gaceta

Universidad Veracruzana

NUEVA ÉPOCA ABRIL-JUNIO 2011

Nº 118



Encuentro de Procesos Fotográficos Alternativos: educar para una cultura visual integral
Entrevistas a: Alex Lora y Francisco Mata Rosas | **Dossier de arte: Lo no visible pero adivinable**

Pie a tierra: **Literatura transgresora. Brasil no es sólo el país del carnaval y del futbol**



Universidad Veracruzana

Dr. Raúl Arias Lovillo
Rector

Dr. Porfirio Carrillo Castilla
Secretario Académico

Lic. Víctor Aguilar Pizarro
Secretario de Administración y Finanzas

Mtra. Leticia Rodríguez Audirac
Secretaria de la Rectoría

L.C.C. Raúl Contreras Zubieta Franco
Director de Comunicación Universitaria

gaceta

Ignacio Beristáin Guevara
Rafael Bullé-Goyri Minter
Porfirio Carrillo Castilla
Agustín del Moral Tejeda
Alberto Olvera Rivera
Sergio Pitol Deméneghi
Javier Pucheta Garcipiña
José Luis Rivas Vélez
Ernesto Rodríguez Luna
José Velasco Toro
Consejo Editorial

Raúl Contreras Zubieta Franco
Director

Ileana Arias Leal
Dunia Salas Rivera
Coordinadoras Generales

Edgar Onofre Fernández Serratos
Coordinador de Información

Susana Castillo Lagos
Alma Espinosa Arroyo
Santiago Morales Ortiz
Juan Carlos Plata González
Marcelo Sánchez Cruz
David Sandoval Rodríguez
Irma Villa Ortiz
Alma Martínez Maldonado (Veracruz)
Francisco J. Chain Revuelta (Orizaba-Córdoba)
Alma C. San Martín Cruz (Poza Rica-Tuxpan)
Ana C. Escribano Reyes (Coatzacoalcos-Minatitlán)
Mesa de Redacción

Enrique García Santiago
Corrección

Tania Lizet Mariscal Hernández
Asistente Editorial

Luis Fernando Fernández Carrillo
César Pisil Ramos
Fotografía

Coordinación de Diseño de Imagen Institucional
Diseño Editorial

Arturo Isaac García Parra
Formación / Viñetas

Editorial
Miradas divergentes, fusión de conocimiento

La divergencia entre los mundos de dos sujetos no implica exclusión o jerarquía alguna. Al contrario, precisamente porque cada uno ve la realidad y no una ficción, tiene que ser un aspecto distinto del que el otro percibe. Esa divergencia no es contradicción, sino complemento.

Bien decía Ortega y Gasset, la realidad cósmica es tal que sólo puede ser vista bajo una determinada perspectiva. La perspectiva como uno de los componentes de la realidad. Una realidad que vista desde cualquier punto resultase siempre idéntica es un concepto absurdo.

Es por ello que el campo fotográfico puede observarse desde diferentes ángulos, diversas perspectivas en cuanto a sus técnicas de creación e impresión, ya sea goma bicromatada, ferrotipos, paladio-platino, entre otras, algunas de ellas temas centrales de discusión en el segundo Encuentro de Procesos Fotográficos Alternativos que *Gaceta de la Universidad Veracruzana* ofrece a sus lectores en este número.

Actualmente la fotografía se encuentra en un gran momento de transición, de transformación, donde el traslape de tiempos, tecnologías, ideologías y estéticas permite la creación constante. Esta es una preocupación recurrente al interior de las aulas universitarias del área artística, donde pareciera, de acuerdo con el fotógrafo Francisco Mata Rosas, que lo primordial debería ser una educación visual integral, que bien puede lograrse con el simple hecho de mirar algo desde diferentes posiciones, lo que demuestra que cada persona tiene un punto de vista diferente.

"La fotografía y el arte en este momento están en los matices y éstos no son más que puntos de vista: la necesidad de dar mi opinión sobre las cosas. Y cada quien dará su opinión con base en su experiencia en la cantidad de información que tenga en su historia de vida, en los libros leídos, en los amores y desamores que haya sufrido. La educación artístca debería ser enfocada a eso, a entender que hay múltiples miradas y que en ese conjunto tenemos que aprender a definir nuestro punto de vista. Si todos pensamos exactamente lo mismo y proponemos lo mismo, ¿para qué conversamos?"

Gaceta Universidad Veracruzana es una publicación trimestral, editada por la Dirección de Comunicación Universitaria de la UV. Certificado de Licitud de Título número 9780; Certificado de Licitud de Contenido número 6839, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título número 002744/96, expedido por la Dirección de Reservas de la Dirección General de Derechos de Autor de la Secretaría de Educación Pública. Circulación: Sepomex, registro postal PP-VER-050 1296. **ISSN 1405-5163.** Distribución: Dirección de Comunicación Universitaria. Oficina: Edificio D, primer piso, Unidad Central, Lomas del Estadio s/n, Zona Universitaria, C.P. 91000, Xalapa, Veracruz. Teléfonos: (228) 842-1736; conmutador 842-1700, Ext. 11736, Fax: 842-2746. Correo electrónico: **gacetauv@uv.mx**, página web: **www.uv.mx/gaceta**.

Impresa en los talleres de Imprenta Universitaria, empresa del Fondo Empresas Universitarias, A.C. SEP-FOMES 933109. Roble número 8, Col. Venustiano Carranza, teléfono 841-4700. Xalapa, Veracruz. Tiraje: 5 000 ejemplares.

Este ejemplar es gratuito.

Índice

Abril-junio 2011
Nueva época, número 118

Ventana abierta
La raza de las universidades no se deja llevar por lo establecido: Alex Lora | Pág. **3**

Guevara-Zhelezova, dúo de contrastes culturales y temperamentos encontrados | Pág. **8**

Mar de fondo
Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas | Pág. **14**

Cátedra Gonzalo Aguirre Beltrán hermana al CIESAS y a la UV | Pág. **15**

Ediciones en lenguas indígenas, inicio y razón de ser de la imprenta en América | Pág. **17**

Televisión, una alternativa para mejorar los procesos tecnológicos de enseñanza | Pág. **19**

ABCiencia
¿Conoce usted el cilantro de monte? | Pág. **24**

Cómo integrar las formas orgánicas del entorno a la arquitectura | Pág. **27**

Obligatorio, revisar normas de diseño en edificios altos | Pág. **30**

Centrales nucleoeléctricas, riesgo latente | Pág. **32**

Deforestación amenaza a monos aulladores en Los Tuxtlas | Pág. **35**

Campus
Entrevista a: Antonio Marín | Pág. **38**

Quemar las naves
Educar para una cultura visual integral | Pág. **42**

Daniel Mendoza, un fotógrafo "de otra galaxia" | Pág. **45**

Julio Galindo y el arte del paladio-platino o cómo degustar un delicioso banquete visual | Pág. **47**

El heliograbado y el ferrotipo, prácticas para experimentar, para vivir: Jorge Camarillo | Pág. **49**

El arte está en los matices: Francisco Mata | Pág. **51**

Poemas de Misra Delgado: *Mujer*, *Esaú y Rebeca*, *Depresión* y *Crisis* | Págs. **57-60**

Dossier de arte
Lo no visible pero adivinable | Pág. **61**

In-vestiduras, fotografía de Luis González Palma | Pág. **62**

Otredad silente, la memoria hecha carne: Patricia García Banda | Pág. **65**

Arturo Talavera, esa fantástica oscuridad | Pág. **68**

Perfiles
Semblanza de los colaboradores | Pág. **70**

Pie a tierra
Literatura transgresora. Brasil no es sólo el país del carnaval y del futbol



Portada: sin título. Serie *Otredad silente*, de Patricia García Banda. Técnica: estenopeica/cromogenea. 2009.

Ventana abierta

Todos queremos mejorar el mundo,
nomás que no sabemos por dónde empezar

La raza de las universidades **no se deja llevar por lo establecido:** Alex Lora

Dunia Salas Rivera

La revolución se hace de muchas maneras, no es sólo salir a la calle a aventar de balazos

A la gente le gusta que le miente la madre y yo me la miento a mí mismo y todos somos felices cuando nos desahogamos, y ellos se desahogan recordándome a mi jefecita

Sábado 12 de octubre de 1968. 11 de la mañana. El presidente Gustavo Díaz Ordaz era recibido en la entrada del Estadio Olímpico con una salva de 21 cañonazos protocolarios. Unos momentos después se dejaba escuchar la fanfarria de 40 trompetas, e inmediatamente el Himno Nacional Mexicano. Cinco gigantescos aros olímpicos eran liberados de sus amarres para ascender lentamente al cielo.

Poco después del mediodía, el mandatario declaraba ante –aseguran– 100 mil personas presentes y cientos de millones de televidentes de todo el mundo:

"El Estadio se encontraba dispuesto para la escenificación de la parte central del programa: el desfile de atletas de las 119 naciones participantes, mientras una banda interpretaba el fondo musical. Según demandaba la tradición, la delegación de Grecia inició la marcha. Más de siete mil hombres y mujeres ataviados con llamativos trajes desfilaron portando sus banderas.

"El sonido de un enorme caracol anunció el arribo de la Antorcha Olímpica desde Teotihuacan. La flama, al final de su recorrido de dieciséis mil kilómetros iniciado en Olimpia, Grecia, fue transmitida a la tea de la joven atleta mexicana Enriqueta Basilio, primera mujer en recibir tal distinción en la historia de los Juegos.

"En el punto más alto del Estadio, Basilio alzó la antorcha y la dirigió a los cuatro puntos cardinales en saludo a todo el mundo, antes de hundirla en el pebetero. El gigantesco tablero eléctrico se encendió con las palabras: 'Ofrecemos y deseamos la amistad con todos los pueblos de la Tierra', al momento que la banda militar ponía fin a la ceremonia con la repetición del Himno Nacional Mexicano."



"Venir a Xalapa después de tanto tiempo, y además que sea a la Universidad Veracruzana, pues como que encaja perfectamente con lo que es la identidad de nosotros y la identidad universitaria": Alex Lora. (Mauricio Chalons)

Ni aun por la magnificencia de este episodio narrado por el gobierno federal en su página electrónica que conmemora el bicentenario de la Independencia nacional y el centenario de la Revolución Mexicana. Ni aun por la importancia que el episodio tiene en sí o por haber sido en México donde la flama, al final de su recorrido de dieciséis mil kilómetros iniciado en Olimpia, Grecia, fue transmitida a la tea de la joven atleta mexicana Enriqueta Basilio, la primera mujer en recibir tal distinción en toda la historia de los Juegos, será perpetuado el ex presidente Gustavo Díaz Ordaz sino por uno más oscuro y sangriento. Nos lo recuerda el aún indeterminado número de víctimas de la matanza del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco.

Apenas 10 días antes, el 2 de octubre de 1968 el Ejército y la policía política disparaban contra una multitud de estudiantes en lo que ya ha quedado en la memoria como el momento histórico que acaso más ha lastimado a la conciencia nacional.

Era, al tiempo, la llamada "República de la utopía", caracterizada por el ludismo y la libertad de una juventud mexicana que adquiría fuerza al congregarse, ya sea para gestar lo que sería posteriormente la llamada conciencia nacional o para rendir tributo a la música, al rock. Era el 68. El surgimiento del *rock and roll* en México.

Uno de los iconos de aquella época es Alex Lora y su grupo originalmente llamado *Three Souls in my Mind*. Ellos se convirtieron en el grupo pionero del *rock and roll* original en español. En sus inicios la mayoría de sus composiciones fueron echas en inglés. En su tercer álbum decidieron componer sólo en español pues era importante que la gente entendiera el mensaje de sus canciones.

Cantando en su lenguaje original, Alex Lora le dio su propia identidad al rocanrol hecho en México convirtiéndose en su bandera.

Después de más de cuatro décadas sigue congregando a públicos heterogéneos. En junio de 2011 llega al Campus para la Cultura, las Artes y el Deporte de la Universidad Veracruzana, donde reunieron a cientos de jóvenes, niños y adultos en un memorable concierto organizado por alumnos del tercer semestre de la Facultad de Contaduría y Administración, *campus* Xalapa.

En este contexto, el legendario Alex Lora concedió la entrevista exclusiva que la *Gaceta de la Universidad Veracruzana* ofrece en esta ocasión a sus lectores.

DSR: ¿Qué significa para Alex Lora cantarle a los jóvenes de la Universidad Veracruzana?

AL: Tenía rato que no veníamos a Xalapa. Me acuerdo de las tocadas que hacíamos en la Normal de maestros.

Hicimos varias tocadas. Veníamos casi cada año con nuestro cuate el "Beto Gato", que era quien nos traía, pero hace tiempo que no veníamos. Desde hace 42 años hemos estado rocanroleando por todos lados. Mi primera tocada ya en forma, con mi propio grupo y mis rolas ensayadas, fue el 12 de octubre del 68. Así que este próximo 12 de octubre, primero Dios, estaré cumpliendo 43 años ininterrumpidos de rocanrolear, gracias a la bendición de la Virgen de Guadalupe, quién me ha dado la inspiración para inventar las canciones que he inventado y la salud para cantárselas a la gente durante tanto tiempo.

Con ese motivo sacaremos el álbum número 44 de la discografía de El Tri, un concierto en vivo que grabamos en mayo en el Centro de Readaptación Social de Santa Martha, Acatitla. Se llamará *Libertad incondicional* y en él estrenaremos algunas canciones como la de "El amor es una droga", "La tierra en llamas", una canción en contra de la violencia, la rola que "Cada quien carga su propia cruz", "Injusta revolución", que es la rola del bicentenario, y una canción que hice en coautoría con el maestro Martín Urieta, "La historia de Alexis". Éstas son las rolas nuevas del concierto, además de tres o cuatro que son de las clásicas de la discografía de El Tri.

DSR: ¿Por qué seguir incluyendo estas llamadas "rolas clásicas"?

AL: Las incluimos también en el disco porque la tocada estuvo padrísima, fue una tocada memorable; esas rolas que metimos las chavas que están internas en Santa Marta se las saben mejor que yo, las cantan muy prendidas y la verdad eso está padrísimo. Fue una tocada muy conmovedora porque estuvo muy divertida, pero más que eso, lo que significó para las chavas del Centro de Readaptación haber estado ahí. Mientras duró la tocada toda la gente que estaba allí se sintió libre. También nosotros como músicos nos sentimos libres. Haberles dado esa sensación de libertad que nosotros sentimos cuando estamos rocanroleando fue un privilegio.

DSR: Precisamente de eso habla la música de Alex Lora, de desahogarse, de sentir que hay todavía una esperanza para encontrar la libertad. De esto ya hace más de 40 años pero parece que el asunto no ha cambiado.

AL: Lo que pasa es que –como me decía un cuate también en la calle que es súper fan y trabaja en una tienda de autoservicio: "Yo soy fan de El Tri, desde que era chavito". Y eso es lo máximo porque quiere decir que El Tri nunca ha pasado de moda. Las mentadas, las groserías jamás van a pasar de moda. Eso es lo que a todo mundo le gusta. Y la raza en sí ha ido haciendo suya la música de El Tri, y es que la música, la actitud de El Tri hacia la vida, hacia el rocanrol, forma parte de la identidad de nuestra raza.

A todos nos gusta echar desmadre, a todos nos gusta desahogarnos, a todos nos gusta sentirnos libres y a todos nos gusta rocanrolear. De hecho, hemos ido a tocar a Japón, y a los japonesitos les gusta tomar tequila, echar desmadre, gritar "¡Viva México y que viva el rocanrol!".

No es que esté de moda. Es que el desahogo forma parte de la entidad del ser humano. Es como ir a las luchas, al futbol o al box. Ahí la gente se desahoga, grita, se olvida de sus problemas económicos, familiares, sentimentales y se siente libre. Mientras dura el evento se olvidan de todas su broncas, participan en lo que está ocurriendo. Y ya, cuando pasa el evento todos regresamos a la realidad y seguimos siendo los mismos "güeyes" que siempre hemos sido.

Mientras el evento dura somos felices. El Tri hemos sido felices durante todo este tiempo que hemos rocanroleado. Y eso lo queremos proyectar al público cuando rocanrolea con nosotros. Esa felicidad y ese desahogo que nosotros sentimos cuando estamos rocanroleando.

DSR: Bastante jodidos estamos ya como para merecernos un buen rato y olvidarnos de todo este asunto...

AL: Pues esa es la publicidad para la banda. Fíjate que a mí me han propuesto que me lance al gobierno, que me lance de diputado, pero esa no es mi vocación. Mi rol no es tirarle chorizos a la gente, mi rol es hacer que la gente se desahogue y se sienta libre. Yo no podría hacer otra cosa. Hasta me han propuesto que haga telenovelas pero esa línea yo no la trabajo. No puedo cambiar mi identidad, porque en el momento que no mande a todos a la fregada y les miente la madre, entonces éste ya no es Alex Lora, ya no es El Tri.



Uno de los iconos del *rock and roll* en español, Alex Lora, envió un saludo a los lectores de *Gaceta*: "¡El *rock and roll* es un deporte. Practíquenlo leyendo *Gaceta*...¡y que viva el *rock and roll*!". (Mauricio Chalons)

Y El Tri es eso. En nuestros conciertos tú le mientas la madre a la gente, la gente me la mienta, yo me la miento a mí mismo y todos somos felices, como cuando nos desahogamos y ellos se desahogan recordándome a mi jefecita que precisamente está "grabando" estas pendejadas que estoy diciendo.

De hecho a ella le tomó 25 años ser fan de El Tri porque, imagínate, su único hijito y que le saliera rocanrolero, ¡pues qué vergüenza para la familia!

DSR: ¿Sabía Alex Lora que este concierto que El Tri va a dar fue organizado por universitarios, por estudiantes de la Facultad de Contaduría y Administración que quieren recaudar fondos para su escuela?

AL: Pues ese es un honor para nosotros. Aparte porque va de acuerdo con las raíces de lo que es El Tri y de toda su historia.

DSR: Claro, pues, precisamente ustedes iniciaron en una época caracterizada por la represión a los jóvenes...

AL: Así es. Nosotros iniciamos cuando había mucha represión para el rocanrol en el gobierno de Echeverría, de De la Madrid, pues las tocadas que había en aquella época para sobrevivir siempre fueron en las vocacionales, en las prepas, en las universidades, se hacían en el CCH, en la prepa Popular, que de hecho cumple su aniversario al mismo tiempo que El Tri. Fue también la época del festival de Avándaro, de la famosa encuerada de Avándaro a quien le hicimos esa rola que va: "Tengo una nena /a todo dar /le gusta mucho /rocanrolear /y ella me dice que me quiere /y que no hay otro como yo /y ella me confesó /que ella es/la encuerada de Avándaro /de Avándaro /Los que me oigan /han de pensar /que estoy tratando / de apantallar /pero lo que les digo es cierto /esa nena me tiene loco a mí /y ya me convencí /que ella es /la encuerada de Avándaro /de Avándaro...".

Fue la época de Tlatelolco y toda esa bronca. Y los de la Popular siempre nos invitan o nos invitaban a hacer tocadas recordando también el 68, que es cuando nació El Tri.

Y, bueno, de todo el movimiento estudiantil, y que tiene que ver directamente con la historia de la prepa popular. Entonces, para nosotros venir a Xalapa después de tanto tiempo, y además que sea a la Universidad Veracruzana, pues como que encaja perfectamente con lo que es la identidad de nosotros y la identidad universitaria.

DSR: Precisamente hablando de este asunto, ¿Alex Lora considera que ha cambiado la situación en el contexto social actual? De repente los chavos universitarios estaban dentro de sus universidades reclamando justicia, espacios donde desarrollar su creatividad, sus habilidades, pero ahora pareciera que la lacra social pretende permear a las universidades y entrar a esos espacios que son auténticamente de los jóvenes...

AL: Los movimientos políticos y todo lo que tiene que ver con la sociedad siempre tratan de apoyarse en los estudiantes, en la raza, pues es en las universidades donde la raza tiene una identidad más idealista y no se deja ir mucho por lo comercial. De hecho, la raza de las universidades no se deja llevar por lo establecido sino que quiere, como dice la canción, cambiar el mundo, todos queremos cambiar al mundo, todos queremos que sea mejor, nomás que no sabemos por dónde empezar. Todos queremos que haya paz pero nadie sabe cómo hacerle.

Ahora sí que "lo que no haga uno por sí mismo, nunca nadie lo va a hacer". La revolución se hace de muchas maneras. No es solamente salir a la calle a aventar de balazos. El maestro Monsiváis hizo su propia revolución a través de las letras, igual que Carlos Fuentes. El maestro Armando Manzanero, por su parte, y Agustín Lara hicieron su propia revolución a través de la música. Hugo Sánchez y El Chicharito lo hicieron a través del deporte. Y El Tri ha hecho su propia revolución a través del rocanrol. Así que en la medida en que tratas de hacer mejor las cosas, en esa medida estás haciendo tu propia revolución. Estás buscando el bien para ti y para toda la gente que te rodea.

DSR: Entonces, ¿lo importante es no dejarse llevar por lo que todos quieren hacerte creer y lo más obvio, como hacen ciertos grupos de poder?

AL: Lo que dicen los medios, por ejemplo, son puras pendejadas, pero son reales. Como dice la rola: "Parece mentira pero la verdad nunca se sabe". Es como el chino ese que tenía 200 millones de dólares en su casa, que es lo que nos dijeron a nosotros que encontraron, pero quién no te dice que cuando los encontraron se los repartieron y se quedaron 200. Y luego el "güey" cuando cayó la bronca dijo: "No es mío, y ya cuando vio todo, dijo regrésenme la lana, pero ya se la habían robado otros. Como dice la canción: "¿De quién eran los millones? /¿para que querían tantos millones? /¿para qué los iban a usar? /¿para qué querían los millones?".

Ahora, ¿a quién se los iban a dar? Y el chino dijo: "O copelas o cuello". Y luego dijo: "Regrésenme mis melones". Se los habían atracado y no se los podían regresar.

Lo que pasó ahí nunca lo vamos a saber. Y vienen muchos aspectos, acontecimientos que están ocurriendo constantemente. La verdad nunca la vamos a saber y nunca vamos a saber por qué. Increíble, como dice la canción, parecería una mentira pero la verdad nunca se sabe. Entonces, quién no te dice que el chino estaba de acuerdo con unos "güeyes" del gobierno. Qué tal que tenían la lana clavada: 400, 300 millones de dólares, pero llegaron esos "güeyes" y se robaron casi 100. Luego "apañaron al chino" y luego el chino dijo: "No es cierto, 'güey', cómo crees".

DSR: ¿Para Alex Lora el rocanrol sigue vivo o ya le ganó el *reggaeton*?

AL: El *reggaeton* sólo es un estilo musical como es el tango, como es el mambo, como es la salsa o la canción folclórica, o el jazz o el blues. El rock es una música, es la música que los negros le cantaron a los blancos, para que al cantarla se sintieran como negros. Por eso Elvis Presley fue el rey del rocanrol, porque fue el primer blanco que empezó a cantar como blanco. Y en la historia de la música el rocanrol ya es un estilo musical determinado. Puedo ver otros estilos nuevos o antiguos pero la música clásica, la folclórica, como el rocanrol, nunca va a dejar de existir. Lo que tiene es que concuerdan en ella muchos estilos diferentes. Hay desde el rocanrol comercial, hasta el rocanrol urbano.

Hay rocanrol específicamente para determinada gente, de sociedad, de masa, fresita, que les gusta ser fachocitos, que son acá muy *nice*.

Y hay rocanrol que nace, crece y se reproduce en la calle y que comunica el sentir de la gente y dice lo que la gente quiere comunicar y decir. Es una música 100 por ciento rebelde, contestataria y callejera. Entonces por qué decir: "Hay gente del canto nuevo, personas del jazz, incluso gruperos o folcloristas que no cantan rocanrol, que su estilo musical no es rocanrol. Es trágico porque lo que dicen sus canciones es como lo hacen".

DSR: Como lo que ha grabado con gente que no es de rocanrol. Por ejemplo, Celso Piña.

AL: Con Celso Piña, Ricardo Montaner. Ahora en el álbum que hicimos para festejar los 40 años de El Tri en el Palacio de los Deportes, incluso tocó la guitarra el maestro Chamín Correa. Hicimos un concierto de cinco horas. Estuvimos cualquier cantidad de rocanroleros de Argentina, España, México, cantando nuestras canciones y pensamos que iba a durar como cuatro horas y media, pero al final fueron cinco horas, y los que al final iban a cantar sólo cantaron una o dos. Es más, ahorita aún estaríamos ahí cantando.



El Tri ofreció un concierto a beneficio de la Facultad de Contaduría y Administración de la Universidad Veracruzana, campus Xalapa. (Mauricio Chalons)

Desde hace dos años exploran composiciones para piano a cuatro manos

Guevara-Zhelezova, dúo de contrastes **culturales** y temperamentos encontrados

León Alfonso Colorado Hernández

Al tocar con alguien más dejas de ser tú para volverte parte de la música: Citlalli Guevara

Tenemos diferentes orígenes, culturas y formas de trabajar y vivir; aunque ésta es la parte más difícil de superar, es también nuestra mayor fortaleza: Slavina Zhelezova

El internacionalmente aclamado Guevara-Zhelezova piano dúo combina las herencias culturales y temperamentos de Latinoamérica y el este de Europa. Su vasto repertorio, dinámicas interpretaciones y su presencia escénica llena de energía les han merecido el reconocimiento de audiencias de todo el mundo.

La pianista mexicana Citlalli Guevara y la pianista búlgara Slavina Zhelezova, ambas ganadoras de prestigiosos concursos internacionales y reconocimientos, comenzaron su colaboración musical en 2008, como jóvenes pianistas en el altamente competitivo programa de la Fundación Bell'Arte, con base en Bruselas. Trabajando de cerca bajo el tutelaje de Philippe Entremont, Nelson Delle-Vigne Fabbri y Robert Roux, se creó de inmediato un estrecho vínculo entre ambas basado en su visión compartida del potencial artístico único de la música para dos pianos.

El dúo debutó ante una ovación de pie en el Festival Internacional de Piano de Palm Beach, en febrero de 2009. Desde entonces, se han presentado en Europa, Estados Unidos, Latinoamérica y Asia. La temporada 2010-2011 de este dúo incluye el regreso a este festival y su presentación con el Concierto para dos pianos, de F. Poulenc con la Orquesta de Shumen, en Bulgaria. Asimismo, destaca su debut en el Yamaha Salon y Steinway Hall, de Nueva York, ciudad en la que se han presentado periódicamente, además de ofrecer recitales en Nueva Jersey, París y Bruselas.

Citlalli y Slavina son becarias del Fondo "Lazar Berman" en el programa de la Fundación Bell'Arte, de Bruselas; han trabajado además con Jerome Lowenthal, Ming Qiang Li, Lina Yeh y son regularmente asesoradas por Seymour Bernstein. Además de su carrera como dúo, ambas pianistas se desarrollan exitosamente como solistas.

En junio de este año, la Dirección General del Área Académica de Artes de la Universidad Veracruzana las incluyó en su programa Domingos de Museo, en el auditorio del Museo de Antropología de Xalapa, donde ofrecieron un recital que exploró las composiciones para piano a cuatro manos desde el periodo Barroco hasta los tiempos contemporáneos.

En el marco de esta visita, las pianistas Citlalli Guevara, quien es egresada de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana y maestra en concertismo por la Escuela de Música de Manhattan, y Slavina Zhelezova, quien es egresada de la misma escuela y concertista por el Colegio de Música de Mannes, ofrecieron esta entrevista a los lectores de la *Gaceta de la Universidad Veracruzana*.

LACH: ¿Cuándo y cómo decidieron cada una de ustedes ser pianistas?

CG: Es probable que el piano me escogiera más que escogerlo yo. Desde que recuerdo he estado ligada a la música. Soy música. Nunca me he concebido como algo más, es tan parte de mí como mis manos o mi personalidad. Curiosamente comencé como violinista, pero el piano siempre estuvo allí, y se volvió mi compañero, mi confidente. Después quise ser directora de orquesta y vi al piano como el medio, pero nunca ocurrió. Me asumí como pianista. Amo el repertorio y las posibilidades sonoras del instrumento.

SZ: Ser pianista fue algo nato, una de esas cosas que simplemente son. No lo decidí, ocurrió. Comencé muy pequeña, a los cuatro y medio años, y recuerdo claramente aquel momento que cambió mi vida: en un concierto escuché un vals de Chopin. Me conmovió tanto que tuve la sensación de volar. No tuve duda: todo lo que quería era tocar el piano, tener alas para expresarme.

LACH: ¿De qué manera influyeron sus coordenadas espaciales y temporales (el año y el lugar en que nacieron) y el contexto en su aprendizaje, en su desarrollo como músicas profesionales?

SZ: Nací en un pequeño pueblo en Bulgaria durante el régimen comunista. Como todo en la vida, esto tuvo su lado positivo y negativo. Valoro enormemente mi herencia cultural.

> La profundidad, temperamento, belleza, tristeza y melancolía extremos, así como la energía de la música folclórica, influyeron en mí;

son aspectos con los que me identifico y que encuentro en la música que toco.

Lo único bueno del horroroso régimen comunista fue la educación, que se ofrecía a todos los niños. En un pequeño pueblo recibí una educación general y musical muy buena y tuve una profesora de piano inspiradora. Después me mudé a Nueva York a estudiar y eso me dio una libertad que nunca antes había tenido.

CG: Ser mexicana y haber empezado tarde con la música pudo haberse convertido en el mayor de los obstáculos, sin embargo, resultó favorable. De haber nacido en Europa habría sido prácticamente imposible acceder a una escuela prestigiada. Nacer en México me dio la ventaja de no tener ninguna consideración al respecto. Simplemente estudié. (Entre los músicos existe la idea de que hay que empezar de niño a formar los músculos. Cuando comencé a tocar en público me preguntaban a qué edad comencé y se asombraban cuando les decía que tarde. Años después me di cuenta



El dúo Guevara-Zhelezova debutó en el Festival Internacional de Piano de Palm Beach, en 2009. (Internet)



Las talentosas pianistas han ganado prestigiosos concursos internacionales y reconocimientos. (Internet)

de que es verdad que los músculos se forman mucho más fácil y natural si se empieza pronto, pero eso no quiere decir que no se pueda después, aunque cueste más.) Además nací en un hogar donde nadie es músico, y tuve mi propio mundo, el de la música, lleno de fantasía, drama, intensidad, que hasta la fecha me es necesario para mi estabilidad emocional y mental.

LACH: ¿De qué manera ha influido Nueva York en su formación como artistas?

CG: De manera determinante. Siempre quise ir a Viena, jamás pensé en Nueva York. Sin embargo, la mejor opción cuando salí de México era Nueva York, donde estaba la maestra que más me interesaba. Audicioné y me aceptaron.

Cuando llegué sentí que ese era el lugar para mí y no pude haberme sentido mejor. Es un lugar de contrastes, intenso, difícil, competitivo, da todas las posibilidades en todos los sentidos, depende de uno aprovecharlas.

Quise quedarme más tiempo pero tuve que regresar. La vida me llevó nuevamente a esta ciudad cuando conocí a Slavina y decidimos formar nuestro dúo y ahora viajo allá regularmente.

SZ: Llegué a Nueva York cuando tenía 17 años y pareció como si me mudara del pueblo más pequeño del mundo al más grande, más cosmopolita y culturalmente rico del mundo. Ahí se está expuesto al arte del más alto nivel, conciertos, arquitectura e imágenes que quitan el aliento, lo que me motiva a mejorar y superar mis límites. La gente no va a Nueva York por casualidad. Es difícil permanecer allí y continuar, porque todos los que van están llenos de determinación y fuerza. Justamente eso es lo que más amo de la ciudad: la energía inagotable, la fuerza y agitación.

LACH: ¿Cómo describen la experiencia de tocar en dúo? ¿Es completamente diferente a ser solista?

CG: En general, hacer música con otra persona es una experiencia gratificante y enriquecedora. El dúo de piano es algo aún más especial porque a diferencia de tocar con un violín, la flauta o cantantes, los dos músicos tienen el mismo instrumento, el mismo timbre, y las posibilidades del instrumento se potencializan. Los grandes compositores pianistas escribieron obras importantes para dos pianos o cuatro manos, así que el repertorio es vasto e interesante.

Como pianistas siempre estamos solos, no dependemos de otro instrumento para hacer música, no tocamos en orquestas sino como solistas con orquestas. Es un enfoque distinto, una lucha de fuerzas entre el piano y la gran masa orquestal. Como pianista hay que estudiar muchas horas, es una vida recluida; al tocar con alguien más dejas de ser tú para volverte parte de la música. Hacer dúo me ha hecho crecer como música, como pianista y como persona. A pesar de haber hecho mucha música de cámara, incluso haber hecho dos pianos antes, encontré a mi compañera ideal cuando conocí a Slavina. Desde el primer ensayo nos comunicamos de modo natural y en algunas ocasiones hemos experimentado una simbiosis, una magia que es difícil, muy difícil encontrar.

SZ: Es diferente. Como pianista siempre estás solo. Estudias solo, tienes clases solo, tocas en público solo, viajas solo. A diferencia de otros instrumentistas, que siempre necesitan de un pianista, o tocan generalmente en orquestas y grupos de cámara, el pianista está siempre solo. Es algo importante, desde muy pequeño aprendes a estar solo. Y, por supuesto, te acostumbras a hacer la música a tu modo, es algo privado y personal y es donde expresas tus emociones y no necesitas comprometerlas. Al trabajar con alguien más las cosas cambian, ya no eres solamente tú, hay que hacer acuerdos y ceder no es siempre fácil. En un recital se está a solas con el piano, a cargo; son tus decisiones, tus agallas, tus miedos y vulnerabilidades, tu energía y tu historia. Pero como todo en la vida, las cosas maravillosas son aún mejores cuando se comparten. Tocar con orquesta es casi como ser levantado por esa increíble fuerza de vida. Con la música de cámara, se comparte ese maravilloso don con otros músicos.

Me he sentido atraída por el repertorio de dos pianos y cuatro manos por diferentes razones. Con dos pianos se puede obtener una masa sonora comparable a la de una orquesta, cosa que no es posible en un solo piano. La intimidad de tocar a cuatro manos en un piano y tener que compartir un piano (nada fácil), confiarle el pedal a la otra persona (aún más difícil) y ser capaz de expresar y darte a ti mismo a la música, requiere de un puñado de nuevas habilidades tanto en el piano como en la cabeza. Estoy muy feliz de habernos encontrado, crear este dúo y trabajar a través de nuestras muchas diferencias y de la enorme distancia (yo vivo en Nueva York y Citlalli en Xalapa). Ha sido toda una travesía personal.

LACH: ¿Alguna vez tienen distintos criterios con respecto a una obra, cómo negocian?

SZ: Hemos estado trabajando juntas por dos años. Tenemos desacuerdos y discutimos en casi cualquier otra área, pero nunca cuando tocamos. Naturalmente tenemos diferentes ideas. A veces funciona por un tiempo, cambiamos de parecer, así que es emocionante tocar una pieza que hemos tocado antes de una forma completamente diferente. Tenemos diferentes formas de trabajar, distintos tipos de vida y diferentes orígenes y culturas. Creo firmemente que aunque esta es la parte más difícil de superar, es también nuestra mayor fortaleza como dúo. Normalmente los dúos los forman parejas casadas o hermanos. No es fácil viajar por semanas y en condiciones difíciles, compartir tus humores, y tener que estar en constante contacto con alguien con quien de hecho no estás cercanamente emparentada. Hemos crecido mucho, hemos aprendido a ceder, a comprometernos y a encontrar un camino común.

CG: Creo que una de las razones por las que Slavina y yo somos un dúo natural es precisamente porque nos entendemos musical y artísticamente, tenemos mucha afinidad. Las decisiones siempre son naturales y siempre en beneficio de la música. Cuando a veces tenemos una idea contraria, probamos las dos formas y decidimos.

LACH: ¿Influye de alguna manera su nacionalidad, su formación cultural en su manera de tocar?

SZ: Definitivamente. La expresión musical es la forma más natural de expresar sentimientos para la gente de tierras eslavas. Llevo ese espíritu en mí, su tristeza y melancolía, pero también me siento cercana a la animada, enérgica y rítmicamente rica música folclórica búlgara. La historia dolorosa y de sufrimiento de mi pueblo es algo que ha tenido profunda influencia en mí como música y ser humano.

CG: Desde luego, nunca dejaremos de ser mexicana y búlgara. Sin embargo, toda la experiencia de los lugares y los pianistas para los que hemos tocado influyen en nuestra visión artística y musical. Han cambiado nuestras prioridades después de tocar para algún pianista, se abren posibilidades, ideas, conceptos nuevos que cada una absorbe y después traslada a su forma de tocar.

Lo más interesante de nuestro dúo son los contrastes culturales y temperamentos encontrados.

LACH: Una obra en la que son especialistas es *Ma mère l´Oye*, de Maurice Ravel, que tiene como protagonistas, entre otros personajes, a Pulgarcito, la Bella Durmiente, la Bella y la Bestia. ¿Se imaginan a los personajes? ¿Qué puede aportar la música a figuras tan conocidas a través del cine y la televisión?

CG: Cuando empecé a conocer a fondo esta obra lo primero que pensé es que es el complemento perfecto de las fábulas y cuentos en los que está basado. Ravel escribió los aromas, las imágenes, los paisajes. Es una obra exquisita, refinada, sutil. Los músicos con visión limitada tienden a pensar que si una obra tiene pocas notas es fácil. Tengo fascinación por las obras con pocas notas y escritas a manera de suite, como esta, o las escenas infantiles de Robert Schumann; curiosamente ambas fueron inspiradas en recuerdos o sentimientos infantiles.



Citlalli y Slavina son becarias del Fondo "Lazar Berman" en el programa de la Fundación Bell'Arte, de Bruselas. (Internet)



Las pianistas aprendemos a tocar solas, por ello expresas tus emociones sin necesidad de comprometerlas. (Internet)

De nuevo, hay músicos que las confunden con piezas para niños y demeritan su valor. Pienso lo contrario: evocan una parte vulnerable y pura de los compositores. Creo que se debe ser un músico maduro para comprenderlas e interpretarlas bien.

SZ: La belleza de la música de Ravel está en la atmósfera que magistralmente crea. Siempre me he sentido atraída por la sensualidad y perfume en el aire de su música. No pinta imágenes, las evoca de forma sutil, alusiva; crea una ilusión. *Ma mère l´Oye* no es la excepción. La forma como el material se desarrolla es completamente distinta de los compositores germanos o del este de Europa. Además crecí con estas historias de pequeña y es fascinante tocar la obra.

Cuando me siento al piano para empezarla entro a un mundo mágico, de cuento de hadas y la sensación es conmovedora.

LACH: ¿Hay algún compositor, algún periodo, alguna obra por la que sientan especial afinidad?

CG: Desde luego. Tengo obras y compositores muy cercanos y queridos. Brahms, Schumann, Mozart, Beethoven, Tchaikovsky, Mahler. De elegir algunas obras serían el primer concierto de piano de Brahms, su cuarta sinfonía, la Fantasía op. 17 de Schumann, la quinta sinfonía de Tchaikovsky, la quinta de Mahler.

SZ: Me siento muy cercana a la música de (cronológicamente) Bach, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Brahms, Mahler, Ravel, Debussy, Rachmaninov y Prokofiev. Pero realmente depende del día, la hora, mi humor, mi estado mental y muchas otras cosas. Es como la poesía o el vino, no puedes tener cualquiera en cualquier momento. Pero si tuviera que elegir un solo compositor, sería Chopin. Si tuviera que elegir una obra, probablemente sería la quinta sinfonía de Mahler.

LACH: Ustedes han egresado de una importante escuela de música y han tocado en muchos países, ¿de qué manera se siguen perfeccionando una vez alcanzado ese nivel?

SZ: Tú continúas, nunca jamás paras. Mientras más aprendes, más te das cuenta de lo poco que sabes y lo mucho que hay por descubrir. Es emocionante seguir buscando y descubriendo. Nunca te sientes vacío, nunca te aburres, porque vives en mundo con océanos y lagos inagotables donde sumergirte, montañas que escalar y mucha belleza y verdad que descubrir.

CG: Es importante tocar siempre para otros músicos, el trabajo como dúo ayuda mucho en ese sentido. Regularmente viajo y aprovecho para tocar para grandes pianistas. También del trabajo con directores se aprende muchísimo. Es un camino ascendente y sin final, siempre hay que escucharse y escuchar música y músicos, reconocer lo que se avanza pero de inmediato dirigirse hacia el siguiente nivel, buscar perfeccionar los detalles, conocer mejor las obras. En fin, el trabajo es inagotable.

LACH: Además del estudio de la música, de la práctica constante, ¿hay otras cosas, ámbitos o intereses que alimenten su trabajo?

CG: Por supuesto, todo influye y es importante, las demás artes, el cine, los viajes, la política, lo que ocurre en el mundo, la tecnología. Absolutamente todo es importante y alimenta al espíritu y por ende a nuestra música. Para mí es imposible desligar una cosa de otra, para entender una obra mejor hay que entender el contexto, qué ocurría alrededor, en todos los planos. De otro modo esa visión sería completamente superficial, peor aún, limitada.

SZ: Todo a mi alrededor alimenta mi trabajo: vivir, aprender y descubrir, observar. Trato de enriquecer mi caleidoscopio. Amo la naturaleza y aprovecho cualquier oportunidad para reestablecer mi conexión con ella, lo que me transporta a mi estado primario. Naturalmente los libros, buen cine, las artes. También disfruto ver tenis y el patinaje artístico. Tocar en público es algo parecido al juego del tenis.

Viajar, la buena comida y el buen vino son necesarios para el alma. Encuentro alegría cocinando y haciendo labores que puedan completarse de inmediato, como lavar la ropa o doblarla, planchar o limpiar.

Una parte importante de mi vida es enseñar, es crucial que compartamos el conocimiento a la próxima generación y, al mismo tiempo, me ayuda a convertirme en mejor pianista y persona.

LACH: Con una formación clásica, ¿cómo se acercaron a los tangos de Piazolla que tocan?

CG: Conocí a Piazzolla por un gran violinista clásico, Gidon Kremer. Me enamoré de su música y después fui conociéndola más. Supe que Pablo Ziegler tenía arreglos para dos pianos y de inmediato me interesó tocarlos. Intenté en un par de ocasiones con otros pianistas pero no se interesaron. Cuando conocí a Slavina fue lo primero que quisimos hacer juntas, eso y *La Valse*, de Ravel; curiosamente las dos obras que los demás pianistas desairaron. Conseguimos la música y aprendimos todos los arreglos; nos fueron muy naturales individualmente y como dúo. Incluso podría decir que es lo que nos identifica. Es auténtico y habla desde el corazón, por eso es exitoso entre la gente. Los puristas tienden a menospreciarlo sólo porque es popular.

SZ: Bueno, no nos olvidemos que Piazzolla fue primero un compositor clásico que tuvo la ambición de componer sinfonías y música instrumental clásica y fue a Francia a estudiar con la gran Nadia Boulanger, quien reconoció su talento y lo aconsejó enfocarse a escribir tangos.

Aunque la música es para el corazón, su estructura y arquitectura yacen en las formas, procesos de desarrollo y estructura clásicas. Como las *Danzas húngaras* de Brahms, esta música tiene raíces folclóricas; es para el alma, puede conmover a cualquiera. No está limitada a un pequeño círculo de personas refinadas. El tango es una danza popular en todo el mundo y muchos crecimos con nuestros padres y abuelos cantando y bailando tangos, así que de inmediato le habla a cualquiera y evoca queridos recuerdos dulces y amargos. Los ritmos torrenciales apelan al cuerpo, es fácil identificarse con el sentimiento dulce de melancolía y nostalgia, son emociones que cualquier ser humano experimenta. Esta música no es estricta y limitante, todo lo contrario: da mucho espacio para la libertad de expresión, en todo el sentido de la palabra. ¡Sírvete una copa de vino y del resto nos hacemos cargo!

LACH: Las danzas húngaras de Brahms que tocaron en el Museo de Antropología son muy conocidas, pero ustedes les dieron la vuelta: tienen un aire gitano, folclórico, tradicional. Háblennos de esto, por favor.

SZ: Esta música es muy cercana a mi corazón, ya que comparte muchas cualidades y sentimientos de la música folclórica búlgara, por nombrar algunos: la agitación, entusiasmo, energía, poca predictibilidad, extremos abruptos y por supuesto el temperamento, pasión y las sufridas melodías.

Uno se siente casi drogado y con la adrenalina al máximo cuando tocas esta música.

Como ejecutante, me da mucha libertad y espacio para decisiones súbitas, improvisación y tan sólo estar allí en el momento y sorprender a mi compañera y a mí misma. ¡Sí!



Hemos aprendido a ceder, a comprometernos y a encontrar un camino común, coinciden. (Internet)

LACH: ¿Quieren agregar algo?

SZ: Agradezco a toda la gente maravillosa de México, a nuestros fans, quienes nos han recibido y tratado con mucha hospitalidad y calidez. Adoro tocar aquí y espero seguir viniendo en los próximos años. Es uno de mis lugares favoritos en el mundo.

Mar de fondo

Premio a la Mejor Tesis Doctoral en Antropología Social 2010

Historia de la tipografía ***colonial para lenguas indígenas***

La Cátedra Gonzalo Aguirre Beltrán 2010 premia a su autora, Marina Garone Gravier, por esta investigación de las lenguas vernáculas desde un aspecto diacrónico

Este estudio es una combinación entre historia y diseño, entre tipografía y etnología

El Premio a la Mejor Tesis Doctoral en Antropología Social 2010 es un premio que hermana a dos instituciones, al Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y a la Universidad Veracruzana (UV), y las hermana porque todavía en el río de las mariposas, la cuna de don Gonzalo Aguirre Beltrán, se escuchan los pronunciamientos de su interés en la negritud, en los grupos indígenas, en la culturación; sería ocioso, interminable, hablar de la gran aportación de uno de los más ilustres hombres de Tlacotalpan, de Veracruz y de México.

En esta ceremonia de premiación estuvieron presentes el doctor Raúl Arias Lovillo, Rector de la Universidad Veracruzana; quien dirige al CIESAS y siempre ha sido una aliada muy importante de la Universidad Veracruzana, la doctora Virginia García Acosta; una de las más respetadas académicas de nuestra institución, dirigiendo ahora el CIESAS Golfo, la doctora Carmen Blázquez Domínguez; quien participa en la comisión biinstitucional del Premio y quien, sin duda, atesora también un gran bagaje cultural relacionado con la obra de Aguirre Beltrán, la directora del Museo de Antropología, la doctora Sara Ladrón de Guevara, y, por supuesto, quien recibió el Premio, la doctora Marina Garone Gravier.

En el río de las mariposas aún se escucha la voz del humanista

Cátedra Gonzalo Aguirre Beltrán hermana al **CIESAS** y a la **UV**

Sara Ladrón de Guevara

Dos instituciones que este ilustre humanista condujo y en las que marcó ejes fundamentales aún vigentes

La cátedra Gonzalo Aguirre Beltrán nació en el 2008 en el marco del año del centenario de su nacimiento, a partir de un convenio celebrado entre el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y la Universidad Veracruzana, dos instituciones que este ilustre humanista condujo y en las que marcó ejes fundamentales aún vigentes. La cátedra significa dos acciones anualmente: una estancia académica de un investigador distinguido que incide en la formación de recursos humanos tanto del CIESAS como de la UV y el Premio a la Mejor Tesis Doctoral, que debe abordar uno de los temas desarrollados por el mismo don Gonzalo; la convocatoria 2010 de este Premio es entonces la tercera ocasión que es emitida, la comisión biinstitucional que gestiona la cátedra recibió numerosos y lúcidos trabajos procedentes de varias instituciones del sistema de educación superior de nuestro país. Éstos fueron dictaminados por un jurado calificador externo de reconocido prestigio académico, el resultado fue dado a conocer en abril, de acuerdo con los lineamientos de la convocatoria y fue otorgado a Marina Garone Gravier por su trabajo *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*, con el que obtuvo el Doctorado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El jurado evaluador que se dio a conocer en la convocatoria afirmó sobre el trabajo lo siguiente:

> Un aporte sólido a varias disciplinas en conjunto, entre ellas, al estudio de las lenguas vernáculas desde un aspecto diacrónico, al estudio de la tipografía colonial como pocos trabajos y a la historia cultural por acercarnos a las maneras de leer en la Nueva España. La autora realiza una combinación entre historia y diseño, entre tipografía y etnología; soporta aquella contradicción que el mismo Gonzalo Aguirre Beltrán planteó en su libro *Lenguas vernáculas*, el que los conquistadores hayan estudiado estas lenguas de los pueblos sometidos de una manera equivalente al estudio de las lenguas cultas como el latín, griego o hebreo. El estudio evidencia no sólo una problemática teórica sino también práctica.

Otro dictamen del jurado:

> Trata un tema tan original como significativo para la cultura mesoamericana, el cual ha sido poco estudiado por académicos y especialistas; se fundamenta en un corpus extenso; el hecho de estudiar la participación de los indígenas en los procesos de la manufactura de las ediciones con la colaboración tanto de los técnicos y dibujantes como de la inteligencia ubica esta masa social frecuentemente desacreditada por propios y extraños dentro de una relación de pares con impresores y técnicos, extranjeros y criollos.
>
> Reviste originalidad y síntomas de cooperación observar a los indígenas como creadores, obreros, artistas, editores y consumidores de estos productos especializados y no como simples objetos de estudio.

Con respecto a la ganadora, me permito comentar muy brevemente su brillante trayectoria:

Marina Garone Gravier es argentina de nacimiento y mexicana por naturalización, siendo principalmente nuestro país donde se ha formado académicamente y donde reside desde 1990; siempre interesada en el diseño, obtuvo la Licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica por la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco; la Maestría en Diseño Industrial con especialidad en Teoría e Historia del Diseño por la Facultad de Arquitectura de la UNAM; la especialidad en Diseño Tipográfico, Diseño Editorial e Identidad Corporativa en la Schule für Gestaltung en Basilea Suiza. En la UNAM obtuvo la medalla Alfonso Caso en 2003; es autora de diversas publicaciones, entre las que destacan *Breve introducción al estudio de la tipografía en el libro antiguo*, editado por Ambifa y la BUAP en 2009, *Muses de la imprenta*, editado junto con Albert Corbeto, en el Museo Diocesano y la Asociación de Videófilos de Barcelona.



Por su trabajo *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas,* Marina Garone Gravier obtuvo el Premio a la Mejor Tesis Doctoral 2010 de la cátedra Gonzalo Aguirre Beltrán. (Archivo)

Asimismo, fue fundadora y editora de *Designio*; de la revista *Tiypo* y miembro de varios comités editoriales. Actualmente se desempeña como investigadora de tiempo completo del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

El doctorado lo obtuvo en 2009 en la UNAM, como hemos mencionado, en el Programa de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, al realizar allí su tesis *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas* conjunta su interés por el diseño en general y el tipográfico en particular y su historia con el enfrentamiento al proceso humano de esta construcción; es entonces que aborda las temáticas que interesaban a don Gonzalo Aguirre Beltrán, estudia la participación de los indígenas en los procesos de la manufactura de las ediciones que se realizaron durante la Colonia de textos en lenguas indígenas. En su trabajo reconocemos que los tipógrafos europeos contaron no sólo con la colaboración de los técnicos y dibujantes nativos como maquiladores, sino particularmente aprovecharon la suma de la inteligencia indígena.

Así se da un lugar a este grupo como creador, obrero, artista, editor y consumidor de estos productos especializados y no solamente como pasivo receptor de todo el proceso; el indígena es así reconocido como sujeto más que como objeto de estudio.

Con un manejo excelente de bibliografía directa, indirecta y especializada, que incluye al menos 113 obras impresas relativas a las lenguas indígenas en su tiempo, valor y contexto que incluyen vocabularios, artes, dramáticas, decretos y diccionarios, entre otras, nos provee de una descripción prolífica bien documentada y fundamentada a lo largo de siete extensos capítulos que profundizan con orden, sustento y sapiencia materiales bien organizados.

Además de su rigor, el trabajo resulta ameno por la impecable redacción, cuyo estilo permite exponer datos duros y relatos históricos de manera más que interesante. Es por todo esto que esta obra es hoy distinguida con el premio anual de la cátedra Gonzalo Aguirre Beltrán 2010, ¡muchas felicidades, doctora Marina Garone Gravier!

Ediciones en **lenguas indígenas,** **inicio y razón de ser** de la imprenta en América

Marina Garone Gravier

El impacto que la producción material de los objetos culturales tuvo en los binomios lengua y edición y escritura y tipografía, fundamental para comprender algunos de los procesos de aculturación

En primer lugar, quiero expresar, como ya es evidente, mi profundo agradecimiento y emoción por haberme concedido este premio (Premio a la Mejor Tesis Doctoral). Me siento muy honrada, por lo que quiero compartir con ustedes brevemente por qué este premio es significativo para mí. Curiosamente, la primera de las razones se remonta al año de mi llegada a México, en agosto 1990, al salir de mi clase de Historia del Centro de Enseñanza para Extranjeros de la UNAM caminé por el pasillo de la Facultad de Filosofía y Letras, donde siempre había libros a la venta; yo pasaba periódicamente por allí, aunque realmente nunca tenía dinero para comprar nada, pero ese día de agosto sí compré un libro, el de las *Lenguas vernáculas*, de Aguirre Beltrán. Confieso que lo leí y en ese momento no entendí varias de las cosas que él decía, principalmente porque me faltaba conocer más de México, aprender más del contexto cultural de mi país; me faltaba comprender mucho de la historia y de los conceptos y las ideas de este pensador. Volví al texto varias veces en estos 21 años, volví a él para mi tesis de maestría, la cual también tiene que ver con lenguas indígenas y lo cierto es que desde aquel momento formó parte de mi biblioteca y resistió el adelgazamiento que de ella tuve que hacer forzada por varias mudanzas. Hoy Aguirre Beltrán sigue en mi biblioteca y forma parte junto con otros, por ejemplo, Friedrich August Wolf, Yolanda Lastra y su *Sociolingüística para hispanoamericanos*, también José Toribio Medina y Joaquín García Icazbalceta, de mi ecléctico y variopinto panteón personal.

La segunda significación que tiene el Premio para mí es de carácter familiar, la tesis que hoy se premia fue gestada en simultáneo con Valentina, mi hija;

las patadas de mi hija en el vientre y el hipo que le daba todas las tardes me acompañaron en las estancias de investigación por varias de las bibliotecas de México.

Ella gateaba debajo de la silla mientras yo escribía y su cuarto cumpleaños fue sólo dos días antes de mi preexamen doctoral. Tomás estuvo siempre apoyándome y siempre cuidándola, especialmente en las noches para que yo pudiera dormir un poco; ellos me dan fuerza, y por eso este premio es nuestro premio.

El tercer y último significado del Premio es la alegría que me da haber conocido tanta gente durante el proceso a lo largo de estos años; de algunas de estas personas, voy a ser injusta porque fueron más, puedo mencionar a mis tutores y sinodales, las doctoras Clara Bargellini y Ascención Hernández de León-Portilla, los doctores Báez, Comins y de los Reyes; mis recordados maestros Thomas Smith-Stark, Artemisa Echegoyen y Carmen Castañeda, así como los bibliotecarios de la mayor parte de las bibliotecas con fondos antiguos de nuestro país y de algunas instituciones del extranjero. Ellos me ayudaron en múltiples formas con sugerencias, críticas, libros, consejos, abrazos y sonrisas.

Ahora bien y centrándome específicamente en mi investigación, creo que es justo decir que el estudio del patrimonio bibliográfico mexicano tiene un renglón insoslayable en lo concerniente a las ediciones en lenguas indígenas, ya que ellas son el punto de inicio y razón de ser del establecimiento de la imprenta tipográfica americana; si bien numerosos estudios han analizado la importancia que los libros tuvieron en la campaña de conquista y evangelización, los aspectos que me interesan estudiar en este conjunto de objetos culturales se relacionan con el impacto que la producción material de los mismos tuvo en los binomios lengua y edición y escritura y tipografía. Estos binomios son de fundamental interés para comprender algunos de los procesos de aculturación, conservación y consolidación ortográfica de un importante número de lenguas americanas y la naturaleza de los registros históricos preservados de las culturas autóctonas.



La argentina naturalizada mexicana obtuvo el Doctorado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. (Archivo)

De manera adicional a esa mirada a la materialidad de la edición y a la visualidad de la lengua, quise identificar en la medida que los documentos mismos y las fuentes me lo permitieron, cuál y cómo fue el papel que los propios hablantes jugaron en la construcción de esos objetos; su participación tipográfica y artística, así como también su dimensión lectora, es decir, el uso que los indígenas hicieron de estos libros; los modos en los que fueron leídos y escuchados esos textos; la manera en que fueron producidos y circularon constituyen algunos de los aspectos de la ritualidad de lo escrito los caminos de la lengua impresa y determinan por tanto una parte de la dinámica del consumo libresco de la cual procuré presentar varios indicios.

Estos libros permiten varios niveles descriptivos, del filológico al estético; del doctrinal al económico; es mucho por lo tanto lo que de ellos se puede analizar y comprender; es mucho lo que aún pueden enseñarnos y debemos desentrañar, sin embargo, me interesa resaltar de este conjunto de piezas la compleja evolución visual de las ediciones y los patrones de organización textual y estética, también el entramado laboral del cual surgieron, ya que esos factores tuvieron repercusiones directas en la memoria lingüística de los pueblos de México, impactaron en el orgullo y la identidad gráfica de lenguas y hablantes, y hoy forman parte de un corpus que podemos eslabonar con la edición contemporánea de las lenguas nativas del país y la región.

El trabajo de la tesis está cerrado en la medida en que el corpus que se empleó es finito, pero permanecerá abierto a las nuevas contribuciones que espero se sigan sumando para profundizar en el conocimiento de la cultura mexicana, gracias.

Televisión, una alternativa para mejorar los procesos tecnológicos de enseñanza

Antonio Hernández Dorantes

El presente artículo es un análisis sobre la forma en que se estructuran las películas educativas del telebachillerato, y se determina si estas son adecuadas en la estimulación cognitiva de los televidentes tomando como referencia las estrategias empleadas en las películas comerciales.

Tal valoración es de suma importancia en el campo educativo, por sentar un antecedente académico sobre la forma en que se pueden analizar las transmisiones educativas y de la metodología empleada. Esto permite deducir nuevas estrategias de mejora e innovación en el ámbito tecnológico para ser aplicadas en los esquemas tradicionales de enseñanza o ante los cambios emergentes de los programas de estudio de nivel medio o superior.

De este modo será posible contar con una alternativa metodológica para reforzar el uso de la tecnología de la información y de la comunicación en la enseñanza, dándose así una perspectiva de innovación tecnológica. Tal situación permite reflexionar sobre otras formas de transmisión de información empleadas con éxito en los medios masivos de comunicación.

Es conveniente recordar cómo las instituciones educativas, independientemente del nivel escolar del que se trate, han estado transformándose curricularmente como consecuencia del avance de la ciencia y la tecnología, lo que se ha dado de manera simultánea a la globalización.

Esta situación ha motivado un replanteamiento en los procesos de enseñanza-aprendizaje empleados en las dependencias educativas, por pretender:

- Una nueva dimensión de modernidad y eficiencia.
- Una masificación en los procesos educativos, hacia los lugares geográficamente más distantes.

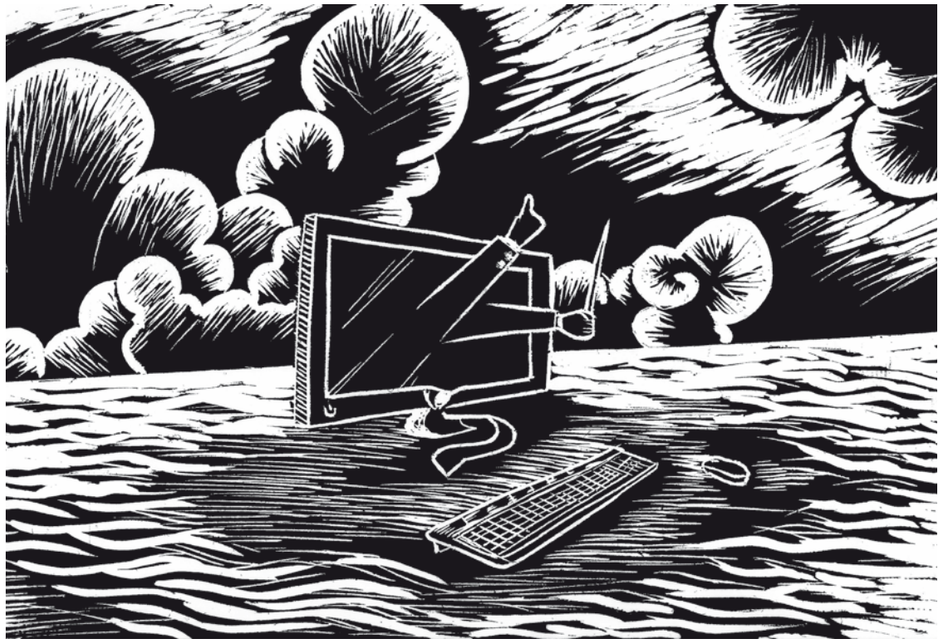
Actualmente, se presenta una brecha en los sistemas educativos, entre los cuales sobresalen:

- Tradicionales: incluye la modalidad presencial y abierta.
- Tele enseñanza: considera la telesecundaria y el telebachillerato.
- Educación a distancia: entre las que se encuentran diversas licenciaturas, y diplomados.
- Universidad virtual: considera diversas licenciaturas.

Como se deduce, tales sistemas educativos son diferentes en su acepción teórica, pero no así en una de sus finalidades que es lograr una enseñanza efectiva, y de calidad. Otro punto común es considerar que los estudiantes, quienes llegan a estos niveles cuentan de manera similar con la misma formación académica de la secundaria. En razón de tal, se consideran deudores del conocimiento didáctico base, es decir, de los contenidos temáticos de las asignaturas que se impartieron, y que se enseñaron obligatoriamente.

Esta situación lleva a prestar la atención a un área de reciente ubicación en el campo educativo influyente para la gestión de nuevas ideas, como apoyo didáctico; así como en la retroalimentación de los procesos de las formas de enseñanza en los sistemas educativos, la cual es la tecnología educativa; misma que está conformada por diversas disciplinas, como son:

- psicología,
- comunicación,
- planeación educativa e
- informática



Como consecuencia del avance de la ciencia y la tecnología, las instituciones educativas se han transformado curricularmente. (Isaac Parra)

En razón de lo anterior, es de pensarse que tales disciplinas se conjugan en una aplicación simultánea, en los procesos de enseñanza-aprendizaje, y se traducen como un medio masivo de comunicación integrado, lo que induce a formular los siguientes cuestionamientos:

- ¿Los distintos medios educativos empleados en los sistemas de enseñanza responden a las necesidades formativas que se atienden?
- ¿El uso de los medios de comunicación provoca una enseñanza significativa en la transmisión de los mensajes?

Como encontrar respuesta a estos cuestionamientos es complejo e implica evaluar los sistemas educativos que utilizan sistemas tecnológicos, como la televisión y los sistemas computarizados, fue necesario limitarse a la tele enseñanza, es decir, el telebachillerato.

Por otra parte, la perspectiva de análisis se enfoca a los medios masivos de comunicación aplicados a la educación, como es la forma en que se desarrollan y exponen los contenidos programáticos durante las clases transmitidas, partiendo de un postulado ideal de enseñanza, en el cual el conocimiento es universal y puede ser asimilado por cualquier alumno que haya cursado la secundaria.

Esta situación induce a prestar atención a los aspectos vinculados directamente con la tecnología educativa, aplicada a la tele enseñanza y concretarse a las formas en que se estructuran los contenidos transmitidos en el medio de comunicación.

Como el medio de comunicación que se emplea es masivo y por lo mismo muy amplio, fue necesario apoyarse en técnicas de muestreo, dado que mediante ellas es posible obtener una representación significativa de lo que acontece en la población en estudio, y determinar una validez estadística confiable a un nivel de significancia del 95 por ciento para los análisis realizados.

Así, los objetivos generales fueron:

1. Determinar si los procedimientos metodológicos empleados al transmitir los programas educativos son satisfactorios en la enseñanza.
2. Identificar las estructuras narrativas empleadas durante los programas educativos.
3. Distinguir el sistema asociativo que se utiliza para estimular la memoria.
4. Deducir si es adecuado el tiempo de transmisión empleado para cubrir los objetivos de los programas educativos.

Para el logro de los objetivos se elaboró un cuestionario, el cual fue aplicado durante la transmisión de los programas educativos del canal 4 más de Veracruz por estudiantes de la Facultad de Pedagogía, zona Xalapa, de la Universidad Veracruzana, durante varios periodos escolares: agosto 2005-febrero 2006, agosto 2006-febrero 2007 y así sucesivamente hasta la fecha actual.

Se hace la observación de que la metodología empleada ha sido satisfactoria para la obtención de resultados, y sólo se mencionan aquellos que son significativamente sobresalientes permitiendo deducir situaciones de mejora en el campo educativo.

Las propuestas de mejora académica por exponer son factibles de uso en el medio tecnológico, como se puede constatar mediante su aplicación didáctica.

Pasando a los aspectos técnicos, el tipo de evaluación de campo utilizada fue absoluta y destaca de manera general:

- La aplicación de la Técnica Estadística de Ji-Cuadrada para aceptar o rechazar el factor azar, conforme a las hipótesis correspondientes.
- La interpretación de los datos estadísticos a nivel educativo fue mediante la readaptación de los criterios empleados por Norman E. Gronlund (1982), Le Boterf, Barzucchetti (1993), Le Boterf y colaboradores (1985) y Pineda (1995).
- La importancia en cubrir el primer objetivo radicó en determinar si los procedimientos metodológicos empleados al transmitir los programas educativos contaban con los siguientes tipos de conocimientos:

a. Teórico (proposicional): de tipo abstracto e intelectual de hechos, conceptos y generalizaciones.
b. Práctico (procedural): se refiere a acciones de cómo ejecutar tareas y solucionar problemas. Idealmente deben presentarse de manera integrada ambas formas de conocimiento y en su debido contexto.

El análisis se basó en la valoración de hechos visuales concretos de la vida, de la naturaleza y de aquellos que eran afines a la disciplina correspondiente, donde se aplica conocimiento.

En razón de esta valoración, resultó que el contenido teórico y práctico utilizado durante el desarrollo de la transmisión se ubicó en un nivel adecuado de información, presentándose los siguientes resultados:

- Relevancia para conseguir los objetivos y coherencia con las situaciones profesionales a desarrollar.
- Eficiencia por existir un adecuado peso relativo de cada contenido en el conjunto del programa.
- Antes de continuar es prudente recordar cómo las estructuras narrativas pueden respetar o no el tiempo real, presentar una secuencia lineal de acontecimientos o alterar su orden, destacándose las siguientes:

a. "Lineal: la historia se desarrolla cronológicamente sin interrupción del tiempo real.
b. "Lineal intercalada: cuando se trata de mostrar una historia en la que tienen lugar acontecimientos o acciones, paralelas que suceden en lugares distintos.
c. "Narrativa de *flash-back*: supone la ruptura del hilo contemporáneo del relato, con objeto de intercalar una acción que ha sucedido en un tiempo anterior.
d. "*Flash-forward*: es una intercalación en sentido inverso a la citada en la estructura de *flash-back*.

e. "Contrapunto: se desarrollan acciones paralelas que confluyen en un momento determinado de la historia, o bien al final.
f. "Fresco: trata de una historia central a la cual se le agregan una serie de historias que aportan información complementaria enriqueciendo la principal" (Ríos Ariza, 2000, p. 100).

Al analizar las estructuras narrativas empleadas en las películas educativas, se pudo determinar cómo la televisión, a pesar de ser un medio tecnológico, aún continúa con formas tradicionales en sus formas de transmisión de información, por ser ésta lineal, presentándose un desarrollo cronológico.

La transmisión de los mensajes educativos son considerados tradicionalmente correctos; sin embargo, existen otras opciones mediante el empleo de otras estructuras, o con la combinación de las mismas, debiéndose elegir aquella que sea más apropiada al tema, logrando con ello:

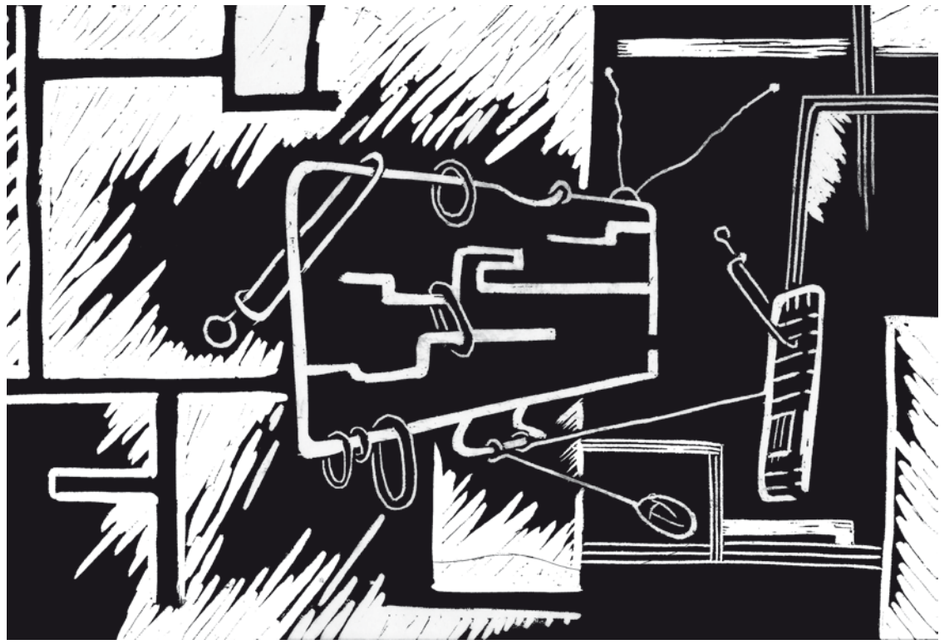
c. Establecer nuevas estrategias motivacionales,
d. brindar mayor dinamismo, y
e. hacer atractivos los mensajes para los televidentes.

Por lo cual mientras las anteriores estrategias se enfocan a la estimulación de la comprensión de las ideas en lo general, la optimización del medio educativo requiere puntualizaciones de orden particular dirigidas hacia el proceso cognitivo del televidente, por ello se emplean sistemas asociativos naturales, los cuales pueden ser lógicos, ilógicos y creativos, y en su transferencia al medio tecnológico se consideran artificiales (Krell Horacio, 1973).

Conviene recordar que una forma de estimular el hemisferio izquierdo del cerebro es mediante la palabra escrita u oral, y para memorizar la información es necesario repetirla, más de una vez, y si esta es asociada con otras ideas da por resultado la comprensión, esto es, partiendo de una forma tradicional.

Algo similar acontece con las imágenes, que al dinamizarlas se estimula el hemisferio derecho y para integrar el mensaje es necesario adicionar música, con ello se logra el efecto emotivo y complementario de los mensajes.

De este modo, al transmitir de manera natural la información, tal y como acontece en la vida, y al reiterarla o redundarla, en determinados aspectos, como las palabras clave, acontece una asociación lógica, y cuando se altera el orden de la secuencia de los eventos naturales cotidianos, de una manera irreal, acontece la ilógica.



La asociación creativa da paso a situaciones que normalmente no son posibles en la realidad y que sí lo son en el medio de comunicación. (Isaac Parra)

La asociación creativa es cuando se combinan los anteriores elementos y entra en juego la imaginación para dar paso a situaciones que normalmente no son posibles en la realidad y que sí lo son en el medio de comunicación.

En sí, los resultados encontrados en los sistemas asociativos que se emplean en el telebachillerato corresponden al lógico, por esta razón es necesario incluir las otras formas de asociación, dado que al hacerlo se estarían estimulando los procesos cognitivos de aprendizaje, como es la comprensión y la memorización.

Las estructuras narrativas y los sistemas asociativos deben ser incluidas en las estrategias de enseñanza cotidianas que se televisan; dado que sólo corresponden a una forma lineal de traspaso de información.

Al tomar en consideración los comentarios expuestos se lograría un mejoramiento significativo en la calidad de la películas educativas, por hacerlas más amenas, versátiles y activar el interés o entusiasmo por lo que se transmite.



En la actualidad existe un replanteamiento en los procesos de enseñanza-aprendizaje empleados en las dependencias educativas. (Isaac Parra)

Respecto al tiempo de transmisión de las películas educativas, éste fue ubicado en un intervalo de 10 y 15 minutos, e idealmente debe ser entre 20 y 25 minutos para estudiantes de secundaria, bachillerato y universitarios (Cabero, 1999).

Esta situación lleva a concluir que los tiempos de las películas educativas deben ser ampliados y mejorados en sus mensajes, pues existen discrepancias entre el tiempo de transmisión con respecto a las comerciales, que tienen una duración promedio de dos horas.

No debe pensarse que las sugerencias de mejora son exclusivas para un medio tecnológico educativo en particular, dado que éstas pueden ser empleadas en cualquier nivel escolar, ya sea escolarizado, presencial, a distancia o virtual.

Otro aspecto a considerar es que los medios de comunicación han evolucionado mucho y por lo mismo se tiene acceso a cualquier tipo de información, esto es, que las estrategias cinematográficas de una película no corresponden de manera exclusiva a psicólogos o a otro tipo de profesionales de este medio, sino que este es accesible para cualquier sector profesional de la sociedad.

Erróneamente se considera que la elaboración de una película comercial es muy costosa, y en efecto lo es, pero también es cierto que existe mucha tecnología, como los efectos visuales que pueden realizarse a bajo costo, así es que este reto depende siempre del ingenio, creatividad y deseo por alcanzar un objetivo; al parecer, nuestro único obstáculo seríamos nosotros mismos.

Bibliografía

Arnaz, José A. (1981) *La planeación curricular. Cursos básicos para formación de profesores.* Área: sistematización de profesores. México: Trillas.
Cabero, Julio, y otros. (1999) *Tecnología educativa.* Madrid: Síntesis.
Cabrera, Flor A. (2000) *Evaluación de la formación.* Madrid: Síntesis.
Casarini Ratto, Martha. (2002) *Teoría y diseño curricular.* 2ª edición. México: Trillas-Universidad Virtual, ITESM.
Consejo Nacional de la ANUIES. (2000) *La educación superior en el siglo XXI. Líneas estratégicas de desarrollo. Una propuesta de la ANUIES.* Versión impresa: coordinación editorial: María del Carmen Silva Espinosa, Jesús Rodríguez Santillán. México: Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior.
Díaz Barriga, Ángel. (1997) *Currículum, evaluación y planeación educativas.* México: Coedición Grupo Ideograma Editores-Consejo Mexicano de Investigación Educativa, A.C./Centro de Estudios sobre la Universidad y Escuela Nacional de Estudios Profesionales-Iztacala-UNAM. Consejo Mexicano de Investigación Educativa, A.C.
E. Gronlund, Norman. (1982) *Elaboración de tests de aprovechamiento.* México: Trillas.
Gago Huguet, Antonio. (1978) *Modelos de sistematización del proceso de enseñanza-aprendizaje. Cursos básicos para formación de profesores. Área: sistematización de profesores.* México: Trillas.
Gimeno Sacristán, José. (1994) *El currículum: una reflexión sobre la práctica.* Colección Pedagogía Manuales. Madrid: Ediciones Morata.
Guilford, J.P. y Fruchter, Benjamin. (1984) *Estadística aplicada a la psicología y la educación.* Bogotá: McGraw-Hill.
Krell, Horacio y Krell, Arnaldo. (1973) *Desarrollo de la memoria. Multiplique su capacidad.* ILVEN Manual. México: Vidac, S.A. de C.V.
K. Young, Robert y Veldman, Donald J. (1973) *Introducción a la estadística aplicada a las ciencias de la conducta.* México: Trillas.
Lafourcade, Pedro D. (1973) *Evaluación de los aprendizajes.* Buenos Aires: Kapelusz.
Ríos Ariza, José Manuel y Cebrián de la Serna, Manuel. (2000) *Nuevas tecnologías de la información y de la comunicación aplicadas a la educación.* Colección Biblioteca de la Educación. México: Ediciones Aljibe.
Rojas Soriano, Raúl. (2001) *Guía para realizar investigaciones sociales.* México: Plaza y Valdés.
Universidad Veracruzana. (1999) *Nuevo modelo educativo. Guía para el diseño curricular de carreras nivel licenciatura.* Xalapa, Veracruz, México.
Wood Dorothy, Adkins. (1983) *Elaboración de tests.* México: Trillas.

ABCiencia

¿Conoce usted el cilantro de monte?

Daniela Vergara Rodríguez
Thorsten Krömer

Es parte de la dieta diaria de grandes poblaciones

Se encuentra como condimento en platillos típicos de varias regiones del estado de Veracruz

Existe una gran cantidad de plantas que forman parte de nuestra dieta diaria y pocas veces nos preguntamos de dónde vienen y creemos que son recursos que jamás se acabarán. El presente escrito se enfoca al estudio de una planta comestible de venta común en los mercados locales: *Peperomia peltilimba*, mejor conocida como cilantro de monte, nacazgüillo, limonascagüillo, cilantro cimarrón, tequelite y oreja de burro. Es una planta comestible, cuyo sabor es muy parecido al del cilantro común (*Coriandrum sativum)*, tiene una distribución a nivel mundial, que va desde México hasta Costa Rica. En nuestro país se tienen registros de distribución en los estados de Chiapas, Oaxaca y Veracruz, en este último se ha registrado en los municipios de Huayacocotla, Misantla, Orizaba, San Andrés Tlalnehuayocan, San Andrés Tuxtla y Soteapan; distribuyéndose en una altura que va de los 700-1 800 metros sobre el nivel del mar.

El cilantro de monte se ha registrado en diferentes tipos de vegetación como el bosque mesófilo de montaña, las selvas alta y mediana; sin embargo, como sabemos, el bosque mesófilo de montaña es uno de los ecosistemas en peligro de desaparición en Veracruz, e incluso en México, por lo que el cilantro de monte se encuentra en alto riesgo de extinción. La selva alta es el tipo de selva que crece en las zonas más húmedas y calientes; en Veracruz la única área de este tipo de selvas se encuentra en las zonas bajas de la región de la sierra de Los Tuxtlas, donde se ha hallado esta planta, pues se localiza principalmente en lugares húmedos, comúnmente a lo largo de los ríos, y creciendo de forma epífita, es decir, sobre otros individuos como ramas de árboles o troncos caídos, y de forma rupícola, es decir, sobre rocas.



Cilantro de monte, nacazgüillo, limonascagüillo, entre otros nombres (*Peperomia peltilimba*), expuesto a la venta en un mercado local. (D. Jimeno)

Peperomia como recurso alimenticio, un buen sustituto del cilantro

Esta planta se encuentra particularmente en sitios donde las comunidades adquieren su sustento alimenticio del bosque o selva, es decir, son comunidades cuya forma de subsistencia va de la mano de la extracción de los recursos naturales, ya sea para autoconsumo o venta. En ocasiones los pobladores de estas regiones viajan a ciudades o municipios más grandes para comercializar sus productos en los mercados locales.

El cilantro de monte es recolectado en zonas húmedas, principalmente cerca de cañadas, y es llevado a vender a los mercados en pequeños manojos a un precio aproximado de 10 a 15 pesos, lo cual no representa un gran ingreso; sin embargo, de alguna forma se obtiene un recurso económico y se contribuye, además, tanto en la dieta diaria como en la preservación de la tradición culinaria, pues la hoja es ocupada en la elaboración de diversos platillos típicos de las regiones del estado, por ejemplo, como sustituto del cilantro en ensaladas y como condimento en la preparación de frijoles hervidos con ajonjolí molido, sal y chile, entre otros usos.

¿Por qué y cómo conservarla?

Es común que los seres humanos conciban a los bosques y selvas como proveedores de recursos para sobrevivir, ya se para autoconsumo o para venta, lo cual pone en peligro de extinción a diferentes especies silvestres. La extinción de una especie tiene diferentes implicaciones en el ecosistema; en cuanto a la especie *Peperomia peltilimba* se desconocen los atributos ecológicos que posee; sin embargo, por supuesto que habría diversas y desagradables consecuencias si la planta desapareciera local o completamente. Esta especie no se encuentra amenazada; no obstante, la creciente deforestación, las actividades humanas (ganadería, asentamientos humanos, etcétera) y los cambios antropogénicos que está sufriendo el paisaje ponen en constante riesgo a las comunidades de *Peperomia peltilimba* y a un sinfín de especies útiles que crecen en ese mismo tipo de vegetación.

Esta especie no se encuentra registrada en la NOM-059, ni en ninguna categoría de riesgo de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN) ni de la Convención Internacional de Especies de Fauna



Peperomia peltilimba, de venta junto con otras hierbas comestibles en mercado local. (D. Jimeno)

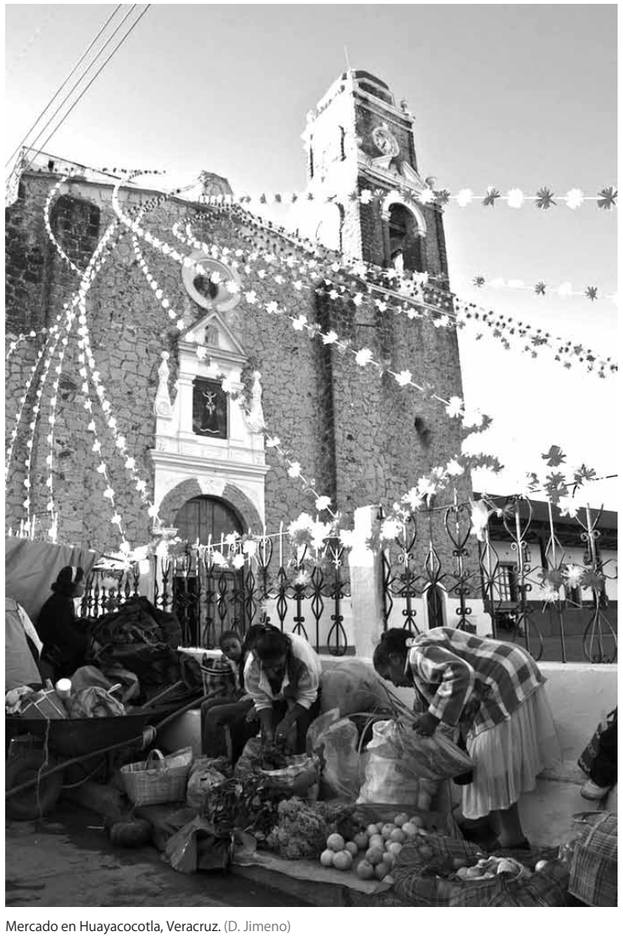
y Flora Silvestres (Cites), por lo que utilizarla como especie "bandera", por ser una planta representativa, pudiera acercarnos a la gente para plantear algunas medidas de protección y prevención no sólo del cilantro de monte, sino también de diferentes especies que componen los bosques y selvas.

En el caso de la especie *Peperomia peltilimba*, se podrían plantear algunas estrategias de propagación *in situ* y *ex situ*, bajo mecanismos sencillos y prácticos de reproducción por medio de esquejes o pecíolos.

Estrategia de conservación en casa

Por sus características vegetativas, esta especie de *Peperomia* podría crecer de manera "silvestre-domesticada" en nuestros jardines, ya que su reproducción y cuidado suelen ser sencillos; también se podría cultivar en una maceta donde se le puede suministrar hojarasca como materia orgánica, incluso algunas rocas o pedazos de madera para que esto le ayude a mantener una humedad suficiente para su buen desarrollo. Para su cuidado es necesario regarla cada tres o cuatro días.

Al cultivar esta planta en nuestros jardines apoyaríamos estrategias de conservación, lo cual evitaría que los nativos de las comunidades extrajeran la planta de su hábitat cada semana; asimismo, si los pobladores implementaran este tipo de cultivo estratégico, en lugar de seguir comercializándola en proporciones pequeñas con ganancias mínimas, podrían realizar su propagación *ex situ* e *in situ* a la par y obtener un mayor ingreso al vender la planta.



Mercado en Huayacocotla, Veracruz. (D. Jimeno)

Por lo tanto…

El uso alimenticio del género *Peperomia*, en específico la especie *Peperomia peltilimba*, constituye un rasgo cultural, ampliamente distribuido en el territorio mexicano, pero sobre todo en el estado de Veracruz.

La disminución y desaparición de poblaciones y especies enteras debido a la perturbación ejercida sobre el medio por las actividades humanas, constituye uno de los conflictos ambientales más graves que debemos enfrentar como humanidad.

Los consumidores pocas veces nos preguntamos de dónde provienen los alimentos que consumimos, no es común ponerse a pensar si una zona de bosque o selva ha sido impactada de manera significativa al consumir y disfrutar algún tipo de recurso; no alcanzamos a dimensionar qué tanto ha sido afectado un ecosistema al extraer un eslabón de la cadena alimenticia, ya sea productor, consumidor o descomponedor, de igual manera afecta, en grande o pequeña escala. Debemos tomar conciencia, con un visualización a futuro, para plantear estrategias realistas que nos lleven a conservar los recursos naturales, sin olvidar, por supuesto, todos los aspectos sociales, ecológicos y económicos.

Cómo integrar las formas orgánicas del entorno **a la arquitectura**

Carlos César Morales Guzmán

Así como la piel ayuda al ser humano a adaptarse al clima de su entorno, lo mismo ocurre con la estructura biónica orgánica

El origen conceptual del proyecto

Ante la incógnita de cómo ha evolucionado la arquitectura en todas sus funciones, se hace un breve apunte histórico alrededor del mundo en el cual las corrientes y estilos arquitectónicos muestran una evolución y seguimiento del arte de diseñar y construir, algunas tienen características similares, otras se desarrollan de manera diferente pero con el mismo fin.

Empezaremos con la aparición del hierro, que dio paso a las obras de exposiciones universales pasando por el uso orgánico decorativo de este material en el *art nouveau*, evolucionando con utopías de ciudades cambiantes como de ciencia-ficción que darían como resultado la arquitectura *high tech*, la cual expone su tecnología en la estructura.

Para entender la generación de geometrías flexibles emprendemos un análisis en el crecimiento de la naturaleza en donde se desarrollan diferentes tipos de procedimientos geométricos, en particular fractales.

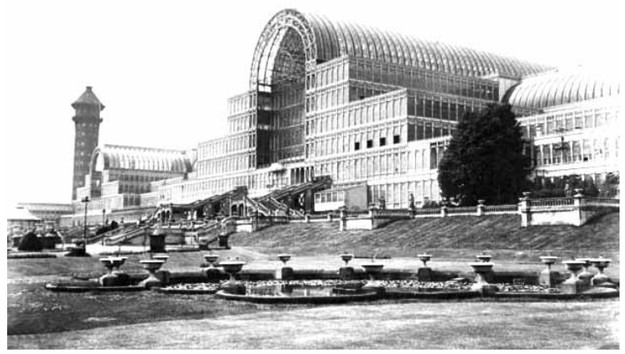
Con esta observación experimentaremos la construcción de una metodología en donde podremos entender cómo producir espacios y estructuras biónicas, se verá la mecanización de las estructuras plegables, lo cual ayuda a comprender la adaptación de estructuras fragmentadas en la naturaleza.

El concepto de plegabilidad en la estructura nos da la versatilidad de generar formas más orgánicas en su piel originando la integración de la forma en su contexto; así como la piel ayuda al ser humano a adaptarse al clima de su entorno, lo mismo ocurre con la estructura biónica orgánica. Se trasladarán los conceptos desarrollados anteriormente y se unificarán de todas las percepciones que se han adquirido para crear un modelo orgánico.

El origen conceptual del proyecto está en la reflexión análoga de la figura orgánica, en donde anteriormente se han hecho experimentos aproximados para un mayor entendimiento de la forma orgánica, pero este caso se utilizará para construir una metodología de diseño que tenga espacios más flexibles en la estructura, hallando y comprendiendo el sistema estructural de un punto de vista más integral; también se observa el desarrollo del espacio flexible, el cual forja una variación de figuras en su entorno.

Filosofía del proyecto de investigación

Para entender la filosofía de las geometrías en la naturaleza se desarrollaron diferentes tipos de experimentos con el fin de construir una metodología en donde podremos entender cómo producir espacios y estructuras biónicas, por ello se analizará la mecanización de las estructuras plegables, la cual ayuda a comprender cómo se pueden adaptar estructuras fragmentadas en la naturaleza. El concepto de plegabilidad también da la versatilidad de generar formas más orgánicas en la piel de las estructuras, lo cual originará la integración de la forma en su contexto.



Con la aparición del hierro se dio paso a las obras de exposiciones universales.

Hacemos nuestra primera experimentación al observar en la naturaleza trazas celulares reticulares que tienen un patrón de crecimiento orgánico con base en una geometría fractal segmenta para crear un cuerpo complejo y de varias figuras itinerantes. Al adaptar este concepto de crecimiento progresivo fractal a los sistemas estructurales, encontramos que el desarrollo de las velarías se basa en un mismo principio de iteración, ya que su geometría se constituye en dobles curvaturas; empieza con un curva y se multiplica hasta formar las membranas parabólicas, y éstas se segmentan en varias formas diferentes generando varios tipos de modelos, se estabilizan cuando se traccionan en sus extremos ayudados por medio de postes que tensan la membrana para formar las dos curvas perfectas.

Se ha comprobado que el uso de esta geometría parabólica también se puede utilizar en otros tipos de sistemas estructurales en donde la subdivisión de la curva parabólica genera la forma del modelo estructural del edificio. Félix Candela hizo uso de ella en repetidas veces y segmentaba la parábola hasta crear un espacio con mucho movimiento.

Otro ejemplo de esta observación análoga de crecimiento orgánico con los sistemas estructurales ligeros se ve en las estructuras hinchables, las cuales también tienen la propiedad de subdividirse en muchas secciones y formar sistemas estables gracias a una membrana llena de aire. Uno de los seres que tiene la forma de estructuras hinchables es el gusano de seda; es un buen ejemplo de bioforma hinchable, su forma de anillos enroscados le da la flexibilidad de protegerse y se adaptan rápidamente a su entorno gracias a la uniones flexibles que tiene en su arcos biónicos, lo que le da estabilidad y fuerza a su cuerpo.

La estructura inflable tiene su principio estructural en la membrana inflada de aire, ya que empuja a ésta hasta estar tensa y actual como módulo de compresión; al igual que un gusano, se adapta y se subdivide en segmentos itinerantes, se mantiene erguida y combina la forma geométrica con el sistema inflable.

Frei Otto utilizó las membranas inflables para construir espacios rápidos y económicos; subdividía las formas de la membrana para generar formas naturales geométricamente, pero se apreciaba mucho el ritmo fractal que tiene la naturaleza, aunque él sólo buscaba la eficiencia del material y la geometría que lo estabilizaba por forma.

Al comprender el desarrollo de este estudio, se elaborarán modelos conceptuales basados en la experimentación de los conceptos estructurales y espaciales que harán desarrollar un principio de diseño con sistemas tecnológicos más aptos para un contexto de clima intenso y variable en su entorno, generando pautas de composición y adaptación al entorno natural.

El comportamiento de los conceptos se aplica a las funciones y la morfología de las estructuras orgánicas para proveer de nuevas ideas de diseño en los sistemas a utilizar y se tiende a dos conceptos bien definidos: la biónica y bioforma.

La biónica nos ayudará a encontrar un principio de diseño de estructura flexible, el cual tendrá como origen la anatomía humana y la naturaleza pues nos ayudará a articular movimientos dentro de un modelo, creando así un mejor sistema estructural. Respecto a la bioforma, nos ayudará a encontrar una pauta de diseño adaptable al contexto para crear composiciones más coherentes y adaptables; así, el espacio creado por este principio no alterará el entorno sino que se integrará de forma natural al lugar.

Encontramos conceptos morfológicos y estructurales bastante importantes para la justificación del tema de investigación, ésta a su vez se extrapolará para ser aplicada a una serie de proyectos finales que ayudarán a encontrar el diseño adecuado para generar varios tipos de principios de diseño flexible aplicados al espacio de la ciudad y, consecuentemente, una propuesta arquitectónica al tema.

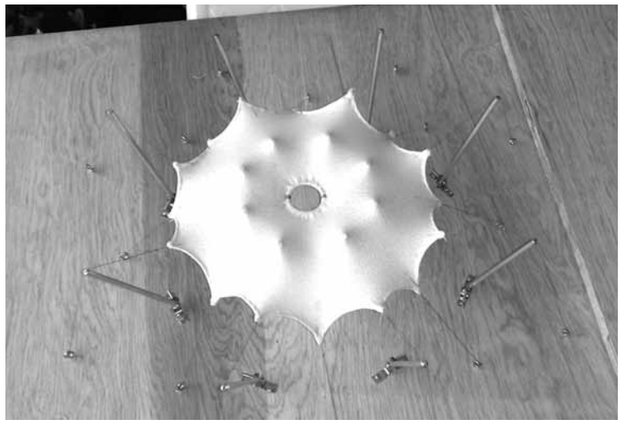
Fases del proyecto

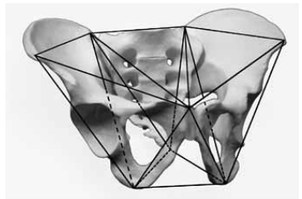
Los enfoques arquitectónicos están divididos en tres fases que son la base de diseño como un principio metodológico en el proyecto final; aunque cada fase estudia un aspecto diferente del campo de diseño, todo se conjunta para dar paso a principios de conceptos más óptimos para el tema de investigación.

El primer análisis examina las etapas de la historia en la arquitectura, ya que sus referentes proporcionan temas de interés para conformar diferentes maneras de análisis comparativos en la historia, generando conceptos aplicables al proyecto. En el planteamiento del marco teórico se describe la justificación de la investigación y cuál será su impacto dentro de una ciudad moderna; los problemas que podría solucionar se crean en un diseño teórico con base en comparaciones y demostraciones sometidas a la observación natural de los organismos celulares.

También se desarrollan principios conceptuales en los cuales se establece una clara implementación de tecnología y diseño, lo cual da paso a la creación de una serie de diseños iconográficos que ayudarán a encontrar el modelo final y crear un principio de estructura flexible en el espacio.

Con esto se puede lograr un campo alternativo y generar arquitectura de diferentes formas que integren un diseño más acorde al contexto, en donde los proyectos convencionales se desarrollen en diferentes concepciones y se creen espacios más confortables en los edificios.







La biónica y la bioforma son dos conceptos que se deben considerar en el diseño.

Bibliografía

Aguilera, Néstor. (2003) *Un paseo por el jardín de los fractales.* España: Editorial Olimpia.

Banham, Reyner. (2001) *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Doczi, György. (2002) *El poder de los límites.* México: Editorial Gustavo Gili.

Moore, Fuller. (2000) *Compresión de las estructuras en la arquitectura.* Estados Unidos: Editorial Interamericana McGraw-Hill.

Morales Guzmán, Carlos C. (2007) *Sistema flexible en la vivienda.* México: Universidad Cristóbal Colón.

Pople, Nicolás. (2002) *Casas experimentales.* México: Editorial Gustavo Gili.

Como medida de seguridad en caso de siniestros

Obligatorio, revisar normas de diseño en edificios altos

Calixto Martínez Cruz
Héctor Rivera Torres

Es necesario contar con un núcleo de servicios alterno para la accesibilidad y evacuación rápida y segura en los edificios de gran altura

"El verdadero valor de los edificios está en las vidas que ellos cobijan"
César Pelli

La seguridad de las personas es un derecho irrenunciable. La gran cantidad de edificios altos ya construidos y los que actualmente se construyen se diseñan con base en normas reglamentarias y técnicas de diseño que es necesario revisar dado el repetido número de casos en los que los sistemas de accesibilidad y evacuación no son efectivos cuando acontecen siniestros como explosiones, ataques terroristas, incendios, terremotos y otros desastres naturales o causados por el hombre.

Estas catástrofes frecuentemente ocasionan considerables lesiones y hasta la muerte porque no se pudo ofrecer una evacuación segura a los usuarios de ese tipo de edificios, tal como sucedió en el atentado terrorista ocurrido en las Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York, ocurrido el 11 de septiembre de 2001, evento al que se refiere como 9/11.

Asimismo, la historia registra impresionantes incendios en edificios de gran altura como los ocurridos en Madrid, España, en 2004; en Caracas, Venezuela, en 2010, o el gran incendio de Chicago, Illinois, en 1871, los cuales han acaparado la atención mundial sobre las medidas para la seguridad humana, mismas que han planteado interrogantes sobre las actuales reglamentaciones de seguridad y procedimiento de emergencias para la evacuación rápida y segura de personas en edificios de gran altura.

La tesis de grado sustentada por los autores del presente texto comprende un estudio comparativo del comportamiento que presentan algunas edificaciones en distintos sitios en cuanto a su accesibilidad en la evacuación en caso de siniestro. Esto, mediante la aplicación de un modelo simplificado (Jonathan Shimshoni), ante eventos simulados y registrados.

En el citado estudio se usa el método de simulación de acuerdo con los lineamientos de la Dirección de Comercio de Capital, en Mendoza, y la Norma básica de la edificación. Condiciones de protección contra incendios (NBE-CPI-96), en la que también se mencionan las normas para la evacuación rápida de edificios elevados, también denominados "torres", en caso de siniestros.

Se descarta el uso de la ASTM E 2484-06, adoptada en diciembre de 2006, en específico el sistema denominado Dispositivos de Descenso Controlado (CDD, por sus siglas en inglés), debido a que resulta limitada la capacidad de usuarios en una evacuación en caso de siniestro en relación con la gran altura de los edificios.

Por último, con base en las Normas técnicas complementarias para el diseño arquitectónico, establecidas en el Reglamento de Construcciones del Distrito Federal el 6 de octubre de 2004, en sus capítulos dos y cuatro, se establecen las condiciones de habitabilidad, accesibilidad y funcionamiento, así como las dimensiones y características de los locales en las edificaciones; la comunicación, evacuación y prevención de emergencias y elementos de comunicación y circulaciones y con las rutas de evacuación y salidas de emergencia, respectivamente.

A partir de un ejemplo, se propone analizar desde el punto de vista matemático y deductivo si los edificios altos en caso de siniestro cumplen con el Reglamento de Construcciones del gobierno del Distrito Federal, las normas complementarias para el diseño arquitectónico del mismo Reglamento y demás normas establecidas para cumplir con la evacuación rápida y segura de los usuarios.

De las conclusiones a que se llegó en este estudio destacan, entre otras, que existe la necesidad de revisar las normas de diseño de los edificios altos, con el fin de proteger a una mayor cantidad de usuarios ya que detectamos que la accesibilidad y evacuación de los edificios –es decir, las circulaciones horizontales y verticales– están ubicadas precisamente dentro de las áreas donde ocurre el siniestro. Finalmente, se propone un núcleo de servicios alterno para la accesibilidad y evacuación rápida y segura para los edificios de gran altura.

Bibliografía

American Society for Testing and Materials. (2011) "Adapted, with permission, from "ASTM Standardization News" en *The Annual Book of ASTM Standards* 33(3). Estados Unidos: ASTM.
Boletín Oficial del Estado. (2003) *Ley 51/2003 Igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad* en BOE (289). España: Jefatura del Estado.
Martínez Cruz, C. y H. Rivera Torres. (2008) *Accesibilidad en las edificaciones en caso de siniestro.* Tesis de grado en construcción. México: Facultad de Ingeniería. Universidad Veracruzana.
Miranda Medellín, F. (1945) *Técnica de la nota científica según el sistema de fichas.* Bogotá: Cromos
MTA-SDUVGDF. (2004) *Manual técnico de accesibilidad.* México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda del Gobierno del Distrito Federal.
NOM-001-SSA2-1993. (2004) "Norma Oficial Mexicana NOM-001-SSA2-1993 que establece los requisitos arquitectónicos para facilitar el acceso, tránsito y permanencia de los discapacitados a los establecimientos de atención médica del Sistema Nacional de Salud" en *Diario Oficial de la Federación.* México: Secretaría de Salud.
Reglamento de construcciones para el Distrito Federal. (2004) "Reglamento de construcciones para el Distrito Federal" en *Gaceta Oficial del Distrito Federal.* [En línea.] http://cgservicios.df.gob.mx/prontuario/vigente/385.htm
Reglamento de construcciones para el Estado de Veracruz-Llave. (2000) [En línea.] http://sistemas.cgever.gob.mx/2003/Normatividad_Linea/reglamentos/REGLAMENTO%20DE%20CONSTRUCCIONES%20PARA%20EL%20ESTADO%20D1.pdf
U.S. Geological Survey Photographic Library. (2011) "Mexico City Earthquake, September 19, 1985. Collapsed General Hospital. 1985". Estados Unidos: Geological Survey Photographic Library. [En línea.] http://libraryphoto.cr.usgs.gov/index.html



Durante el atentado terrorista ocurrido en las Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York hubo varias muertes porque no se pudo ofrecer una evacuación segura a los usuarios de ese tipo de edificios. (Minoru Yamasaki/Balthazar Korab Ltd.)

Centrales **nucleoeléctricas,** **riesgo** latente

Manuel Martínez Morales

No todo lo que es posible realizar por la vía de la aplicación del conocimiento científico es necesariamente deseable o benéfico para el ser humano

Bajo la hegemonía del capital, las decisiones que en materia científica y tecnológica toma la oligarquía en el poder afectan directamente a todos los ciudadanos en su vida cotidiana

El signo dominante de la cultura occidental es, sin duda, la técnica, entendida ésta no solamente como el cúmulo de útiles –herramientas, máquinas, procesos– fabricados por el hombre, sino también como una forma de pensar el mundo. La enajenación inducida en el hombre por un modo de producción cimentado en la explotación del trabajo y que reduce todo a objeto mercantil no le permite apreciar en su real dimensión la dialéctica de la interacción entre lo natural y lo artificial, entre naturaleza y tecnología.

El aturdimiento en que vive el hombre unidimensional –según lo conceptualizó Herbert Marcuse– le oculta que los hombres de cada época y cada formación histórica se producen a sí mismos, a la vez que construyen el escenario del mundo humano, en el cual se enlazan, indisolublemente, lo natural y lo artificial. El hombre "occidental" impulsado por su ciega locura –inducida por el fetichismo mercantil– cree que puede esclavizar a la naturaleza mediante la técnica.

La técnica es el olvido del ser, afirma Martin Heidegger. Filósofo de discurso oscuro, enigmático en sus razones, Heidegger elude las definiciones precisas, alegando estar siempre en camino, siempre en busca de la profundidad, en busca del ser. Infiere que no somos nosotros quienes hacemos los artefactos técnicos, sino son precisamente éstos los que nos "hacen" a nosotros.

Esta concepción molesta profundamente a todo pensamiento que durante varios siglos se ha acostumbrado a la idea de que somos fabricantes de útiles, y que este quehacer se orienta en función de la acumulación de capital, relegando la preocupación heideggeriana a un segundo plano. Es decir, la ciencia y la técnica se orientan en función del valor de cambio de los procesos y artefactos, y no de su valor de uso en cuanto a su potencialidad para satisfacer necesidades verdaderamente humanas.

Así, la técnica se vuelve contra el hombre. Notemos que a escala mundial, bajo la hegemonía del capital, las decisiones que en materia científica y tecnológica toma la oligarquía en el poder –global y local– afectan directamente a todos los ciudadanos en su vida cotidiana. Por ello los ciudadanos de cualquier país del mundo tenemos el derecho y la obligación de estar adecuadamente informados sobre cuestiones científicas y tenemos también el derecho a decidir colectivamente la dirección que ha de darse al desarrollo y aplicaciones de la ciencia y la tecnología.

Las consecuencias de dejar las decisiones en manos de los tecnócratas y su corte de expertos están a la vista: altos índices de contaminación del agua y el aire en todo el mundo; desequilibrio climático planetario; desaparición de numerosas especies animales y vegetales; aparición de virus y bacterias mutantes de impredecible evolución; uso indiscriminado de tecnologías de alto riesgo, como son las plantas nucleoeléctricas y los productos transgénicos. En síntesis, la degradación constante de la biosfera y de la calidad de vida de grandes masas de habitantes de este sufrido planeta. Todo ello, efecto de un supuesto "desarrollo" operado por la tecnocracia al servicio del capital.

No todo lo que es posible realizar por la vía de la aplicación del conocimiento científico es necesariamente deseable o benéfico para el ser humano. La obsesión por la ciencia, provocada por el auge del capitalismo industrial, nos ha llevado a inducir profundos cambios en el estado del medio ambiente y del medio social y a provocar situaciones que pueden ser irreversibles y de gran riesgo para la supervivencia de la misma especie humana; circunstancias que cobran una dinámica propia y que muy pronto pueden quedar fuera de todo control.

El caso de las plantas nucleoeléctricas, como la de Laguna Verde situada a sólo 50 kilómetros de Xalapa, ilustra a la perfección lo que se afirma. En su momento, el proyecto de Laguna Verde se inició bajo el falaz argumento de que se entraba de lleno al nivel científico y técnico del "primer mundo", cuando en este último la tecnología que se aquí se aplicaba comenzaba a desecharse. En realidad Laguna Verde ha sido un costoso elefante blanco que, presumiblemente, ha enriquecido a una camada de políticos y empresarios corruptos, siendo totalmente ineficiente desde el punto de vista económico. A pesar de todo lo que desde el gobierno se dice, "el caldo ha salido más caro que las albóndigas".



Planta nucleoeléctrica de Laguna Verde. (Isaac Parra)

Además de ello, Laguna Verde –al igual que otras plantas nucleoeléctricas diseminadas en el mundo entero– corre el riesgo de sufrir un probable accidente de tal magnitud que afectaría la vida –en todas sus formas– en cientos de kilómetros a la redonda por largo tiempo. Sin contar los efectos perjudiciales en el medio ambiente y en la salud de millones de personas, que se extenderían en el espacio y en el tiempo.

No es necesario adentrarse en sutiles detalles técnicos para demostrar lo dicho, ya otros lo han hecho con gran detalle.

> Lo que interesa aquí solamente es señalar que el riesgo de accidentes asociados con la operación de nucleoeléctricas,

por muy baja probabilidad de ocurrencia que tengan, por muy bien controlados que se encuentren los procesos dentro de la planta y por muy avanzada que sea la tecnología, aquéllos ocurren. Esto ha quedado demostrado por los accidentes ocurridos en varias centrales nucleares en el transcurso de las últimas décadas, como el ocurrido en marzo de este año, a raíz de un terremoto y un tsunami, en la planta nuclear de Fukushima, Japón.

Precisamente, la ocurrencia de un suceso imprevisto como puede ser el defecto de algún componente esencial, un descuido humano o un desastre natural, puede tener graves consecuencias.

Un análisis de riesgo aplicando la teoría de las decisiones nos haría ver que un suceso de baja probabilidad que afecte el funcionamiento de la planta podría tener consecuencias que impliquen un altísimo costo esperado

(en vidas humanas, destrucción de infraestructura, salud humana, afectación del medio ambiente local y global, etcétera); supera en muchos órdenes de magnitud los beneficios esperados de la operación de dicha planta, beneficios sobre los que tanto insisten quienes se han enriquecido con el negocio.

Los tecnócratas imaginan que pueden manipular la naturaleza mediante declaraciones demagógicas, la aplicación de medidas burocráticas, el ocultamiento de la información y la emisión de rimbombantes e inútiles declaraciones y decretos. Desafortunadamente para ellos, y sobre todo para nosotros, las leyes naturales no admiten compromisos ni saben de intereses económicos o políticos. Las tercas e invariables leyes del mundo físico no pueden torcerse a voluntad; si nos empeñamos en querer violentarlas o ignorarlas el costo será mayúsculo.

Ya que parece no bastar la evidencia empírica crudamente mostrada por los numerosos accidentes nucleares ocurridos por todo el mundo, los artistas han apelado al sentimiento y al simple instinto de conservación animal para tratar de sensibilizarnos al respecto. Hay que ver el último de los *Sueños* de A. Kurosawa para tener un atisbo de lo que nos espera en caso de persistir en la aceptación callada de las necedades de los tecnócratas.



El gobierno afirma que en Laguna Verde no pasará nada. (Isaac Parra)

Tampoco hay que olvidar a ese pequeño grupo de "tercas" mujeres, a quienes conocemos como madres veracruzanas, quienes nos brindan un sólido ejemplo de templanza y de conciencia social plenamente humana. Ellas, desde hace más de dos décadas manifiestan su oposición y repudio a la operación de la planta nucleoeléctrica de Laguna Verde. Estas mujeres no hacen uso de embrollados argumentos técnicos, simplemente las mueve el amor por sus hijos; les preocupa el bienestar de ellos y la calidad del medio ambiente que su descendencia heredará.

La discusión técnica se agotó hace mucho tiempo. En todas partes del mundo han surgido organizaciones ciudadanas y de científicos que han documentado extensa y detalladamente los graves riesgos asociados con la operación de plantas nucleoeléctricas.

Para no ir tan lejos, a raíz del accidente en Japón, la canciller de Alemania Angela Merkel anunció la paralización de las siete plantas atómicas más antiguas, en una moratoria de tres meses para verificar la seguridad de las centrales nucleares en Alemania. Medidas precautorias similares se han adoptado en otros países europeos y algunos asiáticos, así como en Estados Unidos.

En México, lejos de proceder con racionalidad precautoria, quienes gobiernan nos dicen que aquí en Laguna Verde no pasará nada, que la planta tiene una tecnología más avanzada que la de Fukushima.

Sábado a sábado, de primavera a invierno, bajo la lluvia o el sol, las madres veracruzanas se instalan frente a Palacio de Gobierno para manifestarse pacíficamente, ejercen su incontestable derecho, punzan nuestra adormecida conciencia, exigen respeto a la vida y oponen un no rotundo a Laguna Verde. Ya es la hora de apoyarlas y luchar por un desarrollo de la ciencia y de la técnica al servicio de los seres humanos y no al servicio del gran capital.

Bibliografía

Gaos, J. (Trad). (1951) "Introducción" en *El ser y el tiempo de Martin Heidegger.* México: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M. (1999) *Tiempo y ser.* Madrid: Editorial Tecnos.

Marcuse, H. (2009) *El hombre unidimensional.* Barcelona: Ariel.

Deforestación amenaza a **monos aulladores** en Los Tuxtlas

Susana Castillo Lagos

A través de estudios genéticos, investigadores de la UV y de la Universidad de Barcelona registrarán el flujo migratorio de las poblaciones

"Queremos analizar hasta qué punto esta especie podrá adaptarse a las condiciones ambientales": Joaquim Veà Baró

La intensa deforestación que se ha registrado en los últimos años en la zona de Los Tuxtlas ha generado estrés crónico y por consiguiente problemas de salud a las poblaciones de monos aulladores (*Alouatta palliata*) que habitan en esta región veracruzana, lo que podría ocasionar la eventual desaparición de esta especie, revelaron estudios de la Universidad Veracruzana (UV) realizados en colaboración con la Universidad de Barcelona (UB).

Gracias a estas investigaciones, emanadas de un convenio de colaboración signado por ambas instituciones, se sabe que a estos primates les pasa algo similar que a la gente que habita en las ciudades y la cual vive sometida a un estrés crónico porque se reduce el espacio habitado, aumenta la densidad de población, cambia el ambiente y las maneras que se adoptan para poder sobrevivir.

De acuerdo con Joaquim Veà Baró, profesor titular de la UB, donde dirige el Centro de Investigación en Primates y coordina la Maestría en Primatología, las pesquisas realizadas revelaron que otra de las consecuencias de este estrés es la muerte de las crías, situación que no ha cambiado y la cual el académico explica así: "Nosotros partíamos de un punto de vista que ahora debemos modificar, que era que los islotes de selva representaban un aislamiento eficaz entre los grupos. De hecho sí los aísla porque son monos arbóreos y raramente bajan al suelo, pero siempre hay exploradores y lo que hemos descubierto es que hay cierto intercambio de individuos entre los distintos fragmentos".

El interés ahora, agregó, es estudiar la evolución de las poblaciones a largo plazo: "Estamos convencidos de que algunas de esas poblaciones pueden tener una esperanza de sobrevivir como grupo a lo largo de los años. Los primates son longevos, eso ya lo sabemos, pero desconocemos cómo va a morir un individuo o cuánto va a vivir cuando las condiciones de supervivencia no sean óptimas, pues son muy adaptables, como los humanos, quienes al no tener carne comen tortilla. No se mueren de hambre, pero probablemente estarán mal nutridos y dentro de algún tiempo tendrán problemas de salud".

Además, quieren estudiar los intercambios de individuos entre los grupos de una forma inequívoca, ya que antes se basaban en el reconocimiento de los individuos de la especie *Alouatta palliata*, por sus manchas cutáneas.

"En las manos, la cola y los pies tienen manchas conspicuas, propias de ese individuo; el problema es que algunos no las tienen y así es muy difícil asegurar que se trata del mismo individuo. Por ello pondremos en marcha estudios genéticos para registrar el flujo de poblaciones y en esta tarea participaremos ambos centros junto con la Universidad de Cambridge", dijo.

Otro de los objetivos tiene que ver más con un manejo ecológico y social, por lo que promoverán un trabajo de reforestación que motive a la comunidad y al gobierno a llevarlo a cabo:

"La idea es colocar cercas vivas que conecten entre sí distintos fragmentos de selva, de modo que se puedan llevar a cabo los flujos migratorios propios de estos primates".

Y es que uno de los problemas de los aulladores en zonas fragmentadas es la modificación de los flujos migratorios, porque al llegar a la pubertad, tanto hembras como machos se van; las hembras tardan menos en entrar a otro grupo, pero ellos se pueden pasar varios años como machos periféricos hasta que consiguen atraer a alguna hembra para formar un nuevo grupo o logran entrar en uno ya establecido, lo cual genera una serie de conflictos.



Se desconoce cómo van a morir o cuánto van a vivir los primates cuando las condiciones de supervivencia no son óptimas. (Ernesto Rodríguez L.)

"Cuando los machos periféricos andan cerca del grupo las hembras presentan altos niveles de estrés; a ello debemos agregar que en algunas épocas del año no hay alimentos suficientes, sobre todo para los que viven en grupos pequeños. Esto repercute en su comportamiento social pues significa que no están en una buena situación", manifestó.

Si no se hace algo al respecto para acabar con esta situación que afecta a las poblaciones de monos aulladores, algunas podrían trasladarse a otros lados y desaparecer, lo cual sería una pena pues Los Tuxtlas es la región ubicada más al norte de América donde hay primates no humanos.

Esto podría suceder dentro de algunos años si siguen exponiéndose a situaciones extremas como esta: "La población que estamos monitoreando en este momento es de 350 monos y representa aproximadamente el 80 por ciento de los monos que hay en la zona norte del volcán San Martín, en Los Tuxtlas. Hay otras zonas de la reserva con monos en Santa Marta y San Martín Pajapan".

¿Por qué trabajar en la región de Los Tuxtlas?

Veà Baró explicó que esta región veracruzana constituye el límite norte de destrucción de la selva, razón por la cual estudian en este hábitat: "Nos interesa ver cuáles son los efectos de una degradación muy grande del hábitat para poderlo prevenir en otras partes. En Los Tuxtlas debe quedar entre ocho y 10 por ciento de la selva original que había; hubo una devastación terrible, especialmente a partir de los años sesenta. Gracias a que fue nombrada Reserva de la Biosfera esto se ha detenido".

No obstante que en realidad se sabe muy poco de los primates no humanos, si se estudia un mono en una selva que no está transformada ni afectada por la intervención humana, se observará un determinado comportamiento, pero si se estudia en un sitio donde han cambiado su ambiente y las condiciones no son las adecuadas, su comportamiento cambia.

La principal conclusión de estos estudios que han llevado años –reveló el científico– es que la adaptabilidad, es decir, la capacidad de cambiar el comportamiento en función de las características tanto ambientales como sociales que tiene una especie de primates, es enorme; por lo tanto, el problema es ver hasta qué punto pueden adaptarse.

Esto lo ejemplificó así: "Si no encuentran frutas, comen hojas; si no hay hojas, comen enredaderas. Evidentemente éstas no deben gustarles como les gustaría una fruta. Entonces basta preguntarnos hasta qué punto podría tener problemas un grupo que está sometido por las condiciones ambientales a una dieta que es subóptima, que constituye realmente lo que les gustaría comer".

Insistió en ponerlo en paralelismo con los humanos porque en México, y otros países del mundo, aclaró, hay personas que no comen todo lo que deberían comer: "Hay problemas de desnutrición, raquitismo y otras diversas enfermedades, pero eso no acaba directamente con la población, simplemente hace que cambien sus características, por tanto el problema es establecer cuáles son los límites para que esa población ya no sea viable con ese tipo de condiciones. De ahí que estemos investigando el efecto que tiene la transformación del ambiente".

Finalmente, comentó que los estudios en hábitat natural permiten observar cuál es la relación del individuo con su medio y cómo se va adaptando a éste: "Me interesa estudiar cuáles son las soluciones de los monos a los problemas que les plantea la transformación del ambiente, pues son conocimientos que los humanos podemos aprovechar. En el caso de estos monos que están en una mala situación, si descubrimos cuáles son las causas estaremos mucho más cerca de poder plantear algunas soluciones".

Colaboración UV-UB

Respecto al convenio de colaboración entre las universidades Veracruzana y de Barcelona, Joaquim Veà Baró explicó que esta inició en 1997, cuando conoció al investigador especializado en Neuroetología Ernesto Rodríguez Luna, quien desde entonces fue profesor invitado en la Facultad de Psicología de la UB en el marco del Programa de Cooperación Interuniversitaria de la Agencia Española de Cooperación Internacional.

A principios de 2000 este intercambio se tradujo en un convenio de colaboración general entre la Facultad de Psicología de la Universidad de Barcelona y el Instituto de Neuroetología de la Universidad Veracruzana.

Las primeras actividades de esa colaboración se orientaron a la investigación científica y al cabo de un tiempo consideraron que sería mucho más fructífero si involucraban a estudiantes de diferentes grados: "Ahora tenemos que el Centro de Investigación en Primates y el Centro de Investigaciones Tropicales (Citro) colaboran estrechamente en estudios sobre primates mexicanos", expresó.



Al llegar a la pubertad, tanto hembras como machos emigran. (Ernesto Rodríguez L.)

Por otro lado, estudiantes de licenciatura, maestría y doctorado, tanto mexicanos como españoles y de otras nacionalidades, hacen una parte de sus investigaciones en la UV y la otra en la UB.

De 2002 a la fecha se han realizado nueve tesis doctorales y hay tres más en curso. Se cuenta con 15 tesis de maestría concluidas y hay dos más que se están realizando; asimismo, casi 50 estudiantes de licenciatura han hecho sus prácticas en la UV.

Por otra parte, hay más de 10 proyectos de investigación financiados tanto por entidades mexicanas como españolas y han contado con el apoyo de Petróleos Mexicanos (Pemex), la Fundación del Banco Bilbao Vizcaya Argentaria (BBVA) y el Ministerio de Ciencia e Innovación de España, entre otras.

Entrevista a: Antonio Marín

Dunia Salas Rivera

Doctor y maestro en Informática y Telecomunicaciones por el Instituto Politécnico Nacional de Toulouse, Francia, e investigador de la Maestría en Inteligencia Artificial de la Universidad Veracruzana (UV). Especialista en el reconocimiento del estado de ocupación del habitáculo de un automóvil por visión estereoscópica. Cursó la Maestría en Inteligencia Artificial de la Universidad Veracruzana, donde se tituló con una tesis sobre la segmentación y el seguimiento de objetos aplicando métodos de visión activa, y se tituló y de la Licenciatura en Física de esta misma institución con la tesis *Simulador de laboratorio de dinámica caótica*.

Durante 1999 fue investigador asociado en el Departamento de Inteligencia Artificial de la Facultad de Física e Inteligencia Artificial de la Universidad Veracruzana, donde es profesor desde 1995.

Es candidato al Sistema Nacional de Investigadores y cuenta con perfil deseable del Programa de Mejoramiento al Profesorado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).

Ha publicado diversos artículos en revistas nacionales e internacionales sobre temas relacionados con la robótica, como construcción de mapas poligonales para la navegación de robots móviles autónomos y el reconocimiento de movimientos de personas, usados para la interacción hombre-robot.

Es coordinador de Rossum (Robotics Summer Meeting), un foro para el intercambio de ideas en el área de la robótica, dirigido a estudiantes y académicos nacionales y expertos extranjeros.

A partir de septiembre de 2011 realizará una estancia de investigación en el Laboratorio de Análisis y Arquitectura de Sistemas (LAAS) del Centro Nacional de la Investigación Científica (CNRS, por sus siglas en francés) del Instituto Politécnico Nacional de Toulouse, Francia, donde desarrollará temas relacionados con el área de visión dinámica para la navegación de robots móviles.

¿Para usted qué es ser universitario?
Para mí es un orgullo. Haber estudiado en la Universidad Veracruzana y ahora trabajar aquí, lo es. Una universidad debe ser fuente de creación y de innovación en cada área del conocimiento.

Y por eso para mí es un orgullo participar en una universidad donde realmente se hace esto, porque no en todas se da.

¿El valor más importante del ser humano?
La honestidad.

¿Cree que algún día los robots sustituirán a los seres humanos?
Sí, en ciertos trabajos. Sí creo que van a tomar muchos de nuestros lugares para hacer nuestra vida más amena. Estarán presentes prácticamente en cualquier aspecto de nuestra vida, desde el nacimiento hasta la muerte.

Y aunque hay una barrera que no creo que se rompa muy cercanamente, la cual es que los robots tomen conciencia. En un futuro serán los que atiendan los partos y los que nos atiendan en los asilos y durante toda la vida estaremos viviendo con ellos. La máquina tendrá que sustituir al ser humano en ciertos aspectos de la vida. Y lo creo necesario como una solución a un país como México, inmerso en esta economía global en donde necesitamos asegurar el trabajo para los sectores productivos y generar técnicos de alto nivel capaces de resolver necesidades de países que requieran mano de obra calificada y de altas especificaciones.

¿Considera que el desarrollo de la ciencia y la tecnología ha deshumanizado al mundo o ha hecho lo contrario?
Yo creo que ambas. Por un lado hay una deshumanización, pero también ha contribuido a crear lazos humanos. Hay problemas específicos en países europeos donde actualmente hay un problema de deshumanización y el uso del *chat* y las redes sociales ha permitido a personas tímidas expresar cosas de cierta manera.

Sitios como http://secondlife.com/ han permitido que nuevos artistas expresen cosas. Por ejemplo, un arquitecto que no era muy famoso puede generar un ambiente virtual y a partir de ahí establecer relaciones interpersonales.



Antonio Marín es doctor y maestro en Informática y Telecomunicaciones por el Instituto Politécnico Nacional de Toulouse, Francia. (Dunia Salas Rivera)

¿Cómo sería el robot de sus sueños?
Sería una máquina que sabe interpretar mis gestos y mis sentimientos. Y sería precisamente de mis sueños porque los robots nunca podrán expresar sentimientos. Como robotista, no me interesa que un robot exprese sentimientos, sino que exprese mis sentimientos, si estoy triste o estoy enojado por alguna cosa.

El robot debe llegar con el suficiente tacto para decirme las cosas en diferente sentido cuando me identifica de una u otra manera, tal cual lo hacemos los humanos.

Esto sería un robot inteligente, ese sería el robot que pienso que debería funcionar y no estoy pensando que puede expresar sus sentimientos, sino interpretar mis sentimientos, de eso debe ser capaz.

¿Cuál sería, desde su perspectiva, el mejor invento creado por el hombre?
Creo que llegamos a una etapa en la que un invento ya no puede generar tanta revolución, sino que son pequeños inventos que con la unión de varios de estos micro inventos se van logrando nuevas cosas. En este sentido, creo que el más significativo sería el Internet.

¿La mejor enseñanza de vida que ha recibido?
Una de las más importantes es buscar las oportunidades para poder desarrollarme y seguir adelante. Esto lo he aprendido de mis padres y de algunos de mis maestros de primaria, pasando por los de secundaria y preparatoria.

Hay muchas otras enseñanzas que he recibido del doctor Manuel Negrete, de la doctora Angélica García Vega y de otros de mis profesores de quienes he aprendido cosas a lo largo de mi vida, aunque no hayan sido enseñanzas directas, por así decirlo, sino pequeños aprendizajes que va uno adquiriendo a lo largo de la vida.

Soy de las personas que trata de aprender constantemente, ya sea de películas, de la interacción con colegas o de la discusión con la gente en general, pero todas son enseñanzas que aprecio muchísimo: valores como la honestidad, la ética, la responsabilidad. Por ejemplo, durante mucho tiempo me dediqué a la natación. Estuve compitiendo en primera fuerza. Y una de las cosas que aprecio mucho de mi entrenador es que me enseñó a ser responsable. Yo podía llegar a entrenar solo, sin necesidad de que hubiera alguien detrás de mí. Eso era un deporte, pero ahora lo traduzco a muchas otras cosas de la vida.

¿Ciencia o ficción?
Ciencia y ficción, porque es gracias a la ficción que muchos de los que estamos ahorita en robótica, por ejemplo, nos ilusionaba la posibilidad de que eso que veíamos en las películas, como *Star Wars*, se hiciera realidad. Recuerdo esa escena de la película en la que se abrían las puertas del Halcón milenario y eso en mis tiempos era algo fascinante e increíble. Ahora, por ejemplo, a mi hijo eso ya no lo sorprende porque lo ve como algo cotidiano y posible. Muchas veces la ficción genera este tipo de cosas y eso ayuda mucho a que haya ciencia.

Ahora, desde el punto de vista de las ciencias, hay muchas cosas que son completamente refutables de la ficción, que son exageradas, aunque actualmente las nuevas películas ya tratan de incorporar cosas verdaderamente científicas. Como que hay un deseo universal por cosas científicas que se pueden notar en películas y series de televisión.

¿Qué significa ser inteligente?
Hay muchas discusiones sobre el término inteligencia. Yo tengo ideas de lo que significa ser inteligente y que otras personas no comparten. Por ejemplo, ¿cómo calificas a un animal de inteligente o no inteligente? Eso es cosa muy difícil porque no hay una sola definición de lo que es inteligencia. Y decir que hacemos inteligencia artificial es todavía muchísimo más difícil de definir.

Creo que el término evolucionará. Por el momento está demasiado ambiguo, pero depende mucho de la interpretación.

Y esto mismo es un factor interesante del ser humano, que tiene una variedad infinita de interpretaciones, así que como dice la frase: "el sentido común es lo menos común que hay" porque este no es compartido. Entonces la discusión sobre el concepto de inteligencia caería en este tipo de cosas y para mí ese es otro reto: ¿cómo considerar que un robot es inteligente?

Si pensamos en que la inteligencia viene de la interpretación, entonces podríamos pensar que la inteligencia tiene que ver con la capacidad para interpretar, es decir, cómo interpretas que alguien está enojado. A partir de las actitudes. Pues eso es ser inteligente. Si yo veo que estás enojado, no te voy a llegar con un argumento que te haga enojar más. Eso es ser inteligente. Porque el razonamiento que necesito para poder intuir eso es extremadamente complejo. Hay una entrada y una salida simples, pero hay una gran cantidad de datos, como el movimiento, las expresiones, los gestos, la entonación, que me dicen qué tanto grado de enojo puedes tener y en función de esto yo soy suficientemente inteligente como para plantearte lo que necesito hacer y poder obtener una respuesta a lo que yo espero. Esa inteligencia es muy compleja porque además depende de una gran cantidad de experiencias previas, de un aprendizaje y de una cultura.

Entonces, yo diría que un robot inteligente es aquel que será capaz de hacer este tipo de interpretaciones.

¿Se podría decir que en México tenemos la inversión en ciencia y tecnología que merecemos?
No. Desafortunadamente la política es muy compleja, como el propio ser humano. Países similares a México, como Argentina, invierten más del doble de su Producto Interno Bruto. Ya no se diga los países del BRICK (Brasil, Rusia, India, China y Korea), que invierten muchísimo más que nosotros y eso es lo que les ha hecho pertenecer a este famoso grupo.

La inversión en ciencia y tecnología es fundamental para todo país porque genera nuevos productos y, como consecuencia, que la calidad que vida aumente.

¿México es un buen país para hacer investigación?
Aunque le falta mucho, México es un buen país para hacer investigación. Desafortunadamente hay implica mucha burocracia pero tiene muchos aspectos positivos, ciertas libertades que en otros países no hay, como que aquí cada quien puede elegir sus líneas de investigación y desarrollarlas sin tener que regirse a ciertos intereses, como hacen en otros países.

Dibuje, por favor, su mascota. Puede ser imaginaria. Puede ser un trazo.



Encuentro de Procesos Fotográficos Alternativos

Educar para una cultura visual integral



(Isaac Parra)

Daniel Mendoza, Julio Galindo y Jorge Camarillo: **tres miradas**

Dunia Salas Rivera

Lo que en este momento resulta crucial en el campo educativo es cómo el sujeto procede para la obtención de determinadas imágenes, es decir, el proceso creativo

Más allá de la obtención de la estricta imagen o de la mirada misma, la fotografía, dada la complejidad de su campo, también podría ayudar a una mejor comprensión de otros medios de creación o como un modo de reflexión acerca de la forma en que adquirimos conocimiento.

Si la fotografía es dibujar con luz, como dice Rebeca Monroy en *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, esta debemos modelarla y conducirla para llevar la información hasta su registro. Esto podría significar que lo que determina el conocimiento de la técnica es el cuidadoso control a lo largo del recorrido, desde su creación hasta la obtención de la imagen final.

Por ello, acaso la necesidad de trascender anteriores discusiones sobre qué es mejor: si la fotografía digital o la analógica y dejarnos llevar de manera natural para entender lo que es el proceso fotográfico como forma de adquisición del conocimiento.

Hagamos, pues, una pausa y pongámonos a pensar: ¿es la tecnología un avance para la humanidad?, ¿es la enseñanza de la fotografía la transmisión del conocimiento aplicado a la técnica? Las nuevas tecnologías son descubrimientos que contribuyen al conocimiento, sí, ¿pero acaso la tecnología sustituye al conocimiento?

Más allá de pensar en qué es mejor, si las avanzadas tecnologías digitales de la actualidad, la utilización de elementos tradicionales como el papel para impresión en blanco y negro o en paladio platino o los correspondientes líquidos y químicos como el colodión para hacer el procesado, lo que en este momento resulta crucial en el campo educativo es cómo el sujeto procede para la obtención de determinadas imágenes, es decir, el proceso creativo.

El aprendizaje del proceso de revelado, el control de respuesta de los materiales desde el principio y la escasez de medios necesarios para cubrir toda esta etapa, los cuales recogen la esencia de los procesos fotográficos, son otros valores añadidos a la forma de aprendizaje.

Aprendizaje a través de un placer estético

A partir de esta preocupación llegamos de manera natural a otra reflexión aún más necesaria: ¿qué se les está enseñando a los estudiantes en las aulas universitarias? ¿En las universidades se están formando técnicos en fotografía o seres humanos capaces de observar la realidad y transformarla para decir lo que tanto anhelan y tienen necesidad de decir?

¿Son necesarios diez semestres en las aulas universitarias para una capacitación en el uso de la cámara fotográfica –sea ésta una potente Nikon 3100 de 18 megapixeles o una Ensign Hougthon o una Universal Mercury II o la más rudimentaria cámara estenopeica?

En este sentido adquiere especial importancia y pertinencia la realización del Encuentro de Procesos Fotográficos Alternativos que, organizado por el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana en Xalapa y el puerto de Veracruz, ha reunido en su segunda edición a numerosos fotógrafos, académicos de la fotografía y periodistas especializados en el tema de la imagen.

Más allá de que reconozcamos que la digitalización ha contribuido a "sacar" esa gran creatividad que han demostrado todos aquellos que sin tener ni los más mínimos conocimientos técnicos-fotográficos (encuadre, profundidad de campo o fotocomposición) y

más allá de pensar en que la digitalización ha popularizado en gran medida a la fotografía

(tan elitista por lo costoso de los insumos y si se quiere una discusión más actual, también por el altísimo costo ecológico que representa el uso de los materiales fotográficos para el revelado) nos parece que bien valdría la pena otra reflexión más necesaria: si pensamos en cómo estamos concibiendo el objeto fotografiado, es decir, la imagen (sea esta impresa o digital), ¿cabría la reflexión sobre cómo estamos concibiendo las imágenes que nos rodean, esto es, el mundo que nos rodea? Sin soslayar, ¿se trata entonces del mero placer estético?

De ahí la pertinencia del trabajo visual de tres fotógrafos invitados al segundo Encuentro de Procesos Fotográficos Alternativos: Daniel Mendoza, Jorge Camarillo y Julio Galindo.

Con sus obras, invitamos a los lectores de la *Gaceta de la Universidad Veracruzana* a unirse a esta inacabable pero necesaria reflexión donde acaso lo más importante sea no perder de vista que detrás de la lente hay un ojo humano.



(Isaac Parra)

Daniel Mendoza, un fotógrafo "de otra galaxia"

Nacido en el Distrito Federal, Daniel Mendoza estudió la licenciatura en Artes Visuales en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Alumno del maestro Nacho López y miembro fundador del grupo Fotoapertura, el fotógrafo considera que la enseñanza de la fotografía se encuentra en un momento de crisis debido a una despolitización por parte de los estudiantes: "Las nuevas subculturas teorizan sobre el final de las ideologías en la edad posmoderna", asegura.

Para quien fuera alumno del maestro Nacho López, debido a un vacío ideológico en "una revolución domesticada y un estallido de mitos", la melancolía se convierte en un refugio donde los jóvenes se repliegan completamente enajenados y se convierten en seres extraños a todo: a su familia, a las doctrinas, a la historia y al país. Por ello, a través de su trabajo como educador, ya sea en el Centro de la Imagen, en la Universidad de Morelos, en el Centro Fotográfico "Manuel Álvarez Bravo" de Oaxaca o en la misma Universidad Veracruzana, donde estudió, Mendoza Alafita considera que lo más importante es formar verdaderos estudiantes de fotografía, en el entendido de que "el hombre estudioso se propone una indagación continua y el desarrollo de la teoría adquirida, sobrepasando incluso la información obtenida".

Manifiesto estenopeico

"La cultura fotográfica es un concepto más amplio y abarca toda una serie de elementos no solamente instrumentales sino incluso de visión, culturales, ideológicos e históricos, que tienen que ver con las causas de la aparición de la fotografía en el siglo XIX.

Estos elementos son necesarios para crear un clima de pensamiento, de sensibilidad, filosofía, humanismo e imaginación que requieren los valores que la fotografía encarna.

Sin embargo, los conceptos de credibilidad, de objetividad, de verosimilitud, en suma del control de la memoria, son utopías del siglo XIX y del Positivismo, y los hemos transmitido a lo largo del siglo XX.

La fotografía es la depositaria de todos esos conflictos intelectuales, de todos esos problemas que los humanos han vivido en las últimas décadas.

Utilizar la fotografía me parece absolutamente necesario y prioritario para expresar el espíritu del nuevo siglo, no como una simple técnica de producción de imágenes, sino como un poderoso medio de comunicación que ha determinado gran parte de la experiencia estética de nuestra cultura visual. Aquí es donde cabe la necesidad de una pedagogía de la fotografía, al margen de una primera tradición, según la cual un fotógrafo enseñaba a otro fotógrafo.

Inicialmente, la enseñanza atañía sobre todo al aspecto técnico. Ha costado aceptar que todo medio tecnológico, por complejo que sea, nunca impide la expresión individual.

El verdadero problema para mí como educador es cómo desarrollar la sensibilidad de una persona efectivamente con un instrumento o con otro, o con una combinación de medios que le permita expresarse y comunicar mejor.

Puedo aventurar que en el futuro no habrá esas etiquetas de "fotógrafo", "videoasta", "cineasta" sino que hablaremos de comunicadores y creadores de imágenes.

La fotografía estenopeica desempeña un papel fundamental como propuesta metodológica para la enseñanza de la fotografía, ayudando al estudiante a descubrir sus propias capacidades.

El profesor debe ser un guía y no un dictador; alguien que estimule y no alguien que imponga.

Sólo educadores autoritarios niegan la solidaridad entre el acto de educar y el acto de ser educados por los educandos.







De la serie *Autorretratos de mi espíritu*, de Daniel Mendoza. Técnica: estenopeica.

Es necesario desarrollar una pedagogía de la pregunta. Siempre estamos escuchando una pedagogía de la respuesta.

Enseñar exige saber escuchar.

En términos personales me satisface comprobar que el trabajo de un antiguo alumno mío muestra nuevas dimensiones, ha madurado, ha descubierto nuevos problemas, ha rechazado anteriores soluciones.

Estos son los resultados que realmente me importan como profesor. La ciencia y la tecnología deben estar al servicio de la liberación permanente de la humanización del hombre.

La fotografía estenopeica es una forma de liberación, de estimular la imaginación y el deseo en estos tiempos de caos.

Los fotógrafos estenopeicos somos humanistas, soñadores porque venimos de otra galaxia, de un planeta desconocido, de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de pintores y alquimistas.

Consabido el universo como una serie de procesos mentales que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo, sabemos que sólo con el corazón se puede ver bien; lo esencial es invisible a los ojos.

Los terrícolas han olvidado esta verdad, pero los fotógrafos estenopeicos no deben olvidarla.

Cada uno es responsable para siempre de aquello que ha creado.

Los fotógrafos estenopeicos no buscamos la verdad, ni siquiera la verosimilitud; buscamos el asombro.

Mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y así cada fotógrafo estenopeico es dos fotógrafos estenopeicos.

Hemos llegado a negar el tiempo; el presente es infinito, el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente; el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente, y luego declaramos que ha transcurrido ya todo el tiempo y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular y, sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable.

Los fotógrafos estenopeicos llegamos a esta galaxia para salvar a este planeta, del caos y la autodestrucción, buscando la felicidad y el humanismo para que exista mayor armonía.

Si ustedes observan las imágenes estenopeicas, de alguna manera subconsciente les estamos diciendo: "diseñen y construyan una cámara estenopeica, es una nave para su liberación".

Julio Galindo y el arte del paladio-platino o cómo degustar un delicioso **banquete visual**

Pensando en la manera en cómo nos hemos aproximado a la fotografía como un sistema de creación de imágenes, las cuales responden a una necesidad expresiva, el trabajo del fotógrafo Julio Galindo es una muestra de cómo se puede llegar a una imagen final teniendo claro no sólo el desarrollo de una idea sino cómo el medio sirve para llegar a la imagen final.

Expliquémonos. El proceso fotográfico conocido como paladio-platino, el cual ha sido utilizado sobre todo a finales del siglo XIX y principios del XX, sobrevive aun después de dos siglos de tecnología fotográfica. Se trata de un proceso "por contacto" que puede realizarse en cualquier lugar sin necesidad de mucho equipo. El negativo es el mismo que pasa a la imagen impresa.

En este proceso, anteriormente utilizado por Frida Khalo y Edward Weston, se utilizaban las placas de película de cámaras grandes de fuelle y el proceso era igual, pero los negativos eran enormes, lo cual daba una calidad impecable a la imagen.

Desafortunadamente la dificultad del proceso recaía en la misma obtención del negativo, pues se tenía que hacer en cuarto oscuro, completamente sin luz, lo cual podía llevar horas, pero ahora con las nuevas tecnologías se pueden obtener resultados igualmente hermosos y con un proceso mucho menos complejo; son metales que ahora se usan en forma soluble, en gotas y no de manera directa.

Al usar gotas en combinación con el oxanato férrico –el fotosensitivo para estos procesos– da como resultado una imagen que puede ponerse directamente sobre papel de algodón, la cual no requiere de papeles fotográficos sino que de manera directa los químicos se emulsionan con el papel de algodón, se coloca el negativo arriba y con una prensa de contacto (un vidrio con un marco de madera) se aprieta, después de un rato se voltea y se expone al sol o a la luz ultravioleta.







De la serie *El danzón teatros,* de Julio Galindo. Técnica: paladio-platino.

Para Galindo no se trata de experimentar con un viejo proceso de los llamados "pioneros de la fijación de la imagen" sino la demostración de que el fin es más importante que el medio.

La complejidad radica en cómo desarrollar un instrumento o una combinación de medios para expresarse y comunicar mejor, es decir, la imagen como depositaria de todos los problemas humanos.

Y es que cuando Galindo estudiaba en el Club Fotográfico de México, en los años 70, siendo alumno de Alejandro Parodi, conoció la obra de Ansel Adams. Y cuenta que al ver la sombrosa tonalidad de los blancos y negros de sus imágenes lo que le interesó fue la gama tonal lograda porque, dice, "se logra una imagen más cercana a la realidad".

A partir de que descubrió unos negativos de nitrato de 5x7 que pertenecían a su abuelo Aurelio Enríquez Salcedo, Julio Galindo encontró que no podía ver los colores reales, entonces comenzó su búsqueda por el "buen color" y comenzó a aprender por el *dye-transfer* (tres negativos que dan una imagen de color) y el cibacrome.

Para Julio Galindo, la belleza de la imagen radica en el proceso de impresión. Su trabajo y el uso de elementos como el papel artesanal, los negativos o los químicos nos recuerdan la imagen del fotógrafo como alquimista.

Si la fotografía es más que una simple técnica de producción de imágenes, sino un medio para expresar el espíritu del nuevo siglo, también es –en sí– un poderoso medio de comunicación que ha determinado gran parte de la experiencia estética de nuestra cultura visual o bien podría ser un delicioso banquete estético.

El heliograbado y el ferrotipo, prácticas para experimentar, para vivir: **Jorge Camarillo**

Oriundo de Aguascalientes, el fotógrafo Jorge Camarillo decidió atender una "necesidad expresiva" que no hallaba satisfacción con los modos "fáciles" que ofrecía la industria para hacer fotografía, por lo que desde hace quince años decidió experimentar con procesos fotográficos como el heliograbado y, de forma más reciente, con el colodión húmedo en su modalidad de ferrotipo, usando casi siempre cámara estenopeica ("cámara natural", como él prefiere llamarla).

La razón de esta práctica, asegura, es que "no se trata sólo de generar imágenes, sino de experimentar, de vivir". A diferencia de México, donde la cultura estética se rige mucho por la influencia de Norteamérica, en Europa se tiene una visión distinta en torno a la fotografía porque hay una tradición con una continuidad desde el siglo XIX: "La expresividad que tienen los medios de esa época no ha perdido vigencia. Normalmente este tipo de imágenes no se alcanzan a apreciar a través de los libros sino que tiene que ser algo más presencial".

Esto, continuó, se da en la estructura de la máquina en sí, en cómo la maneja el sujeto. Si por ejemplo es una máquina que no se puede utilizar en la mano y se requiere un tripié, lo cual de entrada ya está condicionando.

Si se va a fotografiar un retrato, explicó, se guarda el espacio dentro del área en que se va a mover la persona, así que hay un ligero movimiento. O para una puesta en escena de una cámara de 35 milímetros, el fotógrafo se tiene que desplazar con todo el aparato y buscar otro tipo de poses. Asimismo, agregó, no sólo el formato sino también el formato de la cámara condiciona para que hagas fotografía de alguna determinada manera.

Para el fotógrafo integrante del Taller Panóptico de la Ciudad de México, procesos fotográficos como el heliograbado, el daguerrotipo y el calotipo dan experiencias visuales distintas: "Así como no son igual un violín que una flauta, no es igual utilizar una cámara de un determinando formato que de otro porque definitivamente la cámara condiciona al fotógrafo para obtener una estructura de la imagen".





De la serie *Colección privada*, de Jorge Camarillo. Técnica: colodión húmedo.

Cada una de las técnicas consideradas como alternativas o "heliografías contemporáneas", como él las denomina, tiene una estética específica.

Acerca de la actual etapa de la fotografía, Camarillo considera que se debe hacer una revisión introspectiva de por qué se utiliza determinada técnica fotográfica y qué expresividad se obtiene.

Por ejemplo, en el siglo XIX no se manejaba el concepto de angular normal en telefoto, explicó, solamente había telefotos. Y se manejaban dos conceptos fotográficos: retratos y paisajes. Es decir, los lentes se dividían en lentes para retrato y lentes para paisaje.

"Desde nuestra perspectiva moderna se pensaba obviamente que el paisaje iba a ser un focal angular que abriera el espacio para tener más información del lugar", dijo.

Esto es que la óptica del siglo XIX es la óptica del telefoto. No importa si es un retrato o un paisaje. Tienen una visión diferente de concentrar un poco la perspectiva, cerrarla y mostrar las cosas más como en un primer plano, es decir, ese agrandamiento de la imagen que produce el telefoto.

Como asegura en una entrevista a Anasella Acosta, Camarillo considera que no existe una cámara sencilla donde puedas enseñar al alumno la mecánica de la fotografía: "Se pierden en un mundo de botones y cuando llegan a clase, todos traen un modelo distinto, y esperan que sepas dónde está un determinado botón en cada uno de los modelos. No es la falta de infraestructura el problema, agrega, sino el cómo difundir la cultura, la educación artística en los primeros años, el contacto y la sensibilización con el arte.

Todos tenemos un potencial artístico –no me refiero a que todos tengamos que ser artistas–, porque si bien no somos creadores sí somos espectadores, pero muchas personas no tienen ni acceso a eso. Los universitarios llegan con unas deficiencias tremendas, y se les atañe "falta de interés" en lugar de hallar los medios para que adquieran la experiencia que les haga crecer de forma rápida y se interesen".

El arte está en los matices: Francisco Mata

Susana Castillo Lagos

La fotografía, como el lenguaje, texto al servicio del poder

El hombre, quien moldea la imagen de la mujer según sus apetencias, fantasmas y creencias

Francisco Mata Rosas (Ciudad de México, 1958) lleva 25 años dedicado a la fotografía. Aunque en su archivo convergen instantes capturados en distintas partes del país y también en otras partes del mundo, la gran protagonista de su obra es la Ciudad de México.

Su curiosidad y gusto por las expresiones populares lo motivaron a retratar la vida cotidiana de esta urbe, redescubriendo lugares que para muchos pueden parecer comunes, como el metro y el barrio de Tepito.

Si bien su participación en el segundo Encuentro de Procesos Fotográficos Alternativos, organizado por el Instituto de Artes Plásticas (IAP) de la Universidad Veracruzana (UV), estaba calendarizada para el sábado 9 de julio de 2011 en el puerto de Veracruz, Mata Rosas asistió a las actividades realizadas el jueves 7 y el viernes 8 en Xalapa para escuchar lo que los investigadores y sus colegas opinaban sobre la fotografía.

Pero a Mata no le interesaban del todo las anécdotas, que en ocasiones predominaron sobre las discusiones, vertidas en estos foros. Tampoco el debate que surgió sobre cuál debería ser el término correcto para referirse a procesos para obtener imágenes que datan del siglo XIX (alternativos, históricos o con capacidades diferentes, este último propuesto por Javier Hinojosa).

"Tenemos que utilizar estos foros para intercambiar puntos de vista y sobre todo para generar reflexión, eso es lo que más me interesa. Salirnos de lo anecdótico, no desviarnos del tema y darle un rigor más académico", opinó al término de una de las mesas.

Para el fotógrafo mexicano, uno de los más reconocidos a nivel internacional, lo más importante no es la cámara sino el discurso. No es el proceso con el que se obtiene una imagen, sino cómo ésta es leída.

SCL: Este año celebras un cuarto de siglo dedicado a la fotografía. En este punto de tu vida, de tu carrera, ¿ qué te interesa analizar?

FMR: "La fotografía ha muerto" es el postulado que enarbolan muchos de los teóricos contemporáneos que indagan y explican la producción de imágenes en el siglo XXI. Se habla de la posfotografía como la nueva forma en que debemos referirnos a esta generación, lectura y difusión de lo que antes, dicen, llamábamos fotografía.

Yo lo que quiero es hablar de la posfotografía, de cómo se está entendiendo a lo fotográfico en la actualidad y de ahí regresar. Creo que es necesario entender que cada una de estas etapas que se marcan no son contundentes ni están perfectamente definidas, sino que cada momento de transformación tecnológica implica, más que un cambio de herramientas, un cambio en la forma de relacionarnos con la imagen y por lo tanto modifica nuestra percepción de conceptos como la realidad y la verdad, por mencionar sólo dos.



En la obra de Francisco Mata Rosas, la gran protagonista es la Ciudad de México.

Cada cambio en la forma de hacer fotografía está vinculado a un sistema político, económico e industrial, que es el que determina las miradas. Estando en un momento de transformación me llama la atención la necesidad que existe de regresar a otros momentos históricos que respondieron a otros procesos económicos y a otros procesos ideológicos. Me interesa explorar qué sucede cuando estos dos momentos que corresponden a tiempos diferentes se encuentran.

SCL: ¿Y qué es lo que observas?

FMR: Me parece que siempre hay una especie de traslape de tiempos, de tecnologías, de ideologías y de estéticas. Y es en la parte donde se cruzan donde se producen las cosas interesantes, no en las que son perfectamente definidas de una manera o de otra: en las transiciones es donde sucede lo interesante. Ahorita, desde mi punto de vista, estamos en un gran momento de transición, de transformación, donde ya lo menos importante es el proceso sino cómo se está leyendo la imagen, cómo estamos asimilando que la imagen a lo largo de toda su historia –y cuando hablo de la imagen hablo de la fotografía, pero también de la pintura, del dibujo y del grabado– ha sido siempre un intermediario entre nosotros y el mundo. Desde siempre hemos aprendido a referirnos a éste, a conocerlo, a través de imágenes. Y cómo en cada momento pensamos que estamos reinventando esta relación cuando no es así. Hay una anécdota muy interesante sobre la impresión de Picasso cuando conoció las cuevas de Altamira y dijo: "No hemos aprendido nada".

SCL: ¿Tiene razón?

FMR: Sí, no ha pasado nada realmente. Seguimos haciendo lo mismo, seguimos necesitando de la imagen como intermediario, como canal de expresión, como un vínculo para relacionarnos socialmente, como un instrumento que genera identidad y memoria tanto individual como colectiva. Pero entonces todos esos conceptos que tenían una manera de funcionar muy clara con la fotografía del siglo XX ahora se transforman y se están creando nuevos paradigmas en relación con la imagen.

Me resulta interesante que cuando lo anterior está sucediendo, estos procesos históricos o alternativos irrumpen. A mí me interesa explorar, reflexionar e investigar qué sucede en ese momento de cruces de tiempo porque –me gusta explicarme las cosas desde la física– se generan fricciones y éstas producen cosas.

SCL: ¿Cómo cuáles?

FMR: Según yo, momentos de reflexión, de balance, en los que es necesario evaluar, detenerse y pensar qué es lo que está sucediendo, corregir caminos.

Muchísimos fotógrafos no nos hemos deshecho de los procesos químicos sino que los incorporamos a nuestro trabajo. Dentro de mí trabajo me es exactamente igual trabajar con cámara estenopeica o cámara de plástico o con placa o con digital. Para mí son posibilidades, opciones que tengo para hacer mi trabajo. Es exactamente igual que si pensamos en un pintor que tiene un botecito lleno de pinceles. Él elige cuál es el que funciona para lo que quiere plasmar. Mientras más herramientas tengamos es mucho más rico.

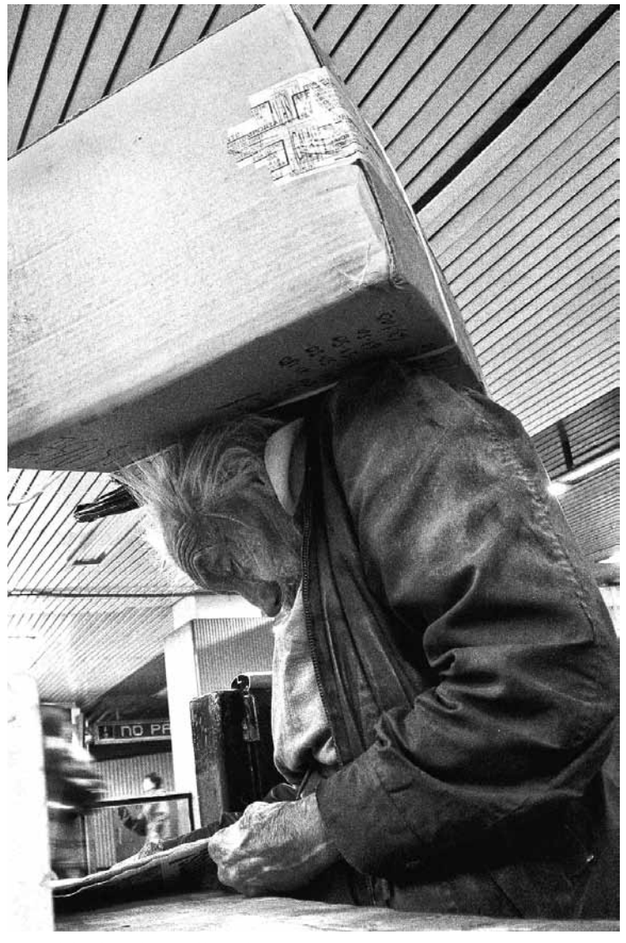
SCL: ¿Consideras vigente la pugna que en algunos círculos existe sobre utilizar soportes digitales o análogos?

FMR: Desde los noventa creo que la discusión entre lo analógico y lo digital era una discusión vieja y ahora es ridícula. Pero hay que aclarar que la diferencia entre lo analógico y lo digital no significa si a mi cámara le pongo película o le pongo una tarjeta (de memoria). No tiene nada que ver con eso, sino con otra cosa. Para mí lo más importante es que tiene que ver con estructuras de pensamiento y organización social, que es otro asunto. Puedes trabajar como Gerardo Montiel, que utiliza placas de ocho por diez (pulgadas) y película para diapositiva en cámaras de principios del siglo XX, pero que su estructura de pensamiento es absolutamente digital. Hay gente que trabaja con cámaras digitales y su estructura de pensamiento es análoga. Ahí es dónde está el asunto: no en la cámara, no en el proceso, no en la técnica, no en el soporte, sino que entendamos cuál es el papel de la imagen en este momento y cuál en otro. Sin embargo, como evidentemente son procesos mucho más complicados de reflexionar y entender es mucho más fácil que lo carguemos todo a la parte técnica.

En los noventa se pensó que la fotografía estaba cambiando porque estaban cambiando las cámaras, ese fue el primer impacto. Pero ya pasaron 20 años y nos hemos dado cuenta de otras cosas.

SCL: ¿En tu caso cómo trascendiste a esa etapa?

FMR: Todo el tiempo he experimentando con las imágenes y la fotografía. Ahora nos queda más claro que también estas divisiones que teníamos entre fotografía documental y no documental también se terminaron, quedaron totalmente rebasadas y nos queda claro que lo documental es una categoría de lectura más que de producción. Asignamos el valor a una obra por el uso que le damos a la imagen.



Retrato de la vida cotidiana en el barrio de Tepito.

SCL: ¿Cómo ejemplificarías lo anterior?

***FMR*:** Pongo un fondo blanco y le tomo una fotografía a esta grabadora (de voz). Esta fotografía ¿qué es? Si la amplifico a un tamaño de tres por tres metros y la ponen en una galería en Berlín, es una obra de arte y los críticos podrían admirarse por el nivel de arte conceptual que se está haciendo en México, porque con una imagen de una grabadora común se logró sintetizar todas aquellas palabras que están ahí y que no las vemos. Esta grabadora puede contener todos los discursos políticos de la izquierda mexicana y por ende, conceptualmente, es un dispositivo contemporáneo que contiene parte de la historia política de México en la primera época del siglo XXI.

Esa misma foto la puedo usar para un catálogo de venta. O bien, resguardarla para que quien la encuentre en el futuro le confiera un valor documental, pues mostrará la tecnología utilizada en 2011. Ahora bien ¿cuál de las fotografías anteriores es válida?

SCL: Las tres…

***FMR*:** Sí, porque todo depende del uso de la fotografía más que de la intención del fotógrafo. Esta es una de las muchas diferencias entre el pensamiento análogo y el digital. En el pensamiento análogo era claro el esquema emisor, mensaje y receptor, que actualmente ya no funciona. La producción visual era similar: esta es mi obra y este mi mensaje y tú (espectador) lo consumes. Ahora ya no es así; hay múltiples miradas sobre un mismo objeto y quien otorga el sentido y el significado es el lector, no el productor. Eso es un pensamiento digital. Eso sí es importante discutirlo, no si usamos película o tarjeta. ¿A éstas alturas a quién le interesa qué cámara utilizas?

SCL: Además de dedicarte a la práctica fotográfica también eres maestro universitario y das talleres. ¿Qué te interesa compartir con tus alumnos?

***FMR*:** Yo nunca enseño técnica. De hecho en muchos de mis talleres los alumnos pueden trabajar con cámara de celular o con una réflex. La técnica la pueden aprender en un tutorial, a través de un libro o buscando un video en *Youtube* sobre qué es diafragma y profundidad de campo, por ejemplo. Yo no le dedicaría un semestre a entender ambos conceptos, me parece absurdo. Para lo que no hay tutoriales es para seleccionar qué elementos van a componer nuestra foto.

SCL: ¿La composición de la imagen es algo fundamental en tus clases?

***FMR*:** Tengo un principio que me ha funcionado muy bien. Trato de enseñar que lo que es necesario cuando hablamos de fotografía es aprender a construir el punto de vista. Esto es fundamental. Lo explico de una manera muy fácil: por el simple hecho de mirar algo desde diferentes posiciones, cada persona tiene un punto de vista diferente. Este ejemplo tan absurdo lo trasladamos a estructuras del pensamiento y en ello debemos trabajar, porque absolutamente todo ya está fotografiado y no una, sino mil veces. Y si nosotros nos empecinamos en buscar la idea genial u original, estamos perdidos. La fotografía y el arte, en este momento, está en los matices y éstos no son más que puntos de vista: la necesidad de dar mi opinión sobre las cosas. Y cada quien dará su opinión con base en su experiencia, en la cantidad de información que tenga, en su historia de vida, en los libros leídos, en los amores y desamores que haya sufrido. La educación artística debería ser enfocada a eso, a entender que hay múltiples miradas y que en ese conjunto tenemos que aprender a definir nuestro punto de vista. En ese sentido, tendremos la capacidad de proponer algo. Si todos pensamos exactamente lo mismo y proponemos lo mismo ¿para qué platicamos?

Esto es lo que a mí me sucede con la cuestión de las técnicas, ¿de qué sirve que todos sepamos la misma técnica? ¿A quién ayuda eso? En cambio es mucho más interesante que, y estoy hablando de un proceso educativo utópico, después de que ya aprendimos que es necesario tener algo que decir, entendamos que lo único que vamos a hacer es transmitir o compartir una idea. En una segunda etapa, nos preguntamos cuál es la mejor manera de decir lo que quiero: si a través de un ambrotipo, una fotografía digital o un video. Cada quien aprenderá la herramienta que necesita para aplicarla a su idea, pero normalmente el sistema educativo es al revés, nos enseñan a manejar las herramientas, pero no nos enseñan qué podemos hacer con ellas.

SCL: ¿Qué consecuencias trae esto?

***FMR*:** Empezamos a decir que lo importante son las herramientas, saber manejarlas. Pero es un disfraz, estamos poniendo una máscara de que eso es importante porque en realidad lo que estamos encubriendo es que no tenemos algo que decir. Si tienes algo que decir, encontrarás la forma de expresarlo; si no es así, aunque tengas toda la teoría, la técnica y el equipo, no te servirá de nada.

La reacción común ante el arte contemporáneo es ¡cómo no se me ocurrió a mí! ¡Eso pudo hacerlo cualquiera! Pues sí, pero no lo hiciste. Y cuestionas si unos dulces apilados en forma de triángulo en un museo pueden ser catalogados como una pieza de arte. Piensas que hacer arte es agarrar un cincel y con éste darle forma a una piedra. Sin embargo, cuando la pieza te transmite algo te das cuenta de que sí, pudiste haberlo hecho tú, pero no se te ocurrió.

SCL: ¿Qué opinas sobre el poder que a veces se le confiere a las imágenes? ¿Coincides con quienes aseguran que los artistas tienen la capacidad de cambiar el mundo?

***FMR*:** Ese es otro problema. A veces los creadores en general y los fotógrafos en particular somos muy soberbios. Decimos "con esta obra quiero crear conciencia";



La obra de Mata Rosas es reconocida a nivel internacional.







Coincide con Robert Kappa respecto a que a lo más que puede aspirar la fotografía es a mostrarnos que existen algunas cosas que valdría la pena pensar que pueden ser cambiadas.

qué soberbia pensar que yo con dos fotografías voy a lograr eso, o pensar que con mi trabajo va a transformar el mundo o recomponer el tejido social.

En la época de la fotografía química, Robert Kappa decía sobre el poder de la imagen que a lo más que puede aspirar la fotografía es a mostrarnos que existen algunas cosas que valdría la pena pensar que pueden ser cambiadas. Eso me parece perfecto.

SCL: ¿Cómo fuiste construyendo tu punto de vista?

***FMR*:** Es un proceso que nunca termina. Es como si nos preguntáramos ¿cuándo aprendía a pensar? La mirada es una expresión de un proceso mental. No vemos con los ojos, vemos con el cerebro. Y este proceso lleva implícitas un montón de cosas, como la memoria y los sentimientos. La mirada se enriquece constantemente. No es algo ajeno, no se puede desvincular: forma parte de todo lo que somos. Y mientras sigas vivo también lo estará el proceso de construcción de la mirada. Bueno, si es que lo entiendes así. Si la mirada la entiendes como un estilo de tomar fotos pues sí, se te puede acabar, te puedes quedar en ése y el resto de tu vida seguir haciéndolo, que es lo que pasa muchas veces con los procesos alternativos. Cuando terminará sí lo tengo claro: el día que me dé Alzheimer o me muera. Pero cuándo empezó y cómo empezó es complicado definirlo.



La mirada se enriquece constantemente y mientras se está vivo también lo estará el proceso de construcción de la mirada.

SCL: ¿Qué opinas sobre lo que se dijo en una de las mesas del Encuentro en la que se afirmó que los estudiantes de fotografía no tienen interés en generar un discurso y desarrollar un lenguaje visual propio?

***FMR*:** No estoy de acuerdo. Creo que los que no entendemos lo que está pasando somos los profesores, porque el hecho de que no entiendan a la imagen como lo hacemos nosotros simplemente denota que la están entendiendo de otra manera. Monsiváis lo decía de una manera muy clara: "O ya pasó lo que estaba entendiendo o no entiendo lo que está pasando". Eso se puede trasladar a este campo, pero es mucho más fácil y cómodo para el docente decir "no están pensando", "no tienen utopías o compromisos". Porque siempre lo vamos a pensar en relación con nuestro parámetro, porque además no tenemos otro. El único que tenía dos es Groucho Marx que decía: "Estos son mis principios. Si no le gustan, tengo otros".

En realidad nos cuesta mucho trabajo entender. Yo crecí con la educación de que si estás leyendo estás leyendo. No podía leer y escuchar música porque me decían que no y hasta la fecha no sé hacerlo, me cuesta trabajo, soy monocanal. Y ves a los jóvenes que están leyendo, oyendo música, viendo una película, checando el *chat*, todo al mismo tiempo, y de verdad lo están haciendo. Uno tiene la inercia de decir "ve, este güey no se concentra en nada" y no entendemos que está concentrado en cinco cosas porque nosotros no tenemos la capacidad de hacerlo.

Históricamente, lo que no entendemos lo rechazamos, lo denostamos. Si esto hubiera sucedido en otra época, alguien diría "quémenlo". Estoy seguro que los nietos de las generaciones actuales se van a atacar de la risa cuando vean fotos de sus computadoras. Para nosotros es lo más innovador y la más alta tecnología que tenemos en la actualidad, pero tal vez ellos expresen cosas como "¿en serio?, ¿necesitaban teclas?" y entonces vendrá la respuesta "En mis tiempos... ". Hay quienes opinan que la tecnología no es natural y expresan, por ejemplo, que lo natural es leer en un libro impreso. Pero el libro es una tecnología que se tuvo que desarrollar y que a lo largo de su evolución ha sido criticado.

Hablar de tecnología como que algo que sucedió hace 10 años es un error gravísimo. No hay nada más obsoleto que hablar de las nuevas tecnologías. Esos términos nos sirven como de coartada para no ponernos a pensar en otras cosas. Y surgen expresiones como que la culpa es de las máquinas, o que éstas deshumanizan a la sociedad.

Mujer

Misra Delgado

El viento mece la rama
el cosmos se balancea
uno dos
airosa va la mujer
uno dos
izado lleva el pezón



(Isaac Parra)

Esaú y Rebeca

Misra Delgado



Mi madre argumenta la bendición
con astucia hurta y promueve la gracia y la desgracia

Rebeca Rebeca que fuiste padre de Esaú el bárbaro
el deshijado Esaú juzgado hambriento
Esaú que recoge el mendrugo que preparó su padre
Oh Rebeca índice garra mortal Oh Esaú hijo deslucido
causa del destierro
harapiento Esaú moderno
herido débil Esaú triste
trastabilla Esaú ebrio
marginado por tu áspera ignorancia
olor a bestia Oh Esaú desamado
Esaú que masca la yerba de la triste fortuna
en la palma signada la bolsa del engaño
Esaú de la miseria del afecto merecido
Esaú repetido miles de años

Nuestra madre debió de llamarse Raquel
Pues habría llorado mucho con sus muchos hijos



(Isaac Parra)

Depresión

Misra Delgado

Las palabras están enfermas porque nadie las comprende. Padecen polisemia.
Se juntan unas con otras, se solidarizan, pero los hombres
tienen la mirada perpleja.

Danzan entonces con sus formas promiscuas.
Se disfrazan de aromas
y de colores adquieren quintaesencia.
Mas los hombres tienen la mirada perpleja.

Por montones acuden al sillón del siquiatra que rara vez aclara su espíritu convexo;
otras comienzan civitas dei que culminan en peregrinaciones a La Meca.
Algunas no soportan, se suicidan; otras
planean ataques terroristas; y otras absurdas deambulan posesas.

Y los hombres, convencidos, tienen la mirada perpleja.



(Isaac Parra)

Crisis

Misra Delgado

El sillón del terapeuta se ha convertido en un martillo inmisericorde
que repite una y otra y otra vez: hazte cargo de ti; qué quieres con la vida.

Pero se ha callado justo a la hora de la cita: las 6 en punto de la tarde
cuando llueve a mares en la selva donde ha sido invocado
el bravo quetzal que revolotea en el jade
Pájaro que transmuta las memorias acomodaticias
y hace vida con la desmemoria de frases laberínticas que rezan maitines de tipo
te quiero y Dios mío, si aquí estuviera

Ese martillo es realmente un yunque: Debes aclarar tus ideas...
pero calla justo a la hora de la cita cuando llueve a mares en la selva.



(Isaac Parra)

Lo no visible **pero adivinable**

De acuerdo con algunos textos hallados en 1925 por el historiador catalán Pedro Plá en la Biblioteca Provincial de Granada entre manuscritos provenientes de Alejandría sobre las primeras formas de obtención de la imagen, cuando la plata es fundida quedan en el fondo del recipiente unas partículas pequeñas de color plomizo, las cuales si se mezclan con resina animal aseguran que se obtiene una solución espesa que deberá ser depositada en un recipiente donde la luz no penetre.

Luego, en la más completa oscuridad, una plancha metálica podrá ser impregnada de dicha solución y de esta forma registrará los contornos de cualquier objeto que sobre ella se coloque cuando se exponga a los rayos del sol. Esta primera forma de obtención de las imágenes muestra la complejidad de lo que es un proceso fotográfico artesanal, lo cual es poco practicado en nuestros días, debido a la dificultad de la técnica. Estos procesos son también guías de trabajo bajo las cuales este espíritu se modifica y efectúan pruebas para obtener resultados acordes con las propias preferencias estéticas o por el gusto de experimentar.

El caso es que así como el paisaje, la realidad tiene infinitas perspectivas, todas ellas igualmente verídicas y auténticas. Cada uno de los procesos fotográficos utilizados por los fotógrafos Luis González Palma, Paty Banda y Arturo Talavera, artistas cuya obra se agrupa en este dossier de arte *Lo no visible pero adivinable*, fruto de la experimentación constante y el perfeccionamiento de ciertas fórmulas químicas, es también muestra de que este espíritu frecuentemente las modifica y efectúa pruebas para obtener resultados acordes con sus preferencias estéticas y por el gusto de experimentar.

In-vestiduras, fotografía de **Luis González Palma**

Laura González Flores

Nacido en 1957 en Guatemala, Luis González Palma es uno de los autores que renueva el discurso de la fotografía latinoamericana hacia fines de los años ochenta del siglo pasado.

Como Gerardo Suter (México), Mario Cravo Neto (Brasil), Miguel Ángel Rojas (Colombia) o Alexander Apóstol (Venezuela), González Palma se aleja de la fotografía documental para explorar una estrategia estética y de construcción de la imagen.

Mediante una experimentación con múltiples técnicas de impresión y manipulación de la imagen, así como de diversas estrategias de puesta en escena, González Palma propone una fotografía compleja y llena de connotaciones que asume la difícil tarea de conjuntar lo latino y lo global, lo fotográfico y lo pictórico, lo técnico y lo conceptual.

In-vestiduras reúne algunos ejemplos significativos de la obra de González Palma desde 1989. Centrada en la idea de la experimentación, esta exposición pretende mostrar la valiosa aportación de la técnica como recurso poético en la fotografía contemporánea.



Metáfora. Técnica: fotografía digital en blanco y negro pintada a mano sobre hoja de oro y papel rojo. 2009.



Tu mirada me distorsiona sin saberlo. Técnica: impresión digital. 2009.



La invención del mito. Técnica: impresión en plata pintada a mano. 2009.



La luna. Técnica: impresión digital sobre papel arroz. 2008.



Ara solis (aquí estoy ante mí). Técnica: impresión digital sobre papel arroz. 2010.

Otredad silente, la memoria hecha carne: Patricia García Banda

Ignacio García

El arte de la fotografía, en su contexto actual, se ha reabastecido de múltiples recursos tecnológicos, si bien el artista parece seguir siempre el mismo. En el caso de Patricia García Banda, su preferencia por el estenopo y las diapositivas la seduce, no sólo como un ser viviente que mira más allá de lo común, sino como alguien sensible que desea mostrarnos su más ardiente interior a partir de esa caja oscura de carácter artesanal, que es la estenopeica.

Pero, ¿qué es lo que la artista quiere develar ante nuestros ojos con su serie *Otredad silente*? Podríamos hablar de atavismos, de la memoria hecha carne hoy, de la nostalgia y, también, de ese destino que tiene como origen la infancia misma. Fácil sería si las imágenes que contemplamos fueran sólo un entre-sacado para los almanaques. Mas no.

Al tomar su estenopeica y afilar y apuntar el estenopo contra el objeto atávico, Patricia García Banda abraza al lector, no sólo con una imagen y el color de esta ya tallada a los ojos, sólo para cumplir por hacerlo. Por el contrario, la artista intenta eso que Lewis Carroll ya ponderó con la niña Alicia: es decir, que esta contemple (detrás de un cristal inverso) el mundo de los adultos, no como la "realidad" (tal como lo concibe esta sociedad ya cibernética y consumista) sino justamente como lo contrario: una inversión de esa realidad (ahora casi brutal entre nosotros).

Con un agudo sentido artístico, Patricia realiza para nosotros un juego absolutamente "lógico" y razonable, pero que, a su vez, el espectador tiene que traducir a través de sus propios sentidos. En primer lugar, las tomas de la estenopeica son imágenes atrapadas de forma invertida, que luego aparecen en su orientación natural para contemplarlas ya como se debe. El juego de Patricia es entonces el de la inocencia de Alicia: entender esta "inversión" echando mano de dos palabras absolutamente definitorias: lo que se llama sentido común, y su opuesto, el sin sentido.

La sociedad actual, en unas normas de conducta y existencia que nacen del sentido pragmático, es guiada por ese sentido común. Esas mismas normas, vistas y re-visitadas a través de los ojos inocentes de la niña Patricia, resultan ser totalmente convencionales y arbitrarias; es decir, inocentes. En la serie *Otredad silente*, el gran mérito de la artista es intuir lo que ya Albert Camus nos dijo al oído: "…Y el inocente, jamás pregunta".





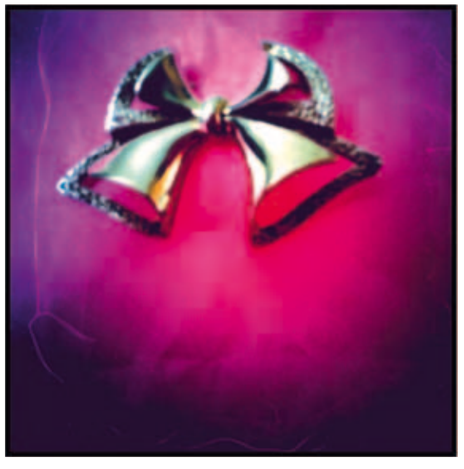












Sin título. Serie *Otredad silente*, de Patricia García Banda.
Técnica: estenopeica/cromogenea. 2009.

Arturo Talavera, esa **fantástica oscuridad**

Sergio Raúl López

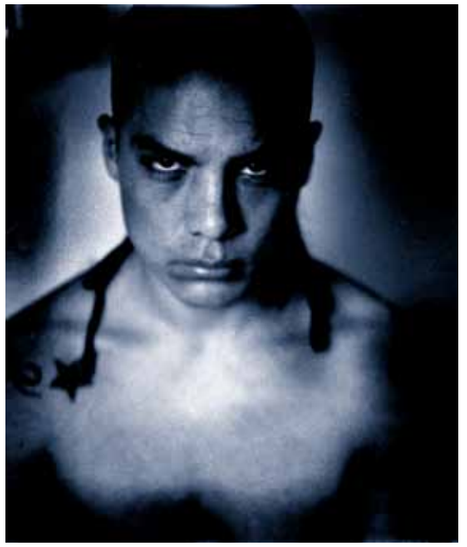
Una oscuridad casi tangible, respirable, se encuentra en la mayoría de placas fotográficas que habitan el imaginario visual que el fotógrafo veracruzano Arturo Talavera ha creado. Sus entornos visuales no buscan los enfoques perfectos ni absolutos, tampoco las líneas definidas ni los retratos con el encuadre preciso, tampoco mostrar el paisaje de manera esplendente, luminosa ni alegre. Más propios de su mundo fotográfico son las penumbras, las horas menos iluminadas del día, las atmósferas opresivas, la ceguera en la que se intuye más de lo que puede mirarse. Porque si algo abunda en su obra será esa realidad trastocada e incluso, en ocasiones, alternas, fruto de la invención, cuyos relatos mirables pertenecen, qué duda cabe, al género fantástico, pese a que los escenarios en los que suele producir sus fotografías sean de lo más mundano: cantinas de mala muerte, centros nocturnos de baja categoría, mercados de pobres, playas contaminadas o azoteas abandonadas.

De sus inicios como un fotógrafo aficionado a las ópticas finas de cámaras alemanas y suecas, Talavera se involucró durante varios años en las urgencias y exigencias únicas del fotoperiodismo, pero pronto decantó sus temáticas hacia series personales –el son jarocho, desnudos femeninos, la vida nocturna del puerto de Veracruz, las rutas del tren transístmico– y modificó sus necesidades hasta hallarse con la herramienta que más se acomodó a su imaginario visual: la maleable y proteica cámara estenopeica. Desde entonces ha recorrido caminos tan diversos como el de la fotografía y el cine estenopeico, la cianotipia, la goma bicromatada, el Van Dyck, el heliograbado, y actualmente el ambrotipo y la fotografía con placas de gran formato. Pero ello apenas explica técnicamente sus pasos.

Una clave última para develar un poco del misterio de esa mirada se halla, evidentemente, en su admiración inocultable por lo femenino, no sólo por explorar el cuerpo desnudo de la mujer, sino por algo más, tan intangible y etéreo, difícil ya no de describir sino de ubicar. Sus retratos de desnudos, más que mostrar a jóvenes beldades en su apogeo, las emplean como una puerta abierta hacia mundos paralelos, hacia la imprecisa vista, borrosa, en tinieblas, impredecible, de lo no visible pero adivinable que nos circunda sin que sepamos, a ciencia cierta, definir. Ese mundo que nunca podremos mirar en el exterior porque no se halla, ciertamente, afuera, sino dentro, en los amplios mundos que pueblan a cada uno de nosotros. Y qué el ha buscado, incesante.



Sin título. Técnica: colodión.



Sin título. Técnica: cianotipia.



Sin título. Técnica: Van Dyke.



Sin título. Técnica: goma bicromatada.

Semblanza de los colaboradores

León Alfonso Colorado Hernández
Candidato a doctor en Historia Comparada, Social, Política y Cultural por la Universidad Autónoma de Barcelona, estudió la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad Veracruzana (UV). Ha sido jefe de investigación y comisario principal del Museo de Arte del Estado de Veracruz e investigador de tiempo completo y editor en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical. Becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en el rubro de ensayo. Ha publicado diversos artículos sobre arte y crítica de arte, y ha laborado en varias instituciones culturales en el área editorial.

Misra Delgado
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente estudia la Maestría en Lingüística Hispánica que se imparte en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Ha asistido a varios talleres sobre poesía y cuento, entre los que se cuentan los impartidos por Tomás Mojarro, Óscar Wong y Raúl Parra; asimismo, ha publicado en diversos medios de comunicación.

Antonio Hernández Dorantes
Es maestro en Ciencias de la Educación por el Instituto de Estudios Educativos de Puebla y egresado de la Facultad de Pedagogía de la UV, donde también es académico. Actualmente labora como docente de la Escuela Normal Veracruzana y en el área de Cuerpos Académicos del Departamento de Superación Académica de la Universidad Veracruzana. Ha publicado artículos sobre educación en revistas y han adaptado guiones de sus investigaciones en educación en Radio Universidad Veracruzana con temas en servicio social.

Laura González Flores
Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona; maestra en Fine Arts por The School of the Art Institute of Chicago y licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, miembro del Sistema Nacional de Investigadores y del Consejo Consultivo del Sistema Nacional de Fototecas de México. Desde 1986 se ha dedicado a la fotografía: creación, docencia y la crítica y teoría en diversas instituciones de Estados Unidos, México y España. Además de haber sido profesora en diversas instituciones educativas, cuenta con una extensa lista de publicaciones y participaciones en diferentes foros académicos y culturales.

Manuel Martínez Morales
Es licenciado en Física, egresado de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí; maestro en Ciencias de la Computación por el Centro Nacional de Cálculo del Instituto Politécnico Nacional. Cuenta con un diplomado en Estadística Aplicada por la Universidad de Edimburgo, Escocia, así como con la Maestría en Estadística y el Doctorado en Matemáticas por el Departamento de Matemáticas de la Texas Tech University. Se ha desempeñado como director y profesor de varias asignaturas en diversas instituciones educativas, tanto nacionales como internacionales. Cuenta con más de 400 artículos sobre divulgación de la ciencia, publicados en páginas editoriales de gran prestigio, y más de 40 libros y monografías. Actualmente es investigador y profesor en la Maestría en Inteligencia Artificial de la UV y colabora con el Instituto Para el Aseguramiento de la Calidad (IPAC) en diversos proyectos.

Ignacio García
Es académico en el Instituto de Ingeniería de la Universidad Veracruzana; poeta y experto en Edgar Allan Poe; fundador de la editorial independiente Ezra Michelet editores; editor del blog www.loselementosdelreino.blogspot.com

Marina Garone Gravier
Diseñadora de la Comunicación Gráfica por la Universidad Autónoma Metropolitana de la Ciudad de México, con especialidad en Diseño Editorial y Tipografía. Cursó la Maestría en Diseño Industrial, en el área de teoría e historia del diseño, en la UNAM, donde se graduó con la tesis *Tipografía y diseño industrial. Estudio teórico e histórico para la representación tipográfica de una lengua indígena*, que obtuvo mención honorífica. En 2000 estudió tipografía y diseño en la Schüle Für Gestaltung, de Basilea, Suiza. Es editora de *Designio*, coeditora de *tiypo* y ha publicado artículos y ponencias en México, Italia, Turquía, Estados Unidos, Venezuela y Argentina. Se ha especializado en historia, crítica, tipografía, cultura escrita y estudios de género.

Thorsten Krömer
Recibió en 2003 su doctorado en Botánica por la Universidad de Göttingen, Alemania, donde posteriormente fue investigador asociado en el Instituto de Botánica. De 2005 a 2007 fue investigador posdoctoral de la Universidad Nacional Autónoma de México en la Estación de Biología Tropical "Los Tuxtlas", Veracruz. Desde 2007 es docente investigador del Centro de Investigaciones Tropicales (Citro) de la Universidad Veracruzana en Xala- pa, donde coordina a su vez el proyecto "Atlas de la flora endémica, notable y en peligro de extinción de Veracruz". Ha publicado varios artículos en revistas indexadas internacionales, así como capítulos de libros, y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México.

Sara Ladrón de Guevara
Licenciada en Antropología por la Universidad Veracruzana; en la Universidad París I La Sorbona obtuvo su Maestría en Arqueología e Historia del Arte; en 1996 obtuvo el grado de Doctora en Antropología por la UNAM. Ha sido asistente de investigación, investigadora y catedrática en el Instituto, la Facultad y el Museo de Antropología de Xalapa, y en el Laboratorio de Antropología de la Universidad de Guadalajara. Actualmente es directora del Museo de Antropología de Xalapa. Es autora de numerosas publicaciones y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI) y es miembro del Consejo de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Sergio Raúl López Mejía
Subdirector editorial de *Toma. Revista Mexicana de Cine*. Ha sido reportero de secciones culturales de di- versos medios impresos, y ha desempeñado distintos cargos editoriales. Además, ha sido profesor de crítica de cine y coproductor en el noticiero cultural del Canal 22.

Calixto Martínez Cruz
Catedrático e investigador de la Facultad de Arquitectura de la UV *campus* Poza Rica-Tuxpan.

Carlos César Morales Guzmán
Catedrático e investigador de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana *campus* Poza Rica-Tuxpan; es responsable del Laboratorio de Estructuras y del Cuerpo Académico de Arquitectura y Urbanismo.

Daniela Vergara Rodríguez
Bióloga por la Universidad Veracruzana. Es coautora con J. Viccon-Esquivel y autora de varias fichas técnicas descritas en el libro *Atlas de la flora de Veracruz, un patrimonio natural en peligro*, editado por la Comisión del Estado de Veracruz para la Conmemoración de la Independencia nacional y la Revolución Mexicana, en 2010. Ha participado en varios congresos nacionales sobre botánica. Actualmente estudia la Maestría en Ecología Tropical, impartida por el Centro de Investigaciones Tropicales de la Universidad Veracruzana.

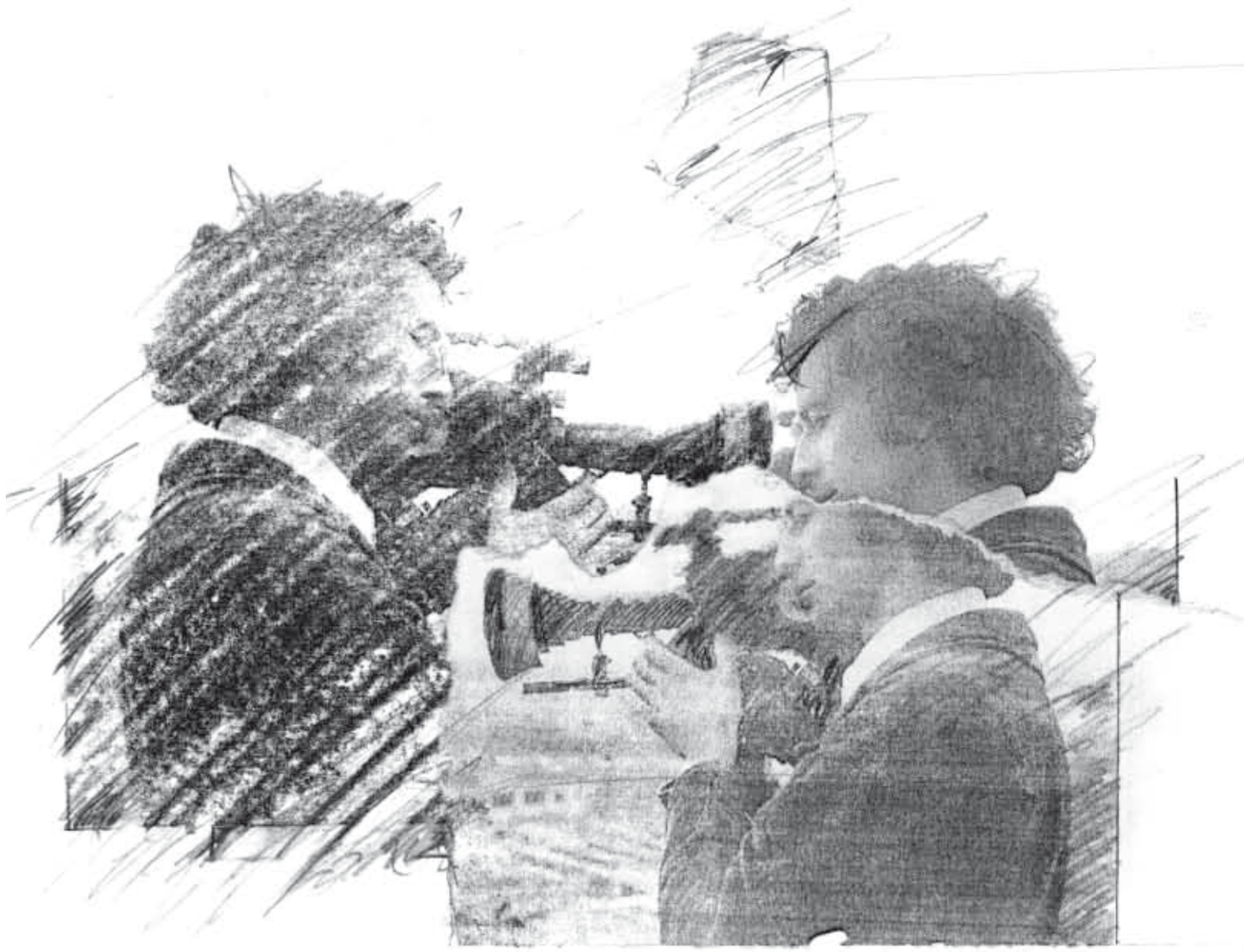
Héctor Rivera Torres
Catedrático e investigador de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana *campus* Poza Rica-Tuxpan. Ha impartido diversos cursos sobre arquitectura.

Pie a tierra

Suplemento literario para *Gaceta* de la Universidad Veracruzana. Año XII, número 91, abril-junio 2011

Literatura transgresora

Brasil no es sólo el país del carnaval y del fútbol



Fotografiar es colocar la cabeza, el ojo y el corazón en un mismo eje.

Henri Cartier-Bresson[1]

[1] Henri Cartier-Bresson Fondation. [En línea.] http://www.henricartierbresson.org/index_en.htm

Prólogo

María Alzira Brum Lemos
Nelson de Oliveira

Fragmento del prólogo a la antología de Brum-Oliveira: *Cuentos brasileños contemporáneos*, puesto a la consideración de la editorial de la Universidad Veracruzana.

A mediados del siglo XX había en Brasil grupos literarios excéntricos, atrevidos, belicosos, que discutían calurosamente en las plazas y en los diarios. Las últimas utopías sociales y artísticas aún excitaban a los creadores, la crítica y el público. Estaban Clarice Lispector y Guimarães Rosa, en la prosa; Manuel Bandeira y Carlos Drummond de Andrade, en la poesía, autores vigorosos y renovadores. Estaban también el misticismo de la Generación del 45 y el formalismo de la Poesía Concreta. En la década de 1970 el poeta João Cabral de Melo Neto, entre la vanguardia y la retaguardia, llega al ápice de su carrera, produciendo antologías, influenciando a multitudes de novatos.

Fue en ese paisaje accidentado y en plena dictadura militar que el cuento ganó espacio. Con obras consistentes y transgresoras en la forma y en los temas, Rubem Fonseca, Roberto Drummond y Sérgio Sant'Anna se juntaron a los veteranos Murilo Rubião, José J. Veiga, Lygia Fagundes Telles y Dalton Trevisan. El cuento conquistó entonces al gran público, motivando a las editoras a lanzar cientos de nuevos títulos.

Aunque la poesía (Ferreira Gullar, Francisco Alvim y Augusto de Campos) y la novela (Milton Hatoum y Chico Buarque) hayan cobrado reconocimiento entre la crítica y el público, incluso fuera del país, el cuento es la expresión que parece representar mejor a los creadores de las décadas de 1990 y 2000. El éxito de antologías como Os cem melhores contos brasileiros do século —realizada por Italo Moriconi—, *Geração 90: manuscritos de computador* y *Geração 90: os transgresores* —ambas a cargo de Nelson de Oliveira— es demostración de ese fenómeno, que se expresó también en los blogs y revistas literarias.

La literatura en Brasil ha estado desde el comienzo atravesada por dos ideas intercomunicadas: construir una identidad nacional y, a la vez, un lugar en la modernidad, caracterizada por la mundialización de los códigos sociales y artísticos. Ese doble movimiento de buscar lo «primitivo» y lo propio y lo «up to date» y lo ajeno, que caracterizó el arte moderno, resultó en formas originales, como los movimientos en torno a la Semana de Arte Moderno de 1922 y a la Poesía Concreta, iniciados en las décadas de 1950 y siguen muy presentes en las décadas de 1990 y 2000, a veces de manera asumida, otras de forma subterránea. Algunos autores, tragados por el remolino del exceso de información o por la permisividad de lo contemporáneo, ocultan o desconocen a sus fuentes, aunque utilicen el discurso de la innovación, del rompimiento, de la transgresión que caracterizó a aquellas.

De la misma manera, aunque ya no de forma tan clara o declaradamente relacionada a proyectos ideológicos y políticos, la literatura actual sigue muy identificada a proyectos como la ascensión social y la formación de autoridades intelectuales. A pesar de las prácticas novedosas de las imágenes y de los signos, que tienden a cuestionar modelos, aún predomina entre los escritores, y



Nelson Pereira dos Santos (1928-)

A pesar de las prácticas novedosas de las imágenes y de los signos, que tienden a cuestionar modelos, aún predomina entre los escritores, y en la sociedad, una visión de la superioridad de la cultura letrada

en la sociedad, una visión de la superioridad de la cultura letrada, con las categorías que ella establece y legitima. Sin embargo, hay que ver en esas afirmaciones, antes que definiciones o conclusiones, procesos en curso, que remontan y superponen elementos muchas veces contradictorios.

A pesar de que Einstein nos ha dicho que «es más fácil quebrar un átomo que romper un prejuicio», nosotros queremos hacerlo. Queremos con esta antología revelar que Brasil no es solo el país del carnaval y del fútbol. Hay vida inteligente escribiendo la nueva literatura brasileña, trayendo para los textos la dinámica plástica, fluida y acelerada del mundo contemporáneo. Vida inteligente que encontró, en la cibercultura, en el bullicio de las grandes metrópolis, en las experiencias personales y sociales de los autores, y, asimismo, en la tradición literaria y en las sutilezas del lenguaje poético, una materia prima sofisticada, más allá de lo pintoresco y del subdesarrollo nacional.

Son veintiún narradores, veintiuna sensibilidades conectadas a lo que ocurre en el cine, en las artes plásticas, en la música, en el teatro, en el ciberespacio y, por supuesto, en la literatura. Son veintiuna voces hechas de varias voces, amplificando la polifonía global: diez que se hicieron conocidos en la década de 1990 (Ademir Assunção, André Sant'Anna, Edyr Augusto, Fausto Fawcett, Joca Reiners Terron, Luci Collin, Marcelino Freire, Maria Esther Maciel, Rinaldo de Fernandes, Ronaldo Bressane, Sérgio Fantini), once que lo hicieron en la de 2000 (Ana Paula Maia, Andréa del Fuego, Daniel Galera, João Filho, Marcelo Barbon, Michel Melamed, Paulo Sandrini, Paulo Scott, Santiago Nazarian, Verônica Stigger). Muchos otros cuentistas podrían estar en esta antología. Los textos fueron elegidos en función de su popularidad en las diferentes redes, de su reputación, de su circulación, de su presencia y de la combinación posible entre ellos.

Dios es bueno nº 6

André Sant'Anna

Para Pati

Cuando me gustaba el fútbol, iba por el Corinthians. Pero ahora yo sé que el fútbol no es Dios. Los jugadores confunden mucho las cosas. ¿Cómo puede Dios hacer que Marcelinho anote un gol? Si fuera Dios el que ayuda a que un equipo gane los juegos, ese equipo nunca perdería. Si el Corinthians fuese Dios, el Corinthians ganaría todos los juegos. ¿Y el Corinthians no pierde? Marcelinho anda diciendo que es Dios el que anota los goles. Pero claro que no es Dios. Es Marcelinho, él mismo. Los otros equipos también tienen jugadores que dicen que es Dios el que hace los goles. Entonces, ¿cómo quedamos? Dios no puede echar porras y anotar goles para todos los equipos.

Un equipo es como Dios, solo podemos tener uno, hay que escoger uno y listo. Dios no se va a poner a cambiar de equipo cada media hora, Dios tiene una única palabra, que es la correcta. Si Dios anotara goles para todos los equipos que tengan un jugador diciendo que es Dios el que mete los goles, todo terminaría empatado. Es por eso que el fútbol no tiene Dios. Es por eso que el fútbol no es Dios. Entonces,cuando amamos a Marcelinho, cuando amamos al Corinthians, no estamos amando a Dios. A Dios eso no le gusta mucho, esas personas que en lugar de amar a Dios aman a un equipo de fútbol. Solo podemos tener amor por Dios. Solo podemos tener amor por Jesús, que es el mismo Dios, junto al Espíritu Santo, que yo no sé lo que es, pero es Dios también. Hay quienes creen que el Espíritu Santo es aquella paloma. Pero el Espíritu Santo no es ninguna paloma. Es Dios. Entonces, tenemos que amar a Dios, que es el padre, que no es José, que es el padre también, solo que diferente, sin siquiera ser padre, porque el padre es Dios. Tenemos que amar a Jesús, que es el hijo del padre, que es José, que no es Dios, y del padre que es él mismo, que es Dios. Porque Jesús es Jesús, el hijo, y es Dios también. Es el propio padre de sí mismo, que es Dios, pero también tiene dos padres: José, que no es Dios, y Dios, que es él mismo, el hijo. Y está el Espíritu Santo. También tenemos que amar al Espíritu Santo, que es Dios parecido a una paloma. Es que Dios es tres, pero es uno solo, que es Dios mismo, que no es José, pero que es el padre, que es Jesucristo, que es el hijo y el padre de sí mismo al mismo tiempo, y el Espíritu Santo, que no es paloma y es Dios también. El resto de cosas no las podemos amar, ni nos pueden gustar. Ni aunque fuese la Selección, que es el Brasil, pero es mentira ese asunto de que Dios es brasileño, porque Dios es todo el mundo y Jesús, que es el hijo de Dios, es Dios también, nació por allá por Belén, que no es el Belén que tenemos aquí en Brasil, no. Es aquel Belén que tienen los judíos y al que Bin Laden no deja de meterle tiros para decirles que ese Dios de ellos es el verdadero Dios, pero no es ningún Dios, ni Espíritu Santo, es pura locura terrorista que existe porque ellos tienen envidia del Dios que es el mismo que aquel de Estados Unidos, que es el Dios que es Jesús, que es como Dios que es el único y uno solo para todo el mundo. Entonces nada de quedarse amando a Brasil, que es solo un equipo de fútbol también, como el Corinthians, solo que con jugadores de todos los equipos. Y cuando ganan la copa es peor, porque ahí los jugadores se ponen a levantar la copa para arriba como si fuera un ídolo y Dios nos mandó a no amar a los ídolos. Peor aun que ese ídolo, que es la copa, es toda de oro como si fuera el becerro de oro que Dios nos ordenó no amar por medio de Moisés, que no es Dios, pero que es el profeta que llegó a Egipto para matar esa gente que adora al becerro de oro. A Dios no le gusta ese asunto del oro, no. No te puedes poner a adorar una copa de oro, no. No puedes ponerte a amar nada que no sea Dios. Ni a nuestra mujer podemos amar mucho. La mujer es puro deseo, por eso ni me fijo en las mujeres. Si no, aparece el deseo y nos olvidamos de amar a Dios. Incluso a María, Nuestra Señora, no la podemos amar, porque es mujer y no es Dios. Dios es hombre como Jesús y como el padre que no es José y el Espíritu Santo que es una paloma hombre que también es Dios. Fue el Espíritu Santo quien hizo que María, Nuestra Señora, quedara embarazada de Jesús, que es Dios. Por eso, el Espíritu Santo es hombre también, y es Dios, porque Dios es el padre de Jesús, que es Dios, pero sin haber tenido sexo. Solo podemos amar a Dios que es hombre. Solo que Dios no es hombre porque es Dios. Solo el sexo de Dios es hombre. Pero no el sexo que se hace con una mujer. Es el sexo que se mira en los documentos cuando se dice si una persona es masculina o femenina. Dios es hombre masculino, pero es Dios y no hombre masculino al que le gustan las mujeres. A Dios no le gusta el sexo y por eso mandó al Espíritu Santo para tener sexo con María, Nuestra Señora, porque a él mismo, a Dios, no le gustan las mujeres. Y alguien tenía que meter a Jesús en la barriga de María, Nuestra Señora. Pero el sexo que el Espíritu Santo, que es Dios, tuvo con María, Nuestra Señora, que no es Dios, un sexo diferente, que es más un soplo, es más como una luz que entra en la barriga de María, Nuestra Señora, que sirve para no tener sexo, del mismo que me gustaba gozar antes de amar a Dios y ahora, que ya no me gustan las mujeres, solo Dios, ya no me gusta, porque Dios está en contra de ese sexo. Dios está contra las mujeres, y contra el fútbol, y contra la bebida, y contra el cigarrillo, y contra la televisión. Dios está en contra de todas esas cosas que son buenas porque todo lo que es bueno es malo, porque nos hace no amar a Dios. Solo nos recordamos de Dios cuando pasa algo malo, por eso tienen que ocurrir cosas malas a cada momento, para que nos acordemos de Dios todo el tiempo. A Dios no le gusta que nos olvidemos de amarlo. Ni siquiera le gusta que nos estemos riendo mucho. Porque si nos estamos riendo mucho es señal de que nos está gustando alguna cosa que no es Dios. Cuando amamos a Dios, lo amamos en serio, sin estarnos riendo. Por eso es que ahora estoy serio y no me estoy riendo y me pongo a amar a Dios con la cara seria. Estoy amando a Dios y estoy sufriendo porque a Dios le gusta. A Dios le gusta que estemos en agonía, para que veamos como es de bueno que todos sintamos una agonía que ni Jesús, que es el propio Dios, pudo sentir en la cruz. Aquella es la agonía que es buena. Aquella es la agonía que le gusta a Dios. Porque cuando entramos en agonía, pagamos los pecados que tenemos, aun si no hemos hecho nada porque el pecado ya nace con nosotros, porque Adán tuvo sexo con Eva después de que ella comió la manzana. Y por eso a Dios no le gustan las mujeres —porque Eva le dio de comer la manzana a Adán y a Adán le dieron ganas de tener sexo, cosa que a Dios no le gusta—. Como resultado de eso: ahora tenemos que sentir la agonía. Solo que la agonía de nosotros que no somos Dios es mucho menor que la agonía de Jesús, que es Dios. Por eso tenemos que ser serios y ponernos a sufrir mucho, para por lo menos sufrir un pedazo del sufrimiento que Jesús, que es Dios, sufrió. ¿Crees que es fácil servir a Dios? Claro que no lo es. Para servir a Dios no podemos andar por ahí, en las cantinas, bebiendo cerveza, viendo mujeres, y hablando de fútbol y política. Odio la política. A Dios no le gusta la política, esas personas que andan quejándose del gobierno. Yo nunca me quejo de nada porque quejarse es igual a gustar de alguna cosa. Nos quejamos cuando algo le estorba a aquello que nos gusta. Y si nos gusta algo que no sea Dios, a Dios no le gusta. Entonces ya no me quejo de nada porque ahora ya no me gusta nada. Solo Dios. A mí nunca más me gustará algo, por eso odio la política, principalmente esa política de estar en contra, que es la de los que se quejan más, la de los que adoran las cosas que no son Dios. Los que están en contra andan queriendo que el gobierno les haga cosas buenas y se olvidan que si el gobierno se pusiera a hacer solo cosas buenas, ellos no sentirían esa agonía que es mala, pero que es buena porque sirve para que le gustemos a Dios. Entonces, los que están en contra van a ponerse a disfrutar de las cosas buenas que el gobierno hace por ellos y se les van a olvidar las cosas malas que Dios les hace por su propio bien y para vengarse de Adán, que en lugar de amar a Dios, se quedó por ahí en el Edén, teniendo sexo, comiendo manzanas y disfrutando de Eva, desnudo el día entero. Yo no. A mí nunca más me gustará algo. Ni mi mujer, con la que me casaré el mes que viene. Lo juro. Mejor no juro, que eso a Dios no le gusta, es pronunciar el nombre de Dios en vano. Prometo que no amaré mucho a mi mujer, ahora mismo dejo de amarla. Al momento que me den ganas de amar a mi mujer, solo debo pensar en Dios y en el Espíritu Santo, que no es paloma, es Dios. Y ahí es que dejaremos de amarlo todo y nos quedaremos amando solo a Dios, que es la única cosa que podemos amar. Puedes amar al prójimo también si este no es mujer ni fútbol ni cosas que no se pueden, que no le gustan a Dios. Hay que amar al prójimo también, pero sin entusiasmarse mucho. Hay que amar al prójimo como quien no quiere la cosa, para evitar amar al prójimo más que a Dios. Dios es mucho mejor que el prójimo,

por eso a quien debemos amar más es a Dios. El prójimo viene después porque Dios está por encima de todas las cosas. Primero Dios, después Jesús, que también es Dios, después el Espíritu Santo, que parece paloma, pero es Dios, después el prójimo y, por último, allá cerca del infierno, pues sí existe, el sexo, que es la peor cosa, la peor de las cosas que no le gustan a Dios. Por eso tampoco voy a tener mucho sexo con mi mujer, con la que me casaré el mes que viene. Solo dos veces porque quiero tener dos hijos, un niño y una niña, a los que no les va a poder gustar nada, más que Dios. Haré que a mis hijos les guste Dios desde pequeñitos de forma tal que no se malacostumbren. Deberán comenzar a sufrir incluso antes de aprender a caminar y a hablar, que es cuando Dios hace que los niños se vuelvan hombres y comiencen a pensar si hay un Dios o no. Y mis hijos tienen que pensar que sí hay un Dios. Les voy a enseñar que sí lo hay. Para brindarles una educación correcta, hay que ser como Dios es con uno: malo. Debemos hacer que el hijo sufra, sienta la agonía, que así es como ellos aprenderán a amar a Dios. A la niña no la dejaré ir a la escuela, así nunca le darán ganas de tener sexo. Al niño sí porque es hombre masculino y tiene que aprender un poquito cómo es que se tiene sexo, que es para creced y multiplicaos, tal como Dios mandó. En la escuela enseñan en la clase de ciencias cómo es que funciona ese asunto del útero, del espermatozoide y de cómo se hace para tener hijos. Para tener hijos, Dios nos deja tener sexo. Pero sin disfrutar. No voy a disfrutar del sexo porque Dios está totalmente en contra del sexo. A mi hijo no le va a gustar tener sexo. Mi hijo solo va a tener sexo para multiplicaos. A Dios le gusta que lo amemos. Si amamos a Dios y no reímos mucho, después, cuando muramos, podremos hacer de todo y disfrutar de lo que vamos a hacer. Ahí volveré a ir por el Corinthians y voy a beber cerveza, que no me gusta ahora, pero que me va a gustar cuando me muera. Hasta voy a amar a mi mujer cuando ella se muera. Me va a gustar mi mujer cuando yo me muera y cuando ella se muera. Mi mujer y yo vamos a tener mucho sexo cuando muramos. Al morir, sí se puede. Solo que no habrá muchas mujeres para tener sexo porque la mujer que tiene sexo no va allá donde yo voy, al Edén, porque las mujeres que tienen sexo son muy bonitas y a Dios no le gustan las mujeres bonitas. A Dios las que le gustan son las feas, las gordas, las peludas llenas de várices. A Dios le gustan esas con las que no dan ganas de tener sexo. Solo que yo no voy a querer quedarme teniendo sexo con esas mujeres que son horribles porque entonces ya estaré muerto y no voy a necesitar más de las cosas que no son buenas. Pero tener sexo con mi mujer, la que tendré el mes que viene, eso sí voy a poder porque ella se va a poner fea ahora para poder quedarse conmigo teniendo sexo cuando nos muramos. Allá en el Edén, ella va a ser bonita. Allá se puede. Allá en el Edén, que no es aquel nervioso jugador de fútbol, que es el cielo, pero no ese cielo que tiene nubes, sino el cielo que tiene a Dios, se puede hasta mirar televisión, hasta las películas de peleas que me gustaban cuando yo no amaba a Dios y que ahora ya no me gustan.

Pero, mientras tanto, no. A Dios no le gusta la violencia e incluso si alguien lo golpea a uno, uno no puede pensar que eso está mal. A Dios le gusta cuando uno acepta y no reacciona. Porque si uno no reacciona, el que te golpea termina siendo el demonio y uno termina siendo como Jesús, que es Dios, que dejó que todo el mundo lo golpeara. Entonces dejo que todo el mundo me golpee, para hacer lo mismo que hizo Jesús, pero sin querer ser Jesús porque ser Jesús es pecado. A Dios no le gusta que uno sea Jesús, que es Dios mismo. Hay que ser igual a Jesús, sin ser Jesús, sin querer ser Dios, pues solo hay uno, que es tres. Si uno se pone a golpear al que lo está golpeando a uno, uno se vuelve como ellos, los demonios, y se vuelve demonio también. Porque golpear es como tener sexo: se siente una cosa rica que Dios no acepta, que es esa cosa de tener alivio, de librarse de un asunto que lo está incomodando a uno, que son las personas. Entonces, cuando se tiene sexo, cuando golpeamos a los demás, sale aquella cosa que nos estaba incomodando, que son las ganas de sentir alivio, y entonces a uno le termina gustando vivir.

Y eso no le gusta a Dios. A Dios lo que le gusta es cuando uno se muere porque ahí es cuando nos puede dar las cosas buenas que no nos puede dar cuando estamos vivos. Porque cuando morimos, Dios puede ser bueno con nosotros y a Dios le gusta ser bueno. Pero si Dios se pone a ser bueno con uno cuando uno está vivo, ahí es que uno abusa y a uno termina no gustándole Dios. Nos terminan gustando las cosas buenas que no son Dios. Uno termina disfrutando el sexo. Te termina gustando golpear a las personas que te golpean, te termina gustando nada más que el fútbol, terminas estando en contra del gobierno. Uno termina queriendo que Dios sea bueno todo el tiempo. Pero Dios solo puede ser bueno cuando uno muere porque ahí ya hemos sentido bien aquella agonía que le gusta a Dios. A Dios no le gusta cuando nos gustan esas cosas que no forman parte de Dios. A Dios no le gusta que nos gusten las cosas buenas. Cuando uno todavía está vivo, a uno solo le pueden gustar las cosas malas. Pero hablo de las cosas malas que a uno no le gustan y no de las cosas malas que vienen del demonio porque ahí ya terminan siendo cosas buenas, porque los demonios nos dan cosas buenas que sirven para que no nos guste Dios, que solo nos da cosas malas, que sirven para que podamos sentir la agonía y así podamos gustarle a Dios, sin acordarse de Adán que terminó teniendo sexo con Eva en lugar de amar a Dios. Los demonios, por su parte, no. Los demonios nos dan cosas buenas cuando estamos vivos y después, cuando morimos, que ha sido para ser buenos, los demo-nios terminan dándonos cosas malas para siempre. Ahí es una agonía terrible, sí, porque ahí uno no para nunca de sufrir. Terminas nada más que deseando el alivio y eso no es bueno porque nunca hay alivio. Ni sirve de nada tener sexo con todas las mujeres bonitas que van al infierno porque las mujeres que son bonitas terminan quemándonos por completo allá en el infierno. Uno va a tener sexo



David Neves (1938-)

y ellas lo muerden y lo pinchan a uno en lugar de tener sexo de aquel que es bueno cuando uno está vivo, pero que es malo porque no le gusta a Dios. Otra cosa que no le gusta a Dios es cuando uno gana dinero, por eso voy a quedarme cada vez más pobre. El dinero que gane voy a usarlo solo para comprar comida. Pero solo mala comida porque a Dios no le gusta que uno coma comida rica. Porque la comida rica hace que uno no ame a Dios porque uno termina amando a la comida cuando la comida es rica. Porque la comida es igual al sexo. Es como golpear a quien te cae mal. Se siente el mismo alivio cuando se come y el hambre pasa. Lo que hay que comer son las cosas que no le gustan a uno, como aquellas grasas en el bistec de mala carne, y cuando el hambre comienza a pasar, hay que dejar de comer, para no conseguir el alivio. ¡Ah! El dinero tiene que alcanzar para comprar un poco de ropa, uno no puede quedarse desnudo porque a Dios no le gusta. Hay que usar ropa para no quedarse desnudo. Desnudez, contra eso está Dios. Hay que vestir ropa para no mirar a las mujeres desnudas y no incubar las ganas de tener sexo con ellas. Por eso voy a mandar a mi futura mujer a que se vista con ropa bastante larga, para nunca verla desnuda y pensar que está bonita. Tiene que ser ropa como la que esas mujeres horribles y peludas usan para disfrazar la belleza que no tienen. Porque a Dios no le gusta que ellas se afeiten las piernas, que no vayan a ponerse como las mujeres que tienen esos vellos en la pierna, todos rubiecitos para desviarnos, al hombre, del amor que uno tiene que tener por Dios. Ellas se quedan así, sin pelos en las piernas, para luego ponerse a pincharnos y quemarnos en el infierno que existe. La ropa de mi mujer también va a ser bien fea. Para agradar a Dios uno tiene que ser bien feo. Mi mujer es bonita, sin piernas peludas, sin várices, sin gordura, pero ya la mandé a ponerse por lo menos un poco fea. Entonces aprovecho y ya no me dan ganas de tener sexo con ella porque va a estar un poco fea, lo que es mejor. Entonces los hijos también van a nacer feos, para que salgan a nosotros que somos feos. Yo ya soy feo, gracias a Dios, y mi mujer también se va a poner fea, justo después de que nos casemos, luego en la luna de miel, que no

vamos a tener porque no le gusta a Dios, porque la luna de miel es solo para tener sexo y a mí no me va a gustar porque mi mujer se va a poner fea. Después, cuando mi mujer muera, ella va a poder ponerse bonita otra vez, esto será para que yo pueda tener sexo con ella sin tener que tener sexo con aquellas mujeres peludas llenas de várices que le gustan a Dios. Y hay otra cosa: a la mujer hay que tratarla muy mal, de forma que a ella uno termine sin gustarle y que también resulte más fácil que a uno no le guste ella, y así ya no hace falta ponerse a tener sexo que no le gusta a Dios. Por eso es que uno debe ponerse a perturbar a la mujer de uno, así ella no lo amará a uno, solo a Dios, y uno no la amará a ella, solo a Dios. Entonces, como iba diciendo, con el dinero que voy a ganar, que es poco, para poder ser pobre, para volverme rico al morir, yo voy a comprar solo ropa fea y mala comida. El resto del dinero se lo voy a dar a Dios porque, cuando yo muera, Dios me va a devolver el doble de dinero. Y entonces voy a gastar mucho dinero porque ahí el dinero ya no valdrá nada y uno se lo puede gastar. Vamos a poder gastarnos todo con cosas que no sirven para nada, pero que nos gustan. Porque todo lo que no sirve para nada es bueno y, lo que de verdad sirve, que es Dios, es malo. Pero esto es nomás para que uno aprenda, y poder ir al Edén, donde todo es bueno, porque allá todo lo que es malo puede serlo. Allá, en el Edén, podemos terminar ganando mucho dinero que no necesitamos. Es ahora que no se puede. Porque ahora necesitamos del dinero. Ahora, el dinero sirve pero no es bueno tenerlo, si no uno termina amando mucho al dinero que uno tiene y se olvida de amar a Dios. Cuando me muera voy a poder comer buena comida. Cuando mi mujer muera, ella va a poder ponerse bonita de nuevo. Cuando yo me muera, voy a comer maná, que yo no sé cómo sabe, pero que debe ser más rico que un churrasco, lo que yo siempre comía, antes de amar a Dios, con la gente del trabajo cuando había fiesta. Ahora nunca más me volverá a gustar el churrasco. A Dios no le gusta el churrasco porque el churrasco es rico y la gente aprovecha para beber cerveza y ponerse a echarles el ojo a las mujeres del trabajo. Los muchachos se ponen a mirar los pantaloncitos cortos. Lo que le gusta a Dios son las faldas largas encima de las várices y de las piernas peludas de las mujeres que le gustan a Dios. Lo que le gusta a Dios es que uno coma carne mala, dura, piltrafa. Si uno come un bistec de chorizo de esos ensangrentados, Dios se disgusta. Es por culpa de la sangre que recuerda a la sangre de Jesús que es el propio Dios. Solo puede ser carne sin sangre, carne que ni parezca que vino de la vaca. El problema es la sangre. Es la sangre la que hace que las cosas se pongan ricas, a causa de aquel asunto del alivio. Porque cuando le sale sangre a las personas que nos caen mal, nos gusta y quedamos aliviados porque no es la sangre de uno la que está saliendo. Lo que le gusta a Dios es que nuestra sangre sea la que salga. Entonces, a uno no le puede gustar cuando sale la sangre de los demás, porque ahí es que los demás terminan siendo Jesús y uno termina siendo los romanos y los judíos, a los que les gustaba ver la sangre de Jesús saliendo, que era la sangre del propio Dios. Y entonces toda la sangre que es de los demás termina siendo la sangre de Dios, menos nuestra sangre, la cual nos debe gustar mirar salir, para que los demonios no puedan sacarle la sangre a uno, cuando uno muera. Pero no nos puede gustar la sangre de las vacas porque las vacas son casi la misma cosa que el prójimo. Las vacas son casi la misma cosa que las mujeres a las que también les sale sangre cada mes, porque a Dios no le gustan las mujeres y mandó a Eva a sangrar cada mes, para que ella sienta agonía, para que aprenda que no puede andar dándole la manzana a Adán y quedarse el día entero desnuda en el Edén, con todo a la vista. Con todo lo que a Dios no le gusta a la vista. Entonces es todo la misma cosa, la sangre del prójimo, la sangre que sale de las mujeres que andan desnudas, la sangre de las vacas. Todo el mundo tiene que estar en agonía y sacando sangre. Y a uno no puede gustarle la sangre del prójimo ni la sangre que sale de las mujeres porque la sangre que sale de las mujeres es para que uno no esté con ganas de tener sexo con ellas y terminar manchando todo de sangre que es horrible. Entonces tampoco nos puede gustar la sangre del bistec de chorizo de las vacas. Porque las vacas también son hijas de Dios, aunque de un modo diferente. Fue Dios quien hizo a las vacas, solo que las vacas no saben que hay un Dios. Ellas no entienden, ellas no piensan. Y para saber que hay un Dios, se tiene que pensar, hay que ver que el mundo existe, las cosas, las vacas y todo eso está solo porque debe de haber Dios. Porque si no hubiese Dios, no habría nada porque ¿cómo es que iba a haber alguna cosa si no hubiese Dios? ¿Quién nos haría ponernos a pensar en la existencia de Dios? Como yo que me quedo pensando en Dios, estoy sabiendo que hay Dios, que estoy amando a Dios en lugar de estar amando la mujer y el bife de chorizo de las vacas. Cuando me pongo a pensar, pienso solo en Dios porque a Dios no le gusta que uno se quede pensando mucho en otras cosas que no son Dios, igual el fútbol no es Dios. A Dios le gusta que nosotros, los hombres, pensemos solo para saber que Dios existe. Sobre el resto no necesitamos pensar mucho porque a Dios le gusta que uno sea burro. Pero no el burro, la bestia, que también fue hecho por Dios para cargar a María, Nuestra Señora, que no es Dios, porque Dios es hombre masculino, pero que es la madre de Jesús, que es Dios. El burro, como las vacas, es burro también porque no sabe que hay Dios. Ningún animal sabe que hay Dios. Solo nosotros, los hombres, que no somos burros, pero hay que tener cuidado de no ser muy inteligente y querer ser mejor que Dios. Nosotros, los hombres, tenemos que usar la mente solo para estar creyendo que hay Dios. No se puede uno poner a pensar más que eso, si no comienza uno a ponerse desconfiado de que puede que no haya Dios, y si no hay Dios, toda esa agonía que nos tiene que gustar sentirla quedaría sin motivo, solo el mismo sufrimiento, que no termina ni cuando muramos, porque si no hay Dios, no vamos a poder tener sexo ni con las mujeres peludas del Edén y ahí termina todo siendo malo y sin motivo, sin Dios. Ese problema de quedarse pensando mucho, solo nosotros, los hombres, lo tenemos. Nosotros, los hombres, somos el único animal racional que sabe que hay Dios. Y por eso es que todos los animales existen para servir al hombre. Y el hombre sirve a Dios. El hombre es la bestia de Dios. Así como Dios puede matar al hombre en el momento que él lo quiera, así el hombre puede matar a las vacas. A las vacas no les importa que el hombre se las coma. Como las vacas no piensan, ellas no saben que el hombre se las va a comer. Ellas no tienen ese problema de ponerse a pensar. Entonces, todo bien. Entonces, puedes matar a las vacas y comértelas que no hay problema como no hay problema en matar al prójimo, que es hombre y tiene que tener la oportunidad de sentir la agonía para poderse ir al Edén. Las vacas no tienen agonía porque ellas no saben que hay Dios, entonces ellas pueden estar solo comiendo grama, sosegadas, sin ponerse a pensar en nada, ahí nomás, viviendo, sin saber que nosotros, los hombres, vamos a tomarlas, vamos a darles un porrazo en la cabeza para comernos su carne. Solo no se puede comer las vacas con mucha sangre, para no recordar a la sangre de Cristo. Si comemos vacas sin sangre, cuando muramos, podremos nacer de nuevo y ahí vamos a poder comer vacas con sangre, que es más rico. Es que las vacas, cuando mueren, nacen de nuevo también para que nos las podamos comer a la hora de morir. Así ellas se la pasan muriendo y naciendo, muriendo y naciendo, para que podamos comer siempre. Porque nosotros, los hombres, solo morimos una vez y después nos quedamos viviendo para siempre, por la eternidad. Nosotros, los hombres, tenemos dos vidas. Una que será mala y otra que será buena. Pero si la primera es buena, la segunda va a ser mala y ahí va a ser mucho peor porque la segunda vida es mucho mayor que la primera y es mucho mejor vivir más tiempo bueno que más tiempo malo. Entonces, en la primera vida, que es esta vida misma que está existiendo ahora, que es de verdad, es la vida mala, de la carne con piltrafa dura, de las mujeres peludas horribles de las que sale sangre cada mes. Es la vida que tiene que tener agonía, que no nos puede gustar. Y la otra vida, que es mayor, que es la vida que tenemos cuando morimos, es la vida buena, donde se puede comer hasta bifes de chorizo con sangre porque, cuando morimos, todo lo que es rojo se convierte en la sangre de Jesucristo, igual al vino, que es la misma sangre de Jesús hasta en esta vida ahora mismo, que es la mala. Es por eso que ya no voy por el Corinthians.

André Sant'Anna (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1964). Vive entre São Paulo y Rio de Janeiro. Es escritor, guionista y músico. Es autor de Amor (Edições Dubolso, 1998; Livros Cotovia, Portugal, 2001), Sexo (7Letras, 1999; Livros Cotovia, 2000; Companhia das Letras, 2007), Amizade (Companhia das Letras, 2007), O paraíso é bem bacana (Companhia das Letras, 2006) e Inverdades (7Letras, 2009). Participó, entre otras, en la antología Geração 90: os transgressores (Boitempo, 2003, a cargo de Nelson de Oliveira).

El último final

Michel Melamed

Podría ser un silencio sordo. O un silencio mudo. Era un silencio sordomudo. Se comunicaba por señales. Señales de humo negro de nuestros cuerpos carbonizados en un lugar remoto de algún país africano en una pequeña foto en el periódico de hace dos meses. O de humo blanco de nuestros cuerpos congelados en un lugar remoto de algún país escandinavo, los dos muy bien vestidos con pieles de animales muertos carbonizados en un lugar remoto de algún país africano, en una enorme foto en la portada del periódico de mañana. Hay que denunciar, renunciar, hacer constar, apúntalo ahora mismo, por favor: un gran amor terminó así. Sin desgastes, acusaciones, gritos, piedras arrancadas del bulevar y clavadas en los ojos, nada. Terminó como una burbuja de jabón ululando en el semáforo en un día de apagón. Terminó como una vaca pastando entre posaderas. Terminó como la esvástica. No leía los labios, era un silencio ciego atropellando a los atascos y dando en la cara del cementerio São João Batista, en donde las sepulturas por casualidad tenían las mismas dimensiones que los muebles de su casa y estaban dispuestas de la misma manera que aquellos por eso le resultó natural andar entre ellas sin tropezarse con nada y acostarse en la cueva abierta como si fuese su propia cama y hacer del barro las sábanas. O la morada había sido siempre un cementerio y ahora que ha entrado en una casa ajena y se ha acostado realmente en una cama y se ha tapado con una sábana de verdad es cuando vemos que no hay mucha diferencia entre la zanja caliente, la cama fría, la zanja llana, la cama hundida, la zanga limpia, la cama inmunda… Era un silencio ciego y el perro guía era El Perro, Satanás, Jesús, Mahoma, Moisés. El collar tiraba como si atado al de una ola del mar y cuando esta ola lazada llegó a la orilla había una pareja allí enredándose en una película boca contra boca y Silencio Ciego reposó allí entre los huecos de la boca contra boca haciendo malabarismos para no tropezarse con las lenguas contra lenguas y lentamente destiló un sabor amargo ácido mal gusto y ellos solo pensaban menos mal que es solo una película y tan pronto como el director gritó corta este beso acaba esta pareja acaba este amor de película y vuelvo a casa para besar a mi mujer que da unos besos sabrosos como los de las películas o voy a la calle en busca de un beso delicioso como los de las películas o me voy a quedar sola imaginando soñando montándome una película en la cabeza del día que tendré a alguien que me bese y nuestro amor va a ser más importante que el sabor del beso que puede variar que va a variar porque nuestro amor será eterno y en el amor eterno hay sitio para besos deliciosos y besos ácidos besos sabrosos y besos amargos incluso besar pensando en el actor o en la actriz de la película. Un día todo era perfecto y este día duró años. Pero, audacia, los días no son años, y la perfección es una pelota negra que se va formando en el paladar por cada sonrisa que esbozamos. Si sonríes, el cáncer aumenta. ¿Carcajeas? Se hace maligno. Ni se te ocurra correrte. La perfección es un milagro desdentado, sin fe y sin dinero. La perfección es un susto. Como una vaca en un pasto de cristal. La noche siguiente, un domingo, no pudo más, terminó. Terminó como si tu vecino fueses tú mismo y así hasta el infinito hasta que estuvieses en la otra parte del mundo, jodido porque no puedes dormir por tu culpa aquí jodido e insomne. Pero, carajo, ¿cómo es posible que me pudiera molestar el mero hecho de no poder dormir? ¿Por qué no iba a dormir tranquilo allá o aquí solo porque no puedo dormir tranquilo aquí o allá? Terminó como el culo de la tipa más maciza del país dentro de setenta años. Ya está. Fui claro. Como si no hubiera existido. Como si no hubiera sido nada. NADA. Y no una nada completa, sino una nada… con pecas, una nada que suena a comida masticada, una nada que no se puso protector solar y se durmió en la playa era verano y hubo un arrastão y la selección perdió el autobús pasó de largo llovió se pinchó una rueda era malo el atracador… Una nada descamada, charlatana, monóglota, llena de polvo, alérgica. Una nada que si lo cuentas nadie se lo cree, pero es verdad. Cómo es posible.

Era un silencio cojo que dejaba su huella y su toc-toc insistente de la muleta con la goma roída en la vieja escalera de madera de la casa abandonada y ruidosa. Por tanto, el silencio no estaba en el mundo. Ni dentro de ellos. Era entre ellos. En cualquier latitud y longitud que se encontrasen, a cualquier distancia, el silencio estaría allí: menos como amortiguador, parapeto, blindaje, relleno; más como vacío, vano, agujero, ojete. Entre ellos para siempre habrá ese ojete. El tamaño del ojete dependerá de la distan- cia que haya entre ellos. Si están lejos, tendremos un pedazo de mierda. Si están cerca, una mierda en pedazos. Noche a noche, el continente se afinó, se hizo vaga bizca rota rata y boba se derritió, escabrosa se hundió. El suelo sobre el que se pisaba, en donde las uñas de los pies se clavaban a la hora de dormir, de donde se escupió una semilla de bosque, aquel rincón que taladra contra el mundo, el sueño bien imbécil, un cucurucho perfecto con su bola plateada, el sueño de color rosa de la chucha mojada verga palpitante, todo para ayer porque el futuro es nuestro, eso de ahí, se fue a la puta mierda. Esta es la triste verdad, lectora. Esta es la triste mentira, lector. El amor es cerdo. Se te come y eructa en tus narices. Tu malestar tiene nombre: llámelo simplemente amor, que el final será todo tuyo. Estaba escrito en los gajos puntiaguados de la mandarina y no lo has visto. Era acero allí. Estaba en las estrellas cortantes y dulces. Estaba delante de tus narices, tontín, y desde el principio de la vida. Era un silencio retrasado. Aplastando las mariposas de aire en el aire y el imprudente que viese la escena no entendería esta farsa, criticaría la dramaturgia, vo-mitaría las referencias aunque aquello fuese original, único, inédito, no importa vomitaría las referencias y tú queriendo inaugurar, por primera vez en América Latina, no te lo pierdas, que venga toda, el blablablá de siempre. Porque uno agarra las cosas con la mano y siente su sustancia, su peso y consistencia. Porque no es posible que las cosas mientan. Que un cenicero te mire y diga soy un cenicero y veas que es un cenicero y no sea un cenicero. ¿Cómo podrás mirarle a la leche después? ¿Y a la lámpara? ¿A la mesa? ¿A la puerta? ¿Eres una puerta? Por favor, prométeme que eres una puerta para siempre. Y el silencio mongol aplastando la puerta, la mesa, la leche y el cenicero. Claro que sé que la puerta se transformará en cenicero y después en mesa y después en leche. No se trata de eso. Sino de que la puerta diga que será siempre puerta y que años después se vea algún reflejo diferente en la leche, solo eso. Una leve sensación de las conquistas ajenas y punto. Y mirando todo aquello cagado se escapa una risa ignominiosa, de escarnio. Una risa que en verdad era una mirada que se escapaba por la boca. (un paréntesis: si te dijeran que déjà vu es un error de sinapsis tápate los oídos, no te lo creas, es cosa de desertores, chivatos, personas mezquinas. Puse una astilla entre cada neurona y la sensación es completamente diferente) Era algo que se tenía que aprender ahora mismo, en la hora adecuada y fija, zumbando en la oreja del objetivo y clavando el fallo en el mentón. ¿Te imaginas? ¿Aquel esparadrapo sobre los pelos del brazo desde hace tres días? ¿Te lo vas a arrancar de golpe o te vas a poner a picotear los bordes? El silencio necesita un emisor y un receptor. El silencio es del siglo pasado. Ahora es amor. El amor no es nada. El amor es un chiste pirado esperando una desgracia para ser inventado. El amor es un chiste pirado esperando una desgracia para ser inventado. El amor es un chiste pirado esperando una desgracia para ser inventado. El amor es la pirámide para quien nunca ha hablado de la antigüedad con amor. El amor es la pirámide para quien nunca ha hablado de la antigüedad con amor. El amor es este texto si yo tuviera el valor de borrar este texto. Pero no lo tengo. Porque me falta amor. Pero puedo ofrecerte este silencio. Y garantizarte que es lo mejor del mercado —y el mercado está vallado—. Es lo que más sale —y no hay salida—. Jamás ha vuelto nadie para reclamar —porque nadie aquí es tan idiota como para no ver que reclamar lleva embutido el verbo amar—. Este silencio es el mejor. Es el campeón. ¿No ves el brillo en sus ojos? Es la autoconfianza de quien va a la batalla —en un sentido figurado, porque un combo de verdad,

un puñetazo en el ojo, es amor—. Y yo no he venido aquí para hablarte de amor. Estoy aquí para interrumpir el silencio. Durante algunos breves segundos porque sé que es imposible. Porque aquí, soy solo palabras sobre una página. Y eso también es amor. De este modo, no hay otra cosa que hacer sino callarse. Era un silencio suicida. Al acecho de un grito, ráfaga, frenazo, sirena, explosión. Era un silencio carajo. Goteando de la palma de mi mano.

Michel Melamed (Río de Janeiro, Río de Janeiro, 1976). Es escritor, director de teatro y televisión, y actor. Escribió y dirigió Trilogia brasileira, compuesta por los espectáculos Regurgitofagia, Anti-dinheiro grátis y Homemúsica. Es autor, entre otros, de Regurgitofagia (Objetiva, 2004). Ha presentado y dirigido programas de televisión, como el talk show Recorte Cultural (TV Brasil) y la miniserie Capitu (TV Globo). Su página web es www.michelmelamed.com.br.

La poesía no es para los jóvenes

José Pérez-Espino

El escritor Jesús Gardea (1939-2009) decía que hay tantos que se autodefinen como *poetas*, que si uno levanta una piedra, en vez de que salga una lagartija, sale un poeta. Pero el juicio del brasileño Haroldo de Campos es más demoledor: "La poesía no es para los jóvenes".

De Campos es uno de los creadores del movimiento de Poesía Concreta, considerado la última vanguardia poética del siglo XX. Por su trayectoria literaria obtuvo en 1999 el Premio Internacional de Poesía y Ensayo Octavio Paz, dotado con 100 mil dólares.

El escritor estuvo en la Ciudad de México los últimos días de marzo de ese año, donde recibió su premio. Aprovechó su estancia para leer parte de su obra en Bellas Artes y dictar una conferencia magistral en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Haroldo de Campos nació el 20 de agosto de 1929 en Sao Paulo. Con su hermano Augusto, Decio Pignatari y Edgar Praga fundó en 1956 la revista y el grupo *Noigandres*, y al mismo tiempo, el movimiento Poesía Concreta.

La poesía brasileña ha navegado, con cierta distancia de la hispanoamericana, en la búsqueda de fórmulas propias. Ya en 1836, la revista *Niteroi* proponía una poesía natural de Brasil, inaugurando así el romanticismo brasileño. Sus creadores murieron jóvenes, a los 21 años en promedio, pero heredaron una tradición a quienes más tarde iniciaron el movimiento modernista en lengua portuguesa, partiendo de una propuesta por reestructurar el lenguaje literario y artístico, separándose de la tradición formal y lejos del preciosismo de Rubén Darío.

El concretismo, por su parte, postula el valor del poema como objeto en sí mismo, privilegiando la comunicación no verbal a partir de la estructura del poema, explorando las posibilidades visuales y sonoras del lenguaje.

Con toda antisolemnidad, Haroldo de Campos plantea: "No creo en la posmodernidad. Nosotros estamos en el espacio de la modernidad o, quizá, si aceptamos la idea de la posmodernidad, debemos *historicizarla*".

"Moderno ha sido Baudelaire; posmoderno, Mallarmé, quien fragmentó todo el espacio de la poesía baudelariana, aparentemente de formas fijas y cuya gran revolución se hacía al interior de ese contexto", explica.

Las bases de la semiótica acompañan el trabajo del poeta, ensayista y traductor. Es un ejercicio experimental que busca llevar a sus límites las posibilidades sonoras

Con los mismos elementos, propuso una técnica de traducción: *transcrear*. Bajo esta técnica, se traduce no sólo el significado de un texto, sino su propio signo, es decir: sus propiedades sonoras, su imagen visual, el parámetro semántico en general.

Una buena muestra reciente del movimiento es el libro *Galaxia concreta*, editado por la Universidad Iberoamericana y Artes de México en 1999.

Por lo anterior, el escritor, heredero de la tradición brasileña que busca una identidad poética, joven él mismo cuando planteó las bases del concretismo, no cree que la poesía sea para los jóvenes, a menos que éstos traigan a sus espaldas la carga de información literaria e intelectual que respalde su trabajo creativo.

Haroldo de Campos propone una fórmula simple: leer, embriagarse de poesía. Por eso dice con la autoridad de un sabio: "Estoy en un momento de mucha reflexión filosófica y existencial, y digo que la poesía no es para los jóvenes".

Poemas de Carlos Drummond de Andrade

Traducción: Paula Abramo

Canto al hombre del pueblo Charlie Chaplin

I

Era necesario que un poeta brasileño
no de los mayores, aunque de los más expuestos a la burla,
girando un poco en tu atmósfera o aspirando a vivir en ella
como en la poética y esencial atmósfera de los sueños lúcidos,

era necesario que ese pequeño cantante necio,
de ritmos elementales, venido de un pueblito del interior
donde no siempre se usa corbata, pero todos son extremadamente educados
y se detesta la opresión, aunque el heroísmo se bañe de ironía,

era necesario que un antiguo muchacho de veinte años,
atado a tu pantomima por filamentos de ternura y risa dispersos en el tiempo,
viniera a recomponerlos y, hombre ya maduro, te visitara
para decirte algunas cosas en forma de poema.

Para decirte cómo te aman los brasileños
y que en eso, como en todo lo demás, nuestra gente se parece
a cualquier otra gente del mundo: incluso a los pequeños judíos
de bastoncito y sombrero de hongo, zapatos largos, ojos melancólicos,

vagabundos que el mundo rechazó pero que se burlan y viven
en las películas, en las calles retorcidas con letreros: Fábrica, Barbero, Policía,
y vencen el hambre, escapan de la brutalidad, prolongan el amor
como un secreto dicho en el oído de un hombre del pueblo caído en la calle.

Bien sé que el discurso, canción burguesa de cuna, no te envanece,
y sueles dormir mientras los vehementes inauguran la estatua,

entre tantas palabras que como carros recorren las calles,
sólo las más humildes, las de reclamo o beso, te penetran.

No es el saludo de los devotos ni de los partidarios lo que te ofrezco,
éstos no existen, sino el de los hombres comunes, en una ciudad común,
y tampoco insisto mucho en la materia de mi canto ahora en torno a ti
como un ramo de flores absurdas enviado por correo al inventor de los jardines.

Hablan por mí los que estaban sucios de tristeza y feroz disgusto de todo,
los que entraron al cine con la aflicción de ratones que huyen de la vida,
son dos horas de anestesia, escuchemos un poco de música,
visitemos en la oscuridad las imágenes: y te descubrieron y se salvaron.

Hablan por mí los abandonados de la justicia, los simples de corazón,
los parias, los quebrados, los mutilados, los deficientes, los recalcados,
los oprimidos, los indecisos, los líricos, los pensativos,
los irresponsables, los pueriles, los acariciadores, los locos y los patéticos.

Y hablan las flores que tanto amas cuando las pisan,
hablan los restos de vela, que comes en la extrema penuria, hablan la mesa, los botones,
los instrumentos del oficio y las mil cosas aparentemente cerradas,
cada trozo, cada objeto del sótano, cuanto más oscuro, más habla.

II

La noche baña tu ropa.
Apenas si disimulas en el chaleco mosqueado
en el helado petillo de baile,
de un imposible baile sin orquídeas.
Estás condenado al negro. Tus pantalones
se confunden con la tiniebla. Tus zapatos
hinchados, en la oscuridad del callejón,
son hongos nocturnos. La casi chistera,
sol negro, cubre todo esto, sin rayos.

Así, nocturno ciudadano de una república
enlutada, surges ante nuestros ojos
pesimistas, que te inspeccionan y meditan:
He aquí al tenebroso, al viudo, al desconsolado,
al cuervo, al nunca-más, al que llega demasiado tarde
a un mundo muy viejo.

Y la luna se posa
en tu rostro. Blanco, de muerte encalado,
que sepulcros invoca más que astas
submarinas y álgidas y espejos
y lirios que el tirano cercenó, y mejillas
amortajadas en harina. El bigote
negro crece en ti como un aviso
y luego se interrumpe. Es negro, corto,
espeso. Oh, rostro blanco, de lunar materia,
mejilla cortada en sábana, incisión en la pared,
cuaderno de infancia, imagen tan sólo
mientras los ojos son profundos y la boca viene de lejos,
sola, experimentada, callada viene la boca
a sonreír, aurora, para todos.

Y ya no sentimos la noche,
y la muerte nos evita, y disminuimos
como si al contacto de tu bastón mágico volviéramos
al país secreto donde duermen los niños.
Ya no es la oficina de mil fichas,
ni el garaje, la universidad, la alarma,
es realmente la calle abolida, tiendas repletas,
y vamos contigo a reventar vidrieras,
y vamos a echar al guardia al suelo,
y en la persona humana vamos a redescubrir
aquel lugar —¡cuidado!— que atrae los puntapiés: sentencias
de una justicia no oficial.

III

Lleno de sugerencias alimenticias, matas el hambre
de los que no fueron llamados a la cena celeste
o industrial. Hay huesos, hay pudines
de gelatina y cereza y chocolate y nubes
en los pliegues de tu chaqueta. Están guardados
para un niño o para un perro. Pues bien conoces
la importancia de la comida, el sabor de la carne,
el aroma de la sopa, la suavidad amarilla de la papa,
y sabes el arte sutil de transformar en fideo
el humilde cordón de tus zapatos.
Pero una vez más cenaste: la vida es buena.
Cabe un cigarro: y lo sacas
de la caja de sardinas.

No hay muchas cenas en el mundo, ya sabías,
y los más bellos pollos
están protegidos en platos chinos por vidrios espesos.
Siempre está el vidrio, y no se rompe,
está el acero, el amianto, la ley,
hay milicias enteras protegiendo el pollo,
y hay un hambre que viene de Canadá, un viento,
una voz glacial, un soplo de invierno, una hoja
baila indecisa y se posa en tu hombro: mensaje pálido
que apenas si descifras. Entre el pollo y el hambre,
el cristal infranqueable. Entre la mano y el hambre,
los fosos de la ley, las leguas. Entonces te transformas
tú mismo en el gran pollo asado que flota
sobre todas las hambres, en el aire; pollo de oro
y llama, comida general
para el día general, que tarda.

IV

El año nuevo mismo tarda. Y con él las amadas.
En el festín solitario tus dones se aguzan.
Eres espiritual y bailarín fluido,
pero nadie vendrá aquí a saber cómo amas
con fervor de diamante y delicadeza de blancura,
cómo, por tu mano, la cabaña se hace luna.
Mundo de nieve y sal, de gramófonos roncos
gritando lejos el goce del que no participas.
Mundo cerrado, que aprisiona a las amadas
y todo el deseo de comunicación, en la noche.
Tu palacio se esfuma, te lame el sueño,
nadie te quiso, todos poseen,
todo quisiste dar, no te tomaron.

Entonces caminas en el hielo y rondas el grito.
Pero no tienes gula de fiesta, ni orgullo
ni herida ni rabia ni malicia.
Eres el año bueno mismo y te detienes. La casa pasa
corriendo, los vasos vuelan,
los cuerpos saltan rápido, las amadas
te buscan en la noche... y no te ven,
tú pequeño,
tú simple, tú cualquiera.

Vivir tan solo entre tantos hombros,
andar vuelto mil en un solo cuerpo, delgado,
y tener brazos enormes sobre las casas,
tener un pie en Guerrero y otro en Texas,
hablar así a la china, a la marañense,
a la rusa, a la negra: ser uno solo, de todos,
sin palabra, sin filtro,
sin ópalo:
hay una ciudad en ti que no sabemos.



Glauber Rocha (1939-1981)

V

Una ciega te ama. Los ojos se abren.
No, no te ama. Un rico en el alcohol
es tu amigo y lúcido rechaza
tu riqueza. La confusión es nuestra, que olvidamos
lo que hay de agua, de soplo y de inocencia
en el fondo de cada uno de nosotros, terrestres. Pero oh, mitos
que idolatramos, falsos: flores pardas,
ángeles desleales, cofres redondos, resuellos
poéticos académicos; convenciones
del blanco, azul y lila; maquinismos,
telegramas en serie, fábricas y fábricas
y fábricas de focos, prohibiciones, auroras.
Acabaste siendo un simple obrero
comandado por la voz colérica del megáfono.
Eres tornillo, gesto, mueca.
Recojo tus pedazos: aún vibran,
lagarto mutilado.

Pego tus pedazos. Extraña
unidad la tuya, en un mundo tan pulverizado.

Y nosotros, que a cada paso nos cubrimos
y nos desvestimos y nos enmascaramos,
apenas retenemos en ti un mismo hombre,
aprendiz
bombero
cajero
dulcero
emigrante
forzado
maquinista
novio
patinador
soldado
músico
peregrino
artista de circo
marqués
marinero
cargador de pianos
y un poco siempre, no obstante, tú mismo,
el que no está de acuerdo y es dulce,
el incapaz de propiedad, el pie
errante, el camino
que huye, el amigo
que quisiéramos retener
en la lluvia, en el espejo, en la memoria
y que, sin embargo, perdemos.

bomaperen
cajero
dulcero
emigrante

VI

Ya no pienso en ti. Pienso en el oficio
al que te entregas. Extraño relojero,
hueles la pieza desmontada: los resortes se unen,
el tiempo marcha. Eres vidriero.
Barres la calle. No importa
que el deseo de partir te roa; y la esquina
haga de ti otro hombre; y la lógica
te aleje de sus fríos privilegios.

Está el trabajo en ti, pero caprichoso,
pero benigno, y de él surgen artes no burguesas,
productos de aire y lágrimas, indumentos
que nos dan ala o pétalos, y trenes
y barcos sin acero, donde los amigos
en ronda viajan por el tiempo,
los libros se animan, los cuadros dialogan,
y todo liberado se resuelve
en una efusión de amor sin precio, y risa, y sol.

El oficio, es el oficio
lo que así te pone en medio de nosotros,
vagabundo entre dos horarios; mano sabia
en el golpear, en el cortar, en el hilar, en el remolcar,
el pie insiste en llevarte por el mundo,
la mano toma la herramienta: es una navaja
y al compás de Brahms te rasuras
en este salón desmemoriado en el centro del mundo oprimido
donde al fin de tanto silencio y oquedad te recobramos.

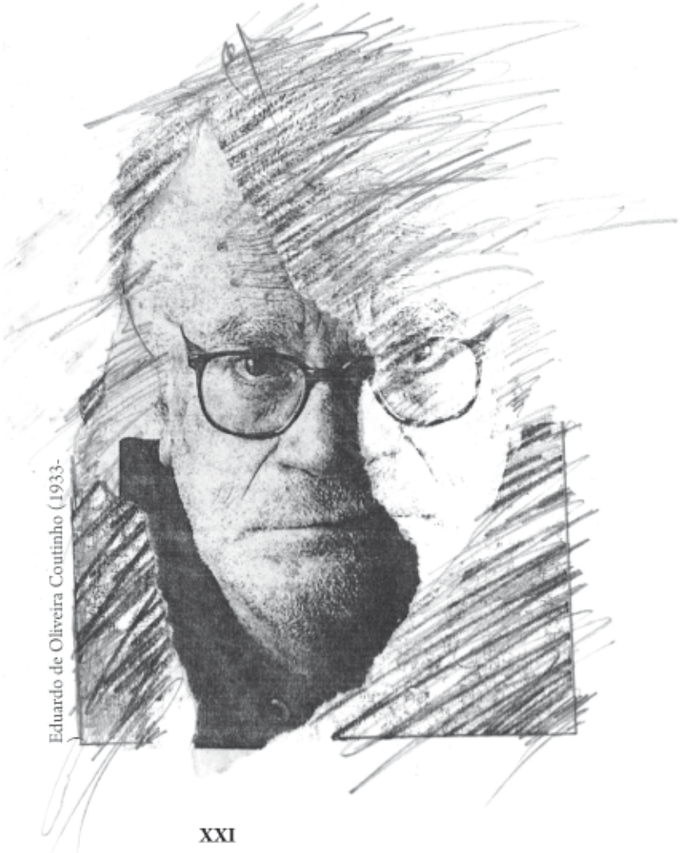
Fue bueno que callaras.
Meditabas en la sombra de las llaves,
de las cadenas, de la ropa a rayas, de las cercas de alambre,
juntabas palabras duras, piedras, cemento, bombas, invectivas,
anotabas con lápiz secreto la muerte de mil, la boca sangrienta
de mil, los brazos cruzados de mil.
Y nada decías. Y un bolo, una nausea
Formándose. Y las palabras subiendo.
Oh, palabras desmoralizadas, sin embargo a salvo, dichas de nuevo.
Poder de la voz humana inventando nuevos vocablos y dando aliento
a los exhaustos.
Dignidad de la boca, abierta en ira justa y amor profundo,
crispación del ser humano, árbol irritado, contra la miseria y la furia
de los dictadores,
oh Carlitos, amigo mío y nuestro, tus zapatos y tu bigote transitan
por un camino de polvo y esperanza.

h Carlitos,
migo mío

Tomados de las manos

No seré el poeta de un mundo caduco.
Tampoco cantaré el mundo futuro.
Estoy atado a la vida y miro a mis compañeros.
Están taciturnos, pero nutren grandes esperanzas.
Entre ellos, considero la enorme realidad.
El presente es tan grande, no nos alejemos.
No nos alejemos mucho, vayamos tomados de las manos.

No seré el cantante de una mujer, de una historia,
no diré los suspiros del crepúsculo, el paisaje visto desde la ventana,
no distribuiré estupefacientes o cartas de suicida,
no huiré a las islas ni seré raptado por serafines.
El tiempo es mi materia, el tiempo presente, los hombres presentes,
la vida presente.



Eduardo de Oliveira Coutinho (1933-

Conocimiento de Jorge de Lima

Era Fulô, la negra, quien llamaba

desde el negro vergel. Y eran trompetas,
salmos, carros de fuego, esos murmullos
de Dios hacia su pueblo, y eran puros

cantos de lavanderas en la fuente
y era la fuente misma, eran nostálgicos
efluvios de la infancia y del futuro,
era un ay portugués deshecho en caña.

Era un fluir de esencias y eran formas
de un color no terreno junto al hombre,
la invención del amor en la era atómica,

el consultorio mítico y lunar
(poesía antes de la luz y después de ella),
era Jorge de Lima con sus ángeles.

La flor y la nausea

Atado a mi clase y a algunas prendas,
voy de blanco por la calle grisácea.
Melancolías y mercancías me acechan.
¿Debo seguir hasta la nausea?
¿Puedo, sin armas, rebelarme?

Ojos sucios en el reloj de la torre:
No, no ha llegado el tiempo de la completa justicia.
El tiempo es aún de heces, malos poemas, alucinaciones y espera.
El tiempo pobre, el poeta pobre
se funden en el mismo *impasse*.

En vano intento explicarme, los muros son sordos.
Bajo la piel de las palabras hay cifras y códigos.
El sol consuela a los enfermos y no los renueva.
Las cosas. Qué tristes son las cosas, consideradas sin énfasis.

Vomitar este tedio sobre la ciudad.
Cuarenta años y ningún problema
resuelto; ni siquiera planteado.
Ninguna carta escrita ni recibida.
Todos los hombres vuelven a sus casas.
Están menos libres, pero llevan el diario
y deletrean el mundo, sabiendo que lo pierden.

Crímenes de la tierra, ¿cómo perdonarlos?
Participé en muchos, disimulé otros.
Algunos me parecieron buenos, fueron publicados.
Crímenes suaves que ayudan a vivir.
Ración diaria de error, distribuida en casa.
Los feroces panaderos del mal.
Los feroces lecheros del mal.

Incendiarlo todo, incluso a mí mismo.
Al niño de 1918 le decían anarquista.
Pero mi odio es lo mejor de mí.
Con él me salvo
y doy a pocos una esperanza mínima.

¡Una flor nació en la calle!
Guarden distancia, tranvías, camiones, río de acero del tráfico.
Una flor aún descolorida
engaña a la policía, rompe el asfalto.
Guarden completo silencio, paralicen los negocios,
les digo que nació una flor.

Su color no puede verse.
Sus pétalos no se abren.
Su nombre no está en los libros.
Es fea. Pero es realmente una flor.

Me siento en el suelo de la capital del país a las cinco de la tarde
Y lentamente paso la mano por esa forma insegura.
Allá sobre los montes, nubes macizas van hinchándose.
Pequeños puntos blancos se mueven en el mar, gallinas en pánico.
Es fea. Pero es una flor. Rompió el asfalto, el tedio, el asco, el odio.

Es fea.
Pero es una flor.

Nuestro tiempo

A Oswaldo Alves

I

Este es tiempo de partido,
tiempo de hombres partidos.

En vano recorremos volúmenes,
viajamos y nos coloreamos.
La hora presentida se desmigaja en polvo por la calle.
Los hombres piden carne. Fuego. Zapatos.
Las leyes no bastan. Los lirios no nacen
de la ley. Mi nombre es tumulto y se escribe
en la piedra.

Visito los hechos, no te encuentro.
¿Dónde te ocultas, precaria síntesis,
prenda de mi sueño, luz
que duerme encendida en el porche?
Menudas certezas en préstamo, ningún beso
sube a mi hombro para contarme
la ciudad de los hombres completos.

Me callo, espero, descifro.
Las cosas quizá mejoren.
¡Son tan fuertes, las cosas!

Pero yo no soy las cosas y me rebelo.
Hay palabras en mí que buscan un canal,
son roncas y duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas desde hace tanto,
perdieron el sentido, sólo quieren explotar.

Y el vestido rojo cubre la desnudez del amor

II

Este es tiempo de divisas,
tiempo de gente cortada.
Manos que viajan sin brazos,
obscenos gestos aislados.

Se mudó la calle de la infancia.
Y el vestido rojo
rojo
cubre la desnudez del amor,
al relente, en el valle.

Símbolos oscuros se multiplican.
¿Guerra, verdad, flores?
De los laboratorios platónicos movilizados
viene un soplo que encrespa los rostros
y disipa, en la playa, las palabras.

La oscuridad se extiende, pero no elimina
el sucedáneo de la estrella en las manos.
Ciertas partes de nosotros ¡cómo brillan! Son uñas,
anillos, perlas, cigarros, linternas,
son partes más íntimas,
la pulsación, el jadeo,
y el aire de la noche es el estrictamente necesario
para continuar, y continuamos.

III

Y continuamos. Es tiempo de muletas.
Tiempo de muertos habladores
y viejas paralíticas que añoran el bailongo,
pero aún es tiempo de vivir y contar.
Ciertas historias no se han perdido.
Conozco bien esta casa,
por la derecha se entra, por la izquierda se sube,

la sala grande conduce a cuartos terribles,
como el del entierro que no se hizo, el del cuerpo olvidado en la mesa,
conduce a la despensa de frutas ácidas,
al claro jardín central, al agua
que gotea y susurra
el incesto, la bendición, la partida,
conduce a las celdas cerradas, que contienen:
¿papeles?
¿crímenes?
¿monedas?

Oh, cuenta, vieja negra, oh, periodista, poeta, pequeño historiador urbano,
oh, sordomudo, depositario de mis desfallecimientos, ábrete y cuenta,
joven presa en la memoria, viejo lisiado, cucarachas de los archivos, puertas que
/rechinan, soledad y asco,
personas y cosas enigmáticas, contad,
capa de polvo de los pianos desmantelados, contad;
viejos sellos del emperador, aparatos de porcelana partidos, contad;
huesos en la calle, fragmentos de periódico, alfileteros en el suelo de la costurera, luto
/en el brazo, palomas, perros errantes,
/animales cazados, contad.
Todo es tan difícil después de que callasteis...
Y muchos de vosotros nunca se abrieron.

IV

Es tiempo de medio silencio,
de boca helada y murmullo,
palabra indirecta, aviso
en la esquina. Tiempo de cinco sentidos
en uno. El espía cena con nosotros.

Es tiempo de cortinas pardas,
de cielo neutro, política
en la manzana, en el santo, en el goce,
amor y desamor, cólera
blanda, gin tonic,

ojos pintados,
dientes de vidrio,
grotesca lengua torcida.
A esto le llamamos: balance.

En el callejón
tan sólo hay un muro,
sobre él, la policía.
En el cielo de la propaganda
hay aves que anuncian
la gloria.
En el cuarto,
irrisión y tres cuellos de camisa sucios.

V

Escucha la hora formidable del almuerzo
en la ciudad. Las oficinas, de golpe, se vacían.
Las bocas chupan un río de carne, legumbres y tartas vitaminadas.
¡Salta de prisa del mar la bandeja de peces argénteos!
Los subterráneos del hambre lloran caldo de sopa,
ojos líquidos de perro a través del vidrio devoran tu hueso.
Come, brazo mecánico, aliméntate, mano de papel, es tiempo de
comida,
más tarde será de amor.

Lentamente las oficinas se recuperan, y los negocios, forma indecisa,
evolucionan.
El espléndido negocio se insinúa en el tráfico.
Las multitudes que lo cruzan no lo ven. No tiene color ni aroma.
Está disimulado en el tranvía, por detrás de la brisa del sur,
viene en la arena, en el teléfono, en la batalla aérea,
se adueña de tu alma y extrae de ella un porcentaje.
Escucha la hora prolongada del retorno.
Hombre tras hombre, mujer, niño, hombre,

ropa, cigarro, sombrero, ropa, ropa, ropa,
hombre, hombre, mujer, hombre, mujer, ropa, hombre
imaginan que esperan cualquier cosa,
y se quedan mudos, se escurren paso a paso, se sientan,
últimos siervos del negocio, imaginan volver a casa,
de noche, entre muros apagados, en una supuesta ciudad, imaginan.

Escucha la pequeña hora nocturna de compensación, lecturas, fuga al casino, paseo
/en la
playa.
el cuerpo al lado del cuerpo, al final distendido,
junto con la ropa desprovisto del incómodo pensamiento de esclavo,
escucha el cuerpo rechinar, enlazar, refluir,
errar por objetos remotos y, bajo ellos sepultado sin dolor,
confiarse al qué-me-importa
del sueño.

Escucha el horrible empleo del día
en todos los países de habla humana,
la falsificación de las palabras salpicando los periódicos,
el mundo irreal de los notarios donde la propiedad es un pastel con flores,
los bancos triturando suavemente el pescuezo del azúcar,
la constelación de hormigas y usureros,
la mala poesía, la mala novela,
los frágiles que se entregan a la protección del basilisco,
el hombre feo, de mortal fealdad,
paseando en un bote
en un siniestro crepúsculo de sábado.

VI

En domésticos sótanos,
orquídeas y opciones
de compra y desquite.
La preñez eléctrica

Ya no trae deliquios.
Los niños alérgicos
se cambian; se arreglan.
Hay una implacable
guerra a los insectos.
Se cuentan historias
por correspondencia.
La mesa reúne
un vaso, un cuchillo;
la cama devora
tu soledad.
Se salva el honor
Y la herencia del ganado.

VII

O no se salva, y da lo mismo. Hay soluciones hay bálsamos
para cada momento y dolor. Hay fuertes bálsamos,
dolores de clase, de sangrienta furia
y plácido rostro. Y hay mínimos
bálsamos, recalcados dolores innobles,
lesiones que ningún gobierno autoriza,
no obstante duelen,
melancolías insobornables,
ira, reprobación, disgusto
ante este sombrero viejo, esta calle lodosa, el Estado.
Y está el llanto en el teatro,
¿en el escenario? ¿en el público? ¿en los asientos?
Está, sobre todo, el llanto en el teatro,
ya tarde, ya confuso,
empaña las luces, se engolfa en el linóleo,
va a minar los almacenes, los callejones coloniales donde pasean
ratas nocturnas,
va a mojar, en la siembra madura, el maíz ondulante,
y a secarse al sol, en un charco amargo.

Y dentro del llanto mi rostro burlón,
mi ojo que ríe y desprecia,
mi repugnancia total por vuestro lirismo deteriorado,
que contamina la esencia misma de los diamantes.

VIII

El poeta
declina toda responsabilidad
por la marcha del mundo capitalista
y con sus palabras, intuiciones, símbolos y otras armas
promete ayudar
a destruirlo
como una cantera, una selva,
una larva.

O no se salva,
y da lo mismo.

http://mioficioestraicionar.blogspot.com/2011/03/nuestro-tiempo-carlos-drummond-de.html



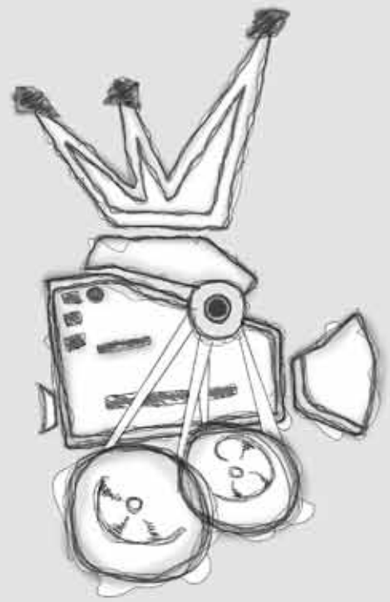
Carlos Diegues (1940-)

No es el saludo de los devotos
ni de los partidarios lo que te ofrezco,
sino el de los hombres comunes,
éstos no existen,
en una ciudad común

Carlos Drummond de Andrade

Pie a tierra, Suplemento literario de *Gaceta*
Publicación trimestral de la Universidad Veracruzana.
Año XII, número 91, abril-junio, 2011.

Coordinación: José Luis Rivas y Agustín del Moral
Investigación, captura y corrección: Bertha Laura Barrientos B.
Diseño y formación: Karina Juárez
Imágenes: Collage de Carlos Torralba,
directores del Cinema Novo Brasileño



Cine Club
del Aula Clavijero

Funciones:
lunes y miércoles, 18 horas

Aula Clavijero / Juárez 55, Centro
Xalapa, Veracruz

Entrada libre

Universidad Veracruzana
Dirección General de Comunicación Universitaria
Departamento de Cinematografía

gaceta

Universidad Veracruzana

Dirección

Lomas del Estadio s/n
Edificio D, 1er piso, Unidad Central
Zona Universitaria, C.P. 91000
Xalapa-Enríquez, Veracruz, México

Tel. 01 (228) 842 17 36
Conm. 842 17 00
Ext. 11736
Fax 842 27 46
gacetauv@uv.mx

www.uv.mx/gaceta