

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



POLEN

COMUNIDAD UNIVERSITARIA EN EXTENSIÓN



Dirección de
Extensión Cultural

Universidad de Guanajuato
PROGRAMACIÓN CULTURAL

Año 10
Enero 2022
Revista gratuita
74

DIRECTORIO

Rector General: Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino / **Secretaria General:** Dra. Cecilia Ramos Estrada / **Secretario Académico:** Dr. Sergio Antonio Silva Muñoz / **Secretario de Gestión y Desarrollo:** Dr. Salvador Hernández Castro / **Director de Extensión Cultural:** Mtro. José Osvaldo Chávez Rodríguez / **Director de Comunicación y Enlace:** Mtro. Jesús Rodrigo Guadalupe Nájera Trujillo

POLEN / Coordinación General: Fernando Zamora Colmenero / Difusión: Miguel Ángel Mata Castro / Colaboradores: Davo Valdés de la Campa, Luis Javier Plata Rosas, Salvador Salas, Alejandro Garrigós Rojas, A. J. Aragón, Biblioteca Armando Olivares, Sistema de Radio, Televisión e Hipermedia (SIRTH) / Diseño: Dirección de Comunicación y Enlace / Corrección: Fabiola Correa Rico / Distribución: Coordinación de Difusión y Redes de Extensión, Coordinación Administrativa DEC / Portada: Aaron Ruiz Ortiz

ENERO 2022



Biblioteca Armando Olivares



12 maneras de ver el mundo



Temas Polinizantes



Escribanía



Lectores Universitarios



SIRTH



LOS ESTUDIANTES A TRAVÉS DE INSTANTES

El archivo fotográfico universitario

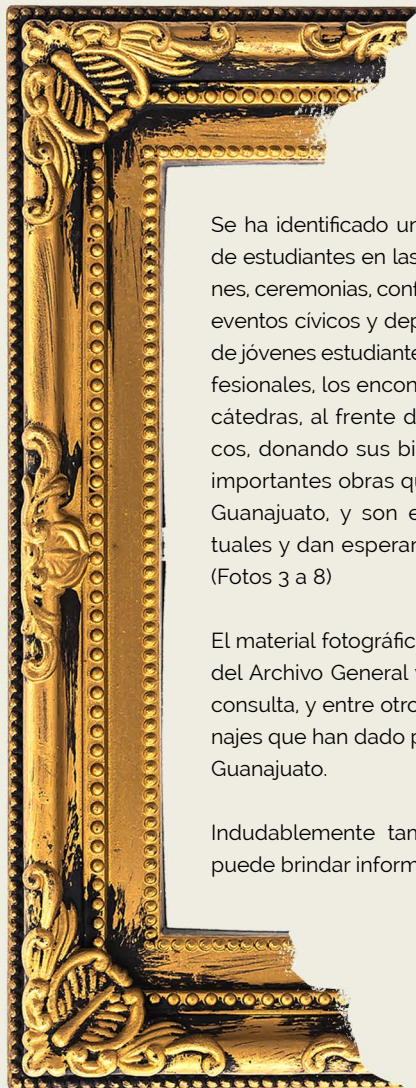
Marina Rodríguez
Promotor del Archivo Histórico

En el Archivo Histórico de la Universidad de Guanajuato, se han incorporado un número considerable de fotografías, algunas de ellas anexas a donaciones que fueron recibidas en diferentes momentos, otras han sido fruto de las actividades realizadas por la Institución, a cargo del área de Comunicación y Prensa.

Conservándose varias imágenes que datan de finales del siglo XIX al año 2006, y constituyen una fuente documental que se ha preservado y está a disposición de las personas que deseen revisar y recrear algún momento de la historia de nuestra institución educativa.

Las fotografías nos proporcionan un panorama gráfico de importantes acontecimientos, eventos o momentos, por lo que hemos querido a través de las imágenes conservadas dar un recorrido de la vida estudiantil en la época del Colegio y de la actual Universidad de Guanajuato. (Foto 1)

Una de las facetas que podemos ilustrar y contamos con algunos datos históricos son los bailes estudiantiles, que eran celebrados para obtener recursos e ir adquiriendo instrumentos para alguna de las cátedras y mejoras del plantel. También encontramos que la fecha de la realización del baile, va cambiando de febrero a mayo, mes que se ha señalado de manera oficial hasta la fecha. Es muy escasa la información que encontramos al respecto, en uno de los inventarios que revisamos, hay algunos datos sobre los ingresos y egresos, algún programa, de los objetos prestados por el gobierno, que en 1943 "dispone que la madera que año por año se facilita a este Colegio, con motivo del baile estudiantil del mes de mayo, quede definitivamente a disposición de este mismo plantel", así se indica en la documentación que se ubica en el Fondo Colegio del Estado. (Foto 2)



Se ha identificado un importante número de imágenes de estudiantes en las inauguraciones de cursos, reuniones, ceremonias, conferencias, exámenes recepcionales, eventos cívicos y deportivos, etc. Muestran la presencia de jóvenes estudiantes que, al concluir sus estudios profesionales, los encontramos años después impartiendo cátedras, al frente de la Institución, en puestos políticos, donando sus bibliotecas personales y realizando importantes obras que han beneficiado a la ciudad de Guanajuato, y son ejemplo para los estudiantes actuales y dan esperanza a las siguientes generaciones. (Fotos 3 a 8)

El material fotográfico se resguarda en la Coordinación del Archivo General y se encuentra disponible para su consulta, y entre otros aspectos, para conocer a personajes que han dado prestigio a la actual Universidad de Guanajuato.

Indudablemente también un objeto de estudio que puede brindar información en la investigación histórica.

Estamos en la siguiente dirección:

<https://www.ugto.mx/archivo-general/>



Fotografía 1

Asistentes a las Fiestas del Primer Centenario de vida oficial del Colegio del Estado durante la dirección del Lic. Jesús Soto Obregón. Entre los presentes se encuentran: Ing. Ponciano Aguilar Frías, Mtro. Fulgencio Vargas, Ing. Jesús García Trujillo, Lic. Juan Olivares, Lic. Nicéforo Guerrero, Ing. Antonio Heredia, Manuel M. Moreno, Euquerio Guerrero López.

[1928, febrero 24]

AHUG. Fototeca. Fondo UG.

No. de foto 2650



Archivo Histórico





Fotografía 2

El rector, Lic. Armando Olivares Carrillo, en la ceremonia de coronación de la reina de los estudiantes.

[1949]

AHUG. Fototeca. Fondo UG.

No. de foto 0940

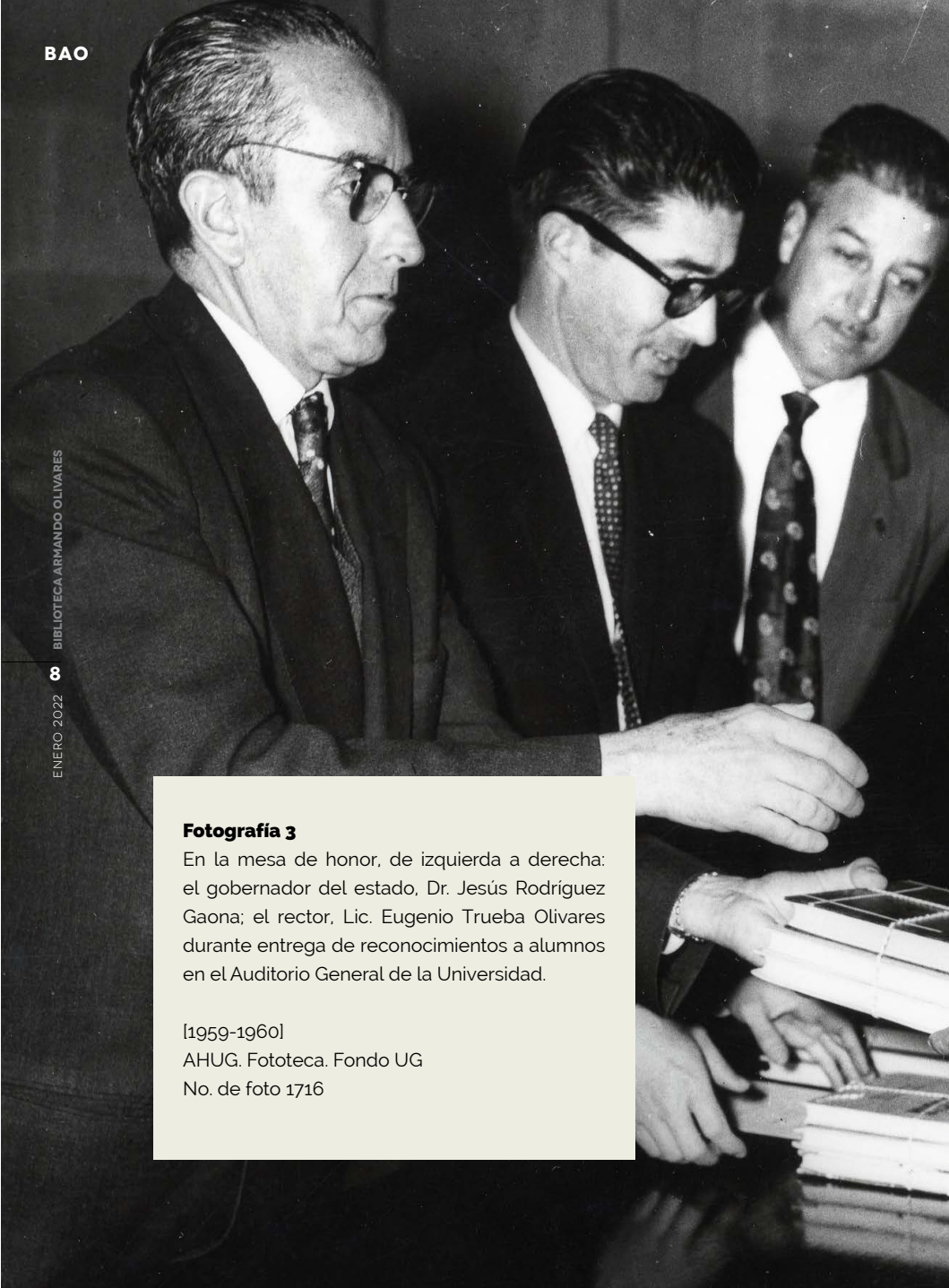
Fotografía 3

En la mesa de honor, de izquierda a derecha: el gobernador del estado, Dr. Jesús Rodríguez Gaona; el rector, Lic. Eugenio Trueba Olivares durante entrega de reconocimientos a alumnos en el Auditorio General de la Universidad.

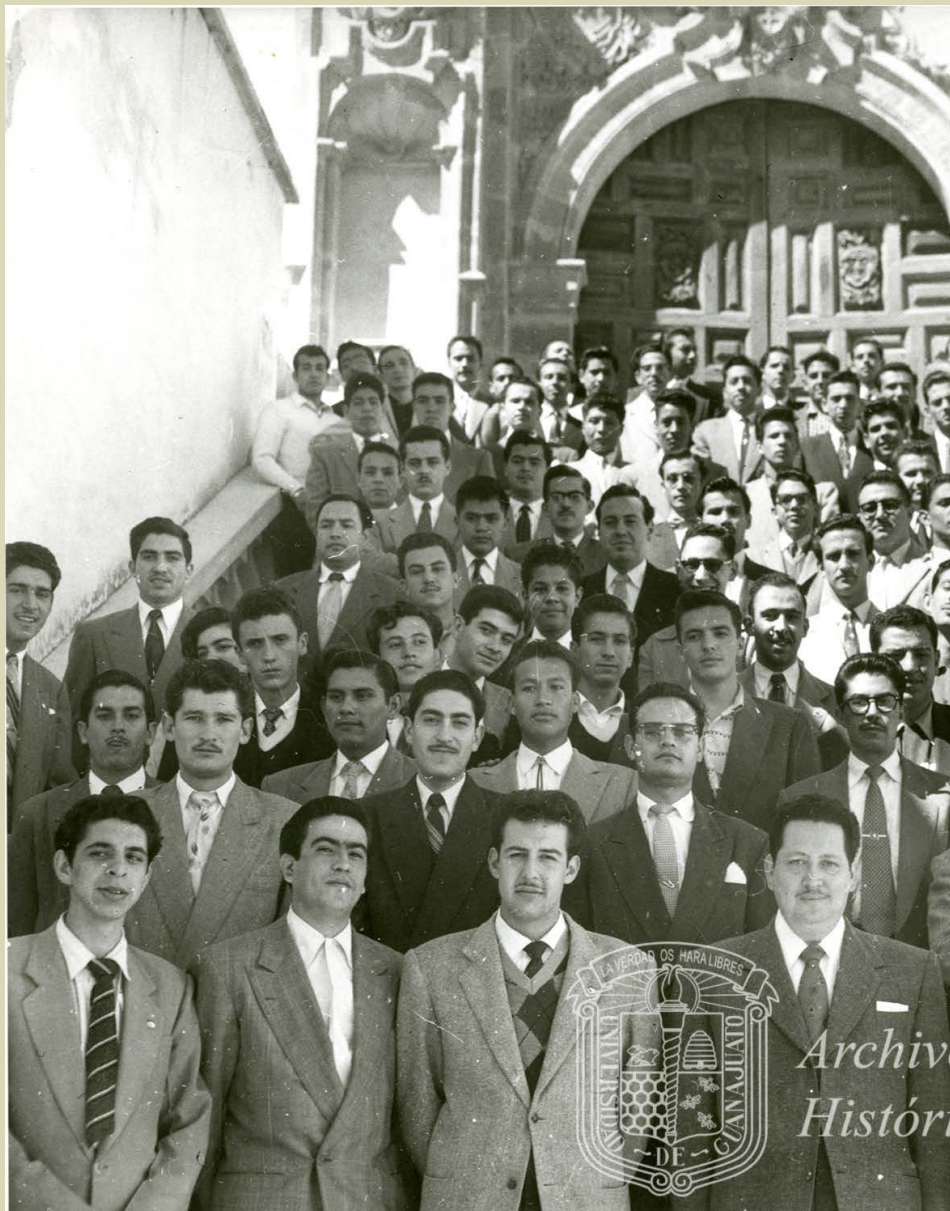
[1959-1960]

AHUG. Fototeca. Fondo UG

No. de foto 1716









Fotografía 4

El rector Lic. Antonio Torres Gómez (primera fila, cuarto de izquierda a derecha) acompañado de varios asistentes a la Reunión Nacional de Dirigentes Estudiantiles de la Confederación Nacional de Estudiantes, en el patio de la Escuela Preparatoria de Guanajuato.

[1955, febrero]
AHUG. Fototeca. Fondo UG
No. de foto 0651





.....

Fotografía 5

Vista general de los asistentes a ceremonia realizada en el Salón de Actos de la Escuela de Derecho.

[1978, abril]

AHUG. Fototeca. Fondo UG

No. de foto 1729

Fotografía 6

Examen recepcional del alumno Lizardo Galván, realizado en el Salón de Actos de la Escuela de Derecho. Los sinodales, de izquierda a derecha: Ing. Antonio Nieto Vargas, Ing. Gildardo Montes, Ing. Tiburcio Álvarez Hernández, Ing. Eduardo Villaseñor Söhle, Ing. José Rivera Paredes.

[1950-1960]

AHUG. Fototeca. Fondo UG

No. de foto 1053





Archivo
Histórico

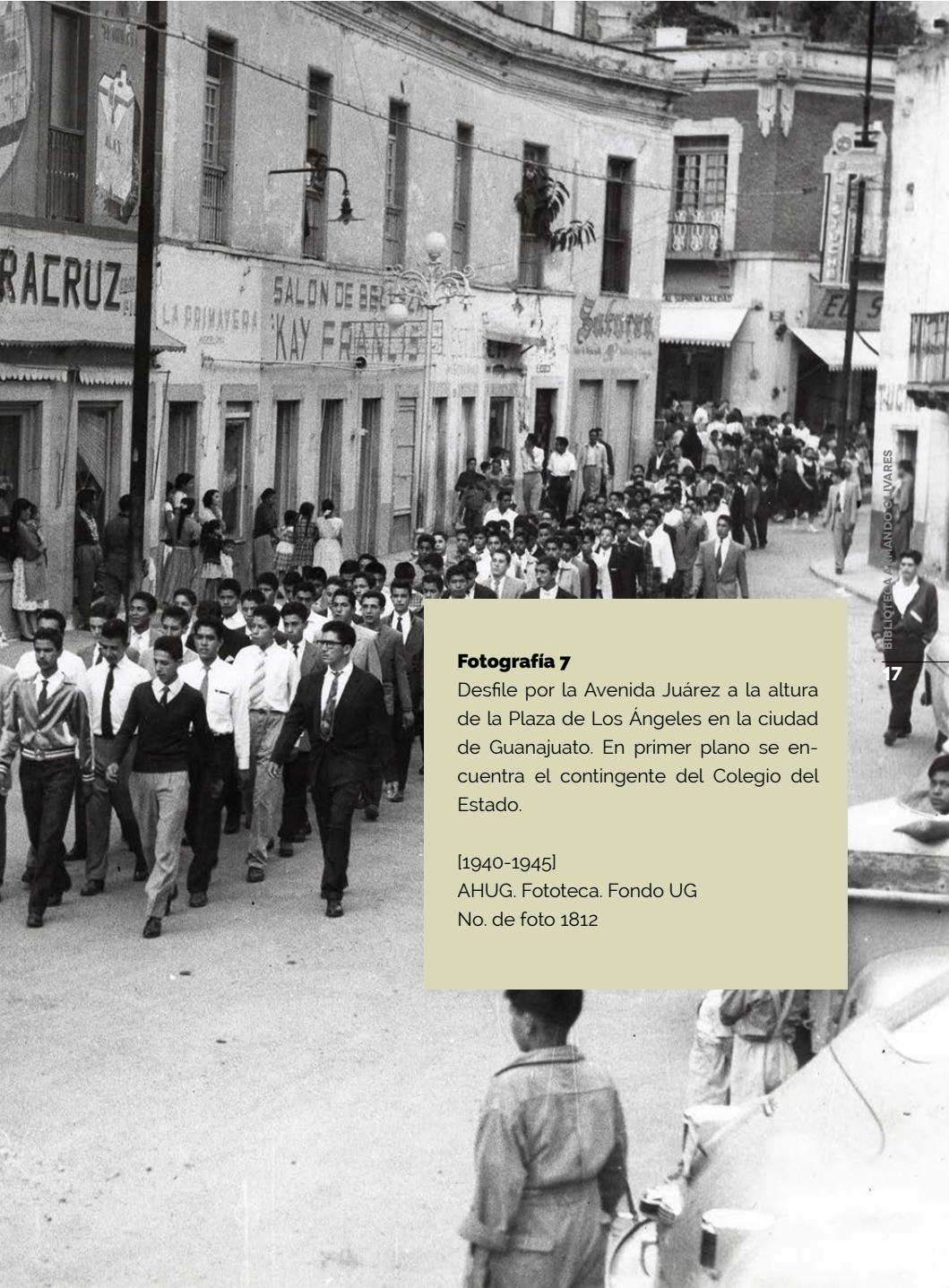


Hierro"

LICORES
FINOS EL PUERTO DE VE



Archivo
Histórico



Fotografía 7

Desfile por la Avenida Juárez a la altura de la Plaza de Los Ángeles en la ciudad de Guanajuato. En primer plano se encuentra el contingente del Colegio del Estado.

[1940-1945]
AHUG. Fototeca. Fondo UG
No. de foto 1812

Fotografía 8

Presentación de los equipos de básquetbol representando a la Universidad de Guanajuato, 'Abejas', y de Puebla, previo al partido efectuado en la cancha 'Profesor Arturo Larios', contigua al Edificio Central.

[1970-1980]

AHUG. Fototeca. Fondo UG

No. de foto 1110



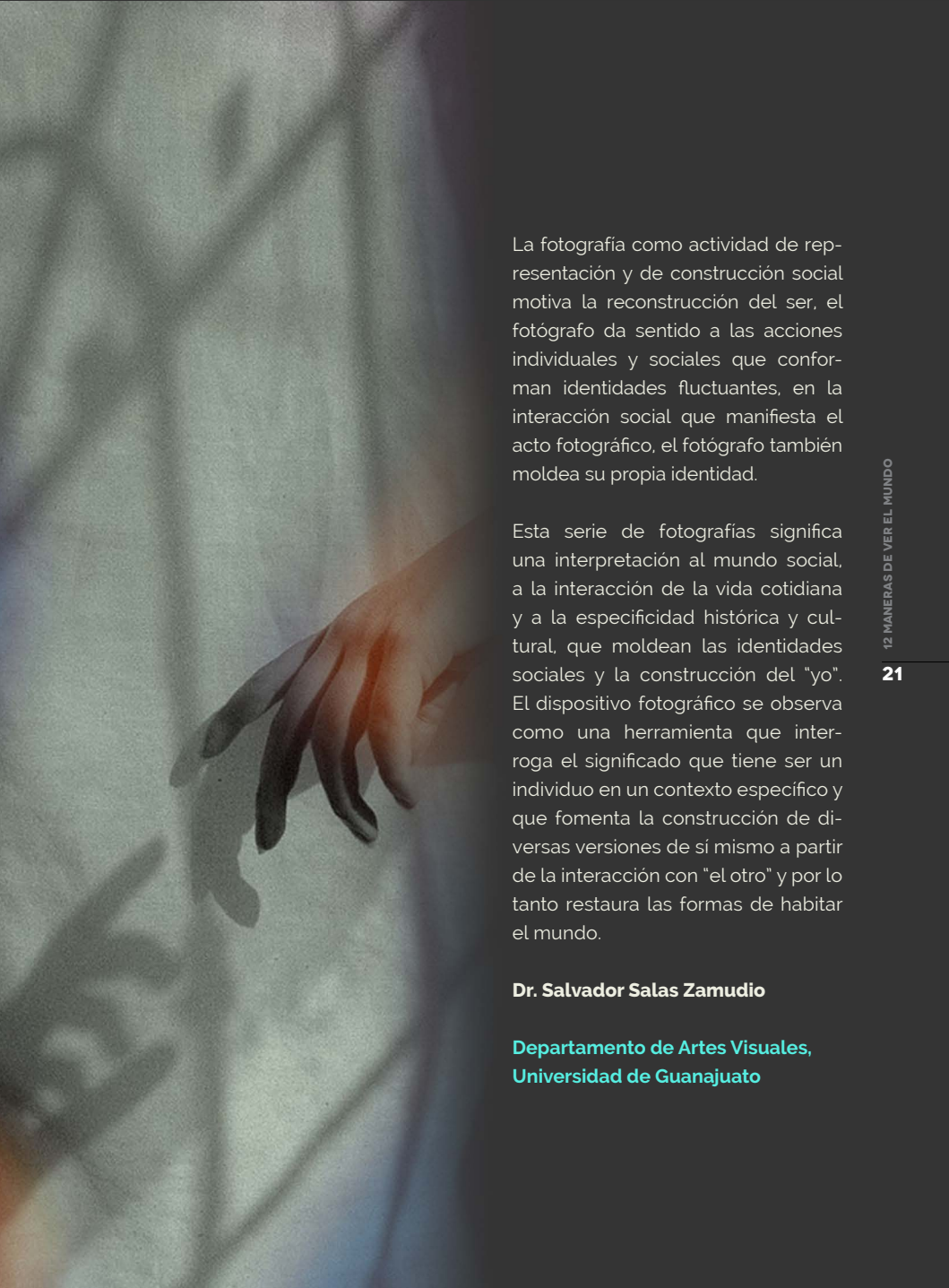
Archivo
Histórico



12 MANERAS DE VER EL MUNDO

Doce formas de habitar el mundo

El desarrollo tecnológico de los dispositivos fotográficos posibilita que todo sea fotografiable, la cámara que antes se utilizaba para registrar "acontecimientos importantes" como bautizos, bodas y reuniones familiares, es sustituida por los dispositivos que registran la cotidianidad, el transcurrir de un día cualquiera, un acercamiento a la realidad habitual de quien mira a través de la pantalla del dispositivo y de quien es mirado, en esta interacción los fotógrafos y fotografiados se construyen socialmente. "Doce formas de habitar el mundo" es una búsqueda colectiva realizada por estudiantes del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Guanajuato, que explora en los símbolos de identidad individual que las y los convierten en miembros de la sociedad. Símbolos cambiantes que se interpretan en contextos específicos y que dependen de las interacciones sociales que conforman verdades situadas, desde lo fotográfico la identidad individual se construye en la interacción social de estos símbolos que transitan y se adaptan a los grupos sociales y a los lugares que habitan en la modernidad líquida.



La fotografía como actividad de representación y de construcción social motiva la reconstrucción del ser, el fotógrafo da sentido a las acciones individuales y sociales que conforman identidades fluctuantes, en la interacción social que manifiesta el acto fotográfico, el fotógrafo también moldea su propia identidad.

Esta serie de fotografías significa una interpretación al mundo social, a la interacción de la vida cotidiana y a la especificidad histórica y cultural, que moldean las identidades sociales y la construcción del "yo". El dispositivo fotográfico se observa como una herramienta que interroga el significado que tiene ser un individuo en un contexto específico y que fomenta la construcción de diversas versiones de sí mismo a partir de la interacción con "el otro" y por lo tanto restaura las formas de habitar el mundo.

Dr. Salvador Salas Zamudio

**Departamento de Artes Visuales,
Universidad de Guanajuato**



Estrés

Larisa Rivera

Fotografía digital de
exposición prolongada

30.55 x 36.12cm

2021



Las cosas y la gente

Aaron Ruiz Ortiz
Fotografía digital
34.7 x 21.8 cm
2021



Depredación

Odette Contreras
Fotografía digital,
110.14 x 40.32 cm
2021



Es imposible conocerte y no amarte

María Reyna Echeveste Arellano
Fotografía digital
45.16 x 30.02 cm
2021

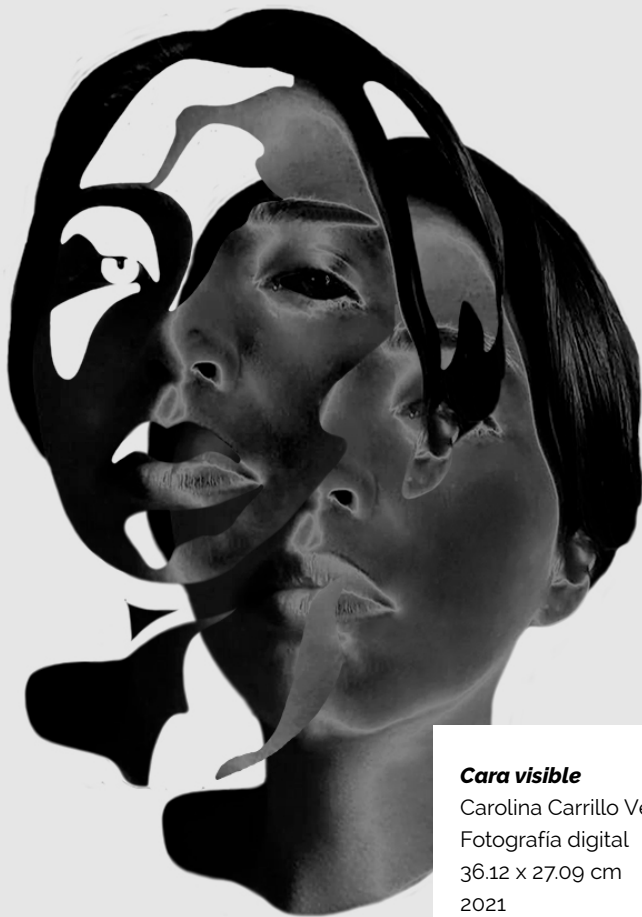
Pero, mi nariz

Ana E. Araiza
Fotografía digital
27.09 x 27.48 cm
2021



Puerta azul

Félix Cervantes
Efecto fotografía
química a color
deteriorada
21.13 x 36.12 cm
2021



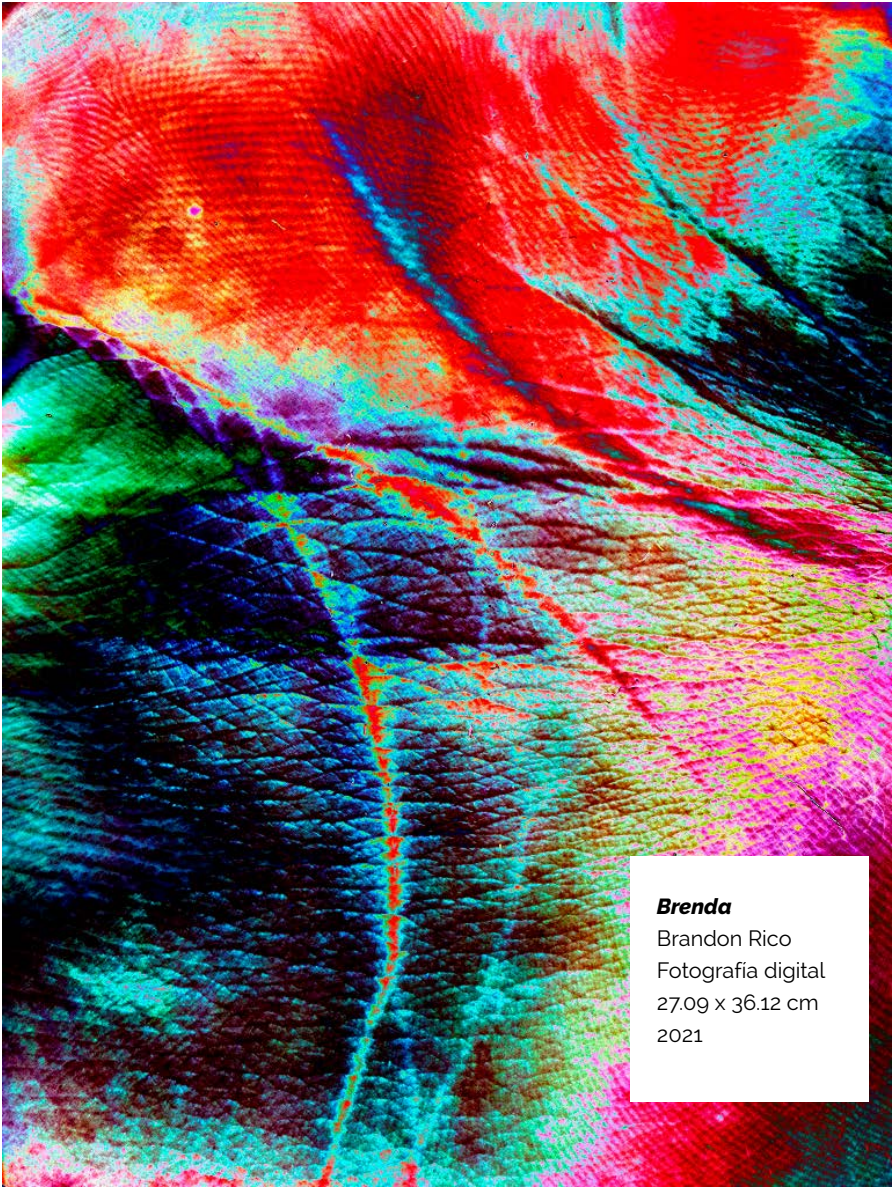
Cara visible

Carolina Carrillo Vera

Fotografía digital

36.12 x 27.09 cm

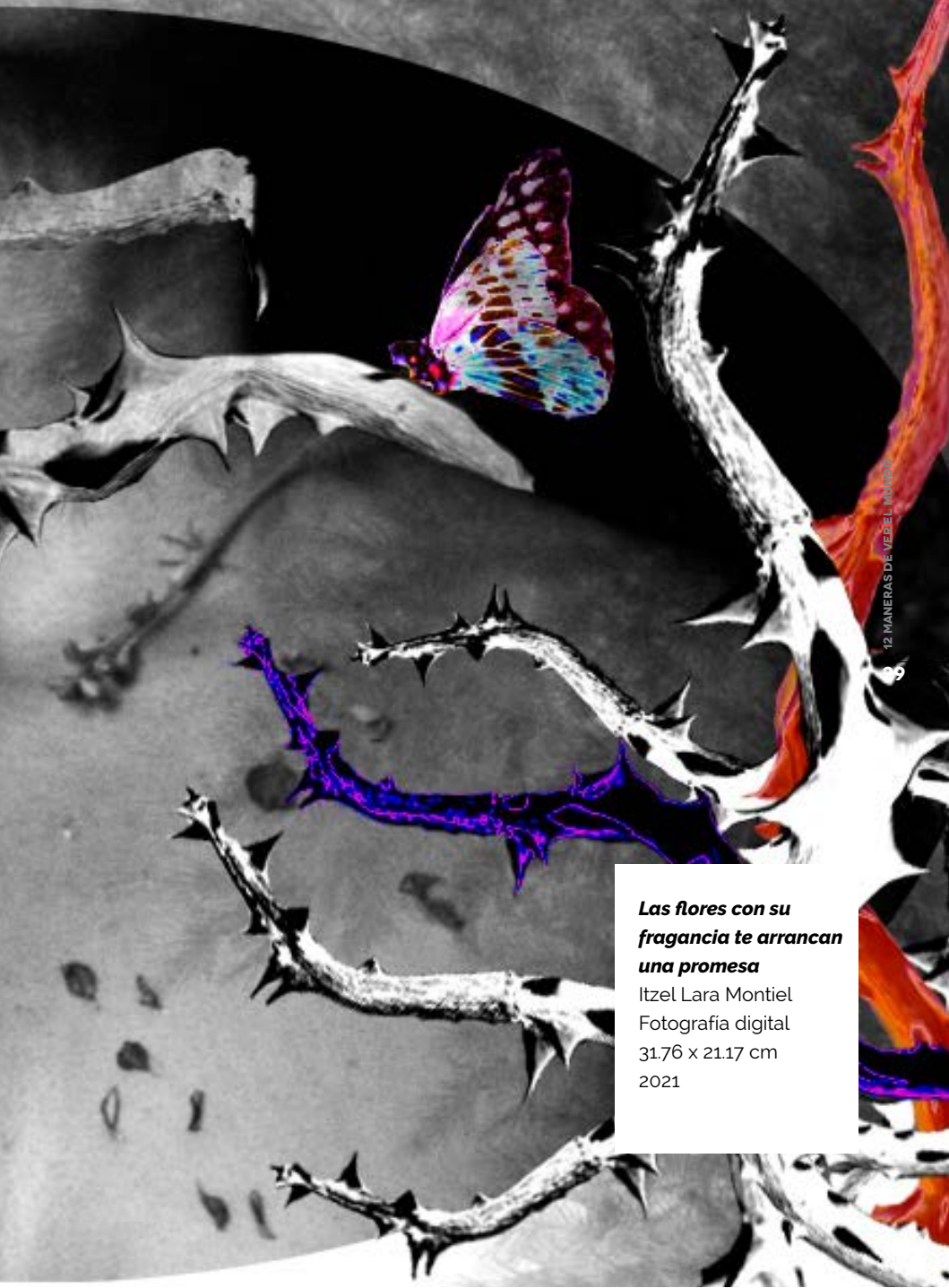
2021



Brenda

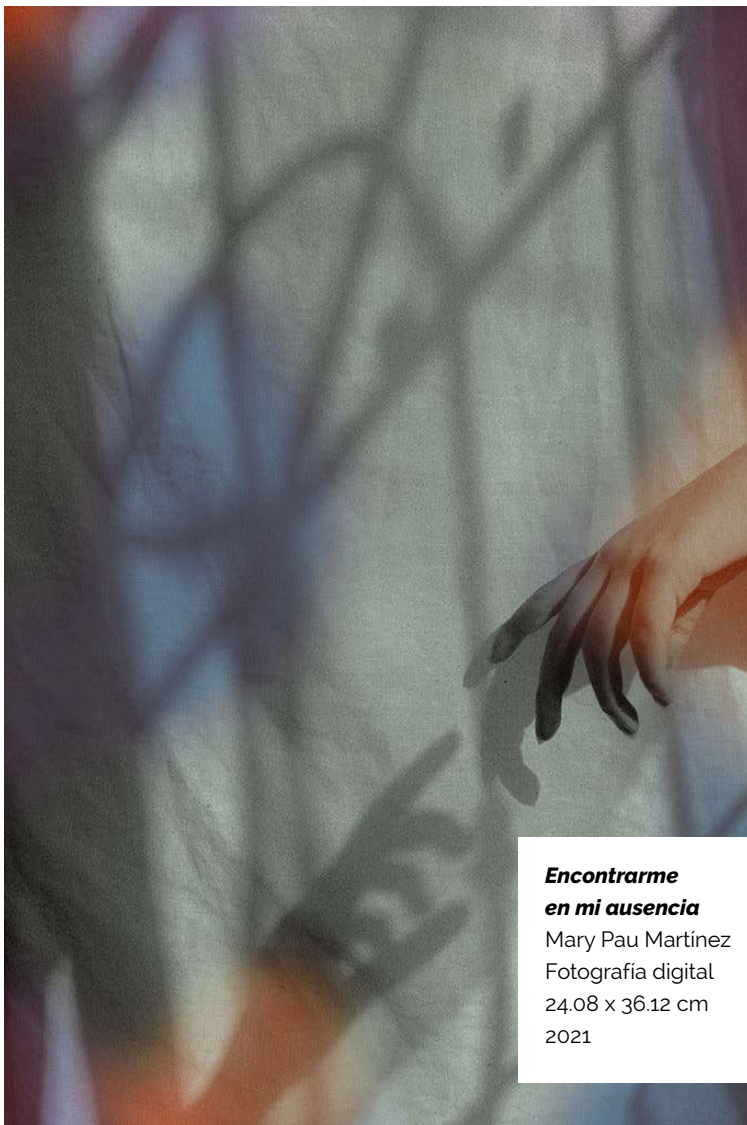
Brandon Rico
Fotografía digital
27.09 x 36.12 cm
2021





***Las flores con su
fragancia te arrancan
una promesa***

Itzel Lara Montiel
Fotografía digital
31.76 x 21.17 cm
2021



***Encontrarme
en mi ausencia***

Mary Pau Martínez
Fotografía digital
24.08 x 36.12 cm
2021



***Reconociéndome
sin reconocirme***

J. Christian Paredes
Fotografía instantánea
y edición digital
54 x 86 cm
2021





Me perdi

Melissa Ramirez

Espinosa

Fotografia digital

36.12 x 27.09 cm

CIENCIA

LABERÍNTICA

Luis Javier Plata Rosas

Rey Jareth: ¿Estás disfrutando mi laberinto?

Elizabeth: Es pan comido.

Laberinto (dir. Jim Henson, 1986)

Este año se cumplen 36 del estreno de la cinta en la que, para rescatar a su pequeño hermano, una Jennifer Connelly adolescente tiene que enfrentarse a los enigmas y peligros que están a la vuelta de cada pasillo del laberinto creado por David Bowie en su papel de rey de los gnomos y secuestrador de bebés. Rebosante de una magia vía *muppets*, *animatronics* y efectos visuales que sigue dándole a las películas de fantasía anteriores a las imágenes generadas por computadora un atractivo muy peculiar, es difícil hallar otra cinta en la que el laberinto sea, como en esta, casi un personaje principal, si bien hay otras en las que su papel en la historia ha hecho que sus paredes, corredores, escaleras y giros logaran trascender en nuestra memoria colectiva.

Es así como nuestras neuronas recorren un laberinto sináptico para seguir los pasos de Guillermo de Baskerville por la inmensa biblioteca de una abadía que, no fortuitamente y en más de un sentido, nos recuerda a Borges y sus bifurcaciones narrativas, como aquella en la que dos reyes proponen cada uno su propia versión de lo que es un laberinto. O, en finales emotivamente más próximos a *El nombre de*





La rosa que al de la fiesta de gnomos en el cuarto de Elizabeth, el contraste entre la realidad y la fantasía de Ofelia en *El laberinto del fauno*, o la persecución por el jardín del fantasmal hotel Overlook, que hiela la sangre —metafórica y rigurosamente hablando— de Jack Nicholson transfigurado en Jack Torrance y la de su familia en *El resplandor*.

Fuera de la sala de cine y dentro de la del teatro, los personajes shakespearianos de *Sueño de una noche de verano* pierden su identidad y se pierden en el laberinto bucólico, contando sin saberlo con que sea Puck, y no una Ariadna, quien los ayude a salir de él. Bueno es que en este caso el mayor riesgo fue toparse con un Teseo con cabeza de asno y no, como el otro Teseo, tener que darse de topes con el mítico Minotauro, monstruo encerrado en la igualmente monstruosa creación arquitectónica de Dédalo.

Ojalá que la errática ruta aquí seguida no haya confundido a quien nos lee, como si era el propósito de los laberintos en el folklore de diferentes pueblos antiguos. Confundir a los espíritus malignos para que no hallaran en los senderos que se bifurcan el tortuoso camino hacia nuestra alma que, en otras culturas, conducía a dios, simbólicamente representado por el centro de una construcción de superpuestas realidades: física, mental y espiritual.

Digno de ser parte de un mito, a no ser que sea verdad, es el posible origen real del históricamente primer laberinto, edificado en Egipto por órdenes del faraón Amenemhat III, hacia 1800 a. C., como un monumento funerario para los cocodrilos sagrados. Un "templo a la entrada del lago" o, en egipcio antiguo, *lapi-ro-runt*, y de ahí laberinto.

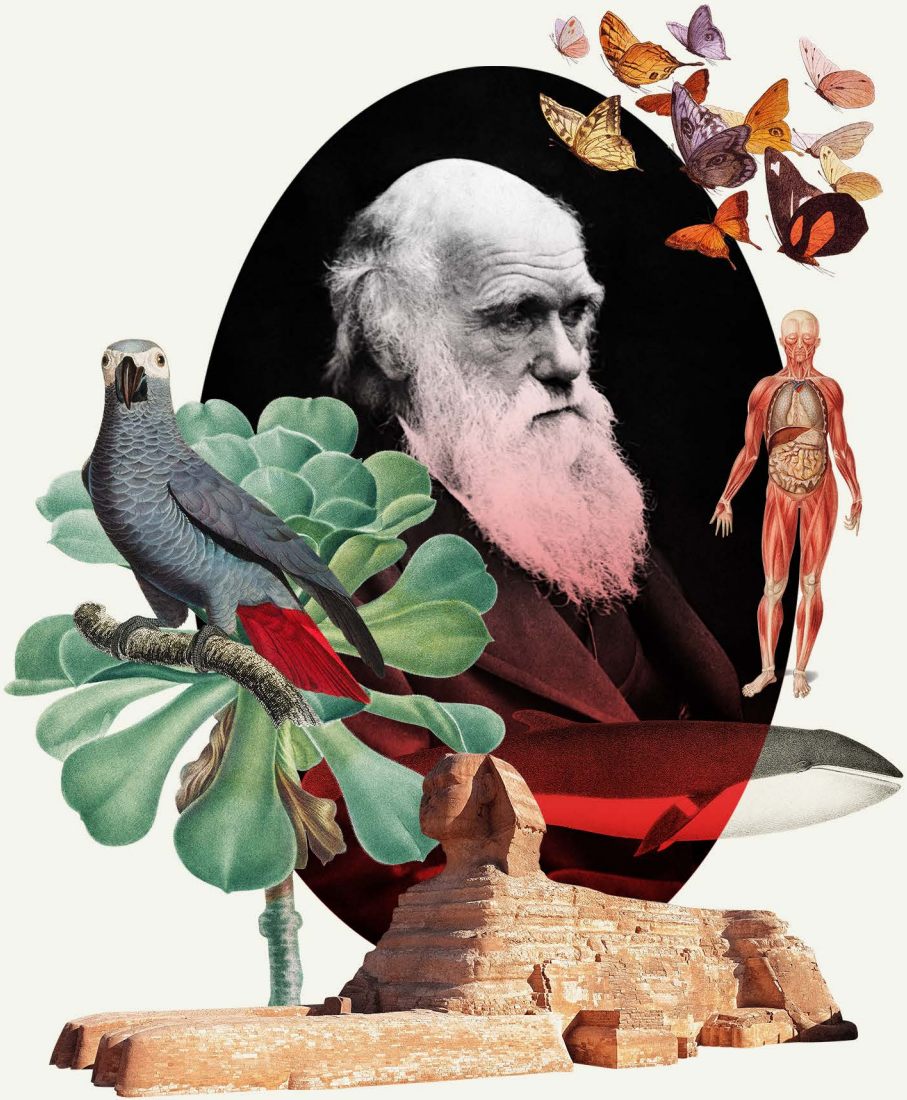
Cocodrilos aparte, aunque sin alejarnos demasiado en tiempo y espacio de Egipto, en Mesopotamia el laberinto fue un símbolo del proceso de moverse en dirección del conocimiento. Y en el siglo XVI el arquitecto Francesco Segala no vio a un humano en el laberinto sino al laberinto en el humano: un hombre-laberinto que era la síntesis de esa búsqueda del conocimiento, ya no solo fuera de él sino también adentro.

Si es la razón la que nos guía hacia la salida del laberinto, es el laberinto el que desde principios del siglo XIX nos guía hacia el estudio de la razón o, si queremos ser más estrictos, del aprendizaje en humanos y especies no humanas. ¿Cómo saber cómo aprenden otros animales si no es posible que respondan pruebas de razonamiento espacial, y no digamos ya verbal?

Si, de acuerdo con Darwin, hay una continuidad evolutiva (y si la hay) y las diferencias entre nosotros y otras especies son de grado (y si lo son), sin existir un salto inexplicable, mágico, divino, que nos conceda la exclusividad en alguno de los rasgos que nos gusta considerar como "humanos" y cuyos orígenes pueden rastrearse, sí, en nuestros parientes más próximos, pero también en otros miembros del árbol de la vida, ratas incluidas, si esto

ocurre (y si ocurre) entonces podemos coincidir con George John Romanes, y con los psicólogos que desde entonces le han sucedido, con que existe una psicología comparada.

De manera que, para estudiar la continuidad mental que existe entre otros animales y nosotros, de manera empírica, observando su comportamiento, los psicólogos comparados hicieron del laberinto su herramienta fundamental. De acuerdo con el psicólogo experimental C. James Goodwin, decano en el estudio de la historia de esta ciencia, el laberinto como instrumento para estudios experimentales, fue "creado por los propios psicólogos, y no tomado prestado de otras disciplinas como la psicología". Lo que sí tomaron prestado, y más de una vez, es el diseño, tal cual hizo el psicólogo experimental Willard Stanton Small, quien a principios de 1900 fabricó un laberinto para ratas basado en el construido en 1690 en los jardines del palacio de Hampton Court, en el Reino Unido. Desde que Small introdujo al primer roedor en uno de estos instrumentos de medición de aprendizaje, la asociación entre ratas y laberintos se ha vuelto tan fuerte y popular que hablar de ella es casi un cliché.



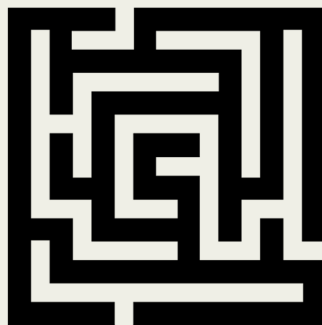


Casi. Porque buena parte de ella es poco conocida, aun entre los propios psicólogos, y hay algunos capítulos de terror, peores para las ratas de laboratorio que el escenario ficticio de trampas mortales al que se enfrentan los humanos encerrados en la película *El cubo*; historias que esperemos sean irrepetibles en los anales de la investigación científica moderna. Pongamos el caso de John B. Watson, quien en 1906 decidió proceder con sus ratas como el científico del chiste que pedía saltar a una rana, y al no obedecer esta sus órdenes, iba quitándole cada vez un anca hasta que concluía que la rana sin patas era sorda. En vez de ranas, Watson decidió privar a sus ratas de un sentido a la vez: a un grupo de ellas les quitó sus ojos, a otro el oído medio, a un tercer el bulbo olfatorio, a un cuarto sus bigotes, para ver cuál de estos sentidos influía —si es que lo hacía— en el tiempo que les tomaba encontrar la comida dentro del laberinto. Sin importar de qué sentido hubiesen sido privadas, las ratas discapacitadas seguían aprendiendo a orientarse en el laberinto tan bien como las ratas sin discapacidad alguna.

Al parecer, las principales pistas usadas por estos roedores en tan descarnados experimentos era cinestética, provista por una serie de movimientos asociados al explorar el laberinto.

Dejando atrás estas torturas, si lo que buscamos es el catálogo más extenso posible de laberintos quizás ni los arquitectos ni los jardineros ni los escritores de ficción sean nuestra primera opción, sino los más que mentados psicólogos experimentales, quienes ya en 1927 contaban con más de 100 diseños diferentes. Y si de innovaciones se trata, también a ellos podemos recurrir, pues en 1984 Richard G. Morris creó el primer laberinto acuático pensando en evaluar las habilidades espaciales en sus principales usuarios, quienes, por supuesto, no fueron peces sino ratas.

Mas no perdamos los humanos la oportunidad de aprovechar los avances científicos de la psicología comparada: en 1914, por ejemplo, un parque de diversiones construyó un laberinto circular creado por el investigador Fleming Allen Clay Perrin para que humanos vendados pudiésemos divertirnos recorriéndolo, dejando a las ratas en paz por lo menos esta vez.



Bibliografía recomendada

Amancio, D. R., Oliveira Jr., O. N. y Costa, L. da F. (2011), On the concepts of complex networks to quantify the difficulty in finding the way out of labyrinths. *Physica A*, vol. 390, 23-24, pp. 4673-4683.

Parzysz, B. (2020), Geometry of ancient mazes, part I: 'Cretan' mazes. *Nexus Network Journal: Architecture and Mathematics*, 23, pp. 247-266

Traetta, L. (2020), At the beginning of learning studies there was the maze. *Open Journal of Medical Psychology*, 9, pp. 168-183.



UNA INDAGACIÓN A LA SEMIÓTICA MUSICAL EN *DANZÓN* Y SU RELACIÓN CON EL PUNTO DE VISTA FEMENINO

Alejandro Garrigós Rojas

Este breve ensayo es una indagación semiótica de la función de la música en la película *Danzón* (María Novaro, 1991) para aproximarnos a cómo esta configura puntos de vista y dota a la trama de unidades de significación. La música a la que se refiere el título de este trabajo es aquella que puede escucharse dentro de la película: los fragmentos de piezas musicales que se insertan como fondo en una secuencia para producir un particular efecto estético o caracterizar el momento de la trama. Así, atendiendo estrictamente a la música, se obviará todo trasfondo sonoro instantáneo que sirva para causar suspenso o sorpresa en el receptor, aun cuando este pueda



ser de algún modo musical. Se descuidarán aspectos antropológicos y sociales de la música en tanto no sean pertinentes para interpretar la estructura formal de la obra y se apelará a aquellos aspectos culturales en los cuales la música posea un uso y significado asignado ya por la tradición y que por ello forman parte de un código semiótico compartido analizable en estos términos. Y finalmente, se pondrá atención no solo a la música, sino a la letra que acompaña a esta, pues hemos encontrado que puede ser interpretada en términos de explicación de la trama.

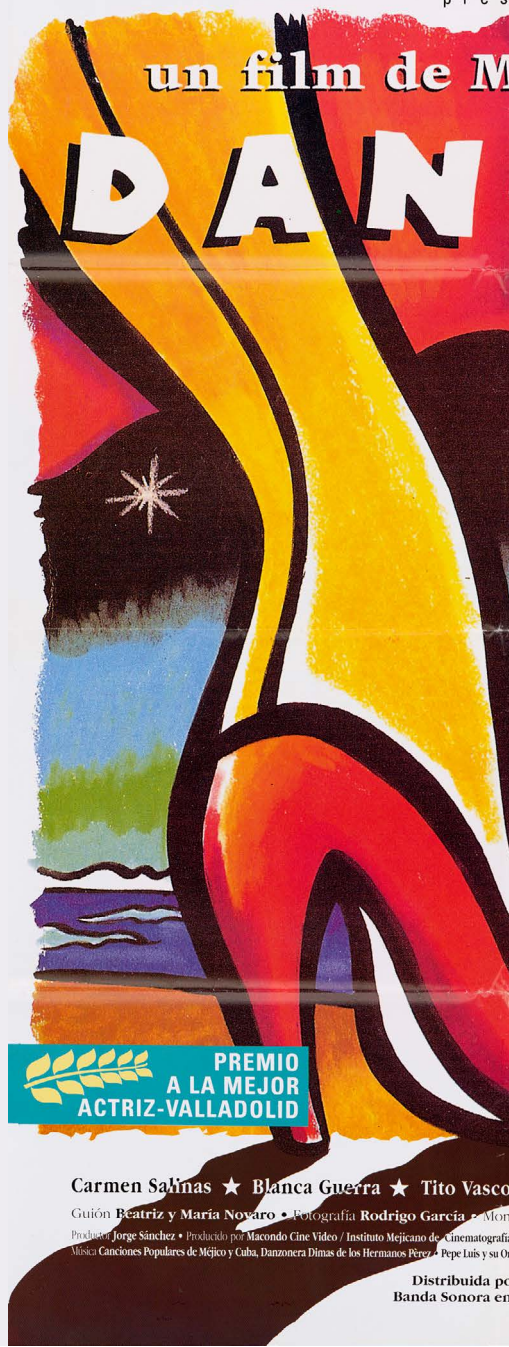
Es sabido que la música, como armonía estructural de sonidos, no es una entidad primordialmente descriptiva, pero que si produce efectos en el sistema nervioso central que se traducen a una cierta emoción. En este sentido, la música en el cine se utiliza primordialmente para reforzar

impresiones sensibles en el espectador. La música en el cine no es primordialmente un componente privilegiado en tanto discurso, sino que está subordinada a las necesidades expresivas y explicativas de la narración; y que al estar dotada de antemano de un aspecto cultural, posee una carga significativa que la hace ser utilizable con fines estéticos, siendo así recurso pertinente para ser analizado dentro de las estrategias que un filme emplea para comunicar un mensaje,¹ en este caso un punto de vista femenino, lo que más adelante se desarrollará.

La música incluida en *Danzón*, de corte indudablemente popular, puede ser apreciada no solo en términos antropológicos sino también por lo que dice, cómo y en qué circunstancias de la narración se inserta. Es claro que la utilización de la música popular en las películas mexicanas tiene una gran tradición, siendo esta más evidente en la llamada Época de Oro, en la que cumplió un papel privilegiado. Recordemos la película *Santa*² y las películas de Pedro Infante y Jorge Negrete. Sin embargo, según ha hecho notar la crítica especializada, la música popular en el Nuevo Cine Mexicano es un elemento desplazado a segundo término para dar cabida a otros más importantes que servirían para retratar la sociedad mexicana moderna y su idiosincrasia: el

1 Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós: Barcelona.

2 Márquez, C. (2009, 3 de octubre). "Analizan la función discursiva de la música en el cine mexicano" en *La Jornada* <http://archivo.lajornadamichoacan.com.mx/2009/10/03/index.php?section-cultura&article-011n1c1>



un film de M

DANZÓN



PREMIO
A LA MEJOR
ACTRIZ-VALLADOLID

Carmen Salinas ★ Blanca Guerra ★ Tito Vasco

Guión Beatriz y María Novaro • Fotografía Rodrigo García • Montaje

Producción Jorge Sánchez • Producción por Macondo Cine Video / Instituto Mexicano de Cinematografía

Música Canciones Populares de Méjico y Cuba, Danzonera Dúmas de los Hermanos Pérez • Pepe Luis y su Orquesta

Distribuida por
Banda Sonora en

María Novaro

DANZÓN



María Rojo

Encelosos ★ Víctor Carpinteiro ★ Daniel Rergis

Escritura: Nelson Rodríguez y María Novaro • Sonido: Nerio Barberis

Financiamiento: Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / TVE. / Tabasco Films / Gobierno de Veracruz
 Distribución: Pregunta Universitaria • Danzonera. Alma de Sotavento • Manzanita y el son 4 • Marimba la voz de Chiapas

Para más información:
 discoteca milena

lenguaje coloquial, los temas de la urbanización y la alta tecnología, la crítica a la política, etc., conservando la música aún cierta función estructural en casos específicos, como en *Danzón*.

Contrario a otras películas, *Danzón* es un proyecto cinematográfico en el que la música popular configura un elemento importante, pues su uso parece haber sido privilegiado en la construcción artística y formal de la película, ya que esta provee a determinadas secuencias de sentidos parciales que ayudan a configurar el sentido total de la obra. En este filme se utiliza música de corte popular, principalmente el danzón, pero también el bolero romántico y la cumbia, los cuales caracterizan todo un proyecto estético de la marginalidad en la que encontramos tipos humanos como la mujer de clase baja, el travesti y la prostituta, siendo la mujer de clase baja (en este caso el personaje principal que es Julia, interpretada por María Rojo) la que tomará el papel heroico. Vemos, conforme acontece la película, que esta figura heroica subvierte los valores tradicionales de la producción filmica nacional, pues en este filme es el hombre el que se ha convertido en objeto de deseo, lo que motivará el viaje geográfico: es la mujer, pues, la que mueve los acontecimientos de la trama, punto de vista o perspectiva que trastoca la tradición machista del cine mexicano tradicional.

Según puedo entender, las primeras escenas de la película constituyen una especie de panorama codificado de la sociedad mexicana de clase baja, en la que se ponen de manifiesto actitudes reveladoras de la dependencia social de la mujer frente al hombre y de los correspondientes roles de esta actitud; enfocándose, sin embargo, en el medio en el que se desenvuelve una de las partes constituyentes de la pareja de baile: la mujer. Como hace notar Francisco Manzo-Robledo, en la inmanencia de la obra, el danzón es un baile de características rituales en el cual el hombre dirige a la mujer con tres dedos colocados en la cintura de esta. La mujer produce una serie de movimientos cortos, cadenciosos: a un lado a otro, para atrás y para adelante, llegando inclusive a girar sobre su eje, pero regresando inevitablemente al punto de partida de la sujeción y control del hombre. La actuación de la mujer se limita a un vaivén corporal, de vez en cuando penetrado por una sonrisa fugaz o un leve coqueteo, lo que produce el goce erótico de la contraparte. La mirada de la mujer es colocada durante el baile en un punto indefinido, por debajo de la mirada del hombre. Es de observarse que los vestidos utilizados para este baile ritual restringen los movimientos de la mujer: son entallados; mientras que el hombre utiliza una vestimenta más

holgada, cuya apariencia recuerda a la del pachuco.³ Los zapatos de bailar de la mujer son de tacón alto y en su incomodidad aprisionan el pie (por ello hay una escena en donde se ve a las mujeres cambiarse de zapatos al salir del salón por unos domésticos y cómodos). Es muy elocuente en este sentido el título del primer danzón que se baila en la película: "Lágrimas negras". Terminada esta introducción al mundo del danzón en los salones del Distrito Federal, el espectador se adentra en el personaje de Julia, una trabajadora de clase baja, madre de familia, de edad madura y que no podría a simple vista diferenciarse de entre millones como ella que habitan en la misma populosa ciudad.

Julia se da cuenta que su pareja habitual de baile ha desaparecido misteriosamente del ambiente donde suelen bailar y, acongojada, decide emprender su búsqueda. Aquí se da una primera trasgresión a la tradición filmica mexicana: es Julia la que busca al varón, Carmelo; y entonces el espectador se instala en un punto de vista netamente femenino, adentrándose a la vida cotidiana e íntima de Julia. Las otras mujeres con las que convive y se reconforta contribuyen

³ Manzo-Robledo, F. (1998) "La función de la música popular en seis películas mexicanas" en *Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid: Madrid. Disponible en http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numerog/f_manzo.html

a configurar esta perspectiva femenina: así, encontramos escenas domésticas en las que Julia habla con su hija cosas de mujeres, en las que las comparten secretos y vivencias en escenarios como el baño de mujeres.

En la búsqueda de Carmelo por el interior de la ciudad, Julia se adentra a un restaurante, y se escucha una canción romántica de Julio Jaramillo. La canción dice:

Por qué no has de saber
que te amo, vida mía.

Estos versos son utilizados para expresar el sentimiento amoroso recóndito de Julia, pues aunque Carmelo no es propiamente su amante, se presume que siente por él un apego muy hondo en tanto ha sido su pareja para el baile ritual durante mucho años, y para Julia el danzón "es lo más importante en la vida" (así lo dice a su hija en una escena en la que habla con ella acerca de este baile).

Al no encontrar a Carmelo en la ciudad, decide ir a buscarlo a Veracruz, puerto de donde él proviene. En esta parte de la trama, un verso de la canción "Viajera" de Luis Arca-raz, aludirá de manera clara al viaje que habrá de iniciar Julia a Veracruz para buscar a Carmelo. Dice la canción:

Viajera que vas
por tierra y por mar...

La música acompaña el viaje de Julia a Veracruz en busca de la pareja de baile indispensable para su vida, lo que también será un viaje hacia el interior de sí misma: un viaje de autoconocimiento. Una vez instalada en Veracruz, vemos una secuencia en la que Julia recorre unos portales en el puerto mientras suena música de danzón, pero esta vez ejecutada con la típica marimba

veracruzana. En el puerto, Julia es asediada por la mirada persistente de una multitud de hombres mientras la cámara se centra en ella focalizando su reacción, lo que nos mueve a identificarnos con el personaje y sigue construyendo el punto de vista femenino de la película. Esta focalización en el sentimiento y visión de la heroína vuelve cuando camina por el muelle en busca del barco griego en que podría encontrar a Carmelo: ella es la única mujer alrededor y las miradas masculinas la siguen al grado de que ella, incomodada, se despinta los labios, los cuales llevaba de un intenso color carmín. Poco después, escuchamos versos de un poema de Xavier Villaurrutia, musicalizado con un ritmo muy folclórico:

Amar es una angustia, una pregunta,
una suspensa y luminosa duda;
es un querer saber todo lo tuyo
y a la vez un temor de al fin saberlo. (...)
Pero amar es también cerrar los ojos,
dejar que el sueño invada nuestro cuerpo
como un río de olvido y de tinieblas,
y navegar sin rumbo, a la deriva:
porque amar es, al fin, una indolencia.

En el muelle Julia ha conocido a un joven remolcador y entabla con él una relación en la que es ella quien toma la iniciativa. A estas alturas, el espectador ya se ha identificado con la feminidad de Julia y ha empatizado con ella y su aventura, pues toda la construcción de la obra ha configurado ya un punto de vista femenino, de una feminidad moderna. Siguiendo con la semiótica musical, mientras está la pareja en el restaurante, durante una escena escuchamos una canción que dice:



Como fue, no sé
explicarme cómo fue,
pero de ti me enamoré...

Si tomamos esta estrofa como un signo, no sabemos de momento a qué enamoramiento está aludiendo. Podríamos pensar que es Julia quien está enamorada, pues fue ella quien de algún modo conquistó al joven. Es hasta mucho después que sabremos que no es Julia quien se enamoró, sino más bien el joven: Julia no puede enamorarse de él por su juventud y porque no encaja en el modelo de roles al que ella está acostumbrada; se da cuenta de esto cuando lo ve llegar con el cabello corto y tiene el reconocimiento (*anagnórisis*) de que él es apenas un mozo.



A estas alturas, Julia ha entablado una amistad con un travesti de nombre Susy. Vemos una secuencia en la que Susy, travestido muy extravagantemente, ofrece un espectáculo nocturno en el cual dramatiza como si estuviese cantando "El coquero", canción que es interpretada por una mujer en una pista de sonido grabada. Aquí podemos ver que la música sirve para elaborar una nueva trasgresión a la tradición fílmica mexicana, en este caso la trasgresión de los roles de género típicos. Esta figura del travesti es la máxima expresión de la marginalidad que en el filme acusan otros personajes, tales como las prostitutas que viven y trabajan en el hotel donde Julia se hospeda.

En este hotel, hay un personaje peculiar al que también se asocia la música en su carácter significante: la administradora, que siempre está cantando o tarareando canciones románticas, nostálgicas, añorantes de los días pasados, que hablan de relaciones de amor entre parejas heterosexuales. En este sentido, dicho personaje, interpretado por Carmen Salinas, representaría la continuidad del modelo patriarcal heterosexual y machista de la tradición; pues, además de ser portadora de este discurso a través de lo que canta, acepta la prostitución en su hotel de un grupo de muchachas, abusadas por padrotes y, sin embargo, no acepta la orientación de sus clientes, de quien se mofa y a quien rechaza.

Después de su estancia en Veracruz, y de haber emprendido un viaje al interior de sí misma, para descubrirse como un ser sensual y vital, Julia decide regresar al Distrito Federal, sin despedirse del chico con el que tiene un *affair*. No encontró a Carmelo, pero se redescubrió a sí misma y se divirtió: "lo bailado ni quien se lo quita". Y en este proceso, Julia rompe con el tabú cultural que somete a la mujer a la voluntad del hombre.

Julia regresa más plena al Distrito Federal. Ya no es la misma. Reaparece Carmelo, y cuando se rencuentran él parece reconocer este cambio en la mirada de Julia, definida y más segura. Entonces, como única respuesta, Carmelo sonríe.

Según el crítico Francisco Manzo-Robledo

Danzón es una película en la que el espectador necesita tomar un punto de vista de varios disponibles: 1) el espectador comprometido que toma el lugar de la mujer, sintiendo las presiones a su alrededor; 2) colocarse como un mirón más, lo cual lo une al grupo de hombres que asedian a Julia, y los cuales se multiplican en la parte principal de la película; y 3) el espectador que no estando ni de un lado ni en otro, que se concreta a observar la película sin encontrar mensaje que descifrar; el tipo de espectador que dice que no pasó nada, porque la fábulas del patriarcado le impiden aceptar otra alternativa de interpretación que no sea la "normal"⁴

Para un espectador amateur puede ser que usualmente suceda lo tercero: acostumbrado a los discursos tradicionales del cine mexicano no encontraría un sentido global en la obra, pensando que trata de un viaje sin sustancia y sin mayor trascendencia. Pero al verla con ojos críticos y de acuerdo a la teoría del punto de vista en el cine, es que se logra una identificación con el personaje heroico femenino y entonces reconocer en ella una transformación de su esencia como ser humano: uno de los grandes temas universales de la literatura.

4 Manzo-Robledo, F., *op. cit.*

Referencias

Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós: Barcelona.

Márquez, C. (2009, 3 de octubre). "Analizan la función discursiva de la música en el cine mexicano" en *La Jornada*. Disponible en <http://archivo.lajornadamichoacan.com.mx/2009/10/03/index.php?section=cultura&article=011n1cul>

Manzo-Robledo, F. (1998) "La función de la música popular en seis películas mexicanas" en *Especulo*. Universidad Complutense de Madrid: Madrid. Disponible en http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numerog/f_manzo.html

Morán, J. C. (1996). "Algunas ideas estéticas sobre el punto de vista narrativo en el cine" en *Orbis Tertius*. Universidad Nacional de La Plata: Argentina. Disponible en https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/download/OTv01n01a09/pdf_322/

Villaurrutia, X.: *Nostalgia de la muerte: poemas y teatro*. Fondo de Cultura Económica: México, 1991.

Zavarzadeh, M. (1991) *Seeing Films Politically*. State University of New York Press: New York.

Alejandro Garrigós Rojas
Universidad de Guanajuato
Guanajuato, México
regresoalestadodegracia@hotmail.com

Semblanza académica
Alejandro Garrigós Rojas es licenciado en Letras Españolas y maestro en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Guanajuato, titulándose en ambos casos con trabajos de investigación laureados. Su tesis de licenciatura *El vampiro en la narrativa mexicana* (1959-2006) está en proceso de publicación por la Universidad de Guanajuato. Su principal línea de estudio académico está enfocada en la narrativa de vampiros mexicana, vista desde diversos enfoques teóricos. Pero también escribe para revistas culturales sobre diversos aspectos de literatura y teoría literaria. Ha participado en coloquios en el seno de la Universidad de Guanajuato, la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad Autónoma Metropolitana. Ha sido docente de Lengua y Literatura a nivel de bachillerato e impartido cursos a nivel licenciatura en varias universidades.



LA DISTANCIA DEL LENGUAJE EN VOLVERTE A VER

Davo Valdés de la Campa

Las fosas de Tetelcingo: breve cronología^{1*}

El 28 de marzo de 2014 en Morelos se reportó la “sepultura de 150 cuerpos en el panteón de Tetelcingo”. El 9 de diciembre de ese mismo año, la Fiscalía del estado de Morelos abrió las fosas para entregar el cuerpo de Oliver Wenceslao, que la familia había reclamado con anterioridad y que la Fiscalía no había entregado y en cambio habían inhumado de manera clandestina. A partir de ese momento, la familia de Oliver Wenceslao hizo públicos estos hechos e inició una lucha de 11 meses para que los demás cuerpos encontrados en dicha fosa fueran exhumados, identificados y entregados a sus familiares. En mayo de 2015,

¹ * Información extraída del Informe sobre las fosas de Tetelcingo publicado por la Universidad Autónoma del estado de Morelos.

la misma familia informó mediante oficio al gobernador Graco Luis Ramírez Garrido Abreu, la existencia de estas fosas clandestinas y de la inhumación ilegal de los cuerpos. El mandatario minimizó los hechos y aseguró que todo cumplía con la legalidad.

El 20 noviembre de 2015, familiares de víctimas y organizaciones de diversas partes del país, solicitaron una reunión con las autoridades estatales, a través del Programa de Atención a Víctimas de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), a la que asistieron el secretario de Gobierno, Matías Quiroz Medina, el fiscal general del estado, Javier Pérez Durón y el director de Derechos Humanos del gobierno del estado, Ariel Homero López Rivera, para exigir la exhumación e identificación de los cuerpos ubicados en las fosas de Tetelcingo. Posteriormente, el fiscal en funciones, Javier Pérez Durón, en una comparecencia ante el Congreso de Morelos, ocurrida el 26 de noviembre de 2015, declaró que se encontraban 116 cuerpos en dos fosas ubicadas en Tetelcingo, 107 con carpetas de investigación y los 11 restantes sin ellas.



El 9 de mayo, los familiares de las víctimas de desaparición, los representantes de sus organizaciones y de la UAEM se reunieron para tratar el tema con Arelly Gómez, titular de la Procuraduría General de la República (PGR), Luis Raúl González Pérez de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) y Jaime Rochín del Rincón de la Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas (CEAV). En el encuentro las autoridades manifestaron su apoyo a las familias de las víctimas de desaparición, para garantizar la participación de sus peritos. Finalmente, el 17 de mayo, en las instalaciones de la PGR se acordó que las fosas se abrirían con la participación conjunta de los peritos de la UAEM, de la propia PGR, de la División Científica de la Policía Federal y de la Fiscalía General del estado de Morelos, con la observación de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH), la Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas (CEAV), así como de familiares y organizaciones de víctimas de desaparición.



Del 23 de mayo al 3 de junio de 2016, se llevó a cabo el proceso de apertura de las fosas. En las cuales se encontraron 117 cuerpos enterrados como basura en dos fosas que no se encontraron localizadas con precisión en donde suponía la Fiscalía; entre los cuerpos se encontraron los de tres menores de edad. Se encontraron, además, nueve bolsas con 12 restos de otros cuerpos, de los cuales no existía registro alguno y a los que se les abrió carpeta de investigación. Todos los cuerpos exhumados corresponden a delitos cometidos entre 2010 y 2013. De los 117 cuerpos exhumados, 34 no tenían o no estaban vinculados a carpeta de investigación alguna, por lo que se les asignó un número de carpeta de investigación en esa diligencia. Lo que contradice contundentemente lo afirmado por las

autoridades. Algunos cuerpos no tenían la necropsia de ley; otros más habían sido mutilados y/o presentaban huellas de malos tratos, inhumanos y degradantes. Otros presentaban heridas por proyectil de arma de fuego; otros de ellos, conservaban sus ropas y pertenencias personales que son fundamentales para su identificación y la persecución del delito y cuyas evidencias habían sido sepultadas junto con los cuerpos. Es importante mencionar también que se encontraron cuerpos identificados con nombre y apellidos, de los cuales se conocía su procedencia. La Fiscalía nunca ha informado qué acciones llevó a cabo para dar con el paradero de sus familias.

Volverte a ver (2021) de Carolina Corral

En algún desafortunado momento mediático frente a la magnitud de la tragedia, el tema de las fosas de Tetelcingo se convirtió en una pugna política entre el entonces rector de la Universidad del estado de Morelos, Jesús Alejandro Vera y el gobernador en funciones, Graco Ramírez; mientras tanto, un grupo de activistas, familiares, expertos forenses y académicos exhumaban cuerpos e intentaban identificarlos. En *Volverte a ver*, Carolina Corral, documentalista independiente y antropóloga de formación, devuelve la atención a los desaparecidos y a los familiares, específicamente a un grupo de mujeres (madres, hermanas, esposas) que volcaron la cotidianidad de su vida para buscar a sus seres queridos, desaparecidos por la violencia del país y enterrados clandestinamente por el Estado.





El documental acompaña a profesionistas, amas de casa y madres, que de manera abrupta se convirtieron en peritos forenses en la búsqueda de un familiar desaparecido. En el día a día de las excavaciones, este grupo de mujeres desentierra una verdad repulsiva y aterradora: que el horror es incommensurable; y ponen en manifiesto ya no solo la intervención y participación de funcionarios públicos en la desaparición de personas o en actos de corrupción, negligencia e impunidad frente a la salvaje oleada de crímenes y ejecuciones, sino a la absoluta insensibilidad de los actores que en posiciones de poder han permitido lo inimaginable y, que una vez confrontados con sus acciones, han decidido una vez más, voltear a otro lado.

Una de las cosas más abrumadoras de *Volverte a ver* radica en los niveles del lenguaje que se muestran; por un lado, tenemos a madres mexicanas que acceden a campos semánticos a los cuales ninguna madre debería acceder: necropsia, exhumación, cuerpos maniatados, tiro de gracia, tortura. Todas estas palabras remiten a una realidad concreta porque de manera profesional y continua descendieron a las fosas para desenterrar cuerpos, cadáveres que no fueron tratados con dignidad, que se escondieron y amontonaron sin proceso alguno. De manera contradictoria ellas desean en el fondo de sus corazones que los cuerpos que registran y devuelven a la superficie sean y no sean los de sus seres queridos. Al final lo único que buscan ya no es encontrarlos con vida,

sino volverlos a ver, encontrar esa extraña y dolorosa certeza que un cuerpo puede ofrecer a una madre. La palabra hedor por ejemplo, se vuelve una parte de su lenguaje y experiencia cotidianos. "Como víctimas tenemos que convertirnos casi en licenciados, investigadores, en peritos", dice una madre indignada y furiosa frente a la realidad del lenguaje. Porque por otro lado tenemos a políticos, funcionarios y fiscales que nos revelan lo vacío que puede ser el lenguaje. Mientras ellos dicen "carpetá", las madres dicen: "un hijo asesinado y enterrado clandestinamente por las mismas autoridades, con conocimiento y desidia".

Destaca para ejemplificar lo anterior el momento en el cual las madres confrontan a la entonces diputada Hortencia Figueroa, quien anteriormente había fungido como presidente municipal de Jojutla, municipio en el cual se hallaron las fosas y la cual aparece en documentos oficiales, es decir, como un alcalde que supo en todo momento lo que se estaba haciendo en los predios de su jurisdicción. Una madre le dice: "esto va más allá de que [usted] diga mira mi cargo decía que hiciera tal cosas (sic). Usted como presidente municipal tenía que haber estado aquí, viendo que estaban cubriendo estos seres humanos con los restos de otros seres humanos, revueltos con la tierra". A lo que la diputada responde con una vacuidad absoluta de gesto y palabra diciendo que los diputados se comprometen con el trabajo legislativo para socializar los protocolos que deben seguirse, y revisar la necesidad de reformas que deben impulsarse. Es decir, nada. No dice nada. Frente a ellas ofrece un hueco hondo de palabras. Frente a ellas es incapaz de pedir perdón o de sentir remordimiento, es incapaz de reconocer sus crímenes (de hecho o por omisión), es incapaz de acceder al lenguaje que se le ofrece con sufrimiento absoluto. Cuando se



describe la bestialidad del olor de las fosas ella mira a otra parte. Entonces otra madre le responde que no se trata de hacer reformas. Una más le dice a ella y a todos los políticos responsables directamente por las fosas de Tetelcingo que: "nosotras estamos ya un poco vacunadas con la manera protocolaria que usan los funcionarios, los diputados, los senadores. No nos ofenda con esos discursos". Y la invitan a bajar a la fosa con ellas, cosa que por supuesto, la diputada rechaza. Ahí se sintetiza el presente de México: un grupo de la sociedad escarbando en la suciedad, uniéndose a través del dolor, haciendo



frente a la violencia, devolviéndole la dignidad a los desaparecidos y a los muertos, entendiendo que las palabras remiten a realidades concretas; un país asolado por la violencia del narcotráfico; y por otro lado, la inexistencia del Estado. Características que deberían fundar a los Estados modernos: protectores, humanos y dignos, simplemente no existen en México.

Volverte a ver inauguró en mayo el festival Ambulante "Rastros y luces; historias de la desaparición" y también formó parte de la selección oficial de largometrajes del Festival Internacional de Cine Documental de Querétaro 2021. El documental de Carolina Corral recibió dos nominaciones al Ariel en las categorías de Ópera Prima y en Largometraje Documental. También se puede consultar la página www.amatefilms.mx/volverteaver en la que están publicados los datos registrados por la asociación Regresando a Casa Morelos y las 18 postales que presentan las características con las que fueron encontrados algunos de los cuerpos encontrados en Jojutla para sin identificación.



A black and white photograph of Diego Rivera. He is standing in front of a large mural, looking directly at the camera with a serious expression. He is wearing a dark, ribbed sweater over a collared shirt. He is holding a pen in his right hand and writing in a small notebook. The background shows the intricate details of the mural he is working on.

RIVERA, EN LAS PANTALLAS Y EN LA **MEMORIA**

A. J. Aragón

Si bien a Diego Rivera se le reconoce ampliamente por su destacada obra artística, no solo en su papel central del arte mural sino también por su incursión en los movimientos pictóricos y culturales representativos del siglo XX, quiero referirme a un aspecto poco considerado cuando se expone su figura creciente, cuya historia despierta fácilmente el interés y la curiosidad por adentrarse en su biografía. Pero en este caso iré a un medio que lo ha incluido como significativo personaje, se trata aquí del cinematógrafo, invento que corrió en sus inicios casi a la par de la vida de este artista y que lo ha incluido en sus producciones.

Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez, nació en Guanajuato, Gto. el 8 de diciembre de 1886, siendo gemelo de José Carlos María, quien murió al año y medio. Falleció Diego Rivera el 24 de noviembre de 1957 en su casa de San Ángel Inn, espacio transformado posteriormente para alojar el Museo Casa Estudio Diego Rivera. Fue sepultado en la Rotonda de las Personas Ilustres, Panteón Civil de Dolores, en la Ciudad de México.

Igualmente, la casa donde nació en la calle Positos núm. 67, en el centro de la ciudad de Guanajuato, fue convertida en 1975 en el Museo Casa Diego Rivera, recinto esplendoroso y ampliamente visitado que exhibe permanentemente, entre una variedad de obras contemporáneas y la ambientación de sus habitaciones originales, la colección de Marte R. Gómez (1896-1973), que incluye bocetos y obras representativas del pintor de la yompa de mezcilla.

Acerca de él se podrían filmar infinidad de películas, ya que es un personaje con carácter y fuerza artística, crítico de la sociedad y propositivo en interpretaciones plásticas, posiblemente el pintor más universal de México. Estas películas tendrían la posibilidad de corresponder a distintos géneros ficcionales, de ambientación histórica o documentales.





De las cintas realizadas, quiero arriesgar la aseveración de que en donde aparezca Frida Kalho (1907-1954), saldrá Diego Rivera, y pruebas de esto las encontraremos en *Frida, naturaleza viva* dirigida por el cineasta mexicano Paul Leduc en 1983, donde Frida es representada por Ofelia Medina y Diego por Juan José Gurrola, y en *Frida* de Julie Taymor (2002), en la que protagonizan a estos personajes Salma Hayek y Alfred Molina. Por otra parte, referiré la multicitada película *Sueño de una tarde dominical en la Alameda. Cuando la tierra tembló*, documental estrenado en 2013 de Mercedes Sierra Kehoe y el cineasta Fernando Montaño.

Su relación con Sergei Eisenstein (1898-1948), marca un proceso de influencia, cuando este cineasta de Leningrad conoció los murales del pintor mexicano plasmados en el edificio de la Secretaría de Educación Pública. El trabajo cinematográfico se realizó parcialmente, pero quedan las crónicas del encuentro entre ambos artistas y del conocimiento que Eisenstein adquirió de Rivera acerca de la evolución de México, el cual pudo reflejar en su cinta.

Habría otras alusiones, incluso en su vida personal y profesional, como podría ser su relación con Leon Trotsky

(1879-1940), sobre quien se han producido algunos filmes, donde se narra su asilo en México, país en el cual murió, habiendo vivido una temporada en la casa de Frida y Diego en Coyoacán. Asimismo, la colaboración con la actriz cinematográfica mexicana María Félix (1914-2002), a quien Rivera retrató en un lienzo.

El cubismo marcó una gran cantidad de pinturas suyas, realizadas en la segunda década del siglo pasado, estilo que matiza con rasgos mexicanos y colores brillantes (*Paisaje zapatista* como ejemplo), pintadas en el periodo de 1913 a 1918 durante su estancia de Montparnasse en París, y que ahora están reunidas en una colección que resguarda, conserva y difunde el Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil en la Ciudad de México (obras expuestas en 1986 en el Palacio de Bellas Artes en la exposición organizada con motivo de los cien años de su natalicio), está basado este estilo en el movimiento y la perspectiva múltiple, que tanto influyó e impresionó también a Pablo Picasso (1881-1973, puede observarse que es el mismo año de fallecimiento de los otros dos Pablos: Neruda y Casals).

Estamos refiriéndonos a aquel tiempo en que el automóvil despertaba inquietudes por su velocidad, que no solo hacía más cortas las distancias y proporcionaba una nueva comodidad a los habitantes del naciente siglo XX, eran los momentos en que la pintura cubista construía una nueva visión del mundo, percibiéndose la ilusión de la simultaneidad en imágenes que mostraban aspectos desde distintos ángulos visuales, y que las dimensiones de su lenguaje, basando sus pasos no solo en la forma, sino en el movimiento, motivaban el desplazamiento imaginativo del espectador. También el cine, en la

temporalidad de sus secuencias, ya no se detiene en la foto o la imagen fija, pues lleva en el origen de su nombre "kine", el movimiento, la imagen que camina.

Quiero incrustar una variante de lo audiovisual, y me refiero a la serie televisiva *La revolución y los artistas*, dirigida por Gabriel Retes (que recientemente se ha exhibido con motivo del centenario de la Secretaría de Educación Pública), en la que se percibe el ambiente de renovación cultural de México, se observa el entusiasmo ante la oportunidad de extender la pintura por los muros, tanto del edificio de esa Secretaría como de otros sitios más. En la serie no solo se representa a Rivera, sino a muchos más de los artistas característicos de ese momento: Orozco, Siqueiros, Frida Kalho, Dr. Atl, etcétera.

Todo oficio realizado a plenitud integra vida y obra de su ejecutante, y de esta manera, Diego Rivera conforma con su singular trayectoria una imagen que apreciamos cada vez que se realiza un acercamiento a la cultura mexicana. A su vez, y para concluir este artículo, recojo una alusión de Luis Cardoza y Aragón que ratifica la visión dual y omnipresente que expresé del inicio: "Diego y Frida eran algo así, en el paisaje espiritual de México, como el Popocatépetl y el Ixtaccihuatl en el Valle de Anáhuac".

RECOMENDAR LA CIUDAD, LOS BOSQUES, LA NIEBLA

A. J. Aragón

Solo el tiempo nos enseña si las palabras han tocado el blanco, o si son vuelos indirectos hacia otra luz. Y en el caso de Emiliano González (1955-2021), su obra literaria tiene rasgos de acumulación, acercamiento tentativo, incursión por renglones inciertos. Quien lo lee lo conoce poco a poco en libros aún dispersos, que la crítica ha empezado a poner en orden.

Recientemente, la Universidad de Guanajuato publicó de él *La ciudad de los bosques y la niebla*, con selección y prólogo de Miguel Lupián. Casi trescientas páginas extienden las cartas al lector para que la suerte le señale sus pasos de lectura. Dice el prologuista:

Emiliano González no es un parque sino toda una ciudad secreta. Para llegar a ella primero se tiene que cruzar el pantano verdinegro, rasgar la cortina de zarzas, tomar el empalme de los gnomos y cruzar el río Tang en la barca de un ceñudo Caronte. Una ciudad secreta



llamada Penumbria, donde: "la realidad tiene la textura, el color y la luz de un cuadro, donde el cielo es un tinte sepia surcado por nubes que prometen tormenta (sin cumplir nunca su promesa) y donde acaban de dar, para siempre, las cinco de la tarde".

Por eso el lector requiere de un mapa, confiable, que lo oriente por este mundo de sueños, de sombras y, paradójicamente, de luminosidad hacia sorprendentes rincones anímicos.

Su obra es amplia, y en este libro se incluyen, como se señala en el subtítulo, textos recuperados, o sea escritos significativos sembrados por senderos editoriales que se abren como rayos, lo cual lanza a los lectores hacia direcciones que los alejan de su centro literario.

Por eso este libro es oportuno, capaz de concentrar la atención y ofrecer una amplia visión temática y conceptual del autor, marcado por "escritores como Baudelaire, Lovecraft, Machen y Poe". A su vez se señala:

La obra de Emiliano González es difícil de clasificar, en el mismo tiempo puede pasar del cuento de hadas a lo siniestro, de la ciencia ficción a lo gótico y decadente, de la fantasía a lo surreal y onírico, del terror al erotismo. Y, como bien se apuntó, retoma referencias y tributos a sus autores favoritos, entre los que destacan Poe, Borges, Hoffmann, Baum, Holmberg, Carroll, Reyes, Potocki, Meyrink, Sheley, Blackwood y Dunsany.

LECTORES UNIVERSITARIOS

Su contenido se encamina hacia los primeros textos del autor, criaturas que van de lo extraño a lo maravilloso, terror y ciencia ficción, prosas poéticas y minificciones. Sin embargo, este libro, en su multiplicidad, es un coherente medio de nutritivo valor simbólico.

Emiliano González

La ciudad de los bosques y la niebla.

Textos recuperados

Selección y prólogo de Miguel Lupián

Colección Onírica

Programa Editorial Universitario

Universidad de Guanajuato, 2019

Los libros publicados por el Programa Editorial Universitario se pueden adquirir en la Librería UG, Plazuela Enrique Ruelas, Edificio Lascuráin de Retana, Centro, Guanajuato, Gto., C. P. 36000

Facebook: Lectores Universitarios

Twitter: @EditorialUG

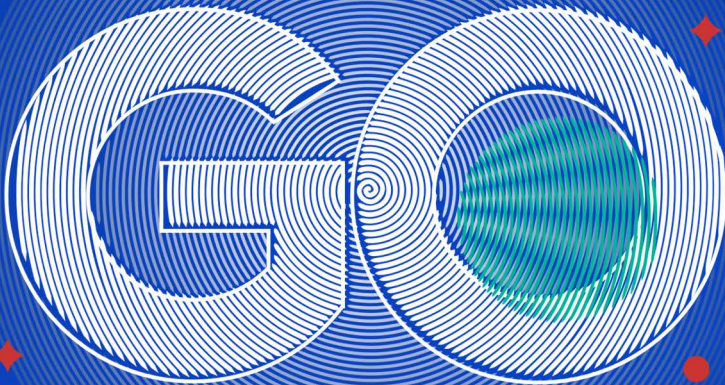
Correo electrónico: editorial@ugto.mx

Teléfono: 473 73 2 00 06 ext. 2078

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Entérate de todas las actividades estudiantiles
que tienen los **Grupos Organizados** de la **UG**



RADIO

ESTRENO
MARTES 6:30 PM

REPETICIÓN
VIERNES 11:00 AM

GUANAJUATO
970 AM Y 100.7 FM

LEÓN
91.1 FM

SAN MIGUEL DE ALLENDE
91.3 FM



Dirección de
Desarrollo Estudiantil



Radio Universidad de Guanajuato

POLEN

Cultura UG