



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



POLEN

COMUNIDAD UNIVERSITARIA EN EXTENSIÓN



Dirección de
Extensión Cultural

Universidad de Guanajuato
PROGRAMACIÓN CULTURAL

Año 8
Septiembre 2020
Revista gratuita
67

CONTENIDO

septiembre 2020

Hasta que
llegue **el final**



2

Escribanía



6

Lectores Universitarios



10

**Biblioteca Armando
Olivares**



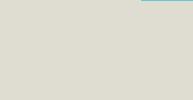
16

Bienes Preciosos



22

Ramas Nuevas



26

Colaboraciones

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

POLEN / **Coordinación General:** Fernando Zamora Colmenero **Difusión:** Miguel Ángel Mata Castro / **Colaboradores:** Lilian Bello Suazo, A. J. Aragón, Montserrat Alejandri, David García Aguirre, Biblioteca Armando Olivares, Sistema de Radio, Televisión e Hipermedia (**SIRTH**) / **Diseño:** Dirección de Comunicación y Enlace / **Corrección:** Fabiola Correa Rico / **Distribución:** Coordinación de Difusión y Redes de Extensión, Coordinación Administrativa DEC / **Portada:** Ángela Icaza

Hasta que llegue el final

Aquí debo recordar a Julio Cortázar, pensé, porque cuando se habla del cuento, surge de manera espontánea su comparación entre este tipo de texto narrativo y la fotografía, ya que ambos medios expresivos, palabra y luz, comparten la oportunidad limitada para alcanzar su objetivo estético. Decía Cortázar, además, que el cuento, sometido a las reglas del boxeo, tiene que ganar frente al lector por *knock-out*.

Los cuentistas suelen alternar su práctica creativa con la reflexión acerca de su oficio, sobre todo, hacen hincapié en los procedimientos y los motivos personales para escribir, es decir, en su credo cuentístico.

En la primera semana de diciembre de 2019 (cuando apenas venía la pandemia pisándonos los talones), en una sala con alta asistencia en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL), en el Encuentro Internacional de Cuentistas, corrían las frases de los escritores concurrentes:

Para escribir se necesitan recuerdos, y si no se tienen, se inventan. (Elvira Aguilar, México)



Suele decirse que las dos frases más importantes del relato son la primera y la última. La primera porque ejerce de cebo para el lector, y la última porque vuelve coherente lo anteriormente expuesto. Pero yo quiero reivindicar el valor de la segunda frase, pues establece la manera en la que va a contarse el cuento. En ella está contenido el ritmo de la narración, el tono del narrador, y su forma de tratar la historia. (Félix Palma, España)



A diferencia de la novela, cuya economía es de prosperidad y abundancia, la del cuento es de ahorro y moderación. (Rosina Conde, México)



A la noche, en la sobremesa, él (mi padre) contaba su día. Los hechos eran nimiedades. Narraba asuntos cotidianos (...). Sin embargo, algo en sus maneras hacia que esos relatos fueran especiales. (Jorge Consiglio, Argentina)



El cuento debe tener un arranque extraordinario que seduzca al lector desde el principio. (Carlos Martín Briceño, México)



A veces el cuento viene como una criatura completa, un ser que debe ser alumbrado con urgencia.
(Diego Muñoz Valenzuela, Chile)



No olvidar nunca que estoy contando una historia, no más, no menos. (Eider Rodríguez, España)



...para eso sirven los cuentos, para mantenernos entretenidos hasta que llega la muerte. (Solange Rodriguez, Ecuador)

Si bien este evento fue coordinado en sus inicios en 2007 por Ignacio Padilla, ahora lo dirige Alberto Chimal. Y para beneplácito del lector, en la dirección electrónica de la FIL de Guadalajara (<https://www.fil.com.mx/cuentistas/cuentistas.asp>) se puede consultar la memoria de este Encuentro.

Concluiré con una apreciación de Ricardo Piglia, quien estuvo en esa misma Feria en 2006, y que viene al caso referir: "en Hemingway encontramos que lo importante en un relato no es tanto lo que se narra, sino lo que no se narra, y esa es una gran lección para cualquiera que quiere escribir un relato. La narración tiene mucho que ver con aquello que uno deja fuera y eso es algo que conviene aprender de inmediato, porque a veces se escribe y se dice de más".

Nada peor que escribir

oir

A. J. Aragón

RICARDO YÁÑEZ

Prosaísmos



ex libris / poesía

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Al situar los temas del presente libro nos encontramos, mediante reflexiones trazadas en textos de extensión breve, una suma de acercamientos amenos y certeros, propios del oficio poético del autor, que enfilan sus baterías hacia aspectos de la creación artística, sentimientos y oficios varios, sin faltar la escritura acerca de la práctica de esta.

Ricardo Yáñez nació en Guadalajara, Jalisco, en 1948. Periodista e investigador literario, matiza su escritura con los recursos propios de su voz poética. En el caso que nos ocupa, configura su prosa con la consistencia del ensayo, abundante en la sencillez, y cimentado en una teoría que se hilvana con costura invisible.

En su libro *Prosaísmos* camina por la confesión y el credo personal de la palabra multiforme, avanzando sobre el lomo de un género periodístico que se engarza en lo cultural y, a la vez, con la apreciación estética. Descubre para sus lectores una mirada sensible sobre temas culturales y artísticos, tales como la fotografía, que nos brinda "anotaciones (grafías) de viaje en el tiempo, y documentos de la procuración humana de la luz". Más tarde va a la otra grafía, la palabra:

Nada peor que escribir, pues el que escribe no puede dejar de mostrarse, de dejarse ver, de ser en la escritura. No hay nada peor que escribir pues aunque el que escriba lo haga para esconderse, para huir, para negarse, la escritura, cruel siempre la escritura, lo refleja.

Va también el autor a los recuerdos, los cuentos, el hablar, la gente, la imagen de la vida, y más. Agustín Ramos, acorde, ha dicho en referencia a esta obra:

Libro de sabiduría. Prosa risueñamente, naturalmente musical, poética. Reflexiones sobre los más diversos tópicos relacionados con la vida y con los quehaceres humanos (las artes entre los más socorridos).

En otro sentido, Ricardo Yáñez se ha distinguido por su labor formativa de nuevos escritores a través de talleres que ha coordinado en distintos lugares del país. Su labor se extiende, de esta manera, hacia la docencia de la creación literaria y la difusión artística. Sus prosas tienen, al centro, su voz poética, breve e intensa, y en ellas se percibe con soltura y abundancia el conocimiento de los aspectos vitales y culturales que habitan estas páginas.

El lector encontrará en los renglones de *Prosaísmos* un campo cultivado con paciencia, donde crece la palabra en equilibrio entre lo que se dice y la cuidada forma de enunciarlo.

Ricardo Yáñez
Prosaísmos
Universidad de Guanajuato, 2006

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

Facebook: Editorial UG
Twitter: @Editorial_UG
Correo electrónico: editorial@ugto.mx
Teléfono: 473 73 2 00 06 ext. 2078

GUANAJUATO CONTRA EL CÓLERA *MORBUS*, UN MANUAL DE 1850

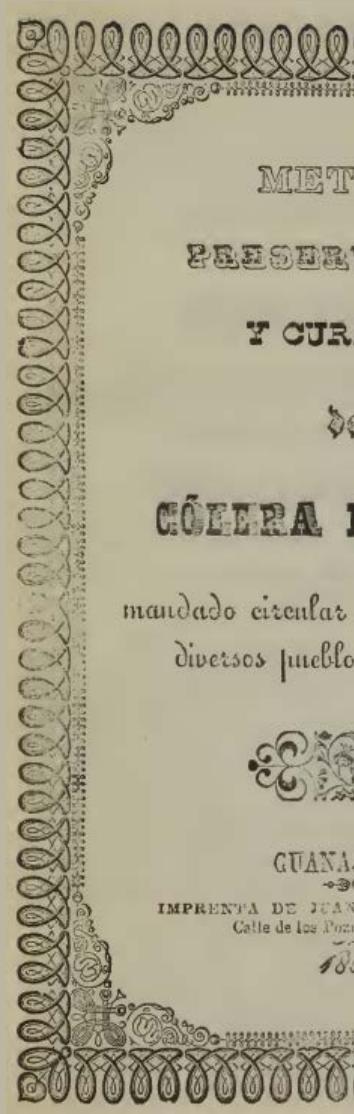
Dr. Miguel Ángel Guzmán López
Coordinador del Archivo General

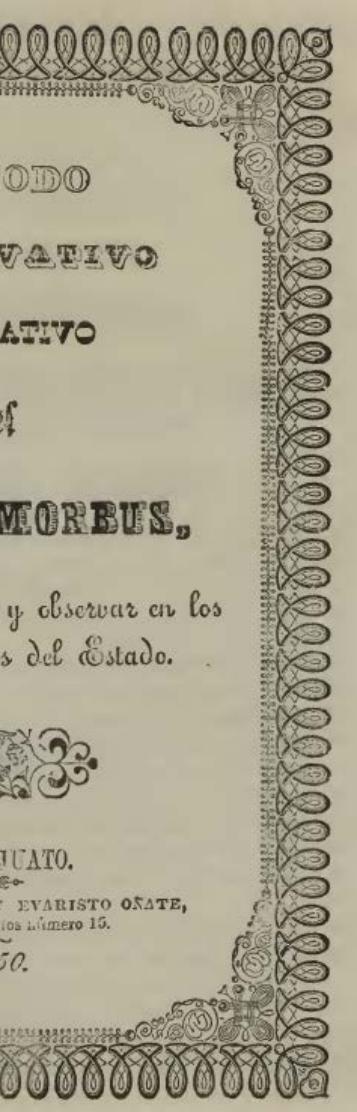
Dra. Graciela Velázquez Delgado
Directora del Departamento de Historia

La actual pandemia de Covid-19 que se vive en la mayor parte del mundo, incluyendo a nuestro país y a nuestro estado, no ha sido la única en su historia, pues ya en el pasado se ha vivido en varias ocasiones el azote generado por otras enfermedades, igual o peor de mortíferas que la que nos aqueja actualmente.

Uno de estos padecimientos es el *cholera morbus*, enfermedad bacteriana que se transmite a través de excrementos o de fluidos emanados por los individuos contagiados, mismos que contaminan los cuerpos de agua, que se extiende a la ropa lavada con ella o a la fauna acuática. Ingerir o tener contacto con alimentos u objetos contaminados puede infectar a una persona, quien sufrirá diarrea intensa, deshidratación y hasta la muerte.¹

1 Tucker, 1998, p. 50.





ODO
VATIVO
ATIVO

MORBUS,
y observar en los
s del Estado.

GUATO.
EVARISTO OÑATE,
os número 15.
50.

El cólera se consideraba endémico de la India hasta que, a principios de siglo XIX, comenzó a propagarse por el mundo. Hacia febrero de 1833 ya se encontraba en Texas, lugar desde el cual se extendió a diversas latitudes del continente, llegando a Guanajuato en junio del mismo año, y teniendo sus mayores repercusiones en septiembre.² Pese a las medidas higiénicas tomadas por las autoridades, el cólera infectó en ese año a 2,487 personas en la ciudad de Guanajuato, de las cuales fallecieron 1,244 personas, es decir, prácticamente la mitad de los contagados.³

Con la misma rapidez con la que llegó, la enfermedad comenzó a desaparecer, pero años después, en 1849 y 1850, surgieron nuevos brotes en la entidad, cobrando la vida, en el último año, de 6,149 capitalinos; pese a que las autoridades se encontraban mejor alertadas sobre cómo tratar la enfermedad, tenían en su contra el complicado contexto económico derivado de la reciente guerra que México había sostenido contra los Estados Unidos, en 1847.

De este momento histórico es el documento que presentamos en esta ocasión. Se trata del *Método preservativo y curativo del cólera morbus mandado circular y observar en los diversos pueblos del Estado*, que emitió la Junta superior de salubridad y beneficencia del Estado de Guanajuato, en su sesión del 15 de abril de 1849, si bien su publicación se dio hasta 1850, impreso por Juan Evaristo Oñate, en la ciudad capital.

2 Marmolejo, 2015, p. 242.

3 Tucker, 1998, p. 53.

Este documento está compuesto por tres partes; la primera de ellas, denominada *Método preservativo*, establecía las medidas de higiene pública y privada que las autoridades y la población en su conjunto debían tomar para mantener a raya las infecciones. De parte del gobierno se ofrecían diversas condiciones para apoyar a la población, como la disminución en el costo de alimentos y agua, y la distribución de ropa abrigadora entre los más pobres. A los dueños de las minas y haciendas de beneficio se les pedía que trataran de "hacer menos penoso el trabajo de los operarios sin reducirles el jornal".⁴

Curiosamente, en este manual se señalaba que el cólera no era contagioso, aunque, paradójicamente, se recomendaba no generar aglomeraciones de personas en los espacios públicos y se encogimaba a la población acrecentar las medidas de higiene personal. Esto nos indica que en aquel entonces no se tenía una noción clara de la naturaleza de la enfermedad, y todavía predominaba la idea de que este tipo de afecciones eran provocadas por miasmas.⁵

La segunda parte de este documento estaba encaminada a describir los síntomas de las personas infectadas, así como el tratamiento que debería aplicarse al enfermo. Para dar una mejor idea de estas recomendaciones, se transcribe a continuación un párrafo:

⁴ *Método preservativo....*, 1850, p. 3.

⁵ Hasta 1854, apenas cuatro años después de los acontecimientos que nos ocupan, el médico italiano Filippo Pacini describió el bacilo que provoca el cólera (*Vibrio cholerae*), a pesar de que la enfermedad se conocía desde la antigüedad. Luego, en 1884, Robert Koch hizo lo propio, si bien su aporte contó con mayor difusión que la del italiano.

1. « Las cantidades arregladas para personas los niños deberán gra
2. « Siendo el éte deben tenerse los pom

En caso de que las deposiciones se hagan muy sueltas y parecidas al agua de arroz, o al suero mal clarificado conteniéndose en ellas grumos blanquecinos, y se agreguen conatos de vomitar ó [sic] vómitos formales, y algunos de los síntomas siguientes, inquietud, agitación, sed fuerte, frialdad en la piel, calambres o retención de la orina, se dará medio pozuelo de infusión fría de manzanilla o yervabuena [sic] con diez gotas de éter cada hora, tres píldoras también cada hora, de la receta número 3, y pequeños trozos de hielo cada cuarto de hora, procurando que el enfermo trague algunos cuando se hayan desecho algo en la boca y puedan pasar por la garganta. Al mismo tiempo se le abrigará bien y se le darán friegas con cepillo ó [sic] un género de lana áspero.⁶

Un interesante consejo que este *Método* ofrecía a la población era que no se precipitara a enterrar a los cadáveres hasta asegurarse de que la muerte fuera real, pues uno de los síntomas consistía en la reducción considerable de los signos vitales debido a la tremenda deshidratación de la víctima. Se recomendaba entonces esperar veinticuatro horas antes del entierro.

⁶ *Método preservativo...,* 1850, pp. 5-6.

NOTAS.

es que se expresan en este método están
nas que pasen de quince años; mas para
duarse segun la edad que tengan.
r y el álcali substancias que se evaporan
nos que las contengan, bien tapados.

La tercera parte del *Método preservativo* concluye con un breve recetario y un botiquín, el primero de los cuales se reproduce a continuación:

Recetario

Receta Num. 1.- Cocimiento blanco medio cuartillo, láudano líquido de Sydenahm⁷ veinticuatro gotas.

Num. 2.- Cocimiento de arroz cuatro onzas, almidón en polvo dos dedales, láudano cuatro gotas. Lavativa.

Num. 3.- Píldoras. Nitrato de bismuto, medio escrúpulo. Electuario de diascordio, una dracma. Extracto de belladona, dos granos. Háganse veinticuatro píldoras.

Num. 4.- Tintura alcohólica de nuez vómica.⁸

El texto termina consignando los nombres de Jacinto Rodríguez y de José de la Luz Rosas, presidente y secretario de la Junta de salubridad y beneficencia del Estado de Guanajuato, respectivamente.

Se trata de una publicación de amplio interés histórico en muchos sentidos, siendo uno de ellos el ser fuente del conocimiento médico que se tenía durante la primera mitad del siglo XIX, aplicado además en un momento de una terrible crisis sanitaria provocada por el cólera, y frente al cual no dejamos de tener una sensación de familiaridad dadas las condiciones por las que atravesamos en la actual pandemia.

⁷ Thomas Sydenham fue un médico inglés del siglo XVII, que actualmente es considerado el padre de la epidemiología moderna.

⁸ *Método preservativo...,* 1850, p. 7.

El libro forma parte del acervo de la U.S. National Library of Medicine, y puede consultarse en línea accediendo al vínculo siguiente: <https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmid-100929027-bk>

Referencias

- Marmolejo, L. (2015). *Efemérides guanajuatenses o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato*, 1.^a edición facsimilar, vol. 2, Tomos II y IV, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 476 pp.
- Método preservativo y curativo del cólera morbus mandado circular y observar en los diversos pueblos del Estado* (1850), Guanajuato, Imprenta de Juan Evaristo Oñate, 8 pp.
- Tucker Thompson, A. (1998). *Las otras guerras de México*, Guanajuato, Ediciones La Rana, 88 pp.

NATIONAL LIBRARY OF MEDICINE
Bethesda, Maryland



Restauración de “Retrato de una Enajenada”

de Ángela Icaza, un hallazgo interesante

Primera parte

Restaurador Alfonso Mario Martín Varela
Coordinador de Bienes Inmuebles de la
Universidad de Guanajuato

En la profesión de la conservación y restauración del patrimonio artístico, los restauradores encontramos hallazgos interesantes que pueden cambiar nuestra forma de ver el arte y a los artistas; estos hallazgos suelen surgir por métodos de exámenes técnicos como son la inspección mediante luz infrarroja, la cual nos ayuda a descubrir el dibujo subyacente; los rayos X, que nos permiten encontrar trazos ocultos bajo la capa pictórica e incluso ver la traza del lienzo, y la luz UV que nos da a entender la naturaleza y espesor de los barnices e identificar antiguas intervenciones de restauración o algunos pigmentos. Otros descubrimientos surgen durante los procesos de intervención de una obra de arte, como es el caso de la obra perteneciente a la colección de la Universidad de Guanajuato, “Retrato de una Enajenada”, pintura adjudicada con anterioridad al pintor Juan Cordero, contaremos aquí la historia del descubrimiento de su autora.

La pintura fue intervenida en el Taller de Restauración del Patrimonio Cultural de la Universidad de Guanajuato con la finalidad de ser exhibida en el Museo de la Universidad de Guanajuato. Como parte de la intervención, lo

“Retrato de una Enajenada”, Á.





primero que se realiza al restaurar una obra es su ficha técnica y de estado de conservación, con los datos más relevantes de la obra: título, medidas, autor, tipo de deterioro, etcétera; al realizar esta ficha la obra tenía como autor a Juan Cordero; importante pintor costumbrista mexicano que cultivó el retrato y los temas históricos con un marcado acento nacionalista. Inició su formación en la Academia de San Carlos de México y en 1844 viajó a Roma, donde completó su formación en la Academia de San Lucas. A los 29 años, regresó a México y buscó ser director de la sección de Pintura de la Academia de San Carlos, cargo que en ese momento le pertenecía a Pelegrín Clavé (viejo conocido de Cordero), por lo que se le ofreció el cargo de subdirector, el cual rechazó. Cordero acudió entonces al entonces presidente Antonio López de Santa Anna, quien emitió un decreto para que se le diera el puesto, sin embargo, el Director General de la Academia, en ese entonces don Bernardo Couto, no permitió que el atropello a las autoridades de San Carlos, negándole el puesto a Cordero. Por lo que entre 1860 y 1867, Juan Cordero realizó retratos por encargo en diversos sitios de la República, teniendo una gran acogida sobre todo en Guanajuato, Mérida y Xalapa.

"La dama del pandero", Juan Cordero, Colección Pictórica de la Universidad de Guanajuato





La UG tiene varias obras de Juan Cordero que presentan un estilo pictórico similar a la que aquí nos interesa, lo que explica que se le adjudicara durante tanto tiempo la autoría de esta obra; además, renombrados críticos de arte especialistas en este pintor, como fue el caso de Salvador Toscano,¹ en su libro *Juan Cordero y la Pintura Mexicana en el s. XIX*, menciona con relación a la obra: "Retrato de una Enajenada". Colección de la Universidad de Guanajuato. Es quizás, su réplica al retrato de Juana la Loca que Clavé presentó en una de las exposiciones de la Academia".² Por lo que durante mucho tiempo se creyó que la obra pertenecía a Juan Cordero, hasta que se realizó la restauración y se encontró la firma de la artista.

¹ Salvador Toscano (Puebla, 1912–1949), arqueólogo y crítico de arte, que interpretó y juzgó el arte precolombino, virreinal, del siglo XIX y moderno en México con criterio americano y al mismo tiempo universal.

² Toscano, S. (1946). *Juan Cordero y la Pintura Mexicana en el s. XIX*, Universidad de Nuevo León, D.A.S.U.

Como parte de la intervención de la pintura se observó que el barniz de protección de esta presentaba una oxidación avanzada, manifestando un oscurecimiento del barniz en tonalidades amarillentas, esto dificultaba la apreciación visual de la obra; además, se encontraron varios repintes de intervenciones anteriores, los cuales presentaban diferente color y textura que la capa pictórica original, por lo que se decidió eliminar el barniz envejecido y los repintes. Se utilizó un método de limpieza que denominamos sistema acuoso, que consiste en aplicar un gel de limpieza polar de una mezcla de alcohol etílico, alcohol benélico, y como gelificante Klucel G, el cual es un éter de celulosa no iónico y neutro; este gel se aplicó por medio de hisopo rodado sobre el barniz oxidado; entre las ventajas que presenta la limpieza de pintura de caballete por medio de sistemas gelificados para la eliminación de barnices envejecidos y repintes están la disminución del poder penetrante de un líquido o solución en la capa pictórica; la ralentización de la evaporación de un líquido; permite mezclar entre sí componentes que de otra forma no podrían mezclarse, y ayuda a reducir la toxicidad de los disolventes orgánicos.





Casi al finalizar el proceso de limpieza de barniz, se encontraron unas letras ilegibles pintadas al óleo en color rojo oscuro sobre fondo negro en el fondo de la pintura, justo en la zona media del cuadro del lado derecho de la composición; al limpiar con más cuidado esta zona y observar con lentes de aumento, se descubrió la firma de la autora Ángela Icaza, cubierta durante tanto tiempo de barniz oxidado, suciedad y repintes de pintura. Pero ¿quién fue Ángela Icaza?, ¿por qué se encuentra esta obra en la Universidad de Guanajuato?, ¿cómo era la situación de las pintoras mexicanas en el siglo XIX? Las respuestas a estas interrogantes se encontrarán en la segunda parte de este artículo.



Limpieza de barniz oxidado y repintes de la pintura
"Retrato de una Enajenada"



Ian García *

P
O
P
M
A
S

El enamoramiento

Los enamorados siempre sufren,
qué duda cabe.
Su amor no puede traerles sino
desdicha.

Mas
los enamorados están enfermos
de belleza.
Y la belleza les ciega, les
nubla y en sus nubes
les aparece la más bella
de las sensaciones.
Pero tener sensaciones
en el enamoramiento es
padecerlas.
Un padecimiento de belleza que,
nuboso, clarifica todo
y todo aparece
límpido.

Los enamorados están enfermos
de claridad:
los enamorados están enfermos
de belleza:
los enamorados están enfermos
de los ojos.

En el amor la mirada
se vicia de un como humo,
de un cielo encapotado
al que se mira y lo que se mira
es el cielo.

¿Cómo? ¿Ven el cielo tras las nubes
los enamorados?

Los enamorados ven
las nubes en el cielo
y se figuran ver el cielo.
Nubosa farsa, iay,
qué locura la que envuelve
a los enamorados!

A sus ojos se creen, claro,
cuerdos, (enfermos como están),
pero lo dicen y
mientras lo dicen
miran al cielo y hablan
con una nube.

¿Verdad que soy cuerdo?,
preguntan para convencerse.
Y la nube les contesta: oh,
más cuerdo que los desdichados, tú
solamente estás enfermo
de belleza.

En fin, como se sabe, su
padecimiento es,
qué duda cabe,
inevitable.

La inevitabilidad del enamoramiento
es un padecimiento psicológico
de la mirada.

Una mirada que toma por bello
lo claramente horrible, lo
desastroso.

El enamoramiento es
una enfermedad psicológica
en que la locura
consiste en la total cordura.

El enamoramiento es
estar enfermo
de nubes.

Bien llorar

No sabré llorar pero quiero hacerlo.
Dicen que es menester sentir
la herida sinceramente
y yo no puedo más de mentirme
cuando siento.

Todo el dolor que jamás he sentido
viene a mí sin pertenecerme,
pues nada hay para lamentarse,
pero me lamento y lloro
con deshonestidad.

Motivos no me faltan, quiero aprender
a bien llorar, pero no puedo.

Espero la noticia triste, la
nostalgia del amigo,
mi padre muerto, ausente,
un desamor melancólico que
me justifique.

El llanto, sin embargo, surge de repente,
llamado de no sé dónde, de la
nada, parece,
con una fuerza de huracán.
Me devora, me derrumba,
no hay razones pero sucede;
miro el día y es claro,
los niños corren en el parque,
a través de los árboles y los jardines,
mujeres caminan
por cualquier plaza.

San Roque por la tarde

Recostado sobre la banca de un jardín,
cualquier jardín,
frente a un atardecer de verano que declina
con un estruendo de luces invariables.
Al fondo, el trajín de vasos y mesas
de una cafetería desconocida,
de cuentos de infancia y sueños
no soñados.
Aquella mujer sentada, debajo del tinglado,
leyendo, pero más bien llorando,
un poema de ciudad.
Agua de una fuente
que es muchas fuentes:
borbotón de piedras sobre el empedrado.
Un amor posible que pasa frente a mis ojos
con los besos y los cafés y los cines
a media luz.
En el balcón que da a la calle
de los borrachos y los niños,
cierta música emana igual al viento,
imperceptible.

* Ian García (Ciudad de México, 1997) se diplomó en Creación Literaria en el Centro de Creación Literaria "Xavier Villaurrutia" (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura); y se licenció en Ciencias de la Comunicación por la Universidad del Valle de México. Actualmente es estudiante de la Maestría en Filosofía de la Universidad de Guanajuato, ciudad en donde reside desde el 2018. Ha publicado breves selecciones poemas en la colección *Autor/La nueva generación de escritores hispanohablantes* (Madrid, 2018) y en la revista literaria *Cuatro Versos* (Monterrey, 2017). Se le puede leer, más habitualmente, en su blog mensual: vientodelesteblog.wordpress.com

Instalaciones artísticas y arquitectura: un rasgo común

Dr. Gonzalo Enrique Bernal Rivas
ENMS de Salamanca

Aunque la arquitectura y las instalaciones artísticas pertenecen a campos diferentes, ambas manifestaciones comparten características que no son siempre evidentes. En estas líneas presentamos brevemente la opinión del artista Josu Larrañaga (2006) sobre el vínculo existente entre las instalaciones y la escenografía; y la perspectiva del arquitecto y escenógrafo Jorge Ballina Graf (2019) sobre la relación que hay entre la escenografía y la arquitectura, con la intención de identificar un rasgo que las instalaciones y la arquitectura comparten.

En el mundo del arte, las exposiciones del siglo XVIII entendían por separado a la sala de exposiciones, las obras de arte que se mostraban en ella y a los espectadores que la visitaban. Con el paso del tiempo, plantea Larrañaga, esta idea se transformó en una escena, en la que la sala es el lugar en el que ocurren una serie de relaciones; las obras de arte son los elementos que contribuyen en la composición de



un argumento, y los espectadores, ya no son observadores, sino participantes. Es en este contexto que surgieron las instalaciones artísticas como escenografías que permiten la creación de un mundo diferente al real.

Una instalación tiene una característica muy especial respecto a una escenografía. Larrañaga afirma que el espectador de una instalación la recorre, mientras que el público de una escenografía la observa. El espectador de una instalación la hace funcionar, se vuelve parte de ella y en este sentido la crea, la analiza, la entiende, la utiliza y tiene una experiencia dentro de ella. Esto ocurre porque no es solamente un espacio decorado, sino una combinación de sugerencias y relaciones que el espectador descubre.



COLABORACIONES

27



El rasgo que una instalación tiene en común con una arquitectura efímera es que se monta temporalmente, sin embargo, señala Larrañaga, no es igual a una escenografía por tres motivos. Primero, porque en ella el espectador tiene una experiencia de inmersión, es decir la vive desde el interior de la propia instalación; segundo, porque la circulación de cada espectador es azarosa y única; y finalmente, porque una instalación es perturbadora, al proponer un conjunto de signos y experiencias a los espectadores a partir de los cuales diferentes sucesos y reflexiones son generados por ellos mismos.

Desde una perspectiva diferente, Ballina admite que con frecuencia se entiende a la escenografía como una disciplina efímera, pero considera que esa temporalidad no debería definirse en términos de su autenticidad ni de su duración. En lo referente a la autenticidad, cuando el espectador se enfrenta a una escenografía sabe que está siendo testigo de una ficción y permite voluntariamente que se le "engañe" mientras presencia una obra de teatro. En cambio, en arquitectura, no es aceptable que un elemento aparente ser algo que no es. Estas dos disciplinas, tienen, sin embargo, algo en común: el diseño de espacios. En arquitectura los usuarios habitan el espacio creado, se encuentran dentro del espacio y se mueven en él. En escenografía son los personajes los que ocupan el espacio diseñado, mientras que los espectadores solo son observadores.

Por otra parte, en lo que se refiere a su duración, Ballina explica que la escenografía y la arquitectura tienen en común que ambas disciplinas establecen límites para definir espacios, pero esos límites son diferentes para cada una. En escenografía no es necesario que los bordes sean físicos, y, sin embargo, no son dichos bordes lo que importa, sino el espacio que se haya determinado. Otro elemento que define al espacio escenográfico son los objetos. Cada vez que se mueven, la idea del espacio que tenía el espectador se modifica, pudiendo referirse a un sitio diferente o pertenecer a otro tiempo. Esto nos permite vislumbrar que el espacio y el tiempo son inseparables en escenografía.

Además, Ballina destaca que el escenógrafo debe saber exactamente cómo se desplazarán los personajes porque a partir de esos movimientos crea un espacio. Este conocimiento le permite controlar la relación del espacio con los otros elementos de la escena de tal manera que estén completamente compenetrados. Al final, la obra de teatro llega a su término cuando los elementos que integraban la escena se separan.



Si bien las visiones de Larrañaga y Ballina difieren por tener su origen en las artes visuales y en la arquitectura respectivamente, concuerdan en que la escenografía es creada para ser observada por el espectador. Y más importante aún, tanto la arquitectura como las instalaciones son creadas para que el usuario/espectador entre en ellas, se mueva en ellas, las utilice, les dé sentido, las comprenda, tenga una experiencia de ellas, las viva... Por supuesto, la manera de vivirlas es diferente.

Resulta interesante que la escenografía, si se le considera como una forma de arquitectura efímera, no comparta esta característica con la propia arquitectura, y que más bien las instalaciones y la arquitectura tengan este rasgo en común. Sin duda, existen muchas otras peculiaridades aguardando a que las descubramos para revalorar lo que nos une como creadores, pues en ocasiones podemos explorar mejor desde un lugar sin fronteras: la transdisciplina.



La soledad del poeta: “Luna de verano” de Tomás Segovia

Luz María Loya Orellana

La única prueba posible de la existencia del agua, la más convincente y la más intimamente verdadera, es la sed.

Franz von Baader

Atender al sentido de un poema, al universo que de él se desprende, requiere un acercamiento más que intelectual, de sensibilidad. Encontrar las herramientas adecuadas que permitan recorrer sus parajes, en busca de una solvencia interpretativa, resulta las más de las veces un camino misterioso. En él se pretende entretejer, establecer diálogos con otras voces que permitan cierta claridad, idealmente, sin dictar una lectura unívoca del poema, más aún, se intenta abrir otros horizontes a partir de los ojos del que interpreta.

Luna de verano

En esta calle a oscuras que boquea amordazada
Bajo el negro sofoco
Sólo la luna y yo

Marcho hacia ella y retrocede
Me quedo quieto y se detiene
Atónita y curiosa

Tan blanca tan redonda tan grande tan de hielo
En la espesa negrura amoratada
No sería creíble fuera de este momento

Pero en este rincón confuso
Tan ardorosamente extraviado
Tan lejos ella y yo de todos y de todo
Naufragados de un mundo irrecordable
Espiando mutuamente nuestros cursos
No pensamos en eso.¹

En este andar por las líneas del poema “Luna de verano”, de Tomás Segovia, poeta español naturalizado mexicano, encontramos un “yo lírico” que se presenta solitario, en un estado más bien contemplativo; el poeta² y la luna como única compañía, en un momento que escapa de toda temporalidad. Creemos que por la naturaleza del poema y por nuestros propios intereses de explanación, establecer un ejercicio dialógico con *La poética de la ensueñación* y *La poética del espacio* de Gastón Bachelard resultará fructífero para emprender la exégesis del poema y de las imágenes que lo pueblan.

¹ Tomás Segovia, “Luna de verano”, en *Poesía (1943-1997)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 735-736.

El pensamiento de Bachelard transita, en los textos antes mencionados, por los parajes del ser de la poesía, de manera casi poética. Por esta razón, no se plantean como una herramienta rígida, sino más bien, como un punto de partida para la comprensión, como metáfora teórica.

En el poema no se piensa, se existe, así, "una sola imagen invade todo el universo, difundiendo en todo él la felicidad³ que sentimos por habitar en el mundo mismo de esta imagen".⁴ Podemos observar en la primera estrofa del poema a un "yo poético" que habita: "En esta calle a oscuras que boquea amordazada / Bajo el negro sofoco / Sólo la luna y yo".⁵ Se establece, en las imágenes de estos tres primeros versos, la directriz del universo del poema: La soledad del poeta.

Continúa Bachelard: "el soñador [poetal], en su ensoñación ilimitada y sin reservas, se da en cuerpo y alma a la imagen cósmica que acaba de encantarlo. El soñador está en un mundo, sobre eso no le cabe dudas. Una sola imagen *cómica* le da una unidad de ensoñación, una unidad de mundo".⁶ Un mundo solitario en el que habita el "yo poético" junto con la

2 Sabemos que el "yo lírico" y el poeta no son el mismo, no obstante, para efecto del análisis de este poema nos parece necesario establecer la correspondencia entre ambos. En nuestra lectura el poeta que se poseiona de la voz lírica y se vuelca en ella como ejercicio reflexivo de su propia existencia, habita en él. Es así, que durante el desarrollo del texto nos permitiremos intercalarlos.

3 Tomaremos la idea de "felicidad" solo en el sentido de habitar en la imagen y no como una "felicidad" que podría confundirnos si la pensamos como sentido del poema. Especialmente porque más adelante en el poema encontramos palabras que indican lo contrario a lo que entendemos por felicidad.

4 Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 262.

5 Tomás Segovia, *op. cit.*, pp. 735-736.

6 Gastón Bachelard, *op. cit.*, pp. 262-263.

luna, en la existencia de la oscuridad cerrada, "amordazada". Esta oscuridad lo envuelve tanto a él como a la luna "bajo el negro sofoco".

Si bien la compañía de "la luna" contradice la soledad que le atribuimos al poeta, esta compañera aparece como imagen de lo "redondo". Bachelard apunta que este tipo de imágenes: "borran el mundo y carecen de pasado. No proceden de ninguna experiencia anterior. [...] Nos dan una lección de soledad."⁷

La imagen de la luna se dibuja, en el primer verso de la tercera estrofa, como un ejercicio de contemplación, "Tan blanca tan redonda tan grande tan de hielo".⁸ Si bien la cualidad de lo redondo, señala ya el sentido de soledad, este se acrecienta con las adjetivaciones, "tan grande" y "tan de hielo".

Vayamos a la segunda estrofa para entender la idea de contemplación, importante para abonar sobre la soledad del poeta: "Marcho hacia ella y retrocede / Me quedo

quieto y se detiene / Atónita y curiosa".⁹ Existe una relación entre la luna y el poeta, pero solo a partir de la contemplación mutua, es por eso, que en esa distancia que se establece entre ambos, podemos decir que existe otra prueba más del aislamiento del "yo poético".

7 Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2^a edición, 1975, p. 272.

8 Tomás Segovia, op. cit., pp. 735-736.

9 Ibídem.

Agreguemos que, al quedarse quieto, como se lee en el segundo verso de la anterior estrofa, el poeta se enfrenta a la inmensidad que hace más grande su soledad. Siguiendo con Bachelard: "la inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte".¹⁰

Esa otra parte de la que habla el filósofo se describe en la tercera estrofa: "Pero en este rincón confuso / Tan ardorosamente extraviado / Tan lejos ella y yo de todos y de todo / Naufragados de un mundo irrecordable / Espiando mutuamente nuestros cursos / No pensamos en eso". Continúan las imágenes de aislamiento, de desolación. Empero, esta soledad que argumentamos gracias a la imagen de la luna de verano, nos permite decir, siguiendo a Bachelard: "la existencia es redonda". En el poema se existe "no pensemos en eso".



Este es solo un breve acercamiento al universo del poema de Segovia, se nos antojan otras múltiples posibilidades, tales como las imágenes

de aislamiento del "yo poético" en un tiempo indefinido y momentáneo como el que ahora atravesamos; o quizás ahondar en el último verso como invitación a la experiencia poética y no al entendimiento de esta desde las vías del pensamiento, entre otras.

Referencias

- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2.^a edición.
- Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensenación*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Segovia, T. (1998), "Luna de verano", en *Poesía (1943-1997)*, Fondo de Cultura Económica, México.

¹⁰ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2.^a edición, 1975, p. 221.



POLEN