RAVERI

REÍR

CON LOS DIOSSES*

TRADUCCIÓN DE RAFAEL ANTÚNEZ

*Cuando de improviso tu mente
Despierte a su pureza original;
Cuando todo sea iluminado de verdad;
En ese momento reirás de corazón.*

Del *Kana hōgo* di Tetsugen Dōkō, maestro zen

La risa es un fenómeno cultural multiforme, esquivo pero profundo. Sus expresiones y las lógicas que la determinan constituyen un entrelazamiento complejo y dinámico, en un juego continuo de referencias, similitudes y oposiciones.

Algunas corrientes de la espiritualidad del Asia oriental han sentido el encanto, lo han amado y valorado, en la creencia de que ayudaba a la mente a abrirse a una perspectiva diferente, a una dimensión nueva, de alegría, de libertad interior y de olvido de sí mismo, que tenía el fulgor de lo absoluto.

Otras corrientes religiosas han percibido en la risa un potencial destructivo, demasiado libre para un camino de disciplina interior, demasiado sensual, demasiado «humana» para pertenecer a la realidad de Dios, y por eso la temieron y la rechazaron drásticamente.

Mi reflexión sobre la risa teológica se focaliza en el caso de la cultura japonesa y sobre sus tradiciones religiosas y sigue el ejemplo de los ritos sintoístas. Expresión humilde y antigua de una cultura rural, estos ritos señalaban –y aún ahora señalan– las varias facetas del cultivo del arroz. Todo el proceso ritual se centra sobre el momento del encuentro de la comunidad con sus dioses ancestrales. Es un encuentro alegre, impregnado de una risa alegre. La fiesta es una experiencia efímera, fugaz, cierto, pero empiezo aquí porque la idea de que con los dioses es posible reír siempre ha estado en la base de la experiencia religiosa japonesa y la ha moldeado de mil formas. Y es precisamente este aspecto risueño el que, durante mi investigación de campo, me dejó la mayor impresión.

Hay una simetría entre el *ta asobi matsuri*, el rito con el que, a fines del invierno, la gente del pueblo consagra los arrozales y pide la protección de los dioses de las incertidumbres del cultivo, y el *niinamesai*, en otoño, en que se celebra la cosecha y las primeras espigas de arroz son ofrecidas a la divinidad.

La base del culto es el dios de la risa, el *Ta no kami*. Es venerado como *ujigami*, numen tutelar del territorio y ancestro divino de aquellos que ahí residen. Ningún pecado original jamás ha perturbado la



Representación del proceso agrícola en el festival *Fujimori no Ta Asobi* en Yaizu, Shizuoka. Fotografía de Haga Library

armonía que liga al dios ancestral con los *ujiko*, sus «hijos» terrenos. Es portador de una salvación sencilla, concreta, cotidiana: la salud, un parto feliz, una cosecha abundante, una buena pesca. Su culto está limitado a los habitantes del pueblo: es «nuestro» dios. Su poder divino, que brinda armonía y prosperidad, no es de carácter universal, sino particular, y es el reflejo de la autoridad y del poder de los hombres que lo veneran.

En el interior del santuario, donde está puesto el altar, el sacerdote *shintō*, únicamente con la presencia de los jefes de familia del pueblo, lo invoca para que descienda sobre la comunidad. Después presenta sobre el altar las ofrendas de arroz y de sake y recita la fórmula antigua para pedir su protección. Toda esta parte de la ceremonia se celebra de modo muy controlado, en una atmósfera silenciosa y solemne, con gestos hieráticos y serenos, porque en la tradición *shintō* los dioses son entidades misteriosas, elusivas, ambiguas: un aspecto de su naturaleza es pacífica, armoniosa y benéfica (*nigimitama*), pero tienen en sí también un aspecto impetuoso (*aramitama*), porque son interpretados como las formas de la energía –el *chi*– que animan los elementos naturales y al hombre. Más que la sinceridad de la fe, es la perfección del acto ritual la que logra controlar de alguna manera el poder del Dios.

Los dioses no están representados figurativamente. En el *Ta no kami*, sin embargo, sí lo están. Y se representa como un dios que ríe, con una risa buena y alegre. No es un dios que, para demostrar su poder y trascendencia pueda destruir a los seres humanos con su risa. Se ríe porque está cerca de los hombres. Antiguas estatuas de piedra en las orillas de los arrozales lo representan como un hombre barrigón, alegre y benevolente, que en las manos sostiene una cuchara y un cuenco colmado de arroz, signo de la abundancia y de la prosperidad.

Vista por detrás la estatua presenta un claro contorno fálico. Esta figura, por lo tanto, se asocia con la fertilidad de los campos y con la virilidad. Vínculo entre la naturaleza cultivada y los hombres, es un símbolo de unión, tanto físico como social, y es portador del orden y la prosperidad, en los campos como entre las personas. Aún hoy, en los pueblos de Kyūshū, durante el banquete de bodas, la estatua sonriente del dios del arrozal se coloca sobre el tatami, frente a la mesa donde comen los novios. En presencia del *Ta no kami* intercambian copas de sake tres veces y las ofrecen al dios que, simbólicamente, se convierte en testigo e intermediario entre las dos partes. Este dios risueño es un dios del orden, no es el dios de un desencadenamiento caótico de los sentidos, sino aquel que bendice una unión para que sea estable, próspera y fructífera.

*Tomado de *Ridere degli déi, ridere con gli déi (el 'umorismo teologico)*, de Maurizio Bettini, Massimo Raveri y Francesco Remotti. El Mulino. Saggi. Bologna. 2020.

El dios que ríe

Junto a este dios puedes reír. De hecho, la parte central del rito es el banquete que se realiza frente al altar, en el que los jefes de familia comparten con el dios los frutos de la tierra que acaban de ofrecer. No se trata de una comida de sacrificio, con toda la tensión de sangre y violencia que se esconde detrás del gesto de dividir a la víctima asesinada como ofrenda. El ambiente es relajado, muy libre, alegre, gracias también a la abundancia de bebidas. Nos reímos con Dios porque las semillas han sido plantadas, o porque la cosecha está en los graneros. Pero no sólo por eso. Es una risa de armonía, de una íntima y profunda adhesión a la vida, entendida como un valor absoluto. Expresa la alegría de vivir un momento aparte, en el que los límites de la condición humana quedan milagrosamente anulados. En este comer junto con Dios, en este embriagarse con él, los hombres y los dioses se reconocen unidos y partícipes de una misma naturaleza. Esta idea siempre ha signado la espiritualidad japonesa.

Pero también hay algo utilmente ambiguo que recorre este reír juntos, como una secreta tensión. De hecho, aparentemente en este contexto sagrado la risa parece siempre la misma, de júbilo y alegría festiva, en realidad se expresan toda una gama de formas diferentes de reír, desde la sonrisa educada hasta la risa explosiva, que comunican significados muy diferentes.

La risa descubre la realidad, pero también puede ocultarla. A menudo, el banquete ritual de los jefes de familia, presidido por el sacerdote sintoísta, es la ocasión en la que se abordan de manera informal cuestiones problemáticas de la comunidad. Conflictos latentes que deben resolverse con el consenso común, nudos que deben desatarse, decisiones complejas que tarde o temprano deben tomarse sin crear fisuras. La embriaguez justifica ser abierto, el dejarse llevar, incluso el expresarse de forma ruda, demasiado directa o demasiado crítica. «¡Vamos! ¡Era sólo una broma, sólo una broma!»—, y así el reír se vuelve fundamental, como forma de expresión capaz de desencadenar un proceso de distanciamiento, aligerando la tensión de las dinámicas de poder. La comicidad se entromete inesperadamente, relativiza el problema y presagia la posibilidad de dejarlo pasar. Esta risa en un contexto sagrado revela cuán importante y rigurosa es la regla de preservar la armonía en la comunidad.

Después, la alegría de la fiesta se extiende por todo el pueblo. Durante el rito para celebrar la cosecha, en la sala del templo, siempre en presencia del dios, un grupo de actores ambulante, aunque más a menudo los propios agricultores, con sus máscaras personifican a los dioses, bailan y actúan al son de los grandes tambores y flautas reviven en la ficción de la escena la narración mítica de la creación del mundo, tal como nos la transmiten los antiguos textos del *Kojiki* y el *Nihonshoki*¹.

El espectáculo se abre con una acción lenta, dulce y solemne, que recuerda el episodio del encuentro y amor de los dos dioses primordiales. Luego continúa, cargándose de tensiones dramáticas y suscitando fuertes reacciones emotivas en el público, con la escena de la muerte de la diosa Izanami, su descenso al inframundo y el vano intento de su divino marido, Izanagi, por traer de vuelta a su amada, el mundo de los vivos².



Amaterasu sale de la cueva Ama-no-Iwato, pintado por Kunisada

La diosa del sol

Después hay una suerte de cambio de tono. La representación cambia de tema y describe la hostilidad y la lucha entre la diosa de la luz y el dios de la sombra y la tempestad. El ritmo de las danzas, los intercambios de roles entre los actores se vuelven apremiantes, rudos, no parecen dar espacio para respirar. Al final la tensión alcanza su punto máximo cuando la diosa del sol, ofendida y atacada por su hermano Susanowo, huye y se encierra en la caverna celestial, lanzando a todos los seres al pánico porque la luz desaparece del mundo. En el cuento mítico es un momento terrible:

Amaterasu, grande, soberana sagrada, aterrada, abrió la puerta de la cámara rocosa del cielo, entró en ella y permaneció allí escondida. Las llanuras del alto cielo se oscurecieron y la oscuridad cayó sobre las tierras de las llanuras de juncos. Siempre era de noche, los zumbidos de seres maléficos rugían como moscas y los efluvios enloquecidos esparcían el mal por todas partes (*Kojiki*, capítulo I).

En la representación sagrada es un momento de pausa y silencio. Los actores se retiran detrás de la cortina. La acción parece apagarse por completo. Pero, en la penumbra del escenario, el tambor comienza a batir lentamente un ritmo sordo como un eco lejano que traduce la sensación de espera. Y aquí el espectáculo tiene un nuevo impulso porque entra al escenario la diosa Ame no Uzume, espléndida y regia con su traje chamánico³

La majestuosa Ame no Uzume se peinó con una guirnalda y adornó sus brazos con hierbas de la fragante montaña. Colocó una vasija boca abajo junto a la puerta de la caverna rocosa del cielo, la pisoteó con un estruendo tan ensordecedor que la dejó exhausta, sus pechos colgaron y bajó la cinturilla de su vestido para dejar visible su sexo. Las deidades de los altos cielos se sobresaltaron y una carcajada surgió de los cientos de innumerables seres.

La diosa encanta a la deidad del sol, quien, curiosa, se asoma desde la cueva. Dos dioses, listos, la agarran y la sacan con fuerza. La luz regresa al mundo y, con ella, la vida. Es un motivo que aparece a menudo en las narraciones míticas: la regeneración de la vida se asocia a una sexualidad abierta, declarada, provocativa, y siempre acompañada de una risa comunitaria, desinhibida y solar.

El esquema de representación sagrada implica la creación de su opuesto, es decir, la disolución de la barrera de la ficción y la confusión de roles, por lo que los espectadores también se convierten en protagonistas. Y aquí es donde se inserta de nuevo el elemento de la comicidad. La técnica teatral es sencilla y directa. En el intervalo entre los momentos más dramáticos de la historia, un actor disfrazado del dios del arrozal entra en escena y se dirige al público. Revela las verdaderas causas de los roces del dios de las sombras con su hermana Amaterasu, confía sus pensamientos a los transeúntes y pide consejo a los fieles que se agolpan en la escena.

El actor sigue un fino hilo argumental y sobre éste inventa, de modo que el dios entabla poco a poco un diálogo con los fieles, haciéndolos reír con una mímica divertida y llena de guiños, llena de dobles sentidos, en un continuo juego de alusiones a un personaje decididamente obscuro, y mientras tanto denuncia chismes y rumores de forma cómica y pícaro, aprovechando para burlarse de las personas más destacadas de la comunidad.

Precisamente el contexto sagrado y la ficción de representar al dios permiten una libertad considerable para desviarse del comportamiento convencional e improvisar parodias y chistes humorísticos que en las interacciones sociales cotidianas normales serían fuertemente desaprobados.

Al principio de un modo vacilante y más tarde con entusiasmo cada vez mayor, los espectadores reaccionan, se dejan llevar, ríen y responden del mismo modo al dios. A medida que avanza la obra, la euforia crece, los espectadores aplauden a uno u otro, condenan en voz alta la acción malévolamente de un dios, dispuestos a aplaudir el gesto generoso de otro. Una vez alcanzado el máximo efecto de involucramiento, es decir, cuando el público se ha convertido en el protagonista del mito, los actores de repente, con un redoble de tambores más intenso, se lanzan a un frenesí de bailes y desaparecen detrás de escena. Ha caído la tarde y el dios del arrozal se queda, solo en el escenario, para concluir la representación sagrada, prometiendo suerte, salud y una cosecha abundante.

El espíritu de dios

A la mañana siguiente, el pueblo vive una desbordante y despreocupada confusión. El rito comenzó de forma muy controlada, dirigido por la autoridad religiosa y los ancianos jefes de familia dentro del santuario. Ahora termina afuera y son los jóvenes, hasta entonces mantenidos al margen de la ceremonia, quienes encabezan la procesión de un palanquín sagrado en el que se encierra el espíritu del dios, de modo que su benéfica energía se difunda por toda la comunidad y la regenere. El palanquín es pesado y los jóvenes (todos varones) que lo llevan a hombros están completamente borrachos.

1. *Kojiki* y el *Nihonshoki* Son considerados los libros históricos más antiguos de Japón y en ellos se recogen los mitos que van desde la creación del cosmos, junto con relatos que cuentan la vida de los emperadores. (n.de. t.)

2. Izanami («la que invita») e Izanagi («el que invita») son los dioses primordiales de la religión sintoísta. Se cree que fueron los que crearon las islas de Japón y dieron origen a muchos de los demás dioses sintoístas o kami. (n.de. t.)

3. Ame no Uzume es la diosa del amanecer y la juega en la religión sintoísta de Japón. Ella fue, en gran parte, la artífice de la salida de Amaterasu fuera de su caverna (n. del t.).

Sudados, eufóricos, ríen mientras el palanquín se balancea y patina peligrosamente entre la multitud. Este «sacar» al dios, esta sensación de poder sagrado y de peligro, es casi un desafío, que iguala y acentúa su risa desenfrenada, desvinculada, transgresora, casi descarada, como una forma mórbida de éxtasis, un «estar más allá» de las normas habituales.

El arroz es sin duda el elemento esencial. Las mascaradas, las escenas de cambio de roles, la confusión y los excesos ni siquiera podían ser concebidos sin la risa. La risa aporta significado y eficacia a la fiesta.

La celebración se basa en la idea de que el acto divino de creación del mundo está atrapado en una profunda tensión entre la seriedad, el rigor que debe fundar y mantener el orden cósmico y la libertad creativa y caótica expresada en la alegría y risa.

Es un tema que se refiere a un problema teológico nodal, de *por qué* Dios creó el universo. Ya la especulación teológica india, expresada en las páginas del *Brahmasūtra*, había introducido la novedad de la idea de *līlā* para responder a la contradicción de una divinidad que no está en lo absoluto condicionada, sin carencias y por tanto sin deseos, y que sin embargo crea. *līlā* significa «juego» y también actividad espontánea, agradable e inocente, encanto y ficción.

El juego de dios

El filósofo Śāṅkara (siglo VIII), fundador de la escuela vedāntāadvaita, estuvo fascinado por la idea de que Dios había creado el universo como en una *līlā*, en un acto absolutamente libre y gozoso. Un bello juego debido al sencillo capricho, parecido al de las personas de un alto rango, que ya han satisfecho todos sus deseos. Un acto fácil: en efecto, la creación del universo que al hombre le parece vertiginosamente compleja, para Dios es sólo «un juego».

La verdadera doctrina de *līlā* se formó en la tradición devocional: todas las acciones del dios supremo *Viṣṇú* y sus avatares, sus manifestaciones en la tierra, tienen la naturaleza de actos lúdicos. Dios actúa en un estado de absorción extática comparable al de un artista en su momento de tensión creativa o al de un niño atrapado por una alegría pura y gozosa, de un juego de fantasía.

Los dioses supremos danzan. Shiva, sagrado y terrible, danza sobre mundos que recién ha destruido y liberado, danza en éxtasis ante la presencia de la diosa encantada, que para los fieles es *Lālita*, la «amorosa» (literalmente, «aquella con quién juega»). En la visión tántrica, la vemos bailando sobre el cuerpo inmóvil de Shiva.

Sobre todo, está enfatizada la naturaleza fantástica y transgresiva del juego de Dios, juego de amor que supera en su feliz espontaneidad todas las reglas de comportamiento tradicional. Los fieles pueden hallar, al menos en su interioridad, una vía de liberación en la idea de que las formas pasajeras y dolorosas de la existencia samsárica son finalmente iluminadas por la absoluta libertad del juego divino con el que fueron creados.



Ta asobi, en el santuario Tokumaru Kitano: se ruega por el buen crecimiento del arroz y de los niños. Fotografía de Haga Library

Queda siempre una tensión entre la idea de que Dios actúa sólo por su propio gusto, crea felizmente y sin ningún vínculo, y la idea de que Dios actúa porque en él está el principio que funda el orden del mundo y lo protege.

Me viene a la mente que la tradición sapiencial de la Biblia ha afrontado este mismo problema: es la intuición la que ilumina el «Himno a la sabiduría»: Jehová me poseía en el principio,

Ya de antiguo, antes de sus obras.

23 Eternamente tuve el principado, desde el principio,

Antes de la tierra.

24 Antes de los abismos fui engendrada;

Antes que fuesen las fuentes de las muchas aguas.

25 Antes que los montes fuesen formados,

Antes de los collados, ya había sido yo engendrada;

26 No había aún hecho la tierra, ni los campos,

Ni el principio del polvo del mundo.

27 Cuando formaba los cielos, allí estaba yo;

Cuando trazaba el círculo sobre la faz del abismo;

28 Cuando afirmaba los cielos arriba,

Cuando afirmaba las fuentes del abismo;

29 Cuando ponía al mar su estatuto,

Para que las aguas no traspasasen su mandamiento;

Cuando establecía los fundamentos de la tierra,

30 Con él estaba yo ordenándolo todo,

Y era su delicia de día en día,

Teniendo solaz delante de él en todo tiempo.

31 Me regocijo en la parte habitable de su tierra (*Proverbios* 8, 22-31).⁴

El riesgo de que la alegría de la imaginación divina se exprese de un modo excesivo, libre e impredecible en su creación es superado y resuelto en la tradición bíblica a través de la imagen de quien encanta a Dios: no está pensada como una alteridad amada con quien «se puede jugar», pero es la sabiduría, que se caracteriza, en su esencia constitutiva, por el orden riguroso del conocimiento. La sabiduría está con Dios desde el principio, «como arquitecto». Y en consecuencia podemos intuir la serenidad de la alegría de Dios, e imaginar no su risa de corazón, sino su sonrisa, controlada, consciente y tan rara.

La especulación hinduista, a su vez, no veía contraste entre las dos posiciones: en Dios la «acción lúdica» es al mismo tiempo una «buena acción», porque Dios es bueno y aquello que hace espontáneamente sólo puede ser bueno.

Los dioses se divierten: en el mito, Shiva y su esposa *Lālita* juegan a los dados en su paraíso y los textos sacros lo describen como un momento secreto de intimidad entre las dos deidades. Pero lo que están jugando es la suerte del mundo.

La idea de *Lālita* es fascinante y ambigua: puede significar que el universo fue creado sólo como una simulación, que es sólo *māyā*, el encantamiento de las ilusiones. El juego divino, por una parte, abre un sentido de alegría de vivir, de aceptación positiva del mundo y de sus realidades. Pero, por otra parte, revela el significado de un sutil «engaño» de Dios, la desilusión hacia las formas relativas de la existencia. Es muy fácil pensar que el bien es un fruto de un momento de alegría lúdica de Dios. Pero es muy difícil aceptar que también el mal y el sufrimiento obedezcan a la misteriosa e insondable lógica de un «jugar a los dados» de Dios.

Dios y las impuras

En la fiesta comunitaria del dios shinto –tan solar, alegre, pero también tan tensa– hay toda una parte de la comunidad que voluntariamente es excluida de reír con Dios. De hecho, tiene que sufrirlo. Son las mujeres, porque se las considera impuras.

Un ejemplo ilumina con mayor claridad la complejidad de la dinámica de esta ambivalencia del reír en el contexto religioso shinto.

El *Sae no kami* es el dios de la fertilidad de la naturaleza y de los hombres. Se simboliza como un falo erecto. Su estatua de madera es llevada ostentadamente en una procesión y se trata de reír a carcajadas, hacer bromas obscenas y permanecer en una despreocupada mímica erótica. Pero sólo los hombres. La risa se desencadena precisamente por la exposición del poder del deseo sexual (masculino), pero en este contexto no sólo se expresa una suerte de feliz aceptación, dentro de la experiencia religiosa, del cuerpo y de los sentidos, sino que es como si se combatiere del lado de la vida contra la muerte y abriese al mundo a un nuevo comienzo, a una nueva regeneración.

El dios falo

Son carcajadas de una alegría burlona, que poco tiene que ver con el humorismo. En el fondo se percibe una carga de agresividad que subraya un dominio del género masculino sobre el género femenino. Porque, mientras para los hombres es casi obligatorio, para las mujeres es considerado reprochable reír al paso del dios del falo.

Por otra parte, la mujer está también excluida de la conducción de los ritos y relegada al rol de espectadora porque podría siempre, con su presencia activa e impura, contaminarlos y destruirlos, o incluso subvertir su eficacia. Las mujeres permanecen al margen, lejos del núcleo focal de la ceremonia. Si, al ver la procesión, sienten deseos de reír, se deben cubrir la boca.

4. Cito la traducción Reina Valera (n.del.t.)

Esta interdicción vuelve explícita la conexión profunda que subsiste entre los deseos de los sentidos, y en particular del deseo erótico, el cuerpo que se abre, y la risa.

Los ritos para la fertilidad y las prácticas que connotan la sensualidad y el nacimiento están a menudo combinados con gestos obscenos. Simbólicamente, estas bromas se refieren a como el cuerpo debe abrirse de modo que la vida pueda fluir y volver fértil a los seres humanos, los animales y los campos.

También el reír representa un abrirse de improviso del cuerpo a la vida: cuando se ríe fragorosamente, la boca está completamente abierta, mucho más de lo que lo está cuando se habla o se come. Es algo que brota del cuerpo y puede ser comparado con el estornudar, por ejemplo, con el llorar, el eyacular, el defecar. El control que normalmente el hombre debe tener sobre su propio cuerpo, en la risa como en el llanto es menor: el hombre *se abandona* a la risa o al llanto. Es como un precipitarse, un dejarse ir, en una condición meramente física, involuntaria y sin control.

La mujer debe controlar su cuerpo, cerrarlo como deben ser reprimidos sus sentidos y controlados sus sentimientos.

A través de los mitos, las leyendas, las normas rituales, es decir en el lenguaje de la experiencia de lo sagrado, la cultura japonesa, del siglo X en adelante, continúa sancionando, de manera drástica, y a pesar de la biología, una serie de oposiciones que se compenetrán en un juego de analogías: la mujer es juzgada un ser impuro, en antítesis del hombre, un ser puro: ella es el emblema de la sensualidad sentida como un poder desordenado, caótico y negativo, y se opone a la fertilidad, experimentada como una fuerza ordenadora positiva, que caracteriza

a veces a la figura masculina. La mujer está mezclada con la energía de la naturaleza salvaje, con lo que no tiene control, lo virtual: por esto es impura. Su atracción erótica es juzgada una riqueza peligrosa, una fuerza potencial fascinante y terrible: cuando se libera, es abrumadora, destructiva. El desencadenarse de la sexualidad femenina no pretende ser una regeneración de la fertilidad, sino su antítesis: es algo que, al provocar el desorden de las pasiones, pone en crisis a la vida misma.

Los hombres, por lo contrario, son aquellos que ofrecen la fertilidad, porque controlan el desencadenarse de la sexualidad femenina, lo doblegan y lo armonizan dentro de un orden social, y este orden produce frutos. Los hombres —no las mujeres— están ligados a la vida. El *Ta no kami*, el dios de los campos de arroz, que protege la naturaleza sometida y vuelta fértil por obra del hombre, es una figura masculina, mientras que la *Yama no kami*, la divinidad del espacio salvaje de la montaña, de la tierra que no da frutos, reino sagrado y silencioso de los espíritus de los muertos, es una figura femenina. No es casual que las únicas mujeres que llevan a cabo un papel sagrado son figuras marginadas y liminales, como las *itako* o las *kichiyose mico*, chamanas que actúan como intermediarias con el mundo espiritual de los muertos en pena.

La atención y la meticulosa furia con la que las mujeres son sometidas a prohibiciones e interdicciones rituales demuestran cómo la cultura japonesa (y no sólo ella) percibe su virtual preeminencia y, por lo tanto, les tiene un profundo temor.

A menudo, en las leyendas, la mujer, sobre todo si es joven y bella, resulta al final estar poseída por Kitsune, el mágico y terrible espíritu del zorro. Será ella, por pasión o por celos,

quien lo guiará hacia el cuerpo de la víctima designada para enfermarla lentamente, llevarla a la locura y finalmente a la muerte. Es también un tema caro a la imaginación artística y literaria japonesa: la mujer bella que resulta un monstruo cruel. El hecho de que revele abiertamente, sin subterfugios ni mediaciones todo su encanto, todo su poder erótico, es percibido como algo amenazador: cuanto más inteligente, más encantadora y sensual es la mujer, tanto más peligroso, astuto y letal el monstruo que se esconde dentro de ella. Ataca al hombre que ha seducido, lo consume y lo mata.

La tradición budista condena los sentidos y los sentimientos, en cuanto vehículos primarios de apego a la existencia y de ilusión del yo. Y condena a la mujer y el poder tentador de su sexualidad, capaz no sólo de obstaculizar y desviar al hombre de su camino de desprendimiento hacia la liberación. Ya en los sutras del antiguo budismo la sexualidad femenina es el *samsāra*, el mundo del sufrimiento existencial, el deseo que mantiene prisioneros a los seres en el infinito ciclo de los renacimientos. Su risa se combina con el deseo carnal y el poder de seducción erótica que está dentro de ella. La risa de la mujer revela que su cuerpo sigue abierto al mundo, que es ostentadamente agresivo, y que su control sobre él es incompleto. Representa una amenaza al progreso espiritual y por lo tanto debe ser negado o dominado.

En todo nivel, el humorismo es signo de libertad. En la medida en que se es libre, se es libre de reír en el sentido más pleno y alegre. Pero en Japón, en el ámbito de la experiencia sagrada, a las mujeres esta libertad no les está concedida. O al menos no de un modo evidente. La mujer que ríe abiertamente es demasiado libre, tanto con dios como con los hombres: demasiado seductora, demasiado abierta, demasiado fuerte. Demasiado impura. ☯



**I POS
GRA
DOS
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 (Modalidad Escolar) incorporado a la SEP, RVOE 2008156, de fecha 31/03/2008 // Maestría en Diseño Industrial y Producción (Modalidad Mixta) incorporado a la SEP, RVOE 2008399, de fecha 07/11/2008 // Maestría en Diseño Editorial (Modalidad Escolar) incorporado a la SEP, RVOE 2008120, de fecha 18/06/2008



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>

ISSN
universidadgestaltdediseño

FACEBOOK
Cicloliterario revista
UniversidadGestaltDeDiseño

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

CONTACTO
22.81.19.99.86

DIRECCIÓN
Guadalajara no. 103
Col. Progreso, Macuiltepec
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
168 mayo-junio 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

ALISA ZINÓVIEVNA-EVGENIA GRINZBURG

LOS LIBERTARIOS VS EL ESTADO DE BIENESTAR

EL DEBER COMO DESTRUCTOR KANTIANO DE LA MENTE

O LA SUSPENSIÓN DE LA CONCIENCIA

LORENZO LEÓN DIEZ*

El verdadero nombre de Ayn Rand es Alisa Zinóvievna Rosenbaum y es muy famosa e influyente por sus obras filosóficas y literarias, creadora de la doctrina el Objetivismo, que es el pensamiento adoptado por los conservadores y libertarios no solo de Estados Unidos sino de muchos países del mundo, como lo vemos ahora claramente en el caso de Argentina, con su presidente Javier Milei, y, por supuesto, en Norteamérica con Donald Trump, muy posiblemente el próximo presidente de Estados Unidos.

Evgenia Ginzburg es la autora de una de las obras más estremecedoras que produjo el régimen represivo estalinista, *Vértigo*.

Al conocer la identidad de estas dos autoras, la pregunta que me surge es: Si Evgenia Ginzburg hubiera salido de Rusia, como lo pudo hacer Alisa Zinóvievna... ¿hubiera escrito las obras de Ayn Rand? ¿Hubiera pensado como ella? Y si Zinóvievna, hubiera vivido los 18 años en el Gulag, ¿hubiera escrito una obra tan objetivista, precisamente, sobre uno de los periodos más oscuros que haya experimentado un pueblo en la historia humana?

El objetivismo: filosofía y política¹

La mejor forma de estudiar filosofía es abordarla como uno aborda una novela de misterio.

La filosofía es una necesidad para un ser racional: la filosofía es el fundamento de la ciencia, la organizadora de la mente del hombre, la integradora de su conocimiento, la programadora de su subconciencia, la selectora de sus valores.

Por ello la batalla de los filósofos es una batalla por la mente del hombre... porque... ¿Qué es una teoría? Es un conjunto de principios abstractos que pretenden ser, o bien una descripción correcta de la realidad, o bien un conjunto de guías para las acciones del hombre. Por ello la honestidad intelectual consiste en tomarse las ideas en serio.



Evgenia Ginzburg y Ayn Rand son dos escritoras que nacieron en 1904 y 1905, respectivamente, fecha de la primera revolución rusa. (1905)

La razón es el único medio para adquirir conocimiento y la lógica es el método de usar la razón. Las emociones no son herramientas de conocimiento. De esta manera, cuando los hombres abandonan la razón, no sólo descubren que sus emociones no pueden guiarlos, sino que no pueden sentir ninguna emoción excepto una: terror.

La razón integra las percepciones del hombre al ir formando abstracciones o concepciones, elevando de esa forma el conocimiento del hombre, desde el nivel perceptual, que él comparte con los animales, hasta el nivel conceptual, al que sólo él puede llegar. El método que la razón utiliza en este proceso es la lógica, y la lógica es el arte de la identificación no contradictoria.

La racionalización no es un proceso por el que se percibe la realidad, sino por el que se intenta hacer que la realidad se adapte a las emociones de uno. (Los aforismos filosóficos son medios muy convenientes de racionalización).

Aplicar estos fundamentos requiere una larga cadena conceptual: es el temible reino del pensamiento abstracto. Sin embargo frecuentemente priva una mentalidad anticonceptual. El racismo es una obvia manifestación de la mentalidad anticonceptual. Sin embargo la objetividad requiere una larguísima cadena conceptual y principios muy abstractos. Por ello el egoísmo es un logro profundamente filosófico y conceptual.

De esta manera los principios fundamentales de mi filosofía tienen como objetivo entrenar a una mente humana a ser humana, es decir, conceptual. Porque la batalla es ante todo intelectual (filosófica), no política. La política es la consecuencia final, la implementación práctica de las ideas fundamentales (metafísicas, epistemológicas, éticas). Una batalla política no es más que una escaramuza con mosquetones. **Una batalla filosófica es una guerra nuclear.**

El veneno filosófico

La filosofía ha sido abolida por dos escuelas que están muy de moda: el análisis lingüístico y el existencialismo. La primera es una racionalización para hombres que son capaces de centrar su atención en palabras sueltas. El existencialismo, a su vez, descarta la cortesía de la racionalización y proclama la supremacía de las emociones.

Kant: destructor de la mente

Desde hace unos doscientos años, bajo la influencia de Immanuel Kant, la tendencia dominante de la filosofía se ha centrado en un único objetivo: destruir la mente del hombre, destruir su confianza en el poder de la razón.

Si uno fuera aceptar el anticoncepto kantiano "deber", destruye el concepto de realidad. El "deber" destruye la razón. Si no ¿cómo explicar las muertes masivas voluntarias (los soldados) e involuntarias (los civiles) de las dos guerras mundiales?, puesto que "deber" ser se realiza independientemente de las consecuencias.

*Académico del Centro de EcoAlfabetización y Diálogo de Saberes. Universidad Veracruzana.
1. Rand, Ayn. *Filosofía: quien la necesita*. Ariel. Paidós. 2022.

El sistema de Kant es la emboscada más grande y más compleja de la historia de la filosofía, pues su filosofía es una racionalización sistemática de todos y cada uno de los principales vicios psicológicos. Inmanuel Kant casi ha conseguido destruir los logros del renacimiento.

El monumento definitivo de Kant y la moralidad altruista es la Rusia soviética. La moralidad del altruismo es un fenómeno tribal: es la racionalización para la matanza masiva.



Imagen de Mo Eid

Culpa y colectivismo

La nuestra es la era de la culpa. Los tres valores que los hombres han mantenido durante siglos y ahora se han colapsado son: el misticismo, el colectivismo y el altruismo. El misticismo como poder cultural está muerto.

El deber nutre el poder de la moralidad, que es el más grande de todos los poderes intelectuales. Podemos contemplarlo claramente cuando estudiamos cómo los intelectuales fueron acercándose cada vez más al nuevo sueño: el socialismo, la moralidad altruista soviética, vaso sanguíneo de la versión kantiana del altruismo que opera cada vez que las personas tienen miedo de admitir que están persiguiendo alguna ganancia, algún motivo o placer personal.

Fueron los intelectuales quienes invirtieron el camino hacia la libertad política y revivieron las doctrinas del Estado tiránico, de un régimen totalitario de gobierno, del derecho del Gobierno a controlar las vidas de los ciudadanos como les viniera en gana. Y esta vez, no fue con el nombre del “derecho divino de los reyes”, sino en nombre del derecho divino de las masas. La Rusia soviética es la encarnación total, real, literal y coherente de la moralidad del altruismo. Los comunistas, como todos los materialistas, son neomísticos.

Mientras los controles gubernamentales existan, la única solución es un **capitalismo total**, basado, contrariamente al “deber”, en valerse por sí mismo: el egoísmo. Por eso Estados Unidos es el único país moral en la historia del mundo.

Hippies, yuppies, beatniks, pacifistas, feministas, defensores de la liberación gay, cristianos renacidos, hijos de la Tierra- que no son tribus, sino conglomerados cambiantes de gente desesperadamente buscando “protección” tribal.

Finalmente vivimos una magnífica civilización científica dominada por la moralidad de

un salvajismo prehistórico. La ciencia está llegando más allá del sistema solar, mientras que, temporalmente, las humanidades están volviendo a deslindarse hasta el cieno prehistórico.

Vivimos una inflación psico-epistemológica que está oculta bajo ilusiones perceptuales creadas por eslabones conceptuales rotos.

Dos serenidades

Hay una frase de Any Rand que se teje a otra de Evgenia Grinzburg. Escribe la primera, libre, en Nueva York: “La serenidad proviene de la capacidad para decir “sí” a la existencia”. Y Evgenia casi 40 años después de ser liberada: “En el individuo aislado de la cotidianidad, de la actividad de los músculos motores, se desarrolla una particular serenidad espiritual. Encerrado en su celda no corre ya tras el suceso, no hace el hipócrita ni el diplomático, no establece compromisos con la conciencia”².

Los intelectuales en general y los intelectuales comunistas, en particular, eran los neomísticos que animaron la instauración del nuevo Estado soviético, del que Rand y Evgenia fueron hijas y víctimas, ambas en su edad adulta, siendo las dos periodistas y profesoras.

Dice Evgenia:

“Nosotras éramos comunistas ortodoxas, funcionarias de partido, intelectuales revolucionarias, ajenas todas a la oposición”.

Esta mujer, sensible, comprometida y educada, de un día a otro se ve en medio de esta escena:

“Aquí está Nathan Steinberger, comunista alemán, berlinés. Junto a él, el filósofo Truchov, profesor universitario en una ciudad del Volga. Y al lado de la ventana, Arutiunian, exingeniero civil de Leningrado. ¡Dios mío, en qué se han transformado!, seres fantásticos que pasaban en fila por delante de mí, cubiertos con sacos sobre las casacas, envueltos en andrajos, con las mejillas y las narices negras pudriéndose por congelación, con las encías ensangrentadas y sin dientes. ¿De dónde venían? ¿Del caos anterior a la creación? ¿De los caprichos de Goya?”



Imagen de Sergey Vinogradov

La invención soñada

El historiador Orlando Figes apunta en su monumental obra: “La *intelligentsia* (una palabra rusa por derivación) era menos una clase que un estado mental. Son una **prosopografía** (descripción del aspecto exterior de una persona) en la atmósfera de clan de la clandestinidad revolucionaria, y desde su vida urbana crearon una “comunidad imaginada”, pues los intelectuales y artistas no se dedicaron tanto a observar la vida campesina como a reinventarla y mitificarla a su propia imagen”³

En este sentido, otro autor, Viktor Shklovski⁴, protagonista de la primera ola revolucionaria, señala con exactitud: “Rusia inventó a los bolcheviques como quien se recrea o se purga en un sueño, como una proyección latente de saqueo y desbandada, pero no es culpa de los bolcheviques haber sido soñados”.



Fotografía de Aaron Blanco Tejedor

Las dos frente al espejo

Alisa Zinóievna nació en San Petesburgo en 1905 y murió a los 77 años en Nueva York en 1982.

Evgenia Ginzburg nació en Moscú en 1904 y murió en la misma ciudad a los 72 años en 1977.

Alisa era estudiante de secundaria cuando fue testigo de la revolución de octubre de 1917. Ingresó a la Universidad de San Petesburgo para estudiar filosofía e historia, de las que se graduó en 1924, año de la muerte de Lenin. Al siguiente año, en 1925 obtuvo permiso para salir de la URSS y visitar a sus familiares en Estados Unidos, a donde llegó en 1926 con la decisión de no regresar.

Evgenia ingresó a los estudios de ciencias sociales en la Universidad Estatal de Kazán, donde se especializó en pedagogía y en 1934 fue nombrada profesora asociada de historia del Partido Comunista y en el mismo año directora del recién creado departamento para la historia del Leninismo. En su primer matrimonio tuvo un hijo que murió durante el sitio nazi a Leningrado, y en su segunda unión otro que llegó a ser un conocido escritor.

En diciembre de 1934 es asesinado Serguéi Kírov, alcalde de Leningrado. Magnicidio que da inicio de la Gran Purga, por lo que, como muchos comunistas, Evgenia fue arrestada en 1937 acusada de trotskista contrarrevolucionaria y sentenciada a 10 años de prisión, lo mismo que su marido, sentenciado a 15 años de trabajos forzados.

2. Ginzburg, Evgenia. *El vértigo*. Galaxia Gutenberg, 2012

3. Figes, Orlando. *La revolución rusa (1891-1924)* Edhasa, 2019

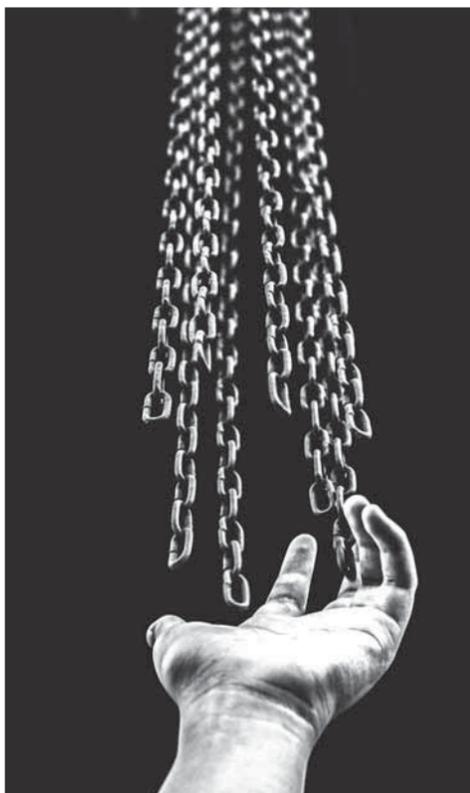
4. Shklovski, Viktor. *Memorias de la revolución rusa*. 2017.

En 1949, doce años después, fue puesta en libertad pero tuvo que permanecer desterrada de Moscú durante cinco años más.

Empezó a escribir sus memorias en secreto, pero fue arrestada de nuevo hasta 1955, cuando se le permitió volver a Moscú, donde trabajó como periodista y siguió redactando su libro llamado *Duro Viaje*.

Alisa en Estados Unidos se instaló en Hollywood donde escribió guiones para cine y teatro y en 1931 recibió la ciudadanía estadounidense. Su bibliografía de literatura y filosofía es abundante y de gran influencia. El Objetivismo es admirado y asumido por personajes emblemáticos del poder global, económico, académico y político. Se constituyó en un movimiento organizado de 1950 a 1968. El objetivismo ha sido asumido por un expresidente de la Reserva Federal estadounidense, un famoso culturista Mr. Universo, el creador de Wikipedia, el inventor de la filosofía Neo-Tech, el empresario tecnológico Elon Musk y los más destacados creadores de Silicon Valley; en México destaca el empresario Ricardo Salinas Pliego y el admirador más reciente de Rand es Javier Milei, presidente de la República de Argentina, autodefinido libertario. Esta noción en el Objetivismo se define en la distancia entre la iniciativa individualista o privada y la estructura civil del Estado. Rand sostiene que las políticas del Estado de bienestar han llevado a EU (y a todo el mundo civilizado que lo ha adoptado) al borde de la quiebra económica.

Debemos distinguir la palabra libertario de liberal. En terminología estadounidense, por “liberal” se entiende izquierdista, progresista o socialista.



Fotografía de Zulmaury Saavedra

La visión de Isaiah Berlin

El pensador de origen ruso y nacionalizado británico Isaiah Berlin⁵, creador del Pluralismo objetivo, considera que “la ilustración europea estaba hendida por una contradicción central entre mantener que el hombre debe ser libre para elegir e insistir en que solo sea libre para elegir lo que es racional desear”.

Autor de una célebre biografía de Karl Marx, sostiene Berlin que éste, Marx, era un auténtico hijo de Kant. Y que la utopía socialista tenía la finalidad de emancipar al individuo y hacer posible la autonomía que Kant había defendido como esencia de la vida racional.

Pero el resultado fue una tiranía comunista construida conceptualmente sobre la doctrina de la falsa conciencia -la idea de que el hombre puede estar tan alienado de sus verdaderas necesidades y su verdadero yo por la vida burguesa que ha de ser reeducado por el Estado y obligado a ser libre.

La crítica al Objetivismo

La filosofía de Rand ha sido duramente criticada. Importantes autores le han dedicado artículos y libros al impacto de su pensamiento. Sólo citaremos lo que dice el célebre escritor Gore Vidal⁶:

“A partir del momento en que las personas deben vivir en comunidad, dependiendo los unos de los otros, el altruismo es necesario para la supervivencia. Rand siente una gran afinidad por las personas que se hallan a sí mismas perdidas en una sociedad organizada. **Son personas reacias a pagar impuestos**, que no soportan al Estado y sus leyes y que sienten remordimientos frente al dolor ajeno pero buscan endurecer sus corazones. A estas personas ella les ofrece una solución muy atractiva: el altruismo es el origen de todos los males, el interés individual es el único bien, y si alguien es estúpido o incompetente, ese es su problema”.

La socialdemocracia y la izquierda

El Estado de bienestar es el gran logro de la socialdemocracia en la posguerra, sostiene Fredric Jameson⁷, la voz quizá más erudita del marxismo contemporáneo: “En la actualidad la tarea más urgente es la defensa del Estado de bienestar y de esas regulaciones y derechos que han demostrado ser barreras frente a un mercado completamente libre y sus propiedades. Debemos apoyar a la socialdemocracia porque su inevitable fracaso constituye una lección básica, la pedagogía fundamental de una genuina izquierda”.

México ahora juega en una parte fundamental de esta cancha global donde se discute y polemiza en acciones políticas y de consensos, sobre las dos opciones: la “liberal democrática” y la libertaria o neoliberal.



Fotografía de Ryoji Iwata

Nuestra socialdemocracia – aquí llamada a diferencia de Europa populismo, en México Cardenismo, en Argentina Peronismo- tiene su raíz en la convención de militares revolucionarios de 1917, cuando se escribió en Aguascalientes la constitución política que rige la República y es precursora mundial de documentos constitucionales, como el inglés y norteamericano, de las socialdemocracias del New Deal rooseveltiano y en general los gobiernos europeos de la posguerra.

El colectivismo soviético no influyó esencialmente en el proceso de la reforma agraria mexicana ni en la organización sindical y obrera de la industrialización. El Estado cardenista impulsó a través del Partido Popular Socialista de Vicente Lombardo Toledano, la central única obrera que permitió la nacionalización de las empresas petroleras norteamericanas e inglesas, y organizó la distribución agraria en la propiedad ejidal sin alterar la propiedad privada de los medios de producción.

El “ogro filantrópico”, que es la metáfora de Octavio Paz para calificar un Estado-Partido autoritario, desembocó en la instauración de las reformas neoliberales que perpetró el gobierno a partir de los regímenes de Miguel de la Madrid y Carlos Salinas de Gortari.

Es hasta 2018 cuando la izquierda mexicana puede llegar al poder ejecutivo y a la mayoría parlamentaria que se logra la continuación de los ideales de los movimientos históricos, campesinos, obreros y populares, pronunciados y acuñados por sus líderes emblemáticos y que el presidente Andrés Manuel López Obrador enuncia al dedicarles un año a cada uno, según lo alcanza su sexenio: Pancho Villa, Ricardo Flores Magón, Carrillo Puerto. 🌐

5. Ignatieff, Michael. Isaiah Berlin. Su vida. Taurus. 1998.

6. Wikipedia. Any Rand.

7. Jameson, Fredric. *Lenin y el revisionismo*. Lenin reactivado. ePub r1.0 Titivillus 05.09.15

LA CONCIENCIA NO HUMANA

La relación entre conciencia y cerebro es un tema que ocupa a las inteligencias humanas contemporáneas, pues hasta ahora no está claro cuales son las partes del órgano biológico que corresponden al prisma de manifestaciones que la cultura, a lo largo de 70 milenios (cuenta que inicia el homo sapiens), nombra conciencia.

Las huellas que la conciencia deja en el cerebro en el desarrollo de las culturas, que van de la conformación tribal más primitiva a la de los grupos que en torres transparentes deciden los destinos de las civilizaciones tecnofinancieras, en el capitalismo global integrado, son buscadas por los neurocientíficos en consonancia con la especulación de filósofos y pensadores avanzados.

En este ámbito de las investigaciones, recientemente hubo una aportación sorprendente por un paleoantropólogo (Lee Berger) que descubrió en un sistema de cuevas en Risingstar, al sur de África, una nueva especie de homínido, a la que nombró **Homo Naledi**.*

Lo asombroso es que son restos (huesos, una piedra pulida para cortar y marcar, huellas de carbón vegetal y huesos de animales que sirvieron de alimento) que han sido datados por el avanzado sistema de carbono 14, en 250 mil o 300 mil años de antigüedad.

El antropólogo evolutivo, Agustín Fuentes, colaborador de Berger, señala: Significa que esta especie de homínidos erectus, enterraban a sus muertos entre 150 y 200 mil años antes de los humanos.

Berger investigó una entrada artificial en la tierra árida y rocosa, excavada por mineros en busca de cal a finales del siglo XX. Esta excavación conectó a una cámara cavernosa a la que denominaron los espeleólogos “Cámara espalda de dragón”, pues se desciende a ella en un pozo muy estrecho, pero suficiente para un cuerpo humano, en proporción similar a la del Naledi.

Allí por primera vez luego de miles de años otra luz, que no fue la del fuego, iluminó una bóveda amplia, de techos formados por el arte geológico. En la limpieza de la tierra acumulada en el suelo no solamente se revelaron huesos que corresponderían a varios Naledi en diferen-



Cave of Bones, Netflix 2023

tes épocas, sino un entierro formal, un esqueleto que en la mano tenía una piedra trabajada para incidir en otras, o sea, **una herramienta**.

La reconstrucción que hace Berger en el formidable documental *Cave of bones. Cradle of Humankind* (La cueva de los huesos. La cuna de la humanidad. Marit Mannucci. Netflix 2022) significa una revolución en los estudios de todo orden, científico y cultural, pues solamente el pensamiento del homo sapiens se había acercado a intuir la existencia de otras especies y razas anteriores a los humanos, con la imaginación, y la mente de un hombre preciso: Howard Phillips Lovecraft (1890-1937).

La cámara también conocida como Cámara Naledi, fue localizada e investigada por un equipo especializado en esa peligrosa profesión espeleológica: Berger instaló una sala de mando para dirigir a los científicos que descubrían

lentamente el yacimiento. Sin embargo, sus ojos no alcanzaban a ver lo que solamente podían descubrir los del paleoantropólogo: leer la radiografía de esas paredes.

Así que robusto como es, Berger decidió arriesgarse y descender por el pozo en una faena muy ardua para él mismo y todo el equipo de atletas espeleólogos. Y entonces, con la luz de su linterna, leyó las paredes de la caverna para encontrar, y fotografiar con su teléfono, los trazos hechos por la piedra afilada que encontraron los arqueólogos en la mano cerrada del Naledi.

Una científica no lo creía: Esto quiere decir que todo lo aprendimos de alguien más.

En los Mitos de Thulu habitan seres como los Naledi. Hay escenas de su vida en las cavernas. Hay descripciones de ellos, seres alargados, erguidos, de movimientos únicos, como los grafistas del documental han logrado presentar.

Berger relaciona esos trazos en la roca con otros muy antiguos encontrados en otras partes y atribuidos a los primeros homo sapiens, una especie de geometría que es el principio del alfabeto, como los paleoantropólogos han ido demostrando a lo largo de sus estudios.

Si todo lo que Berger ha aportado es una realidad irrefutable, estamos hablando de que la conciencia no ha sido portada exclusivamente por el cerebro humano, y las huellas de la conciencia estarían todavía (biológicamente hablando) en otros cerebros distintos a los del homo sapiens, y la transmisión de conciencia, entonces, ha transitado de unos seres a otros (el saber, precisamente, la transmisión de experiencia).

Si la cultura de la civilización occidental tiene solamente un autor que haya intuitido esto (en el género literario llamado terror cósmico), ahora ya están los elementos (la evidencia arqueológica, que es el estudio de los escombros), para afirmar **que la antigüedad de la experiencia humana tiene raíces no humanas**.

¿Será lo mismo cuando se logre una evidencia de inteligencia fuera de nuestro planeta? (Lorenzo León). ☉

*Encontramos en el género Homo, al menos, 19 especies descubiertas hasta ahora, todas extintas salvo el Homo sapiens, la nuestra, el ser humano realmente existente. El Australopithecus no es parte del género Homo. Australopithecus y Homo son dos géneros diferentes dentro de la familia de los homínidos.

El Australopithecus incluye varias especies de homínidos que vivieron en África hace aproximadamente entre cuatro y dos millones de años; algunas de las especies más conocidas son el A. afarensis (que incluye al famoso fósil Lucy) y el A. africanus. El género Australopithecus y el género Homo tienen características similares, pero en las especies de Homo se da un cerebro más grande y también una forma de cuerpo más similar a la de los humanos modernos.

De las similitudes entre Australopithecus y Homo destaca la bipedación (la capacidad de caminar erguido sobre dos piernas). Las especies de Homo extintas son: rudolfensis, hábilis, naledi, gautengensis, ergaster, georgicus, erectus, antecessor, cepranensis, heidelbergensis, rhodesiensis, helmei, tsaichangensis, floresiensis, lozunensis, hombre de Denisova, hombre de la Cueva de los Ciervos y neanderthalensis.

Hay genes neandertales presentes en los humanos actuales. En los últimos años, los estudios genéticos han demostrado que los humanos modernos, especialmente aquellos de ascendencia no africana, comparten ciertos genes con los neandertales. Durante el tiempo en que los humanos modernos (Homo sapiens) salieron de África y se encontraron con los neandertales en Europa y Asia, hubo cierto grado de mezcla entre las dos especies. Se ha estimado que entre el 1 % y el 2 % del ADN de las personas no africanas subsaharianas provienen de los neandertales.

Estos genes neandertales se han conservado a lo largo del tiempo y se encuentran en las poblaciones actuales. Sin embargo, es importante destacar que la contribución genética de los neandertales a la población humana actual es pequeña y se distribuye de manera irregular. Además, la presencia de genes neandertales en ciertas regiones del genoma humano puede haber tenido efectos tanto positivos como negativos en la adaptación de los humanos modernos a su entorno. Cabe mencionar que los neandertales no son los únicos homínidos extintos con los que los humanos modernos tuvieron algún grado de mezcla genética: también se ha descubierto que hay un pequeño porcentaje de genes de los denisovanos, otro grupo de homínidos extintos, presente en las poblaciones actuales del este de Asia y Oceanía.

Armesilla, Santiago. *Lenin. El gran error que hizo caer la URSS*. Almuzara. España. 2004.

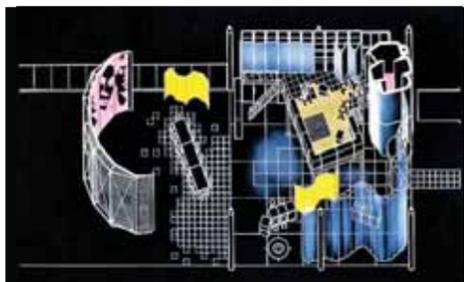
LA ARQUITECTURA COMO DISEÑO DE INTERIORES EN LA OBRA DE

EDGAR MARÍN

JOEL OLIVARES RUIZ*



Reunión de la CIAM en Otterlo. 1959



Strip House 8 Ron Herron, Archigram. 1986



Chauffeur House Pedro Kok. 1927



Maison de l'homme, Zürich. Le corbuiser

La evolución del paradigma del Moderno en la segunda mitad del siglo XX se ve cuestionada en la parte esencial, que es la materialidad y permanencia, conceptos que han acompañado a la Arquitectura desde su origen. Este cuestionamiento se produce cuando por fin se logra una organización a nivel internacional a través del CIAM, y su proclama: la Carta de Atenas hacia la planificación de las ciudades desde el urbanismo, liderada por un personaje relevante por su aportación al movimiento Moderno desde los años 20 –Le Corbusier– y el grupo Team X, conformado por jóvenes académicos. Su proclama fue en el sentido de humanizar las ciudades, quitarles la escala de los automóviles, ante la visión norteamericana. Aunque se decantaron por el urbanismo de los multifamiliares sociales en lugar de la casa unifamiliar social fabricada con un modelo, enfatizando de que cada familia y cada persona tiene maneras distintas de habitar, lo que promovieron es la idea de una ciudad integrada en usos mixtos tipo aldea, con espacios de uso público para la integración social.

Este evento golpeó emocionalmente a Le Corbusier quien dejó la presidencia y desapareció el CIAM, pero caló en varios grupos que interpretaron de otra manera la planificación, con la prospectiva, esto es, la visualización del futuro probable.

El mismo Peter Smithson propone la casa del futuro de un solo espacio habitable, en lugar de habitaciones, lo que ahora se llama loft, utilizando tecnología ligera y versátil para hacer cambios para crecer y decrecer. La respuesta a esa nueva proclama genera tres grupos que nacen en 1960: Archigram en Londres, la Arquitectura Metabólica en Japón y Robert Venturi en Filadelfia. El mismo Le Corbusier hace una interpretación de este enfoque en la Casa Museo de Zúrich, su última obra 1963.

Tanto Metabolistas como Archigram es mirar al futuro desde el punto de vista disruptivo contra la construcción y planificación normalizada, que ha sido el cáncer en el crecimiento desordenado de las ciudades contemporáneas. La síntesis de su propuesta es alcanzar el desarrollo de la tecnología; algo que es diferente al Moderno al abrazar la tecnología normalizada materialista, en lugar de la ligera o alternativa. Es otra manera de interpretar las propuestas arquitectónicas de Le Corbusier con la concentración de las ciudades con los multifamiliares y los edificios rascacielos, con tecnologías e iconos que no existían cuando se inició el siglo XX, que es la era espacial. Por ello la ruptura de la materialidad y la propiedad permanente, ante una sociedad después de la guerra donde hay que rehabilitar y crecer de manera industrial. Por ello las propuestas de diseño van a desmaterializar la arquitectura con la tecnología ligera y a lo que se llega es la arquitectura primitiva de las tiendas desmontables, con tecnología industrializada, la planta libre, por el espacio abierto, el concepto de cápsula y la tecnología modular, conceptos visualizados de manera gráfica y aplicaciones a la cápsula lunar.

La desmaterialización la podemos ver en esta propuesta de colocar una superficie como piel o doble fachada con un significado de coexistencia en el entorno urbano pero en el interior un campo donde están disgregados las áreas y servicios de manera individual y evolutivo.

Hay antecedentes que pasaron desapercibidos como la obra de Rietveld, en la casa Schröder y la propuesta de dos modelos de casa metálica. En el caso de Le Corbusier, en 1963 empieza la construcción de la Casa-Museo de Zúrich donde utiliza el modelo



de Chandigarh 1950, hecha en concreto para traducirla al metal. Lo interesante es la separación del techo para dejar la construcción libre, modular, fabricada con paneles metálicos y elementos estructurales industrializados (ángulos extruidos de dos pulgadas) ensamblados con pernos. Al plantearse este modelo, la interpretación cambia, como una arquitectura como Diseño de Interiores, por la tecnología ligera, por la transitoriedad y la fácil adaptación y lo más importante el enfatizar concepto escenográfico de la Arquitectura. Como consecuencia, al evitar el urbanismo planificado, aparece la traducción del concepto de interiores al exterior, primero como jardinería para después ser el landscape o paisaje urbano.

La arquitectura de Interiores como tipología tiene su nacimiento a partir de esta época, como fusión de dos disciplinas: la Arquitectura enfocada a construir los edificios con un enfoque tecnológico estructural con espacios interiores vacíos, y la Arquitectura como interiores considerada complementaria, como la adaptación a un uso con los acabados y el amueblado, sobre todo en los edificios comerciales. Con esta fusión, la visión de la Arquitectura como interiores es, como lo planteó Walter Gropius en su libro *Hacia una Arquitectura Integral*, la fusión de la Arquitectura con el Diseño Industrial y el Gráfico en Bauhaus. Por supuesto que tiene antecedentes, en la oficina de W. Gropius, en el Stand para feria, con Mies Van der Rohe, en la casa experimental y el Pabellón de Barcelona, al igual que en el Constructivismo Ruso con el pabellón para la Feria Universal en París de El Lissitzky, la Shöeder-house y la casa prefabricada de G. Rietveld.

El desarrollo de este tipo de arquitectura aparece en áreas como hotelería, gastronomía, espectáculos recreativos, ferias, desde las comerciales con un stand hasta las las Ferias Universales, dado su enfoque escenográfico, tecnología ligera y de materiales industrializados. Lo interesante como aportación es el énfasis en el Diseño.

Un ejemplo que nos ilustra la diferencia de la Arquitectura y de la Arquitectura como interiores es la casa Yanakacho en Japón. En esta obra se maneja la planta libre. La cocina es el espacio social y la escalera denota la movilidad de las áreas fuera de los esquemas tradicionales. La doble piel o fachada falsa delimita el espacio exterior del terreno haciéndolo interior o de transición y la forma de la arquitectura en el entorno urbano es minimalista como arquitectura del silencio.

LA OBRA DE EDGAR MARÍN

En la obra de Edgar Marín podemos encontrar como antecedente conceptual a Richard Neutra, arquitecto vienés que trabajó con F. L. Wright, de donde se nota en su arquitectura el concepto de orgánico. Sintetiza con Mies la incorporación de la estructura metálica con tubulares y los amplios espacios. El paisaje forma parte de la afinidad con Wright por su antecedente de haber trabajado en Zúrich antes de llegar a Chicago, con el jardinero paisajista Gustav Ammann.

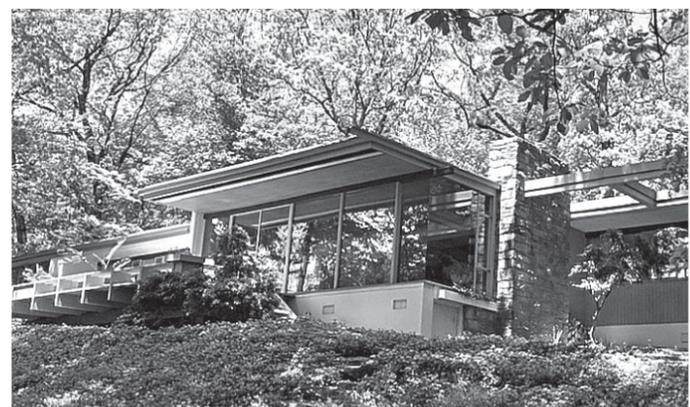
El desarrollo de la obra de Neutra, en la zona de California, a diferencia de la tecnología normativa norteamericana de madera con el modelo victoriano inglés, fue al introducir a la manera de Mies, las estructuras metálicas, emplazando su obra en el paisaje. Para Enrique Murillo era un referente. De hecho su primera obra –La Pérgola– tiene el mismo sentido: un gran espacio zonificado con una sola cubierta de madera y lámina.



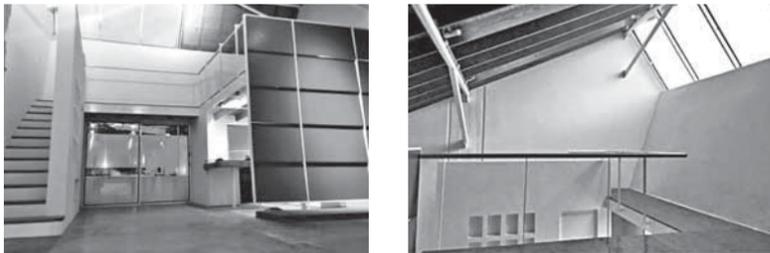
Unité d'habitation, Le Corbusier y Charlotte Perriand. 1952



Casa Yanakacho, Taiga Kasai + Chong Aehyang Architecture. 2020



Coveney Huose, Richard Neutra 1960



DEPARTAMENTO STOUMEN

En el departamento Stoumen se puede observar el énfasis en la arquitectura como interiores: un solo espacio a doble altura con mezzanine. Se percibe que es una adaptación en un segundo piso y lo que explota es la dimensión del espacio, dejando en la parte de abajo del mezzanine la cocina, separada ésta con una mampara que no llega al piso para denotar la transitoriedad y ligereza de la mampara metálica. La estructura que la contiene es de tubulares ligeros. El espacio se agranda por el grande tragaluz cenital. El uso de la madera en el techo y en el piso lo hace cálido; la estructura portante es elemental, se aleja de las armaduras. La solución, además de escenográfica, es para no cargar la losa de entrepiso.



CASA DEL ÁRBOL

Esta obra se encuentra en un fraccionamiento privado cerca de Coatepec, en zona rural. Aquí se aplica la búsqueda de hacer una casa a partir de una estructura metálica con IPRs y cubierta de madera. Totalmente separada del terreno, permite el aire fresco y evita la humedad del suelo. Claramente respeta los árboles para sembrar la casa, incorporándolos a la composición, con el sentido orgánico de Richard Neutra. Los grandes volados y la ampliación de la estructura en los laterales, hacen una composición muy dinámica y espacial, donde la cubierta pasa a un segundo plano, denotando la composición con planos verticales y horizontales. La estructura del techo es de madera y triplay. La manguetería es mínima y pasa desapercibida al no tener divisiones, solo vidrio, lo que le otorga transparencia interior y exterior: por fuera se ve ligera y por dentro se apropia del paisaje hacia el interior.

La calidad de la obra se percibe madura en el manejo de los conceptos, el respeto a la naturaleza, la tecnología desarrollada, lo compacta que es y de la integración al sitio.

En el interior luce bien la cubierta. Es la arquitectura la protagonista, por lo que requiere pocos muebles. Las divisiones son mamparas estructuradas.

Es una casa pequeña, pero se ve majestuosa. La privacidad de este fraccionamiento de pocos y grandes lotes es lo que se aprovecha para dejarla sin protecciones contra robo o miradas de extraños.



CASA PITAYA

Esta obra conserva el enfoque de usar la estructura metálica con aplicaciones en los cerramientos para adecuarlos a las condiciones del proyecto, en cuanto el sitio, por las condiciones del entorno. El fraccionamiento, si bien es campestre, requiere privacidad y seguridad por estar sin vigilancia, por ello tiene una serie de elementos semánticos de arquitectura regional se podría decir, muy adecuada a la zona de La Pitaya, con la teja en la cubierta del estacionamiento y el muro de piedra, elementos volumétricos más tendientes al minimalismo.

La parte posterior es más clara con la experimentación de la estructura metálica y la volumetría minimalista. El detalle de dejar envoltivo a la forma le otorga la característica de tecnología ligera propia de la arquitectura de interiores.

En el interior, el manejo de la doble altura y la estructura metálica vista, deja como protagonista una obra prefabricada y ligera. Al dejar en la planta baja como una caja de vidrio, introduce la vegetación a la casa, con los amplios pasillos alrededor como terrazas y la incorporación del estanque de agua. Resulta un manejo excelente de la integración al entorno natural, que hace un lujo debido a la calidad de vida, habitar esta casa.



CASA POZO AZUL

La casa Pozo azul es más minimalista por su volumetría; sin embargo, conserva algunos conceptos de la obra como interiores, que es la separación con el terreno para solucionar la loma, los espacios como galería o loft, la luz cenital y el ventanal, de piso a techo para extender el espacio incorporando el entorno.

La cubierta de madera y metal, la hace ligera, un detalle que aleja a la estructura de la forma funcional y lo acerca más al diseño como plafond, son las vigas diagonales. Los muros de madera y la iluminación como galería es el tratamiento de la arquitectura propia de interiores.

En la noche, la iluminación artificial es de interiores, sobre todo por el énfasis en el volado de los volúmenes. La luz hace etérea la forma.

Parece ser un conjunto habitacional en Tulum, donde cambian las condiciones y el carácter del edificio, con una doble fachada de bambú al frente. Continúa la exploración de tecnología alternativa ligera, propia de interiores. La fachada, aunque estructural y regional, es minimalista, porque se ve como un bloque integral. El lateral de concreto armado, es interesante con las ventanas como ventilación.

El edificio tiene una estructura de metal y la doble fachada está intencionada a ser una celosía para dar sombra y ventilación, pero también privacidad. Esto lo podemos observar desde los interiores, sin eliminar el tema del paisaje por la altura del edificio hacia la ciudad; al dejar huecos, la estructura enmarca tramos del paisaje.

El diseño de interiores como arquitectura se ve patente en esta obra: el manejo de la doble altura, con la luz cenital y la eliminación de la estructura lo hace minimalista; la escalera y pasillo como escultura lo hace escenográfico; las superficies de madera lo hacen gráfico y ligero.

Esta casa es más del estilo de Richard Neutra. Recupera la imagen del Moderno de los años 50 por la estructura metálica ligera con la cochera al frente y el bloque en volado. La vista de la casa hacia el jardín encima de la loma, le da privacidad y la hace espectacular.

La concepción de un solo espacio social de sala comedor-cocina, delimitado por la estructura, con la amplitud que da la cubierta inclinada y el tragaluz como continuidad de las ventanas con el mínimo de manguetería para resolver la ventilación, hacen percibir el espacio más grande de lo que es.

El Diseño de Interiores está en la cocina, es la separación como mampara de un bloque que le da escala al espacio e integra como muro-mueble parte de la cocina. La integración a este espacio de la cocina rompe con la idea de un área de servicio que hay que esconder.

Está hecha para el uso de sus habitantes con el disfrute del momento de preparación como parte social de la actividad. Sigue el concepto de loft.

Este edificio de departamentos, también en Tulum, sigue el mismo esquema de la doble fachada con estructura de madera y bambú. Dos volúmenes con las circulaciones al centro con un elemento de agua. Los pasillos con la estructura metálica literalmente son puentes que unen los dos bloques.

El interior es un solo espacio a doble altura con mezzanine; la estructura metálica le da ligereza; el ventanal a doble altura, luminosidad y calidez con el piso y plafón de madera.

La obra de Edgar Marín es muy madura. Tiene conceptos que los va evolucionando en todas sus edificaciones: una tecnología de metal, concreto y madera que para hacerla ligera, modela el espacio como loft y los elementos de división como mamparas los maneja como Arquitectura de Interiores. Es importante también el respeto y disfrute del paisaje, la inclusión de la jardinería y del agua, así como la adaptación al entorno natural de la Arquitectura, en obras de calidad constructiva y exploración formal. ⊕



MADARA TULUM



CASA JINICUIL



MAHA TULUM

HERNÁN LARA ZAVALA

LA CARNE Y LA NOSTALGIA

JORGE PÉREZ-GROVAS

El último carnaval
Hernán Lara Zavala
Editorial Alfaguara
2023

“La palabra es el lugar que todos habitamos. ¿Sus fronteras? Labra la palabra y aparecerá un mundo”, escribe Hernán Lara Zavala en la novela Península, Península.

La literatura es un espacio-tiempo de encuentro, desencuentro, asombros y vasos comunicantes edificados con palabras. El escritor, con la argamasa del lenguaje, reconstruye universos exteriores y sondea en los recovecos interiores, el encanto y el desencanto del alma humana.

La novela más reciente de Hernán Lara Zavala, “El último carnaval” es simultáneamente un ejercicio de la memoria, una ficción testimonial sobre un pasado no tan remoto, pero definitorio en la personalidad de toda una generación urbana, rebelde, rocanrolera, contestataria, así como un recordatorio de que los temas de la literatura, de la palabra entramada, se limitan por lo general al amor, al sexo, a la locura y a la muerte.

Confieso que aunque me une con Hernán una vieja amistad, por cierto prejuicio sobre el amor romántico, comencé a leer con recelo “El último carnaval” que en su *Opertura* se nos presenta como un novela de amor, al empezar diciendo que “nada, ni nuestro prolongado silencio ni el tiempo que nos separó durante tantos años podrán borrar aquellos días en que tú y yo fuimos más nosotros que nosotros mismos” (...) porque “esto no es una misiva de amor exclusivamente para ti sino para todos aquellos que se han atrevido a arriesgarse a amar, les haya ido bien o mal”.

Sin embargo esta primera sensación de rechazo que anticipaba quizá una novela edulcorada, se desvaneció de inmediato cuando avanzando en su lectura fui rápidamente “atrapado” por su contenido, -como debe suceder en cualquier relato que nos resulte memorable, interesante e inquietante-, tanto por razones históricas, filosóficas, políticas, personales, o por asuntos específicamente literarios.

El primer giro de tuerca “Be-Bop-a-Lula” lo da Hernán en la primera parte del relato donde nos desvía de la atención de una novela de amor al escribir que “el día que murió para mi mi hermano Jorge... me vino a la mente aquella noche en que nos preparábamos para el carnaval”. La fiesta de la carne, el rock’n roll y



Hernán Lara Zavala. Fotografía de *Hola News*

el idioma inglés aparecen para confirmar aquella idea de Carlos Monsiváis sobre la primera generación de “gringos” nacidos en México como la paradoja de una naciente generación rebelde y contestataria, pero muy influenciada por la cultura pop, la literatura y el cine norteamericano, referencias que estarán presentes a lo largo de toda la narración.

“El pasado es parte de nosotros, si no es que somos nosotros mismos: somos nuestro pasado y apenas un poco de nuestro presente sopesando la eterna incógnita del futuro”, escribe Hernán.

La narración de fuerte contenido costumbrista y testimonial, se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX, principalmente en la Colonia del Valle, del Distrito Federal, que ahora todos conocemos como la Ciudad de México, una colonia muy conservadora, de clase media y media alta donde yo viví en la infancia y en la adolescencia. Es ahí donde sucede parte medular del relato, por lo que sus espacios, lotes baldíos, calles y parques, me son familiares, memorables y afectivos, de los que además puedo distanciarme desde el bosque de niebla de Coatepec donde hoy habito.

Esto me lleva a reflexionar sobre un posible apotegma que tiene que ver con la lectura de un texto literario: la identificación del lector ya con las situaciones externas o con los dilemas internos que

viven los personajes y que se proyectan en nuestro imaginario como experiencias afines, y el descubrimiento de sensaciones o conceptos que reconocemos o que nos permiten re-conocernos.

Me llamó la atención que Hernán escribiese en la octava década de vida una novela que involucra adolescentes y jóvenes, temas que por lo general desarrollan escritores noveles y no como él, con una obra madura y de tanta solidez literaria.

De haberla escrito en la juventud, es muy probable que Margo Glantz la hubiese incorporado como uno de los exponentes de la literatura “de la onda”, al evocar los años convulsos del rock & roll, el 68, la masacre de Tlatelolco, las “perradas y los porros” de Ciudad Universitaria, la marihuana, el compromiso social, el desencanto con la religión católica, el amor libre y el aparente desenfreno de una juventud en franca rebeldía contra el autoritarismo existente.

“En el aire se empezó a respirar un ambiente de inquietud, de discusión y un anhelo de cambio radical, un ánimo de descontento social que brotaba a flor de piel entre los jóvenes esperanzados a la luz de la Revolución cubana, (...) de la revolución sexual, del movimiento hippie, del feminismo, de la píldora (...) la imaginación al poder, prohibido prohibir, seamos realistas, pidamos lo imposible“ (...)

Su primera novela -que leí hace muchos años si la memoria no me falla en su edición primigenia de la editorial de Joaquín Mortiz- es un libro enmarcado en el género de la no ficción, la “crónica de un asesinato anunciado” donde hace el relato certero y documental de un crimen político sucedido en Yucatán en los años de la “guerra sucia” contra un joven líder de las causas obreras y campesinas, Efraín Calderón Lara, alias “Charras”, que “con las artimañas de la imaginación literaria, Lara Zavala logra hilvanar un intrincado tejido que le permite explorar las causas secretas de un homicidio político con todas sus agravantes”. Así que los temas de personajes juveniles, rebeldes y contestatarios y los ambientes costumbristas, no son ajenos a la pluma de Hernán.

Esto me hizo pensar si en este caso específico “El último carnaval” aborda también una temática íntima de experiencias autobiográficas matizadas por la ficción, pero reconocibles por situarse en ambientes y situaciones verídicas, como el retrato de la Facultad de Ingeniería de la UNAM donde él mismo estudió y la detallada descripción de “las perradas”, momento de iniciación y escarnio al que eran sometidos los estudiantes de nuevo ingreso “mientras a unos les marcaban la frente con pintura azul, otros se abalanzaban sin más sobre los que estaban en las primeras bancas para raparlos (...) había quienes cortaban el pelo con navajas de botón y hasta de bolsillo”, reflejo de una violencia social latente y heredera del machismo y del patriarcado aún vigente en la sociedad mexicana.

Lo que llama la atención es que lo haya escrito en la octava década de la vida, como una forma de recrear su experiencia vital a través de la ficción y ahí los vasos comunicantes con mi propia historia y el vínculo literario que me une con Lara Zavala.

Mi primera novela “La seducción de la mirada”, escrita cuando tenía 30 años y publicada por Hernán en la UNAM, es el relato de la vida de un hombre de 80 años en las vísperas de la muerte. Con pasajes escritos en inglés, mi intención al realizarla fue que mi personaje se separase lo más posible de mi propia experiencia, para dar cabida de lleno a la ficción literaria, como la forma en que las palabras permiten emular la vida.

“Y sin duda, detrás de cada obra se encuentra su creador con sus obsesiones y sus sueños muy particulares (...) En realidad, es casi imposible determinar qué es lo que hace a una persona escritor. En su búsqueda de la verdad, el escritor juega continuamente con los elementos de que se sirve para llegar a ella... Si: escribir para preservar nuestra experiencia personal, pero también para modificar, iluminar y a veces cambiar el estado de las cosas.”

Eso me lleva al hecho de que las motivaciones de un escritor para hablar sobre uno u otro tema, para construir uno u otro personaje, son misteriosas y profundas, intrincadas y con frecuencia perversas o disruptivas: la palabra nos permite labrar nuevos mundos.

Redactado en la mayor parte del relato en la primera persona del singular, como mis se trataba de un testimonial de las remembranzas de Adrián, el protagonista de la novela, Lara Zavala modifica el orden de la narración y de

forma intermitente recurre a la tercera persona como para alejarse del personaje y de su testimonio, un recurso curioso de distanciamiento brechtiano que le permite al lector penetrar en el texto con distintas miradas.

“El se miró a sí mismo a la distancia. Ya era otro”. Porque en el ejercicio literario los personajes siempre son los otros, pero los otros siempre somos nosotros mismos, extraña paradoja de la oblicuidad que solo permiten las palabras, las imágenes y los escenarios literarios o cinematográficos.

“Así transcurrió todo el año de 1964 que yo llamé el de los Beatles. Frente a ti, mi carrera de Ingeniería pasó a segundo plano, por no decir que quedó semi-olvidada. Así son los estragos del amor (...) mientras yo te penetraba (Magdalena) tú no hacías más que repetir: “¡Esto es la locura, es la locura!” (...) Me dijiste entre lágrimas que te casarías a principio de año (...) tu ausencia se me hizo insoportable... mi única opción fue refugiarme en los estudios... Dejé de verte durante años (...) Durante años no volví a saber de ti. Ni una carta ni un telefonema (...) Cuando se acercaron descubrí tus ojos verdes: tu mirada había cambiado por completo y en tu rostro se reflejaba un rictus de amargura y descontento.”

Como en mi propia experiencia “Adrián conoció a muchos descendientes de republicanos españoles que le inyectaron un aire de libertad a su generación y a las relaciones de pareja en México y contribuyeron de manera decisiva para liberar a la mujer de sus atavismos (...) sintetizada en la frase de María Zambrano: “la virginidad no se pierde sino que se gana”.

Todo esto sucedió en el aciago año del 68. “¿Ahora sí era el último carnaval? ¿Con muertos y todo? No lo sabía, ni siquiera lo podía imaginar, pero al abandonar el departamento anónimo de Tlatelolco Adrián se percató de que lo que había sucedido aquella noche no había sido en balde y que esa experiencia cambiaría radicalmente el rumbo de su vida”.

Con un recurso narrativo curioso pero eficaz, en la parte culminante de la novela distanciado de su personaje que en algún sentido parece también su *alter ego*, Lara Zavala recrea en tercera persona y en retrovisión el reencuentro de Adrian con Magdalena como una película en reversa, que va del desencuentro al encuentro, desde una bacínica como símbolo de un amor prohibido, hasta un cuarto sin baño en Cuetzalan donde cogen con una intensidad erótica que hace de su novela un entretejido de palabras impúdicas, memorable y sensual. En otro de sus encuentros, “Adrián se incorporó, se quitó la camisa, se descalzó y se quitó el pantalón. Con el sexo erecto lo puso frente a su boca. Ella lo besó, lo lamió, lo mamó (...) Cuando ambos quedaron satisfechos Magdalena dijo: -Hace tiempo que no hacía el amor como Dios manda...”

Porque el mandato de Dios no puede ser otro que el bienestar de sus criaturas. Pero en el imaginario del catolicismo, que también es cuestionado a través de las páginas de esta novela nada ejemplar, fornicar es un pecado, por lo que el relato y las reflexiones de Hernán Lara Zavala, no solo se presentan como una provocación, sino como una afirmación de que la realidad es única y distinta a la que le quisieron enseñar los maristas en el fa-

moso Instituto México, fundado por un “santo ni que santo, pues los santos, como los milagros, no existen más que en el corazón de los ingenuos y dogmáticos...”

Nos encontramos entonces también ante una novela de transgresión. Porque la literatura permite traspasar los límites de lo prohibido sin afectar a otros, y aún aquello que para algunos pudiese parecer obsceno (esto es, que debe permanecer fuera de escena, por perturbador o perverso) puede encontrar en el laberinto de las palabras una forma de expresión inocua pero estimulante. “Anhelaba lo único, lo inesperado, lo excepcional, aunque quizá daría con lo mediocre, lo patético y tal vez hasta lo trágico. Se arriesgaría, pero a toda costa evitaría lo banal.”

Aprovecha la oportunidad del distanciamiento, para reflexionar también sobre su oficio de escritor, sus hallazgos juveniles que encuentran en esta novela de madurez una ocasión especial para expresarse como una teoría literaria personal y única, hasta cierto punto alejada de la academia donde Hernán se ha desarrollado.

“Cuando alguien aspira a ser escritor nada mejor que leer a otros escritores o artistas, con objeto de conocer sus vidas, sus inicios, Su formación, sus escollos, sus ambiciones, sus sendas secretas (...) Todo arte surge de un anhelo de imitación primero y de superación después”.

Un amor que fue pero que no pudo ser. “... le pareció ver con el rabillo del ojo, su agraciado perfil, los ojos verdes, las piernas fuertes y el nalgamen que tanto lo había obsesionado (...) Fue entonces que te vi: caminabas sonriente hablando con los niños sin percibir que te observaba. Eras tú, que de repente volvías a aparecer en mi vida, como un regalo, sin necesidad de que yo te buscara (...) Cuanto había cambiado el mundo para ambos en esos pocos años. ¡Magdalena! (...) Tus ojos expresaban reconocimiento pero tu mente no alcanzó ni a identificarme ni a pronunciar mi nombre.”

“Hubiera sido mejor enterarme de que estabas muerta? No lo sé, pero la pregunta que me persiguió a lo largo de estas páginas fue si ahora sí, por fin, me había enfrentado al último carnaval.” El carnaval de la vida, como alegoría de la celebración carnal que significa estar vivo, en esta ráfaga fugaz que es la existencia y de la que solo nos percatamos en ocasiones a través del dolor, de la separación o el desencanto.

“Pero de súbito me di cuenta que mi generación, que yo llamo del 68, transcurrió saltando de una crisis a otra, de un carnaval dantesco a otro peor (...) aún habría que despojarnos de nuestra última máscara.” Nos dice el autor que “ésta es una novela de iniciación y, a la vez, de recuperación del tiempo o el paraíso perdido. Concentra la intensidad y la frescura de la juventud (...) con esa otra intensidad, la de la nostalgia, la añoranza de todo lo que fue, o todo lo que fuimos, y que sólo podemos recordar a través de la memoria”.

Con un final sorprendente, que como lector me provocó un sentimiento íntimo y profundo, incluso un escalofrío, un estertor, “El último carnaval” aparece como la metáfora de este fin y principio de un siglo que también es un ciclo peculiar de nuestra historia contemporánea. ☉

PERIÓDICO Y REVISTA

EXTENSIÓN UV

1979-1994



Exposición que tuvo lugar en USBI

Extensión

Órgano Informativo de la Dirección de Extensión Universitaria de la Universidad Veracruzana

No. I, Vol. I, 15 de noviembre de 1979

La publicación periódica *Extensión*, órgano informativo de la Dirección de Extensión Universitaria de la Universidad Veracruzana, se editó entre los años 1979 y 1994, durante el cual circularon 39 números, siendo este su primer número. El director fundador fue Lorenzo León Diez. Su aparición fue con el objetivo de difundir el mensaje de los universitarios y lograr que el conocimiento creado en sus aulas e institutos se difundiera a la sociedad en general. La labor editorial estuvo a cargo de jóvenes que acababan de terminar su formación en las facultades de Letras y Ciencias de la Comunicación de la Universidad Veracruzana. La edición de imprimía en técnica *offset* y usaban fotografía analógica (de rollo o de carrete) para ilustrar los reportajes.

Conócelo en el área de colecciones Especiales de la USBI-Xalapa. *Colección UV.*



- NOVEDAD -

La obra de Julio Scherer García (1926-2015) está integrada por veintitrés tomos, además de una vasta escritura hemerográfica en *Excelsior*, el diario que dirigió de 1968 a 1976, y el semanario *Proceso*, que fundó en 1976.

Considerado el "Zarco de nuestro tiempo", Scherer creó un nuevo género periodístico literario que se decantó en una gran metáfora: la cárcel y el Palacio, el asesino y el juez, el criminal y el policía, el regicida y el ministro, la prostituta y la primera dama, la reina del crimen y la reina del castillo.

La dimensión social de la obra de Scherer abre y cierra un ciclo histórico del fin de la modernidad mexicana y primer tramo de la democratización que estamos viviendo.

La máquina de escritura que organizó Scherer en la estructura industrial del periódico, primero, y, luego, en su revista fue el espacio de expresión de los pensadores, intelectuales y artistas contemporáneos a la violencia con que la posrevolución dio sus últimos estertores: la matanza de 1968 y la Guerra Sucia, perpetrada por el presidente Luis Echeverría.

Los protagonistas de estos acontecimientos tienen sus recintos en Palacio Nacional y en las cárceles, que incluyen desde el hierro tecnológico de las cárceles de máxima seguridad hasta las escondidas mazmorras, espacios en donde Scherer tejió una sorprendente prosa en que lo noticioso y lo simbólico se enlazan en una de las narrativas más trascendentales de finales del siglo XX y el despuntar del presente siglo.

POBRES CRIATURAS

LA ODISEA DE BELLA

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

El retozante e irónico sex-appeal de Bella Baxter en *Pobres criaturas* (2023), película dirigida por el griego Yorgos Lanthimos, difiere sustancialmente de los estereotipos de la época del Hollywood de oro donde el imaginario proyectaba la belleza femenina con aura maldita. La cosificación en las cintas de la gran industria las arrinconaba al ostracismo de la noche entre manto de culpa. En cambio, Bella denota una libertad plena en su estética -sin obedecer al canon del deseo del hombre-, y en su periplo sexual desatado jamás opera la moral a pesar de que la historia se desarrolla en una suerte de tiempo victoriano -juicio ético que se suspende debido al travieso género que utiliza Lanthimos: comedia negra combinada con ciencia ficción, sobre todo esa ciudad de Londres que aparece con una imagen steampunk retrofuturista).

Gilles Lipovetsky analiza en *La tercera mujer* que posterior a ese manierismo vampírico, las estrellas fueron actrices que ya carecían de misterio -la pose postcoital y el cigarro-, y, en su reverso, eran más explosivas, como Marilyn Monroe o Brigitte Bardot. Aunque siempre bajo la mirada del eros patriarcal en donde se impuso el estilo pin-up con imágenes provocativas: delineado de ojos, pintura de labios, tez luminosa (bronceada), escotes y hombros descubiertos, faldas pegadas para resaltar la voluptuosidad, medias de ligero y zapatos de tacón (véase *Asteroid city* (2023) de Wes Anderson para apreciar la parodia de la moda del american way of life que encarna Scarlett Johansson a inicios de la Guerra Fría).

A querer o no la revolución sexual de los sesenta y setenta fue descosificando la figura femenina. La modernidad fílmica ofreció efigies renuentes a cumplir las expectativas de lo masculino. Los papeles de las mujeres en la obra de Jean Luc Godard sintetizaron la inocencia y sensualidad por venir. Sí, la nueva ola francesa ponía en el escenario novedosas identidades femeninas.

El look de ellas en la actualidad presenta un erotismo más desligado a los arquetipos a través de una estética menos dramatizada que, incluso, como lo demuestra el transgresor y vanguardista vestuario de Bella, es más lúdica al funcionar como caballo de Troya porque se insinúa desde las arrugas de las bombachas hasta las telas (látex, plástico) como partes del órgano sexual femenino sin que se altere el aire victoriano de los atuendos.

Claro, personajes como los de las cintas de Virginie Despentes (*Viólame*, 2000), Julia Ducournau (*Titane*, 2021) o de Jean-Jacques Beineix (*Betty Blue*, 1986) están inmersos en el rechazo radical al mundo varón o se sitúan en el fatalismo de la ninformanía -habrá que revisar la saga de Lars Von Trier.



Hay también un realismo sucio cuyo discurso es la denuncia. *Pobres criaturas* está en el extremo opuesto: es una sugestiva celebración que va, en apariencia, a contracorriente de una gran protesta.

La Baxter se ubica en una trama completamente desdramatizada en contraste con el adrede sentido anti Sherezade de Von Trier. Lo hace el director Lanthimos basado en una estrategia transgénica neobarroca como sería la comedia negra posmoderna. La falta de centro y la proclividad por lo híbrido ha favorecido que este tipo de películas sean acaso más subversivas por rebasar posturas ideológicas y no estancarse en la desmitificación y anulación del poder (al que le quitan su fachada y de todos modos derogan con su iconoclasia).

La intertextualidad de Lanthimos saquea desde ángulos impensables de juntar (hasta romance gótico

tiene) y consigue una de las representaciones femeninas más reveladoras del siglo en curso. Lanthimos ha declarado que fue un cuadro del expresionista Egon Schiele el que lo inspiró para pensar en Bella, sobre todo en el color negro azabache de su cabello.

Una clave es el delirante trabajo de diseño de vestuario de Holly Waddington. Hay una mezcla al principio donde Bella viste ropa de bebé con guiños a los órganos genitales femeninos, porta una blusa-clitoris y una blusa-vagina con orificios y pliegues. Se trata de una idea para describir y acompañar la evolución del personaje. Quería prescindir del lugar común cromático de la lencería: rojo y negro, y por ello es que insistió en tonos suaves e inclusive el color carne. Cuela un abrigo en forma de condón, victoriano, para anunciar la etapa del burdel de París, donde Bella además luce el Dark Academia, ropa ligada al Oxbridge, refuncionalizando los uniformes de prestigiadas instituciones de educación para convertirlas en símbolo del despertar sexual -estar listas para los ritos de iniciación. El eclecticismo de Holly reúne referencias de todo tipo, desde los trajes y botines blancos de André Courreges, piezas surrealistas de Elsa Schiaparelli (amiga de Salvador Dalí y Jean Cocteau) hasta imitaciones de los abrigos emplumados de Moncler.

Ahora bien, este sexy moderno del que habla Lipovetsky está desdramatizado además por el amoral destino del periplo entre Londres, Lisboa, Alejandría, París y Londres. Sí, el regreso de esta fábula femenina de Frankenstein, aquí criatura resucitada por la ciencia tras un suicidio enseña un final que retorna a una vida disipada en matrimonio. De alguna forma nos recuerda a la novela *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989), de Juan García Ponce. En ambos casos, Bella e Inmaculada con semejanza física, emprenden un viaje hacia el exceso que no es otra cosa más que una epifanía. Bella tiene su Odisea donde se autodescubre, se empodera y se libera. El romance gótico tiene una cruel vuelta de tuerca para su tradición.

No echaría en cara que Lanthimos después de filmar películas tan crípticas como *Kinetta* (2005), *Canino* (2009), *Alps* (2011), *La langosta* (2015), *El sacrificio del ciervo sagrado* (2017) y quizás *La favorita* (2018) diera un salto al mainstream con este portento visual -la más en su corta carrera, que evoca a *Delicatessen* (1991) de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro y a *Hugo* (2011) de Martin Scorsese. *Pobres criaturas* es al propio tiempo una refrescante declaración de principios feministas exenta de mensaje lacrimógeno y panfleto, y eso sí, conserva la corrosiva ironía del misántropo griego. ☉

EDICIONES G PUBLICACIONES PARA LA UGD

ALEJANDRA PALMEROS MONTÚFAR*

La Universidad Gestalt de Diseño tiene más de 30 años como institución educativa al servicio de la enseñanza del diseño. En sus aulas se han formado profesionales en muchas áreas y escalas del diseño: arquitectura, industrial, interiores, gráfico, modas y más recientemente, en el área de animación, diseño web y arte digital. Los egresados de la UGD se han diseminado por toda región y el país. Muchos han migrado y llevado consigo sus conocimientos y experiencias para hacer que el diseño cumpla su función de mejorar experiencias. Es un orgullo saber que, muchos de nuestros estudiantes ahora son docentes, talleristas y gestores culturales, por lo que de manera constante siguen promoviendo y compartiendo lo aprendido en nuestras aulas. Es así como la propuesta educativa de hacer diseño se ve ejecutada con una acción colectiva en donde más que un nombre, resuena un proyecto colectivo que trasciende el espacio de una institución.

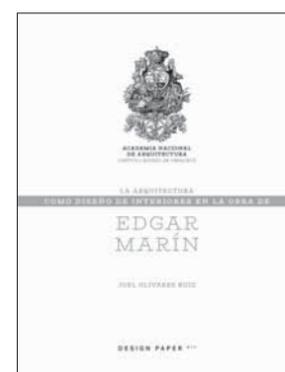
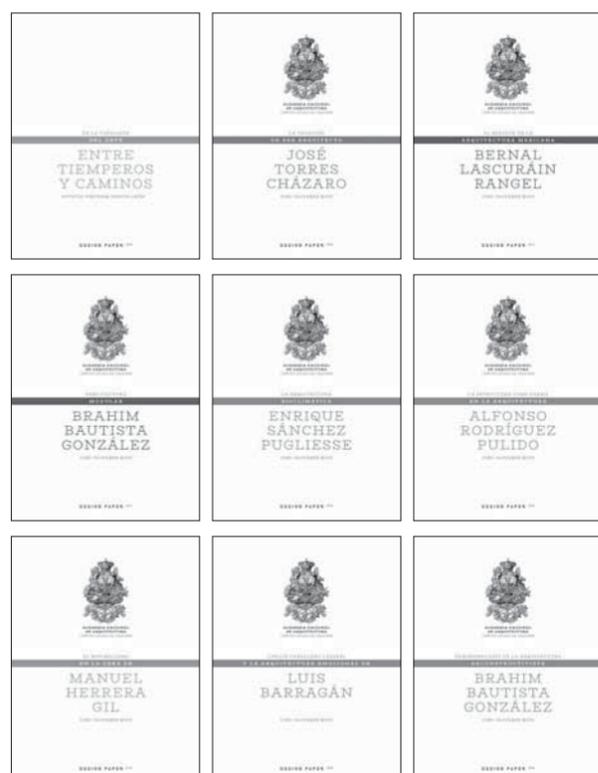
Los resultados, experiencias y conocimientos obtenidos de este laboratorio que es la UGD debe ser reunida y comunicada para que el conocimiento pueda seguir avanzando. Es por ello que se lanza el proyecto de Ediciones G, una editorial para la Universidad Gestalt de Diseño encargada del registro y difusión del quehacer académico en las aulas, talleres y áreas interinstitucionales, reconociendo el talento y proceso de nuestros estudiantes, docentes y colaboradores académicos.

Ediciones G reconoce, rescata, organiza y comparte los productos que se generan a partir del laboratorio académico y promueve el trabajo de divulgación profesional de docentes y egresados.

La creación misma de todos estos materiales ponen de manifiesto el diseño en diferentes escalas: son piezas cuidadas en donde la forma y el contenido están en armonía y diálogo. Aunado a ello, el equipo de Ediciones G está conformado por profesionales del Diseño Gráfico y Editorial.

Trabajamos promoviendo la cultura de la edición y la formación integral de nuestros estudiantes interesados en el área gráfica editorial.

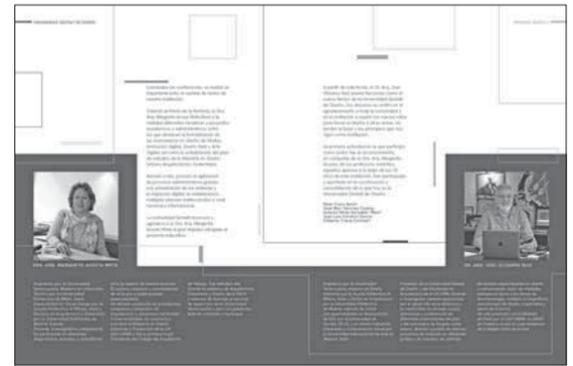
Ediciones G está en proceso de formalización, pero no por ello trabaja en la edición de contenidos y experiencias porque los resultados son continuos y de gran interés para el investigador y/o creativo de diferentes disciplinas. Hasta el momento, contamos con las siguientes colecciones:



Design Paper:
Artículos de investigación e ideas de docentes y académicos con pluralidad de temas, poniendo en manifiesto la versatilidad de conocimientos.

*Maestra en Diseño Editorial y docente en la Universidad Gestalt de Diseño.

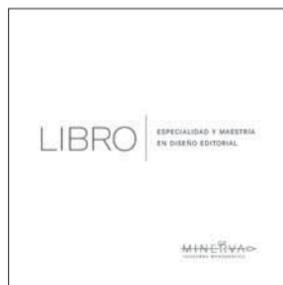
Memorias Visuales:
 Documentos gráfico-textuales que relatan acontecimientos de interés e impacto histórico de la institución.



Orgullo Gestalt:
 Antología de artículos que presenta los documentos recepcionales destacados de nivel licenciatura y posgrado.



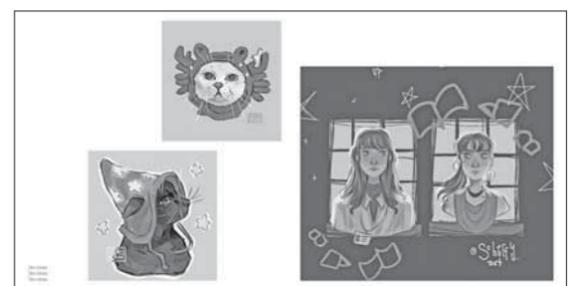
Minerva:
 Cuaderno de ensayos académicos de estudiantes de licenciatura y posgrado, reunidos en un tomo monográfico.



Revista Área:
 Publicación semestral que reúne las actividades académicas y de vinculación más destacadas del semestre.



Magenta:
 Catálogo de ilustradores de la comunidad gestalt. Convocatoria bienal para docentes, estudiantes y egresados de nivel preparatoria, universitario y posgrados.



De manera paralela, se trabaja en actividad de fortalecimiento a la cultura editorial con presentaciones, exposiciones y otras actividades dentro y fuera de la UGD. Es así como reconocemos la labor de los diferentes actores que intervienen en la producción editorial.

Te invitamos a que conozcas los materiales generados por Ediciones G en la cuenta de Issuu de la Universidad Gestalt de Diseño. 🌐

CONTACTO
 Universidad Gestalt de Diseño
 Av. 1o de Mayo No. 113
 Col. Obrero Campesina. CP. 91020
 Xalapa. Veracruz, México.
 Tel +52 (228) 8 15 63 92,
 +52 (228) 8 40 86 50,
 +52 (228) 1 17 65 60
 editorial@ugd.edu.mx
 Horarios de atención:
 Lunes a viernes 9 a 14 hrs



ARCHIVO FOTOGRAFICO

VÍCTOR LEÓN DIEZ



Mario Orlando Hardy Hamlet (Mario Benedetti) 14 de septiembre 1920- 17 de mayo 2009.

CIUDAD DE MÉXICO 1979

"En la vida hay que evitar tres figuras geométricas: los círculos viciosos, los triángulos amorosos y las mentes cuadradas."

"La incertidumbre es una margarita cuyos pétalos no se terminan jamás de deshojar".

"Después de todo, la muerte solo es un síntoma de la vida". ☁



PRESERVAR PARA CONSERVAR

Impregnamos, vendemos y construimos con maderas preservadas para uso interior y exterior

Restauración de vigas en construcciones históricas por nuestro exclusivo sistema de impregnación a presión por inyectores

Tels. 228 815 8544 y 228 814 9655

sequoia@prodigy.net.mx

www.sequoia.com.mx

RUTA GASTRONÓMICA

BOSQUE DE NIEBLA

FIRENZE

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

BUGAMBILIAS

Restaurante
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 / Tacos estilo Baja y Ensenada
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

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 VAI

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.



SIGUE LA RUTA POR



13, 14 y 15 de junio

SALSÓDROMO,
BOCA DEL RÍO

Salsa Fest

VERACRUZ
2024



www.salsafestveracruz.com

 SalsaFest Veracruz  SalsaFest_Ver  @Salsafest.ver



VERACRUZ
GOBIERNO
DEL ESTADO