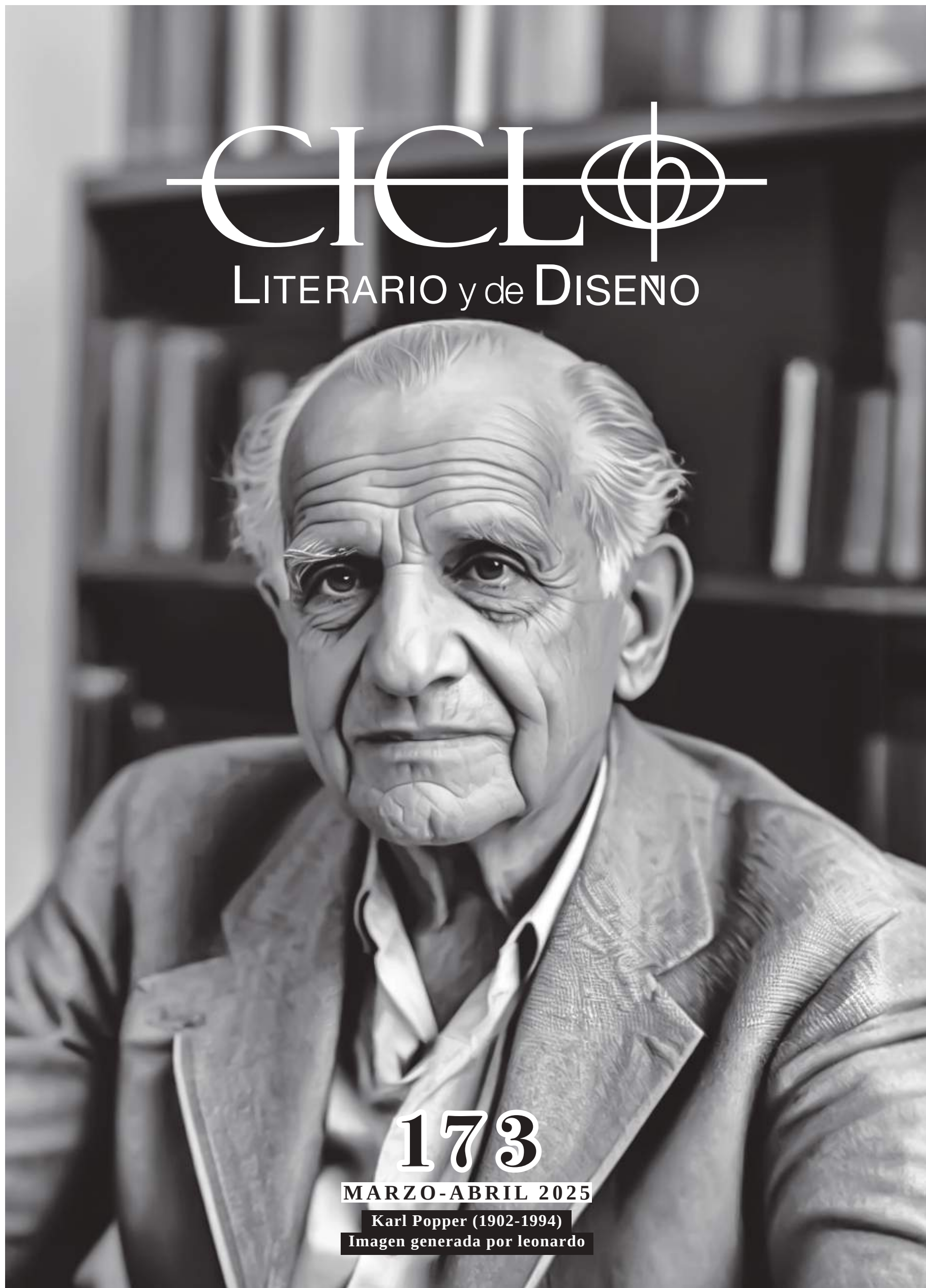


CICLO

LITERARIO y de DISEÑO



173

MARZO-ABRIL 2025

Karl Popper (1902-1994)

Imagen generada por leonardo

GRAND MARIN:

LA MUSA DE SÍ MISMA

LUZ COLULA - LEÓN

En la historia de la literatura y el cine, casi siempre las aventuras en el mar han sido narradas por los hombres. Historias de marineros, de barcos inmensos que cruzan océanos tempestuosos llenan las páginas de los libros de las bibliotecas. Una antigua superstición mencionaba que llevar mujeres a bordo de los barcos traía mala suerte, acarreaba la desgracia y la violencia en la embarcación, pero los tiempos cambian y con ello las mujeres han podido cada vez más acceder a su libertad y a desenvolverse en diversos ámbitos que anteriormente sólo eran dominados por los hombres, es así como los prejuicios y supersticiones, como la anterior, han ido disminuyendo, aunque no desaparecido del todo.

Un ejemplo de esto es *Grand Marin*, película francesa dirigida y protagonizada por Dinara Droukarova, actriz nacida en Leningrado, Rusia, el 3 de enero de 1976, afincada actualmente en París. Este drama que se desarrolla en locaciones de Francia, Dinamarca, Bélgica e Islandia, está basado en la novela homónima de Catherine Poulain.

El filme es un verdadero acontecimiento. Fue realizado en 2022 y distribuido en Francia por Rezo Films e internacionalmente por su propia compañía, Slot Machine. Se estrenó en la sección Nuevos Directores del Festival de San Sebastián y recientemente se proyectó en el Festival de Ostende y durante la segunda edición del Polarise Nordic Film Nights de Bruselas, como cinta de apertura. Y en streaming se puede ver en TV5 Monde Plus. Es una película que ha venido a revolucionar el panorama de las aventuras marinas.

Lily llega de Francia a un pequeño pueblo pesquero en busca de un trabajo en alguno de los tantos barcos que inundan el muelle. Encontrarlo no es tan simple, pero logra embarcarse en el *Rebel*, gracias a la oportunidad que le da su capitán Ian, marinero de gran experiencia que ha navegado por el norte y el mar de Bering en busca de cangrejos, lugar el cual Lily desea ir.

Al interior del barco Lily convive con cinco hombres de diferentes edades y nacionalidades, desempeña las mismas duras tareas que ellos, soporta las mismas condiciones de incomodidad y precariedad para ganarse un lugar.

Droukarova, en una entrevista que dio a *Cine Europa*, expresa que, en realidad, la historia de Lily refleja la de muchas mujeres, que van más allá de los estereotipos dictados en la sociedad, la religión y cualquier tipo de estructura. Lo único que quiere es seguir su instinto y defender la postura que ha escogido a través de su trabajo. Quiere ganarse ese respeto y evitar amoldarse a lo que sus compañeros podrían esperar de ella. Pensándolo bien, dice, es comparable a la situación a la que deben enfrentarse las mujeres en la industria del cine.



Considero este filme como un poema visual que logra tocar los corazones de los espectadores, y que como mujer da gusto identificarse con la protagonista, pues es una verdadera muestra de superación y liberación femenina. El sobrenombre de Lily es *gorrioncillo*, ella observa a las gaviotas que vuelan sobre el mar rodeando su barco, libres y ligeras, tal como ella se percibe.

En su aventura por el *Rebel* conoce el amor, el deseo, la enfermedad y el dolor. En el desarrollo de la película se nota profundamente la perfección y el cuidado de cada detalle, se percibe la feminidad en todo su esplendor. Lily encarna a una mujer real llena de sueños e ilusiones, muestra la profundidad e intensidad de los sentimientos femeninos. Lily es una mujer fuerte que se gana el respeto de los hombres que la rodean a base de trabajo y esfuerzo, de esa manera también se gana sus corazones.

La película cuenta con escenas eróticas, las cuales son delicadas y bellas, jamás se sexualiza a la protagonista, muestra el erotismo tan sutilmente que estas pasan a la mente del espectador como hermosas pinturas que desatan el sentimiento del amor. Lily recibe una propuesta de matrimonio la cual solucionaría su vida en todos los aspectos y le daría gran estabilidad, también conoce a un hombre que le fascina el cual también le ofrece echar raíces en la tierra, pero ella rechaza eso y va en busca de cumplir su sueño en el lugar más hostil del mundo, el mar de Bering para pescar cangrejos.

Durante esta aventura marina, la protagonista se enfrenta a una prueba física muy fuerte, al llevar a cabo la recolección de la pesca sufre una cortadura con las espinas de un pescado, las cuales son toxicas, la herida lastima su mano derecha, indispensable

para seguir desempeñando todos los trabajos en el barco, más allá del dolor físico y la letalidad del suceso, Lily llora de frustración y desesperación, ya que no podrá continuar con su sueño.

Es rescatada por una especie de paramédicos marinos, los cuales están en altamar también, la llevan a tierra firme para su recuperación, pero el dolor que tiene en su corazón sobrepasa el de su extremidad.

Lily sana, la esperanza se hace presente, la vida le regala una segunda oportunidad para regresar al mar, Ian, el capitán del *Rebel*, va en su búsqueda y se reintegra al trabajo gracias a que otro marinero dejó la embarcación y su sueño sigue en pie.

La protagonista es bastante críptica, pues no sabemos nada de su pasado. Señala la autora:

"Intenté al principio de la escritura del guión inventarle un trasfondo, pero me percaté que eclipsaba por completo la historia. No habría quedado espacio para que el público pudiera sumergirse en ella. Por eso nunca llegamos a tener una imagen completa de su pasado. Sin embargo, si prestas atención, puedes imaginarte su historia cuando le dice a Jude (interpretado por el actor islandés Bjorn Hlynur Haraldsson) que no soporta los muros y que prefiere ahogarse antes que quedarse en tierra. Se trata de un momento revelador. Ese tipo de frases existenciales me conmovieron cuando las leí en la novela. Por eso conservo todos los diálogos exactos del libro. Al fin y al cabo, espero que la película se entienda a la vez como un poema visual y como un cuento realista."

Un acontecimiento muy interesante, fue que Catherine Poulain, autora de la novela en la que se basó este guión, pudo ver la película en tres ocasiones distintas: la primera vez estaba conmovida, la segunda vez estuvo más tranquila y la tercera fue durante el Festival de San Sebastián, donde por primera vez le expresó a Droukarova que se sentía a gusto con el filme, que la percibía como una obra de arte independiente, pero que conectaba con la suya.

El hecho de que Dinara Droukarova, sea no solamente la guionista y directora del filme sino también la protagonista es más profundo de lo que parece, ya que a lo largo del tiempo el género masculino ha sido el encargado de convertir a las mujeres en musas en el arte, pero esta película rompe con esa regla, Droukarova, se hace musa ella misma, muestra su espíritu y no esperó que alguien más le diera la inmortalidad que logró con esta ópera prima. ☯

EL SUICIDIO Y EL CANTO

LA VOZ DE LA MUJER AFGANA

CLARA JANÉS

**En secreto ardo, en secreto lloro,
Soy la mujer pashtún que no puede desvelar su amor.**

*

**Gentes crueles, veis que un viejo me arrastra hacia su lecho
¡Y preguntáis por qué lloro y me arranco los cabellos!**

*

El 14 de abril de 2021, el secretario general de la OTAN, Jens Stoltenberg, dijo que la alianza acordó comenzar a retirar sus tropas de Afganistán antes del 1 de mayo. Poco después de que comenzara la retirada de las tropas de la OTAN, los talibanes lanzaron una ofensiva, y el 15 de agosto de 2021, controlaban una vez más la gran mayoría del territorio y se repitió el oscuro capítulo contra las mujeres de su país. Quedó establecido una vez más que ellas no pueden estudiar, ni hacer deporte, se han de someter a matrimonios forzados, a no ser vistas, carecen de libertad de expresión y de vestimenta.

Hoy no hace falta situar ese país llamado Afganistán, y tampoco a sus mujeres. Oímos las palabras “mujer afgana” e inmediatamente vemos una burka ocultando a un ser humano que sufre el trato más brutal. Lo que casi nadie sabe es la verdad profunda que esconde esa burka, una verdad que las palabras valentía, osadía y desesperación no bastan para dejar entrever. Para lograrlo hay que acudir a la misma voz escondida tras esa burka y silenciada durante muchos años, pero que la rigurosa prohibición de cantar no ha segado, y que podría escucharse de nuevo por esa fascinante geografía de desiertos y montañas, en cualquier caso una voz anónima, que, sin pasar por la escritura, ha creado una poesía de fuerza y belleza poderosas.

Los poemas de las mujeres afganas que yo conozco se remontan a hace unos años, los anteriores e inmediatamente posteriores a la invasión soviética del país, pero estoy segura de que la tradición no se ha perdido. Esta creación, realizada en un idioma iranio, el pashtún, fue recogida por Sayd Bahodine Majruh, el cual, nacido en Kabul en 1928, fue decano de la facultad de letras de dicha ciudad, exilado luego a Pakistán y allí asesinado en 1988. La fuente de todo lo que diré es su libro *El suicidio y el canto*, que he traducido

y ha sido publicado por Ediciones del Oriente y del Mediterráneo. Sin duda alguna su espíritu sigue vigente.

¿Quién es el autor?

Said Bahodine Majruh, nacido el 12 de febrero de 1928, fue doctor en filosofía por la Universidad de Montpellier, decano de la facultad de letras de Kabul y gobernador de la provincia de Kapiça. Después de la invasión soviética de Afganistán, se exilió a Peshawar donde fundó el Centro Afgano de Información, que difundió por el mundo entero reportajes y análisis sobre la resistencia. Poeta él mismo, escribió una inmensa epopeya, *Ego-Monstruo*, que constituye el mayor conjunto poético de la literatura afgana del siglo XX.

Herederos de Omar Jayyam, Sana'i y Rumi, pero también de Montaigne y de Diderot, Said Bahodine Majruh afianzó con vehemencia un perfil de humanista irreductible. Es el perfil que intenta transmitir André Velter en su postfacio titulado “El explorador de Medianoche”.

Bahodine fue asesinado en Peshawar, Pakistán, el 11 de febrero de 1988. El poeta no era ajeno por la cuestión de las mujeres en su país y no sólo recogió sus cantos, sino que denunció la brutal vida a la que se veían sometidas, su absoluta indefensión y estado de esclavitud, que podría y puede resumirse en esta realidad: por la menor falta pueden ser lapidadas. Por ello Majruh encabezó la colección de sus cantos con una cita referente a este hecho y que procede de su libro, *La risa de los amantes*, que dice:

“Cuando llegó, la suerte ya estaba echada. El tumulto había concluido. La multitud se dispersaba lentamente. A un lado, algunos dignatarios religiosos ostentaban lúgubres barbas. Sus turbantes y



Vida y muerte IV. Colección "Hazara" por Mahnaz Ebrahimi y Somayeh Ebrahimi

sus túnicas negras los envolvían con un aura todavía más fúnebre que de costumbre. El Viajero alcanzó el centro de la plaza. Medio enterrados bajo un montículo de piedras, yacían una mujer y un hombre jóvenes, cubiertos de barro y de sangre”.

Pero el libro *El suicidio y el canto* no es precisamente lúgubre. No son lúgubres las mujeres de Afganistán ni sus poemas, llamados “landays”.

Los landays

Las mujeres del pueblo afgano crean una literatura oral, sin modelos ni autoridades poéticas. Preservada de influencias exteriores, conserva los ecos emblemáticos del pueblo. Se trata de improvisaciones cantadas que desarrollan ritmos y rimas de gran valor melódico. Los poemas recogidos por Majruh, los landay, son breves, de dos versos, de nueve y trece sílabas, sin rimas obligadas, pero con sólidos ritmos internos. En estos landays no aparece rastro de la poesía persa, tan próxima, no hay referencias al amor místico ni a lo desconocido insondable, por el contrario, lo que nos comunican es algo esencial y simple, pues la voz que los entona es la de un ser

terrestre con sus inquietudes y problemas, sus alegrías y sus goces; una voz que celebra la naturaleza, los bosques, los ríos o las horas del día, y se alimenta de la guerra, el honor, la bondad, el amor, la belleza y la muerte.

Siendo, en general, analfabetas, estas mujeres polarizaron, en su sociedad, el arte de la poesía, cuando todavía podían cantar al ir a por agua a la fuente y en las fiestas, mientras el hombre se dedicaba exclusivamente a prepararse para la lucha. Sus versos son gritos del corazón, destellantes como relámpagos, que dejan ver un rostro rebelde y orgulloso.

**Mi boca te pertenece, devórala,
no temas nada.**

**No es de azúcar, no corre
el riesgo de deshacerse.**

*

**Si no sabías amar,
¿Por qué has despertado
mi corazón dormido?**

*

**Para ti el polvo, pero nunca
más mi boca:**

**Te escondiste cuando los
hombres partieron al combate.**

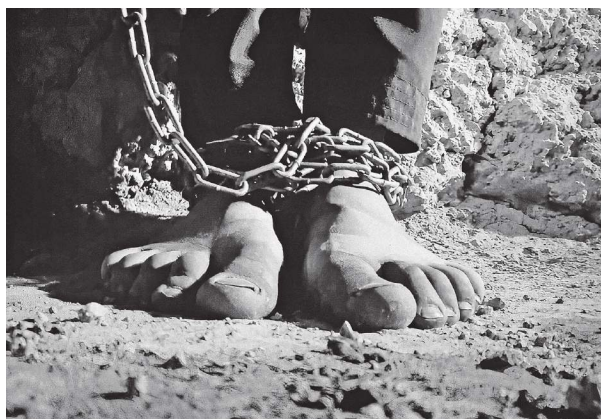
La sociedad y la mujer

En la comunidad pashtún, guerrera por antonomasia, regida por los valores masculinos y con una ley basada en el código del honor, la mujer vive en condiciones extremadamente duras: se ocupa del rebaño, prepara la harina, cuece el pan, hila la lana, cose la ropa, pone a secar las pieles de los animales, riega los campos, transporta en la cabeza enormes y pesados recipientes, mientras los hombres van a la mezquita o se sientan en la plaza del pueblo a hablar de la guerra.

Pero ella nunca se queja, raramente menciona sus “dedos de terciopelo” con los que recoge espigas o el peso del cántaro que apenas soporta su espalda. Sufre sobre todo del aspecto moral de su servidumbre. Acogida con tristeza desde la cuna -el padre toma como duelo el nacimiento de una niña que será sólo moneda de cambio entre las familias del clan sin que nunca se le consulte-, es humillada hasta el punto de que ni su marido se digna comer con ella. Con todo, dotada de un especial temple de ánimo, ella parece despreciar estos gestos y sólo se lamenta por la negación del amor:

**¡Oh, Dios mío! Me envías
de nuevo la noche oscura.**

**Y de nuevo tiemblo de la cabeza
a los pies, pues debo entrar
en el lecho que odio.**



No es justo III. Colección "Hazara" por Mahnaz Ebrahimi y Somayeh Ebrahimi

El hijo

La mujer pashtún acepta las consecuencias extremas de las reglas de la sociedad, incluso cuando se trata de sus hijos. Es ella la que manda a su hijo a la guerra de vendetta, la que le aconseja comportarse como un héroe, correr el riesgo de no volver vivo -y si vuelve herido debe exhibir sus heridas en el pecho y no en la espalda-. Por otra parte, el que la ve cuando se entera de la muerte de su hijo en el campo del honor, tiene la impresión de hallarse ante una persona libre de toda “debilidad” maternal. Parece estructurada de modo diferente, sus emociones son muy humanas, pero su psiquismo escapa a las normas habituales. Esta mujer no ama con “amor materno” a ese muchacho al que llama su hijo. No ve en él “el fruto de sus entrañas”, sino más bien a un hombre que pertenece ya a la comunidad masculina, al campo opuesto. Razones de tres tipos puede explicar una reacción tan excepcional:

1. Del trabajo de esclava que lleva a cabo, la parte más pesada y más dura se relaciona con el número considerable de hijos que debe alimentar y educar. Ve morir a más de la mitad a edades distintas. Y dejando de lado el trabajo deshumanizante, ese espectáculo con tanta frecuencia repetido de niños que agonizan, endurece su

corazón. Y además, en esta vida saturada de violencia, los sentimientos de “ternura” y “de amor materno” parecen un lujo inaccesible.

2. El hijo, apenas adolescente, empieza a pegar a su propia madre. Estos estallidos de brutalidad y de crueldad en la persona de la madre constituyen una forma de iniciación a la vida adulta, una prueba de firmeza. Y el padre asiste a estas escenas de afirmación del hijo con una suerte de complaciente indiferencia.

3. En fin, los hijos son generalmente fruto de un matrimonio forzado, dobles de un marido que se comporta como dueño absoluto y tiránico.



No es justo I. Colección "Hazara" por Mahnaz Ebrahimi y Somayeh Ebrahimi

El suicidio

Entre esos maridos impuestos, crueles, que viven tal zánganos y fatuamente su imagen de hipotético héroe, y que las tratan como animales, y esos hijos avocados a seguir el mismo modelo, la mujer afgana, aparentemente sumisa, lleva a cabo una revolución que desemboca, nos dice Sayd Bahodine Majruh, en dos testimonios: el suicidio y el canto.

Dado que el suicidio, según el código del honor pashtún, es una cobardía, y que el Islam lo prohíbe, un hombre nunca lo cometería. La mujer, al realizarlo, proclama trágicamente su rechazo a la ley comunitaria. Del mismo modo con su canto lleva a cabo un desafío de naturaleza idéntica que puede revelarse fatal por los temas que trata y fundamentalmente uno: el amor al amante.

**Amor mío ven a saciar
al alazán de mi corazón
que ha roto todas sus bridas.**

**Tu amor es agua, es fuego.
Llamas me consumen, olas se me tragan.**

El pequeño horrible

En la comunidad afgana, el amor de la mujer es una falta grave castigada con la muerte. A las indisciplinadas se las mata fríamente. Las masacres de las amantes llevan una cola de venganzas de clanes interminables. Pero ellas no renuncian al amor secreto -que representa la libertad-, al contrario, ni un solo landay habla del amor conyugal, la fidelidad se reserva siempre para el amante. Así sus versos son gritos perpetuos de separación, y al marido impuesto -generalmente un viejo o un niño- lo llaman “el pequeño horrible” y es con frecuencia tratado con chanza:

El “pequeño horrible” no hace nada: ni el amor ni la guerra.

**Por la noche, en cuanto tiene
el vientre lleno, sube a la cama y ronca
hasta el amanecer.**

**Amor mío, salta a mi lecho
y no temas nada
Si se rompe, el “pequeño horrible”
está ahí para repararlo.**

**Abre una brecha en el muro
y bésame la boca,
El “pequeño horrible” es albañil
y sabrá repararla.**

**¡Oh señor! De nuevo está aquí
la noche larga y triste,
y de nuevo él está aquí, mi “pequeño
horrible”, y duerme...**

El amante, como hemos visto, le inspira otros acentos:

**Mi amante quiere que le abrace entre
las ramas del moral,
Y yo trepo de rama en rama para darle
mi boca.
Pon tu boca en la mía
Pero déjame libre la lengua para que te
hable de amor.
A tu lado soy hermosa, boca tendida,
brazos abiertos.
Y tú, como un cobarde, te dejas mecer
por el sueño.**

**Tómame primero entre tus brazos,
estréchame,
Solamente después podrás anudarte
a mis muslos de terciopelo.**

**Ven y sé una flor en mi pecho
Para que pueda refrescarte cada mañana
con un estallido de risa.**

**Uno muere de deseo de verme un instante,
otro me echa de la cama diciendo que
tiene sueño.**

**¡Aprende a comer mi boca! Coloca
primero los labios,
luego fuerza dulcemente la línea de mis dientes.**

La provocación

La mujer, apasionada, como vemos invita al hombre al amor, no con ternura, sino hostigándolo en su dignidad, con un juego de audacia, e incitando también al valeroso guerrero a correr riesgos:

**Dame la mano, amor mío,
y partamos por los campos
para amarnos o caer juntos bajo las
cuchilladas.**

Estos acentos, en el juego del amor, son verdaderas provocaciones. Pero ¿qué representan, en realidad, los landays respecto a los códigos de la sociedad viril?: con frecuencia un estallido de risa. Mediante ellos, sus autoras escapan al hombre que la ve como propiedad, llevando a las consecuencias extremas su propia actitud, obligándolo –incluido al hijo– a comportarse como héroe, de lo contrario será objeto de sangrienta burla. Es decir, a través del landay, la mujer afgana pone al hombre una trampa acudiendo a sus propios valores:

**Amor mío, ve primero a vengar la sangre de los mártires,
antes de merecer el refugio de mis senos.**

**Vuelve acribillado por las balas de un tenebroso fusil, amor,
Yo coseré tus heridas y te daré mi boca.**

**Si buscas el calor de mis brazos, debes arriesgar la vida,
Pero si estimas tu cabeza,
abraza el polvo en vez del amor.**

Otras veces se trata sencillamente de una declaración irónica:

Oh, amor mío, si en mis brazos tiembles tanto

¿Qué harás cuando el entrechocar de las espadas se convierta en mil relámpagos?



Vida y muerte V. Colección "Hazara" por Mahnaz Ebrahimi y Somayeh Ebrahimi

La muerte

Constantemente en contacto con la muerte, la mujer pashtún concibe este momento último de un modo particular. En su vocabulario no hay huella de la palabra “alma” o “ruh”, utiliza la palabra “sa”, que quiere decir respiración. Habla de “el fin de la respiración” pues lo que ella canta es exclusivamente el destino del cuerpo, exaltando un elemento de esta realidad física: el corazón, sede de las emociones, al que compara con un pájaro, una fuente de sangre, un horno que devora sus propias llamas. Habla, en fin, de la geografía de su cuerpo: su creciente frágil, sus granos de belleza como estrellas, sus senos como granadas. Y junto a esto, de la muerte, que para estas cantoras esenciales, hijas de la tierra, es una vuelta a los elementos: polvo, viento, hierba, agua, fuego. Y, naturalmente ellas nos hablan también del carácter efímero de su existencia:

Rápido amor mío, quiero ofrecerte mi boca.

La muerte ronda por el pueblo y podría llevarse me.

Mi amor, abre mi tumba y contempla El polvo que cubre la hermosa ebriedad de mis ojos.

Mi hermoso amante, te matarán un día, no me ofrezcas ya flores en medio del camino.



El viento sabe que hay esperanza en mis pasos. Colección "Hazara" por Mahnaz Ebrahimi y Somayeh Ebrahimi

La mujer frente a la invasión

Lo dicho hasta ahora revela el rostro de la mujer pashtún hasta abril de 1978. Un cambio se produjo con el golpe de estado comunista, y luego la invasión soviética que arrasó el país, con los consiguientes encarcelamientos, las torturas, ejecuciones sumarias, destrucciones de pueblos, incendios de cosechas y masacres, como la de Kerala, donde tras un ataque resistente fueron asesinados todos los hombres (mil setecientos). Los únicos supervivientes: niños y mujeres, pasaron a ocupar un campo de refugiados en Pakistán.

Tras la invasión por el Ejército Rojo, el 27 de diciembre de 1979, la gran manifestación de abril de 1980 la hicieron las mujeres. Niñas de las escuelas y los institutos de Kabul, estudiantes de enseñanza superior, maestras, empleadas, madres de familia, salieron a las calles y se dirigieron al palacio del gobierno. Los tanques rusos intervinieron. Nahid, una de las organizadoras de la marcha, interpeló al oficial, un miembro del partido comunista afgano, que la apuntaba con su fusil, casi con un landay: “¡Eh, pequeño cobarde! Puesto que eres incapaz de defender el honor del país, no eres hombre. Toma mi velo, pónelo en la cabeza y dame tu arma”. El oficial disparó y Nahid cayó sin vida. Esas masacres y

deportaciones (tres millones del interior pasaron al país vecino) no acabaron con la creación poética, que sobrevivió en los campos. La nostalgia de la tierra y el combate pasaron entonces a primer plano:

Brisa que soplas del otro lado de las montañas donde combate mi amante.

¿Qué mensaje me traes?

El mensaje de tu lejano amante es este olor de pólvora de cañón, este polvo de las ruinas que conmigo llega.

Es primavera, aquí las hojas crecen en las ramas. Pero en mi país los árboles han perdido las ramas bajo el rocío de las balas enemigas.

Hermanas mías, anudaos los velos como cinturones, Tomad los fusiles y partid hacia el campo de batalla.

Si no traes una herida en el pecho, Seré indiferente, aunque lleves la espalda agujereada como un colador.

Si mi amante muere, ¡que sea yo su mortaja! Así nos desposaremos juntos con el polvo.

Un mártir es como un relámpago que brilla y se extingue. El que muere en su casa no hace más que deshacer el lecho.

Ve a luchar a Kabul, amor mío, Por ti conservaré intactos mi cuerpo y mi boca.

¡Oh recuerdo de mi amado, eres tú mi verdadero amante! No me abandonas, y alivias mi corazón. ¿Que sucede en la actualidad?



Revelando a la familia. Colección "Hazara" por Mahnaz Ebrahimi y Somayeh Ebrahimi



El comienzo de la primavera. Colección "Hazara" por Mahnaz Ebrahimi y Somayeh Ebrahimi

Continuidad

Estoy convencida de que tampoco la terrible ley que impusieron los talibanes acabó con esas voces profundas y airadas, seguramente las acentuó puesto que estaban totalmente ocultas. Es muy probable que ahora, que pueden ya dejarse vislumbrar por una rendija —aunque no debemos hacernos ilusiones—, se vuelvan a oír sus acentos clamando por lo que de verdad les importa: su autonomía vinculada al amor, porque esa fuerza del amor no puede sino acabar triunfando, es decir, brotando incesante con intensidad, pues es lo que mueve la vida misma. Su triunfo, como los landays, estará siempre por encima de religiones y fanatismos. Estas mujeres, todavía detrás de las burkas, intuyen que en el mundo violento y agónico que nos toca vivir, ese grito, aunque comporte la muerte, es la única arma que está al alcance de todos.

**Mi amante es hinduista y yo musulmana,
Por amor barro los escalones del templo
prohibido.**

*

**Ven que te acaricie, que te abrace,
Soy la brisa nocturna que morirá antes
del alba.**

*

**Todos han sido despojados por los
bandidos.**

**Yo fui desvalijada bajo el pecho de mi
amante.**

*

¡Oh, laúd, quiero verte en pedazos!

**Soy yo quien le ama y eres tú quien se
lamenta en sus brazos.**

*

**Mi corazón me ha dicho: Yo no tengo la
culpa,**

**son los ojos que, al mirar, me han
enamorado.**

*

**Has devorado mi boca sin haberte
saciado.**

**Idiota, cárgame a tus espaldas, ¡estoy
dispuesta a seguirte!**

*

**Ven, como un collar en derredor de mi
cuello,**

yo te meceré sobre las cúpulas de mis senos.

*

¡Venid, oh penas de amor!

**Incluso a vosotras os daré refugio en mi
corazón**

*

Para verte invento rodeos.

**Como una buhonera grito en todas las
puertas.**

*

**Rehago mi lunar y ennegrezco mis
pestañas,
si me ves ahora, perderá luces para
siempre la razón.**

*

**Mi amante dormitaba sobre ascuas de
flores,**

**y yo como el rocío matutino, sobre él
me posé.**

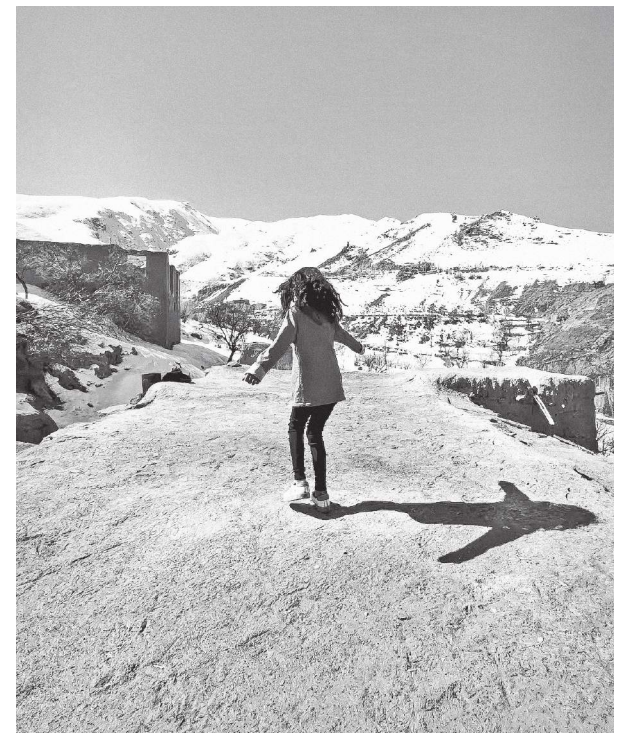
*

**Vuelve a pasar una vez más por mi camino,
las marcas de tus pasos se borran ya en
el polvo.**

*

**Las otras se ponen ropas nuevas para
la fiesta,**

**Yo sigo con el vestido que alberga aún
el olor de mi amante. ⊕**



De la colección "Hazara" por Mahnaz Ebrahimi y Somayeh Ebrahimi

Maestrías y posgrados en diseño

Editorial
Urbano
Arquitectónico
Industrial
Guionismo
Animación

CURSOS Y DIPLOMADOS

Promoción Becas de
primera inscripción*

informes@ugd.edu.mx

gestalt.edu.mx

2288371221 2288166392 f o y

UNIVERSIDAD
GESTALT
DE DISEÑO

POS
GRADOS
UGD

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

PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS

Victor León Díez

DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO

Elisa Gayosso

GERENTE ADMINISTRATIVO

Luz Colula Cruz

Ciclo literario y de Diseño
es una publicación mensual
173 marzo-abril 2025

Editor responsable: Lorenzo León Díez

Certificado de reserva de Derechos

al Uso Exclusivo de Título

04-2007-062511385300-101

Certificado de Licitud de Título 13871

Certificado de Licitud de Contenido 11544

La Jornada
Veracruz

DIRECTORA GENERAL

Carmen Lira Saade

DIRECTOR

Tulio Moreno Reyes

SUBDIRECTOR

Leopoldo Gavito Nanson

PÁGINA WEB

<http://www.cicloliterario.com>

<http://gestalt.edu.mx>

ISSN

universidadgestaltdediseño

FACEBOOK

Cicloliterariorevista

UniversidadGestaltDeDiseño

CORREO WEB

cicloliterarioveracruz@gmail.com.mx

informes@ugd.edu.mx

CONTACTO

22.81.19.89.86

DIRECCIÓN

Guadalajara no. 103

Col. Progreso, Macuiltépetl

C.P. 91130 Xalapa, Veracruz

KARL POPPER

CIENCIA, FICCIÓN IMAGINATIVA Y CRÍTICA DE LOS MITOS

POR UNA INGENIERÍA SOCIAL GRADUAL Y DEMOCRÁTICA

LORENZO LEÓN DIEZ*

En nuestro lenguaje ordinario somos en conjunto más sentimentales que racionales, pero podemos tratar de ganar en racionalidad, y podemos acostumbrarnos a utilizar nuestro lenguaje como un instrumento, no de autoexpresión, sino de comunicación racional. -KP

En la historia de las formaciones o modelos sociales que la humanidad ha creado para regir las civilizaciones modernas, dos escritores han propuesto a la imaginación filosófica entrambos conceptos: Karl Marx (1818-1883) “el “socialismo científico” (en la infancia del capitalismo, la revolución industrial) y Karl Popper (1902-1994) “la “sociedad abierta” bajo el fragor de la segunda guerra mundial.

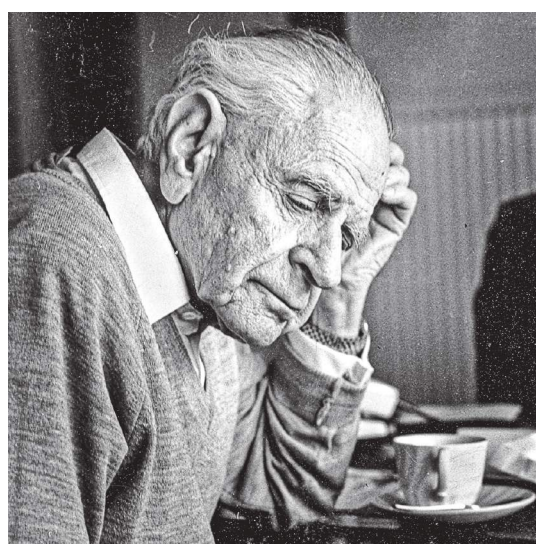
Marx produjo una extensa escritura que nutrió los argumentos políticos, de colectivos formidables (que se condensarían en partidos y Estados), bajo un nuevo precepto: el “proletariado”.

Popper, a su vez, ha dado sustento según su método de “análisis institucional”, a una teoría que refuta en parte sustantiva -pero no toda- la teoría de El capital, pues vivió desde su primera juventud las consecuencias en la política desatadas por las lecturas masivas que propiciaron los autores llamados “comunistas”.

En la época en que tenía 17 años me había convertido en anti-marxista. Me había percatado del carácter dogmático de su credo y de su increíble arrogancia intelectual, escribió Popper en su Autografía intelectual,¹ donde reflexiona sobre su libro más popular, La sociedad abierta y sus enemigos².

Ya entonces no tenía la menor intención de publicar mis críticas de Marx, porque el anti-marxismo era en Austria una cosa peor que el marxismo. dado que los socialdemócratas eran marxistas, el anti-marxismo era casi identificado con aquellos movimientos autoritarios que más tarde fueron denominados fascistas.

Siendo esencialmente un pensador dedicado a trabajar en relación a los métodos de investigación de las ciencias naturales y por lo tanto versado en las obras de los científicos más importantes de su tiempo - particularmente en los genios de la física teórica-, Popper se ve impelido por las desastrosas



situaciones bélicas que se avecinan, a incursionar seriamente en la obra de Marx.

Fue hasta 1935, ya con Hitler en el poder, que comenzó a escribir sobre marxismo con intención de publicar sus escritos. El primer libro fue *La miseria del historicismo* y luego, en 1943, en pleno conflicto, *la sociedad abierta y sus enemigos*.

Popper pensaba y escribía en un tiempo en el que todas las actividades pacíficas eran realizadas en una atmósfera envenenada por el fascismo y la latente guerra civil; y también, lo que es más triste aún, por las repetidas y confusas amenazas de sus líderes de abandonar los métodos democráticos y recurrir a la violencia -un legado de la ambigua actitud de Marx y Engels. Ellos, como está asentado en varios de sus escritos, hablan de la necesidad del “terror revolucionario”.

El encuentro con el marxismo fue uno de los principales eventos de mi desarrollo intelectual. Me enseñó una serie de cosas que jamás he olvidado. Me hizo más consciente entre las diferencias entre pensar dogmático y pensar crítico. En los comienzos de este periodo desarrollé mis ideas sobre la demarcación entre teorías científicas (como las de Einstein) y teorías pseudocientíficas (como las de Marx, Freud y Adler).

Se puede considerar la teoría de Marx como refutada por los acontecimientos ocurridos durante la Revolución Rusa. De acuerdo con Marx, los cambios revolucionarios empiezan, por así decirlo, por abajo: primero cambian los medios de producción, luego las condiciones sociales de producción, luego el poder político y finalmente las creencias ideológicas, que son las últimas en cambiar. Pero la revolución rusa cambió primero el poder político, y luego la ideología (Dictadura más electrificación) comenzó a cambiar desde arriba las condiciones sociales y los medios de producción.

Wittgenstein y sus iniciados

Popper vivía con intensidad las actividades académicas como profesor de filosofía en un ambiente por demás decantado y erudito; la polémica que registra en su autobiografía entre él y el temible Ludwin Wittgenstein, es una pieza dramática y hasta humorística, que da una imagen de la calidad intelectual que privaba en los medios culturales. No está por demás señalar la crítica de Popper a la doctrina de Wittgenstein, quien sostiene que mientras la ciencia investiga cuestiones de hecho, la misión de la filosofía es esclarecer el significado de los términos, depurando así nuestro lenguaje y eliminando las dificultades idiomáticas. Es rasgo típico de las opiniones de esta escuela el no conducir a cadena alguna de razonamientos susceptibles de ser criticados racionalmente, la escuela dirige sus sutiles análisis, por lo tanto, exclusivamente al pequeño círculo esotérico de los iniciados.

Popper definía que las teorías son esencialmente sistemas argumentativos de enunciados y que había un punto de vista prevalente entre los pensadores: las hipótesis son teorías aún no probadas. Las teorías son hipótesis probadas o establecidas. Bajo esta perspectiva ambigua, las teorías de Marx han sido estructuras teóricas que no corresponden a la realidad. Y esto lo concebía un autor que escribía como si alguien estuviera constantemente mirando sobre mi hombro y señalándome de continuo pasajes que no son claros.

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

1. *Búsqueda sin término. Una autobiografía intelectual.* Karl R. Popper. Tecnos. 1994. Madrid

2. *La sociedad abierta y sus enemigos.* Karl L. Popper. Paidós. 2023

El método crítico

Como pensador dedicado al ejercicio de la discusión de los sistemas de enunciados -precisamente las teorías- Popper ensalza el método crítico, el método de ensayo y error; el método que consiste en proponer hipótesis audaces y exponerlas a las más severas críticas, en orden a detectar dónde estamos equivocados. De esta forma, sostiene el autor, no hay mejor sinónimo para racional que el de crítico (la creencia, por supuesto, nunca es racional: es racional suspender la creencia).

Popper llama a su estilo filosófico **epistemología realista**, donde lo que importa es la comprensión no de imágenes sino de la fuerza lógica de una teoría.

Popper era contemporáneo de Isaiah Berlin, Albert Einstein, Bertrand Russell (tal vez el más grande filósofo desde Kant) entre otras personalidades, e insistía en entender, para lograr el conocimiento, distinguir entre un lenguaje objeto y un metalenguaje (semántico). Un lenguaje en el que podemos hablar acerca de enunciados y acerca de hechos. Al lograr esta diferenciación no habría gran dificultad en comprender cómo un enunciado podía corresponder a un hecho. Por ello, **la adopción consciente del método crítico resulta ser el principal instrumento del crecimiento.**

Popper, quien en 1949 fue nombrado profesor de lógica y método científico en la Universidad de Londres, -a donde asistieron a una de sus conferencias Einstein y Bohr, que afirmó que la mecánica cuántica no era comprensible-, pensaba **que sólo a través del lenguaje es posible la crítica consciente.** Esta es, conjeturo yo, la principal razón de la importancia del lenguaje; y asimismo conjeturo que es el lenguaje humano el responsable de las peculiaridades del hombre (incluyendo también sus logros en artes no lingüísticas, tales como la música).

Lo decisivo me parece ser que podemos poner ante nosotros pensamientos objetivos -esto es, teorías- de modo tal que podemos criticarlos y argüir sobre ellos. Para hacerlo así, hemos de formularlos de alguna forma (especialmente lingüística) más o menos permanente. Una forma escrita puede ser aún mejor. Y es significativo que podamos distinguir entre la crítica de una mera formulación de un pensamiento -un pensamiento puede ser formulado más o menos bien- Aun cuando puede conjeturarse que la consciencia sea prelingüística, puede conjeturarse que lo que llamo **plena consciencia del yo** es específicamente humana, y depende del lenguaje.

Conciencia y lenguaje

El lenguaje es casi el único utensilio exosomático cuyo uso en el hombre es innato o, más bien, genéticamente basado. En efecto, la plena consciencia del yo es un producto de realimentación de la fabricación de teorías y la plena consciencia del yo puede surgir solamente a través del lenguaje: solo después de que se haya desarrollado nuestro conocimiento de otras personas, y solo después de que nos hayamos hecho conscientes de la extensión de nuestros cuerpos en el espacio y, especialmente, en el tiempo; solo después de que nos hayamos percatado, en abstracto, de las regulares interrupciones de nuestra consciencia en el sueño, y desarrollado una teoría de la continuidad de nuestros cuerpos -y así de nuestros yos-durante el sueño.



Karl Popper a sus quince años

Podemos suponer que la primera (y casi humana) función del lenguaje descriptivo como utensilio fue servir exclusivamente para la descripción verdadera, para informes verdaderos. Pero entonces llegó el momento en que el lenguaje podría ser usado para mentir, para contar historias. Este me parece ser el paso decisivo, el paso que hizo al lenguaje verdaderamente descriptivo y verdaderamente humano. Condujo, sugiero, a contar historias de género explicativo, a la confesión del mito; al escrutinio crítico de informes y descripciones, y así a la ciencia, a la ficción imaginativa y, sugiero, al arte -a contar historias en forma de imágenes. Incluso las teorías, productos de nuestro intelecto, son también los productos de nuestra imaginación. Nuestras teorías son resultado de la crítica de mitos, que son productos de nuestra imaginación, por lo que las teorías no hubieran sido posibles sin mitos; ni sería posible la crítica sin el descubrimiento de la distinción entre hecho y ficción, o verdad y falsedad.

La humanidad en su infancia

Es con estos criterios, que Popper comienza a escribir una vez instalado en Nueva Zelanda, su aportación a la guerra, *La sociedad abierta*. Y entre sus primeras frases para emprender la crítica escribe que *nuestra civilización se encuentra todavía en su infancia.*

¿Qué es el historicismo? Se pregunta Popper.

Su intención es distinguir entre una predicción científica y una profecía histórica, pues la doctrina historicista central afirma que la historia está regida por leyes históricas o evolutivas cuyo descubrimiento podría permitirnos profetizar el destino del hombre.

El profesor de filosofía pone ante sí dos ramas de esta doctrina: la filosofía histórica del racismo o del fascismo (la derecha) *Pueblo elegido, Raza elegida* y la filosofía histórica marxista (la izquierda) *Clase elegida*.

Y así como Marx dio nombre a su teoría como "socialismo científico", Popper bautiza la suya como "sociedad abierta". Entonces ¿Cuál sería la sociedad cerrada? Llamamos sociedad cerrada a la sociedad mágica, tribal o colectivista, y sociedad abierta a aquella en la que los individuos deben adoptar decisiones personales.

Popper precisa: La invención de la discusión crítica produjo la gran revolución espiritual, que logró el pensamiento libre de obsesiones mágicas. Pues el espíritu de la ciencia es la crítica.

Estamos en el decenio 1940-1950, solo hace un siglo que se abolió la esclavitud en Estados Unidos, y aún menos que se abolió la condición de siervo en Europa Central. Al mismo tiempo nuestra ciencia social permanece todavía en la Edad Media -fuente de confusión y verbosidad-conocimiento y opinión.

Para Popper, que asumió el deber de explicarse el surgimiento del fascismo, éste se había desarrollado, en parte, a raíz del derrumbe espiritual y político del marxismo. (Un filósofo muy posterior y contemporáneo a nosotros, el italiano Bifo, sostiene que con la revolución rusa se rompió "la cadena teórica del marxismo").

Al parecer de Popper, quien antes de abordar el tema puso en su lugar a Hegel (su obra constituye el renacimiento del tribalismo) Marx fue un falso profeta. Profetizó sobre el curso de la historia y sus profecías no resultaron ciertas. De esta manera el marxismo es la forma más pura, más desarrollada y más peligrosa del historicismo. Popper la califica como una teoría puramente histórica que aspira a predecir el curso futuro de las evoluciones económicas y, en

especial, de las revoluciones. Es perfectamente correcto insistir en que el marxismo constituye, fundamentalmente un método. Y es en verdad, sumamente pobre. Anticipó la importante teoría metodológica de los pragmatistas posteriores, de que **la tarea más característica de la ciencia no está en adquirir conocimientos sobre hechos pretéritos, sino en predecir el futuro.**

Marx y la libertad real

Al entender de Popper, si bien Marx no logró, comprender el futuro que tan ansiosamente deseaba prever, me parece que aun sus teorías equivocadas dan prueba de su agudo conocimiento sociológico de las condiciones imperantes en su tiempo, así como también su irreductible humanismo y sentido de la justicia.

La "concepción de la vida" de Marx es que todo lo más que podemos lograr es mejorar las condiciones de trabajo agobiantes e indignas, ponerlas más acordes con los ideales del hombre y reducir la labor en una medida tal que todos nosotros seamos libres durante cierta parte de nuestras vidas. Para Marx lo que lo que importa es la libertad real, es decir, la libertad económica o material. Y esta sólo puede ser alcanzada mediante una emancipación equitativa del trabajo y, a su vez, esta emancipación exige "la reducción de la jornada de trabajo como requisito previo fundamental"

Sin embargo, de la identificación que hace Marx de la "realidad" con el mundo material, surge el peligro que entraña en su insistencia excesiva en el economismo. Con frecuencia se interpreta, lisa y llanamente, como la teoría de que todo desarrollo social depende de las condiciones económicas y, en particular, del desarrollo de los medios físicos de producción. No obstante, **semejante doctrina es ostensiblemente falsa.**

Popper no pierde de vista que Marx vivió, especialmente durante su juventud, un periodo de la más desvergonzada y cruel explotación, una vida de desolación y miseria que difícilmente pudiera imaginarse en nuestros días. En particular, la explotación de mujeres y niños condujo a padecimientos increíbles. Estas eran las condiciones de la clase trabajadora en 1863, cuando Marx escribía *El capital*. Un autor citado por Popper (Parkes) sostiene que "los salarios bajos, las largas jornadas de trabajo y la labor de los niños no han sido características de la madurez del capitalismo como sostuvo Marx, sino tan solo de su infancia." Ahora, argumenta Popper, **El capitalismo sin trabas** ya ha desaparecido.

La ardiente protesta de Marx contra los abusos de su tiempo, que él vivió durante casi toda su vida, con la muerte de sus hijos en la infancia

y su miseria absoluta en los arrabales de Europa, es un llamado a la acción contra la explotación y pobreza que no sólo eran tolerados entonces sino hasta defendidos muchas veces, no ya por economistas profesionales, sino incluso por los propios clérigos. Su talento y pasión por el sacrificio, le asegurará para siempre un lugar entre los **liberadores de la humanidad**.

La ingeniería social gradual

Ciertamente Marx **descubrió** la **significación del poder económico** y es comprensible que haya exagerado su magnitud. Haber sufrido en carne propia los rigores de su época, su indignación humanitaria y la necesidad de traer a los oprimidos el consuelo de una profecía, de la esperanza o, incluso, de la certeza de su victoria, hizo que Marx fundiera tantas verdades en un solo y grandioso sistema filosófico, comparable -si no superior- a los sistemas holistas de Platón y Hegel. Sólo que, debido al accidente de que no fue reaccionario, la historia de la filosofía le ha restado toda importancia, pretendiendo que, en esencia, fue tan solo **propagandista**. Sin embargo, **Marx fue el último de los grandes constructores de sistemas holistas**. Bien nos cuidaremos pues, de dejar las cosas en ese punto, sin tratar de reemplazarlas por otro Gran Sistema. Lo que necesitamos no es holismo sino una ingeniería social gradual.

La filosofía oracular

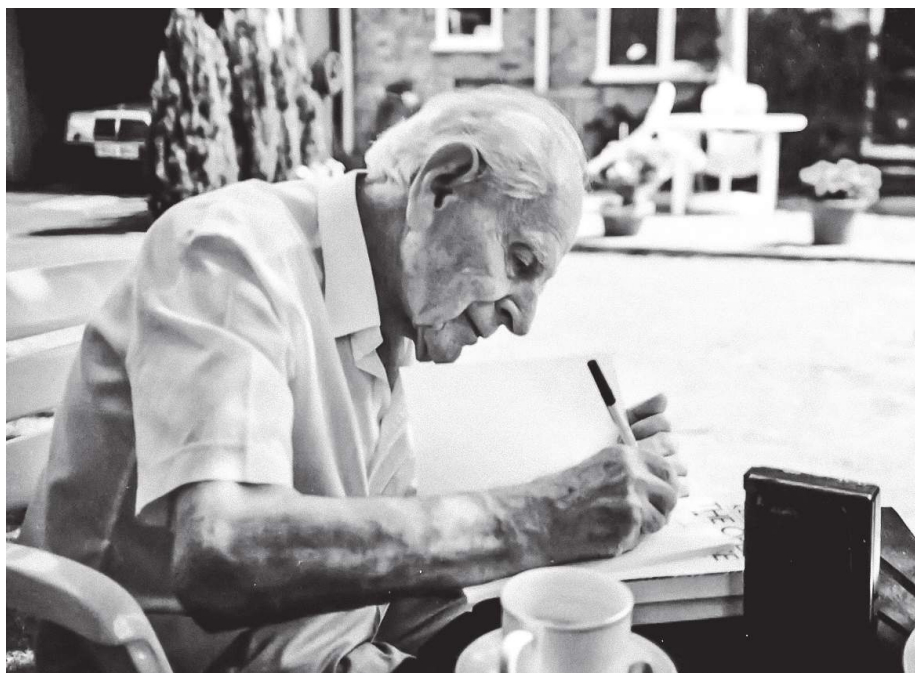
El marxismo es un atavío sobrepuesto a la filosofía oracular de Hegel, sostiene Popper. Se trata de un conjunto de obras de pensadores donde se incluye también a Kant, Fichte y Schelling, en las que cada página es testimonio de que estos pretendidos filósofos no se proponen enseñar sino hechizar al lector.

Popper hace una relación entre el estadio tribal característico de la sociedad cerrada y los filósofos que han logrado retener para sí, aun en nuestros días, algo de la atmósfera que rodea a los magos. Hegel en primer plano es el padre del historicismo y del totalitarismo modernos. El hegelianismo constituye el renacimiento del tribalismo.

El éxito de Hegel marcó el comienzo de la "edad de la deshonestidad" (como llamó Schopenhauer al periodo del idealismo alemán) y de la edad de la irresponsabilidad".

La edad del moderno totalitarismo se caracteriza primero de irresponsabilidad intelectual y más tarde como consecuencia de irresponsabilidad moral: es el comienzo de una nueva edad controlada por la magia de las palabras altisonantes y el irresistible poder de la jerigonza.

Popper no tiene piedad: Con cuanta facilidad puede convertirse un payaso en



Karl Popper en su casa de Kenley en 1994. Fotografía de Adam Chmielewski.

"realizador de la historia" -y así servir a su superior Federico Guillermo de Prusia. Hegel llevó a cabo la corrupción intelectual de toda una generación. El logro de Hegel, -no creemos siquiera que tuviera talento-, fue exponer de forma legible su verborragia y la maraña de sus pensamientos (que, a no dudarlo, es patológica) Su *influjo* estimulante ¿se debió a la autoridad de un historiador o de un filósofo? ¿No habrá obedecido, más bien, a la actividad de un **propagandista**?

Y contra Kant tiene Popper a su vez unas nada amables palabras: *El oscuro estilo de su obra (que escribió con extrema premura, aunque sólo después de haberla meditado largos años) contribuyó considerablemente a rebajar aún más el ya bajo nivel de claridad de los escritos teóricos alemanes.*

Esta crítica tiene sustento en la obra de un contemporáneo a estos pensadores, Schopenhauer, quien la llama una "seudofilosofía destructora de la inteligencia con el empleo maligno y criminal del lenguaje. Si alguna vez os proponeís abotagar el ingenio de un joven y anular su cerebro para cualquier tipo de pensamiento, entonces no podrías hacer nada mejor que darle a leer a Hegel"

Naturaleza no espíritu

Marx, en oposición a Hegel, sostuvo que la clave de la historia, aun de la historia de las ideas, debe buscarse en el desarrollo de las relaciones entre el hombre y el medio natural que lo circunda, el mundo material, es decir, en su vida económica y no en su vida espiritual.

Pero Popper puntualiza: Lejos de mí la intención de defender la teoría marxista del Estado. Su teoría de la impotencia de toda política y, particularmente, su concepción de la democracia, no sólo me parecen erróneas, sino fatalmente erróneas. Sin embargo, debe admitirse que *detrás de estas teorías tan inflexibles como ingeniosas, había una*

experiencia también inflexible y deprimente. Marx es responsable de la devastadora influencia del método del pensamiento historicista en las filas de quienes desean defender la causa de la sociedad abierta.

¿Cuáles son estas causas? Es muy claro:

*El principio de la no intervención (del Estado) y del sistema económico sin trabas (conocido hoy como neoliberalismo) debe ser abandonado; si queremos la libertad de ser salvaguardados, entonces deberemos **exigir que la política de la libertad económica ilimitada sea sustituida por la intervención económica reguladora del Estado.***

*Aquí podemos comenzar a comprender la significación del choque entre el historicismo y la ingeniería social que sostiene que **el poder político es fundamental y puede controlar el poder económico**, así como desarrollar un **programa político racional para la protección de los económicamente débiles.***

Expresa Popper con contundencia: Podemos sancionar leyes para restringir la explotación. Podemos limitar la jornada de trabajo. Mediante leyes podemos asegurar a los trabajadores (mejor aún a todos los ciudadanos) contra la incapacidad, la desocupación y la vejez. **El poder político constituye la llave de la protección económica.** No debemos permitir que el poder económico domine al poder político; y si es necesario, deberá combatírsele hasta ponerlo bajo el control del poder político.

Popper está interesado en hacer comprender que la democracia, el derecho del pueblo de juzgar y expulsar del poder a sus gobernantes, es el único medio conocido para tratar de protegernos del empleo incorrecto del poder político, su esencia consiste en el control de los gobernantes por parte de los gobernados. Y puesto que el poder político puede controlar al económico, la democracia política

será también el único medio posible para poner el control del poderío económico a manos de los gobernados.

Sin embargo los marxistas nunca comprendieron todo el significado de la democracia como único medio conocido para alcanzar este control hacer del sistema jurídico un poderoso instrumento para su propia protección (del Estado democrático e intervencionista).

Sujetar a quienes gobiernan

Popper piensa que toda política a largo plazo debe ser institucional, no personal. Y que debemos idear instituciones capaces de impedir que los malos gobernantes hagan demasiado daño. La vieja cuestión de *¿Quiénes deben gobernar?* Debe ser reemplazada por la otra, mucho más realista, de *¿Cómo debemos sujetar a quienes gobiernan?* El establecimiento de instituciones para el control democrático de los gobernantes es la única garantía de la eliminación de la explotación.

Para Popper la civilización moderna ha dado paso a un **nuevo periodo histórico**, a nuestro propio periodo de **intervencionismo político**, de injerencia económica por parte del Estado. Este intervencionismo ha adquirido diversas formas: tenemos la variedad rusa, la forma fascista del totalitarismo, y el intervencionismo democrático de Inglaterra, Estados Unidos y de las llamadas democracias menores con Suecia a la cabeza, donde la tecnología de la intervención democrática ha alcanzado hasta ahora su nivel más elevado, hacia una mayor seguridad que Marx ni siquiera había soñado. De tal manera que no sólo constituye el marxismo una mala guía para el futuro, sino que también torna a sus adeptos incapaces de ver lo que sucede ante sus propias narices, en su propio periodo y, a veces, incluso, con su propia cooperación.

Tiene en su perspectiva Popper, para sus aseveraciones la influencia ejercida en la Europa central y oriental por los dos grandes partidos marxistas. El comunista y el demócrata social, son los dos grupos principales en el marxismo, un ala radical y un ala moderada

Popper piensa que no debemos aspirar a lograr más aún por medios violentos. En efecto, esto traería aparejado el riesgo de destruir toda perspectiva de reforma razonable. El uso prolongado de la violencia puede conducir, en definitiva, a la pérdida de la libertad, puesto que tenderá a acarrear, no un gobierno desapasionado de la razón sino el gobierno de los más fuertes. Es tan probable, por lo menos, que una revolución violenta que no se conforma con destruir únicamente una tiranía, como que alcanzar sus verdaderos fines.

En su teoría de la sociedad abierta, Popper sostiene que es posible llegar a la revolución social mediante reformas pacíficas graduales. Allí donde el ala marxista moderada ha ganado o ha estado cerca de ganar los comicios generales, una de las razones parece haber sido siempre la de haber atraído grandes sectores de la clase media. Y esto se debió a su humanitarismo, a su defensa de la libertad y su lucha contra la opresión. Pero la ambigüedad sistemática de su actitud hacia la violencia no sólo tiende a neutralizar esta atracción, sino que favorece directamente el interés de los antidemócratas, antihumanistas y fascistas.

Lenin y la democracia

En este sentido Popper critica la idea leninista (*"El socialismo es la dictadura del proletariado, mas la mayor introducción de la más moderna maquinaria eléctrica"*) que vino a constituir la base de la transformación que modificó todo el marco económico y material de la sexta parte del mundo. En este proceso Lenin sostuvo que *afligirse demasiado por la democracia formal sólo revela falta de sentido histórico*, después de todo *"la democracia es solamente una de las etapas en el curso del desarrollo histórico"*.

El intervencionismo democrático

Lo que no podemos admitir es que Marx haya predicho con el nombre de socialismo, el advenimiento de un nuevo sistema: el intervencionismo democrático gradual. Es mucho lo que resta por hacer y no es al intervencionismo democrático, que solo lo permite, a quien debemos pedirle que lo haga, sino a nosotros mismos. Es preciso admitir, dice el pensador de los métodos científicos, que el progreso no es una ley de la naturaleza, el terreno ganado por una generación puede perderlo otra.

No me hago ninguna ilusión acerca de la fuerza de mis argumentos. Pero la experiencia demuestra que las profecías de Marx eran falsas. Sin embargo, ciertas predicciones históricas de Marx se han cumplido, aunque solo sea parcialmente, por lo que no es posible descartar su método a la ligera. Un examen más minucioso de los aciertos de Marx nos demuestra que no fue en modo alguno su método historicista el que nos condujo al éxito, sino siempre. **los métodos del análisis institucional.**

La insistencia del marxismo inicial en los hechos más que en las meras palabras (de los filósofos oraculares), fue quizá la idea correctiva más importante de nuestro tiempo. **El marxismo "científico" ha muerto pero deben sobrevivir su sentido de la responsabilidad social y su amor a la libertad.** Marx nunca

soñó haber descubierto el socialismo, ya que lo único que reclamó para sí fue el mérito de haberlo hecho racional; o sea que Marx, para decirlo con las palabras de Engels, desarrolló el socialismo desde la etapa de una idea utópica hasta la ciencia.

Marx y la reactivación de la conciencia social cristiana

Un importante pensador (A.J. Toynbee) sostiene que *"el veredicto de la historia podría ser que la gran conquista positiva de Karl Marx fue la reactivación de la conciencia social cristiana"* La inspiración... característicamente judía del marxismo- expresa- es la visión apocalíptica de una revolución violenta que no puede evitarse porque esta decretada...por dios mismo, y cuyo objeto será invertir los papeles actualmente desempeñados por el proletariado y la minoría dominante...de modo que el pueblo elegido pase, de un salto, de la capa más baja a la más alta del reino de este mundo. Marx ha puesto a la diosa *"Necesidad Histórica"* en el lugar de Yahveh, a manera de deidad omnipotente; al proletariado en el del Reino mesiánico. Pero bajo el tenue disfraz se descubren los rasgos más salientes del tradicional apocalipsis hebreo, y lo que realmente nos presenta bajo un moderno vestido occidental nuestro filosofo-empresario no es sino judaísmo macabeo prerrabinico.

Poder político e historia

Popper ha seguido el hilo conceptual o el "logos", para deshebrar finalmente la filosofía oracular que ha traído y justificado la guerra perpetua del hombre. *No puede haber historia de "el pasado tal como ocurrió en la realidad", solo puede haber interpretaciones históricas y ninguna de ellas definitiva. El historicista no se da cuenta de que somos nosotros quienes seleccionamos y ordenamos los hechos de la historia, sino que cree que es la "historia misma" o las "historia de la humanidad" la que determina, mediante sus leyes intrínsecas, nuestras vidas, nuestros problemas, nuestro futuro y hasta nuestros puntos de vista.*

La historia no tiene significado.

La historia, en el sentido en que la entiende la mayoría de la gente, simplemente no existe. Hablan de la historia de la humanidad, pero lo que quieren decir con ello. Lo que han aprendido en la escuela, es la historia del poder político, que no es sino la historia de la delincuencia internacional y del asesinato en masa. Se exalta a la jerarquía de héroes a algunos de los mayores criminales del género humano. No existe ningún hombre más importante que otro; y,

evidentemente, esta historia concreta no puede escribirse.

Debemos hacer abstracciones, debemos eliminar, seleccionar y con ello llegamos por fuerza a la multiplicidad de historias.

La adoración del poder es uno de los peores tipos de idolatría humana, un resabio del tiempo de las cadenas, de la servidumbre y la esclavitud.

Nace del miedo, sentimiento éste justamente despreciado.

Infinidad de historiadores escribieron sus tratados bajo la vigilancia de emperadores, generales y tiranos. La vida del individuo olvidado, desconocido; sus pesares y alegrías, su padecimiento y su muerte; he ahí el verdadero contenido de la experiencia humana a través de las épocas. La conciencia debía juzgar al poder y no a la inversa.

En Nuestro lenguaje ordinario somos en conjunto más sentimentales que racionales, pero podemos tratar de ganar en racionalidad, y podemos acostumbrarnos a utilizar nuestro lenguaje como un instrumento, no de autoexpresión, sino de comunicación racional.

Como el juego, el historicismo nace de la falta de fe en la racionalidad y la responsabilidad de nuestros actos.

Colofón: el caso de México

Es necesario ubicar en qué periodo histórico se encuentra México cuando al término de la segunda guerra mundial en los países europeos y los Estados Unidos se alienta una economía capitalista fundada en el dominio de territorios coloniales, que con sus cuantiosos recursos naturales y el trabajo de conglomerados nativos, cuya explotación se transfiere al capital imperial, permite a los trabajadores organizados en instituciones socialdemócratas, avanzar en beneficios de seguridad social, asistencia médica, pensiones, ajustes en las jornadas laborales y demás beneficios del Estado benefactor.

En los años que escribe su libro Popper, en nuestro país se realizaba por fin después de una sangrienta guerra civil la conformación de un Estado y una República diferente a la que resultaba de otras constituciones liberales del mundo. Este régimen se había fundado en la Constitución de 1917 y procedía de la mayoría del pueblo armado y la conformación de su representación política en el Congreso de Querétaro de 1917 liberal como la de 1857 pero que innovaba con la inclusión de derechos sociales, con una nueva definición de la propiedad de la tierra (no es un "derecho natural"), la creación de un Poder Ejecutivo con la juris-

dicción para satisfacer la demanda principal del movimiento revolucionario de 1910: la distribución de la tierra entre los campesinos.³ El cardenismo fue expresión también de la organización obrera en sindicatos nacionales, fundamentalmente en la industria del petróleo, que permitió la expropiación de este recurso tan importante, sobre todo durante la guerra "de las máquinas" que fue la segunda guerra mundial. El régimen del general Lázaro Cárdenas (1934-1940) convive a tiempo del ascenso de las socialdemocracias occidentales y la consolidación del Estado soviético.

Este proceso, con sus consecuentes deformaciones de corrupción de los regímenes conocidos como de la revolución mexicana, tuvo su final según lo definió el presidente que se llamó a sí mismo como el último de la serie, (José López Portillo), con las reformas a la constitución a partir del régimen de Carlos Salinas de Gortari, cuando se implantó el dominio del "capitalismo sin trabas" y el mandato de los mercados que llevó a la tragedia que todos vivimos en el calderonato, algo que se reconocerá progresivamente en la teoría política, como una guerra civil y de cuyas consecuencias aun no salimos.

En México vivimos actualmente una revolución de las conciencias, según el índice conceptual que impulsa una nueva revolución política, con 36 millones de ciudadanos que votaron por la continuación del programa de transformaciones escrito y expresado oralmente por el fundador de este cuarto período histórico. Andrés Manuel López Obrador, cuya avezada discípula, Claudia Sheibbaum, continúa esa labor que caza teóricamente con las proposiciones del pensador Karl Popper, precisamente el **intervencionismo democrático gradual**, donde el dominio de lo social sea la política y no la economía y que nos lleve ésta técnica a una constancia donde el titular del Poder Ejecutivo este bajo control ciudadano, porque ahora México cuenta con la revocación de mandato y no existe la reelección, los miembros del Poder Legislativo son elegidos periódicamente y se trabaja para su no reelección y tampoco la determinación de su elección ligada a los linajes familiares. El cuadro se completa con la reforma constitucional del Poder Judicial.

La obra de Estado que se realiza en nuestro país es posible discernirla en el método del **análisis institucional** popperiano, pues define que lo universal consiste para la historia en la panorámica de los periodos principales, que nos permite situarnos en lo universal, teniendo siempre a la vista nuestras particularidades en coincidencia y diferencia con el desarrollo de los periodos principales de otros territorios. ⊕

3. "El poder soberano actuando". José Blanco. En La Jornada. 5 de noviembre 2024.

PERIODISTA Y PROTAGONISTA DE LA LITERATURA MEXICANA

EMMANUEL CARBALLO

JORGE PÉREZ-GROVAS

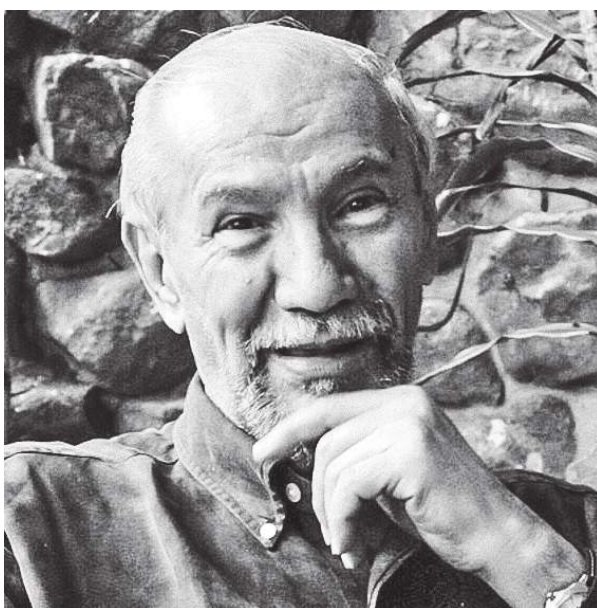
Emmanuel Carballo, nacido en Guadalajara en 1929 y fallecido en la Ciudad de México en el 2014, fue sin temor a exagerar, el historiador crítico de la literatura mexicana más honesto, certero y consecuente del siglo XX, quien afirmaba que para ejercer la crítica literaria había que “decir lo que se piensa y pensar lo que se dice. Contra toda consecuencia, pero siempre con honradez intelectual y con conocimiento de causa”.

En una carta fechada el 18 de enero de 1966, en Roma, Italia, Carlos Fuentes le escribe: “eres el crítico literario mexicano más sólido y honesto; calidad intrínseca, pero que se destaca en el mar de advenedizos y pedantes que sufrimos. ¿Te fijas que los críticos literarios, a tono, ciertamente con nuestro nivel cultural, están siempre descubriendo el mediterráneo (bueno, los lagos de Chapultepec) de hace treinta años?”

Conocí la biblioteca de Emmanuel Carballo mucho antes que a su persona. Yo tendría 16 años y a Emmanuel lo llamábamos “el intelectual”, pareja en aquel entonces de Neus Espresate directora de la editorial Era, mamá de mi amiga Isabel a la que Emmanuel le dedicaría su libro y en cuya casa de Copilco se diversificaba por todas partes, pasillos, habitaciones, estancias e incluso en los baños, el laberinto de su biblioteca. De aquella biblioteca tomé “prestados”, “El Proceso” de Kafka y “El Extranjero” de Camus. Años después, cuando tuve la oportunidad de colaborar con Emmanuel en el Semanario Punto, le confesé mi fechoría y él me contestó con su peculiar sentido del humor algo así como que los libros solo sirven para leerse y si no, no sirven para nada.

Pocas personas en nuestro país han sido tan apasionadas en el estudio y difusión de la literatura mexicana y de sus protagonistas. Años después lo visité en su casa de El Contadero, en Cuajimalpa y la biblioteca había dejado de ser un laberinto para transformarse en una especie de monumento a la lectura, un inmenso mausoleo de libros ordenados y clasificados, con sus estanterías y sus escaleras de acceso, como de un monasterio medieval pleno de sabiduría literaria, al menos esa es la imagen que conservo en mi recuerdo.

En aquella ocasión Emmanuel me comentó que su mayor interés y sus lecturas estaban orientadas entonces a la literatura mexicana del siglo XIX. Tal vez porque como él mismo escribió en la última edición de “Protagonistas de la literatura mexicana”, debido a que “México es un país sin memoria. Además, un país que no sabe (o no quiere) hacer justicia a la mayoría de sus hombres y mujeres más significativos. Pongo un ejemplo: cuando un escritor llega a la edad de los honores y recompensas



(de los sesenta años en adelante), después de haber creado sus obras más personales y perfectas, únicamente le queda el desconsuelo de saberse omitido y la tristeza de contemplarse muerto en vida. Los escritores jóvenes no lo frecuentan, el público lector no consume sus libros y los críticos, ocupados en mimar a las estrellas del día, carecen del tiempo necesario para estudiar sin prisas ni prejuicios los títulos estelares de su bibliografía. Por eso no me extraña que nuestros escritores al llegar a la vejez hablen el lenguaje de la amargura y el resentimiento. México los ha marginado y los editores no se deciden a enfrentarse con la posibilidad de publicar sus obras escogidas o completas. En la mayor parte de los casos la Academia de la Lengua no les concede sitio en sus sillones, reservados a los que defienden los intereses del grupo en el poder. Las escuelas y centros de investigación literarios, enemigos confesos del presente y el pasado inmediato, tampoco les dan cabida (de acuerdo con su importancia) en los planes de estudio y los trabajos que realizan.”

Por cierto, la obra escrita de Emmanuel de crítica y ensayo, es mucho más basta que la publicada, pues siendo un crítico riguroso, consideraba que aquello que había escrito, poesía, pero también narrativa, no estaba a la altura de sus lectores, lo cual nos haría preguntarnos si no valdría la pena una edición de esta obra inédita.

Y aunque en nuestro país han mejorado algunas situaciones, en el aspecto cultural no podemos más que pensar que han empeorado. En el terreno de las revistas y suplementos culturales, podemos afirmar que *Ciclo literario* es una flor en el desierto. Desconozco cuál sería la posición de Emmanuel frente a la evidente decadencia de las dos revistas literarias más influyentes en la segunda mitad

del siglo xx: *Nexos* y *Letras Libres*, cuyos promotores se transformaron en una caricatura de sí mismos, atrapados en la camisa de fuerza del odio a López Obrador, que ahora destilan como veneno en contra de Claudia Sheinbaum, sin argumentos consistentes y orientados solo por las ocurrencias sinsentido del desprecio mercantilista o la argumentación resentida.

Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes se embarcaron en los años cincuenta del siglo pasado en lo que ellos mismos definieron como “un acontecimiento importante: la publicación de la *Revista Mexicana de Literatura*. Escribe Emmanuel: “Hoy la veo como una invitación a la cordura y, al mismo tiempo, como una llamada de atención a los pusilánimes. Despertó las pasiones y, lo que es mejor, nos despertó a nosotros mismos. Allí se afrontaron problemas genuinos y se desecharon otros que no eran tales o no correspondían a nuestra generación. Allí se dieron algunas batallas, hoy ridículas, pero que en su momento fueron casi heroicas. Recuerdo, de esta etapa, dos hechos importantes: uno, el darnos cuenta de que vivíamos en un país en el que se había entronizado la retórica; otro, referente a la vocación del escritor, fue el de darles sentido a las palabras, cargarlas de dinamita, volverlas racionales. Llamamos a las cosas por sus nombres. De esta preocupación, literaria en un principio, nació una preocupación política. La *Revista Mexicana de Literatura* nos permitió superar las falsas dicotomías que ahogaban entonces a nuestra literatura”.

“Los dilemas elementales de esos años hoy me parecen ridículos: nacionalismo versus cosmopolitismo, arte comprometido contra arte de evasión. Gracias al planteamiento de estos problemas pudimos seguir adelante, se pudo crear un nuevo equipo de escritores para el cual estas dicotomías eran letra muerta.”

Y en eso se han convertido justamente los intelectuales detractores de la 4T, en letra muerta. Al analizar el papel de escritores e intelectuales del siglo XX en la sociedad mexicana, la crítica actualizada de Carballo a Enrique Krause y a Héctor Aguilar Camín supongo que sería aun más severa a la que expresó respecto a Octavio Paz: “el poeta de izquierda que supo distinguir el arte de la propaganda ha enmudecido en forma casi absoluta. Hoy un tanto sordo y ciego a lo que pasa social y políticamente en el mundo. En la recta significación de la palabra, se ha aburguesado Nuestros jóvenes poetas, sordos como una tapia (no a las palabras sino eso que éstas significan), ven en él una excusa para desentenderse de su coordenada histórica y geográfica.

Sigue en página 14 >>

ARQUITECTURA: LA UTOPIA COMO DISEÑO EN ARQUITECTURA

JOEL OLIVARES RUIZ*



Para el actual siglo XXI, sería un criterio desfasado y forjado en la utopía del siglo XX la industrialización como progreso social. La industrialización del siglo XX ha traído como consecuencia la elaboración masiva de productos que mayormente producen basura, contaminación y generan enfermedades, todo en búsqueda de control del mercado y la elaboración monopolizada. Aunque es incipiente la construcción industrializada, sí es en cuanto planeación y de manera equivocada. Lo que nos ha traído como consecuencia conjuntos habitacionales sembrados extensivamente.

La vinculación del concepto de Utopía en la enseñanza de la arquitectura está en el ADN de la Universidad Gestalt de Diseño. Dado el enfoque humanista social e individual en el desarrollo integral de los alumnos, sobre todo en creatividad, está dirigida de manera *prospéctica* hacia escenarios futuros con la intencionalidad que sirvan como meta y aliciente en definir el enfoque que, aunque sea lentamente, esté encaminado hacia la construcción de un mundo mejor.

Una anécdota que ilustra dicho enfoque la recordamos de una clase de Francisco Ursúa en Teoría superior de la Arquitectura, cuando impartía lecciones en la FAUV-Xalapa en los años 60, sobre la diferencia de enfoques en un mismo trabajo:

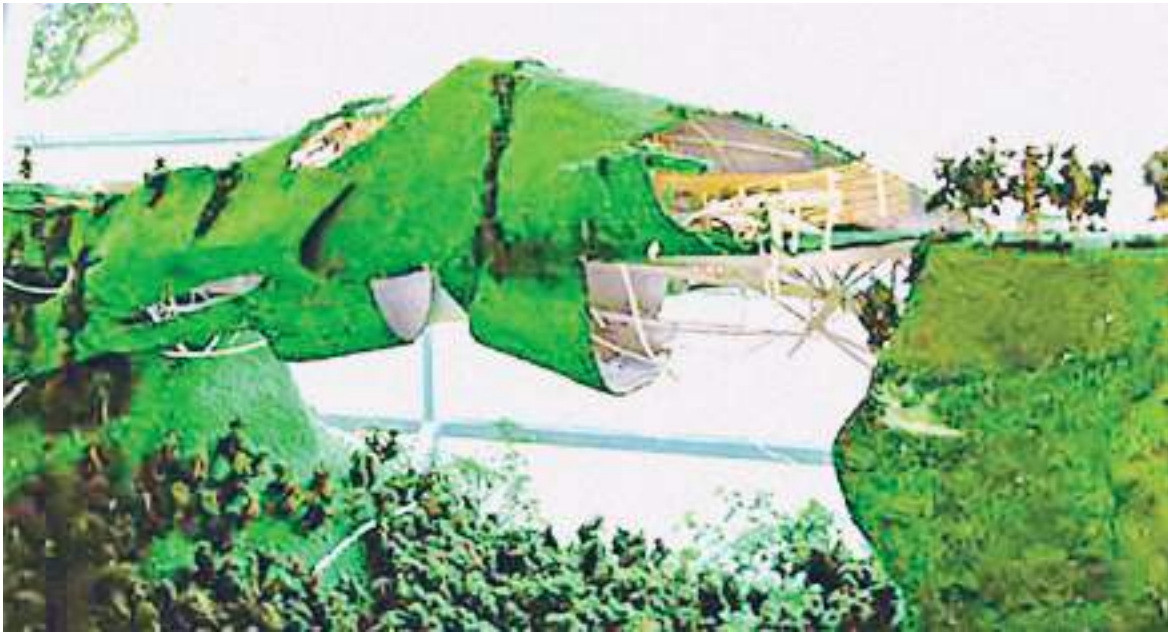
En la imaginaria situación, en el contexto medievo de la construcción de la iglesia de Notre Dame en París, el filósofo Abelardo le pregunta a un obrero qué hacía. El le responde: *estoy esculpiendo una pieza de cantera para una columna*. Le hace la misma pregunta a otro obrero y éste responde: *estoy construyendo una columna para la nave de la iglesia*, y la misma pregunta la hace a un tercer obrero. Éste último contesta: *estoy haciendo la casa de Dios*. La misma pregunta, al mismo oficio, haciendo la misma pieza, pero con diferente perspectiva. Cuando ésta es trascendental estamos ya en el campo de la Utopía.

Este falaz cuento educativo aplicado a la Arquitectura nos permite establecer la amplitud de posibilidades ahora que se debate en la incorporación de la inteligencia artificial como instrumento proyectual de la arquitectura y el temor de que ésta, como disciplina educativa desaparezca al ser accesible a cualquiera. Sin embargo, hay que hacer preguntas inteligentes. Para adaptar proyectos al medio ambiente natural y artificial (la ciudad), se requieren datos actualizados, siempre cambiantes. Y para imaginar escenarios, se requiere creatividad para construirlos. La IA solo puede ilustrar con los datos que cuenta, es decir lo que algún humano ha podido plantear. Planteado de otra manera, el potencial del nuevo campo de la IA requiere arquitectos con formación creativa, no solo técnica para desarrollar proyectos complejos.

El término de utopía, que nace del enfoque *metalingüístico* hacia el tema del paraíso perdido o del paraíso deseable. En la actualidad suele resultar peyorativo, poco *aterrizable*, hasta ingenuo y por ende, poco funcional. Pero incorporar la visión *prospéctica* en el aprendizaje de la arquitectura como Diseño. Es una alternativa viable para una disciplina creativa, tal vez diferente, para pasar de formar profesionales para el actual mercado laboral, haciendo estudios de mercadotecnia y con ello la meta de formar altos empresarios, hacia enfocarse en la esencia de la Arquitectura, que es el Diseño.

La educación para siglo XXI requiere de la capacidad de adaptación a los constantes cambios tecnológicos y sociales, pero ante todo con una conciencia sustentable dentro de un marco de trascendencia global. La imagen utópica del siglo XX, de una sociedad civilizada, viviendo en entornos higiénicos, accesibles y planificados, queda rebasado con la especulación de la tierra. El negocio del siglo es comprarla por hectárea y venderla por metro, talando árboles, aplanando dunas y cubriendo ciénegas. Nuestro progreso se viste de calles, casas y edificios de concreto; es decir, cambiamos un entorno natural de vegetación por un artificial de desierto.

El futuro bajo este enfoque resulta desolador. El agua ya cuesta más cara que el petróleo. Un barril en bruto de 800 litros llega a costar desde 40 a 80 dólares; aproximadamente de un peso a dos el litro. El agua cada vez es más escasa por la deforestación de los bosques, el incremento del consumo y la contaminación de los ríos y mantos freáticos. El crecimiento fundamentado en el consumo nos lleva inexorablemente hacia la catástrofe. Existen en Ciudad de México desarrollos urbanos que no cuentan con agua. ¿Se puede vivir con la ilusión de poseer una casa a kilómetros fuera de las ciudades, sin agua? Y a esto no se le llama Distopía, en sentido peyorativo, sino falta de planeación.



Proyecto ganador del Premio Nacional Coverings, Ciudad Puente Sustentable

Ser autosuficientes en agua, aire limpio y oxigenado, en alimentos básicos y sin contaminantes industrializados, con vialidades peatonales y bici-rutas, transporte colectivo eléctrico o de hidrógeno, reciclaje de basura, depuración y reciclaje del agua, con energía solar, en ciudades pequeñas y contenidas por seguridad y áreas de cultivo.... Este sería el enfoque de las ciudades del futuro que ya se están construyendo en la India, Malasia, Emiratos Árabes y China.

La esencia del trabajo de la Arquitectura es adelantarse a los tiempos y proponer modelos que sean más eficientes para este siglo XXI. Es por ello que la educación en la UGD se basa en el desarrollo creativo de sus alumnos, incorporando la Utopía como Diseño arquitectónico, para imaginar escenarios futuros que se hagan realizables, como la propuesta teórica de Yona Friedman.

La prospectiva es el Diseño del Futuro como parte del proceso fenoménico de la evolución arquitectónica y la construcción de la ciudad. Para llevar a los alumnos a ese escenario, es menester desarrollar el proceso creativo desde el inicio, más que la racionalidad operativa y técnica, en todas las materias se puede hacer Diseño.

La educación creativa como Diseño es plantear retos como diseñar sistemas estructurales utilizando cerchas planas incluso inversas a como se han utilizado, esto es con el fin de producir formas complejas y comprender las estructuras como sistemas espaciales, no solo como técnicas esquemáticas, para luego solucionar formas complejas con estructuras simples.

Es diseñar estructuras modulares para crear la forma arquitectónica, para después aplicarla a un proyecto de tesis para titulación de Arquitectura de Interiores, donde la estructura es mínima y utilizando piezas industrializadas.

Con este aprendizaje el aplicar al enfoque prospéctico de la arquitectura bioclimática, las cubiertas verdes, la recolección y tratamiento del agua para hacerla potable, la incorporación de invernaderos en doble cubierta, va dando herramientas para el enfoque Utópico. Lo vemos cuando planeamos retos de hacer arquitectura en acantilados o como puente para salvar una cuenca en una zona urbana.

Los alumnos de 8vo semestre de Arquitectura de nuestra Universidad: Alejandra Guadalupe Cabrera Báez, Patricia Michelle Vázquez García y Gustavo Samuel Valle Juárez, dirigidos por la arq. Cristal Hernández Reza, han participado en una propuesta de concurso para el Arch Days CDMX, UTOPIA De la ficción a lo factible 2018, dentro del marco del festival Desing Week México. Reconocidos por la calidad de su trabajo, formaron parte de la exposición como etapa final para la premiación del concurso, como único grupo de estudiantes universitarios. Estuvieron compitiendo con personajes como Javier Senosiain, Tatiana Bilbao, Fernanda Canales, Mario Schjetnan y el despacho de Ramírez Vázquez.

La propuesta que presenta este concurso está basada en el aprovechamiento del agua con humedales, para el cultivo a través de chinampas o hidroponía, la construcción es unitaria, entre urbanismo y arquitectura, es decir una urbano-arquitectura, donde el espacio privado e individual está supeditado al público, como lo expresan ellos: *...espacios donde la experiencia enriquece el sentido de pertenencia sin territorio, o el territorio global.* Donde se da la oportunidad social de pertenecer, por el fin común de la supervivencia.

Todo proyecto utópico pasa por una nueva organización social que se materializa en una nueva forma, incorporando los logros tecnológicos de cada época.

La visión del futuro no es para nada prometedor, pero lo prometedor son los nuevos profesionales que puedan aterrizar los modelos utópicos y hacerlos factibles. ☸



Central de Transportes Mianzila por Reyna Ariadna Aburto Mesa



Modelo de puente desarrollado en el seminario de Diseño y Utopía en la Maestría en Diseño Urbano Arquitectónico Sustentable por Ángel Elizondo Almaraz.



Proyecto Utopía: De la ficción a lo factible de Michell Vázquez García, Alejandra Cabrera Báez y Samuel Valle Juárez

>> Viene de página 11

Por tal razón, y este juicio sólo lo comparto conmigo mismo, Paz comienza a envejecer como imagen ideal de nuestras letras". Juicio casi sumario que describe también lo que sucede actualmente con las figuras de Krause y Aguilar Camín, que no solo se aburguesaron, sino que se convirtieron en voceros de la oligarquía y en promotores, casi diría yo propagandistas de una ideología *fake news* alejada de su historia y de su geografía, como aquella ridícula afirmación de Krause de que México había pasado de la democracia a la monarquía, dicho por alguien que decidió jurarle lealtad al rey de España con el solo propósito de obtener la ciudadanía española, por lo que sin temor a equivocarnos a él si se le puede calificar como monárquico.

En sus primeros años, Carballo se distinguió por ser un hombre de izquierda. Durante casi veinte años, fue editor y promotor de la editorial Diógenes, la única casa editora de los años sesenta que se atrevió a publicar en 1968 "Pasto Verde" la novela del célebre suicida veracruzano, nacido en Orizaba en 1944, Parmenides García Saldaña, identificado plena y personalmente con la "literatura de la onda", de quien también editó el volumen de cuentos, "El Rey Criollo" y "En la ruta de la Onda". La decisión de publicar "Pasto Verde" en contra de la voluntad de su socio, Rafael Giménez Siles, hizo que Carballo le comprara su parte y se hiciera 100 por ciento de la editorial, a la que no le importaba publicar "malas palabras", si estaban bien escritas, con una narrativa consistente.

Durante algunos años lo visité una vez por semana en el Semanario Punto, donde era editor de la sección cultural. Su conocimiento e interés sobre los escritores mexicanos contagió también mi afán de investigador, pues me dio la encomienda de hacer artículos sobre la labor de los escritores y el cine. Por su orientación supe que Alfonso Reyes y Jaime Torres Bodet, habían ejercido la crítica cinematográfica, con el seudónimo de Fósforo; que las películas más notables sobre la revolución mexicana estaban basadas en cuentos o novelas, como "Vámonos con Pacho Villa", basada en un libro de Rafael F. Muñoz, "El Compadre Mendoza", en un argumento de Mauricio Magdaleno o la "Sombra del Caudillo", (censurada hasta los años noventa por el ejército mexicano) adaptación de la novela homónima de Martín Luis Guzmán, los tres autores entrevistados por Emmanuel para su libro emblemático.

Al describir los cuatro métodos empleados en la redacción de "Protagonistas de la Literatura Mexicana" (pluma y papel, grabadora, cuestionario) afirma que "de las entrevistas (publicadas en los suplementos "México en la Cultura" y "La Cultura en México) solo una está hecha con un

procedimiento absolutamente heterodoxo y, en ciertos casos, permitido, el de la entrevista imaginaria. (Como aquella que Amado Nervo hizo a Sor Juana.) Se trata del diálogo con Alfonso Reyes. (...) Los diálogos que publico son conversaciones que sostuve con sus libros y que posteriormente sometí a don Alfonso para que las aprobara o las corrigiera. En algunos casos, Reyes amplió sus respuestas, pero nunca retocó palabras ni ideas".

Así como respetaba y admiraba a Alfonso Reyes, se burlaba con frecuencia de Torres Bodet con un chiste muy a tono con su sentido del humor, que ahora quizá consideraríamos algo homofóbico, pero que en los años ochenta era más bien descriptivo: "si te encuentras con Torres Bodet, arrímate a la pared".

Llama la atención que en su libro solo aparecen tres mujeres: Neli Campobello, Rosario Castellanos y Elena Garro "para mí la escritora más sobresaliente y modificante de las letras mexicanas de hoy día", según sus propias palabras. ¿Por qué no incluyó otras escritoras que también han sido protagonistas de la literatura mexicana, como Elsa Cross, Miriam Moscona, Maria Luisa Puga o la misma Beatriz Espejo, que fue su compañera de vida durante sus últimos cuarenta años? En alguna entrevista manifestó que aunque seguía siendo un asiduo lector de la literatura mexicana, sentía cierta incapacidad para enjuiciar a los más jóvenes. Mi propia interpretación es que Carballo se ubicó a sí mismo en el medio siglo y que, considerándolos cercanos a su propia experiencia y visión del mundo, tuvo sus favoritos, como lo confirma los 19 autores que como "una de las tareas previas a la realización de una historia de la literatura mexicana, proyecto en que soñamos historiadores y críticos, consistía en conocer personalmente a los escritores, en dialogar con ellos acerca de su obra, su vida, sus compañeros de trabajo y en general, acerca de cualquier detalle que ilumine su carácter o su personalidad artística".

La conversación con la que inicia el libro es con José Vasconcelos que para él resultó una experiencia contradictoria: lo consideró un hombre excepcional pero que había renegado de sus ideas de sus primeros años. Aún así, Vasconcelos se define en una parte de la entrevista como un "anarquista católico", lo que resulta bastante paradójico habiendo demostrado en su vejez simpatías por la Alemania Nazi. De Martín Luis Guzmán afirmó que recibió de su parte una de las "altas lecciones estilísticas". A Julio Torri, por su lenguaje, humor y agudeza lo calificó como el clásico por excelencia del siglo xx mexicano. De Nelli Campobello, señalaba que vivía en una dimensión distinta pues miraba a las personas y a las cosas con los "ojos sin mancha de la infancia". De

Rafael F. Muñoz decía que gustaba de la sencillez y de llamar a las cosas por su nombre, al pan, pan y al vino, vino. Gozó la experiencia de las bromas y exageraciones de Carlos Pellicer, que formando parte del grupo Contemporáneos, era exagerado y no melifluo, como algunos de sus compañeros de viaje. Señala el conflicto permanente en que vivía Juan José Arreola que narraba con emoción y arte. De Rosario Castellanos admiraba la lucidez mental y expresiva mientras criticaba "las reticencias caedizas y las equivocaciones severas de Agustín Yáñez". Reverenciaba la maledicencia y candor de Artemio del Valle Arizpe y la "inteligencia y cultura fulminantes y desquiciantes de Carlos Fuentes, a quien consideraba el más destacado de su generación. De Salvador Novo coincidía con la opinión de Fuentes en el sentido de que era el modernizador del idioma en la literatura mexicana. Aunque no incluidos en las entrevistas, también presenta opiniones elogiosas o demoledoras sobre otros escritores de la época. De Jaime Sabines opina que "a los cuarenta se empeña en no pasar de los veinte: (sus poemas) pese a ser rabiosamente juveniles, tienen canas y arrugas. A Rubén Bonifaz Nuño lo consideraba como un experimentador admirable, cuyos textos son perfectos, aunque le faltan algo, aquello que no se volvió a repetir después de Paz. A Homero Aridjis lo calificó de poeta *a go go*. De José Emilio Pacheco expresa que su poesía juvenil permitió pasar de la "etapa de los moluscos a la etapa de los vertebrados". De José Carlos Becerra, muerto de manera temprana e inmortalizado en la novela excepcional de Silvia Molina, "La mañana debe seguir gris", opinó que lo acosaba su lugar de origen, Tabasco donde se es Carlos Pellicer o "subdesarrollado poeta tropical". De Gustavo Saiz señaló que "Gazapo" representaba algo novedoso en la literatura nacional y de Salvador Elizondo que su literatura ayudaba a olvidar "novelistas de la estatura de Luis Spota, quien, agárrate y no te sueltes, dirige un suplemento cultural, el de *El Heraldo*. Pobre país, así andamos". De Juan Rulfo afirmó que "Pedro Páramo" era por mucho una de las obras más significativas de la literatura mexicana y de muchas otras literaturas, por su estructura aparentemente caótica, el empleo de un narrador testigo, la visión fatalista del pasado y la selección de lo arcaico y decadente para hacer literatura. No se encuentran en esta breve reseña todos los escritores y escritoras que Emmanuel Carballo analiza y en algunos casos descuartiza con sagacidad, inteligencia, lecturas profundas, amor y mucho humor. Sirva sin embargo como invitación a una necesaria lectura y relectura de "Protagonistas de la Literatura Mexicana", que según Emmanuel por fin encontró la editorial idónea y la colección adecuada en el catálogo "de Sepan Cuantos... título ideado por uno de mis maestros, Alfonso Reyes".

SEQUOIA

SEQUOIA
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

CICLO



VERSIÓN DIGITAL
YA DISPONIBLE
EN ISSUU.COM

LIBROS DE CÉSAR VERGARA

DE VENTA EN LA LIBRERÍA
HYPERION DE XALAPA
OCTAVIO VEJAR 59 ESQUINA MURILLO VIDAL

DESCARGA DIGITAL EN LAS TIENDAS

Available on the **iBookstore** | **Google Play Books**

Disponible en **amazon**

CRÓNICA DE UNA DÉCADA

LA DANZA DE MÉXICO

LOS OCHENTA

ALEJANDRO SCHWARTZ*

Primeras agrupaciones de danza moderna

México es un territorio en el que, mucho antes de la llegada de los españoles, coexistían ya diversas manifestaciones de música, danza y teatro principalmente de carácter ritual.

Durante la época colonial se fue asentando la llegada de la tradición centro-europea en la figura de insig- nes bailarines y maestros venidos de allende el mar. El ballet inundó así los escenarios y escuelas nacionales durante el siglo XIX relegando las danzas mexicanas a las festividades indígenas y a los salones y tertulias populares.

En los años veinte, una vez termina- das las contiendas revolucionarias, el estado organizado por Plutarco Elías Calles comenzó a incentivar (y finan- ciar) un arte de corte nacionalista que convenía a las necesidades de los nue- vos gobernantes.

De esta manera, los tiempos heroi- cos de las primeras agrupaciones de danza “moderna” comenzaron a de- pender, fundamentalmente, de los subsidios otorgados por los gobier- nos en turno. Largo sería intentar hacer la historia de este período capi- taneado por una pléyade de heroínas que impulsaban una danza escénica que conmoviera a los espectadores.

A partir de los años sesenta, el Es- tado post-revolucionario mexica- no (quizá animado por el despegue económico iniciado en el sexenio de Miguel Alemán) cambió radical- mente sus preferencias inclinándose por el apoyo hacia el ballet, conce- bido éste como una estrategia para igualarse con las tendencias de otros Estados latinoamericanos y euro- peos. Esto produjo inmediatamente el surgimiento de la contraparte (el Ballet Independiente de Raúl Flores Canelo a mediados de la déca- da) y los acercamientos del Ballet Nacional de Guillermina Bravo a los funcionarios emanados del par- tido oficial.



Zapata, coreografía de Guillermo Arriaga al aire libre.

Los ochenta, los líderes de tribus

La década de los ochenta fue parti- cularmente rica en acontecimientos que normaron la manera de producir, gestionar y exhibir la danza escénica contemporánea en México desde ese entonces hasta hoy. En esos años sur- gieron, fundamentalmente, el Premio Nacional de Danza a iniciativa de Guillermo Serret y Guillermo Arriaga (financiado originalmente por la UAM y FONAPAS y más tarde IN- BA-UAM); el Concurso Continental de Danza, el Concurso de Composi- ción (después Creación) Coreográ- fica Contemporánea y ahora Premio Guillermo Arriaga), los Encuentros Callejeros, el Gran Festival de la Ciu- dad de México y la floración de los llamados “grupos independientes” capitaneados cada uno por incipien- tes coreógrafos convertidos en líderes de tribus y agrupaciones dancísticas.

El Premio Nacional de Danza, presti- gio arropado ante un panorama de, por un lado, extrema dureza en las pro- puestas de los Creadores-Directores de las tres grandes compañías de danza contemporánea financiadas por el Estado y, por otro, la aparición cada vez más pujante de los jóvenes coreó- grafos (sus propuestas y necesidades de formar grupos con orientaciones

distintas) se justificaba plenamen- te la aparición del Premio Nacional de Danza encaminado a distribuir al- gunos recursos que incentivarán la creación coreográfica emergente, al igual que estimularán a los nuevos ar- tistas a concentrarse en la adquisición de una mejor calidad en sus productos de composición para la escena.

Al paso del tiempo estas intenciones se fueron modificando poco a poco, orientándose hacia el prestigio político de las instituciones que las financiaban y alejándose, cada vez más, de las ne- cesidades de los grupos y coreógrafos emergentes. Terminó convirtiéndose (ante la falta de renovación y ajuste a los nuevos contextos) en un mecanis- mo endogámico para la adquisición de prestigio arropado (de manera to- talmente inconsciente) por el propio gremio de la danza.

Danza Mexicana, Asociación Civil, es una agrupación surgida en el año de 1977 originalmente como requi- sito para la integración del Consejo Nacional de Danza (iniciativa de decreto impulsado por el entonces presidente Luis Echeverría Álvarez).

El antagonismo surgido entre las viejas generaciones (mucho más cercanas a los funcionarios y las lí-

neas dictaminadas por el PRI como partido oficialista dominante) y las inclinaciones populares y de iz- quierda de las nuevas agrupaciones de danza y sus líderes, generó fi- nalmente la apropiación de Danza Mexicana A.C. (DAMAC) por parte de otros grupos de la joven comunidad danzaria de los comien- zos de la década de los ochenta.

En septiembre de 1986, en el Museo de San Carlos, la revista “Zurda” pro- movió la realización del ciclo “Arte y Crisis/Realidad y perspectivas” en donde, en la mesa redonda “Danza y crisis”, se promovía la reflexión sobre la enseñanza de la danza en las Escuelas oficiales y privadas, reflexiones incen- tivadas por los miembros-militantes de la Asociación Civil.

Los Encuentros Callejeros de Danza

Esta Asociación junto con la Co- misión Cultural de la UVDYD 19 de septiembre de la colonia Roma, promovieron la realización de los Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea como una estrate- gia para canalizar la marea de so- lidaridad de los grupos emergentes hacia los damnificados del sismo de septiembre de 1985 en el Distri- to Federal. Pretendían además con- juntar una evidente tendencia de los líderes de los grupos hacia posicio- nes de izquierda opositoras a los dictados del régimen.



La danza del temblor

* Académico de la Facultad de Danza. Universidad Veracruzana.

A mediados del año de 1986, al finalizar un magno evento de intercambios promovido por la Secretaría de Turismo de San Luis Potosí, se acercó a mí la maestra Cecilia Appleton diciendo: “Estamos organizando un encuentro callejero de danza contemporánea en el Distrito Federal, pero necesitamos grupos ‘que le atoren’ a la propuesta”. A esto yo respondí: “cuenten con Módulo, Danza Contemporánea de Xalapa, Veracruz, porque con gusto participaremos”.

Esto llevó a la realización de tres encuentros en la ciudad de México, uno en San Luis Potosí, S.L.P., otro en la ciudad de Puebla, y el tercero Muestras Callejeras de Danza Contemporánea en Xalapa.

Para el inicio de la década de los noventa la disposición, convicción y disponibilidad de los grupos hizo ya imposible la realización de más Encuentros, contando además con el ocaso de las organizaciones civiles que habían surgido como parte de la marea de solidaridad ciudadana generada por los terremotos en la capital de la República.

El flujo pernicioso de dinero

Estos eventos dieron por resultado una incipiente organización del gremio dancístico nacional que reventó ante la distribución de recursos (“financiamientos”) del Gran Festival de la Ciudad de México y, posteriormente, del FONCA para las producciones de todos aquellos que respondieran a sus convocatorias de manera individual.

El flujo de dinero oficial acabó con la naciente solidaridad de los grupos cooptándolos para entrar en una dinámica de competencia por el acceso a los recursos (siempre insuficientes para atender a la totalidad de la demanda) ofrecidos por las instituciones gubernamentales.

Huelga decir que las intenciones de todos los grupos independientes tendían hacia la necesidad de ser adoptados por un Estado que se concebía cada vez más como el único contratista empleador posible cuyo reconocimiento había que obtener a través de los diferentes concursos por ellos promovidos.

La empresa privada y los promotores independientes comenzaron a brillar por su ausencia, alejándose de un campo en el que aparecía cada vez más lejana la oportunidad de acumular ganancias.

Los grupos “independientes”

Los otrora jóvenes coreógrafos emergentes iniciaron una carre-

ra competitiva por el acceso a los centros de poder (y financiamiento) oficiales con miras a sustituir en el “favor de los príncipes” gobernantes a los cuadros añosos de anteriores generaciones.

Se instauró la guerra por las relaciones (de todo tipo) con quienes tenían el poder de decidir a quién se le otorgaban los recursos. Presencié el desmembramiento de la militancia de los grupos que, en vez de fortalecer una organización grupal, comenzaron a luchar por obtener el estatus (entiéndase recursos y plazas) que los colocara por encima de las aspiraciones de los demás.

Luego entonces se acentuaron drásticamente los procesos de discriminación estética y social, intentando eliminar a todo aquél que no coincidiera con sus propuestas o que no estuviera dispuesto a elogiar los caminos planteados por los grupos dominantes nacionales e internacionales. En ningún caso se generaron entidades organizativas que adquirieran una fuerza basada en la acción colectiva. Las pocas que habían surgido pronto fueron diezmadas y desaparecidas.

Los Encuentros Callejeros introdujeron cambios en las formas de producción y las estéticas de la danza contemporánea mexicana

En un principio las jóvenes agrupaciones dancísticas fueron asumiendo posturas cada vez más radicales. El hecho de bailar en las calles o en espacios alternativos al aire libre influyó en los entrenamientos y los conceptos que los aglutinaban.

Los ojos de los coreógrafos comenzaron a orientarse hacia la composición fuertemente condicionada por los espacios de presentación fuera de los pocos teatros cerrados con los que contaba el Distrito Federal y los estados del interior de la República. Los teatros del IMSS construidos por todas partes con un diseño realizado por el maestro Julio Prieto (adecuado para las producciones teatrales de los años sesenta financiadas por el propio instituto) comenzaron a demostrar su inoperancia para la danza que luchaba por obtener más espacio y mejor iluminación (en contra de los ciclomas rígidos de mampostería con los que contaban esos recintos).

Los grandes espacios a cielo abierto (calles, parques, plazas públicas, canchas y prados deportivos, así como explanadas de todo tipo), se convirtieron en la alternativa para oponerse a los dictados de las instituciones que otorgaban el uso de sus teatros de



‘Yanga’ de Serafín Aponte. Fotografía de Emilio Sabín

una manera totalmente discrecional. De ahí que la planificación, realización y muestra de los productos coreográficos al principio fuera condicionada por esta actitud militante de las jóvenes agrupaciones. Basta señalar las propuestas y actividades del grupo “Barro Rojo” durante la época de su conducción a manos de Arturo Garrido para ejemplificar lo anterior.

Poco duró este idilio pues, aunque temáticamente se mantenían las visiones del contexto social en el que se movían los grupos y coreógrafos, la situación económico-social los fue empujando hacia los caminos y condiciones dictaminadas por el Estado.

Todavía durante la década de los noventa el Departamento del Distrito Federal promovió programas de presentación de los grupos y compañías en las explanadas de las entonces Delegaciones; sin embargo, estas comenzaron a suceder confinadas en soportes e instalaciones habilitadas para esos fines con lo que se comenzó a recurrir a obras de repertorio concebidas originalmente para los teatros cerrados. Los teatros a la italiana imponen una visión condicionada por la perspectiva acuñada por la arquitectura renacentista.

Las condiciones económicas de los “grupos independientes no subsidiados” se fueron haciendo cada vez más precarias con lo que las agrupaciones se fueron convirtiendo cada vez más en eventuales o, como dijo Anadel Lynton en 1986 (en su ponencia del Tercer Encuentro Nacional de Investigación de la Danza), en formaciones acicateadas por el impulso del “servicio social” (vocación motivadora pero escasamente generadora de ingresos económicos). Esto redundó en la disminución de la profundización en temáticas, entrenamientos y técnicas de presentación en escena que iban obligando a los compositores a simplificaciones cada vez mayores de los recursos de puesta en escena.

La danza en los teatros versus otras alternativas de entretenimiento

También debe señalarse que poderosos enemigos fueron surgiendo. Los espectáculos televisivos y teatrales promovidos por Televisa et al., la proliferación de videoclubes por todas partes, la deliberada enajenación educativa patrocinada por las empresas y el Estado, la aparición de las grandes cadenas de mini-salas cinematográficas distribuidas por toda la extensión de las (cada vez más grandes) ciudades y conglomerados urbanos, la elaboración de videos condicionados por las duraciones impuestas por las crestomatías para producir discursos muy cortos e impactantes, todo esto llevó a los coreógrafos a perseguir la inclusión de nuevas tecnologías (y los conceptos derivados de ellas) que les permitieran convertirse en vanguardias elegibles para las becas y subsidios ofrecidos por el Estado.

Todo esto dentro de un contexto creciente de violencia urbana que surgía al caer el sol obligando a permanecer en el abrigo proporcionado por el hogar. No sólo la situación social imponía lo anterior sino, también, el descenso en el poder económico de grandes sectores de la población que, aunque las funciones se ofrecieran gratuitas, carecían de los recursos para transportarse hasta los teatros y auditorios cerrados que subsistían sólo de lo recaudado en taquilla.

La creación del Premio Nacional de Danza, en los años ochenta, produjo la aparición de otras propuestas en la danza escénica mexicana

En la época parecía que la composición coreográfica sólo se circunscribía a los designios de Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo, de Ballet Independiente, A.C. de Raúl Flores Canelo y de la reciente facción desprendida de éste: Ballet Teatro del Espacio de Michel Descombey y Gladiola Orozco.

Referencias:

- MARTÍ, Samuel. Canto, danza y música Precortesianos. Fondo de Cultura Económica. México, 1961.
- STEN, María. Vida y muerte del teatro náhuatl (El Olimpo sin Prometeo). Secretaría de Educación Pública, Colección Sep Setentas. México, 1974.
- Ponte a bailar, tú que reinas (Antropología de la danza prehispánica). Editorial Joaquín Mortiz. México, 1990.
- RAMOS Smith, Maya. La danza en México durante la época colonial. Editorial Patria (bajo el sello de Alianza Editorial)/CONACULTA, Colección Los Noventa. México, 1990.
- El ballet en México en el siglo XIX De la independencia al segundo imperio (1825-1867). Editorial Patria (bajo el sello de Alianza Editorial)/CONACULTA, Colección Los Noventa. México, 1991.

El FONAPAS había iniciado una excelente política económica ya que otorgaba anualmente a los grupos existentes fuertes cantidades de dinero por la compra de un número determinado de funciones (lo que permitía la generación de empleo para los bailarines y la liquidez para calcular producciones y acciones a los directores de las agrupaciones). La idea continuó asimilada por el ISSSTECULTURA con Manuel de la Cera al frente y por la Dirección de Promoción Cultural de la SEP con el maestro Luis Garza Alejandro en la dirección.

Estos recursos disminuyeron drásticamente convirtiéndose en el llamado Premio Nacional de Danza que, mediante las reglas de concurso, entregaba dinero a los ganadores en una sola emisión. El objetivo principal expreso era el de incentivar la composición coreográfica de los nuevos artistas que proponían otras alternativas distintas de las corrientes estéticas dominantes.

Esta meta comenzó a cumplirse durante los primeros años de existencia del concurso, sin embargo, pronto comenzó a mostrar cambios en sus rumbos de acuerdo con los panoramas económicos y políticos por los que iba atravesando el país. La vía escogida para la incentivación fue el concurso, táctica que funcionó durante los primeros años para los fines propuestos en su creación; sin embargo, poco tiempo después el Premio comenzó a correr la suerte de todos los concursos: la competencia incentiva la división y el encono entre los que participan en él, fragmenta las agrupaciones e impide su aglutinación para emprender acciones en conjunto. El Estado quedó cada vez más satisfecho con estas consecuencias. La lucha por los apoyos llevó a que, cada vez más, se persiguiera una “vanguardia” que los distinguiera de los demás convirtiéndolos, por ende, en merecedores de los apoyos generados por las instituciones gubernamentales.

Las nuevas estéticas fueron virando hacia puestas en escena cada vez más intelectualizadas para el beneficio y entendimiento del creciente conglomerado de bailarines (la mayoría desempleados). Las finales del Premio Nacional abarrotaban las butacas del Palacio de las Bellas Artes con seguidores de los grupos concursantes, esto es, con bailarines.

Huir del concepto

Los públicos consumidores comenzaron a huir de los teatros ante la presencia de obras cada vez más ininteligibles, vertidas hacia la “conceptualización”, corriente que comenzó a imponerse

como moda entre los productores de danza escénica y otras disciplinas artísticas. El gran público popular comenzó a vertirse hacia los hoyos fonkis, los conciertos de los grupos de banda, las academias de fitness, jazz, tap et al., las compañías de ballet y, en el mejor de los casos, hacia el teatro musical -manifestación artística cada vez más sólo al alcance de las clases medias altas que poseían los recursos para adquirir los boletos. La endogamia comenzó a perfilarse cada vez más como la situación imperante entre el gremio de los bailarines. Sonia Castañeda y Alejandro Sybine, en 1986, recomendaron, al leer el acta que avalaba su fallo (costumbre que se conservó durante mucho tiempo en el Premio, hoy desaparecida), que se compusiera obra específicamente para los concursos.

El Premio así se alejó cada vez más de sus intenciones originales. Se convirtió en un mecanismo que no significaba nada más que el producto coreográfico presentado había sido del agrado del cóctel particular de jurados escogidos para cada año.

Campo laboral

DAMAC resultó, al principio, importante para la consolidación de los grupos independientes y la configuración del campo laboral

Danza Mexicana, A.C. se distinguió por ser una asociación civil integrada por gente joven con una muy fuerte orientación hacia la izquierda en una época en la que, tenerla, era considerada una mancha reprochable por quienes administraban los fondos gubernamentales. Debe resaltarse la figura simbólica de la maestra Tania Álvarez Garín (hermana de Raúl, líder estudiantil del 68 y promotor de la revista “Punto Crítico”) quien estuvo al frente de esa organización.

Danza Mexicana adquirió mucha fuerza en la medida que las jóvenes agrupaciones (y sus integrantes) fue-

ron parte de ella. Consiguieron una cantidad de cosas a partir de los esfuerzos conjuntos arrancándole al establishment prerrogativas que, como concesiones, se fueron obteniendo gracias a las acciones colectivas. Su fuerza dependió de la militancia de sus agrupados quienes, impulsados por una fuerte convicción social, emprendieron la lucha desde sus trincheras.

Se consiguió el espacio (y muchas veces el pago) para las celebraciones del Día Internacional de la Danza en el Teatro Ángela Peralta, el Museo Universitario de El Chopo y, posteriormente, en el Palacio de las Bellas Artes (antes de trasladarse a mediados de la década de los noventa al Centro Nacional de las Artes). Se consiguieron apoyos para la realización de los Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea hasta que los vecinos y damnificados comenzaron a retrotraerse de su participación. Se consiguieron comodatos y donaciones que le fueron otorgadas por el gobierno ante la pujanza del colectivo agrupado.

Los grupos jóvenes surgidos a partir del Premio y de los Encuentros intentaron aglutinarse bajo el ala de la Asociación Civil pero pronto comenzaron a disgregarse ante el otorgamiento (por parte del Departamento del Distrito Federal, el INBA y el FONCA) de financiamientos para la producción de obra que se presentaba en sus eventos. Fui testigo de la falta de convocatoria a reuniones a las que ya no llegaban los representantes de los grupos independientes.

El campo laboral comenzó a verse cada vez más constreñido a los espacios y eventos que las instituciones culturales-gubernamentales organizaban. Todavía a mediados de la década siguiente se podía ver un animoso desfile de coreógrafos y directores que llegaban a la fila armados de sus proyectos con

la esperanza de ser escogidos por el Fideicomiso México-EEUU.

Danza Mexicana, A.C. simplemente fue desapareciendo del escenario, ahogándose ante la falta de actividad de sus integrantes originales (muchos de ellos ahora convertidos en funcionarios) y muriendo de inanición ante el abandono de quienes, miembros fundadores, fueron entrando a la competencia por asegurar plazas y puestos que, dentro del aparato burocrático, les aseguraran una subsistencia por lo menos básica.

La situación actual: el triunvirato de teatros- instituciones contratantes

La UNAM, el INBA y CONACULTA construyeron los teatros “Sala Miguel Covarrubias” (homónima del nombre original con el que se inició el Teatro de la Danza en la Plaza Ángel Salas de la U.A. y C.B., hoy “Guillermina Bravo”) y el “Raúl Flores Canelo” del Centro Nacional de las Artes. Con esto se constituyó el trío de escenarios principales bien equipados para la danza que provocaron la lucha por la programación de las tres temporadas anuales correspondientes pagadas por las instituciones dueñas de cada uno de ellos. Estas competencias (y la esperanza de obtener esos financiamientos por función) terminaron de desmembrar un gremio que apenas comenzaba a descollar con su naciente Asociación Civil. Los escasos asistentes a las presentaciones de los grupos de danza contemporánea suelen ser bailarines (invitados con boletos de cortesía). Estos provienen, junto con algunos de los allegados de las clases medias altas del Distrito Federal, del mismo campo de la danza tanto de la capital de la República como de algunas ciudades de sus Estados. Lejos y olvidada quedó la intención de llegar a los públicos mayoritarios a través de los esfuerzos independientes de los grupos y organizaciones que habían detonado los Encuentros Callejeros de la segunda mitad de la década de los ochenta.

En la actualidad, muchos de los grupos y compañías han habilitado pequeños espacios escénicos alternativos con la esperanza de incidir, con una actividad de hormiga, en las grandes tendencias de los teatros públicos y privados que muestran las creaciones de los coreógrafos, dramaturgos y compositores nacionales. Sus esquemas de comportamiento demuestran una tozudez profundamente enraizada en los otrora jóvenes coreógrafos y líderes de los grupos de danza contemporánea surgidos en la década de los ochenta. ☯



- PARGA, Pablo. *Cuerpo vestido de nación, Danza folklórica y nacionalismo mexicano (1921-1939)*. CONACULTA/FONCA. México, 2004.
- BOLIVER, Abril. *Memoria para armar. Lo trascendente de lo efímero*. México, 2005.
- BAUD, Pierre-Alain. *Una danza tan ansiada... La danza en México como experiencia de comunicación y poder*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. México, 1992.
- SCHWARTZ, Alejandro y BARUCH, Rogerio. *Danza-escuela-sociedad*. En Revista ZURDA, Volumen I/Número 3, La educación artística en México, Primer semestre de 1988.
- CATANI, Alberto y GUTIÉRREZ, Jorge (Fotógrafos). *Teatro I 1960/1963 y II 1963/1964*. Instituto Mexicano del Seguro Social, Lic. Benito Coquet, Director. Patronato para la operación de los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social. México, 1963 y 1964.

LA OCHA: EL GUSTO DEL CUERPO

LA FIESTA DE TAMBOR

CÉSAR VERGARA SABBAGH

Fragmento de la novela Dios te ama...y necesita dinero. Santería, brujería y otros pasatiempos. Castellanos editores, 2016.

[...]Corrían ríos de cerveza y ron, se fumaba a más y mejor y todo el mundo bailaba las canciones dedicadas a los Santos, ya que con este ritual la gente se purificaba y los Santos, contentos con esta ofrenda (que se les hacía), llenaban de bendiciones a los organizadores y también a toda la concurrencia, pero en especial, a los que estaban bailando. [...] Los Babalawos y santeros aprovechaban la tertulia para repartir tarjetas de presentación a diestra y siniestra [...] y de paso arrojaban unos que otros polvitos mágicos para embrujar gente para que luego los fuesen a consultar para quitarse de encima el inexplicable maleficio.

[...] Como consecuencia de la fe y los tamborazos, bajaba uno de los Santos a quien estaba dedicada la celebración. Luego de mucho aspaviento y mucho baile frenético, alguien de la concurrencia entraba en trance. El Santo se posesionaba y el poseso recibía el nombre de “caballo”; así materializado en el mundo real, se dedicaba a hacerle limpias a la gente, anunciar el porvenir y aconsejar a los asistentes. En ese momento la música se detenía y todos ponían mucha atención a las recomendaciones del Santo, éste con frecuencia dejaba recado para la persona en la que estaba montado:

—Díganle a mi montura que deje de comer tanto porque está muy gordo y se puede enfermar.

Esa tarde el Santo montado le dijo a uno de los presentes:

—Mira chico, tienes que dejar de beber ron y ponerte a trabajar: si te va mal no es por mala suerte como tú dices, sino porque te embriagas en vez de ganarte la vida. Tu mala suerte tú mismo te la provocas.

Y después a una joven:

—Usted muchacha, decídase de una vez porque a usted le gusta dar jolgorio con uno, con otro y con otro y en este momento usted está saliendo con cinco hombres al mismo tiempo ¿es cierto o no es cierto?

La guapa joven, abochornada, bajó la vista y respondió:

—Sí, Madre.

—El día que a usted se le junten, a usted la van a matar entre todos. Decídase por uno y confórmese.

A una pobre viuda que se presentó a la fiesta de tambor en busca de distracción y consuelo a sus desgracias:

—Mira chica, déjale de llorar a tu marido. Ese hombre no está muerto: él se fue con una negra pa' Miami. Mejor dedícate a atender a tu *omokénkere* (muchachito) porque necesita guía. Tu *omokénkere* se masturba demasiado, y

eso es po' que tú lo dejas solo todo el día y él se vuelve loco de aburrimiento. Cómprale una tele.

Y a otro de los participantes le echó el humo del puro en diversas partes del cuerpo, incluyendo la entrepierna. Luego le dijo:

—A uté le dieron un bebetorio pa' que nada más las vea pasar (traducción: para que no puedas hacerles el amor a las mujeres porque te provocaron impotencia), pero con este zarayeyé que te hice ya quedaste. En adelante, haz de fijarte muy bien con quién te metes a la cama y dónde dejas tu semilla pa' que no te la agarren para hacerte brujerías.

A un ancianito:

—Uté viejo: uté no etá tapao po' una brujería como uté piensa. Ha de comer más verdura y fibra pa' que pueda ir al baño a placer ¿oyó?

En ocasiones el espíritu que bajaba era un ente bajo astral, y venía a proferir amenazas. Por ejemplo, que se iba a llevar a uno o varios contertulios. En ese caso se apresuraban entre varios a dominarlo, a echarle agua bendita y en general a impedir que hiciera destrozos.

Ya que el Santo se hubo ido, algunos santeros se apresuraron a auxiliar al “caballo”: darle agua, rociarle agua de colonia en la nuca. [...] Y la música siguió.

Con gran sorpresa me enteré de que no estaba prohibido ligar en este tipo de eventos (¿estaba permitido iniciar conquistas en misa de doce? ¡De ninguna manera!), por lo que, como hacía ya meses que estaba a dieta, más tardé en enterarme de esto que en acercarme a bailar y a hacerle plática a una mulatita muy guapa y muy condescendiente.

—Hola chula, buenas noches.

—Cómo estás mi negro.

—¿Estudias o trabajas?

—Yo me dedico a la fiesta.

—¿Y asistes mucho a fiestas de tambor?

—Pero mira qué preguntas más extrañas tú haces, papi. Baila y bebe ron que tú y yo vamos a pasar juntos esta noche, y no hables bobadas.

Al fin, ¡al fin! ¡Esa era la respuesta! En vez de pensar que somos de piedra hay que darle gusto al cuerpo. Ah, ahora veo las grandes ventajas de esta religión por sobre otras: en vez de reprimir o ignorar nuestros instintos más elementales, acá la recomendación es darles rienda suelta a más no poder, a la cubana, pues: mucho ron, tabaco, sexo. ¡Azúcar! Todo como el café cubano: muy fuerte y muy dulce. ☯

SUSANA SAN JUAN

VENGANZA SILENCIOSA

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ*

La transposición onírica es el principal desafío para adaptar al cine una obra como la de “Pedro Páramo”. Luis Buñuel en sus cintas más conectadas al surrealismo como “Un perro andaluz” (1929), “La edad de oro” (1930) y “Simón del desierto” (1964), logró un lenguaje desconcertante para diluir la lógica del relato en medio del sueño. Su fuerza radicaba en que se trató de un lenguaje original que no se basaba en ningún otro código, como sería la literatura. Para el caso de la novela de Juan Rulfo, en las versiones filmicas el escollo es enfrentarse a una segunda capa: cómo representar en imágenes una transposición que fue creada para la novela.



Un perro andaluz, 1929

Edmundo Valadés saludó la aparición del libro como listo para inquietar con su esquema liminar donde se funden fábula y verdad. Muchas interpretaciones se han generado alrededor del discurso rulfiano y ahora vuelve la conversación tras el rodaje de “Pedro Páramo” (2024) de Rodrigo Prieto, un ejercicio más de transposición de la novela, que sería el cuarto (Carlos Velo 1967, José Bolaños 1978 y Salvador Sánchez 1981), en donde destaca el reto de representar a la figura femenina en cuyo mundo interior estalla no solo el infortunio sino expresa la miseria humana.



Pedro Páramo, 1966



Mujer ángel, desierto de Sonora, México. Fotografía de Graciela Iturbide

Susana San Juan simboliza la ruptura con el arquetipo patriarcal de Pedro Páramo. Cacique, hombre fuerte, que significa a su vez la bisagra entre un México revolucionario y la guerra cristera, cae, simplemente, negado para entrar en el deseo de ella que vive en su sensual otredad.

El texto de Rulfo insinuaba su sentido político. Igualmente en los pliegues de la tradición de la novela dura de Mariano Azuela, Rafael F. Muñoz y Martín Luis Guzmán y el realismo mágico, el libro presentaba la médula del imaginario dominante de una nación. Es un magma icónico que permea como herencia mucho más antigua que la edad del país; especialistas hablan de un extravagante arcaísmo donde se mezclan la ruralidad y el purgatorio. Todos son hijos de Pedro Páramo, en sentido real y metafórico, cierto, menos Susana San Juan que escapa a la razón del control social encarnada en el dueño de Comala, también en contubernio con la iglesia.

Susana les repele sin encarar. La revuelta de la mujer entonces más que enfrentar el drama se distancia y se desentiende de lo mundano, como ocurre en “A través del vidrio oscuro” (1961) de Ingmar Bergman donde Karin, la protagonista, enferma de esquizofrenia, opta por entregarse a las voces que escucha detrás de las paredes -el mismo Dios le llama.

En medio de la confusión de los diálogos en el inframundo, un gentío de

fantasmas que penan, la crisis del rencor vivo se agudiza cuando Susana San Juan lo rechaza entre sábanas. El desfile de ánimas anuncia la caída del padre en el relato que no es lineal (recordemos que seguimos a un muerto, luego lo vemos en vida y después atestiguamos su muerte).

El polvo y el ulular del viento denotan el implacable tiempo y la erosión del poder. La ruina y el abandono de un país huérfano del inicio no es más que la historia de la decadencia por venir. Autoritarismo, violencia y corrupción serán el signo del patriarca hasta que el simple desdén de ella le tuerce su ominosidad.

Dichos elementos otean en la novela; empero, no en todas las versiones filmicas de “Pedro Páramo” se habían notado como en la cinta de Prieto. Y es que, aunque Pilar Pellicer como Susana San Juan en la película de Velo linda apegada a la novela gracias al guion de Carlos Fuentes, la versión de Ilse Salas con Prieto alcanza una densidad mayor a pesar que su personaje murmulla más que la Pellicer.

La mirada desvelada de Susana es más que un deseo quebrado, se transforma en un sentido político en contra no solo del patriarca, sino del poder absoluto, incluida la iglesia representada por un padre Rentería en la ambigüedad de la lascivia con Roberto Sosa al límite. El guion de Mateo Gil sigue las pistas de Fuentes. La diferencia estriba en la puesta en

escena. La intención estética con el personaje es vital: cuenta Ilse Salas que delinea, junto a Prieto, a Susana como una venganza silenciosa.

La Susana de Pellicer refleja la época de oro, por ello la pizca de grandilocuencia, y todavía así genera desconcierto -quizás requirió más duermevela. Recordemos que Pellicer trabajó al lado de John Gavin, como Pedro Páramo, lo que tampoco es favorecedor: el Páramo además está hermoñado con la fotografía de Gabriel Figueroa. En la versión de Bolaños, Pedro Páramo es Manuel Ojeda más del lado performático de los setenta, y de Susana, una huera Venetia Vianello sin alcanzar el matiz del libro. En cambio, el trabajo de Ilse es decidido: invisibilizarse, pero más enfática la intención de silencio y su desvarío nocturno. Aparte, Prieto conjuga la noche húmeda de Susana con una espléndida iluminación de velas en su recámara y un montaje donde alterna la fantasía en la playa.

Este es un posicionamiento político trasgresor. Cuando rechaza las manos de Páramo que intenta aprovechar la excitación de Susana, esta goza en la quimera del agua: Prieto la fotografía desnuda, blanqueada por las olas, en un plano desde arriba y, lo más importante, Susana simula una posición de crucificada, aunque de cabeza, simbolizando la rebelión contra la iglesia.

La secuencia es iconoclasta y no se jacta de su provocación con parafernalia sino que la sintaxis es reposada. La relación íntima con Pedro es oscura, lo que evidencia el sonoro fracaso; mientras que en el sueño erótico de Susana, la luz predomina para observarla como porcelana -aunque se vea blanco y negro, Prieto argumenta que en esa escena utilizó el infrarrojo-.

La transposición onírica de Prieto logra un lenguaje desconcertante para diluir la lógica, como Buñuel. Inquieta y en su limbo pone a Pedro en el mundo de los muertos, pese a que el patriarca esté todavía vivo. De ahí que sea, la de Susana, una venganza silenciosa que disfruta a pleno sol desde su posición de cruz invertida. ☯

*Académico del Centro de Comunicación y la Cultura. Universidad Veracruzana.

ESTRECHANDO LAZOS CON LA EDITORA DE GOBIERNO A LA UGD

ALEJANDRA PALMEROS MONTÚFAR*



Las alianzas con instituciones y asociaciones permiten que las acciones en pro de la mejora de nuestra sociedad. Es así como desde el 2017, la Universidad Gestalt de Diseño ha estrechado lazos de amistad con la Editora de Gobierno del Estado de Veracruz (EGEV), desarrollando proyectos de gran nivel.

El pasado 21 de enero recibimos a la Mtra. Meris Yasidi Vera Vera, actual Directora de la Editora de Gobierno del Estado de Veracruz para conocer nuestras instalaciones con la guía del Director Académico, Arq. Carlos A. Cabañas Ramírez, y además, presentar una muestra del trabajo editorial que se hace a nivel licenciatura y posgrados.

Es por ello que se montó una exposición de carteles en donde se reúne el trabajo de vinculación entre la EGEV y la UGD en donde a través de presentaciones, eventos culturales y de promoción de la lectura, hemos trabajado hombro a hombro. La mtra. Alejandra palmeros Montúfar, coordinadora del área editorial de la UGD, Ediciones G, presentó cada uno de estos momentos de trabajo y colaboración. La parte medular de esta exposición fue la presentación en físico de los cuentos ilustrados por los estudiantes y egresados de las licenciaturas y posgrados de la UGD: Diseño Gráfico, Animación Digital, Diseño Web y Arte Digital, así como de la Especialidad y Maestría en Diseño Editorial.

Desde el año 2018 al 2024, jóvenes ilustradores han dado color y forma los cuentos ganadores de las ediciones desde el 7mo al 13vo Concurso de Cuento Infantil de la Editora de Gobierno, títulos emblemáticos que hoy en día son bien reconocidos por los lectores. Al frente de estas actividades está la mtra. Julia Polanco, coordinadora de la Lic. en Diseño Gráfico y Especialista en Literatura aplicada al Guionismo, quien ha sabido guiar y potenciar el trabajo creativo de los ilustradores con gran habilidad.

Posterior a estos recorridos, la mtra. Meris Vera se entrevistó con el Dr. Arq. Joel Olivares Ruiz, rector de la Universidad para establecer nuevos convenios de trabajo y alianza. Pronto tendremos nuevos proyectos para seguir estrechando lazos profesionales. 🌐



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

PROYECTOS EDITORIALES UGD Y EGEV

2017 La Fortaleza de San Carlos		2018 - Mi superhéroe favorito - Karla, una humana - La Nación ideal - El jardín de las preocupaciones - Niño Rayo		
				2019 - Un pájaro en la ventana - Las tortugas pueden volar - El perro y el gato - Salvemos a las tortugas de helado - Don Luis Perdiz
2020 - Más rápido, más fuerte - Salvando el reino animal - Xóchitl - Un libro triste				
2021 - El secreto de Sam - Kampa kochi huitzitzili - Una mágica amistad				2022 - Tlachtli - El significado de la palabra familia - Misterio de escamas
			2023 - Grillos y gorriones - Xianna y la naturaleza - Sicarú	
		2024 ¡Judas, patas peludas! - Un vuelo al pasado en Papantla		

ARCHIVO

FOTOGRAFICO

VÍCTOR LEÓN DIEZ



Danzatrice / 1999

Se despide la neblina
cuando entra el amanecer,
me he vuelto una bailarina
danzando sobre tu piel.
*Yo soy agua cristalina
que se convirtió en mujer.**

*fragmento del poema Cantan los gallos de Citlaly Malpica. / Rodríguez Clara, Ver. 1991-2021/

RUTA GASTRONÓMICA

BOSQUE DE NIEBLA

FIRENZE

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

TIZNE

Chill & Grill
Plazoleta Margarita
Km 3.8 Carr. Ant. Xalapa-Coatepec

GALATA

Cafetería Turca
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

LA FOGATA

Parrilla
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

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

FINCA DON MARCO

Café / Restaurante
Km 3.5 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 COCINA DE DOÑA OFE

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

MONTE BELLO

Pizzería
Km 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

MIRADOR SAN FELIPE

Restaurante familiar
Km. 6.9 Carr. a Cinco Palos. Coatepec, Ver

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

TACOS VAQUEROS

Km 9 Carr. Ant. Xalapa-Coatepec

LAS HAYAS

Cocina mexicana
Km 9.5 Carr. Ant. Xalapa-Coatepec

ASADERO DOÑA MECHE

Restaurante tradicional
Km 9.5 Carr. Ant. Xalapa-Coatepec

ATEMPORAL

Sabores del bosque
Km 9.5 Carr. Ant. Xalapa-Coatepec

DKR'S GRILL

Mariscos estilo Sinaloa
Km 10 Carr. Ant. Xalapa-Coatepec

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.

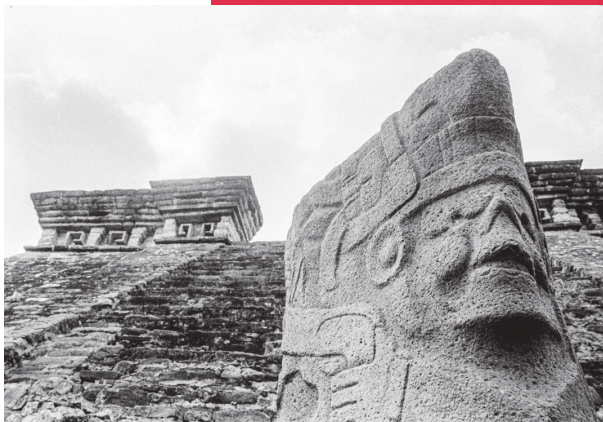


SIGUE LA RUTA POR

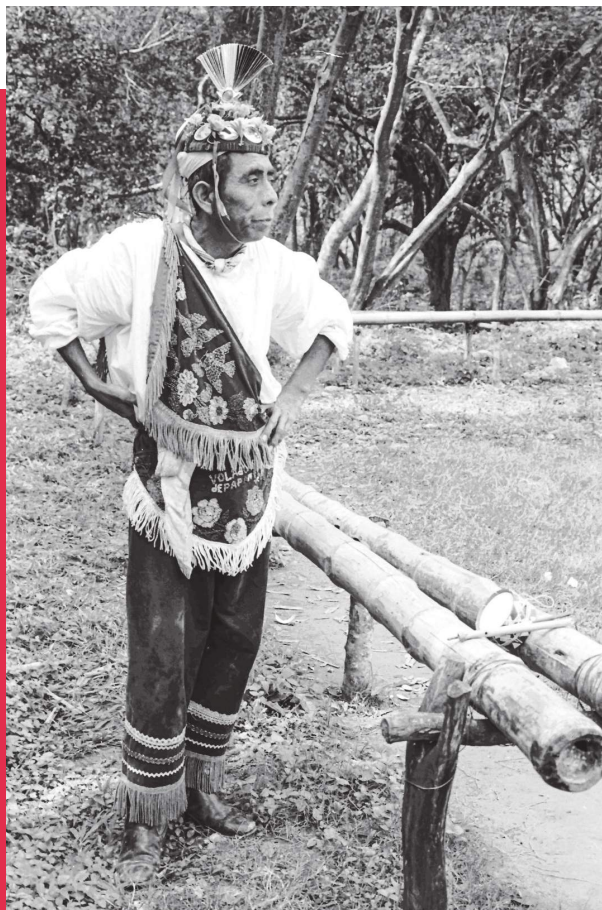


NO SE COBRARÁN EVENTOS ARTÍSTICOS EN LA CUMBRE TAJÍN 2025

TACHANÁN: SIEMBRA PARA EL MUNDO



El Dios Trueno. Fotografía Víctor León Diez



Volador. Fotografía Víctor León Diez



La Ciudad Sagrada de Tajín. Fotografía Víctor León Diez

En 1948 el etnólogo y arqueólogo Roberto Williams recopiló una serie de relatos de la cultura totonaca y en especial uno de ellos, publicado en 1958, se hizo objeto de múltiples interpretaciones y estudios: la leyenda de *Juan Atzkin o el Trueno Viejo*.

“El trueno viejo todavía es mencionado en diversos poblados veracruzanos. Está en el fondo del mar, en posición decúbito dorsal, con las piernas flexionadas y la cabeza levantada (postura de Chac Mool). Está fumando puro y cada bocanada que arroja produce el ruido del trueno” *

A veinticinco años de la creación de la primera Cumbre Tajín, en el año 2000, durante el gobierno de Miguel Alemán Velasco, el leitmotiv perma-

nece: *Preservar y difundir la riqueza cultural y arqueológica de la Ciudad Sagrada de El Tajín*.

Para Rocío Nahle García, actual gobernadora del estado de Veracruz, el propósito del festival sigue siendo “la difusión, preservación y fortalecimiento del legado totonaca”. Bajo el lema *Tachanán: la siembra para el mundo*.

La edición 2025 de la Cumbre Tajín celebra la riqueza cultural y espiritual del Totonacapan, reafirmando su importancia como espacio de encuentro entre la tradición y la innovación.

Alrededor del equinoccio de primavera en el Parque temático Takilhsukut, sede del Centro de las Artes Indígenas, que desde el año 2012 forma parte de la Lista Mundial de Mejores Prácticas de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO), y en la zona arqueológica de El Tajín y el zócalo de la ciudad de Papantla de Olarte, al norte de estado de Veracruz, se desarrollarán durante los cinco días de festival del 19 al 23 de marzo, una serie de eventos: música, baile, cere-

monias, talleres de alfarería, bordado y talla en madera, dirigido a niñas y niños, jóvenes y adultos, quienes aprenderán directamente de las y los grandes maestros artesanos, rituales de purificación, terapias alternativas, medicina tradicional, limpiezas, masajes, temascales, juegos deportivos ancestrales, conciertos, conferencias, exposiciones, proyecciones y presentaciones teatrales y editoriales.

De la sierra del Totonacapan, músicos, poetas, danzantes, artesanas, artesanos y cocineras tradicionales son anfitriones de la Cumbre Tajín.

Por acuerdo de la gobernadora Rocío Nahle García, **todos los conciertos serán totalmente gratuitos**. Cabe destacar que en las pasadas ediciones de la Cumbre Tajín las presentaciones artísticas de cantantes y grupos musicales populares siempre han tenido un costo.

La Cumbre Tajín 2025 reafirma su compromiso de ofrecer una experiencia de cultura tradicional y popular inolvidable, honrando las raíces del Totonacapan y proyectándolas al mundo. 🌐