



El hueco del abismo
(Acercamiento a mi experiencia del silencio)

| JAVIER SICILIA | 7

Coreografías didácticas y nuevos escenarios para la docencia
universitaria en la pospandemia | MIGUEL ÁNGEL ZABALZA | 25

Juan Martínez o el vidente de la periferia | JORGE ORTEGA | 35

Dossier: San Junípero Serra. Fundador de la Nueva California

| CARLOS LAZCANO SAHAGÚN | 47

Escarabajo | MELISSA SÁNCHEZ CASTILLO | 59

Este sucio corazón | ANA FUENTE | 65

Roma: Cine, memoria y realidad de una
época sinuosa del México contemporáneo | RAMÓN AGÚNDEZ | 71



POSGRADO

Conecta, vincula y expande tu horizonte

Con nuestras 12 Maestrías, además de 26 concentraciones altamente especializadas.

MBA.



MBA: DOBLE GRADO



MBA: TRIPLE GRADO

Campus Virtual

El futuro es mañana, transfórmalo desde hoy.

▶▶ **Modalidad Virtual Flex**

Impulsa tu experiencia profesional a través de esta modalidad con clases en línea y un complemento de actividades presenciales que te permitirán crecer y seguir avanzando, sin descuidar lo que tanto te gusta.

- Maestría en Derecho
- Maestría en Educación
- Maestría en Ingeniería e Innovación
- Maestría en Gerontología Social
- Maestría en Neuropsicología

Programas que se adaptan a tu estilo de vida.

Licenciatura Ejecutiva

- Dirección de Negocios

Maestrías

- Intervención Socioeducativa
- Innovación y Excelencia Operacional

Prepárate con académicos expertos en sus áreas y desarrolla proyectos de aplicación al mundo real.



Cambias tú, cambia el mundo.

| VENTANA EDITORIAL |

En el marco del 62 aniversario de CETYS Universidad, presentamos el nuevo número de *Arquetipos*.

En la sección UMBRALES, Javier Sicilia entrega “El hueco en el abismo (Acercamiento a mi experiencia del silencio)”, ensayo donde reflexiona sobre por qué dejó de escribir poesía y que forma parte del libro inédito *Aproximaciones a un tiempo del fin y el silencio*, de inminente aparición en el Programa Editorial del CETYS Universidad.

Por otro lado, en el campo de la pedagogía, la voz de Miguel Ángel Zabalza la encontramos en “Coreografías didácticas y nuevos escenarios para la docencia universitaria en la pospandemia”, un artículo editado por Néstor Robles, a partir de una entrevista realizada en el CETYS campus Tijuana el mes de agosto de 2023, durante una visita del académico español como Cátedra Distinguida. Mientras que Jorge Ortega revive y comenta la vida y obra de un poeta autoexiliado en Tijuana, en “Juan Martínez o el vidente de la periferia”.

Las fotografías incluidas en REFLEJOS corresponden al historiador, espeleólogo y explorador, Carlos Lazcano Sahagún, quien nos muestra un recorrido visual por las primeras nueve misiones establecidas por San Junípero Serra, fundador de la Nueva California.

En POÉTICAS, Melissa Sánchez Castillo, también conocida como Nubia, nos comparte una muestra de su libro *Escarabajo*. En ORDALÍAS, Ana Fuente nos cuenta la historia de un personaje que después de recibir un trasplante, sufre consecuencias extraordinarias en el cuento “Este sucio corazón”.

Cerramos la sección HERALDOS con “Roma: Cine, memoria y realidad de una época sinuosa del México contemporáneo”, de Ramón Agúndez, una reseña de la multipremiada película de Alfonso Cuarón. @

Arquetipos ⁵⁶

DIRECTORIO

Dr. Fernando León García
**Rector del Sistema
CETYS Universidad**

Dr. Alberto Gárate Rivera
Vicerrector Académico

C.P. Arturo Álvarez Soto
Vicerrector Administrativo

Mtra. Mónica Manzanilla Arellano
Vicerrectora de Avance Institucional

Mtra. Jessica Ibarra Ramonet
**Vicerrectora de Desarrollo y
Experiencia Estudiantil**

Dr. Jorge Ortega Acevedo
Coordinador del Programa Editorial

REVISTA ARQUETIPOS
Patricio Bayardo Gómez (+)
Director Fundador

CONSEJO EDITORIAL
Marina Alvelais Alarcón · Eduardo Du-
razo Watanabe · Ibza América García
León · Carlos González Palacios · Jorge
Francisco Sánchez (Jofras).

DISEÑO DE INTERIORES Y PORTADA
Rosa Espinoza

EDICIÓN
Néstor de J. Robles Gutiérrez

FOTOGRAFÍA DE PORTADA
Carlos Lazcano Sahagún

IMPRESIÓN
Grupo Comersia, S.A. de C.V., Ciudad
de México.

ARQUETIPOS, No. 56, enero-abril de 2023, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Educativo del Noroeste, que no persigue fines de lucro. Calz. CETYS, s/n, Col. Rivera, Mexicali, Baja California, C. P. 21259, Tel. +52 (686) 567-3700, www.cetys.mx/programa-editorial, arquetipos@cetys.mx. Editor responsable: Néstor de Jesús Robles Gutiérrez. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2022-040614002300-102, ISSN: 2954-5048, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Licitud de Título y contenido en trámite. Impresa por Comersia Impresiones, S. A. de C. V., Insurgentes Sur 1793-207, colonia Guadalupe Inn, C. P. 01020, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir en enero de 2023 con un tiraje de 600 ejemplares. Todos los artículos que aparecen publicados son responsabilidad exclusiva de sus autores. Se autoriza la reproducción de los mismos, citando la fuente original siempre que se realice de manera íntegra, sin modificaciones y con el siguiente crédito de manera visible: © CETYS Universidad. Consultar la revista completa en: <https://www.cetys.mx/programa-editorial/>.





EL HUECO DEL ABISMO

(ACERCAMIENTOS A MI EXPERIENCIA DEL SILENCIO)

JAVIER SICILIA

Me inclino sobre él, lo ausculto. Me parece que algo todavía palpita en el hueco [...] Algo muy sordo y muy lejano: un rumor que se sofoca y se borra.

Jorge Semprún

¿Por qué dejé de escribir poesía? La pregunta, que se me ha hecho infinidad de veces –una pregunta que la propia poesía y la filosofía no dejan de hacer a todos los poetas que, como Rimbaud, Hölderlin o Celan, se han sumido de diferentes maneras en el silencio–, carece en el fondo de sentido. Alguien calla porque algo lo rebasó. Es todo. Su silencio, lo incomunicable que se instaló en él, es su respuesta. Sin embargo, esa respuesta que debería bastar, no es suficiente en el caso del poeta.

El poeta, por un extraño e inmenso llamado, por un *vocatus* –que en el caso es una gracia o una desgracia, un don– ha estado desde el principio poseído por la necesidad de clarificar lo que mira, escucha y siente dentro de sí mediante el filtro de la palabra. El poema es así el anverso de una emoción, de un desconcierto, quizá de una extraña y enloquecida visión o de una escucha sobre el interior de las cosas que es siempre incomprensible o, para decirlo con mayor precisión: la forma de ese misterio en el tiempo, como la aparición de la flor de loto que hunde sus raíces en las profundidades de un lago insondable.¹

¹ El poeta, dice Heidegger, hace que algo advenga, es decir, hace presente, pone delante de nosotros algo que estaba oculto, permitiendo así su aparición.

Ese sino del poeta que suscita, a través de la forma del poema, una respuesta, una clarificación en el orden de la belleza, a las emociones del propio poeta y del lector,² hace, por lo mismo, que la pregunta se vuelva, desde la decepción del lector, legítima. ¿Por qué callaste? ¿Qué hay en ese silencio? No es posible que un poeta pueda callar.

La pregunta, sin embargo, no deja de ser repugnante y dolorosa para el poeta. No imagino, en este sentido, ni a Rimbaud ni a Hölderlin ni a Celan respondiéndola. El francés habría proferido una inmensa cantidad de improperios; el segundo habría reaccionado como reaccionaba cuando le mencionaban a Goethe o hablaban de él mismo: con un enojo que rayaba en la cólera o, quizá, con esa extraña glosolalia con la que, se dice, respondía a ciertas preguntas: “Pallaksch, Pallaksch”;³ Celan ni siquiera habría reaccionado. Su suicidio, el tremendo gesto de su suicidio bajo el emblemático puente Mirabeau, fue su incontestable y terrible reacción a esa pregunta que sabía que le harían: un enigma dejado en el tiempo como una respuesta que, al igual que la flor de loto, hunde sus raíces en un profundo e insondable misterio.

En mi caso, me gustaría reaccionar, si no como Celan,⁴ sí de la misma manera a como imagino lo habrían hecho Rimbaud o Hölderlin. De hecho, en este momento en que escribo, siento una profunda vergüenza que raya en un sentimiento de impudicia y de cólera que, de no esforzarme, me llevarían a mandar todo este escrito al carajo y a decirles: “¿Quieren saber por qué guardé silencio? La respuesta está en el poema que escribí a mi hijo cuando me enteré

² En relación con esta comunión en la poesía, véase Sicilia (1998).

³ A este respecto, véase Felstiner (2002, pp. 244-245).

⁴ Debo, sin embargo, confesar que su opción no ha dejado de pasar a veces por mi cabeza acompañada por ese terrible aforismo de Nietzsche, otro poeta que también se encerró en el silencio: “La idea del suicidio –cito de memoria– es un gran consuelo. Ha permitido a no pocos hombres sobrellevar una mala noche”. A veces, lo que la tradición cristiana llama la tiristia, la acedia, un estado de apatía y de desesperación, se instala en mí y recuerdo entonces cómo a Dietrich Bonhoeffer lo conducía también a la tentación del suicidio: “Suicidio –escribió en la prisión de Tegel, donde fue recluido acusado de formar parte de la conspiración que intentó asesinar a Hitler en la operación Walkiria– no por sentimiento de culpa, sino porque en el fondo estoy ya muerto” (Bethge, 1970).

de su asesinato.⁵ Allí está todo”, como todo el silencio de Rimbaud está en las últimas líneas de *Una temporada en el infierno* y de las *Iluminaciones* o el de Hölderlin en su poema *Patmos* o el de Celan en *Le pont Mirabeau* de Apollinaire.

Por qué, sin embargo, no lo asumo así. Porque yo mismo, antes de encontrarme ante el silencio, he hecho la misma pregunta a esos poetas y a otros, y porque profundizando en sus obras y en sus vidas he tratado de responder. Tengo en este sentido una deuda que desafía mi repugnancia a hablar sobre aquello que no puede decirse, de lo que está en el silencio y que, al final de cuentas, sólo será en este escrito –no puede ser de otra manera– un impotente balbuceo.

“Escribir poesías después de Auschwitz –dijo Theodor Adorno en *Crítica de la cultura y sociedad*– es un acto bárbaro”. La frase es exagerada si atendemos a que después de la *Shoa* no sólo se ha continuado escribiendo poesía, sino que se ha escrito de manera abundante y de muy buena factura. Sin embargo, también es verdad que en los campos de exterminio, aunque se leía poesía, como lo testimonian la *Trilogía de Aushwitz* de Primo Levi y *La escritura o la vida*, de Jorge Semprún, no se escribió, hasta donde sé, y sus sobrevivientes o sus testigos, con excepciones como la Nelly Sachs o las de Levi y Celan –estos dos últimos que terminaron en el silencio del suicidio–, tampoco la escribieron o fueron, en su calidad de testigos o de seres humanos que sobrevivieron al horror, una minoría de excepción.⁶

Entre aquellos que continúan escribiendo y los otros hay una diferencia sustancial. A los segundos, la inhumanidad de su época –cuyos grados de espanto no tienen precedentes en la historia por la capacidad técnica y organizativa puesta al servicio metódico de un exterminio que intentó incluso borrar cualquier huella de memoria y de humanidad– gravó en su alma y en su carne los rasgos de su intolerable e inde-

⁵ Véase el poema final de mi libro *Vestigios* (Sicilia, 2013).

⁶ “La aporía de Auschwitz’ –escribió con una fina mirada Juan Villoro (2012) tomando como punto de partida mi novela *El fondo de la noche*– es la urgencia de narrar lo que no puede ser dicho. Sólo quienes [murieron en la cámara de gas y desaparecieron] en los hornos crematorios fueron testigos integrales del espanto. Su voz no puede volver; esa experiencia quedó del otro lado del sentido. De esa imposibilidad deriva la obligación ética del testimonio. El cronista y el sobreviviente saben que no llegarán al fondo de la noche. La importancia de su tarea depende de acercarse lo más posible a una meta inalcanzable”.

cible rostro. En ellos –de manera distinta al silencio de Rimbaud⁷ o de Hölderlin–,⁸ la experiencia de esa realidad, tarde o temprano terminó por paralizar su palabra. Frente a ella –me parece que ese es el contenido de la sentencia de Adorno– escribir poesía se volvió un acto trivial, frívolo, impertinente, una extensión de la barbarie,⁹ del sinsentido. En la medida en que el mundo de Auschwitz es la instalación del mal radical, ese mundo queda fuera de la palabra y de cualquier razón.

Hay algo de eso en mi experiencia del silencio. Auschwitz, contra lo que podría pensarse, no es asunto de números, sino de intensidad: forma parte de cualquier víctima que repentinamente es golpeada por el mal y el imperio de su no significación.

Aunque el mal y el silencio, por ese extraño proceso de la poesía que nos impone una visión profunda de la realidad, a veces dichosa, a veces espantosa, han estado en mi intuición creadora y han

⁷ Aunque el silencio de Rimbaud se ha atribuido al hecho de haber cambiado la palabra por la acción (“Tras haber dominado los recursos del lenguaje –escribió Georges Steiner sobre él en “El silencio y el poeta” (Lenguaje y silencio, 2003, pp. 65-66)– como sólo un excelso poeta puede hacerlo, Rimbaud se vuelve hacia el más noble lenguaje de los actos. El niño sueña y balbucea; el hombre hace”), yo tengo para mí que Rimbaud dejó de escribir porque, como señalan Jacques y Raïssa Maritain en referencia a la Carta del vidente que el poeta dirigió a su maestro Georges Izambard, quiso hacer de la poesía un poder de dominación, que está lejos de la humildad del acto poético. Fracasó: lo que vio en sus revelaciones de manera oscura fue el horror de su pretensión: el infierno de “la realidad rugosa” que terminó por abrazar en el comercio en el Sudán y en el tráfico de armas de Etiopía al que se dedicó. Rimbaud, en este sentido, no sólo dejó de escribir para hundirse en el silencio de un infierno tan real como la racionalidad moderna de la que quiso escapar, “sino que se vengó de la poesía, se aplicó [al igual que lo haría el racionalismo de su época que derivaría en el poder asesino de la técnica puesta al servicio del exterminio y de la administración de la vida] a rechazarla de sí mismo como si tratara de un monstruo”; su silencio es infernal (Maritain y Maritain, 1985, p. 858 [traducción propia]).

⁸ El silencio de Hölderlin es distinto al de Rimbaud. No es una negación de la poesía, sino su fin último. “[Su silencio] representa la palabra que se supera a sí misma, representa su culminación, no en otro medio, sino en la antítesis y en la negación que la refuta y le hace eco al mismo tiempo, en el silencio”. El silencio de Hölderlin se aproxima al de la contemplación del místico o, quizá, lo es (Steiner, 2003, pp. 65-66).

⁹ Recuérdese que la etimología de bárbaro es de origen onomatopéyico. Se refiere, en la Roma antigua, a aquellos pueblos extranjeros cuyas palabras sonaban a los oídos romanos como “bar, bar, bar” y en consecuencia carecían de significación para ellos; bárbaro quiere decir “el que balbucea”.

formado parte de mi literatura¹⁰ (como lo ha estado en otros poetas o testigos del horror, pienso, por ejemplo, en algunas imágenes de los profetas hebreos,¹¹ en Kafka o en el propio Rimbaud que terminó devorado por sus visiones, por nombrar sólo algunos), ninguna de ellas formaba parte de mi experiencia concreta. Tomado por esas visiones, que formaban parte de la temperatura del mundo, buscaba mediante la palabra acercarme lo más posible al fondo de esa oscuridad “inalcanzable” que dolorosamente se me había impuesto¹² junto con la experiencia de Dios revelada en el Evangelio. Sin embargo, cuando el mal cayó en mi vida de manera brutal en el asesinato de mi hijo Juan Francisco y de sus amigos, el sufrimiento y el silencio se me impusieron de manera inmediata y perentoria. Ante esa experiencia –la muerte de un hijo–, para la cual los milenios de humanidad no han podido forjar una palabra que la contenga, las cosas dejaron de resonar en mi interior como si estuvieran vacías. Lo único que había allí, que continúa estando allí, es, como lo he escrito varias veces, “una sensación de desarraigo de la vida que se parece a (un estado atenuado de) la muerte y que resuena en la carne como un sufrimiento físico en donde falta el aire y duele el corazón; una especie de desorden biológico y psíquico (producido) por la liberación brutal de un amor cuyo objeto (me había sido) brutal e injusta-

¹⁰ Particularmente y como una premonición atroz en *El fondo de la noche* y en el último libro de poesía que escribí y que en su título primero llevaba el espantoso estigma: *Los restos*. Los editores lo cambiaron por el de *Vestigios*.

¹¹ Pese a las terribles imágenes que hay en los profetas hebreos, el sentido de ellas gira en torno a un acontecimiento dichoso. Para ellos, “lo que [sucedió] en la historia o se [veía] en la naturaleza [era en sí horror] presagio, en el sentido de que el embarazo de una mujer presagia un nacimiento [...] Los profetas de Israel plantean esta asombrosa afirmación: hablan [en medio del horror que documentan] de un mañana que será totalmente sorprendente, mesiánico [...] Todo el Antiguo Testamento está, en este sentido, “encinta” del Mesías” (Illich y Cayley, 2007, p. 85); véase también Sicilia (2011).

¹² Desde niño me ha perseguido oscuramente la sensación de que alguno de mi seres amados no volvería. Si alguno de ellos, caía la noche, tardaba en llegar, una inmensa angustia me recorría y, asomado a la ventana, el tiempo de la espera adquiría el peso infernal de lo eterno. ¿Qué pensaba? Nada. Era sólo la experiencia interior e inasible de la presencia del mal que a veces también habitaba mis sueños en la forma de una casa cuya atmósfera era irrespirable. Esa sensación de desolación y de abandono, a pesar de mi vida que ha estado rodeada de mucho amor, siempre me ha habitado como una negación profunda del amor y sus significados, como el gesto atroz de Getsemaní y de la Cruz que hace sobrevivir el amor en la tortura de una extraña esperanza.

mente arrancado y (...) cuyo ultraje”¹³ me había abierto, en medio de la impotencia, a un vacío tan oscuro como la muerte misma.¹⁴ Un estado que la tradición cristiana ha llamado la “derelicción” y que Simone Weil –otra que también terminó por asumir el silencio– llamó con un lenguaje más directo la desdicha.¹⁵ Después, no he dejado de escuchar ese mismo sufrimiento en boca de otros padres, de otras madres y detrás de él la misma angustia, la misma desolación, el mismo hueco que no encuentra la palabra para decirse. Uno cierra entonces los ojos cada noche y mira a unos muchachos asustados –uno de ellos, mi hijo– frente a unos tipos armados que los golpean, los humillan, los veján y finalmente los van ejecutando uno a uno asfixiándolos con bolsas de plástico. Mira a una adolescente violada durante días enteros por otros seres humanos y luego arrodillada, frente a la fosa que cavaron para ella, decapitada brutalmente. Allí, en medio de esas imágenes que sucedieron, pero que siguen sucediendo en el presente de la memoria, que se te imponen como si se hubieran grabado para siempre en la carne, el horror, el temor, la angustia, los ojos abiertos y el cuerpo paralizado de terror, junto con una profunda sensación de culpabilidad y suciedad –la misma que debería sentir el criminal y que no siente– se apoderan de ti. Abres los ojos en medio del sobresalto y del ahogo del grito y lo que miras es la noche, la oscuridad de la noche y el silencio inmenso detrás de la angustia que te acompañó a lo largo del día y que el consuelo, el abrazo de otros, el amor, atenuaron un poco.

¿Qué puede decirse desde allí? Lo que estoy diciendo, me dirán. Pero a lo que me refiero es al fondo insondable del silencio, al abismo que nos llega como un rumor horrible que nos paraliza hasta la mudez, a eso que Villoro llama “la meta inalcanzable” y que está, junto con los asesinados, del otro lado del sentido, en la noche misma, y que el poeta siempre trata de decir, pero que, llegado allí, no puede, como si la asfixia misma le hubiera desgarrado el aliento, como si el lenguaje más fino, el de la poesía, degradado por el

¹³ “El rostro de las víctimas”, texto leído en el Encuentro Fe y Cultura, Diálogo por la Paz, 3 de septiembre de 2012. www.movimientoporlapaz. Véase también Sicilia (2003).

¹⁴ Véase *El deshabitado* (Sicilia, 2016).

¹⁵ Véase en relación a esto, su espléndido texto “El amor de Dios y la desdicha” (Weil, 1993); y “La clave mística de Simone Weil” (Sicilia, 2010).

horror y el envilecimiento de la palabra, no alcanzara para decir ya nada del sentido que quedó atrapado más allá del sentido, en el silencio mismo, como una pregunta lanzada al vacío.

Para un poeta, la palabra es sagrada —“el mundo —escribió con acierto Octavio Paz— está hecho de palabras —; lo es más para un católico que como yo ejerce ese oficio. Según el Génesis, el mundo fue creado mediante la palabra y esa palabra, llena de un peso carnal y perentorio a lo largo de toda la Biblia,¹⁶ es, nos dice el Evangelio de San Juan, una persona, una presencia encarnada. Esa palabra, que en el orden del poema es una participación de la palabra creadora de Dios¹⁷ y en el orden del ser una participación del Verbo en la presencia humana, es la manifestación de Dios, su presencia entre nosotros o, para ser más precisos, su imagen. Dios, en este sentido, como la flor de loto, que usé como un análogo de la poesía, se nos revela por su ausencia en la belleza de lo creado, semejante, diría André Compte-Sponville, comentando a Simone Weil, “a la huella que deja un caminante al bajar la marea, único testimonio [...] a un tiempo de su existencia y desaparición”.¹⁸ No hay otra forma de captarlo. Dios, en esa escandalosa lógica de la revelación cristiana, es amor, y el amor es retiramiento, renuncia. Sólo se puede crear, dar vida —el poeta lo sabe tanto como el santo y los padres—retirándose de sí (de lo contrario sólo habría nuestra presencia que es siempre nada).¹⁹ Es allí, en esa extraña ausencia, en ese vacío del yo, que permite la aparición de otros o de algo, donde Dios reve-

¹⁶ A este respecto véase Sicilia (1998a y 1998b).

¹⁷ Todo poeta imita en este sentido al Dios creador o, para decirlo con Aristóteles, a la Naturaleza, es decir, la manera en que desde la oscuridad más profunda, Dios o la Naturaleza, hacen aparecer algo. Podría decirse algo semejante del santo, que imita en su bondad el ser de Dios.

¹⁸ Véase Compte-Sponville (2000, p. 273); también, Sicilia (2010).

¹⁹ Hay en la revelación judeocristiana dos momentos que hablan de esa realidad y que la tradición ha llamado kenosis, vaciamiento, el primero es el de la creación: Dios, diría Isaac Luria, Weil y Compte-Sponville, sólo pudo crear retirándose detrás de su palabra (de lo contrario sólo habría Dios); el segundo es el de la encarnación de esa verbalidad: Dios renuncia a sí mismo para hacerse un ser humano absolutamente vulnerable, se suicida, diría Blondel. Ambas revelaciones sólo pueden develarnos a un Dios amoroso, y por lo mismo, impotente en su omnipotencia. Un Dios absolutamente ajeno al poder y absolutamente insondable.



la como imagen participada de su ser inabarcable, proporcional al hombre. Sin esa mediación de la belleza o de la bondad, Dios sería sólo un inmenso abismo, un lago insondable, el *mysterium tremendum* de un vertiginoso abismo sin fin. Las creaciones tanto de Dios como del hombre serían en este sentido un umbral a través del cual transitamos para contemplarlo. Quizá la tradición del icono podría, en su plasticidad, clarificar más estas ideas extremadamente delicadas. Un icono, esas pinturas que se desarrollaron como una respuesta cristiana al problema de las imágenes,²⁰ no es en realidad una pintura, una representación, sino un umbral sagrado. Está hecho para la contemplación de la invisibilidad de Dios. La tradición espiritual dice que frente al icono hay que arrodillarse y centrar la mirada en él hasta que el icono comienza a vibrar. Entonces cruzamos el umbral: la imagen desaparece y nos hallamos en el otro lado del misterio, en el centro de aquello del cual el icono es su imagen o, para usar otra palabra griega, el *typos*: la presencia que desemboca en el silencio y se resuelve en el vacío que todo lo contiene y del que emana todo. Podríamos decir, en este sentido, que el ser humano es el icono absoluto de Dios, una participación encarnada de la palabra, que la propia palabra del poeta –que dice el sentido profundo de las cosas y del ser– revela y hace resonar mediante metáforas, imágenes y sorprendentes ritmos.

¿Qué sucede cuando el icono es destrozado? Que ya no hay mediación posible. Cuando asesinaron a mi hijo y a sus amigos, ese icono, esa presencia de Dios en mi vida, quedó destrozada. No hay ya y no ha habido palabra que pueda dar cuenta de ese horror y, al mismo tiempo, del misterio de Dios. Llegado a esos límites donde el mal irrumpe con toda la fuerza de su no significación, lo que queda es la oscuridad abisal de donde surge un rumor ininteligible cuyo sonido es el silencio. Es la experiencia atroz del viernes y del sábado santos en donde la palabra encarnada, después de haberse vuelto maldición en la cruz, desciende, bajo el silencio de Dios y de

²⁰ Cuando la comunidad cristiana se consolidó, la prohibición judía de hacer imágenes –una prohibición que hunde sus raíces en la Caída, el pecado de Adán y Eva, que distorsionó la imagen que Dios había impreso en su creación– volvió a plantearse. La respuesta, frente al restablecimiento de esa imagen en Cristo, fue el icono que sólo pintó al Cristo transfigurado en su resurrección y a los santos, presencias de la imagen de Dios restablecida en el Cristo resucitado.

los hombres –es el único momento en la liturgia cristiana en donde la palabra de la misa guarda silencio– a la oscuridad de la tumba. No es el vacío de donde emana la palabra, un vacío, un hueco blanco, sino el hueco oscuro, a donde, a causa de la violencia del mal, vuelve todo y aguarda en una esperanza tan oscura como el hueco al que descendió. Nada hay allí que pueda contener la palabra degradada. Hablar desde allí es, como dice Steiner, “arriesgar la supervivencia del lenguaje en tanto creador y portador de verdades humanas y racionales. Las palabras saturadas de mentiras y atrocidades [que se encarnan en los actos criminales de una época y de un mundo] difícilmente pueden resumir la vida” (2003, p. 144). Por ello, el lenguaje de Celan, que trató de devolverle la dignidad significativa al alemán degradado por los nazis, se fue haciendo cada vez más crítico hasta quedar atravesado por la autoridad del silencio.

El que mejor ha expresado esta realidad de manera terriblemente plástica es Mark Rothko, un pintor que, al igual que Celan, terminó por abrazar, el mismo año de 1970, el silencio de la muerte.

Muchos años pasé abismado en sus lienzos, particularmente en los rojos y negros que produjo en la década de los cincuenta y sesenta. No los comprendía –la pintura abstracta siempre me ha producido un experiencia que, por su ausencia iconográfica o figurativa, se mueve entre la fascinación y el rechazo.

A partir del asesinato de mi hijo, Rothko, por un extraño azar, volvió a mi vida. En medio de las caravanas que el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad hizo para visibilizar el dolor del país, Víctor Trujillo me invitó, junto con Emilio Álvarez Icaza, Raquel Pastor e Isolda Osorio, a ver la adaptación que había hecho de la espléndida obra de John Logan, *Rojo*. Frente al drama allí narrado y mi propia tragedia, comprendí entonces que Rothko no era, como siempre creí, un pintor abstracto, sino icónico. Sólo que sus iconos, que ya presentaban profundas deformidades en su obra figurativa, habían desaparecido bajo el poder de las ideologías y de sus técnicas. Sus rojos, con los que concluye su obra, no eran más que el último testimonio del hombre sometido a la fuerza atroz de la violencia: la sangre derramada; sus negros, el otro lado del sentido, el silencio expresado en pintura. Destruído el umbral, lo que quedaba frente a Rothko era la oscuridad del vacío, el hueco abisal del que emana, si los miras mucho tiempo, una extraña luminosidad. La infancia de

Rothko estuvo marcada por la violencia brutal que los Cosacos ejercieron sobre los judíos. Una imagen persistente durante toda su vida fue la de aquellas escenas de los Cosacos obligando –como lo harían después los nazis y los rusos– a los judíos a cavar su propia tumba. No sin razón, algunos críticos han visto en las formas rectangulares, tan recurrentes en sus pinturas la evocación de estas tumbas Breslin (1993, pp. 17-19).

Muchos meses después, durante la Caravana por la Paz a Estados Unidos, en agosto de 2012, en medio de la visibilización de las víctimas, de los discursos, de los diálogos políticos y de las acciones no-violentas, los organizadores de nuestra estancia en Houston tuvieron un gesto inesperado: me invitaron a leer poesía en la capilla Rothko –esa magnífica obra que el propio Rothko concibió en 1964 a petición de la familia Menil, seis años antes de su suicidio y que, edificada dentro de la universidad católica de St. Thomas, alberga sus más profundos y luminosos negros, sus más sobrecogedores e inquietantes iconos.

Aunque no he dejado de leer poesía y nunca dejé de citar en los discursos que pronuncié durante las caravanas y los diálogos del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (2011-2012) poemas como claves del sentido extraviado –uno busca siempre mirarse en esos iconos lingüísticos en busca de un umbral, de un destello–, yo no iba preparado para ese gesto inesperado como la gracia. No llevaba un solo poema mío traducido, ni si siquiera un libro. Traía, sin embargo, mi USB y en él la versión final de *Tríptico del Desierto*. Escogí tres poemas, que mi amigo José Luis Barajas imprimió en algún lugar de Houston: los cantos III y V de la sección “dolor” del primer panel del *Tríptico del desierto*: “las cuentas en los dedos”, y el canto III del tercer panel, “La estría en el yermo”. Los tres, que pertenecen a un libro cuya estructura se inspira en la pintura, hablan de esa oscuridad luminosa. Al final, cuando rodeado por los 14 cuadros negros que habitan el interior de la capilla, concluí con esa extensión del canto III de “East Coker” de Eliot, que es mi canto III de “la estría en el yermo” – “[...] empobrecete toda, hasta ser nada, porque sólo en la nada el hueco del amor se hace visible,/ porque sólo en la nada el hueco del amor,/ porque sólo en la nada,/ en el brillo desnudo de la nada” –, quedé de cara a la noche donde el horror de la oscuridad y el asombro de la luz del amor –dos extremos indecibles–, se unían,



y supe de manera inequívoca que con ese poema y el que le escribí a mi Juanelo, el silencio de la poesía se había vuelto casi absoluto en mí. Frente al mal, las palabras, en el orden de la sacralidad del poema, no alcanzan y, como dije, corren el riesgo de degradarse, por ello hay que preservarlas en la urna del silencio; tampoco alcanzan, en el orden del misterio de Dios que, para poderlo captar en los cuadros negros de Rothko, es necesario, al igual que sucede con los iconos antiguos, contemplarlos mucho tiempo en el silencio de una muda oración, como si se estuviera, no ante un umbral, sino ante un abismo, ante el hueco del que brotara, valga la sinestesia, el luminoso y casi imperceptible rumor de la nada del amor.

Yo sé que detrás de esa noche de la fe –como si una especie de oscuro saber traspasara la tiniebla absoluta en la que mi experiencia sensible se encuentra– que mi Juanelo, y todos los inocentes muertos, habitan en la resurrección. Sé, sin embargo, también que de este lado de la tiniebla yo me encuentro, como el espectador de los cuadros negros de Rothko y el poeta que recita frente a ellos sus poemas más extremos, en el límite del sentido, y que delante de esa tiniebla no puedo ya decir nada. Mi lengua, al menos mi lengua sagrada, no alcanza a articularse bajo el peso de la asfixia. Está, frente a la oscuridad del viernes y del sábado santos o, mejor, frente al hueco del abismo, tratando de escuchar el rumor de luz que viene de su fondo, el aleteo de la resurrección de una nación y de un lenguaje que se prolonga densamente en el tiempo, sostenido únicamente, “en el brillo desnudo de la nada”, por el puro hueco del amor.

En medio de esas tinieblas, de esa ausencia y de cara a ese hueco, lo único que no podemos permitirnos es dejar de amar. Si lo hiciéramos, la oscuridad, las tinieblas en las que –si uno no tiene la fuerza de mirar más allá del horror– no hay nada que amar, se volverían definitivas. “Es necesario que el alma continúe amando en el vacío o, al menos, queriendo amar aunque sea con una parte infinitesimal de ella misma” (Weil, 1993, p. 37). Ese amor, al igual que el mal, es indecible, pero concreto. A veces, cuando la desdicha es inmensa, es sólo una orientación de la mirada hacia ese abismo sin fin en el que, como en los negros de Rothko, hay una tenue luminosidad. A veces, ha sido mi caso, se transforma, a través del amor de otros,²¹ en una acción.

²¹ *La gracia, a diferencia de lo que una noción de Dios “tapagujeros” –para usar la expresión de Dietrich Bonhoeffer (2008)– nos enseñó durante muchos siglos, no llega de afuera,*

Un poeta, al menos el poeta que soy, a pesar de haber sido asfixiado en su decir poético fundamental, el poema, o de haber renunciado a él (en un mundo donde la palabra ha sido degradada por la mentira y el crimen, el mejor poema es el no escrito) no deja de ser, sin embargo, un poeta. El *vocatus* que lo posee, y que es inseparable del amor, lo hace seguir mirando y sintiendo paradójicamente desde allí, y al hacerlo expresa ese amor con otros lenguajes, sobre todo el de la carnalidad –un beso, un abrazo, el llanto compartido en medio de la compasión extrema– y el del discurso que trata de recordar, si no fragmentos del significado del ser, que quedó en el silencio de la noche, al menos los significados de la *polis* extraviados en el mal y su barbarie.

Nada, sin embargo, ninguna gracia, puede compensar el horror, la oscuridad sin mediaciones, a la que el mal extremo nos arroja –por eso, dice Weil, el Cristo resucitado lleva las huellas del mal en su cuerpo.

Como Job, pero de manera atenuada, porque el amor de los hombres ha compensado algo de mi desdicha, es necesario que continúe amando o queriendo amar frente a esa noche,²² frente a ese hueco donde los significados ya no son decibles y sólo habita la verdad del silencio. Quizá un buen día, como se le concedió a Juan Gelman –quien en un breve y hermoso poema²³ me lo aseveró, él que sufrió lo que yo y cada víctima del mundo– el rumor de Dios que viene de la noche, del abismo sin fin, me vuelva a revelar la belleza, el icono de Dios, y entonces la palabra del poema vuelva a desatarse en mí, una palabra que quizá, como dice Humberto Beck le sucedió a Celan, deba incorporar “el silencio, el lenguaje, y algo más que los excede: la exterioridad absoluta de lo totalmente otro” (Beck, 2015). O quizá no y sólo se me conceda abismarme en

sino, por la imagen y semejanza de Dios que hay en el ser humano, a través de otros y de manera sorprendente y gratuita.

²² *Los amigos y los amantes viven, cuando verdaderamente se aman, dos experiencias profundas: la de amarse, cuando están cerca, lo más íntimamente posible hasta formar un solo ser; pero cuando están lejos y separados incluso por miles de kilómetros de tiempo y espacio, con la misma intensidad que tenían cuando estaban cerca, al grado de que el amor no sufre ninguna fractura. Así mi hijo y yo nos hemos amado en la presencia y ahora en la ausencia (Weil, 1993, pp. 39-40).*

²³ Véase *Poemas para un poeta que dejó la poesía (Ruvalcaba, 2011).*

el silencio de la contemplación donde –semejante a Hölderlin o a alguien que ha decidido quedarse en la capilla Rothko mirando esos iconos vacíos– aguarde el milagro de la presencia destruida: el rostro de la resurrección.²⁴ Porque “aquel cuya alma permanece orientada hacia Dios²⁵ mientras es taladrado por un clavo, se encuentra colgado sobre el centro mismo del universo. El verdadero centro que no está en medio, que está fuera del espacio y del tiempo que es Dios. Según una dimensión que no pertenece al espacio ni al tiempo, que es completamente otra, ese clavo ha taladrado un hoyo a través de la creación, a través [del mal] que separa al alma de Dios.

“Por esa maravillosa dimensión el alma puede [esa es en mí una extraña esperanza], sin abandonar el sitio y el instante en el que se encuentra el cuerpo [...] atravesar la totalidad del espacio y del tiempo y llegar hasta la presencia misma de Dios.

“Ella se encuentra en la intersección de la creación y del Creador [...]” (Weil, 1993, p. 43). **Q**

²⁴ La creación de Dios, tanto como su encarnación –dos actos amorosos de Dios que lo revelan en su profunda debilidad –el amor es siempre débil frente a la fuerza– me revelan que “por debajo de la infinitud del espacio y del tiempo [por debajo de la terrible y perentoria oscuridad del mal], el amor más infinitamente infinito llega en su momento para tomarnos. Tenemos [sin embargo, y como le sucede a los criminales] el poder de consentir en acogerlo o rechazarlo. Si permanecemos sordos él vuelve y vuelve como un mendigo. Pero también, al igual que los mendigos, un día no vuelve más” y entonces el mal se vuelve perentorio y absoluto y no deja más camino que el precipitarnos al abismo en su búsqueda (Weil, 1993, p. 42).

²⁵ Es decir, hacia el amor, hacia el icono que brutal y repentinamente fue destrozado en su carne y en la nuestra.

Referencias

- Beck, H. (2015). La canción de lo humano. Apuntes sobre la palabra después del silencio. *Voz de la tribu*, 4.
- Bethge, E. (1970). *Dietrich Bonhoeffer: Teólogo, cristiano, hombre actual*. Desclée de Brower.
- Bonhoeffer, D. (2008). *Resistencia y sumisión*. Sígueme.
- Breslin, J. E. B. (1993). *Mark Rothko: A Biography*. The University of Chicago Press.
- Compte-Sponville, A. (2000). Amor. En *Pequeño tratado de las grandes virtudes*. Andrés Bello.
- Felstiner, J. (2002). *Paul Celan*. Trotta.
- Illich, I. y Cayley, D. (2007). L'Évangile. En *La corruption du meilleur engendre le pire*. Actes Sud/Arles.
- Maritain, J. y Maritain, R. (1985). Situation de la Poésie. En *Oeuvres Complètes*, vol. VI. Editions Universitaires Fribourg Suisse/Editions Sant Paul Paris.
- Ruvalcaba, E. (comp.). (2011). *Poemas para un poeta que dejó la poesía*. Cuadernos El Financiero.
- Sicilia, J. (1998). Creación y creación poética. *Poesía y Espíritu*, 1998.
- Sicilia, J. (1998a). *Poesía y Espíritu*. UNAM.
- Sicilia, J. (1998b). La cifra de las cosas o el descubrimiento del Nombre. En G. Lanza del Vasto, *El nombre*. El Tucán de Virginia Editores.
- Sicilia, J. (2003). Prólogo. En R. Salazar, *Soledad*. UNAM.
- Sicilia, J. (2010). La clave mística de Simone Weil. *Conspiratio*, 3.
- Sicilia, J. (2011). Las trampas de la fe democrática. *Proceso*, 1832.
- Sicilia, J. (2013). *Vestigios*. Era.
- Steiner, G. (2003). El silencio y el poeta. En *Lenguaje y silencio*. Gedisa.
- Villoro, J. (5 de noviembre de 2012). Dudar convence. *Reforma*.
- Weil, S. (1993). El amor de Dios y la desdicha. *Ixtus*, 1.

JAVIER SICILIA (Ciudad de México, 1956) es poeta, novelista, biógrafo, ensayista y activista social. Este ensayo forma parte del libro *Aproximaciones a un tiempo del fin y el silencio*, de próxima aparición en el Programa Editorial del CETYS Universidad.



Coreografías didácticas

Y NUEVOS ESCENARIOS PARA LA DOCENCIA
UNIVERSITARIA EN LA POSPANDEMIA¹

MIGUEL ÁNGEL ZABALZA

1. Antes y después de la pandemia

La pandemia no hizo distinciones entre clases ricas, clases bajas, universidades de unos países y universidades de otros. Al final todos se vieron afectados por ella, no en la misma proporción, obviamente, porque tampoco la salud está en el mismo nivel en todos los contextos. La salud es un tema más complejo, con más dificultades de dinamización y de desarrollo social. Ahí, claro, afectó más la pandemia, pero efectivamente, a todos nos afectó.

¹ Texto editado con base en una entrevista que se llevó a cabo en el CETYS Universidad campus Tijuana el 11 de agosto de 2023.

Con lo que respecta a las universidades de Iberoamérica, he asistido a varios congresos en los cuales, en México, sobre todo, hay una visión bastante negativa de cómo afectó la pandemia: que se ha perdido mucho contenido, que se han perdido experiencias muy importantes en años, que son años muy, muy importantes en la vida de los muchachos y muchachas. Ha habido una reflexión, yo creo, bastante negativa de los efectos de la pandemia. Sin embargo, he escuchado intervenciones de algunos otros países iberoamericanos que no son tan dramáticas. Quiero decir, algunos han podido resolverlo de una manera digna. Dicen que no han perdido mucho en contenido, que quizá en torno a un semestre, una cosa así, se podría pensar que traen de retraso los estudiantes que han pasado por la pandemia. Y lo que veo en el contexto español es que no se tiene esa sensación de que haya sido tan perjudicial. Se ha seguido más o menos el ritmo que se llevaba con algunas dificultades, efectivamente, pero no hay esa visión tan dramática.

¿Hay un antes y un después con respecto a la pandemia? No lo veo tan claro. Lo están repitiendo mucho aquí en México, por ejemplo, lo estoy viendo en el congreso. personas que participaron, sí, que

insisten mucho en ese antes y ese después de la pandemia. A mí me hubiera gustado que hubiera un antes y un después, es decir, que hubiéramos aprendido cosas con respecto a cómo afrontar crisis globales como ha sido la pandemia, a cómo organizarnos para para poderla superar.

En la experiencia mía, en España, no veo que haya tanto un antes y un después. Las cosas han vuelto a ser. Hay un después... por ejemplo, veo menos gente, menos profesores en la universidad, van mucho menos y por tanto, quizá lo que la pandemia ha ocasionado es una revalorización de las vías híbridas o de las vías virtuales de enseñanza. Con la expectativa de algunos de que la vía virtual sustituyera a la vía presencial, pero esto ha decaído totalmente. Ya nuestros rectores han reaccionado de manera clara y expedita, diciendo que no, que la enseñanza debe ser presencial y que no quita que se utilicen tecnologías, pero que la enseñanza universitaria, que parte de la vida universitaria, depende justamente de que la enseñanza que hagamos sea una enseñanza presencial. Por tanto, sí va a haber un antes y un después, seguramente con respecto a las tecnologías. En parte, bueno, porque hemos aprendido mucho de cómo montar cosas, de cómo organizar la docen-

cia de una manera adecuada en términos, en momentos, diríamos de complejidad, y en momentos de una cierta emergencia que uno tiene que salvar, pero no veo que se refleje otros temas.

Hace poco, una profesora mexicana y yo hemos coordinado la publicación de un libro, *Coreografías didácticas en educación superior. Una metáfora del mundo de la danza* (Narcea, 2022). Mi editora, que venía de la Feria del Libro de Frankfurt, me decía que había detectado en Frankfurt que los editores no querían ni oír hablar de la pandemia. Que ya no querían libros sobre pandemia, ni libros de pospandemia, porque, claro, ellos decían que ya no se compraban, como que el mundo quería borrar de su imaginario el tema de la pandemia. Y yo afirmo que, efectivamente, no hemos superado la pandemia, seguramente, quizás solo de manera puntual, pero que al final, después de la pandemia, volvemos a hablar de los mismos temas de los que hablábamos antes de la pandemia: de la calidad de la enseñanza, de la formación de profesores, de cómo atender a nuestros estudiantes de una manera digna.

En ese sentido, no ha cambiado nada con la pandemia. Volvemos a los mismos ejes de preocupación y las mismas temáticas de siempre.

2. *Los nuevos escenarios para la docencia universitaria*

Muchos de los nuevos escenarios para la docencia estuvieron vinculados exactamente a esto, a cómo configurar sistemas híbridos que puedan ayudar a resolver problemas que siempre han existido en la enseñanza. A veces no les hemos podido dar buena solución y lo que hemos aprendido durante la pandemia, es que sí es posible. Se pueden tener soluciones ante problemas que afecten al tiempo, a la distancia con que muchos estudiantes se tienen que plantear la formación. Desde esa perspectiva, la tecnología nos va a ayudar y los sistemas híbridos nos van a ayudar, pues, a disminuir costes también para los propios estudiantes de no tanto desplazamiento, a lo mejor, a los lugares de formación. En ese sentido, yo creo que la pandemia ha funcionado bien y que, bueno, de todo se aprende, quiero decir, hasta del mayor desastre acaba uno aprendiendo cosas.

¿Cuáles son esos escenarios? Yo situaba el tema en varias cuestiones que, para mí, dejan cola, decimos en España. Uno de los temas es la salud. Tenemos que replantearnos desde el punto de vista de que la salud es importante, pero no solo la salud del coronavirus, sino la salud en general. Y para mí esta es una de las deudas que tie-



nen pendiente en las instituciones universitarias. La salud, no como falta de enfermedad, sino la salud como una propuesta saludable de trabajo, de convivencia, diríamos que el escenario de la universidad sea un escenario saludable. De esto hay mucha literatura. Pero las universidades no están cultivando ni atendiendo mucho a esto, han atendido a la salud porque se les echó encima y porque no tuvieron más remedio que hacerlo, pero hay mucho estrés en la universidad, hay demasiada competitividad, hay poca satisfacción en alguno de los trabajos que se están haciendo en la presión burocrática, en el tipo de cosas que se está viviendo en las universidades. Muchos de mis colegas lo que están esperando es jubilarse para dejarlo todo, porque están agotados, porque están llegando a los años elevados de su vida, con poca energía, con pocas ganas de trabajar, con poco disfrute de lo que están haciendo. Y esta preocupación por la salud, yo creo que tendría que ser muy remarcable.

Por otro lado, el tema de las coreografías en el que yo vengo insistiendo, te ayuda a entender cómo es todo el sistema el que tiene que estar implicado en la enseñanza, no hay una buena calidad de la enseñanza vinculada a profesores. Quiero decir que, los profes-

sores por sí mismo no hacen que la enseñanza sea de calidad, sino tiene que ser toda la institución la que esté vinculada a estrategias de calidad y estrategias de mejora de la docencia, incluidos los propios estudiantes.

El tercer tipo de escenario es uno que propicie la colaboración. Si algo tiene la universidad de nefasto, desde mi punto de vista, es el individualismo, pues se ha ido construyendo con una arquitectura muy individual: cada profesor con su materia, con sus estudiantes trabajando a solas... Esto, aparte de tener un impacto psicológico en las personas –de ahí el estrés y de ahí la neurosis de mucha gente–, pues yo creo que hace más ineficaz del trabajo; es decir, las personas no se sienten en equipo, no enseñamos en equipo. Y no es que sea una cosa que desconozcamos en la universidad, porque la investigación se hace siempre en equipo, no tiene sentido pensar en una investigación que no se haga en equipo, pero la docencia no somos capaces de hacerla en equipo. No somos capaces de organizarnos para que pueda salir mejor desde esta perspectiva. Este es el tercer escenario que yo veo muy importante y que son cosas que hemos tenido, diremos que se nos han vuelto más difíciles.

Hay una profesora chilena que le llamó *coronateaching* a la enseñanza que se hizo durante el periodo de la pandemia. Claro, enseñanza bajo la influencia del coronavirus, y que dice ella supuso muchísimo estrés para mucha gente, sobre todo aquellos que dominaban menos la tecnología y que fue entrar en pelotas a hacer un tipo de enseñanza al que no estaban acostumbrados, que no sabían cómo hacer. Muchos de ellos tenían una imagen de sí mismos como buenos profesores que se le fue al carajo porque, claro, se vieron haciendo cosas que no sabían hacer, con metodologías que no estaban acostumbrados a utilizar. Por tanto, este escenario yo creo que también debería llevarnos a plantear estas otras cosas que no tienen mucho que ver con la pandemia directamente, pero que sí, diremos, las hemos vivido de una manera más intensa durante el periodo de pandemia.

3. La docencia universitaria en el siglo XXI
¿Ha cambiado la docencia universitaria? Es la pregunta que nos estamos haciendo, sobre todo en universidades y en contextos donde la formación de profesores universitarios se ha venido realizando desde hace mucho tiempo. Por tanto, diríamos que si fuera un tipo de formación, un tipo de

experiencia, un tipo de estrategia mínimamente efectiva, tendríamos que ver que la docencia ha cambiado mucho, porque efectivamente, muchos profesores, pero muchos, la mayor parte de ellos, han pasado por cursos de formación en pedagogía universitaria. Pero no, no se ve que esto haya sido así. Entonces, la pregunta que queda siempre pendiente es ¿por qué? ¿Son ineficaces los cursos? No es que sean ineficaces del todo, no es que no haya mejorado algo, pero seguramente no en esa proporción que la inversión que se ha hecho, que el costo que han tenido todos los programas de formación. La intensidad con que se ha ido trabajando en todo esto, no es correlativa a la mejora que se ha tenido. Entonces hay que plantearse a ver qué otro tipo de cosas se pueden hacer y por qué otra dirección se pueden llevar estos programas.

Ahora, ¿tenemos mejores profesores que antes? Posiblemente lo sean, en el sentido de que conocen mejor. No estoy muy seguro de esto. Ahora se está discutiendo mucho porque va a haber ahora un *boom* enorme, de entrada, porque mucha gente se va a jubilar. Por lo menos en el contexto español, los promedios de edad son muy elevados en la universidad y entonces, entre 65 y 70 años a

lo mejor tenemos el 15 o 20 por ciento del profesorado. Como va a ser una entrada masiva de nueva gente, no sabemos muy bien si todos están bien preparados en ese sentido, y va a ser mejor que antes. Para los mayores, lo de antes siempre fue mejor lo de ahora y entonces, bueno, ese es el vicio que tenemos, pero eso ya lo venía diciendo los griegos, tampoco es mucha novedad. Pero. Yo creo que, por lo que voy conociendo de ellos y por lo que vamos viendo, están mejor formados, pero no estoy tan seguro de que estén mejor formados para la docencia, esta es un poco la pega que tengo, desde luego, mejor formados en idiomas, mejor formados en tecnología, mejor formados en determinado tipo de cosas que antes, están con toda seguridad. Otra cosa es estar mejor formados para desarrollar tareas de aprendizaje con los estudiantes, eso es lo que, de alguna manera, quizás se eche en falta.

4. Las coreografías didácticas

Lo de las coreografías didácticas es un tema nuevo. Tampoco es que sea absolutamente novedoso, solo que, digamos, ayuda a ver la docencia y la enseñanza con luces largas, no solamente vinculado a lo que cada profesor hace en su clase con sus estudiantes, sino a ver lo que sucede en la docencia

y cómo esto está organizado de manera tal que unas cosas van influyendo en las otras. Y entonces, claro, esta es una perspectiva sistémica de lo que está sucediendo en la universidad y tomando la metáfora de las coreografías del mundo de la danza: uno siempre ve que los bailarines, diríamos, tienen dos fuerzas que les pueden propiciar o que pueden limitar su capacidad artística: una es su propia competencia artística, su deseo de ser artista, de ser una persona singular, creativa, que expone y que expresa lo que siente; y otra es el marco en el que tiene que actuar, la coreografía en la que tiene que actuar, si la coreografía no le beneficia, al final, el tipo de danza que puede hacer va a ser más pobre. Es decir, que un buen bailarín con una mala coreografía va a hacer espectáculos mediocres, y en cambio, un bailarín que no es tan bueno, con una buena coreografía se va a sentir más fortalecido, va a sentir que su espectáculo es digno, que mejora.

De esta manera, la enseñanza es bastante fácil de entender, se puede decir que un buen estudiante con una mala coreografía institucional no va a aprender bien, no se va a ajustar y a veces hasta tienen que salir del sistema, se les expulsa del sistema porque son excesivamente creativos, exce-

sivamente distintos y no se acomodan bien a la coreografía que se les va montando. O la coreografía que se les monta es tan pobre, tan pobre que no da para más. En esa visión todos somos coreógrafos y bailarines a la vez. La universidad es una bailarina que tiene que bailar en la coreografía que le han montado desde fuera. Hay unas políticas de financiación, de personal, que marca el propio contexto y no puede hacer tampoco todo lo artista que podría ser, pero no puede renunciar a ser artista, es decir, a ser una universidad con estilo propio, con características propias, con un proyecto personal propio, con un proyecto institucional propio que realmente la identifique, le dé la cualidad de artista que debería tener. Y a su vez, la universidad es la que va a marcar la coreografía en la que van a bailar los profesores. Y también pasa lo mismo: unos buenos profesores con mala coreografía institucional, pues van a hacer malas cosas, quiero decir, no van a lograr a desarrollarse bien, pero los profesores, a la vez que son bailarines en la coreografía que les monta la institución, ellos son coreógrafos en la coreografía que han de danzar los estudiantes, con lo cual tampoco los estudiantes van a lograr como bailarines, unas buenas *performance*, unos buenos productos,

si la coreografía que les montan sus profesores no es rica, no es interesante, no les ayuda a desarrollar un determinado tipo de proceso de aprendizaje; y el propio estudiante, que ya sería el danzarín nato, porque todas las coreografías que tiene por encima le van a afectar a él, también tiene que ser coreógrafo de sí mismo, es decir, que tiene que ser capaz de autorregular su proceso de aprendizaje, de saber qué tiempo va a dedicar a estudiar, cómo va a estudiar, con qué intensidad, en qué momento, con qué recursos, etcétera.

Esto se ha visto mucho en la pandemia, han resuelto mucho mejor el periodo de pandemia estudiantes que tenían capacidad de organizar su propio estudio, que sabían que tenían que dedicar un tiempo y lo dedicaban, a buscar unos espacios aceptables y lo hacían, unas técnicas de trabajo y lo hacían, quiero decir, eran a su vez coreógrafos de su propio aprendizaje en el contexto en el que tenían que estar. Bien, pues eso es un poco la idea esta idea general de que todo está influyendo en todo y que de alguna manera el juego está en que la coreografía, en lugar de limitar las potencias de los que van a hacer de bailarines en esa coreografía, lo que tenía que hacer era potenciarlos, sacarles el mayor partido a abrir la coreografía



al tipo de característica que tiene cada uno de los danzarines.

5. *La educación y la Agenda 2030*

La Agenda 2030 es, diríamos el gran programa de trabajo que nos plantea la Organización de las Naciones Unidas (ONU) a todos los países del mundo. Y como punto de referencia para nosotros, para la universidad, el incluirse, el comprometerse con la Agenda 2030, lo que tiene de positivo, es que nos va a situar y situar a nuestros estudiantes ante el mundo. Es decir, estamos preparando estudiantes para el mundo, y por tanto, para intentar resolver, en la medida de lo posible, los problemas del mundo. No los estamos preparando para que se refieran y tengan en su cabeza únicamente los problemas que le rodean, los más cercanos. No, es el mundo el que se dispone por delante y a ellos se les pone delante del mundo y, por tanto, la formación que se les plantea es en

torno a los problemas que tiene el mundo y las metas que las grandes instituciones del mundo nos proponen para ir avanzando.

Al final, una agenda es eso, es un diagnóstico de cuáles son los grandes problemas del mundo –la pobreza, el hambre, el calentamiento global, la educación y, por lo tanto, el alfabetismo, los niños que no tienen escuela, las ciudades, el agua submarina, las migraciones– y sobre esos problemas se plantean unas metas. Esa capacidad de situarnos ante el mundo, ante los problemas del mundo, es lo que yo creo que nos aporta la Agenda 2030. Para mí es una educación con luces largas que te permita ver las cosas más allá de lo que son tus materias, de lo que son las cosas concretas que tienes que estudiar, porque al final vas a ser un profesional que lo que se pretende es que tenga el mundo por referencia. **Q**

MIGUEL ÁNGEL ZABALZA es profesor de Didáctica y Organización Escolar en la Universidad de Santiago de Compostela. Cátedra Distinguida PIMSA en CETYS Universidad. Entre sus diversas publicaciones en la editorial Narcea destacan *Educación Superior y vida académica: en tiempos y contextos de contingencia* (2023, en coautoría con Alicia Rivera Morales), *La enseñanza universitaria. El escenario y sus protagonistas* (2023), *Coreografías didácticas en Educación Superior. Una metáfora del mundo de la danza* (2022) y *Competencias docentes del profesorado universitario. Calidad y desarrollo profesional* (2017).

Juan Martínez

| O EL VIDENTE DE LA PERIFERIA |

JORGE ORTEGA

Autoexiliado en Tijuana a partir de los años sesenta, pero sobre todo de los circuitos de la vida literaria y de cualquier afán de legitimación artística, Juan Martínez —nacido en Tequila en 1933 y fallecido en Guadalajara en 2007—, desarrolló sobre la marcha de su azaroso devenir una poesía que porta de entrada la negación de los rasgos preponderantes de la tradición poética mexicana y que, por lo mismo, ofrece un rastro del espíritu de fuga que habitó en quien podría considerarse el poeta maldito de su generación. Fiel a su proceso de búsqueda, el legado poético del autor jalisciense se nos presenta compacto en extensión y homogéneo en estilo, aspectos que en lugar de menoscabarlo justifican y subrayan el encarecimiento de su vocación oracular; no obstante, si bien se escoró hacia un misticismo radical de resonancia cósmica, su lenguaje involucra un registro de la realidad de este planeta en la medida que reacciona a sus limitaciones. Poblado de sorprendentes imágenes y un léxico refinado y accesible, de una rica adjetivación y una espontánea elocuencia provista de efi-



En lo biológico, Juan Martínez puede ubicarse en una promoción compuesta, entre otros, por Marco Antonio Montes de Oca, Thelma Nava, Isabel Fraire, Juan Bañuelos, Hugo Gutiérrez Vega, Gabriel Zaid y Sergio Mondragón, recogidos en la afamada antología Poesía en movimiento, aparecida en 1966

cacia rítmica, el oficio de Juan Martínez se anticipa a las sacudidas estéticas y conductuales, teóricas y factuales, del último tercio del siglo pasado, hilando desde la marginalidad ocupacional y doméstica un esencialismo lírico y hasta psicodélico que en el contexto nacional escapa a las equiparaciones. Estos párrafos se proponen tantear los motivos de esta singularidad, contribuyendo a inducir la revaloración y el redescubrimiento de una voz poética de inusitada sagacidad, pero injustamente desatendida o ignorada por el lector y la crítica.

En lo biológico, Juan Martínez puede ubicarse en una promoción compuesta, entre otros, por Marco Antonio Montes de Oca, Thelma Nava, Isabel Fraire, Juan Bañuelos, Hugo Gutiérrez Vega, Gabriel Zaid y Sergio Mondragón, recogidos en la afamada antología *Poesía en movimiento*, aparecida en 1966, que devino una postulación del canon de la poesía mexicana concebida de 1915 en adelante; de ahí el impacto didáctico que tuvo entre nosotros. Eduardo Lizalde y Gerardo Deniz quedan fuera del compendio. Juan Martínez también, que estuvo a un tris de ser incluido pero al final se le descarta por idénticos motivos que a los anteriores: su incipiente trabajo o todavía escasa obra, como se aprecia en una carta que Octavio Paz dirige al editor del volumen, Arnaldo Orfila: “habría que conocer más cosas de ese muchacho” (Paz y Orfila, 2005, p. 76). Lo cierto es que Juan Martínez ya ha publicado en 1959, con seis o siete años de antelación, su primera colección de poemas, y nada menos que en la serie Cuadernos del Unicornio, abanderada por Juan José Arreola. Se trataba de *En las palabras del viento*, número 26 del catálogo. Además, la poesía de Juan Martínez había venido difundándose en los principales suplementos del momento *México en la cultura*, de *Novedades*, y *Diorama de la cultura*, de *Excélsior* y con especial devoción en una tribuna alternativa condu-

cida por Sergio Mondragón y Margaret Randall, *El corno emplumado*. Al mediar los sesenta Juan Martínez era, si acaso un autor emergente, una figura visible del nuevo panorama poético de México, más siendo el hermano menor del acreditado crítico e historiador literario José Luis Martínez.

Lo cierto es que Juan Martínez se consideró un descreído de los posibles gestos de reverencia a su labor poética. El renombre y las credenciales lo tenían sin cuidado, al punto de no interesarse por forjar lo que suele representar una carrera, jalonada por el sentido de cálculo y estrategia en la construcción de una bibliografía y una identidad artística. Quizá consiguió sin querer lo segundo, leal a la excentricidad de un temperamento acentuado por su incompatibilidad con las convenciones y los parámetros no sólo de la actividad literaria sino de lo que abarca la práctica de una profesión y proceder en consecuencia, avalando el cúmulo de compromisos programáticos que le otorgan significado y continuidad. Y es que Juan Martínez entendió la facultad poética como un don, una predisposición congénita consagrada a operar por encima del usufructo, en un nivel de ulterioridad que evocaba la gracia del vaticinio y el discernimiento privativos del chamán, el sacerdote o lo que en el remoto pueblo celta se designaba el vate o adivino, una de las tipologías en que se dividían los druidas galos o britanos según la inclinación de la función declarativa. Es probable que Juan Martínez estuviese convencido de que su aguda receptividad debía servir para tamaño propósito, admiriendo de antemano el impedimento de adaptarse a los criterios pragmáticos y utilitarios de la civilización moderna, la sociedad urbana o los núcleos de poder, cada vez desvinculados de una mentalidad favorable a la conciliación de la armonía cósmica.

Después de *En las palabras del viento*, nombre por demás libertario en cuanto al gesto de fusión con el espacio atmosférico, Juan Martínez deja transcurrir cuatro lustros para compartir su próxima entrega, *Ángel de fuego*, impresa en 1978 bajo el sello editorial de El Albatros “con el dinero que restó en la caja de disolución de la revista de poesía *El Zaguán*”, como ha confesado Alberto Blanco, que junto con una camarilla de entusiastas jóvenes advirtió la espléndida rareza de los poemas del maestro en relación con lo que escribían los coetáneos (Blanco; como se citó en Anaya, s.f.). El tiraje: 500 ejemplares. Sin pretenderlo, Juan Martínez se convertía en un poeta de culto no

precisamente contracultural pero sí lateral y, por lo tanto, clandestino, secreto, algo que en el fondo pudo encontrar estupendo, apelando a la noción selectiva que Juan Martínez guardaba de la inspiración poética, una aristocracia del espíritu. Para entonces llevaba más de una década afincado en Tijuana y deambulando como un vagabundo hierático trasplantado de la India a las arterias del centro de una ciudad limítrofe que escogió para consumir su gran proyecto de diálogo íntimo consigo mismo, en el que se propuso sondear el abismo de lo que Neruda llamó la “tentativa del hombre infinito” y averiguar la aportación y coordinada de la inteligencia humana en el universo. Allá, acá, como si la geografía de los confines, propicia a esta misión vital que suponía inmolar el yo civil a través del desdibujamiento o el anonimato, deparase la consecución de un microcosmos a escala del caos primigenio.

Juan Martínez se retiró a la frontera para albergar en carne propia la experiencia del despojamiento y la penuria como una suerte de desnudez frente al enigma y la fascinación de la existencia. Aunque en Tijuana residía otro hermano, Ernesto, con el que se alojó durante un periodo, tuvo que apanárselas para subsistir. José Vicente Anaya, testigo ocular de esta odisea por hallarse a la sazón radicando en la esquina noroeste de México, proveniente de Chihuahua, ha recordado que el autor de *Ángel de fuego* se dedicaba a lavar automóviles y merodear las esquinas con una cubeta, un jabón y una franela (Anaya, s.f., pp. 177-178). Frecuentaba las cafeterías de la avenida Revolución y pasaba el rato entre las calles Cuarta y Quinta. Rentaba una buhardilla cerca del cruce 5 y 10 y se rumora que incluso acondicionó una chabola en las inmediaciones de la playa, tomando distancia del barullo, a la manera de un eremita que solía meterse a bañar en las gélidas y temerarias corrientes del Pacífico. La soledad fue crucial en su largo y fortuito proceso de investigación empírica que significó la creación poética y el arte manual, el ahondamiento en su persona. Como quería Rimbaud, el *modus vivendi* le concedió acariciar la verdad en un alma y en un cuerpo. En 1986, cuando abandona Tijuana para regresar a la Ciudad de México, irrumpe su tercera compilación de poemas, *En el valle sagrado*, título 44 de la colección Molinos de Viento auspiciada por la Universidad Autónoma Metropolitana. El repertorio cosechaba material inédito y aglutinaba el precedente, que merecía de sobra una reivindicación, dada su pobre divulgación. Se trataba, pues, de una suma poética.

*Lo cierto es que Juan Martínez se consideró un
descreído de los posibles gestos de reverencia a su labor
poética. El renombre y las credenciales lo tenían sin
cuidado, al punto de no interesarse por forjar lo que
suele representar una carrera, jalónada por el sentido
de cálculo y estrategia en la construcción de una
bibliografía y una identidad artística*

Mas no se puede hablar de la producción lírica del poeta de Jalisco sin referir un conjunto de poemas cortos que pergeñó hacia la mitad de los ochenta, poco antes de su retorno a la capital del país. Aludo a una constelación de treinta y siete poemas reunidos con el epígrafe de *A las puertas del paraíso* y derivados del efecto que le significó la lectura de *Tras el rayo*, libro de su adepto Alberto Blanco publicado en Cuarto Menguante en 1985. Fragmentos de este acervo se difundieron en el número 47 meses de marzo y abril de 1997 de *Memoranda*, órgano cultural del ISSSTE, en un homenaje orquestado por Sergio Mondragón. Los poemas tampoco alcanzaron a entrar al índice de *En el valle sagrado* y han tenido que esperar más de veinte años para salir a la luz, fenómeno habitual en Juan Martínez, que se preocupó mucho menos que los demás en la transmisión de su parva herencia poética, cruzada, hay que aclararlo, por la electricidad de un metabolismo compositivo más lúcido que delirante, o que hacía combustión en la delgada línea donde el delirio inventivo se vuelve provisionalmente lucidez, perspicacia, inyección de una sabiduría que se ha fogueado en traducir lo inefable. La concisión de las piezas de *A las puertas del paraíso* acusa una depuración elocutiva que desemboca en una contracción del enunciado y, por ende, del texto. Sin renunciar a la intensidad de su expresión, Juan Martínez concentra la energía y opta por una contención extrema, bordeando las propiedades del haikú y el profundo laconismo de la poesía árabe clásica, fuentes en las que abrevó de lleno, ora en lo literario, ora en lo filosófico. Una muestra: “Azul, mar y cielo, / rubor de pájaros, / infinita destreza / del pensamiento, / cuenta refleja del presente, / apellido, pluma fuente, / música capturada / en el cubo / de la verdad”.

Juan Martínez fue un poeta ontológico. Pero dada la suntuosidad y opulencia analógica de su lenguaje, nada más opuesto a él que el poeta ensimismado o escolástico. La metafísica de Juan Martínez es una teosofía, un sistema de creencias más que de ideas, ocurrencias o taxonomías en que la actitud mística y el desdoblamiento onírico se perfilan como las puertas de ingreso a un conocimiento privilegiado. Así, intuir lo divino constituye el principal señuelo de su pesquisa, como si el presentimiento de esa magnificencia que es la noción de Dios conformara un hilo de Ariadna para eludir el laberinto de la especulación existencial y las incógnitas sobre la integridad del universo. No olvidemos que para Juan Martínez la intelección poética encarnaba una dádiva de la naturaleza o de cuanto orbitaba ajeno al individuo y sobre lo cual éste no tenía injerencia. Destino: decreto de una fuerza sobrenatural amparada, para manifestarse, en el mundo sensible. Desde el poema de apertura de su libro inicial de 1959 deslinda esta concepción de la venia poética: “¡Generación! / Oíd vosotros la palabra del viento que habla por el hálito de mi nariz”. Y luego, exaltando la casta de los iluminados como un linaje dotado para escudriñar la geometría del más allá, los impedimentos de la conciencia, apunta que “con sus palabras viajarán por un clima más vasto que el imperio del sueño”. ¿Observaba aquí Juan Martínez a Allen Ginsberg, que en 1956 publica *Aullido*, devastador himno generacional que marcará una época? Al contemplar la cohabitación de un orden sobrehumano que sugería el cumplimiento de un ideal ético, nuestro autor verificó a la par la crítica de su tiempo.

Por consiguiente, hay en la poesía de Juan Martínez un componente apocalíptico que aduce un anhelo de asimilación con lo ulterior y que, en su defecto, denuncia el envilecimiento del hombre, la decadencia de la dignidad psíquica de la especie. En un ejemplo adicional, la parte VI de “Los neumatismos”, perteneciente a *En las palabras del viento*, igual que el previamente citado, se lee que “De súbito, el árbol agitó sus ramas y se oyeron lamentos, la rata trastornada penetró su inyectada mirada entre los ruidos y surgieron las pestes, los trastornos hepáticos y las náuseas”. Juan Martínez glosa la degeneración y el deterioro del alma vigesimosecular, agobiada por el fardo de la codicia, la miopía, la discordia, anomalías que la han reducido a lo pedestre. Lo acompañan el T. S. Eliot de *La tierra baldía* y el Lorca de *Poeta en Nueva York*: “la rata sentada a la diestra de la mujer sol, / ostentaba una

Juan Martínez fue un poeta ontológico. Pero dada la suntuosidad y opulencia analógica de su lenguaje, nada más opuesto a él que el poeta ensimismado o escolástico. La metafísica de Juan Martínez es una teosofía, un sistema de creencias más que de ideas, ocurrencias o taxonomías en que la actitud mística y el desdoblamiento onírico se perfilan como las puertas de ingreso a un conocimiento privilegiado

toga carnífera / de un gris desteñido salpicado de sangre; / su cínica mirada enturbiaba la atmósfera, / su estómago era grande y redondo / y se entretenía afilándose los dientes”. Lejos de definir la agenda de la poesía que nos ocupa, este surrealismo catastrofista es apenas un filón temático del primer Juan Martínez, ya que el aspecto dominante de su escritura yace en todo caso en un talante visionario que hizo de la expansividad de la conciencia la amplitud de sus horizontes. Los poemas de Juan Martínez están en constante acecho de una plenitud asumida como la correspondencia unánime de las partículas de la creación, por soberbia que resulte la impresión de una deidad suprema, tal como lo denota el umbral de “Carta 1” de la serie *Anatomía del misterio*:

Las cosas son hermosas
en la medida en que la unidad interna del espíritu
reviste la bienaventuranza de bondad,
comprensión absoluta para entender a las criaturas
cualquiera que sea su condición,
en la imagen de semejanza con Dios

Partidario de un gnosticismo de orientación panteísta, a juzgar por el trasfondo de sus poemas, Juan Martínez insiste, no obstante, en la relevancia del equilibrio con el exterior que fluye no de afuera hacia adentro sino al revés, desde la entraña, el raciocinio, la entereza, hacia lo que nos rodea, de modo que es la feliz purgación de la interioridad lo que recubre de sentido y de una significación benevolente, cordial,

lo que nos circunda, englobando nuestros límites cognitivos. Esto implicará la síntesis de Eros y Psiquis, el consenso de los polos en una perspectiva que pretende fraternizar la sensibilidad con la incalculable reflexividad y fabulación del sujeto, más allá de lo que la mente o el instinto le permitan descubrir como novedad o revelación. Otro pasaje del poema previo nos invita a inferirlo:

Después: deslizante sobre mi cerebro
una música de maravillosa solemnidad y hermosura
marcaba los contornos de mi pensamiento,
en acordes donde el contrapunto de razón y pasión
construían en unidad perfecta de mi ser interior,
un sagrado recinto donde la mirada de Dios
levemente posaba un rayo de luz

Atento a los estímulos de la realidad objetiva, de la que recolectaba los incentivos que le facilitaban ir tejiendo la imagería de sus composiciones, surtidas de una rigurosa y alucinante plasticidad, Juan Martínez desplegó una poesía de muy estrecho roce con la sensorialidad, y, en concreto, con lo visorio. Su potencia expresiva se funda en el tapiz de los prodigios visuales y, de hecho, es quizá lo que le confiere originalidad a su obra, surcada por la audacia de un idioma figurativo que gracias a su coherencia y concatenación linda en ocasiones con la alegoría sobre la autodeterminación del intelecto, la orfandad de las preguntas imperiosas o la confirmación de un ente superior al genio humano, como se aprecia en el comienzo del texto “Prendas de la palabra inaudita” que encabeza el conjunto homónimo:

Masticar la soledad en diminutas porciones de muerte,
es solamente un viejo oficio;
pero poseer pájaros medio muertos por la lejanía,
y hacerlos cantar en el cráneo,
esa es una labor que sólo se encuentra en las otras vertientes del cielo
donde los arbollos de la noche dejan escapar todo el esplendoroso lujo
[de las estrellas nuevas

Concurre a la sintaxis de Juan Martínez un aire explicativo más contiguo al ensayo que a la poesía, a la prosa poética que al verso li-

*Para Juan Martínez la intelección poética encarnaba
una dádiva de la naturaleza o de cuanto orbitaba ajeno
al individuo y sobre lo cual éste no tenía injerencia.
Destino: decreto de una fuerza sobrenatural amparada,
para manifestarse, en el mundo sensible*

bre que ejerció con vigor, soltura y despreocupación. Un ejemplo: “Es en la entelequia del entendimiento donde originalmente la inquietud intelectual intenta analíticamente desentrañar ese velo translúcido entre el hombre y las cosas que lo rodean, entre el pensamiento y el sentimiento”. Es la fracción de un poema en prosa, “Conocer”, de la serie de rótulo barroco “Líneas preparatorias a la penetración del entendimiento”. La aproximación racional, ecuánime a la materia de la composición, muestra un tratamiento analítico, aunque curioso, de un asunto complejo, el acto de discernir. Juan Martínez esgrime un argot de prosapia estructuralista como es el intento de abordar con una lógica conceptos abstractos o, mejor dicho, peliagudos. ¿Ironía? No, honestidad para con un método de cavilación que exige la cautelosa o gradual ponderación de tamañas concepciones. Este acercamiento, que con una dosis de humor cómico podríamos tildar de pseudo-científico, tenderá a aflorar también en *Ángel de fuego*, cobrando mayor tinte poético. Juan Martínez no es un poeta de su tiempo. Si su postura nos remite a Hölderlin, Blake, Keats, Lautréamont, Nietzsche, Rilke, Huidobro, Perse y Artaud, el parentesco con Lucrecio — por no mencionar a Lao-Tsé, Hafiz o Francisco de Asís — se torna palpable en múltiples episodios que exhiben de manera explícita la avidéz por vislumbrar de un tajo, en lo pequeño y lo colosal, la configuración de la física, base sobre la que se levanta la experiencia terrenal y sus engranajes apoteósicos, cornucopia de signos que reservan hipotéticamente la epifanía de los misterios señeros de la galaxia, según lo plantea un fragmento del poema “XIX” de *Ángel de fuego*:

Acciones subterráneas en las raíces del planeta,
formas, aromas, colores, en silencio trasmutando implícitas tareas
universos invisibles interpretando a perfección sinfonías siderales

protones y electrones en místico lenguaje, tejiendo delicados filamentos
composiciones en claros diseños fecundando los sistemas

[microgenéticos

savias plasmáticas visiblemente inteligentes
determinando las condiciones del contacto ambiental
géneros y especializaciones de alta precisión, trepadoras, sensitivas rasantes
receptores detectando la comunicación solar
hábitos multifolios emanando de su carácter transitorio
donde el canto del acrídido alterna su frecuencia frotando sus antenas
por sus ondas sonoras llega el mensaje al gato montaraz, a la perdiz,
al búho, al halcón, al águila y al tigre
en silencio nocturno formando conciliábulo.

¿Autor de otra edad? Poeta del futuro, más bien, que con vista de lince columbra en los recovecos de la inmensidad una nanología, los presupuestos de una ciencia poética que echa mano de las inapreciables certezas de los ecosistemas y la biología, la mineralogía, la botánica, la zoología, dando un vuelco a lo poético y redimensionando los estratos de la vida natural como un inagotable teatro de prodigios que habría que asumir simultáneamente, por su carencia de artificio, como la más auténtica efusión de lo poético. “No somos hacedores de mundos sino perceptores”, anotó Saúl Yurkievich en 1969. Cinco décadas después su frase cobra sentido pleno en la poesía de Juan Martínez, cuya premonición e hipersensibilidad, unidas a un deseo de intercomunidad, hizo de su palabra un modesto cargamento de sabiduría acerca de la trascendencia en una época de suspicacia e incredulidad. Juan Martínez concebía el cerebro en función de la desconocida grandiosidad que lo determina; la suya era una inteligencia ambiciosa abocada a recuperar la unidad con lo insondable restante. Lo patentó el final del poema “Om”, mantra del hinduismo y el budismo con que, bajo el breve conjunto “De los ritos luminosos”, concluye *Ángel de fuego*: “Rugido del océano / Trueno / Ruido de circuitos de plata / Sonido combinado del Universo / Tono de toda la creación”. Tal vez por ello, aparte de escribir poesía, Juan Martínez derramó su ímpetu creador en la pintura y la escultura para intentar captar todavía con mejor precisión visual y matérica lo que Luis Cortés Bargalló denominó “la intensidad plástica y espiritual de una realidad visionaria”. Sometiendo a semejante empresa el cable de alta tensión de

la sensibilidad, Juan Martínez transformó el arte en un paradigma de acción total. @

Referencias

- Anaya, J. V. (comp.). (s.f.). *Juan Martínez. Toda la poesía reunida*. Círculo de Poesía. http://circulodepoesia.com/nueva/wp-content/uploads/2009/06/galeria_todala_poesiareunidajuanmartinez.pdf
- Cortés, L. (s.f.). Los ritos luminosos de Juan Martínez. En J. V. Anaya (comp.), *Juan Martínez. Toda la poesía reunida*. Círculo de Poesía. http://circulodepoesia.com/nueva/wp-content/uploads/2009/06/galeria_todalapoesiareunidajuanmartinez.pdf
- Blanco, A. (s.f.). El llamado del ángel de fuego: Reflexiones en torno a la poesía de Juan Martínez. En J. V. Anaya (comp.), *Juan Martínez. Toda la poesía reunida*. Círculo de Poesía. https://circulodepoesia.com/wp-content/uploads/2009/06/galeria_todalapoesiareunidajuanmartinez.pdf
- Paz, O. y Orfila, A. (2005). *Cartas cruzadas. Octavio Paz / Arnaldo Orfila*. Siglo XXI.

Jorge Ortega es doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor de arte y humanidades del CETYS Universidad. Ha publicado más de una veintena de libros de poesía y ensayo literario en México, Argentina, España, Estados Unidos, Canadá e Italia. Su trabajo poético se ha traducido al inglés, chino, alemán, portugués, francés e italiano. Ha participado en congresos y festivales de literatura en variadas ciudades de América, Europa y Asia. Entre otros reconocimientos, ha obtenido el Premio Estatal de Literatura de Baja California, el Premio Nacional de Poesía Tijuana, el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines y, recientemente, el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen. Ingresó en 2007 al Sistema Nacional de Creadores de Arte de México. Además de su labor académica y creativa, es coordinador del Programa Editorial del CETYS Universidad.

refLejos

SAN JUNÍPERO SERRA:

Fundador de la Nueva California

FOTOGRAFÍAS Y TEXTO DE CARLOS LAZCANO SAHAGÚN



1769, San Diego.

HACE UNAS SEMANAS RECORRÍ TODAS LAS MISIONES QUE DIERON INICIO A LO QUE HOY ES LA CALIFORNIA ESTADOUNIDENSE. COMPARTO AQUÍ FOTOGRAFÍAS DE LAS NUEVE PRIMERAS, LAS ESTABLECIDAS POR EL FRANCISCANO JUNÍPERO SERRA, HOY CANONIZADO POR LA IGLESIA CATÓLICA.

Recorrer el conjunto de todas estas misiones nos da una idea del gran esfuerzo que significó civilizar y evangelizar una región, que, en 1769, año en que fue establecida la primera, la de San Diego de Alcalá (hoy San Diego, California), era considerada el confín de la tierra, la frontera de lo desconocido. La más al norte que estableció, mil kilómetros adelante, fue la de San Francisco de Asís en 1776.

San Junípero ya era un hombre mayor cuando inició esta empresa, tenía 56 años, todo un anciano para esos tiempos. Este hombre se movía con una mística que lo llevó a fundar y dar inicio al hoy estado California, una de las regiones más ricas del mundo.

Después de San Diego estableció ocho misiones más: San Carlos Borromeo (1770), San Antonio de Padua (1771), San Gabriel Arcángel (1771), San Luis Obispo de Tolosa (1772), San Francisco de Asís (1776), San Juan Capistrano (1776), Santa Clara de Asis (1777) y San Buenaventura (1782).

San Junípero ya nunca regresó a su tierra, murió en la tierra que con tanto amor y esfuerzo ayudó a fundar. Su huella quedó indeleble en esas misiones que nos dejó, las que sustentaron en desarrollo de la Nueva California, posteriormente llamada Alta California, hoy el estado de California, Estados Unidos. Murió en 1784 en la misión de San Carlos Borromeo, en donde descansan sus restos.

Después de San Junípero los franciscanos establecieron 12 misiones más, las que hoy representan esa herencia hispana que dió inicio a esta gran región de los Estados Unidos.



1769, San Diego.



1770, San Carlos Borromeo.



1771, San Antonio de Padua.



1770, San Carlos Borromeo.



1769, San Carlos Borromeo.



1771, San Gabriel.



1782, San Buenaventura.



1772, San Luis Obispo.



1776, San Francisco.



1776, San Francisco.



1776, San Juan Capistrano.



1777, Santa Clara.



1782, San Buenaventura.

CARLOS LAZCANO SAHAGÚN (Ensenada, México, 1955) es historiador, espeleólogo y explorador. Actualmente director del Museo de Historia de Ensenada. Tiene una larga trayectoria como explorador y espeleólogo, siendo uno de los más destacados a escala nacional. Como historiador destaca por sus estudios sobre el noroeste de México y el suroeste de Estados Unidos, especialmente la península de Baja California y el estado de Chihuahua. Igualmente es reconocido por su labor fotográfica. Ha publicado numerosos libros, fruto de sus exploraciones y estudios.

| POÉTICAS |

~ ESCARABAJO ~

Melissa Sánchez Castillo

CIERVO VOLANTE

De la maraña de mis cabellos ala-espiral de mis ojos
—la espesura—

Un agujero negro me persigue
tira de las yemas de mis dedos
me envuelve en su danza y me tiño de carbón
—son mis demonios—

Ciervos volantes y sombras escurren de mis ojos,
tinta y filamentos-bruma
—envuélvanme—

Cierren mis ojos porque hoy volvió el vacío.
Dejé de ser humano.

La mirada en la copa de los árboles,
las hojas crujiendo en el azul.

Revolotean como psicosis mis movimientos,
los abrazo ¡quiero que se vayan!

Perdí las huellas en la nieve,
arrancar la pintura seca de la pared
vieja y carcomida, mitiga mi ansiedad.

Las aves de carroña picotean mi pecho
y el cuervo danza

progresiones armónicas

El intento por formar la figura poética,
¿qué más da?

Hoy quise escribirte,
desaparecido.

Al fondo, el círculo rojo

que impacta con nuestras retinas

Es lo único que se te clava antes de huir

Y a mí, el rojo se me escurre entre las piernas,

La hemorragia del corazón, que cavila el alma.

La tristeza y la felicidad sólo se sienten en el pecho,

lo demás, retumba como retumba el postrock

progresivo, sin parar, en repetición, con los ojos

cerrados y un compás de cabeza.

AMBIENT

Posees delicado como la oleada de un soplido
La hoja que cae,
El polvo esparciéndose en remolino
Es grato que te devore el espectro
La substancia finita
Gota de tinta negra sobre agua y su danza acompasada
Delay
envuelvo, y comienzo a desenredarme
Sobre tu refugio entre manos
Largo y profundo supresor en eco a mi oído
Es denso caer en tu palabra,
Reverb
Desplomando de mis uñas
porque la carne ya no alcanza
Loop
pero repetición a suplicio,
Hasta que se me esparza el alma.
Perdóname si vuelvo,
pero ya no tengo a dónde ir.

PUPA

De este lado solamente estoy,
pero del otro,
te veo
y me encuentro
sujetando
el universo entero.

No sé si mañana,
pero
hoy-hoy
me palpitas
fuerte-fuerte
en las venas.

sutura

Estoy cuestionando estos poemas,
la propia palabra, la mía.
Me pregunto... ¿por qué me pregunto?
Suenan esas notas del piano muy melancólicas.
Recuerdo el desvelo,
las letras transpirando por las manos.
La forma más elevada y mecanizada
de seguirle el paso a la vida...
¿a través de las teclas de mi computadora?
Maraña y empujo la muerte en reversa,
para salir.

MELISSA SÁNCHEZ CASTILLO (Tijuana). Escribe bajo el seudónimo de Nubia. Es poeta, maestra, editora, correctora de textos y gestora cultural. Estudió Literatura Hispanoamericana y la Maestría en Educación en la Universidad Autónoma de Baja California (UABC). Ha publicado poesía y microficción en diversas plataformas digitales locales y nacionales. Es autora de *Escarabajo* (2021). Se ha dedicado a impartir talleres artístico-culturales y de promoción a la lectura. Actualmente se dedica a la docencia a nivel universitario y a la corrección ortotipográfica en Gramanimia Editorial. Obtuvo la Beca para el Encuentro Internacional: 13 Habitaciones Propias por ISIC y Los signos en rotación, ambas de índole literario en Sinaloa. Es becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Este sucio corazón

ANA FUENTE

Tal vez los paramédicos nunca se enteraron del costo de su error. Para ellos habrá sido un accidentito, como tantos otros que resultan intrascendentes: sería como pensar que uno muriera asfixiado por la astilla de vidrio que se pega a la mermelada del pan que dejamos caer, o que las papeletas de la caseta que salieron por la ventana taparon el parabrisas de un coche en movimiento y provocaron una colisión. Uno no calcula esas cosas, no hay forma de conocer la manera como nuestras diminutas y torpes acciones revolucionarán la vida de otros. No lo imaginaron los paramédicos cuando la hielera se deslizó suavemente entre los resbaladizos y atrofiados dedos de uno de ellos, ni cuando su contenido se vació en el helipuerto del hospital, ni cuando metieron todo de vuelta y fingieron que no había ocurrido nada. No lo imaginamos ni nosotros, aunque desde el primer día sospechamos que algo extraño había ocurrido en el quirófano.

Julián despertó de la cirugía antes de lo previsto porque, según nos explicaron los doctores, el procedimiento había sido más que exitoso. Yo dormitaba en el sillón junto a la cama sosteniendo sobre mí el peso de mi



Marcelita y viendo cómo Beto y su recién adquirido estirón de quinceañero se esmeraban en caber en un silloncito de una plaza. Aunque los niños corrieron a abrazarlo, mi advertencia de que tuvieran cuidado los frenó de golpe antes de llegar a la cama. Julián apenas articulaba palabra, soltaba algún quejido tenue que normalmente significaba que le acercáramos algo como un vaso de agua, el mando para llamar a la enfermera, el control de la televisión. No levantó la mano para saludar a sus hijos ni para buscar la mía, fijó la mirada en la pantalla mientras nosotros contemplábamos cómo los ojos se le llenaban de imágenes.

Cuando los niños me preguntaron, les dije que era normal. La gente que ha sufrido esos traumas y que sobrevive a esas operaciones siempre despierta un poco confundida y es difícil reconocerla. No era verdad. Yo sabía que algo en mi marido no era igual pero no me atreví a decirlo por miedo a que me acusaran de supersticiosa y ridícula. Me equivoqué al pensar que una vez que estuviera en casa volvería a ser el de siempre: en realidad su condición se magnificó un poco más cada día que pasó en casa.

Supe que no era él por su risa. El sonido era el mismo, pero los motivos eran irreconocibles. El noticiero le parecía hilarante. Veía las hordas de refugiados en los campos cercados con alambres de púas y una mar de carcajadas le inundaban la boca; cuando se enteró de cuán invasivo era el cáncer de su amigo Javier, íntimo desde la infancia, sucedió exactamente lo mismo. Lo encubrí diciendo que era un reflejo que le habían modificado durante la operación debido a un mal manejo de algunas partes esenciales del sistema nervioso o, en términos más sencillos, que le habían cruzado los cables.

El pretexto funcionaba de maravilla siempre y cuando la persona en cuestión no hubiera presenciado las horas de llanto incontenible que a menudo poseían a Julián. Cualquier cosa podía desencadenarlo: un chiste que no le gustara, una crítica a algo que hubiera dicho, un comentario que le trajera un mal recuerdo de la infancia. Todo lo hacía llorar. En seis meses lo vi llorar todo lo que no lo había visto en diecisiete años. Tal era la magnitud de su llanto, que Marcelita le acercaba una jarra de agua para que no se fuera a deshidratar y Beto embadurnaba los pañuelos desechables con vaselina para que la nariz no se le irritara por completo.

Julián se volvió insoportable. Alguna vez me descubrí pensando que hubiera sido mejor que jamás encontrara donador para el trasplante, pero fui invadida por una vergüenza fulminante y me disculpé con él. Nunca supo por qué, pero me disculpé. Empezó a llorar, a recriminarme que no quisiera compartir todos mis pensamientos, que le estuviera ocultando algo. Azotó la puerta, se encerró en el cuarto y no quiso salir durante dos días. El mismo pensamiento volvió fugaz a mi mente y volví a pedirle perdón, esta vez en silencio. Estaba insufrible. No había manera de hacer que parara de llorar o que sintiera un ápice de compasión y tristeza en las situaciones que sí lo ameritaban. Estaba viviendo una especie de adolescencia potenciada a tal grado que junto a él Betito y sus quince años eran un absoluto ejemplo de madurez.

Fui a buscar al cirujano. Me atendió con toda amabilidad, vanagloriándose por lo exitoso que había resultado el trasplante de mi marido. Me preguntó por él, si se cansaba al subir las escaleras, si se sonrojaba con facilidad, si tenía buen semblante y si se sentía como un muchachito. Su salud no podría ser mejor, le dije, pero algo muy raro sucedió a partir de la operación. Cuando terminé de explicarle con ejemplos precisos el cambio en la personalidad de quien yo creía conocer al dedillo, el doctor se recargó en el respaldo de la silla. El gesto meditabundo no hubiera estado completo sin su condescendiente forma de peinarse la barba hasta que encontró la voz más ronca y profunda que pudo. Pensé que así se vería una mala imitación de Enrique Rocha.

—Estábamos seguros de que no habría problema, querida señora. El corazón estaba intacto cuando lo insertamos en el pecho de su esposo. Desafortunadamente, hay cosas fuera de nuestro control y de nuestra comprensión. Los síntomas que usted describe son un típico cuadro de corazón roto, lo cual quiere decir que sí hubo repercusiones del accidente de los paramédicos. Cuando el órgano en cuestión fue transportado de hospital de León para acá, en un error humano, porque eso somos todos, cayó al piso. Le hicimos todas las pruebas pertinentes y verificamos que ninguna de sus funciones fallara, pero nunca contemplamos la posibilidad de que estuviera roto.

—¿Y la risa esa macabra?

—Está sucio. El corazón debe haber entrado en contacto con el piso y ahora su sentido de la compasión auténtica debe haberse visto severamente afectado.

Empecé a ver en mi marido a una víctima. No era su culpa llorar sin sentido, no era su culpa reírse de lo que no debía, sino de su maldito corazón. Quise aliviar su depresión con cariño, le preparé sopitas todos los días, lo apapaché, lo cuidé, le leí historias felices, vimos un sinfín de películas de risa. Nada parecía funcionar. Poco a poco su risa se fue extinguiendo en todas sus formas: la apropiada y la inoportuna, la sutil y la escandalosa. El llanto se apropió de sus días y sus noches sin darle tregua, ante nuestros ojos atónitos y nuestras manos inútiles.

La vida de Julián se detuvo el 7 de agosto. Son esas las pequeñas torpezas que repercuten en la vida de otros: yo, por ejemplo, nunca pensé que su corazón terminaría de romperse cuando olvidé nuestro vigésimo aniversario de bodas. “Eran las de porcelana”, alcanzó a decirme. **Q**

ANA FUENTE. Estudió la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM. En 2015 fue beneficiaria del apoyo Jóvenes Creadores del FONCA en la disciplina de cuento. Ha publicado cuento y ensayo en revistas y en diversas antologías publicadas en México y el extranjero. Es autora de los libros *Chicharrón de oso y algunos cuentos del fracaso* (FETA 2018), *Mosaico de lo insólito* (La Rumorosa, ICBC 2021), *Cicatrices* (BUAP 2023). En 2019 recibió el Premio Dolores Castro de Narrativa por *La Ley Campoamor* (IMAC 2019; Nitro Press 2023). Imparte talleres de Escritura Creativa y actualmente es beneficiaria del PECDA BC.



Roma:
Cine, memoria y realidad
de una época sinuosa
del México contemporáneo

RAMÓN AGÚNDEZ

LA INVENCIÓN DE ROMA

Roma (2018) es la más reciente película de Alfonso Cuarón, cineasta mexicano, que tras comenzar su trabajo en México se trasladó a Estados Unidos y Europa a desarrollar una carrera internacional. Suyas son las famosas *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004), *Children of Men* (2006) y *Gravity* (2013), películas hoy reconocidas en todo el mundo, y que a pesar de ser grandes producciones poseen su sello personal: son cintas extraordinariamente humanas. A pesar de lo anterior, los comienzos de Cuarón fueron bastante modestos, su *ópera prima Sólo con tu pareja* (1991), fue una comedia romántica sobre un mujeriego que se enamora en plena crisis del Sida en México. Tras esta película el director se aventuró a hacer películas en el extranjero durante diez años, y no sería hasta el 2001 cuando, decepcionado del estilo “maquilado” de hacer cine de los grandes estudios, volvería a México para hacer una película muy íntima: *Y tu mamá también*. Esta obra, que en clave de comedia juvenil relata la educación sentimental de dos adolescentes en plena efervescencia sexual, que tras un viaje con una mujer mayor aprenden acerca de la vida y la muerte, sobre su identidad y, principalmente, sobre su país. En *Y tú mamá también* el telón de fondo es el México profundo, con sus

tradiciones, contradicciones, matices y profunda melancolía. Una historia aparentemente sencilla, que trasciende en los detalles. Es en esa obra donde Cuarón desarrolla su estilo autoral a través de la sencillez, los pequeños elementos y las emociones a flor de piel que no se pueden contar más que con el lenguaje cinematográfico. Pasarón casi 18 años para que Cuarón volviera a México a grabar otra película, después de probar las mieles del éxito en festivales de cine alrededor del mundo, y de coquetear de nuevo con super producciones, tuvo una razón de peso para su regreso: narrar *Roma*.

Después de obtener diferentes reconocimientos por el ambicioso drama espacial *Gravity* (2013), Cuarón ideó la manera de realizar el proyecto de su vida. Se aventuró a explorar su relación persona-artista y realidad histórica. El director ha comentado en entrevistas, que a pesar de su constante ir y venir a México, siempre sintió que tenía una cuenta pendiente para contar acerca de cómo su memoria como mexicano (residiendo en el extranjero) lo colocaba en un papel político, esa cuenta pendiente con el pasado se convirtió en *Roma*.

Roma es un barrio importante de la Ciudad de México, el corazón cultural de una metrópoli

donde Cuarón creció durante su infancia. En ese espacio vivieron grandes artistas, personajes importantes de la historia de México y una clase acomodada que buscaba resaltar en la ajetreada vida de la ciudad. Cuarón fue un niño durante la década de 1960, llena de turbulentos dramas políticos, pero que para él significaron poco tras sus dramas personales. Ya para 1971 su padre, el médico Alfredo Cuarón los había abandonado a él y a sus tres hermanos, junto a su esposa, la bioquímica farmacéutica Cristina Orozco. La herida fue profunda ante un padre que apenas llegó a conocer, así Cuarón, tras el abandono tuvo que vivir en una nueva realidad, alejada del cobijo de la dulce infancia.

¿Cómo se mezcla la persona y el artista en *Roma*? Cuarón tuvo que regresar a México después de casi 20 años de estar fuera. La idea principal era contar una historia que había estado rondando en su cabeza durante décadas: el relato de su infancia, de su familia y de su país. *Roma* relata así, la historia de una familia de clase media bien acomodada a inicios de la década de 1970: el Sr. Antonio es la cabeza de familia, la Sra. Sofía es la madre, y sus cuatro pequeños hijos Toño, Paco, Pepe y Sofi, suman el resto. Sin embargo, a este particular cuadro se les agrega la

nana Cleo, quien ha estado en el núcleo familiar desde hace varios años, y quien es al final la que ha criado a los hijos, es especial a Paco, quien representa al mismo Cuarón de niño (de hecho, todos los personajes en la película representan a alguien de la vida real). Para construir *Roma*, Cuarón decidió acceder a sus recuerdos de la infancia, en ese ejercicio de memoria intentó ver el mundo como cuando tenía diez años, pero con la comprensión del adulto que es ahora. Desde ese momento se dio cuenta de todo lo que pasaba en lo profundo de ese supuesto mundo apacible: su nana Libo (Cleo en la película) estaba en todo instante, inclusive más que su madre. Ella con su semblante aparentemente inamovible cocinaba, limpiaba, lavaba, cuidaba y llenaba de mimos a él y sus hermanos. En el interior de esa casa, sin embargo, ella se tenía que enfrentar a todo el peso que la sociedad de esa época le imponía debido a su condición: ella era de un pequeño pueblo de Oaxaca, indígena cuya lengua materna era el mixteco, pobre y de familia numerosa, la cual tuvo poco acceso a la educación. Los padres de Cuarón, aunque educados e inteligentes no veían a la nana como a alguien de la familia, o por lo menos no con todos sus privilegios, existía una barrera

desde la clase y la raza que impedía que ella perteneciera por completo a ese lugar. Los niños, sin embargo, no concebían esa barrera, aunque no podían evitar replicar ciertas acciones que consideraban “normales”, como pedirle a toda hora que hiciera cosas para hacerles la vida más fácil, básicamente la nana vivía para ellos.

A partir de la reflexión provocada por el acceso a sus memorias, Cuarón decidió centrar su relato a través de los ojos de él mismo de niño, pero colocando de personaje principal a Cleo. La confección de la película, desde su visión como artista buscaba reconstruir lo más fiel posible sus memorias, para lo cual desarrolló artefactos muy complejos para lograr esta ambiciosa tarea. Primero, contrató a un buen número de personas sin entrenamiento actoral, comenzando con Cleo (quien en realidad era una maestra de primaria de un área rural de Oaxaca). Segundo, ninguna de las personas involucradas en el proyecto leyó el guion, si no que el director iba contándoles a uno por uno lo que sucedía en cada escena. Tercero, la película se rodó de corrido y en total continuidad, algo que rara vez se hace en una filmación convencional. La idea de Cuarón era enfrentar a personas reales y que reaccionaran de la manera

más natural posible, enfrentándolos a un guion y un rodaje impredecible, que se iba desarrollando como la vida misma, sin ninguna certeza posible.

Según el mismo Cuarón, el fin último de la película era hacerle una radiografía espiritual a su familia con sus llagas y herida. Colocándose a él mismo como un observador periférico, captando escenas significativas que quedarían en su mente para toda su vida. Y, sin embargo, *Roma* habla de mucho más que eso, su complejidad radica en la sencillez con la que Cuarón aborda desde su núcleo familiar una realidad más amplia: la transformación de México tras la Segunda Guerra Mundial.

MÉXICO DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: CINE Y REALIDAD SOCIAL

A pesar de que México tuvo una escasa participación en los conflictos de la Segunda Guerra Mundial, las tensiones causadas por la misma repercutieron profundamente en la realidad económica y política del país. Para la década de 1940 el país enfrentaba una profunda desigualdad social y económica, los índices de pobreza se vinculaban a un 83% de los habitantes, y debido a las condiciones específicas de ese tiempo (una po-

blación marcadamente campesina y poco educada), se vino una terrible crisis en la nación. Cuando el país tuvo que entrar casi a la fuerza en el conflicto mundial (tras el hundimiento de un par de buques petroleros mexicanos a manos de los nazis), no todos miraban con buenos ojos la participación de un país tan pobre en la guerra, y sin embargo México inició su curso hacia la batalla.

De una manera curiosa, con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, se dio una consecuencia colateral dentro de la industria cinematográfica. Estados Unidos y la mayoría de las naciones europeas tuvieron que parar muchas de sus producciones cinematográficas, ya que la mayoría del dinero se fue a una nascente industria armamentista. Las pocas películas que se seguían produciendo en esas naciones eran casi siempre de carácter propagandístico y de escaso valor comercial o artístico. Esa fue una oportunidad para México, que comenzó a producir películas comerciales para llenar el hueco que dejaban estas naciones. Este ambiente único en la historia del país generó el surgimiento de una generación de directores y actores que le dieron la vuelta al mundo, los cuales son considerados hasta hoy iconos de la nación.

A pesar de lo anterior, no se puede dejar de lado que a través de la llamada Época de oro del cine mexicano (1939-1958) México se retrataba con benevolencia, los pobres eran buenos y los ricos malos, una simplista dicotomía de la realidad del país durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Su principal icono fue Pedro Infante, un hombre carismático que retrataba un macho sin complejos, generalmente pobre, pero valiente y noble, a pesar de poseer un pasado lleno de vicios. Pedro Infante tenía poco que ver con la realidad que se intentaba retratar. El país en concreto no había podido escapar de su crisis, a pesar de la industrialización y de la migración de una marcada población a las grandes ciudades, el contexto que presentaba era uno donde la pobreza seguía azotando a su población, y con ello sus peores consecuencias. El contraste vino, sin embargo, por lado del español Luis Buñuel, quien retrató crudamente la realidad de México con la película *Los olvidados* (1951), donde exploró la maldad que yace en los barrios pobres y marginados del país, sin tratar de maquillar o buscar una falsa esperanza. Los pobres eran humanos, no todos se representaban como buenos y malos solamente, si no que tenían matices

En este sentido la visión de Buñuel se vinculaba con el Neorrealismo italiano, corriente cinematográfica que surgió tras la Segunda Guerra Mundial, y que buscaba quitar adornos al cine para reflejar las profundas cicatrices que había dejado este conflicto en la población italiana. En la manufactura del cine de esta corriente se exploraban escenarios reales, con personas comunes (que muchas veces no eran actores profesionales) y una puesta en cámara que se sintiera natural y asemejada a la vida misma. Atributos que, por cierto, Cuarón exploraría en su película *Roma*, tomando tanto del Neorrealismo italiano, como de Buñuel, una visión más humana de la realidad actual. Aunado a lo anterior, falta otra pieza del rompecabezas necesaria para comprender esta compleja realidad social que construyó el México contemporáneo reflejado en *Roma*: los eventos acontecidos en 1968 y 1971.

MÉXICO 1968 Y 1971: TENSIONES Y COYUNTURAS

El clima político de México durante finales de la década de 1960 y principios de la de 1970 fue muy turbulento. Por un lado, se tenía un partido único que había gobernado por casi 40 años el país, y que no tenía prácticamente nin-

guna oposición: el Partido Revolucionario Institucional (PRI). De corte centro-izquierda, este poseía un poder casi total sobre todas las acciones del país, y los presidentes que dirigieron la nación fueron cada vez más conservadores, estrictos y pragmáticos. Por otro lado, las tensiones en el mundo a partir de la Guerra Fría se fueron acrecentando, en el país las ideas marxistas encontraron eco en las clases trabajadoras que comenzaban a recibir educación, lo cual incrementó el deseo de luchar contra las políticas hegemónicas que se implementaban ante la población. En Ciudad de México, la efervescencia política se vio reflejada principalmente en las reuniones de jóvenes universitarios de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Instituto Politécnico Nacional (IPN), y otros importantes planteles, con la población de amas de casa, comerciantes, campesinos y profesionales del país. Dichas reuniones no se veían con buenos ojos para la clase dominante, que buscaba controlar todos los aspectos de la vida social, y que por supuesto no coincidía con las ideas marxistas. Las tensiones se incrementaron ante la organización de los Juegos Olímpicos de 1968, el presidente de México Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), hombre conservador

y poco accesible, veía este evento como la oportunidad perfecta de poner al país en el foco de la atención mundial, como una nación moderna y progresista que fuera un ejemplo para Latinoamérica. Lamentablemente muchos de los mexicanos no pensaban igual, ya que el país pasaba por otra gran crisis, con unos índices de pobreza y criminalidad alarmantes, que se veían opacados por la gran suma económica que significaba organizar unos juegos olímpicos en el país. Todo esto desembocó en un terrible momento para México: La masacre de Tlatelolco. La represión y asesinato sistemático de cientos de estudiantes y civiles en la Plaza de las Tres Culturas de la Ciudad de México. Dicha masacre fue orquestada por el gobierno, el cual no se ha hecho responsable hasta la fecha por las consecuencias. La herida que dejó este acontecimiento quedó abierta, a la vez que el presidente nunca fue condenado por sus actos. Lo anterior describe el grado de invulnerabilidad y cinismo que tenía el PRI de ese tiempo. En 1971, otro acontecimiento abonaría el clima de represión e injusticia que se vivía en esa época: La masacre del jueves de Corpus. En este evento, un grupo paramilitar contratado por el gobierno del presidente Luis Echeverría Álva-

rez (1970-1976), conocido como Halcones, reprimieron y asesinaron a civiles en una manifestación a favor de los estudiantes de la Universidad Autónoma de Nuevo León, quienes estaban en contra de las próximas reformas educativas que se iban a implementar en el país. La masacre de Corpus fue un duro revés para la nación, y representó una dura realidad que ya no se podía ocultar: el gobierno estaba matando a todo aquel que se atreviera a contradecir sus acciones. Ese fue el fin de la infancia de México y el nacimiento de un desprecio hasta los sistemas de gobierno dominantes.

CINE A LA DISTANCIA: CÓMO SE CONSTRUYE LA MEMORIA Y LA IDENTIDAD

En términos biológicos la memoria es una función del cerebro que permite al organismo codificar, almacenar y recuperar la información del pasado (Feldman, 2005). La memoria es también una construcción subjetiva, ya que se basa en la reinterpretación de lo vivido en el pasado, con los ojos del presente. Con *Roma*, Alfonso Cuarón quiso realizar un ejercicio donde utilizara la memoria para reconstruir los recuerdos de su infancia en el barrio que lo vio crecer, la colonia Roma, en los albores de la década de 1970 en la Ciudad

de México. Cuarón intentó viajar al pasado mediante sus recuerdos, contrastándolos con sus familiares y con Libo, la niñera que lo crio. Esto supuso una exploración intelectual y emocional hacia el México pasado, aquel que, de niño, su director no supo comprender bien, pero que lo marcaría de por vida, en el México de la década de 1970 se podían vislumbrar la tensión de clases sociales, el racismo hacia los indígenas, la violencia en contra de los civiles, y, sobre todo, las enormes desigualdades sociales que se vivían, ante la indiferencia y el abandono de nuestras autoridades. En esa misma visión, se veía el papel de la mujer como administradora del hogar, a la vez que tenía poco poder político. El clima de represión y autoritarismo imperante se mezclaba con las más mundanas problemáticas cotidianas de la sociedad mexicana, como hacer el súper, ver el fútbol o escuchar al cantante de moda.

Como todo recuerdo, nuestras memorias resultan en una construcción idealizada de nuestro pasado, que, sin embargo, tratamos de comprender con la edad, y que le da sentido a nuestra vida presente.

De esta manera, Cuarón buscó sumergirse en sus recuerdos, con una mirada no condescendiente, pero tampoco fría. Tratando de evocar un pasado, con todo lo que

ello implica. En dicho viaje encontramos al México que fuimos, con nostalgia, pero sin inocencia, tratando de comprender de dónde venimos y para responder otras grandes preguntas: ¿por qué estamos aquí? ¿a dónde vamos? ¿qué vamos a hacer? Ante estos elementos, Cuarón no intenta juzgar, sólo mostrar, casi de manera naturalista, adentrándose en su memoria y escarbando para revivir esos momentos que lo marcaron de niño y que sirven como antesala del México contemporáneo. *Roma*, por lo tanto, es a la vez una carta de Cuarón a su familia y a México, como una oda a la vida y

una declaración de amor al cine. La visión final es la distancia del tiempo y el espacio hacia un país que ha sufrido, como tantos otros, pero que sigue de pie y transformándose. **Q**

REFERENCIAS

- Feldman, R. (2005). *Psicología con aplicaciones en países de habla hispana*. McGraw Hill.
- Valdéz, M. (13 de diciembre de 2018). Alfonso Cuarón: la vida sin primeros planos. *New York Times en Español*. <https://www.nytimes.com/es/2018/12/13/alfonso-cuaron-roma-entrevista/>

RAMÓN AGÚNDEZ es escritor de narrativa experimental y académico del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades del CETYS Universidad y de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC). Realizó estudios en Ciencias de la Comunicación, además de una maestría en Estudios Socioculturales. Actualmente cursa el programa de Doctorado en Educación. Las áreas disciplinares donde incursiona son las de Sociología de la comunicación, Historia, teoría y crítica de arte, Crítica de cine y Escritura creativa. Sus temas de especialización son los de Socioantropología de la cultura, Análisis de nuevos paradigmas estéticos del arte, Cultura japonesa contemporánea, Identidades y memoria a través del cine y la literatura, y Análisis y apreciación de cine contemporáneo. Ha publicado los libros *Hipsters de pueblo. Consumidores, estilo y música indie en Mexicali* (2014) y *One-hit Wonder. Colección de escritos sobre cultura pop japonesa, música indie y cine de culto* (2018).

ADYNATON 5

Revista de creación del Círculo de Letras
del CETYS Universidad • Año 2022




CETYS
UNIVERSIDAD

PRESENTANDO A GERMÁN BAZALDÚA · SEBASTIÁN CAMPAÑA · MARTHA ELENA CARRILLO PEDRAZA · ADELA CHONG LAM · ÁNGEL CORRAL VEGA · MARCELA DANEMANN · MARIANA GARCÍA · CARLOS FERNANDO GONZÁLEZ ORONIA · JOSELINE TSUNAMY GUEVARA URTUSUASTIGUI · ALFA TAO HERNÁNDEZ LUCERO · MARÍA LIZETE GUIZA LEGASPY · ENRIQUE DE JESÚS LINARES TOVAR · EMILIO RAMIRO LOMELÍ VÁZQUEZ · ÁNGELA IRAÍS LÓPEZ HERRERA · JUAN CARLOS MUÑOZ ARIAS · DIANA PADILLA · BEATRIZ PÉREZ FIERRO · SUSANA M. PÉREZ-SALVATIERRA RODRÍGUEZ · FRIDA ROBLES GUTIÉRREZ · MARIANO VALENZUELA · SEBASTIÁN VALDEZ VALLE · ÁNGEL ZAREK VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ · JESSICA JANIN VIVEROS MENDEZ

Profesorado, pedagogía de la alteridad y esperanza



Doris Elizabeth Becerra Polío
Alberto Gárate Rivera
(coordinadores)

El proyecto educativo que da pie a este documento, aborda una pregunta sustantiva con la que daba inicio una entrevista sobre la trayectoria profesional de los sujetos elegidos en la muestra: ¿qué significa ser profesor/a? Así, este trabajo apunta hacia el profesorado en cuya práctica docente se pueden encontrar rasgos de la pedagogía de la alteridad. La pasión por la enseñanza, más allá de que hayan sido o sean sujetos del arsenal de teorías sobre el aprendizaje, prevalece una clara intención por acompañar e impactar la formación de los estudiantes. Este libro electrónico es el resultado de un proyecto educativo de la Maestría en Educación (MED) de CETYS Universidad, en colaboración con la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB).



El Programa Editorial de CETYS Universidad te invita a conocer nuestro Repositorio Institucional

Ya sea que busques ediciones digitales, quieras conocer las investigaciones académicas realizadas o bien, hacer un recorrido a través de los recursos audiovisuales del Archivo Histórico, el Repositorio Institucional es una de nuestras ventanas abiertas al mundo. Asómate y visita nuestras principales colecciones:

- Biblioteca
- Datos Abiertos de Investigación
- Desarrollo Académico
- Programa Editorial
- Recurso Educativos

Disponible en

<https://repositorio.cetys.mx/>

• INSTRUCCIONES PARA COLABORADORES •

Arquetipos es una revista cuatrimestral, de divulgación cultural y multidisciplinaria. Las temáticas que se abordan son educación, economía, ciencias sociales, administración, psicología, historia, arte y literatura.

OBJETIVOS

Difundir en la comunidad universitaria y su entorno las actividades de docencia, investigación y difusión de la cultura que se realizan dentro y fuera de CETYS Universidad.

Para el envío de propuestas es indispensable que los trabajos atiendan a los siguientes requisitos:

1. Se podrán publicar artículos, ensayos, reseñas y textos literarios.
2. Los trabajos propuestos deberán contar con una estructuración lógica, coherente y ordenada.
3. Los autores deberán manifestar su capacidad para explicar de manera didáctica y accesible los temas elegidos.
4. Asimismo, es importante la utilización de un lenguaje comprensible para todo público y una redacción clara y precisa.
5. Los trabajos deberán ser inéditos y sus autores se comprometen a no someterlos simultáneamente a la consideración de otras publicaciones.
6. No excederse de 18 cuartillas en letra Arial de 12 puntos y a doble interlínea.
7. Sólo podrán incluir las referencias bibliográficas expresadas en el cuerpo de la colaboración y no deberán excederse de 10.
8. Se aceptan conferencias o de ponencias expuestas en eventos o reuniones.
9. Los materiales recibidos pueden publicarse total o parcialmente, de acuerdo con la importancia de la temática o por razones de espacio.
10. El título de los trabajos deberán ser concisos.
11. Sólo se aceptarán aquellas abreviaturas de uso común, y sin exceso de repeticiones (un máximo de diez y de acuerdo con la extensión de la colaboración).
12. Si el documento requiere de ilustraciones, su tamaño no debe superar los 21 cm. Deberán aparecer tanto en el cuerpo del documento como por separado, debidamente acotadas para su incorporación, con 300 puntos por pulgada como mínimo y con la extensión jpg o tif.
13. Se aceptará el uso de tablas o gráficas únicamente si son una referencia imprescindible. Al igual que las imágenes, se indicará su ubicación en el cuerpo del documento pero se adjuntarán al documento en el archivo nativo del mismo.
14. Las notas al pie de página deberán ser breves, de fácil comprensión, y limitarse al mínimo.
15. Las citas deberán seguir el formato APA.

REVISIÓN DE ORIGINALES

- Los originales enviados deberán ajustarse a las normas de presentación aquí señaladas, de no ser así, el editor podrá rechazarlos aún sin el dictamen del mismo.
- Una vez recibido el trabajo se notificará por escrito (vía correo electrónico) la recepción en un plazo no mayor a una semana.
- Cada trabajo propuesto será sometido a consideración de un Consejo Editorial y dictaminado bajo el esquema doble ciego.
- El tiempo promedio para recibir una respuesta de parte del editor no rebasará las dos semanas. Como resultado de esta dictaminación podrá darse:
 - A. Aceptación inmediata sin cambios
 - B. Aceptación condicionada a las observaciones de los revisores.
 - C. Trabajo rechazado
- El autor tendrá un plazo como máximo de 30 días para presentar una segunda versión del documento, si este fuera el caso.

ENVÍO DE COLABORACIONES

Todos los interesados en participar en cualquiera de las disciplinas mencionadas, podrán enviar sus propuestas de colaboración al correo electrónico arquetipos@cetys.mx

Entre la razón, la emoción y la tecnología

Estudios de neuropsicología con mirada internacional



Marina Alvelais Alarcón
Ibza América García León
(coordinadoras)

La neuropsicología ha tenido diferentes épocas, donde el tipo de herramientas que utilizan los profesionistas del área ha ido cambiando. En las primeras épocas, las herramientas se limitaban al equipo que tendría a la mano un médico; después, parte de las herramientas diarias se formaron por prueba de lápiz y papel. Ahora, en el siglo xxi, se han ido incorporando poco a poco herramientas tecnológicas, desde la conversión automática de puntajes, pasando por equipos audiovisuales, hasta robots para ciertos tipos de intervenciones. El área está cambiando, respondiendo a una adaptación de la tecnología a las necesidades diversas de las poblaciones a las que atiende la neuropsicología. Este libro hace un recorrido por diferentes caminos que se están desarrollando en el área, y que forman parte de un trayecto general que llevará a una neuropsicología con nuevas herramientas.

CETYS UNIVERSIDAD

El hombre que va más allá

Pedro Ortega y la pedagogía de la alteridad



Eduardo Romero Sánchez
(coordinador)

Prólogo de Joan-Carles Melich

« Siempre se piensa y se vive desde una determinada concepción antropológica y ética y yo no soy una excepción. Mi manera de entender al ser humano es deudora de la obra de Levinas, de Ortega y Gasset y de Lucas (10, 30-37) en el relato del buen samaritano. Ellos están muy presentes en todos mis escritos y en mi cruzada personal hacia la pedagogía de la alteridad. Ellos son la fuente de mi pensamiento educativo, de mis creencias sobre el hombre y su relación con los demás. El ser humano que somos es regalo, puro don que viene del otro. Esta convicción ha guiado mi tarea educadora y mi ‘estar en el mundo’. Esta firme creencia y sentimiento ‘cargado de razón’ ha ocupado y llenado de sentido mi vida. Siempre he tratado de estar con los ojos y los oídos bien abiertos para captar el tono de vida de los otros como única posibilidad de educar. Siempre he adoptado una actitud crítica a lo que se estaba haciendo en educación y buscando otra forma de hacerlo mejor. Y siempre he concebido la educación como un servicio desde el otro y para el otro » . —Pedro Ortega