

# Arquetipos

REVISTA DEL SISTEMA CETYS UNIVERSIDAD

Número 47 • Septiembre-Diciembre de 2018 • Quinta Época

50 años del 68

El espacio museográfico



La poesía y las artes

La trinchera emocional del muro

# POSGRADO

DA EL SIGUIENTE PASO...  
**DESCUBRE LO  
MEJOR DE TI.**

Estudiar un **Posgrado en CETYS Universidad** te brindará una formación académica especializada en áreas particulares del conocimiento, esto gracias a planes de estudios que te permiten desarrollar una visión global a través de asignaturas de bloque fundamental, troncal, optativo, integrador y de concentración.

## MAESTRÍA EN ADMINISTRACIÓN DE NEGOCIOS (MBA)

Con 6 concentraciones:

- Alta Dirección
- Finanzas
- Emprendimiento
- Mercadotecnia
- Recursos Humanos
- Cadena de Suministros



## MAESTRÍA EN DERECHO

Con 2 concentraciones:

- Derecho Constitucional y Amparo
- Derecho Corporativo Internacional

## MAESTRÍA EN INGENIERÍA E INNOVACIÓN

4 campos de conocimiento:

- Diseño y Sistemas de Manufactura
- Sistemas y Tecnologías de Información
- Sustentabilidad y Energías Renovables
- Sistemas y Procesos Industriales

## MAESTRÍA EN EDUCACIÓN

Con 3 concentraciones:

- Desarrollo Organizacional
- Educación Especial
- Competencias para las Matemáticas

## MAESTRÍA EN NEUROPSICOLOGÍA

## MAESTRÍA EN PSICOLOGÍA

Con 3 concentraciones:

- Desarrollo Organizacional
- Psicología Clínica
- Terapia Familiar

### NUEVO PROGRAMA

## MAESTRÍA EN GERONTOLOGÍA SOCIAL

### PRÓXIMA CONVOCATORIA 2019

## DOCTORADO EN EDUCACIÓN

01 800 026 6123 | [www.cetys.mx](http://www.cetys.mx) | Siguenos



Engineering Accreditation Commission



# CONTENIDO

- 2 | Ventana editorial
- 4 | Un movimiento interrumpido.  
Enfoques y atisbos sobre México y el 68  
RAÚL RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
- 14 | Diseñar para todos.  
La nueva configuración de los museos  
NATALIA DELGADO
- 22 | La poesía y las artes  
JORGE ORTEGA
- 32 | DOSIER FOTOGRÁFICO: El muro  
GRISELDA SAN MARTÍN
- 42 | XV  
NORA DE LA CRUZ
- 50 | Seis poemas  
ROSA ESPINOZA
- 56 | El 68 o la verdad sospechosa  
PATRICIO BAYARDO GÓMEZ



Fotografía: Griselda San Martín

## ARQUETIPOS

### DIRECTORIO

Dr. Fernando León García

**Rector del Sistema Cerev Universidad**

Dr. Alberto Gárate Rivera

**Vicerrector Académico**

C.P. Arturo Álvarez Soto

**Vicerrector Administrativo**

Ing. Sergio Rebollar McDonough

**Vicerrector de Operación**

Mtro. Mario A. Dipp Núñez

**Director del campus Mexicali**

Mtra. Jessica Ibarra Ramonet

**Directora de Zona Costa**

Dr. Jorge Ortega Acevedo

**Coordinador del Programa Editorial**

### REVISTA ARQUETIPOS

Patricio Bayardo Gómez

**Director Fundador**

### CONSEJO EDITORIAL

Isaac Azuz Adeath • Miguel Guzmán Pérez • Basilio Martínez Villa • Miguel Ponce Camacho • Raúl Rodríguez González • Jorge Francisco Sánchez López (Jofras) • Guadalupe Sánchez Vélez

#### DISEÑO INTERIORES Y PORTADA

Inycre Diseño & Editorial

#### EDICIÓN

Néstor de J. Robles Gutiérrez

Rosa María Espinoza Galindo

#### FOTOGRAFÍA DE PORTADA

Griselda San Martín

#### IMPRESIÓN

Grupo Comersia. Ciudad de México.

# Ventana editorial

A cinco décadas de 1968, año que revolucionó al mundo, Raúl Rodríguez González escribe “Un movimiento interrumpido. Enfoques y atisbos sobre México y el 68”, un texto en donde reflexiona la postura de la iglesia católica, la intervención de Estados Unidos y la cobertura de la prensa nacional alrededor de los sucesos que se llevaron a cabo en torno a aquel fatídico 2 de octubre. De la misma manera, Patricio Bayardo Gómez rescata su antigua pero vigente reflexión “El 68 o la verdad sospechosa”, una semblanza histórica que ofrece una opinión alrededor de algunas notas periodísticas sobre los sucesos de esa terrible fecha que no se olvida.

En la temática del arte, Natalia Delgado presenta “Diseñar para todos. La nueva configuración de los museos”, en donde nos ofrece una visión sobre el impacto cultural, educativo, turístico, urbano y social de los museos, así como su problemática y la evolución de su audiencia. Por su parte, Jorge Ortega escribe un ensayo magistral sobre la relación de “La poesía y las artes”, en donde se remonta a un pasado tan antiguo como las pinturas rupestres porque, afirma: “En el comienzo fue el garabato”.

La invitada del dossier fotográfico de este número es la española radicada en Nueva York, Griselda San Martín, quien nos presenta “El muro”, un proyecto documental sobre el Parque de la Amistad en Tijuana que busca “transformar el discurso de la seguridad fronteriza en un diálogo sobre la visibilidad de los inmigrantes”. Sin duda un haz de luz para estos días.

En la sección de literatura presentamos el cuento “XV” de Nora de la Cruz, pieza narrativa tomada de su *opera prima*, *Orillas*, que promociona la editorial tapatía Paraíso Perdido. La poeta y editora Rosa Espinoza comparte un adelanto de *Cuadernos de la dispersión*, Premio Estatal de Literatura 2018 en el género de poesía, de próxima aparición, editado por el Instituto de Cultura de Baja California. Esperamos que disfruten este ejemplar y que el año 2019 nos traiga grandes proyectos culturales. 



Fotografía: Griselda San Martín

# Un movimiento interrumpido. Enfoques y atisbos sobre México y el 68

Raúl Rodríguez González

*Dedicado a la memoria de los muertos y desaparecidos del movimiento y la guerra sucia.*

## PREFACIO

Los sucesos que convulsionaron al país hace 50 años han sido descritos o narrados en un sinnúmero de medios y formatos accesibles al público en general. De tal manera, los pormenores son ampliamente conocidos. Por lo tanto, el presente texto tiene como fin apuntar someramente a ciertos aspectos o enfoques que han sido de interés personal durante 50 años transcurridos al inicio del movimiento.

Iniciamos con unas referencias muy escuetas sobre movimientos en el pasado y una nota personal sobre el año 1968 en la introducción. En el cuerpo del trabajo tratamos aspectos iniciales del movimiento; las actitudes o posturas asumidas por tres grupos de presión comenzando con una que históricamente ha estado incrustado desde inicios de la época colonial, la iglesia católica; en seguida, tornamos hacia la mirada siempre atenta e intensa de nuestro vecino al norte, los Estados Unidos; y, por último,

la cobertura de la prensa nacional; luego unos aspectos, datos e ideas sobre el movimiento. Se finaliza con una serie complementaria de reflexiones y comentarios finales. Por factores apremiantes de tiempo y espacio se cancelaron dos enfoques: uno sobre el papel desempeñado por Díaz Ordaz y otro sobre el significado histórico de la olimpiada.

## INTRODUCCION

Se albergan varios destellos en la memoria de este escritor que reflexivamente se asocian con el memorable 1968. Es el año con asesinatos desgarradores: Martin Luther King en abril y Bobby Kennedy a principios de junio. A Bobby lo conocí dos semanas antes de la tragedia cuando andaba en compañía en San Ysidro, California, a un lado de la presente biblioteca pública. Fue una visita fugaz de 20 minutos inolvidables pero cincelados en mi memoria desde entonces. Visité su tumba,

RAÚL RODRÍGUEZ GONZÁLEZ es historiador, ensayista y profesor voluntario en el Department of Chicana and Chicano Studies de la San Diego State University. Es miembro fundador de la Asociación de Bibliotecarios de Baja California, A. C. (Abibac) y co-coordinador de One Book Sin Fronteras. Fue coordinador y coautor del libro *Paul J. Vanderwood (1929-2011), historiador transfronterizo. Un homenaje binacional San Diego/Tijuana* (Conaculta, 2015).

cerca de su hermano John, durante una visita a Washington, D.C., el verano de 2004.

Otro evento inolvidable fue la victoria panista que no fue reconocida y el sistema autoritario impuso la instalación de un concejo municipal provisional. La contienda electoral fue un ejercicio cívico familiar de mis padres y hermanos de manera muy participativa antes, durante y después de la elección.

Además, 1968 es el año emblemático contra la Guerra de Vietnam, que fungió como principal catalizador del movimiento estudiantil en Estados Unidos como de otros similares del mundo en Europa, Asia, Africa y Latinoamérica (Masursky, 2004). Es el año que engendró, estrenó u ofreció un sinnúmero de expresiones artísticas parteaguas como películas, series de televisión, música, libros, que marcaron el paso en una sociedad paulatinamente en vías de una globalización desenfrenada.

Según historiadores la primera gran revuelta o protesta estudiantil, por no llamarla movimiento estudiantil *per se*, fue la de 1229 en la Universidad de París, hoy la Sorbona de París. Fue un incidente sin cariz político, económico o teológico, sino más bien una protesta por trato violento y sin fundamento legal contra estudiantes universitarios. La huelga duró dos años y se resolvió concediendo autonomía local, pero sujeta a la tutela de la Santa Sede o el Papa (Wikimedia Foundation, s.a.). En México, antes de 1968, solo hubo un movimiento estudiantil con cierta transcendencia nacional,

la de 1929. El eminente pensador y autor José Vasconcelos fue una de las figuras centrales.

## EL MOVIMIENTO

Todo empezó sin fanfarrias olímpicas o lanzamientos de pliegos petitorios, amenazas o conatos de huelga como en ocasiones anteriores. Inicia el movimiento por un pleito “callejero” durante un encuentro juvenil de tochito entre dos prepas ciudadanas. Una afiliada al Instituto Politécnico Nacional (IPN) y la otra particular pero incorporada a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La autoridad interviene para imponer orden y en días, semanas y meses se transforma o convierte en un cuestionamiento de la legitimidad del Estado para usar indiscriminadamente la fuerza para imponer el “orden”.

Los anteriores raspones al verano de 1968 contra la autoridad eran asuntos propiamente internos y específicos al grupo en “rebeldía”, ya sea los ferrocarrileros a fines de la década de los cincuenta, los médicos y enfermeras a mediados de los sesenta, y la agitación interna de la UNAM que desenlaza con la renuncia del rector, Ignacio Chávez, en 1966. Ninguno de estos puso en peligro la estabilidad de la autoridad retada o al mismo gobierno, ni mucho menos la legitimidad de su ejercicio o existencia. Pero, el movimiento del 68 evolucionó a una aspiración que reclamaba, no la destrucción del Estado o la misma estructura gubernamental donde emana la autoridad para uso legítimo

de la fuerza; sino que solo exigía corregir una conducta que desvirtuaba la semblanza de un gobierno respetuoso de los derechos humanos. Por lo tanto, era necesario reparar daños y unos artículos constitucionales que se empleaban convenientemente para defender o proteger interés de supervivencia por un sistema arbitrario de estirpe autoritario. Ahí el meollo del asunto: la Constitución. El andamiaje que la da legitimidad al sistema, al Estado. Su razón de ser, ni más ni menos.

Al tocar el tema de la Constitución, el movimiento deja de ser una inconformidad meramente estudiantil a una de expresión o aspiración nacional. Le nacen alas y se extienden para iniciar un vuelo nunca imaginado, ni por ellos, ni por la autoridad. Las marchas, las brigadas de información distribuyendo boletines de manera sorpresiva y fugaz, la creación de un Consejo Nacional de Huelga (CNH) variado, consensado, sin divas y caras desconocidas a la inteligencia del gobierno y a los espías estadounidenses. Todo esto ayudó a que el movimiento lograra un cenit rápido y de aceptación popular lo cual lo transforma en un movimiento nacional que no sólo incluye estudiantes, sino amas de casa, trabajadores, clase media, profesionistas, entre otros.

## LA IGLESIA

En cierto sentido la iglesia estaba mejor preparada que el gobierno para vislumbrar, reconocer, tal vez tolerar o quizás promover cambios estructurales necesitados en el país. Porque desde la fundación del partido en el poder (pri) en 1929, no se había propuesto ningún cambio estructural al andamiaje político, ni electoral y menos constitucional que en principio revisiera las obligaciones y legitimara del poder y los derechos y garantías del ciudadano.

En cambio, de la Iglesia se esperaban aires nuevos de reestructuración y propósitos

de acercamiento con los feligreses, principalmente en ciertos procesos litúrgicos; además revestir al clero en su totalidad con una visión más pastoral y proactiva a la realidad social externa al claustro o meditación espiritual. Esto se debió a la serie de documentos claves y de posiblemente transformativos engendrados en Roma, México y Medellín. Mediante la célebre convocación del renovador Concilio Vaticano II, Roma (1962-1965), la críticamente acertada *Carta Pastoral del Episcopado Mexicano Sobre Desarrollo e Integración del País*, documento firmado por 37 sacerdotes, siendo el padre Jesús García, el vocero principal (marzo de 1968) y la convocación del II Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM), en Medellín, Colombia, 24 de agosto a septiembre 1968 (Blancarte, 1992, p. 240). Por lo tanto, había cierta expectativa sobre cuál sería la reacción de la sotana respecto al movimiento.

Desafortunadamente, la mayor parte de la Iglesia mexicana (entre las más conservadoras en Latinoamérica, después de Argentina), especialmente el alto clero, se mantuvo como espectador del movimiento. Sus pronunciamientos no fueron comprometedores ni con los estudiantes ni con el gobierno. Llamaba a la serenidad y al respeto de la vida humana. Pero en cambio, sí fue muy crítica en ocasiones respecto al uso indiscriminado de la violencia por parte de la autoridad. No hizo comentarios públicos sobre el pliego petitorio del Consejo Nacional de Huelga. Pero de seguro en lo privado se haya comentado entre los miembros de las diferentes corrientes en el arcoíris del conservadurismo-progresismo.

Dentro de las voces disidentes de la iglesia en favor de los estudiantes y críticos de las acciones y actitudes del gobierno, sobresalen los 37 sacerdotes que firmaron la *Carta Pastoral del Episcopado Mexicano Sobre Desarrollo e Integración del País*, el arzobispo Sergio Mén-



dez Arceo, y la orden de jesuitas y dominicos. Dentro de la esfera jesuita participó la Universidad Iberoamericana a un lado de la UNAM, el IPN, la Universidad de Chapingo y otras instituciones de educación superior (Espinosa, 2014). Además, influyentes líderes laicos católicos como José Álvarez Icaza, del Centro Nacional de Comunicación Social (Cencos), fundado en 1964 con el propósito claro de promover y defender los derechos humanos.

#### ESTADOS UNIDOS

No obstante las numerables intervenciones: directas/indirectas; militares/políticas y económicas, de Estados Unidos contra México, el movimiento del 68 también fue un escenario repetitivo del pasado. En este caso hay algunos ángulos que llaman la atención. Uno de ellos era la explicación o interpretación de ambos gobiernos sobre la responsabilidad u origen

del ambiente amenazante de los reclamos estudiantiles. Para nuestro gobierno enfáticamente fue provocado, apoyado y orquestado por “agentes extranjeros”, principalmente soviéticos, chinos y cubanos; y curiosamente en ciertos medios oficiales y el público en general incluían al vecino con las actividades secretas de sus operadores estrellas: la Agencia Central de Inteligencia y la Oficina Central de Investigación (CIA y FBI, respectivamente, por sus siglas en inglés).

Lo curioso es que Estados Unidos colaboró con el gobierno dándole información sobre las actividades de los estudiantes. La colaboración íntima entre los dos gobiernos obedece a la misma política ferozmente anticomunista. En el caso de México, Díaz Ordaz era notoriamente paranoico y obsesionado de los espectros rojillos detrás de cada reto al sistema. La mejor estrategia para deslegitimar una manifestación,

protesta, reclamo, marcha, pliego petitorio o movimiento era asociarlo con agentes extranjeros, especialmente comunistas. Además, la misma deslegitimación justificaría cualquier medida de defensa o contrataque físico y violento.

Al principio, entre el mismo gobierno de Estados Unidos había divergencia sobre la injerencia de la URSS, China y Cuba. Tanto la CIA como el Departamento de Estado llegaron tempranamente a la conclusión que no había ninguna intervención extranjera en el movimiento. Que era esencialmente de origen interno. Las causas germinaron en suelo mexicano. El gobierno mexicano nunca aceptó esta explicación. Sólo la embajada americana y un agente local de la CIA en México sostuvieron la intervención de foráneos nefastos. Al final, la embajada fue convencida de que no había moros rojos en la costa. Sólo la FBI siguió colgándose a la versión oficial del gobierno de Díaz Ordaz.

Aún así, la colaboración siempre fue robusta y fluida en la campaña contra el comunismo mediante el intercambio de inteligencia, programas de capacitación, actividades binacionales en ambos territorios, desimanicación de propaganda por medios diversos, y la vigilancia de fichados, exiliados y expatriados en ambos países.

## LA PRENSA

¿Qué decir de la prensa dentro de un régimen autoritario de aquel año que cimbró a México? Por supuesto había censura y para prevenir momentos incómodos, la autocensura. En efecto, los medios de comunicación estuvieron amplia y detalladamente regulados. La prensa escrita estaba controlada por el monopolio suministrador del papel por el gobierno. El papel invisible de las ondas electromagnéticas o hertzianas era igualmente controlado a través de concesiones gubernamentales para estaciones de radio y televisión. De tal manera, el

aparato gubernamental estaba preparado para transmitir a los ojos y oídos de la ciudadanía la versión oficial del movimiento: ¡Digan lo que digan otros!

Las amistades y parentescos, si no facilitaban o garantizaban la libertad de expresión, si el acceso al “papel” para desminar información permitida o exenta de censura. Aunque ser pudiente de dinero y otros medios ayuda, en 1967 el mayor inversionista de Televisa, Emilio Azcárraga Milmo, fue nombrado consejero de la presidencia por Díaz Ordaz en los asuntos de radio y televisión (Aguayo, 2018, p. 53). De tal nombramiento la autoridad se asegura una transmisión controlada del medio más popular e impactante por ser multisensorial: la televisión.

A pesar de la manipulación oficial del papel y concesiones para la comunicación de los medios, se daba la posibilidad de encontrarse con islas u oasis de opinión independiente, principalmente en las periferias al sur y norte de la capital. Según Sergio Aguayo Quezada, los periódicos más independientes de aquel tiempo eran: *El Día*, *El Diario de Yucatán*, *El Imparcial de Hermosillo*, *El Norte de Monterrey* y el *Siglo de Torreón*; y las revistas: *Siempre*, *Política y Por Qué?* Y las que recibían subsidio directo del gobierno eran *Tiempo*, *Impacto*, *Mañana* y *El Legionario*. (Aguayo, 1998, p. 54).

De alguna manera este control del flujo informativo y el constante énfasis de un complot de extranjeros detrás de los estudiantes puede reflejarse en una encuesta de Gobernación asignada al Instituto de la Opinión Pública. Dicha encuesta da como resultado que 80 por ciento de la población cree que extranjeros estuvieron orquestando el movimiento (Aguayo, 2018, p. 86).

La versión oficial fue la que la mayoría de mexicanos aceptaron como la explicación más viable sobre el “rompimiento del orden” por

los estudiantes. Los factores que favorecen esta postura mayoritaria, aparte de la censura de la información mediante la insistencia de agentes extranjeros, es el ambiente paranoico en algunos rincones fomentados por la propaganda oficial, tanto de México como Estados Unidos, del espectro mundial del comunismo. Es un tema emblemático de la Guerra Fría llevado a las novelas, cine, radio y televisión y particularmente en un país eminentemente católico y por ende conservador, sería fácil su gradual asentamiento en las mentes y almas ciudadanas.

#### ÚLTIMOS COMENTARIOS Y REFLEXIONES FINALES

La iglesia estuvo dividida con respecto al movimiento, aunque censuró la represión militar del gobierno, pero no con la fuerza e insistencia deseable. No fue así con numerosos empresarios, sindicatos oficiales y charros y medios masivos cooptados o no. Por su cuenta, Díaz Ordaz buscó la legitimación de las altas autoridades eclesiásticas, ya que mantenía una relación muy estrecha y personal con varios de sus miembros, del obispo para arriba.

Aunque el movimiento cambió más el contexto sociopolítico del país que a la iglesia (Camp, 1997, p. 29), aún así, radicalizó la corriente moderada y progresista de la iglesia y comitentemente acercó más al ala conservadora para dar apoyo o credibilidad a la versión oficial de la existencia de una conspiración comunista que mermaría la estabilidad del país a través de los estudiantes.

La orden de jesuitas se sintió igualmente afectada al tomar la decisión de reenfocar más su misión primordial hacia la labor pastoral entre los marginados y en lugar de educar a las elites (Camp, 1997, p. 80; Loaeza, 1984). Al final de cuentas, se rompe una hegemonía que venía imperando desde 1929, al terminar la Rebelión Cristera (Camp, 1997, pp. 29-30).

En cuanto a la relación iglesia-Estado se vio cómo, la primera visita a México de Juan Pablo II en 1979 y la del papel proactivo y caritativo de la iglesia durante el sismo de 1985, contando con la ineptitud y ausencia de las autoridades, fungió como un agente reconciliador que el gobierno de Miguel de la Madrid supo aprovechar. Salinas, con el tiempo, la mejora políticamente con cambios constitucionales.

El obispo Sergio Méndez Arceo, de Cuernavaca, encarnó el ala progresista de la iglesia católica en México. Sin duda, el principal promotor de la Teología de Liberación, reflejo espiritual o por lo menos inspiración conceptual de Vaticano II, la Carta Pastoral (marzo de 1968) y II CELAM de Medellín. Desobedeció frecuentemente al episcopado mexicano al celebrar misas en memoria de los caídos del movimiento y visitó a presos políticos en Lecumberrerri, a veces en compañía de Elena Poniatowska (Facio, 2018; Camp, 1997, p. 80).

En 1968, la preocupación de los gobiernos de Estados Unidos y México era cuidar que México no se infectara! del virus del año: la rebelión estudiantil. Según ellos, un patógeno social recorría los países desarrollados y uno que otro en vías de desarrollo (Estados Unidos, Francia, Alemania, Tokio, Inglaterra, Checolovaquia, entre otros). El temor era que las clases obreras y campesinas se infectaran e iniciar gestiones de protesta sociopolíticas demandando justicia social (Collado, 2017, pp. 177-178). México podría ser susceptible, y peor si fuese, porque sería sede y anfitrión para los XIX Juegos olímpicos. La presión no sólo lo sentían dichos gobiernos, también el Comité Internacional Olímpico (IOC, por sus siglas en inglés). Este presiona a la vez a México de controlar cualquier sacudimiento sociopolítico doméstico.

A Estados Unidos le preocupaba específicamente cuidar la integridad física de sus atletas y ciudadanos de cualquier amenaza, interna o

externa a México. A México, por supuesto, le interesaba una olimpiada sin contingencias para comprobar a aquellos dudosos de la capacidad humana, logística, con infraestructura adecuada y suficientes recursos materiales de nuestro país. México sería el primer país latinoamericano y en vías de desarrollo para organizar una olimpiada. En suma, era imprescindible permanecer alerta para detectar cualquier posible amenaza.

La amenaza se presentó con cara estudiantil y les pareció necesario contenerla y, de ser necesario, terminarla o extinguirla. Su origen fue causa de debate sobre si era interno o externo. México mantuvo que era externo y Estados Unidos que no. A pesar de esta discrepancia, su común denominador de un acérrimo anticomunismo, aunado al éxito sin costo de la olimpiada, los hizo socios para unir fuerzas contra el movimiento.

Lo irónico es que Estados Unidos, de alguna manera sabía de este posible brote de efervescencia juvenil clasemediera. Un documento elaborado un año antes del movimiento casi lo predijo. Se trataba de un análisis profesional por científicos sociales empleados de la CIA que estudian a fondo las condiciones socioeconómicas, políticas y culturales de los países donde tienen principalmente representaciones diplomáticas. Un reporte analítico semanal del 20 octubre de 1967 titulado *Mexico, The Problems of Progress*, es un análisis que asevera que el país ha generado éxito para algunos (la ciudad) y falsas o incumplidas promesas para otros (el campo). El éxito corresponde para el ámbito urbano, especialmente en el creciente rubro de la educación superior, que ha levantado expectativas de mejora o superación progresiva y a la vez un acucioso e incisiva observación crítica de la realidad. En otras palabras, las expectativas de una clase media en aumento han rebasado la oferta o

promesa de la Revolución. Aquí podría esperarse un brote de protesta o inconformidad.

El paisaje general de México es de progreso económico y estabilidad política, pero la inconformidad manifestada durante el año pasado apunta a dos problemas básicos [...] la pobreza [es] un problema creciente y serio. El segundo problema proviene del éxito del sistema educativo, que ha llevado a la clase media en expansión de las zonas urbanas más prósperas a un nivel de sofisticación que conducirá a un conflicto con el sistema paternalista del gobierno mexicano. Este grupo educado se está volviendo abiertamente crítico del espacio que separa al México real del México de la propaganda “revolucionaria” del gobierno (Collado, 2017, p. 174).

Por eso Washington sostenía que el movimiento tenía origen interno, no externo de agentes provocadores de La Habana, Pekín o Moscú. Por eso nunca encontró evidencia fehaciente de intromisión extranjera en el movimiento. Es más, asevera Sergio Aguayo con ironía que dichos extranjeros (cubanos, chinos y soviéticos) fueron colaboradores de México en su lucha contra el movimiento (Aguayo, 2018, p. 36).

En el rubro de la prensa se perfilan varios títulos y nombres que dan justificación de nombrar y registrar a la memoria. Entre varios tenemos los casos de la revista *Siempre* dirigida por José Pagés Llergo y el suplemento cultural bajo la dirección editorial de Carlos Monsiváis y reportajes de Elena Poniatowska y Fernando Benítez. El suplemento *La Cultura en México*, más que la revista en sí, reflejó una posición más crítica a la actuación de las autoridades y de apoyo abierto al movimiento, o por lo menos a darle el beneficio de la duda en algunas ocasiones (Brewster, 2002).

Semanas después del desenlace trágico del 2 de octubre, Carlos Monsiváis abandonó la coordinación del suplemento de *Siempre*, *La Cultura de México*, a causa de una depresión profunda. Comentó que durante el enfrentamiento entre granaderos y estudiantes en el centro histórico al iniciar el conflicto, era una contienda entre la clase media estudiantil y la baja de la policía militar. Fue sin duda una lucha de clases. Regresa a ocupar de nuevo la coordinación hasta marzo de 1972.

Tenemos el caso de *Excélsior*, periódico bajo responsabilidad del editor Julio Scherer García quien permitió libertad a los reporteros y la página editorial para cubrir y opinar respectivamente la nota del movimiento. Tal situación presenta una fuente bifurcada simultáneamente en pro y contra del movimiento. Sólo en algunas ocasiones el reportaje es imparcial, pero en cambio los editoriales ofrecieron constantemente una visión muy crítica al gobierno y en defensa de los estudiantes o el movimiento en general. *Excélsior* presentaba un estelar de editorialistas y columnistas: Daniel Cosío Villegas, Froylán M. López Narváez, Genaro María González (mi maestro de derecho en la Libre de Derecho, 1970) y el caricaturista Abel Quezada. La revista *Por Qué?* igualmente poseía un equipo con nombres icónicos del periodismo crítico nacional: Mario Menéndez Rodríguez, Heberto Castillo, Rius, Helio Flores y Rogelio Naranjo (Brewster, 2002, p. 173).

Entre los reporteros extranjeros que cubrieron la olimpiada y el movimiento, la italiana Oriana Fallaci es el nombre mayormente reconocido. Testigo presencial de la fatídica masacre nocturna otoñal. Contamos con otro caso no tan célebre, pero también testigo y víctima temporal de los sucesos, el británico John Rodda, reportero deportista del *The Guardian*, a quien se le atribuye la primera estimación de asesinados en la plaza (entre 350 y 500). Fue

tan impresionante la masacre, que le comunicó a sus jefes en Londres que deberían suspenderse las olimpiadas. Brewster y Brewster, 2009, p. 830).

Como se mencionaba atrás, la olimpiada era la oportunidad para exhibir a México como un país en vías de desarrollo capaz de cumplir con este magno evento. También de presentar a México como una nación que dejó de ser violento y se transforma en un experimento exitoso de desarrollo con justicia social sin necesidad de una revolución a la cubana. México representa un modelo desarrollista alternativo al leninismo-marxista para Latinoamérica. Tanto Estados Unidos y México coincidieron en el mismo sentido (Aguayo, 1998, 194-195).

Aunque los estudiantes sabían de la oportunidad dorada para exhibir o transparentar la injusticia y autoritarismo del régimen. No tuvo un deliberado plan para boicotear la olimpiada. Pero Tanto México y el IOC estaban convencidos de no arriesgar y se decidió parar en seco el movimiento. El IOC había informado a México que toda actividad política (el movimiento) debía suspenderse a partir del 5 de octubre.

El secretario de Avery Brundage, presidente del IOC, Frederick Ruesgasser, le comentó a Aguayo en una entrevista que Díaz Ordaz garantizaba la seguridad de los juegos mediante el control definitivo del movimiento. Según el alemán, "Díaz Ordaz daba la sensación de ser un hombre peligroso y decidido a todo" (Aguayo, 2018, p. 200).

Ahora era necesario calmar a los americanos y el embajador de ellos en México informó a sus jefes en Washington, que el secretario de gobernación, Luis Echeverría Álvarez (agente de la CIA como lo fue Díaz Ordaz y otros políticos y militares mexicanos), y el secretario de Relaciones Exteriores, habían asegurado por separado a funcionarios de la embajada que el gobierno de Díaz Ordaz terminaría con la agi-

tación estudiantil antes de los juegos olímpicos y que estos no se verán alterados (Aguayo, 2018, p. 201).

Ya desde el 27 de agosto de 1968 se había dado la orden a todas las zonas militares de la república monitorear las actividades estudiantiles o de protesta en general y capturar sus líderes. Era una especie de estado de alerta a las fuerzas armadas y gobernadores.

Sergio Aguayo sugiere que la decisión fatal para el 2 de octubre se engendró el 24 de septiembre (Aguayo, 2018, p. 68). La decisión implicaba el empleo militar como lo fue en movimientos estudiantiles anteriores (Durango, Morelia, Hermosillo y Tabasco). El plan era la implantación de una trampa para capturar a los miembros del CNH y la traición del Batallón Olimpia al iniciar desde las azoteas el ataque abriendo fuego contra el ejército abajo en la plaza. Militar contra militar y policía. Y todos estos contra los civiles de manera indiscriminada.

La masacre del 2 de octubre ubica a México entre los tres países con la represión más sangrienta y brutal contra un movimiento estudiantil. Solo la de Soweto, África del Sur (1976), le roba el primer lugar (Top Master's on Education, s.a.).

Según Octavio Paz, se repitió después de varios siglos un sacrificio humano en la pirámide de Tlatelolco (Paz, 2015).

El movimiento de manera directa e indirecta, gradual y violento en algunas ocasiones, permitió que se llevaran a cabo ciertos cambios en la sociedad, la mayoría positivos:

- Una reacción oficial discreta pero efectiva para contener futuras inconformidades durante la guerra sucia (1968-1980).
- A través de una serie de reformas electorales, México, de ser un gobierno corporativista y autoritario, se torna a uno más plural y participativo.

- Aumenta al gasto social.
- La posibilidad de una alternancia en la elección de 1988, pero intervienen rezagos de aquel gobierno autoritario que la cancela.
- El gobierno deja ser la única fuente de opinión y visión nacional.
- Nace un periodismo más crítico y exigente, pero todavía se enfrenta a una resistencia oficial vigente a una completa libertad de expresión.
- Se establece la Universidad Autónoma de México (UAM) para contrarrestar la imagen y símbolo imponente de la UNAM y el IPN.

#### REFERENCIAS

- Aguayo, S. (1998). *1968, los archivos de la violencia*. México: Grijalbo/Reforma.
- Aguayo, S. (2015). *De Tlatelolco a Ayotzinapa: Las violencias del Estado*. México: Editorial Ink.
- Aguayo, S. (2018). *El 68: Los estudiantes, el presidente y la CIA*. México: Ediciones Proceso.
- Barranco, R. (2008, 1 de octubre). 1968, año crucial para los católicos. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2008/10/01/index.php?section=opinion&article=025a2pol>
- Barranco, R. (2018, 3 de octubre). La iglesia ante el movimiento estudiantil del 68. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2018/10/03/opinion/026a2pol>
- Blancarte, R. (1992). *Historia de la iglesia católica en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brewster, C. (2002). The Student Movement of 1968 and the Press: The Cases of *El Excelsior* and *Siempre*. *Bulletin of Latin American Research*, 21(2), 171-190.
- Brewster, K. y Brewster, C. (2009). The Mexican Student Movement of 1968: An Olympic Perspective. *The International Journal of the History of the Sport*, 6(26), 814-839.
- Camp, R. A. (1997). *Crossing Swords: Politics and Religion in Mexico*. Nueva York: Oxford University Press.

- Central Intelligence Agency (CIA). (1967, 20 de octubre). *Mexico: The Problems of Progress*. Special Report Weekly Review. Estados Unidos: CIA. Recuperado de [https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB92/mexelect\\_1.pdf](https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB92/mexelect_1.pdf)
- Collado, M. (2017). La guerra fría, el movimiento estudiantil de 1968 y el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. La mirada de las agencias de seguridad de Estados Unidos. *Secuencia*, 98, 158-203.
- Espinosa, D. (2014). *Jesuit Student Groups, the Universidad Iberoamericana, and Political Resistance in Mexico, 1913-1979*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Facio, C. (2008, 6 de enero). Méndez Arceo y el 68. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2008/01/06/sem-carlos.html>
- González de Bustamante, C. (2010). 1968 Olympic Dreams and Tlatelolco Nightmares: Imagining and Imaging Modernity on Television. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 26(1), 1-30.
- Kurlansky, M. (2004). *1968: The Year that Rocked the World*. Nueva York: Ballantine.
- Loaeza, S. (1984). La iglesia católica mexicana y el reformismo autoritario. *Foro Internacional*, 25(2), 138-165.
- Loaeza, S. (1989). México 1968: Los orígenes de la transición. *Foro Internacional*, 30 (1), 66-92.
- Mabry, D. J. (1982). *The Mexican University and the State. Student Conflicts, 1910-1971*. Estados Unidos: Texas A&M University Press.
- National Security Archive. (2018, 2 de octubre). Fifty Years After Tlatelolco, Censoring the Mexican Archives: Mexico's "Dirty War" Files Withdrawn from Public Access. George Washington University. Recuperado de <https://nsarchive.gwu.edu/news/mexico/2018-10-02/fifty-years-after-tlatelolco-censoring-mexican-archives-mexicos-dirty-war-files-withdrawn-public>
- Paz, O. (2015). *El laberinto de la soledad. Posdata, Vuelta a "El laberinto de la soledad"*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodda, J. (2008). "Prensa, Prensa": A Journalist's Reflections on Mexico '68. *Bulletin of Latin American Research*, 29(1), 11-22.
- Sánchez, A. y Román, J. (2018, 28 de septiembre). El 68 a medio siglo. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2018/09/25/politica/014n1pol>
- Shapira, Y. (1977). Mexico: The Impact of the 1968 Student protests on Echeverría's Reformism. *Journal of International Studies and World Affairs*, 12 (4).
- Top Master's in Education (s.a.). Ten Bloodiest Student Protests in History. Recuperado de <https://www.topmastersineducation.com/student-protests/>
- Wikimedia Foundation (s.a.). University of Paris Strike of 1229. *Wikipedia*. Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/University\\_of\\_Paris\\_strike\\_of\\_1229](https://en.wikipedia.org/wiki/University_of_Paris_strike_of_1229). @



# Diseñar para todos. La nueva configuración de los museos

Natalia Delgado



NATALIA DELGADO es diseñadora, estratega y conferencista con más de quince años de experiencia. Es doctora en Educación de las Artes por la University of Victoria (Canadá). Actualmente es docente en CEYS Universidad.



**S**e calcula que en la actualidad existen más de 55 mil museos alrededor del mundo, muchos de los cuales representan un elemento importante para la economía de sus países, gracias a su generación de ganancias y su papel como fuentes de empleo. Sin embargo, su importancia no reside sólo en lo económico, ya que tienen además un fuerte impacto cultural, educativo, turístico, urbano y social.

Los museos como concepto llevan consigo una larga historia de significados sociales que son comunicados a través de su diseño, uso, y aquello que exhiben en sus salas. Debido a su historia, los museos contienen dentro de sí importantes significados sobre clase, género, etnicidad y sociedad.

La historia del museo es un claro reflejo de la evolución social (Forteza-Oliver, 2012). En sus inicios el museo se encuentra ligado con el coleccionismo privado y es hasta el siglo XVIII que surgen los primeros museos públicos como consecuencia de la Ilustración y la Revolución Francesa. A lo largo del siglo XIX hicieron acto de presencia los instrumentos didácticos o de intermediación colocados junto a los objetos artísticos, se editaron los primeros catálogos de contenido de los museos y se reguló el derecho de entrada a dichas instituciones. Asimismo, los museos se adhirieron a los estados nacionales y se les asignó la misión de educar a los ciudadanos con un enfoque nacionalista, concebiéndolos como instrumentos para fomentar el patriotismo. En los años ochenta surgió la “nueva museología”, un movimiento internacional que buscaba crear una visión del museo como una institución abierta y al servicio de todos. En el siglo XX el museo se transforma en un espacio universal accesible físicamente a todo el público, aunque limitado intelectualmente a ciertos sectores específicos de la sociedad.

En el último siglo, el museo ha experimentado transformaciones de tipo conceptual, funcional y práctico, las cuales han afectado no sólo su configuración, sino la forma en que este interactúa con el público que le visita. Esta evolución ha traído grandes ventajas, pero también nuevos retos que deben enfrentar estas instituciones.



### Problemática de los museos

Los museos viven una realidad contradictoria; por un lado luchan por mantenerse como espacios relevantes, enfrentando retos económicos y recortes presupuestarios; y por otro se encuentran en un acelerado crecimiento, con fuertes inversiones económicas y propuestas innovadoras y vanguardistas alrededor del mundo (Mendes, 2012).

Esta división se debe en parte a los altos costos que representa el crear y mantener un museo. El problema del costo se vuelve mayor cuando se combina con una baja asistencia, que pone en duda la relevancia de la institución. Esto es aún más común en América Latina, donde menos de tres por ciento de la población asiste anualmente a los centros y museos interactivos. México registra tristemente que sólo 5.5 % de su población visita estas instituciones (Padilla y Patiño, 2007).

La principal crítica de los museos en la actualidad es en torno a su papel excluyente, el cual mantiene a su público a la distancia a través de una estructura elitista. La globalización ha transformado a la sociedad en todos los ámbitos, desde su comportamiento hasta su forma de interactuar y aprender, lo cual ha obligado a los museos a ampliar su visión para responder a una cultura de participación.

Por otra parte, en la actualidad el acceso al material educativo es más fácil que nunca. “El modelo del curador del museo o educador del museo que se coloca frente a un objeto e interpreta el significado para una audiencia pasiva simplemente ya no es realista en este mundo de acceso instantáneo” (NMC Horizon Reports, 2012, p. 145). Sin embargo, el libre acceso al material educativo no significa que la función pedagógica se cumpla. De hecho, los objetivos explícitos de las exposiciones, los cuales suelen ser en su mayoría de aprendizaje, rara vez se alcanzan en grado significativo (Edson, 2015).

Establecer una relación más estrecha y activa con su público es un deseo compartido de los museos alrededor del mundo. En una encuesta internacional realizada por la agencia Wolff Ollins, 62 % de los encuestados dijo querer

estimular a los visitantes a reaccionar y comentar [...] el 55 %, quieren –convertirse en un recurso más útil para las personas–; más de una quinta parte, el 21 %, –quieren ser menos autoritarios–. Y el 51 % quiere transferir el sentido de propiedad a sus visitantes para que –sientan que el museo les pertenece– (Jones, 2012, p. 35).

Parte del problema que enfrentan los museos es que el enfoque se coloca sobre aquello que puede ser medido fácilmente y no sobre aquello que pueda tener un impacto significativo (Edson, 2015). La mirada neoliberal de la globalización que dice que todo debe ser visto a través de la lente comercial (Doctorow, 2015), la cual coloca toda la importancia en las actividades comerciales dejando de lado aquellas que no se percibe tengan un impacto financiero inmediato sobre la institución. Se espera una adaptabilidad

interminable por parte de los museos ante las cambiantes condiciones económicas, sociales y tecnológicas.

También el diseño en los museos es comúnmente relegado a los márgenes de la práctica y contenido dentro de restrictivos procesos burocráticos y de desarrollo, o simplemente reducido a ser un proceso técnico de presentación. La mayoría conciben al *branding* como una herramienta de mercadotecnia y al diseño como un elemento con poca relevancia fuera de este departamento. La visión del diseño para la mayoría de los directivos es que se trata de un aspecto que sólo afecta los colores de la papelería y elementos estéticos superficiales (Jones, 2012).

### **La evolución de la audiencia**

Smith (2015) identifica tres principales cambios en los museos en la actualidad: primero, los visitantes no quieren ser sólo espectadores, sino participantes activos; segundo, los museos ya no trabajan por sí solos, sino en colaboración con otras instituciones y negocios; y tercero, su visión ha cambiado de ser casi exclusivamente occidental a una que investiga y representa múltiples culturas y perspectivas.

Mendes (2012), por su parte, habla de una *reprogramación* —un movimiento basado en la inversión de enfoque, donde el sistema de autoridad se sustituye por un interés en descubrir y profundizar qué es lo valioso para el público. Esta visión concibe al visitante como un cliente con quien se quiere construir una relación para brindarle el mejor servicio posible. Asimismo, el museo es entendido como una marca que debe ser comunicada a través de su programa y es concebido como un “foro”, “zona de contacto” o “plataforma” (Kidd, 2011; Mendes, 2012). Esto implica un cambio de perspectiva en la forma en que el museo se autoidentifica y el papel que juega en la sociedad.

El museo puede resultar en muchas ocasiones una figura opresora, que hace sentir al visitante un tanto ignorante. Debido a esto, los museos buscan cada vez más nuevas formas de involucrar a su público en sus prácticas y procesos. El énfasis creciente está enfocado en el diálogo y la democracia, así como en la participación activa de los visitantes.

Por su parte, las audiencias tampoco se sienten ya satisfechas con la recepción pasiva de información y contenido; en su lugar, buscan espacios donde puedan participar activamente, aportando sus propios conocimientos, experiencias e ideas. Hoy en día, producir exposiciones profesionalmente válidas y atractivas no es suficiente para un museo, pues debe ofrecer oportunidades para que los visitantes compartan su propio contenido.

Por lo tanto, los nuevos museos deben tomar un enfoque centrado en la audiencia para diseñar las experiencias que ofrecen.

En lugar de empezar por describir lo que una institución o proyecto puede proporcionar, los procesos de diseño centrados en la audiencia comienzan por ordenar las audiencias de interés y generar una lluvia de ideas sobre las experiencias, información y estrategias que más resuenan con la mayoría de ellos— (Simon, 2012, p. 97).

Este enfoque requiere que el museo ponga su confianza en la capacidad de sus visitantes y en el reconocimiento de la importancia del contenido.

### **Impacto de la tecnología**

Aunque los cambios en la relación con la audiencia tienen su origen desde principios del siglo xx, la verdadera revolución comunicativa en los museos se produjo con la aparición de internet, lo cual eliminó la obligatoriedad de la

visita física para impregnarse del conocimiento contenido en los museos. Mientras que al principio la versión virtual del museo era una representación literal del contenido físico de la institución, éste se ha ido convirtiendo en un espacio independiente con una audiencia propia (Forteza-Oliver, 2012). Los medios de comunicación social son una forma de informar al público sobre los eventos y exposiciones del museo. En este sentido funcionan como una forma de mercadotecnia que permite aumentar la publicidad de la institución a través de individuos y comunidades en espacios de medios sociales (Kidd, 2011).

El internet también ha tenido un impacto directo sobre la audiencia, marcando el cambio de un consumo pasivo a una interacción social (Sanderoff, 2015). La web permite una multitud de perspectivas donde los usuarios tienen la habilidad de manipular y adaptar los contenidos de acuerdo con sus necesidades.

Otro de los cambios tecnológicos es el uso de aplicaciones móviles, especialmente aquellas que hacen uso de la tecnología GPS. En el futuro cercano se vislumbra el uso de realidad aumentada y objetos inteligentes.

Ya sea que vea objetos en espacios de galería, ordene entradas, interactúe con la tienda en línea o simplemente visite el sitio web del museo, los visitantes esperan que los museos proporcionen una amplia gama de recursos y contenidos digitales y que la experiencia de interactuar con ese contenido sea consistente con sus dispositivos. Los visitantes virtuales, en particular, esperan ser capaces de realizar tareas típicas en línea rápida y fácilmente, independientemente del dispositivo que puedan tener a mano —pero esto es especialmente cierto para los visitantes al espacio físico, así, donde es común ver a las personas interactuar con sus Smartphones ya que deciden qué parte de la galería visitar

a continuación (NMC Horizon Reports in Mendes, 2012, p.144).

El uso de teléfonos inteligentes y tabletas ha creado una cultura en el que las personas están frecuentemente conectadas, lo cual fomenta una participación sin restricciones de tiempo o espacio. Es indudable afirmar que la presencia en línea de los museos va en aumento; sin embargo, aún existen muchos que no cuentan con una presencia virtual (Smith, 2015) o que no utilizan al máximo las posibilidades que ofrecen la web y las redes sociales (Kidd, 2011).

Parte del problema es que la práctica digital de los museos se ha dado de manera desorganizada y que sigue aún en desarrollo, por lo cual no existen reglas claras de cómo debe llevarse a cabo, haciendo difícil transponer una práctica dada de un museo a otro (Sanderoff, 2015). Existe una fuerte expectativa de que las organizaciones culturales adopten herramientas digitales y se mantengan a la par de los avances tecnológicos, aunque en muchas ocasiones no cuentan con los recursos humanos o financieros para realizarlo (NMC Horizon Report, 2012).

Esto puede resultar contraproducente para el museo, llegando a desmotivar a sus visitantes, quienes pueden perder el interés y abandonar sus intentos de participación (Edson, 2015). Si la comunicación no se da a manera de diálogo, la presencia en redes sociales de las instituciones puede crear una sensación de distanciamiento con su audiencia.

Algunos de los problemas más comunes son la presencia de contenidos desactualizados, redundantes o aburridos (Kidd, 2011; Jones, 2012), así como el desconocimiento o dificultad para utilizar las herramientas digitales. La dicotomía entre el visitante físico y el virtual se está desdibujando rápidamente.

te. Por un lado, existe la creencia de que los medios de comunicación social enriquecen la autenticidad del museo al permitirle mantener un diálogo con su audiencia en tiempo real, pero también existe la visión opuesta que cuestiona la autenticidad y la propiedad de los contenidos del museo en este contexto (Edson, 2015). Las instituciones líderes han asumido un riesgo en común al abrir sus colecciones y buscar un compromiso más profundo con sus comunidades, lo cual implica una desconstrucción del modelo autoritario que presupone el control de cómo la audiencia experimenta y aprende.

### **La retórica en los museos**

Una posible solución a estos problemas se encuentra en la disciplina de la retórica visual, la cual entiende a los museos como espacios que juegan un doble rol en la comunicación:

Como narradores, comunican los valores, creencias y sentimientos utilizando elementos de construcción material y diseño. De esta forma comunican los mensajes del museo. Al mismo tiempo, estos espacios son escenarios para actos de la organización. Al utilizarlos, se convierten en personajes de la trama de estas historias. Por lo tanto, estos espacios son al mismo tiempo medio y mensaje (Yanow, 2015, p. 215).

Debido a su larga tradición de perfeccionamiento de las herramientas de demostración, lógica informal y explicación, la retórica ofrece una fuerte estructura sobre la cual evaluar las estrategias para exposiciones en los museos (Louw, 2003).

De acuerdo con Agrell (2005), el punto de partida de la producción de una exposición es el sujeto. Antes de comenzar se deben definir los límites de éste, y articularlo como objeto de un problema de diseño. Pero no sólo

eso, también deben ser comprendidos de nuevo a partir de la situación de la exposición tomando en cuenta la opinión del visitante. Por otro lado, tenemos el material (espacio, iluminación, sonido, textura, imágenes, video, artefactos, etcétera) que busca dar sentido a la exposición. No se trata sólo de organizar este material, sino de buscar un significado para que la exposición produzca una respuesta expresiva. El diseño indicará la elección de materiales sensoriales a utilizar y cómo deben ser trabajados para producir una expresión significativa.

Al definir la limitación del sujeto es importante considerar que la exposición sólo puede mostrar aspectos del tema, más nunca cubrirlo completamente. Por lo tanto, la elección de la perspectiva decidirá la selección de la información que será utilizada para formar la exposición (Agrell, 2005).

A menudo las figuras retóricas son consideradas como simples ornatos debido a la tendencia de limitarse a problemas de estilo y expresión; sin embargo, las figuras retóricas son en realidad un esquema de pensamiento que permite al orador construir un argumento persuasivo. Los tropos destacan especialmente, pues conforman figuras que se desvían de su contenido original para albergar un significado adyacente. Los tropos más destacados son la metáfora, la metonimia y la sinécdoque, las cuales se basan en una transferencia de significado de una expresión a otra mediante una relación de semejanza, correspondencia y conexión, respectivamente. Estas figuras son una brújula con la cual podemos localizar diferentes ideas y proporcionan los medios por los cuales estas ideas pueden ser comunicadas de una forma multimodal rica (visual, aural, cinestésica, espacial, textual) en las exposiciones.

En su investigación de 2003, *El rol del asombro, el descubrimiento, la invención y el ingenio en el diseño de exhibiciones*, Louw utiliza un enfoque retórico para comprender cómo los museos pueden convertirse en sitios en los que podemos experimentar los deleites de los placeres cognitivos, emocionales y estéticos fusionados. Louw concibe las exhibiciones de museos como artefactos retóricos y al deleite como objetivo principal del diseño. Para Louw el problema con el enfoque actual del diseño de exposiciones se encuentra en la tarea de tratar de balancear las fuerzas opuestas de educar y entretener a la audiencia, a lo que llama "educaentretenimiento", y sugiere en su lugar colocar al diseño para el deleite: "la respuesta emocional instantánea que se alcanza cuando el deseo de conocimiento es consumado a través de los sentidos" (Louw, 2003, p. 5). Su estudio busca descubrir por qué muchas de las exposiciones fracasan en el intento de inspirar y deleitar a los visitantes de los museos y señala "a un tipo de proceso creativo que enfatiza la producción por encima del diseño, los hechos sobre los significados y la distracción por encima del deleite" (Louw, 2003, p. 4).

Louw identifica cuatro formas de deleite como respuestas estéticas a diferentes visiones de la naturaleza: el asombro, el descubrimiento, la invención y el ingenio. También retoma los escritos de Cicerón, Ernesto Grassi y Kenneth Burke, y se enfoca "en los tropos retóricos que revelan la poética del pensamiento y que ayudan a localizar las fuentes estéticas del deleite en las exhibiciones de museos" (p. 11). Para esto explora tres conceptos: la naturaleza como objeto de estudio, la retórica como método y el deleite como el objetivo del diseño, y coloca su atención en cuatro tropos fundamentales que se encuentran presentes en los museos, como lo son la metáfora, la me-

tonimia, la sinécdoque y la ironía. Libera a los tropos del ámbito del lenguaje al equiparar la metáfora con la perspectiva, la metonimia con la reducción, la sinécdoque con la representación; y la ironía con la dialéctica, y los eleva a ser figuras esenciales del pensamiento bajo el título honorario de tropos fundamentales.

Los tropos fundamentales, para Louw, son utilizados para demostrar ideas, satisfaciendo nuestro gusto por el conocimiento, y por lo tanto, causándonos deleite: "Cada tropo identifica un método diferente de ver las relaciones, de encontrar significados y construir sentido y, por lo tanto, cada tropo produce una forma distinta de deleite" (p. 13). Advierte que los tropos fundamentales se desvanecen unos en otros, por lo que no es sorprendente que compartan aspectos en común.

### **Conclusiones**

Como hemos visto, el modelo más común de exposición actual sigue siendo la yuxtaposición entre artefacto y texto. Sin embargo, incluso en espacios pequeños o con bajo presupuesto existe un interés por descubrir y experimentar nuevas formas en las que un tema puede ser presentado. De acuerdo con la retórica los espacios son al mismo tiempo medio y mensaje; por lo tanto, al adentrarse en un museo, es pertinente considerar la historia que se narra a lo largo del recinto y a través del espacio mismo.

Esta narrativa surge de todo material implícito en el espacio: los materiales implicados, el uso del área, las tácticas de iluminación, etcétera. No obstante, las historias nacen en los vínculos que se establecen mediante los sistemas de comunicación que los espacios proponen. Esto quiere decir que otros elementos como la vestimenta y actitud de sus empleados, la página web y las redes sociales también forman parte del andamiaje del re-

cinto. Todos y cada uno de estos elementos construyen el discurso y por lo mismo deben cuidarse con la misma atención. Al final, el riesgo de menospreciar al diseño es la consecuente pérdida de una parte fundamental del mensaje, dejando una brecha inconclusa en la conexión con sus espectadores.

## Referencias

- Agrell, T. (2005). A metaphor approach to exhibition design. *Nordes*, 1. Consultado en <http://www.nordes.org/opj/index.php/n13/article/view/217/200>
- Edson, M. P. (2015). Dark Matter. En L. M. Mendes (Ed.). *Reprograme: Tecnologia, Inovação e Cultura Numa Nova Era de Museus*. Río de Janeiro: Ímã Editorial.
- Forteza Oliver, M. (2012). El papel de los museos en las redes sociales. *Biblios: Revista electrónica de bibliotecología, archivología y museología*, 48, 31-40.
- Jones, R. (2012) Museum Next. En L. M. Mendes (Ed.). *Reprograme: Tecnologia, Inovação e Cultura Numa Nova Era de Museus*. Río de Janeiro: Ímã Editorial.
- Kidd, J. (2011). Enacting engagement online: framing social media use for the museum. *Information Technology & People*, 24(1), 64-77.
- Low, M. (2003). *Designing for Delight* (Doctoral dissertation, Carnegie Mellon University).
- Mendes, L. M. (2012) (Org.). *Reprogram. Communication, Branding And Culture in a New Era of Museums*. Río de Janeiro: Ímã Editorial.
- NMC Horizon Reports (2012). Key Drivers of Museum Technology Adoptions for the Period 2011 through 2016. En L.M. Mendez (Org.) *Reprogram, Communication Branding And Culture In A New Era Of Museums*. Río de Janeiro: Ímã Editorial.
- Padilla, J. y Patiño, M. L. (2007). Impacto de los museos y centros de ciencias: una perspectiva mexicana. X Reunión de la Red de Popularización de la Ciencia y la Tecnología en América Latina y el Caribe (RedPOP-UNESCO) y IV Taller "Ciencia, Comunicación y Sociedad". San José, Costa Rica. Consultado en <http://www.cientec.or.cr/pop/2007/MX-JorgePadilla2.pdf>
- Sanderhoff, M. (2015). This Belongs to You. En L. M. Mendes (Ed.). *Reprograme: Tecnologia, Inovação e Cultura Numa Nova Era de Museus*. Río de Janeiro: Ímã Editorial.
- Simon, N. (2012). Participation Begins with Me. En L. M. Mendes (Ed.). *Reprogram. Communication, Branding And Culture in a New Era of Museums*. Río de Janeiro: Ímã Editorial.
- Smith, K. (2015). The Great Museum Unbundling. En L. M. Mendes (Ed.). *Reprograme: Tecnologia, Inovação e Cultura Numa Nova Era de Museus*. Río de Janeiro: Ímã Editorial.
- Yanow, D. (2015). Thinking Interpretively Philosophical Presuppositions and the Human Sciences. En D. Yanow y P. Scharz-Shea (Eds.). *Interpretation and Method. Thinking Interpretively Philosophical Presuppositions and the Human Sciences*. (pp. 37-58). Nueva York: Routledge. @



# La poesía y las artes

Jorge Ortega

La relación entre la poesía y las artes puede ser igual de remota que la endeble frontera entre la escritura y el dibujo, es decir, la pintura rupestre plasmada en las galerías de roca o las grutas de la prehistoria. La gráfica es a la sazón una sola, carece de clasificaciones, por lo que significado y significante, trazo y denotación, constituyen una cosa indistinta. Más allá del intercambio pictográfico, agotado en su incapacidad para proponer conceptos abstractos o elaborar un discurso, vendrá luego la caligrafía cuneiforme y, por consiguiente, la precuela del silabario y su tabla de correspondencias fonéticas. No obstante, en el aspecto de la letra pervivirá constantemente un esbozo de aquello que proyectó hace seis milenios, figuración pura. Dicho esto, qué implica el alfabeto sino una concatenación de signos, bocetos condicionados, lo mismo que los números arábigos, por una acepción simbólica; y, a la par, qué encubre en amplio sentido el dibujo sino el kilómetro cero de la cultura escrita y su naturaleza subyacente, la pulsión gráfica. Quien redacta delinea y quien delinea redacta. En el comienzo fue el garabato.

JORGE ORTEGA es poeta y ensayista. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México. Es profesor investigador del CETYS Universidad y coordinador del Programa Editorial en dicha institución.



La cuestión se antoja tan antigua y vigente como el pasado grecolatino y ha intrigado desde entonces a los poetas. De acuerdo con un opúsculo del biógrafo Plutarco, para Simónides de Ceos —uno de los pioneros de la lírica occidental— “la pintura es poesía muda y la poesía una pintura que habla”, toda vez que “las acciones que los pintores representan mientras suceden, las palabras las representan y las describen cuando ya han sucedido”. Cinco siglos más tarde, Horacio acuñó en su “Epístola a los Pisones” el conocido apotegma *Ut pictura poesis*: como la poesía la pintura. Apartados por varias centurias, estos dos embajadores de la clasicidad coinciden en dimensionar la poesía a partir de un código que no resulte necesariamente el de la letra. La poesía se plantea en función de la imagen, quizá su máspreciado recurso —como lo demostraría una crónica sobre la trayectoria de la metáfora. Ambos lo proclaman y no tienen reserva en aceptarlo. Y, como lo deja entrever el preclaro autor de las *Odas*, pareciera que es la poesía la que abriga una deuda o un carácter derivativo en torno a la plástica, asunto que Simónides observa con mayor equidad, aunque concediendo a la poesía un rol testimonial de los acontecimientos capturados en tiempo real por la pintura, fundamentada en la presencialidad del modelo a diferencia de la poesía, que a juicio de Wordsworth se reduce a una “emoción recordada en tranquilidad”.



Como sea, el binomio que animan la poesía y lo que Julio Caro Baroja llamó arte visoria está puesto sobre la mesa desde muy atrás, por no remontarnos a la permuta que protagonizaron en su respectiva aurora histórica. Compulsemos la écfrasis del Canto XVIII de la *Ilíada*: la noticia por menorizada del escudo de Aquiles en tanto que elemento tangible, un episodio de doble resonancia especular por ofrecer una poetización de la rodela del héroe apreciada como una obra estética y una condensación pictórica de indiscutible provecho adentro de un poema. Homenaje recíproco: la poesía reivindica la dignidad excelsa de la plástica y la plástica se pone al servicio de la poesía a fin de alcanzar por la estatura de la agudeza verbal el trato que merece. Al cabo de más de dos mil años, en 1819, un atribulado joven inglés compone una pieza titulada “Oda sobre una urna griega” a través de la cual la sociedad entre poesía y gráfica persiste viva y renovada por encima de las civilizaciones y la sensibilidad de la época, prueba suficiente para sostener el argumento de su perennidad. ¿Trasvase o mímesis? En su inmarcesible intento de encarnar, la poesía ha fatigado los cauces de la imitación y, al pretender la sublimidad, la pintura ha procurado cohabitar con la poesía.

Si la imagen integra la columna vertebral de la plástica, la poesía la ha adoptado como su dispositivo de evocación por excelencia. Nombrar consta de hacer algo visible. Ente, paisaje, individuo, trabazón de contornos y siluetas a pequeña o vigorosa escala; lo consabido o lo asombroso que confirma una realidad o la revela. Al margen de las artes, la imagen escenifica una facultad de la inteligencia, un producto de la fabulación, por lo que no denota una impostura sino parte inherente de nuestra perspicacia. No sólo fantasean los creadores; también el grueso de los ciudadanos —lectores o público— en los que halla eco la invención de los primeros. Así, en la medida que no ha sido prerrogativa de ninguna profesión, la imagen devino un país neutral en la intersección de la literatura con la gráfica:

crucero, zona de encuentro de la poesía con la pintura, una experiencia física o virtual de la experiencia de este mundo que cada disciplina se apropia a su manera, transmitiéndola a los cotos de su lenguaje. El vocablo y la línea, el color y la forma textual, el estribillo y la mancha, la pincelada y el verso registran a su modo las suposiciones de la mente, las pesquisas del sueño, las evidencias de la percepción, ensanchando el imaginario de la especie y tendiendo puentes de complicidad en torno al poder del campo visual que concentra e irradia simultáneamente el más alto grado de conciencia, la memoria, amasada de recuerdos y enervada por una acuciante aprehensión del aquí y el ahora.

No en vano para Borges el “deber de toda imagen es precisión”. Lo paradójico radica en que la demanda de exactitud facilitada por la iconografía cifra su majestad en la magnificencia del detalle implícito en la búsqueda de concisión. Es la minucia de una estampa insólita o habitual, subjetiva o imparcial, elevada a otra potencia. Y al revés: del inmenso y cambiante diorama de la vida, poetas y artistas ópticos extraen un cúmulo de ingredientes con los que forjan un microcosmo y despliegan un caleidoscopio singular que acogerá, por gracia de la sinécdoque, una proporción del universo. El abad de Rute, Francisco Fernández de Córdoba, uno de los defensores de las *Soledades* gongorinas en plena escaramuza de su recepción en la España de 1617, confrontaba la plasticidad del proverbial poema —dividido en dos extensos fragmentos— con un “lienzo de Flandes” que alberga “industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, caserías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos”. Al ponderar la “Soledad de los campos” y la “Soledad de las riberas”, bautizadas de esta suerte por Pedro Díaz de Ribas, amigo y exégeta de Góngora, el abad de Rute equipara su trama con los cuadros de Patinir, Jan Brueghel, Paul Brill y Van Eyck, vistos seguramente por él durante su



estancia en Roma. La plástica glosa a la poesía en un calco de uno a uno que ensalza los prodigios del principio de analogía.

Siendo el orden pictórico inmanente al genio poético, tampoco es casual que Lezama Lima, uno de los mejores epígonos del poeta cordobés en la América hispana y sobre el cual pergeñó un brillante ensayo, considerara a la “imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles”. La efigie opera no como un mecanismo sino como una razón vital y un rumbo, vaya, una aspiración o un puerto de llegada; el Todo y el Uno, el fruto y la raíz, sistema linfático de un sistema poético. “La poesía es algo más misterioso que una dedicación, pues yo le puedo decir a usted que cuando mi padre murió yo tenía ocho años, y esa ausencia me hizo hipersensible a la presencia de una imagen”, confesó el narrador de *Paradiso* en una conversación periodística. La visualidad cumple en Lezama un papel esencial, indispensable para una concepción de la existencia y los alicientes del quehacer poético, un hecho que lo conducirá a bordar a la postre su teoría de la *imago* que tanta tinta ha vertido en el ámbito de la hermenéutica. Sin emblema no hay poesía, ya que la pregnancia de un volumen o la insinuación de un trazo confieren más que un tema un asidero para persistir y seguir alentando la ilusión del deseo.

No sorprenda, en suma, que en la modernidad la crítica de arte haya recaído en los poetas, quienes se ocupan de escudriñar, sopesar y discernir los enigmas de inusual hechizo de la pintura, la escultura y derroteros afines, inclusive la arquitectura, una especie de escultura transitable de tamaño ingente. Si bien Homero, Simónides y Horacio abordaron tangencialmente la esfera de la plástica desde el ángulo de la creación, el poeta ulterior lo hará bastante después a través de la prosa de reflexión. La nueva tradición la estrena Baudelaire, al que secundan Oscar Wilde, Valéry,

Rilke, Wallace Stevens, Tablada, Apollinaire, Vallejo, Hebert Read, Breton, Michaux, Luis Cardoza y Aragón, Cuesta, Villaurrutia, Octavio Paz, Juan Eduardo Cirlot, Yves Bonnefoy, Saúl Yurkievich, Mark Strand, Alberto Blanco, Andrés Sánchez Robayna, Vicente Quirarte y Ernesto Lumbrellas, por citar unos cuantos polígrafos de ayer y hoy, aquende y allende. Los arrestos han provenido de la intuición y la empatía que otorgan una sabiduría no aprendida y comparten un conocimiento de causa gracias a la consanguinidad que acarrea la urdimbre de la imagen artística zurcida por la gráfica o la literatura. No es gratuito que los poetas conviertan una tela jaspeada o una superficie intervenida en un domicilio alternativo cuya puerta se abre con la llave de la premonición figurativa.

Si en el cultivo de la imagen anida la concordancia de la poesía y la plástica, en el ritmo el de la música y la poesía. Ritmo, armonía, cadencia. Para ello la poesía recurre al compás del verso inducido por la regularidad de un metro aclimatado por su uso añejo o por las pautas de una enunciación sin criterios predeterminados, o sea, de libre andadura. Pero escrito en verso o en prosa, la cadencia se nos presenta inseparable del texto poético, al que le insufla particularidad. Por la armonía de la sintaxis distinguimos en el oído un poema en estancias —y por ende calado de pausa versal— de otro desarrollado de corrido en uno o más párrafos. Como el magnetismo del icono, la música está inserta en la poesía, fungiendo prácticamente de cimiento. Planteado de otro modo, el poema responde a una estructura rítmica. El motivo remite a su raíz técnica: el arte de la poesía surge con la ejecución instrumental y el canto, un maridaje que dará paso al género o subgénero de la lírica, por respetar el concurso y la vigencia de la épica y la poesía dramática. La tragedia aportará el coro y el monólogo que habrán de contribuir a robustecer los rangos de la especialidad. Al premiar al cantautor Bob Dylan con el Nobel, la Academia Sueca



recompensaba en el fondo los albores de la poesía, cuando articulaba con la música una trenza de pericias congénitas.

Pero, fuera de la aplicación melódica que pudiera acompañar a un poema, el engranaje del verso comporta ya en sí el germen del ritmo, pues se desprende de los intervalos del coloquio y la respiración, y, en efecto, emana del metabolismo más que del raciocinio. Antes de recibir cualquier asignación de valor tonal y cuantitativo, el ritmo entraña una vibración orgánica, lo que adjudica al verso la autonomía que posee en paridad con la música vocal e instrumental formulada sin empeño literario. En esta tesitura, la poesía guarda su preceptiva y la taquigrafía musical la propia. El paralelismo no peca de ocioso: lo que en cuestión de métrica se circunscribe a cantidad silábica y tonicidad acentual, en lectura y composición melódica a un régimen de notación que compagina la

duración y frecuencia de los sonidos, una red de correlaciones en la que reposa el alcance de los niveles de fuerza acústica, como ocurre, por lo demás, en la versificación, trátase de sílabas largas y breves —concernientes al pie de la métrica helenorromana, por ejemplo— o de sílabas tónicas y átonas —como atañe a la lengua española. Música y poesía —vocaciones pitagóricas— comulgan del cálculo sonoro.

La escritura poética precede ostensiblemente a la musical, que no aparece sino hasta la Edad Media con el método lineal del monje Guido de Arezzo. Por una eternidad la emulación y la improvisación fueron la única escuela para dominar y verificar una melodía, y más de las veces con el acoplamiento de una letra. Es el despunte de la canción, ese venturoso pacto entre música y poesía, sin importar lo empírico del trámite. La innovación tecnológica conllevaba la evolución de



la actividad poética como futuro baluarte de la literatura. Junto a la proliferación de la flauta, ligada a la veneración de Dionisio —deidad de la vid y el arrebató etílico— Terpandro consolida la transición de la cítara de cuatro a siete cuerdas, detonando la diversificación del canto lírico en la elegía, el yambo, la oda, el epinicio, el ditirambo y el peán, a lo que sobrevendrá, en el ciclo alejandrino, el perfeccionamiento del idilio y el himno. Aumenta y se multiplica el repertorio de ritmos; la complejidad se aposenta en la métrica: al hexámetro dactílico de la epopeya homérica se une el dístico elegíaco —mezcla de un hexámetro con un pentámetro— y el trímetro yámbico, por referir los tipos de verso más asiduos de ese periodo. Una paleta de sentimientos los emplea: el luto, la mordacidad, la alabanza, los gozos sensoriales, la pasión amorosa, el adiestramiento del alma. La música está ahí no como un aderezo sino como el puntal de una atmósfera creadora que congloba también a la danza, enclave del ritmo corporal. Recapitulando, la sofisticación de la poesía encubre parcialmente la de la música. En la escansión de un verso, el despliegue de una octava real o la progresión de una secuencia estrófica mora el sedimento de la escala musical.

Poesía, música, danza. Será la de en medio la que conecte las dos restantes. Entre Erato —musa de la poesía lírica— y Terpsícore —musa de la danza—, Euterpe y Polimnia —musa de la música, una, y del canto la otra— extienden la pujanza del ritmo y lo encauzan al cuerpo y la dicción, lo palpable y lo intelectual concertados por la coyuntura aglutinante del compás, atribuible, con su propia resolución, tanto a la poesía como a la música y la danza. Difícil sustraerse al imán de un fenómeno que nos define y avasalla, califica y rebasa: el de la fluidez, la fatalidad del dinamismo. Sin mutación no hay supervivencia. Es la

exhortación del *panta rei* de Heráclito: el todo que transcurre. Nietzsche presintió en la melomanía esta fuerza arrolladora y se aventuró a domesticar los vértigos de su caudal embriagador: “Uno de esos misterios es el parentesco interno entre la ola, la música y el gran juego del mundo, que consiste en morir y devenir, crecer y perecer, imperar y subyugar”. Para el filósofo alemán la armonía instrumental es la reina de las artes, lo que se traduce en una potestad que supera a la ciencia de los versos que fusiona ritmo y lenguaje verbal; mientras que asevera que la “poesía está a menudo en camino hacia la música”, asienta que la “música contiene las formas generales de todos los estados de ánimo apetitivos”. Puestos a interpretarlo, la música vendría asumiendo el conjunto universal que comprende el conglomerado que suponen la poesía y la danza. ¿Mas son acaso la danza y la poesía las alas de la música?

El influjo hipnótico que desata la música en el oyente genera, no lo negaremos, un impacto irresistible y totalizador. No obstante, conforme la poesía opta por una dirección y auspicia transformaciones idiomáticas que desembocan en transformaciones prosódicas, toma distancia de la oralidad y de la acústica. Este salto cualitativo es, no hay duda, gradual y supeditado a las mudanzas de los procesos culturales. Se transita de la lírica musical a la lírica rigurosamente literaria. El oído cede al texto, que inicia una ruta en solitario. Quedará en la letra la música de la frase, orquestada por el contraste de sus componentes o la vecindad de vocales y consonantes. El botín de la eufonía que muchos perseguimos. Yves Bonnefoy lo ha estipulado en términos sencillos y anecdóticos:

Los poemas que leía cuando era niño, pensamientos e imágenes más bien simplones, me retenían ante todo por su manera de separarse de la palabra

ordinaria por aliteraciones, asonancias, ritmos que sin ser música, conferían sin embargo a la escucha una importancia tan específica como primordial.

Y añade: “Leer no era nada. Se trataba de oír y repetir a media voz esos acontecimientos del sonido en las palabras”. Otra es la música del poeta actual, inmerso en la clamorosa fricción del léxico que se entrega como una melodía lejana en lo hondo del texto repasado casi en silencio, musitando.

En un viejo artículo de 1998 —“Poesía y danza”, *Litoral de prosa*, Universidad Autónoma de Baja California, 2001 — tanteé como poeta, espectador y reseñista los nexos entre poesía y danza contemporánea. Mi tesis apostaba por la probabilidad de una poesía total que envolviera música, danza, literatura, teatro y, desde luego plástica, mediante la concurrencia de la utilería y el decorado. Esa poesía total apelaba a la creación de un ambiente confiado a la amalgama de tales rubros, donde la literatura terciaba con un guion más lírico que ficcional, la música con un diseño sonoro, el teatro con una táctica de iluminación e interacción actoral y la danza con un planteamiento coreográfico. Más que lo escritural, la idea era que la poesía gravitara en el montaje por la concitación de lo poético, de modo que trascendiera no sólo en una aportación netamente literaria sino en el fruto de la aleación de esos agentes, combinados con una voluntad lírica en la que lo escénico, lo melódico y lo gráfico estuviesen unidos por el hilo de la sugestión estética y, como ha enfatizado Alberto Dallal, por un parangón de intensidades. El propósito: asistir a una clase de imaginario viviente en el que la corporalidad se erigiera como un lenguaje somático espoleado por la musicalidad y cuyo acierto eminente estribase en la consagración, al unísono, de lo visto y oído: lo literario, actoral, melódico y gráfico franqueando la disposición de lo poético, asentando ahí sus reales.

Invocando a François de Malherbe, aludido en una carta de Racan a Chapelain —letrados del barroco francés— Paul Valéry “comparaba la prosa al andar ordinario y la poesía a la danza”, aduciendo que la “marcha lo mismo que la prosa tiene siempre un objeto concreto”, en tanto que la danza “no es más que un objeto ideal, un estado, una voluptuosidad, un fantasma de flor, o algún encantamiento de sí misma, un extremo de vida, una cima, un punto supremo del ser...”. Fuera del dilema utilitario que abarca el símil, el artífice de *El cementerio marino* rescata un afortunado coitejo: hecho de pasos y movimientos trasladados a unidades métricas, la poesía es la danza de la literatura, ya que el ensayo, la novela, el relato o la crónica apuntan directamente hacia un desenlace en aras de una cuidadosa economía de medios. Por el contrario, la poesía vuelve sobre su rastro, en círculos, resarciendo sin cesar su marca de salida, el umbral del verso, a usanza del bustrófedon, que va de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, como solemos repasar los renglones de un poema en un amago de acción coreográfica. En otro lugar, Valéry afirma que “la Danza, se dice, después de todo es solamente una forma de Tiempo”. Otra convergencia: el factor de duración. Tanto la poesía como el arte coreográfico destacan por su exploración del espacio, una maniobra básica que atesora su variable cronométrica. Ya lo subrayaba el poeta de Sète: “Empezar a decir versos es entrar en una danza verbal”. ¿Cuál? La de los tropos y las declaraciones de los endecasílabos que giran sobre un eje métrico, la de las locuciones dispersas en el folio como los figurantes de un rito tribal.

El *ballet* o la danza clásica no permanece ajena a esta cavilación. En todo caso, las acotaciones de Paul Valéry brotan más de esta gama de ejecución que del heterodoxo con el que estamos con seguridad más familiarizados y que ha culminado con la ecuación de la danza-teatro y sus avatares circen-

ses apoyados en la instalación, la *performance* y la multimedia. Si para bien o para mal la creación poética fue y continúa siendo un someter a una tensión extraordinaria el lenguaje alfabético, la estilización ha acaparado otro de sus rasgos señeros, cuando no el más notable. No hay literatura sin ese horizonte, pese a que se la mire de reojo para denostarla como un cliché por trasponer. El *ballet* vendría reproduciendo la esmerada destilación que constata la poesía al recurrir con premeditación a la elección de un léxico. Sean peras o manzanas, un poema acopia por lo pronto la quintaesencia del vocabulario con la autoridad con que la danza clásica depura y afina la actividad corporal, incitando la delicadeza y el donaire en sintonía con el linaje de una lírica del cuerpo.

Las bailarinas de Degas son, por lo demás, una prenda de la feliz triangulación que mantienen con discreción pintura, danza y poesía. No estamos sino ante el inventario realista de unas lecciones de *ballet*. Nada excepcional acuna esa serie de telas alusivas a la pedagogía de la danza. Las niñas y adolescentes se muestran imbuidas en el calentamiento, la práctica o el receso, ataviadas para la ocasión. Rutina pura. Lo inaudito procede, en su defecto, de la gestualidad, la disparidad cromática, la luminosidad que aureola los contornos y perfiles, los rostros y semblantes como un velo que dota de claridad y distorsiona o difumina las facciones. Como el lenguaje arbitrario de la poesía que enseña y oculta, el de la pintura replica y prolonga la incógnita a merced del *ballet*. Es la inquietante simpleza del costumbrismo pictórico. El verismo de la danza-teatro de Pina Bausch, arraigada en las conquistas del expresionismo germánico, tiende por su cuenta lazos con este registro, nutriéndose de la energía poética del histrionismo coreográfico o la dramaticidad de la poesía en una iniciativa heterogénea que abreva en la dicción, el aspaviento y la plasticidad; en síntesis, en el temblor de la turbación.

Mencionamos con anterioridad que la arquitectura podría justificarse en el marco de la plástica como una escultura (¿o una estatuaria?) de enorme longitud horadada para el asentamiento y el trasiego de personas. Espacio programado encima del espacio desierto, materia trabajada con fines de artificio y funcionalidad. Opuesta al denuevo de la sintaxis en el carril del verso o a la evanescencia de la música en el radar del oído, la arquitectura destaca por su estabilidad y su fijeza; anclada en un vacío, al que coloniza con su peso, no le ha sido dado moverse ni escapar. Aunque el poema está apresado en el papel que lo sujeta, la pluralidad de ritmos y palabras que lo amoldan emiten un viso de alternancia y rotación consustancial a la cualidad mutable de la danza, la música y el cine, mas no de la pintura, la escultura ni la arquitectura, vaya, de la plástica en general. Lo mismo que la pintura y la escultura, la arquitectura apela a la belleza de la imagen congelada; su cariz poético descansa en la aptitud de encerrar de manera imponente una advertencia de la primacía estética del arte. Ese destino le confiere un temple heroico, el de trocarse en un caballo de Troya de toda disciplina, conciliando la nobleza de servir —en sentido literal, no retórico— con la tentativa de erigirse frente a los usuarios como una pieza de arte. No todo arquitecto ni toda construcción aspira a esta meta —la de aunar funcionalidad con diseño—, pero sí al menos una noción de la arquitectura apreciada bajo la luz de la singularidad artística.

Al encargarse del tema en su diálogo socrático “Eupalinos o el arquitecto”, Valéry, de nuevo, vinculó la arquitectura con la música, discutiendo acerca del “cántico de las columnas” para divisar “en la pureza del cielo el monumento de una melodía”. La poesía y la plástica —sobre todo la pintura y el dibujo— quedan para él relegadas al purgatorio de la unidimensionalidad, mientras que “un templo, unido a sus alrededores, o el interior de



ese templo, forma para nosotros una especie de cumplida grandeza en que vivimos...”. Y, barajando una hipotética jerarquía de los inmuebles en virtud de su gracia parlante, captó en voz de Fedro, que “en paseos por esta ciudad, que entre los edificios que la pueblan, unos mudos son, otros hablan; y otros en fin, los más raros cantan”, y añadía: “Eso procede del talento de su constructor, o quizá el favor de las Musas”. Por un lado, Paul Valéry enaltece la concepción de autor y la responsabilidad de éste en el portento del milagro creativo, y, por el otro, ubica la provisional injerencia de la inspiración, de estirpe sobrenatural, en la fascinante solidificación del arte en una obra arquitectónica, lo cual arrima a la arquitectura a la especialidad numinosa por tradición o estereotipo, la poesía, presidida largamente por la invocación de la musa. En el lirismo de un don parlante y de armonía vocal que Valéry transfiere a la arquitectura el cariz poético se localizaría tanto en su cauda placentera, atractiva a la vista y el roce táctil, como en su interpretación lúdica. Hay, pues, catedrales, castillos, palacetes, casas, puentes, bibliotecas, fundaciones, conservatorios, museos, salas de conciertos, estadios deportivos, universidades y aeropuertos que nos susurran más que cuantiosos poemas. Es la faena arquitectónica que se torna poema lírico o cómico, épico o didáctico, y que nos pasma o emociona como un elogio del espacio al espacio mismo.

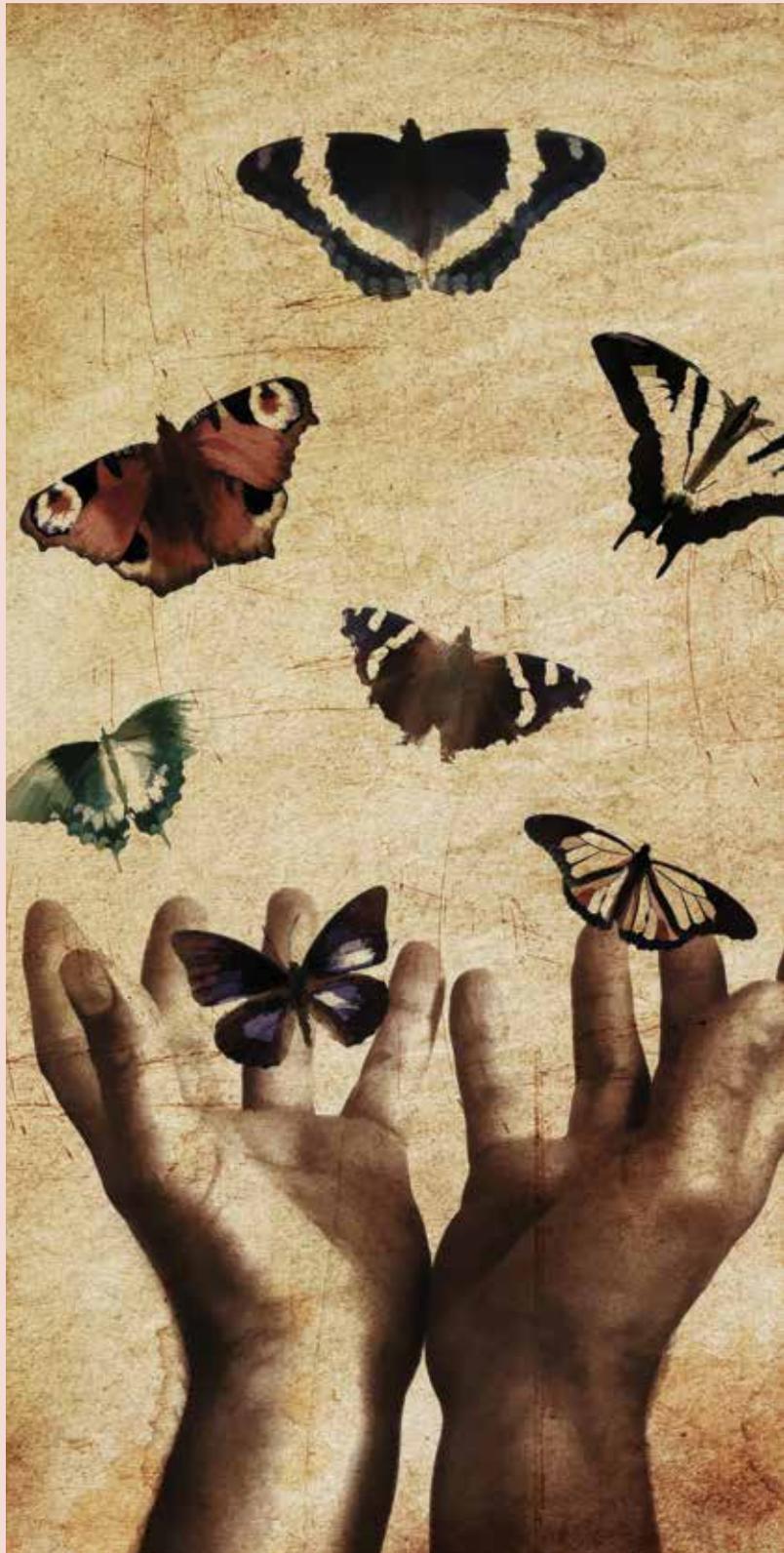
Poesía del hormigón y el acero, la arquitectura honra el mérito de la invención, o de la producción *ex nihilo*, pero en su versión óptima toca el sesgo poético simulando la naturaleza, en consonancia con el imperativo aristotélico. He ahí la perspectiva de Antoni Gaudí cifrada por Juan Goytisolo como “torres cilíndricas de remate curvilíneo escamoso”, según lo consigna en su libro *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*. El paisaje turco libera su arsenal de reminiscencias y desata el vendaval de

las semejanzas. La arquitectura urbana, refinada y cribada por la aristocracia del gusto, rememora los accidentes de la orografía, y viceversa: los escarpes y las protuberancias del terreno despiertan en el viajero la impresión de algo ya visto en las aristas de la ciudad. Las volutas que jalonan la imaginería cristalizada del artista catalán remedan tácitamente hojas, bayas, setas, palmeras, estrellas, termiteros, dragones, árboles, oleajes. La arquitectura de Luis Barragán, Frank Gehry, Norman Foster y Zaha Hadid no desentona con esta querencia, resumiendo en su porte la fluidez del agua, la estructura molecular, la fisonomía del gusano, la panza de una ballena, la barrera de nopal de un panorama lacustre, la piel de los peces, la coraza de una tortuga, la geometría de los panales. Al apearse a las fuentes primordiales de subsistencia en la Tierra, esta arquitectura participa de las presuposiciones de la poesía: la restitución del origen, insignia y matriz de la condición humana.

Otra de las confluencias de la poesía y la arquitectura es su innata a la forma compacta. Si desde Mallarmé la factura de la lírica moderna se ha inclinado por la diseminación del texto, por siglos profesó una adhesión a los moldes herméticos que acabó canonizando a base de descubrirlos, repetirlos y legitimarlos hasta el dominio y la saciedad. Es el resorte de la revolución poética de nuestro tiempo. Pero, a la par, el relato de la métrica castellana y su constelación de coplas, el bagaje de las modalidades poéticas de la lengua, nativas o adaptadas, populares o cultas que nos anteceden e identifican: endecha, villancico, décima, madrigal, soneto, sextina, romance, silva. Imposible no avizorar en el fervor por la hechura un reflejo de su hegemonía en la proyección arquitectónica. Tan enamorado de la forma está un versificador como un alarife. No enamorado: obseso. Sin custodiarla, por disruptiva o iconoclasta

que sea, no hay tradición poética ni arquitectura de arte. Reiterémoslo: la forma no es únicamente el esqueleto del poema o la armadura y el caparazón de una finca sino también su espejismo, la apariencia anhelada. A diferencia de la música y la danza, cuya configuración se esfuma al calor de su fugacidad, la poesía y la arquitectura, hijas y deudoras de la forma visualizada, emergen de ese coeficiente genético y están predestinadas a él como una polilla cautivada por la lámpara en el trance de la composición.

Concluyo: en algún momento cualquier manifestación artística abraza el afán de arribar a lo poético. Es como si el lenguaje que las reviste se obligara a disputar a la poesía literaria la exclusividad de esa reverberación, o, mejor dicho, de esa condición de hipotética sublimidad que podría atisbarse como un extrañamiento de la conciencia, una alteración del sentir. He ahí cómo lo poético se vuelve inevitablemente un común denominador para la totalidad de las artes. La poesía se despoja de su literalidad, de su retícula verbal, y abdica al ahínco de posesión lírica de la pintura, la música, la danza, la arquitectura y sucedáneos. Al margen de la afinidad mecánica entre la poesía y otros oficios, la presunción de lo poético ha suscitado, como se ha expuesto, su integralidad. Sin distinción de categoría o filiación, la poesía y las artes constituirían así los cinco sentidos de la conmoción estética. Y avanzan día a día, reforma tras reforma, novedad tras novedad, hacia la silenciosa interdisciplinaria que depara la confraternidad de un poema. ☺



# EL MURO

*Griselda San Martín*



**J**usto en la coyuntura de San Diego y Tijuana, las barras de acero ya oxidado de la cerca divisoria se zambullen en la arena, extendiéndose unos cien metros hacia adentro del Océano Pacífico y proyectando una larga sombra conflictiva.

“El muro” es un proyecto documental sobre el Parque de la Amistad, un tramo binacional entre México y Estados Unidos donde las familias se encuentran para compartir momentos íntimos a través de la valla metálica que las desune.





Las fronteras físicas generan fronteras simbólicas que refuerzan la retórica de “nosotros contra ellos”, una creencia en la cual los inmigrantes son vistos como una amenaza para las narrativas tradicionales inculcadas en distintas comunidades esparcidas a lo ancho de la Unión Americana.

La existencia de estas barreras ilustra el sentimiento antiinmigrante, legitimando prácticas de exclusión y justificando la actuación áspera de los gobiernos. Una vez erigidas, se convierten en rasgos duraderos, permanentes del paisaje geopolítico —y un recordatorio potente, agresivo, de la no-pertenencia a la que son condenados los inmigrantes.

Centrando la atención en las interacciones humanas suscitadas en el Parque de Amistad, donde los integrantes de muchas familias se visitan y hablan entre sí en torno a una valla metálica, intento neutralizar lo que esta inamovible pared territorial se propuso crear: separación.

Mi propósito es, así, sumarme a transformar el discurso de la seguridad fronteriza en un diálogo sobre la visibilidad de los inmigrantes dirigido a un público de ambos lados del muro, retando las suposiciones generales sobre el tema o recordando que estos inmigrantes son vistos y oídos, y que importan. 

GRISELDA SAN MARTÍN















GRISELDA SAN MARTÍN es una fotógrafa documentalista española radicada actualmente en la ciudad de Nueva York. Se graduó del programa de Fotografía Documental y Fotoperiodismo del Centro Internacional de Fotografía (ICP, por sus siglas en inglés) y egresó de la maestría en Periodismo de la Universidad de Colorado en Boulder.

Durante los últimos seis años, ha registrado con su lente la frontera de México-Estados Unidos, enfocándose en cuestiones de inmigración, deportación, desigualdad y abusos en derechos humanos desde la urgencia del sentido de identidad y pertenencia.

Sus temas de interés al día de hoy giran alrededor de la creciente comunidad hispana de los Estados Unidos y las implicaciones sociopolíticas de aquellas narra-

tivas reaccionarias que involucran a los inmigrantes y las minorías étnicas. Su trabajo explora la vida transnacional y las prácticas que unen a individuos, familias y redes sociales a través de fronteras políticas.

El trabajo de Griselda San Martín reta los tópicos y lugares comunes sobre el fenómeno de la inmigración y ofrece una perspectiva alterna, mostrando a una comunidad marginada que responde con resiliencia y fortaleza ante diversas y consabidas situaciones críticas.

Su fotografía y proyectos de vídeo han sido expuestos internacionalmente y aparecido en variados medios informativos de renombre, tales como *Washington Post*, *The New York Times*, *The New Republic* y *California Sunday Magazine*, entre otras publicaciones. 

# XV

## Nora de la Cruz

Estaba lista: ¿fiesta o viaje?: Viaje. A donde sea, pero sola. Que haya mar: California, Malibú, Florida. Semanas atrás, Gina me había acompañado a comprar un traje de baño. Dos piezas, colores brillantes. Estaba escondido debajo de mi colchón: de encontrarlo Nico seguro se lo enseñaba a mi papá y a Martha. Otro pleito ridículo, como el de los *shorts*. ¿Qué tenían de malo? Todas los usan. Pero igual papá salió de mi cuarto azotando la puerta y me castigó el celular. No sé si fue por los *shorts* o porque lo llamé tirano y le dije que lo odiaba.

Era sábado. Salimos a desayunar al restaurante de siempre. Mi papá ha ido cada semana, desde que llegó a El Paso. Cada vez que vamos nos cuentan a Nico y a mí la misma historia: que ahí se conocieron. Papá era fanático de los Cowboys y Martha era mesera. Él llegaba los lunes en la noche si jugaba su equipo y era el único que no bebía, “Porque llevaba a su nena”, dicen al unísono. Todavía me llaman así. No me gusta, excepto cuando cuentan esa historia y él sonrío.

Entonces lo anuncian. Tenemos una sorpresa. Es Martha la que habla, en realidad. Tenemos una sorpresa, ¿verdad, Mando? Papá gruñe. Mira atentísimo sus *pancakes*. Les unta mantequilla con todo cuidado, como si fueran los primeros que come en su vida, o los últimos. Martha saca un sobre de su enorme bolso de imitación piel. *Happy birthday, nena*, dice al entregármelo, aunque faltan tres meses. Papá pone más mantequilla en su cuchillo. Vuelve a untar.

*What's that, mommy?*, pregunta Nico.

No sé, *baby*, dile a tu hermanita que lo abra.

Son boletos de avión a nombre de Ms. Isela Quiroz. Destino: Mexico City. Miro a papá: en silencio dibuja sobre sus *pancakes* círculos de miel.

\*

Gina me había pedido prestado el libro de *Science*, así que puse el boleto de avión entre las páginas para que lo encontrara y me preguntara. Cuando me lo devolvió no parecía impresionada, ni siquiera cuando me escuchó decirle a las demás que iba a viajar sola a otro país.

México no es otro país, dijo, yo cruzo con mis papás cada domingo para ir a almorzar.

Sí, pero yo no voy a Juárez, sino al De Efe, aclaré.

---

NORA DE LA CRUZ (Estado de México, 1983). Ha editado un par de libros en torno a figuras de la música popular y ha publicado relatos, artículos, reseñas y entrevistas en medios como *Posdata*, *Hoja Blanca*, *La Fábrica de Mitos Urbanos*, *Distintas Latitudes*, *Milenio* y *Casa del Tiempo*. Este cuento pertenece a *Orillas*, su primer libro de cuentos publicado en Editorial Paraíso Perdido.

Ella dijo que era igual y sentí una manchita en el ánimo. No es cierto, insistí, aunque no podía saberlo: era la primera vez que iba. Como fuera, Gina nunca había volado, ni a México ni a ninguna parte. Y, a diferencia de mí, no lo haría pronto. Ella pidió quinceañera, como todas; yo la acompañaba a veces a las reuniones que tenía en el Starbucks de Misiones con el planificador de fiestas que su mamá había contratado. La mamá de Gina era muy guapa e insistía siempre en que las amigas de su hija la llamáramos Vero en vez de decirle señora. En esas reuniones daba indicaciones precisas sobre cada detalle de la fiesta: las canciones que pondría el DJ, el momento en el que lloverían burbujas de jabón sobre los invitados, el formato en el que quería las fotos digitales. De vez en cuando volteaba a ver a su hija para preguntarle qué le parecía todo eso, pero casi nunca esperaba a escuchar la respuesta antes de volver a hablar. El planificador tomaba nota de todo y aclaraba a cada instante que las nuevas ideas aumentarían un poquito el presupuesto. Su clienta reía abiertamente: eso no era problema, solo se cumplían 15 una vez en la vida. Gina y yo salíamos al estacionamiento a fumar: ella siempre llevaba en la bolsa varios chicles Bubbalo que partía en dos para embarrar el cigarro con un poco del relleno líquido antes de encenderlo. Así la ropa no se apesta a humo, sino a caramelo. Antes de volver a entrar mascaba el chicle. No sé para qué se tomaba tantas molestias: su mamá no se daba cuenta de nada, a veces ni siquiera de que habíamos salido.

\*

Aunque la abuela Juli me llamaba por teléfono con frecuencia, no la conocía en persona. La había visto en un par de fotos de cuando mi mamá era niña, pero no estaba segura de poder reconocerla, o ella a mí. Pensé en estas cosas cuando la aeromoza hizo el anuncio: comenzaba el descenso y en breves minutos aterrizábamos en la Ciudad de México.

Para cuando me entregaron mi equipaje me sudaban las manos y podía sentir los latidos de mi corazón golpeando en mis sienes. Encendí el teléfono para mandar un mensaje a papá, pero no tenía señal y el wifi del aeropuerto no funcionaba bien. Crucé el umbral de la aduana convencida de que me encontraba perdida a miles de kilómetros de mi casa, cuando dos personas se me acercaron. La mujer era un poco más bajita que yo, morena; llevaba un traje sastre color lavanda que había sido elegante hace cuarenta años. Unos pasos detrás de ella, un hombre alto, blanco, de cabello y cejas negrísimas, me miraba con curiosidad.

Isela, me dijo al fin la mujer.

Hi, abuela, respondí.

Pensé que había palabras mucho más apropiadas para la ocasión, pero no se me ocurrieron en español. Probablemente a ella le sucedió lo mismo porque no hablaba inglés. Me miró en silencio, luego extendió los brazos como si fuera a rodearme con ellos, pero sólo me puso las manos sobre los hombros un momento y luego volteó a ver a su acompañante. Tu tío Javi, me dijo. Con un tono distinto, imperativo, le ordenó a él, muy rápido: Ándale, ayúdale. Entonces los ojos castaños del tío hicieron gesto de volver de un pensamiento muy distante y buscaron mis maletas. Mi abuela volvió a verme con una sonrisa que no parecía suya, acarició mi hombro derecho con cierta prisa, se dio la vuelta y comenzó a caminar delante de nosotros. Javi también me sonrió sin decir palabra.

Los seguí al estacionamiento, donde nos esperaba una vieja *pick up* roja. Mis maletas ya estaban en la caja y nosotros en la cabina. De pronto, la abuela hizo gesto de recordar algo urgente. ¿Ya comiste?, me preguntó, y al hacerlo unió todos los dedos de la mano derecha y la llevó hacia su boca, como si no

estuviera segura de que yo fuera la misma con quien había hablado por teléfono en español durante todos estos años. Yo tenía hambre, pero me dio vergüenza decirlo. Respondí a su pregunta con un sí muy quedo y una inclinación de cabeza. Sin decir nada, Javi giró la llave para encender el motor. Los tres miramos al frente. No cruzamos palabra durante todo el camino.

\*

Papá siempre dijo que mis abuelos vivían en México, pero se refería al país, no a la ciudad. Su casa estaba en San José El Vidrio, un pueblo del que yo nunca había oído hablar y en el que pasaría una semana. No había mucho que conocer: una iglesia, un mercado, cerros tupidos de árboles. Y las casas de muchos parientes a los que no había oído nombrar ni siquiera una vez.

La *pick up* se estacionó en un patio de tierra que estaba frente a tres casas chaparras de tabicón. Junto a la puerta de entrada, una pileta y un lavadero de cemento. En cuanto llegamos, de las casas salieron niños y niñas de diferentes edades. Algunos eran mis primos, otros eran sus vecinos. No lo sabía hasta entonces, pero yo era la nieta mayor; el más pequeño tenía tres años. Cuando bajé de la camioneta saludé con la mano a la pequeña multitud. Nadie me respondió. Seguí a mi abuela hacia una de las casas, la suya, dando la espalda a los niños. Escuché que uno le decía a otro: ¿No que tu prima era gringa?, está bien prieta.

Mi abuela me llevó a la habitación en la que iba a dormir. Salió un momento y volvió con un pan dulce y café con leche. Merienda, hija, ya te dejo descansar, me dijo. En cuanto cerró la puerta me di cuenta de que no sabía a dónde había ido o a qué, ni entre quiénes me encontraba. Mi teléfono todavía no tenía señal y me daba pena usar el de esa casa para hacer una llamada de larga distancia. Tenía hambre; el pan y el café estaban deliciosos y me reconfortaron de inmediato. Era temprano para dormir, podía leer un rato el libro que Gina me había prestado para el viaje.

Nadie lo dijo, pero esa era la recámara de mi mamá: los muebles, a pesar del cuidado, se veían desgastados. Había calcomanías de gatitos pegadas alrededor del espejo del tocador, algunas ya casi desvanecidas. Hurgué un rato en los cajones y encontré ropa más o menos de mi talla, pero no me atreví a probarme nada. En el ropero había zapatos, casi todos bajos, y un solo par de tacón: unas zapatillas lisas color crema. En el tocador había un esmalte de uñas rojo y un frasco de perfume sin etiqueta. Acerqué el atomizador al dorso de mi muñeca lo más que pude y lo apreté. Una gota gruesa explotó sobre mi piel y escurrió un poco en mi zapato. Oía a mi mamá vestida de blanco en la puerta de la iglesia, del brazo de



mi papá, a su sonrisa en la foto que más me gustaba de ella. En uno de los cajones de la cómoda había una caja de pañuelos forrada con listones y encajes. En un lado tenía un trozo de tela donde se leía «Flor Isela», bordado en manuscritas; del otro lado, un listón rosa decía «Secreto». Pesaba un poco. No la abrí. Me imaginé a una hija mía de 15 años hurgando en mi habitación y volví a guardarla de inmediato.

\*

Los días volaron y eran prácticamente iguales, como las palomas del otoño. Un gallo cantaba a las seis de la mañana y todos en casa despertábamos, como en las caricaturas. Al desayuno venían la tía Fabi y sus hijos Pepe y Angelita, el abuelo Sergio, el tío Javi y yo. Había pan, café de olla, leche con chocolate, huevos con salsa y un extraño yogur o licuado de mango al que mi abuela llamaba búlgaros. Yo comía un panqué en silencio, mientras todos conversaban, y cada cinco minutos mi abuela me preguntaba si estaba bien.

Al terminar el desayuno entre todos limpiábamos la cocina. Luego, mi abuela y yo hacíamos una ronda por dos o tres casas del pueblo, donde yo entregaba un sobre con el nombre de algún señor y luego las palabras «y familia». El sobre lo recibía siempre una mujer de la edad de mi abuela, a quien me presentaban como mi tía, que además iba a ser mi madrina de iglesia, de flores, de mole, de vestido, de fotos, de coronación o de pastel. Cada una de mis tías madrinas lo abría y sacaba una tarjeta con flores rosas junto a las que se leía “Mis XV Años Isela”; dentro aparecían los nombres completos de mis padres y mis abuelos que invitaban a una misa de acción de gracias y a una comida al finalizar. Todas me agradecían efusivamente la atención, así decían, y luego viendo a mi abuela comentaban: Es idéntica a su mamá, como si fuera lo más sorprendente del mundo. Mi abuela sonreía.

De camino pasábamos a casa de la maestra costurera, una señora muy morena y llena de arrugas que sólo el primer día nos recibió dentro de su casita, para tomarme las medidas, y luego apenas asomaba su nariz chata y sus anteojitos por una ventana. No es grosería, pero se me va el sol y yo con foco no puedo coser, o acabo el vestido o les hago la plástica, todo no puedo, decía. Cerraba la ventana sin esperar la respuesta de mi abuela, mientras decía: Sí, ándenle, ándenle, hasta luego.

\*

Supe que era huérfana porque me lo explicó Gina la primera vez que fue a mi casa, cuando éramos niñas. Se iba a quedar a dormir y Martha nos sirvió la cena al volver del trabajo. Cuando fuimos a mi cuarto me dijo que mi mamá era muy bonita y yo le respondí que Martha no era mi mamá. No sé por qué lo hice, nunca se lo decía a nadie, aunque todos se refirieran a ella así: Dile a tu mamá, decían los profesores, y yo le daba los recados a Martha. Pero ese día le conté a Gina que mi mamá verdadera había conocido a mi papá en México, cuando eran jóvenes, que se enamoraron y se fugaron a Juárez porque mi mamá quería cruzar a los Estados Unidos. Ella se embarazó y me tuvo en El Paso, pero cuando yo tenía un año le dio cáncer y murió. Martha me contó eso, que todo había sido muy rápido. Mi papá no hablaba de ella casi nunca, pero cuando lo hacía no se ponía triste como les pasa a los reyes en los cuentos, ni mi madrastra era mala, ni yo era huérfana. Eso le dije a Gina, que yo sí tenía familia, pero ella me explicó que si tu mamá o tu papá se morían eras huérfana, y como mi mamá verdadera estaba muerta, yo lo era, aunque no la recordara ni me pusiera triste cuando contaba todo esto.

Tal vez yo ni siquiera tendría por qué saber que existió mi mamá. Si no me lo hubieran dicho, no lo recordaría. Pero Martha me dice siempre que hay que mantener su recuerdo, que no lo entiendo porque soy chica, pero que un día lo voy a agradecer. Ella fue la que puso su retrato en una mesita del comedor, y la que le lleva flores cada año al panteón. También fue suya la idea de que no perdiera el contacto con mi abuela Juli, por eso hablábamos por teléfono cada domingo desde que entré a la primaria. Eran llamadas cortas pero amables; todos conversábamos un ratito con mi abuela, hasta Nico. Le preguntábamos cómo estaba, cómo estaba mi abuelo, mis tíos, si había recibido las fotos que le mandábamos, le deseábamos lo mejor si iba a ser su cumpleaños y la felicitábamos si era navidad o día de las madres.

No soy una huérfana triste como las de los cuentos, porque tengo a mi papá y a Martha. Pero a veces, cuando la veo abrazar a Nico, o cuando me enfermo o me regaña, me pregunto si una mamá verdadera te quiere igual que una adoptiva, o si ese secreto sólo podía compartirlo con la muchacha de la foto en blanco y negro que no mira de frente a la cámara, sino hacia un punto fuera del cuadro, y que no se sabe si está triste o contenta.

\*

Yo no quería fiesta, pero tampoco me atreví a protestar. Todo el mundo parecía muy entusiasmado con los preparativos: mi abuela y mi tía Fabi estaban preocupadas por la comida y los adornos para el patio; mi tío Javi y unos vecinos se encargaron de poner una lona y de conseguir mesas y sillas. Por la tarde, la tía Fabi nos enseñaba a mis primos y a mí a bailar el vals. Tendría que bailar con todos mis invitados ese día, por eso era importante que supiera hacerlo bien, ya que no había tiempo de conseguir chambelanes y ensayar una coreografía en forma.

Todo el mundo tenía algo que hacer a todas horas y, sin embargo, a las cinco de la tarde el tiempo se detenía. La sala de la casa se volvía dorada con la luz del sol y mi abuela servía una charola de pan dulce, café para los mayores y una taza de té de limón con nube para los niños. A mí me dejaban elegir, pero yo pedía el té de todos modos. Mi abuela se acordaba de alguna cosa y se levantaba de pronto a llamar por teléfono en uno de esos aparatos en los que metes el dedo en un disco y lo haces girar para marcar el número. Yo solo los había visto en las películas. Mientras ella alquilaba el sonido, o conseguía el coche que me llevaría a la iglesia, yo la miraba. ¿Nos parecíamos en algo? ¿Era yo idéntica a mi mamá, como decían todos?

Cuando mi abuela volvía a sentarse el café se le había enfriado y ya no quedaban más que moronas en la charola del pan. Pero ella no parecía molesta nunca, ni cansada. En casa no se hablaba de otra cosa que no fuera mi fiesta de xv años, y aun así nadie le daba tanta importancia. De todas formas, creí que lo correcto era agradecer esa fiesta, aunque yo no la quisiera ni la hubiera pedido. Era como un regalo y lo correcto era dar las gracias.

Abuela Juli.

Mande.

Quería darte las gracias por todas las molestias que te estás tomando por mi fiesta.

No es molestia. Aquí todas las hijas y las nietas han tenido sus quince años, dijo. Sonreía.

¿Y mi mamá tuvo?

Ella pidió viaje. Fuimos a Acapulco. Veía muchas películas tu mamá, yo creo que por eso se le ocurrían esas cosas. Tu abuelo hizo muina porque era la hija mayor, tenía mucha ilusión con esa fiesta. Pero la adoraba, al rato se le pasó. Igual le compró vestido y la llevó a retratarse. Una de esas fotos se la di a tu papá.

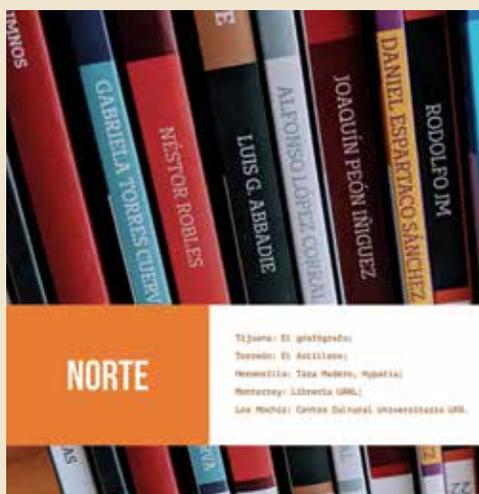
\*

Corté los listones con unas tijeras que encontré en el cuarto de mi abuela, y al abrir la caja encontré una Barbie, unas calcomanías aterciopeladas con forma de ositos y corazones, un libro de poemas titulado *Declamador sin maestro*, dos revistas pequeñas, de bolsillo, llamadas *Notitas Musicales*, un diario cerrado con un candadito, la llave, cartas de Ana Julia, Dulce Ivonne y Claudia Arlette, todas plegadas con muchos dobleces y llenas de siglas que no pude descifrar, como "TQ1CHy2M". Estaban también el boleto de avión de Ciudad de México a Acapulco, siete conchitas, dos piedritas blancas y unas florecitas amarillas aplastadas entre los poemas.

Primero acomodé todas las cosas sobre la cama y les tomé varias fotos con mi teléfono. No tenía que entenderlo todo en ese momento y seguramente después necesitaría recordar los detalles. ¿Por qué no te trajiste la caja?, me preguntó Gina cuando volví y le conté todo. Le respondí que esas cosas eran de mi abuela; ella dijo que eran de mi mamá, así que yo también tenía derecho a quererlas, pero me pareció que mi mamá era más de mi abuela que mía. ¿Somos más de nuestros papás que de nuestros hijos? Creo que es una de esas cosas que los grandes dicen que vas a saber cuando crezcas, pero por ahora yo siento que sí.

Mi curiosidad me llevó directo al diario. Giré la llavecita dentro del pequeño candado y abrió enseguida con un crujido miniatura. Las páginas eran rosas y estaban llenas de calcomanías y de fotos recortadas de revistas. Lo único que había escrito eran letras de canciones. Copié los títulos para buscarlas en Google cuando volviera a casa. Pero solo las primeras hojas estaban usadas. Lo demás estaba en blanco. Las cartas estaban llenas de dibujos, de frases cariñosas y promesas de amistad eterna. Me pregunté si las amigas de mi mamá guardaban las que había escrito ella. Hubiera querido leerlas.

Ya casi era de noche cuando volví a guardar todo. No hubo forma de disimular los cortes en los listones, pero eso no me preocupaba. Lo inquietante era pensar que mi mamá era como un rompecabezas cuyas piezas estaban dentro de esa caja y, aunque yo quería unirlas, no sabía cómo.

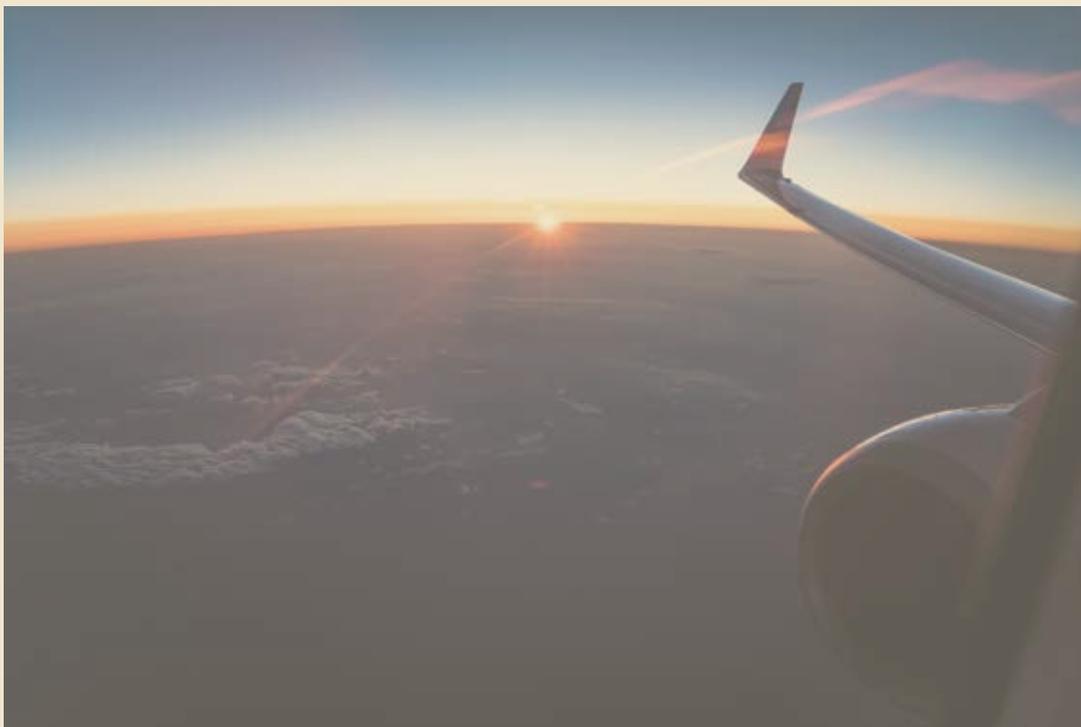


\*

Me despertó Pedro Infante cantando “Las mañanitas” y luego mis abuelos, con un ramo de flores que me llevaron a la cama. Mis tíos y primos esperaban en la cocina para desayunar conmigo y darme mi abrazo. Las flores eran muy lindas, blancas, manchadas de púrpura en el centro. Se llaman pensamientos, dijo mi tía Fabi mientras las ponía en un florero. Eran mis primeras flores, blancas y sencillas; tomé una y la puse a secar entre las páginas del libro que estaba leyendo.

Cuando terminó el desayuno, mi tía me llevó por el vestido y a un salón de belleza a que me peinaran y me maquillaran. Un auto nuevo con grandes moños de papel rosado pasó por mí para llevarme a casa, y luego por mis abuelos para ir todos a la iglesia. La fiesta sería en el patio polvoso, sin piso. Mis tíos y primos tiraban de cuerdas amarillas y plásticas para ajustar una lona como techo. Mis primas y algunas vecinas barrían y acomodaban las mesas y las sillas. Cada pequeña acción la dirigía mi abuela, vestida con el mismo traje con el que me fue a recoger al aeropuerto.

Al terminar la misa me tomaron fotos frente a la puerta, muchísimas, con mis abuelos, con el sacerdote, con mis tíos, con mis primos, con cada padrino y madrina, con cada familia invitada. Luego volvimos a la casa, mis abuelos y yo en el auto, los demás caminando: los veíamos pasar junto al coche, las calles eran muy estrechas y empujadas, así que casi todos nos rebasaron.



Cuando crucé la reja de la casa todos me aplaudieron. El patio se veía muy diferente con tantas mesas y manteles, con sus macetitas de flores silvestres forradas con papel celofán rosa en donde debían ir los floreros. Junto a la puerta de la casa estaba mi tía Fabi sirviendo arroz y mole de cazuelas enormes, mientras unas ancianitas hacían tortillas a mano con delantales coloridos encima de sus vestidos de fiesta. A la orilla del patio, varios hombres con botas y sombrero, como mi abuelo, se unieron para sacar de un hoyo humeante el borrego hecho barbacoa. Los invitados aplaudieron otra vez al ver la carne olorosa repartida en platonos al centro de cada mesa, algunos alzaron sus vasos desechables a manera de brindis. Junto había un canastito blanco decorado con un listón rosa y un moño en la tapa. En el moño decía "Isela Mis XV". Iba a tomarle una foto pero mi abuela me distrajo: Tú eres la festejada, tienes que comer primero, ¿qué te sirvo?

\*

Volví a tiempo para la fiesta de Gina. Fue tal como su mamá la planeó. Le hicieron muchas fotos afuera del Museo de Arte de El Paso antes de ir a la fiesta en Juárez. Hubo DJ y no falló el sonido como en mi fiesta, ni nadie se mojó los pies, porque fue en salón y no en un patio enlonado. Las coreografías fueron espectaculares, con luces y burbujas de jabón. Ninguno de los chambelanes se equivocó, como mi primo cuando se resbaló con el lodo. Al ver a mi amiga bailar el vals recordé el mío; todos los invitados habían aplaudido muy fuerte y nos pidieron repetir el número tres veces. Es que bailaste muy bonito, me decían a cada rato mis padrinos y madrinas, es decir, casi todos los invitados. Mi abuelo, ya borracho, insistió en dar un discurso, pero no pudo hilar más de dos frases sin llorar. Mi abuela fue muy rápido a abrazarlo y a quitarle el micrófono.

No le conté a Gina de mi fiesta, pero le escribí una carta con plumas de colores. Le decía que la había extrañado mucho y que seríamos amigas por siempre. Después de mi nombre escribí una posdata, "TQ1CHy2M", y luego la envolví con complicados dobleces. Esperé una semana a que me contestara para poder meter su carta en una caja forrada con *masking tape* de colores donde guardé mi boleto de avión a Ciudad de México, el volumen uno de *Scott Pilgrim*, el bikini neón que Gina me ayudó a escoger, la invitación a mis XV años, con los nombres de mis padres y abuelos, y una flor ya seca, enmicada, uno de los pensamientos blancos traído de casa de mi mamá. @



# Seis poemas

Rosa Espinoza

## FATUO ASIDERO DE PALABRAS

Hay un germen denso, oscuro, perverso en la palabra del poeta. Simiente de crueldad, de miedo y escarnio. Aciaga compasión. Dice el poeta no regodearse en el rencor, no vivir en el pasado, pero sus pies no se mueven, apenas gesticulan un paso. Dicen no tenerle miedo al precipicio, al vacío de palabras. El patán es más honesto, transparente, menos altanero que el poeta. Reconstruye del pasado y se recrea a sí mismo sin miedo a los vocablos. Es un artífice de la mentira y no lo oculta. La poesía es agua, no baldosa. No es, como un castigo, una losa para cargar sobre la espalda. Hay poetas que arrojan versos como piedras. Poetas que expulsan palabras y esconden la boca. Viven de lo desvivido.

---

ROSA ESPINOZA nació en Mexicali, Baja California, en 1968. Es poeta, narradora, diseñadora, editora y guionista para la televisión universitaria. Su trabajo ha sido incluido en antologías y revistas literarias nacionales y extranjeras. Es propietaria del sello editorial Pinos Alados. Su primer poemario *Señero* (2014) apareció bajo ese sello, *Llevaría tu nombre* (poesía en prosa), fue publicado por El Humo Ediciones (2016). En 2017 recibió el Premio Nacional Dolores Castro con *Postales de Inglewood* (narrativa) y en 2018 el Premio Estatal de Literatura de Baja California en la categoría de poesía con su libro *Cuadernos de la dispersión*. Es colaboradora del Programa Editorial del CETYS Universidad.



## INVENTARIO DE FANTASMAS

Nunca le he temido a la noche. No me aterran los fantasmas. Si miras bien, la vida está poblada de espectros, espíritus iridiscentes, plétoras de luz que se vuelven sombra sin desmerecer la vista, opacan nuestro paso por esa brecha temeraria que es la vida. En las noches cruzo el patio oscuro para desterrar los temores de mi cuerpo. La negrura suele ser un lienzo de misterio, plano que traza la sustancia de mi aliento.

Siempre has estado, madre, en las ramas del árbol gigante que asoma por los muros del traspatio. Eres certidumbre celeste y muda en el miedo. Los abuelos, el hermano de días y el papá, habitan clandestinos en la fluorescencia de mi pecho.

Nada es ruido y estertor en el jardín noctívago, sólo danzan mil hojas que verdes apañan al viento, retuercen su camino y le dicen quedamente: “aire, aquí estoy, soba mis yemas clorofilas, en esta piel reside tu sustento”. Ese huerto puebla el corazón más mío, galopa intestino en los miedos, en el pulso de mis labios sin agobio, en el empujón de retreta y embeleso.



## HEREDAD

Ya no tendré veintiuno. No viviré en una casa junto al mar. Tampoco sobaré tu espalda. Las olas son recuerdos, espuma lastimosa que lame la punta de los dedos. La ribera es una mentira de peces y moluscos. Infinito inútil. Nadie pide tu herencia. Pensar en la muerte es reflujo de la culpa. Es una balsa fútil para navegar las aguas. Un tractor cargado de elefantes. Mi legado será de arena y polvo, de chamizos por la calle, cerros apartados. Tolvaneras que crisan los nervios. Ceguera de puertas azotadas. Ventanas temblorosas. Boca seca. No hablo de caracolas, de profundidades marinas. Lo mío es la greda, la mugre cotidiana. Plañidera de sal insatisfecha. La luz no deja mirar el suelo móvil que borra los pies. Ya no tendré veintiuno, nunca más, ni quiero. Estar es mi patrimonio.



## PIE DE CASA

Llevaré mi casa a cuestas, porque casa es la que llevas dentro. Hacer casa no es un pie, ni camisas limpias y camas bien tendidas. Una casa son los ojos de mis hijos, sus deseos y angustias, alegrías y despojos. Mi casa es el centro de mi pecho, la flor de mi entrepierna: puerta del dolor y los placeres. Casa es la ciudad toda, con su miasma y vapor. La calle, las banquetas, las esquinas que me acogen son mías todas porque en ellas resido. El arraigo es conmigo, es a mí a quien me aferro. Y cada que te pienso e imagino el olor de tu piel, hay casa en mí.



## ÓSCULO

Sin escatimar el tiempo, nuestros labios se atemperan. En esa voluntad construyen frontispicios de oquedad, transforman la baba en apostilla muda. Unidos por la boca somos un talud, vuelo infinito. Una caída violenta a los despeñaderos del cuerpo. Nuestra saliva coteja inventarios que no buscamos terminar, sólo llevar la cuenta detallista de los pulsos. Toda la belleza del mundo está en el beso. Esculpimos la vida en el cultivo sustancioso del abrazo, en el impulso irrevocable de dos bocas que indagarán su tersura para distanciar el rastro de la muerte.



## MAREJADA

El mar es la locura. Iracundo atesta verdades cada que azota los cascajos. Mar y demencia son lo mismo. Un hombre habla solo en la calle, sonríe, mira sin ver. Carga océanos en su cabeza. En la mente de un orate hay una fuerza intempestiva, un rugir de olas, el ir y venir, movimiento. El mar es un ave que se aferra a la tierra, es adicta al mineral. Reniega de su miedo a volar. Arremete contra la piedra, lucha por volverla arena y la soba hasta transformarla en marejada.

En la roca marina se enclaustra una calma sospechosa, pero algo vive dentro, algo mudo, cercano a la finitud. Grande, inconmensurable. El mar y la locura no tienen lindero, los ojos no alcanzan a mirar su arranque. Frente al mar cierro los ojos. Hay agua en mi sueño, música de gaviotas. Puedo quedarme ahí hasta la demencia. ©

# EL 68 O LA VERDAD SOSPECHOSA

Patricio Bayardo Gómez

PATRICIO BAYARDO GÓMEZ es escritor, periodista y editor de amplia trayectoria. Fundó en 1979 la revista *Arquetipos*, misma que dirigió hasta su jubilación en 2016. Su más reciente libro es *Mediodía. Estampas del México ignorado* (CETYS Universidad, 2017).

Aunque este texto fue escrito en 1998, hoy, a cincuenta años de distancia de los sucesos del 2 de octubre de 1968, se yuxtaponen una serie de planos donde se mezcla la información, el tono ideológico, las vivencias y una gama de matices humanos que convierten a quienes no fueron partícipes directos del movimiento estudiantil, en receptáculos pasivos movidos por dos fuerzas: la razón y el sentimiento.

La Noche de Tlatelolco se ha convertido en una pesadilla, una obsesión y un remordimiento, por donde “por razones de Estado” no suficientemente esclarecidas, oscila entre las afirmaciones de una masacre fríamente calculada y un golpe de estado.

Es una fecha donde todas las acusaciones van dirigidas a un Estado que se niega a morir o para decirlo en términos entonces en boga: un *establishment* terco y aferrado a una supuesta herencia de continuidad revolucionaria.

El remordimiento de los que, movidos por un celo doctrinario, nos negamos a ver en el trasfondo de un acontecimiento algo más que la conjura de la CIA o del comunismo internacional: el testimonio de una muchachada que se enfrentó inermemente a la fuerza armada.



## VISTO DESDE LEJOS

La información periodística —para los que vivimos en la frontera y desde lejos nos enteramos de los acontecimientos—, nos lleva a una cascada de notas donde se registran los siguientes datos: un pleito entre dos escuelas vocacionales por rivalidad deportiva, la policía metropolitana que sale a reprimirlos, los muchachos que salen a la calle a protestar contra la represión; el ataque a la preparatoria de San Ildefonso con el bazucaso a la puerta de la escuela; la persecución de los líderes estudiantiles y su aprensión en la Ciudad Universitaria; el rector Javier Barros Sierra que pone la bandera a media asta en señal de duelo por violación a la autonomía universitaria, una manifestación encabezada por el mismo rector de la UNAM, la aparición de una “bandera roja” en el Zócalo; la huelga estudiantil planteada por la CNH, los intentos de diálogo por parte de los representantes del gobierno, la exigencia de diálogo político por parte de los estudiantes: las voces de alerta de los estudiantes y maestros y finalmente el 2 de octubre.

El 3 de octubre una maraña de notas y versiones contradictorias hablaba de veintitrés muertos, y luego de cincuenta, posteriormente de cuatrocientos. Un memorable cartón de *Excelsior* de Abel Quezada donde aparecía únicamente un manchón negro simbolizaba la censura, preconizaba “la caída del sistema”. Las dos o tres fuentes informantes que llegaban cotidianamente a Tijuana, aparte del diario mencionado, eran *El Sol de México*, *Heraldo de México* y *El Día*. Los dos primeros dejaban entrever que se trató de “un enfrentamiento entre el Ejército y estudiantes armados” en los edificios que circundaban la Plaza de las Tres Culturas.

La propaganda gubernamental ofrecía su versión: ante la inauguración de las Olimpiadas se viene el chantaje político, hay todo un

complot para desestabilizar el país. Pero frente al segmento de información oficial publicada hay un dato revelador: la publicación de un reportaje de la periodista Oriana Fallaci, herida e internada en un puesto de socorros, dio su información al mundo.

Herida, la reportera se las ingenia para mandar su nota, donde narra el enfrentamiento entre soldados y civiles, éstos desarmados en su mayoría, compuesta por jóvenes estudiantes, adultos y niños, las luces de bengala lanzadas desde un helicóptero —señal de ataque que la diarista conoció en la guerra de Vietnam. Cuerpos que caen masacrados, hombres y mujeres que huyen, ambulancias y camiones militares que recogen los cuerpos y luego la tarea de los empleados del Departamento Central para limpiar la sangre de los caídos, quedando regados zapatos y prendas de vestir.



1968 OPI  
AÑO DE LA  
PRENSA VENDIDA

Luego vendría un número de la revista *Por Qué?*, con una portada impresionante: cadáveres de jóvenes amontonados, rostros desfigurados, tirados en pasillos y una información extensa por toda la república que echaba por tierra las cifras de veintitrés muertos a la posibilidad de un golpe de estado.

Allí estaba la evidencia de un hecho irrefutable, que jamás se borrará de la Historia de México. Este hecho sigue en el limbo de la “historia oficial”. Como en otros episodios, las elecciones de 1929, 1940, 1952, 1968, la verdad de los acontecimientos está contenida en obras autobiográficas bellamente escritas, pero no consignadas, mucho menos sugeridas en los libros de texto gratuitos.

#### LA “VERDAD SOSPECHOSA”

El Estado mexicano le sigue teniendo miedo a la verdad histórica y prefiere insinuar —que no enseñar a las nuevas generaciones, si es que existe tal propósito— una “verdad sospechosa”, en párrafos escritos con mucho cuidado, largamente discutidos en los gabinetes de los redactores, suavizados, para no despertar sospechas ni escándalos.

Un año después de la Noche de Tlatelolco, unas decenas de personas, en su mayoría esposas, madres, hermanas, amigas de estudiantes desaparecidos de los cuales nunca se ha sabido nada, se acercaron a la plaza manchada de sangre: llevaron flores, prendieron veladoras, rezaron, un oficiante de la vieja iglesia colonial dijo misa y responso por los caídos.

Los cronistas de aquellos días describieron una noche triste y fría, donde la rabia, el rencor y miedo, se confundían con la valentía y el grito imponente. Parece ser que se repetía el “aquí nadie vio nada”, como señal irónica de un pueblo que aparentemente no tiene memoria.

A pesar de la extensa bibliografía sobre “el 68”, el tema no está agotado y es natural. Una

exégeta habla de 170 días transcurridos entre el 22 de junio y el 2 de octubre. Para algunos estudiosos a partir de esa fecha comienza una lucha que no termina, y espera su revancha; para otros, el movimiento estudiantil terminó la noche de la masacre y hay una tercera posición: debe de esclarecerse este episodio ominoso abriendo los archivos nacionales y ventilarse a través de una Comisión de la Verdad que se propuso, pero nunca funcionó.

#### MUCHOS DE LOS ACTORES DE HAN IDO

Uno de los principales, Díaz Ordaz, dejó en su testamento político una especie de exoneración para sus colaboradores “asumiendo toda responsabilidad histórica”, en su tiempo se interpretó como un acto de soberbia y prepotencia, como el ucuse para que tuviera vía libre Luis Echeverría, sucesor en la silla presidencial. Otros lo hicieron en artículos, libros, ensayos y los líderes siguen entregando memorias.

Seguimos en la tesitura de “la verdad sospechosa”. Las versiones, a cincuenta años de distancia, en algunos segmentos no salen del “se dice que”, “dijeron que”, “suponemos que” —como señaló el Obispo de Juárez Talamás y Camandarí—, y así se fueron tejiendo unas a otras: algunas en la nota publicada, otras en la prensa marginal, en testigos presenciales y las revelaciones que van saliendo en nuestros días.

Se hablaba entonces de “un poder juvenil”. Muchos los cuestionamos. No sé si teníamos o no razón.

Era una nueva fuerza que venía a derrumbar el orden establecido, lo mismo en París, que en Praga, en Londres y Berkeley. Una generación desafiaba mundialmente el *establishment*, lo mismo en países capitalistas que socialistas. Un “movimiento sin origen”, totalmente espontáneo e inercial, sin una coordenada que dirigiera sus movimientos.



Un movimiento sin ideología, totalmente adoctrinario, o completamente ajeno a la férula occidental y oriental, cimbraba la estructura universitaria parisina o californiana, y desde luego que en la experiencia mexicana resultó un movimiento con cabezas —el Consejo Nacional de Huelga— y sus nombres demasiado conocidos, así como su trayectoria en los sucesivos regímenes revolucionarios, y está sujeta a la bitácora de las lealtades o las traiciones, según se quiera ver.

Ahora resultará interesante ver a la luz de la historia y a la manera de un balance, los saldos positivos y negativos. Se ha dicho que “la historia contemporánea de México se puede dividir en Antes y Después del 68”. A partir de entonces nada será igual. Es otro México más decidido donde se abren nuevos cauces para

destruir a un sistema autoritario, conservador y monolítico.

Alguno de esos líderes está en el sistema que trataron de cambiar, y es posible que del “factótum del poder”. Pero la historia no es de unos cuantos, es de muchos, de voluntades plurales, de momentos estelares que comparten hombres de todas las ideologías. Los actores no son dueños absolutos de un parlamento. La vida de una nación son muchos actores, muchas historias y muchos parlamentos que se van uniendo misteriosamente, un distinto tiempo y con diferente luz.

Sí. Continúa pesando la noche del 2 de octubre de 1968 en la conciencia nacional. Para unos es una pesadilla, para otros una obsesión y para muchos un remordimiento. ©

# TEI O I C O

# 60

# SE O I N T I D A

## OVEDADES

MEJOR DIARIO DE MEXICO

EL SEGURO DE VIDA  
PROTEGE A LA FAMILIA  
DEL ASEGURADO Y A ESTE  
EN LA ANCIANIDAD

LA LATINOAMERICANA

Seguros de Vida, S. A.  
Fundadora del seguro

MEXICO, D. F., JUEVES 3 DE OCTUBRE DE 1961

Estimulo O'Farrill, Jr.

Seguros de Vida, S. A. de C. V. inscrita en el Registro de Comercio de Mexico, D. F.

### Balacera Entre Francotiradores y el Ejército, en Ciudad Tlatelolco

Exhorta García Barragán a los Padres de Familia

No Vamos a Permitir que se Repitan los Disturbios, Afirma



Datos Obtenidos:  
25 Muertos y  
87 Lesionados

El Gral. Hernández Toledo y 12 Militares más Están Heridos

En un momento en que los estudiantes en huelga celebraban sus victorias en la Plaza de las Flores, el secretario de la Defensa, general Marcelino García Barragán, anunció el resultado de un operativo de la policía y del ejército que resultó en la muerte de 25 personas y 87 heridos. Entre los heridos se encuentran el general Hernández Toledo y 12 militares.

"Este es un país libre, y queremos que la libertad siga creciendo... pero no vamos a permitir que se repitan los disturbios", dijo el secretario de la Defensa, general Marcelino García Barragán.

Amado de Ciudad de México Deben Hacerse



# Arquetipos

*Arquetipos* es una revista cuatrimestral multidisciplinaria de divulgación que aborda las temáticas de educación, economía, ciencias sociales, administración, psicología, historia, arte y literatura.

## INSTRUCCIONES PARA COLABORADORES

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 deberán ser menores de cinco ni excederse de 18 cuartillas en letra Arial de 11 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 ponencias expuestas en eventos o reuniones de corte académico.
9. Podrán publicarse trabajos que excedan el límite de cuartillas establecido en el punto 6, de acuerdo con la importancia de la temática.
10. 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).
11. 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 TIFF. Todas las ilustraciones deberán correctamente referenciadas.
12. 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 y se enviarán por separado en el archivo XML (Microsoft Excel).
13. Las notas al pie de página deberán ser pertinentes, breves y de fácil comprensión.
14. Las citas, transcripciones y referencias deberán seguir el formato APA.
15. Adjunto en un documento aparte, se pide agregar una breve semblanza autobiográfica.

## 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 máximo de 30 días para presentar una segunda versión del documento, si este fuera el caso.

## ENVÍO DE COLABORACIONES

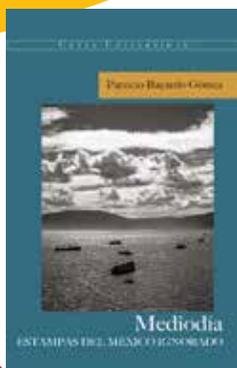
Todos los interesados en participar en cualquiera de las disciplinas mencionadas para su publicación en el próximo número 48 podrán enviar sus propuestas de colaboración al correo electrónico [arquetipos@cetys.mx](mailto:arquetipos@cetys.mx) a partir de la publicación de este documento hasta el 15 de marzo de 2019.



En este libro compartimos las trayectorias de ocho líderes de la educación en Baja California. Siete de ellos ejercen su actividad profesional en el ámbito de la educación superior; el octavo se desempeña como secretario de educación en el estado. Si bien las historias que los constituyen son singulares e irrepetibles, en la lectura del discurso podemos identificar un conjunto de conceptos basado en cuatro ejes categoriales, los cuales nos permiten entender cómo se forja el sentido de liderazgo en una persona y cómo se ejerce éste. Dichos ejes son: aprendizaje-conocimiento-experiencia; cualidades valorativas; familia-contexto, y conocimiento de los rituales institucionales. La narrativa está presente en todas sus páginas con sus rasgos definitorios: es evocativa y comparativa, y nos permite describir e interpretar.

Los liderazgos, dependiendo del contexto, cambian de piel y de maneras. Eso muestra este documento, y para ello reconocemos que a veces, hay que pedirle a la ciencia que baje del cielo y camine por las banquetas de la vida. En esa fragancia de palabras que deambulan por ahí, hay también verdades que pueden ser interpretadas para ser plasmadas en las hojas de un libro. Eso fue lo que hicimos. El lector podrá apreciar que este no es un tratado de metodología ni un ensayo trascendente sobre las identidades profesionales y el liderazgo. Es lo que es, o lo que pretende ser: un texto reflexivo y emocional, inspirador por momentos, retador casi siempre. Usted lo juzgará.

Para tus **LECTURAS**,  
conoce los libros electrónicos que  
Editorial CETYS Universidad tiene  
disponibles



Búscanos en la tienda Kindle de Amazon