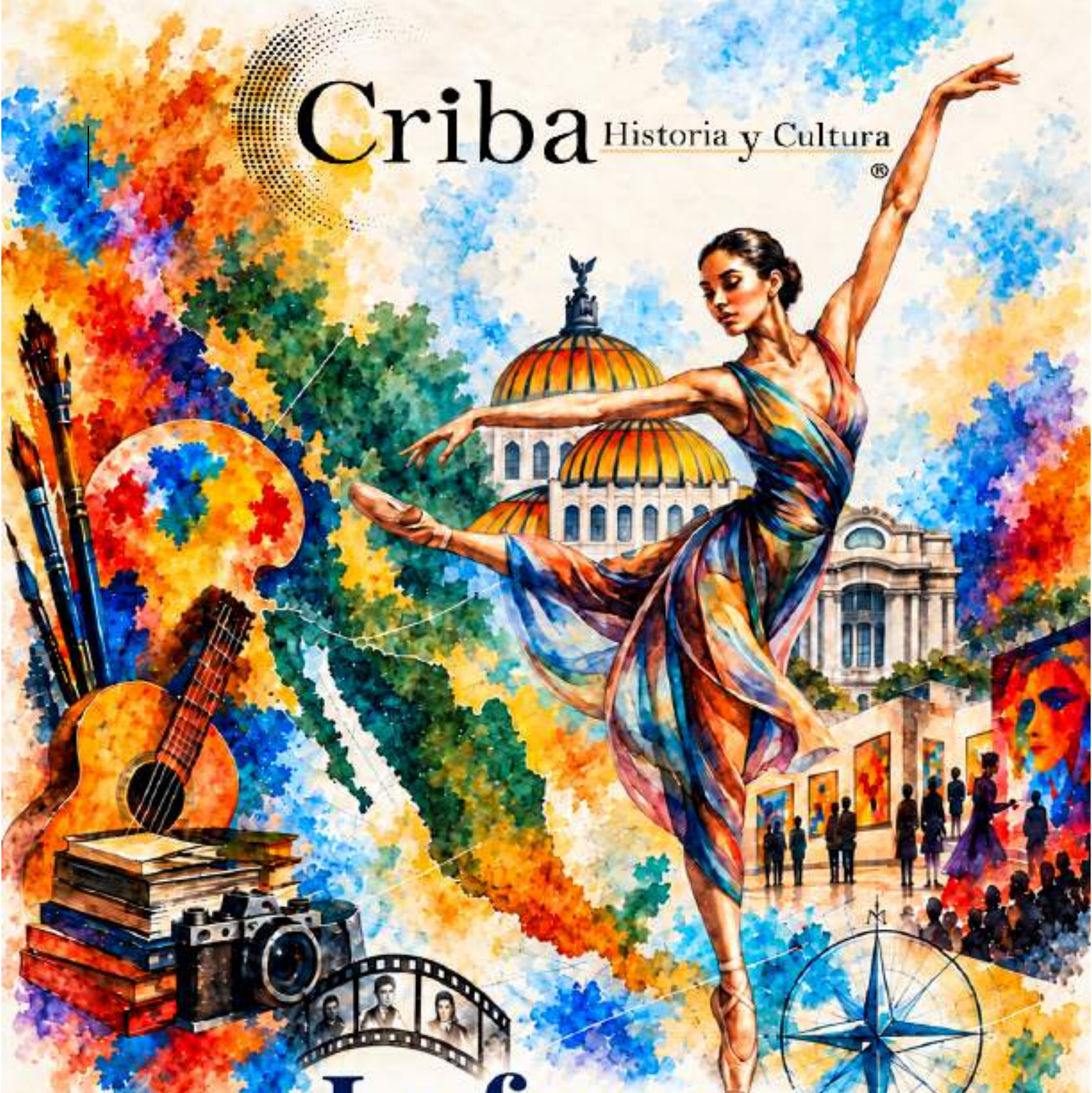
Criba
Historia y Cultura
®



La fuerza de la creación.

Las artes en los escenarios de la cultura contemporánea.

Número 14 (octubre-diciembre) 2026

Criba. Historia y Cultura, Año 2026 (octubre-diciembre), edición trimestral de publicación continua, editada por Galería de las Artes Café, Plaza San Jacinto #16, Col. San Ángel 01000, Álvaro Obregón, Ciudad de México. Página electrónica de la revista: //www.cribahistoriaycultura.com/; correo electrónico: contacto@cribahistoriaycultura.com, editor responsable: Javier Torres Parés; diseño y actualización: Miguel Bello. Reserva de Derechos al uso exclusivo núm. 04-2026-031714530500-102 (difusiones periódicas), **ISSN: 3122-4660**, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Peso digital 28.8 MB.

Esta obra está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.

Criba. Historia y Cultura, Núm. 14, (octubre-diciembre) 2026

Registro crítico y dinámico del México contemporáneo; su objetivo primordial es reunir una amplia y plural gama de autores, opiniones, testimonios y voces documentadas que permitan al lector abordar con perspectiva histórica el escenario múltiple y ciertamente complejo que hoy en día es México.

Criba. Historia y Cultura reúne ensayos, entrevistas, testimonios, reseñas de publicaciones y diversas actividades culturales que abordan temas actuales, nacionales e internacionales relacionados con las ciencias sociales, humanidades y artes, con especial enfoque en la historia.

Comité Editorial

Javier Torres Parés, Ricardo Pozas Horcasitas, Cristina Múgica, Ana María Carrillo, Karla Espinoza Motte, Luz María Uhthoff, Marta Durán de Huerta, Rodolfo Uribe, Anagricel Camacho Bueno, Miguel Urrego, Alberto Paredes.

Director Fundador

Javier Torres Parés

Dirección Ejecutiva

Victoria Tapia Ruiz

Editora Criba. Historia y Cultura

Anagricel Camacho Bueno

Editor Libros del Alicate

Luis Cortés Bargalló

Diseño Editorial

Miguel Ángel Bello

Investigación

Esaú López García

Imagen de portada

Imagen de portada por Anagricel Camacho Bueno con ayuda de Gemini

Número de páginas

108

Periodicidad

Criba. Historia y Cultura, año 2026, edición de publicación continua,

Número de reserva INDAUTOR: 04-2026-031714530500-102, ISSN: 3122-4660

Sitio web

https://www.cribahistoriaycultura.com/

Correo electrónico

contacto@cribahistoriaycultura.com

CONTENIDO

4 **Presentación:** La fuerza de la creación. Las artes en los escenarios de la cultura contemporánea

Anagricel Camacho Bueno

Artículos

7 **Fervores y vanguardia mexicana. Primeros gestos estridentistas**

Daniel Téllez

20 **Entre el sindicalismo y las instituciones: El Ballet del Teatro de las Artes y la disputa por la danza moderna mexicana**

Abril Bata Illescas

34 **El lenguaje visual interactivo. El escenario como cuerpo en la propuesta de Héctor Cruz**

Victoria Tapia Ruiz

45 **La cognición corporizada: Una aproximación al proceso del aprendizaje musical**

Jorge Luis Soto Solano

53 **Columna: Qué/ ¿poesía? Drogas: las antípodas de la conciencia y la sonrisa de los dioses (parte 2 de 3)**

Luis Cortés Bargalló

62 **Philipe Jaccottet: Pequeño cuadrante de otoño**

Alberto Paredes

Coyuntura

64 **Irán. La revolución que cambia el mundo** por Javier Torres Parés

67 Documento 1: Alí Hoseiní Jameneí, *Declaraciones con motivo del 36° aniversario luctuoso del Imam Jomeini*.

77 Documento 2: Ali Hosseini Khamenei, Statements marking the 36th anniversary of the passsing of Imam Khomeini.

Archivos y Documentos

83 ***De mujer a mujer. Rescate del archivo fotográfico de María García*** por Francisco Javier Cervantes Mendoza

Reseña

99 **El *Pasado* de Yareli: la novela de Yarina** por Osmar Sánchez Aguilera

La fuerza de la creación. Las artes en los escenarios de la cultura contemporánea

Presentación

El dossier *La fuerza de la creación. Las artes en los escenarios de la cultura contemporánea* propone una lectura plural de las prácticas artísticas como formas históricamente situadas de conocimiento, intervención y construcción de la memoria. Los trabajos reunidos exploran la vanguardia literaria y visual, la danza moderna, la escena multimedia y el aprendizaje musical para mostrar que la creación no es un proceso autónomo, sino una práctica vinculada con las transformaciones políticas, las instituciones culturales, las tecnologías y las experiencias sociales.

El recorrido inicia con Daniel Téllez quien, en "Fervores y vanguardia mexicana. Primeros gestos estridentistas", examina el estridentismo como una expresión de ruptura estética y posicionamiento frente a la modernidad, atravesada por las tensiones entre nacionalismo y cosmopolitismo, tradición e innovación. Por su parte, Abril Bata Illescas, en "Entre el sindicalismo y las instituciones: El Ballet del Teatro de las Artes y la disputa por la danza moderna mexicana", reconstruye las trayectorias de esta agrupación entre 1939 y 1941 y analiza la profesionalización de la danza como resultado de alianzas, conflictos laborales y proyectos de cultura popular, destacando la participación del Sindicato Mexicano de Electricistas. Desde una perspectiva contemporánea, Victoria Tapia Ruiz, aborda la relación entre espacio escénico, dramaturgia y tecnología multimedia en "El lenguaje visual interactivo. El escenario como cuerpo en la propuesta de Héctor Cruz". Por otro lado, el texto de Jorge Luis Soto Solano, "La cognición corporizada: Una aproximación al proceso del aprendizaje musical", plantea que el aprendizaje musical constituye una experiencia en la que convergen el cuerpo, la acción, la afectividad y el entorno social. Mientras que en la *columna* de Luis Cortés Bargalló, "Drogas: las antípodas de la conciencia y la sonrisa de los dioses (parte 2 de 3)", dedicada a las relaciones entre conciencia, experiencia psicotrópica, poesía y saberes tradicionales. El dossier cierra con "Philippe Jaccottet: pequeño cuadrante de otoño" de Alberto Paredes que recupera la palabra íntima del poeta y ensayista franco-

suizo. A través sus versos delicados y contemplativos, nos conduce por los territorios de la muerte y el duelo, una lectura humana y hermosa. En conjunto, estos textos proponen un recorrido plural por los escenarios de la creación, donde el arte, el cuerpo, la música, la palabra y la conciencia revelan su capacidad para interrogar la experiencia humana y transformar nuestra relación con el mundo.

Además, en esta entrega, Javier Torres Parés presenta en *Coyuntura* "Irán. La revolución que cambia el mundo", una aproximación histórica y geopolítica a la Revolución iraní y sus repercusiones internacionales. Asimismo, la nueva sección *Acervos y documentos* incorpora el trabajo de Francisco Javier Cervantes Mendoza, "De mujer a mujer. Rescate del archivo fotográfico de María García", que recupera el valor histórico y estético de una obra fotográfica vinculada con la vida pública, cultural y cotidiana del México de la segunda mitad del siglo XX. Por último, la reseña de Osmar Sánchez Aguilera, "El Pasado de Yareli: la novela de Yarina", examina los recursos narrativos, autobiográficos y autoficcionales de *Pasado perfecto*, de Yareli Arizmendi.

Confiamos en que este número propicie nuevas preguntas y diálogos críticos, y permita reconocer en las prácticas artísticas tanto las huellas de su tiempo como las posibilidades de imaginar otros futuros. Cada contribución invita a mirar la creación desde sus dimensiones históricas y sociales, así como a descubrir en la fuerza sensible del arte un espacio para la memoria, la reflexión y la transformación cultural.

Dra. Anagricel Camacho Bueno

Coordinadora del Dossier

Fervores y vanguardia mexicana. Primeros gestos estridentistas

Resumen: El artículo explora el movimiento estridentista, el gesto más disruptivo de la literatura mexicana, nacido a finales de 1921 con el manifiesto *Actual No. 1* del poeta Manuel Maples Arce. Irrupción artística en simultáneo con otras expresiones vanguardistas, como el grupo Amauta de Perú, el ultraísmo en Argentina, el creacionismo de Huidobro y el manifiesto del grupo chileno "Rosa Náutica" de 1922. El estridentismo inauguró la controversia entre abrazar un arte estrictamente nacionalista o sumergirse en la inmersión del momento presente, interconectado por los automóviles, los cables telegráficos y las antenas de radio. El grupo tuvo como máxima utopía la fundación de Estridentópolis, una ciudad imaginaria y ultramoderna cuyo nombre le adjudicaron simbólicamente a Xalapa, entre 1925 y 1927.

Palabras clave: estridentismo/ cosmopolitismo/ renovación/ presente inmediato

Mexican Fervor and Avant-Garde: Early Estridentista Gestures

Abstract: This article explores the Estridentista movement, the most disruptive trend in Mexican literature, which emerged in late 1921 with the publication of the manifesto Actual No. 1 by the poet Manuel Maples Arce. This artistic emergence coincided with other avant-garde movements, such as Peru's Amauta group, Ultraism in Argentina, Huidobro's Creationism, and the 1922 manifesto of the Chilean group "Rosa Náutica". Estridentism sparked a debate between embracing a strictly nationalist art and immersing oneself in the present moment, interconnected by automobiles, telegraph cables, and radio antennas. The group's ultimate utopia was the founding of Estridentópolis, an imaginary, ultramodern city whose name they symbolically bestowed upon Xalapa between 1925 and 1927.

Keywords: stridentism/ cosmopolitanism/ renewal/ the immediate present

Daniel Téllez: (Ciudad de México, 1972). Es Doctor en Historia del Arte y Académico de la UPN. Ha publicado diez libros de poesía, doce antologías literarias y es coautor de más de veinte títulos de crítica literaria, narrativa y ensayo. Ha sido colaborador de diversas revistas académicas y literarias, nacionales e internacionales. Artículos y poemas suyos han sido traducidos al inglés, alemán, portugués y griego moderno. Sus libros más recientes son: *No tan lejos. Muestra de poesía mexicana reciente para jóvenes* (UNAM); *Un decir literario: la radiografía lectora* (UPN); *Cuatro esquinas* (Bonilla Artigas Editores); *Manía del albedrío. Antología personal* (Gamar Editores, Colombia), y la tercera edición de *El aire oscuro* (manofalsa editores, Perú).

Correo de contacto: dtellez@upn.mx

Cómo citar este artículo:
Téllez, Daniel. "Fervores y vanguardia mexicana. Primeros gestos estridentistas". *Criba. Historia y Cultura*, núm. 14, octubre-diciembre de 2026, pp. 6-18.

Esta obra está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Fervores y vanguardia mexicana. **Primeros gestos estridentistas**

Daniel Téllez

El norteamericano Carleton Beals, compañero de andanzas del fotógrafo Edward Weston, asienta en su diario de viajes de 1923-1924: "Los hacedores de ruido -¡los estridentistas!-. Tienen que gritar para hacerse oír. Gritan. De ahí lo de *estridentismo*. Ruidismo. Gritan. Arqueles Vela grita. Y Kyn Taniya. Y List Arzubide. Y Salvador Gallardo. Y Gutiérrez Cruz, Elena Álvarez, Mariano Azuela y Xavier Icaza".[1] Sugerente afirmación porque el estridentismo celebra los visos ostensibles de la modernidad, como el maquinismo y la velocidad, y declara su rechazo al nacionalismo chauvinista: "Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telégrafo; sobre los rascacielos, esos maravillosos rascacielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico. Piso cuarenta y ocho",[2] amén de ir en contra de "la vieja literatura agonizante y apestada, académicos retardatarios y específicamente obtusos".[3]

Literaria, a sus comienzos y más artística al final de la corta existencia del estridentismo, la tendencia se invierte y abundan los artistas plásticos: Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot. Este último afirma, seis décadas después de la irrupción estridentista: "Entre los artistas plásticos, mencionaré a Germán Cueto, un verdadero *insider*, a De Zayas y al pintor francés Zárraga".[4] Llama la atención el adjetivo utilizado porque aunque remite la frase a "quien está dentro" y posee información confidencial o asume una posición privilegiada, nada más alejado de la realidad por la postura que Cueto asumió en el grupo; sin embargo no desmerece su talento artístico la comparación con Zayas y Zárraga, aunque en los años veinte, el primero viajaba entre París y Nueva York, mientras que el segundo residía en la capital francesa.

---

[1] Carleton Beals. *Mexican Maze.* p. 264.
[2] Luis Mario Schneider. *El estridentismo, México 1921-1927*. p. 45.
[3] *Ibid*. p. 46.
[4] Stefan Baciu. *Jean Charlot, estridentista silencioso*. p. 69.

El principio estridentista de que todo ejemplo de renovación proviene del extranjero se consuma en el célebre "Directorio de Vanguardia" con el que Manuel Maples Arce cierra el "Comprimido Estridentista" de *Actual Hoja de Vanguardia, Núm. 1,* de diciembre de 1921, donde figuran, entre casi 200 escritores, pintores y figuras intelectuales de Europa, América Latina y México, los nombres de Ramón Gómez de la Serna, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Mario de Zayas, Diego Rivera, José Juan Tablada, Joaquín Torres-García, Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, Tristán Tzara, Francisco Picabia, Paul Eluard, André Bretón, Marc Chagall, Max Ernest, Piet Mondrian, Kandinsky, Marcel Duchamps, Lipchitz, Jean Cocteau, T. F. Marinetti, David Alfaro Siqueiros y un largo etcétera. La proliferación del acompañamiento que usa Maples Arce, con notorias figuras de la vanguardia internacional, manifiesta la conciencia y conocimiento de la actividad internacional, que él tenía, y la proyección que el estridentismo, como movimiento de vanguardia, buscaba frente a lo innovador.

Ha sido objeto de crítica y discusión el carácter fanfarrón de Maples Arce por hacerse acompañar de las "Iluminaciones Subversivas de Renée Dunan, F.T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat Papasseit, etc. y Algunas Cristalizaciones Marginales",[5] sin embargo las manifestaciones particulares de la vanguardia presentan siempre un carácter iconoclasta y escandaloso. Maples Arce asume que el estridentismo encarna ese espíritu de renovación radical que la vanguardia artística, como representación de una parte de la modernidad estética radicalizó y que se vio mermado o debilitado, pronto, en las esferas de la institucionalización del arte, por las entidades de cultura y la historia oficial. Las actitudes artísticas del grupo estridentista y su pronta inclusión en actividades políticas contribuyeron a ese aceleramiento; su desaparición en la historia oficial de la literatura mexicana del siglo XX es patente. No cabe duda de que, a la distancia, pocas de las posturas estridentistas, si bien son producto del glamur imperante en las dos primeras décadas del siglo pasado, continúan teniendo cierto efecto en quienes por primera vez se acercan al estudio de su desarrollo histórico y al análisis de ese microcosmos artístico.

El "Comprimido Estridentista de Maples Arce", fijado en las calles del centro de la ciudad de México y no publicado en alguna revista literaria o foro determinado, estaba dirigido contra los males sufridos por un pequeño grupo cultural. De esa postura rebelde de

[5] "Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce". *Actual No. 1 Hoja de Vanguardia*. (encabezado).

Maples Arce nacerán dos actitudes que definirían la aventura estridentista. Por un lado, una forma de arte público que tiene sus raíces en lo que él definió como "nuestra formidable estética dinámica", esto es, en la vida cotidiana pensada desde las entrañas de la nueva metrópoli: fábricas, automóviles, tranvías, letreros luminosos, cables telegráficos, escaparates, carnavales, obreros, concreto, acero, entre otros. Por otra parte, en un intelectualismo cosmopolita que iba de la mano con la vanguardia internacional, evidentemente, pero que tuvo pocas posibilidades de diálogo con una audiencia masiva.

Maples Arce consideraba su manifiesto como un proyecto de difusión cultural que daría a conocer las ideas de la vanguardia internacional a la juventud mexicana. Esta incorporación de ideas provocó las acusaciones de falta de originalidad que, hasta hoy, después del centenario de su irrupción, carga el estridentismo. En una serie de audaces provocaciones y acciones, cuyos dardos alcanzaron a figuras emblemáticas del siglo XIX mexicano, como Enrique González Martínez o Artemio de Valle Arizpe, el carácter particularmente mexicano del estridentismo resonó en algunos sectores de la juventud del país, no sólo de la capital, abrazó y sentó las bases para desarrollarse singularmente en un contexto posrevolucionario, muy nuestro.

En *Soberana Juventud*, de 1967, uno de sus tres volúmenes autobiográficos, Maples Arce admite lo siguiente sobre su impaciencia renovadora vertida en *Actual Hoja de Vanguardia No. 1*: "La emprendí contra los poetas consagrados, mantuve una decisión iconoclasta.[6] Proclamé la creación de una poesía nueva, juvenil, original, sensible al espíritu moderno, una ´magia verbal´, una superación de las viejas formas retóricas".[7] Desde la primera parte del manifiesto introduce ese estilo iconoclasta y extravagante, característicos del estridentismo, en frases peculiares como "en nombre de la vanguardia actualista de México" y "me centralizo en el vértice eclactante de mi insustituible categoría presentista, equiláteramente convencida y eminentemente revolucionaria";[8] cabe acentuar que términos

[6] Renato Poggiolli anota: "…la iconoclastia del arte moderno es más un acto polémico, un gesto retórico, un hecho práctico y voluntario que creativo o artístico. […] Pero esto no quiere decir que la actitud iconoclasta pueda ser siempre reducida a un gesto vulgar de protesta o un acto brutal de vandalismo. Su más profunda raíz es a veces la aspiración casi religiosa a una libertad emotiva y mental absoluta, el deseo de reconquistar una ingenuidad o una inocencia de visión que el hombre moderno parece haber perdido para siempre, la ansiosa voluntad de descubrir leyes eternas de la forma ideal o perfecta". *Cfr.* Renato Poggioli. *Teoría del arte de vanguardia*, trad. de Rosa Chacel, p. 186-187.

[7] Manuel Maples Arce. *Soberana Juventud*. p.122.

[8] "Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce". *Actual No. 1 Hoja de Vanguardia.* Sección E.

como estridente y actualismo son usados de manera común y se intercambian, sin ninguna inclinación especial por alguno, en los años de vida del estridentismo.

Maples Arce incorpora y defiende el uso del término «estridentismo» como una estrategia de blindaje contra «los embates de los últimos plebiscitos intelectivos». Aunque el término se ha asociado naturalmente con el carácter estridente del movimiento, Francisco Javier Mora[9], en su tesis doctoral —un espléndido y ameno retrato de Germán List Arzubide—, sugiere que Maples Arce pudo haber tomado el adjetivo «estridente» del soneto «Rosa de sanatorio» (1919), del poeta gallego Ramón María del Valle-Inclán. En el primer verso del segundo cuarteto se lee: «Cubista, futurista y estridente»:

Rosa de sanatorio

Bajo la sensación del cloroformo
me hacen temblar con alarido interno,
la luz de acuario de un jardín moderno.
y el amarillo olor del yodoformo.
Cubista, futurista y estridente,
por el caos febril de la modorra
vuela la sensación, que al fin se borra,
verde mosca, zumbándome en la frente.
Pasa mis nervios, con gozoso frío,
el arco de lunático violín;
de un sí bemol el transparente pío
tiembla en la luz acuaria del jardín,
y va mi barca por el ancho río
que separa un confín de otro confín.[10]

Valle-Inclán fue incluido por Maples Arce en el "Directorio de Vanguardia" al que me he referido líneas antes, además, el poeta nacido en Villanueva de Arosa habría visitado por segunda vez nuestro país, desembarcando del puerto de Veracruz, el 7 de septiembre de 1921.

[9] Francisco Javier Mora. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*. p. 28.

[10] Escrito durante la estancia de Valle-Inclán en un hospital, "este poema fue colocado en el postrero lugar de su libro de poemas último, titulado *La pipa de kif* (1919), libro realizado posteriormente a *El pasajero* (1920), a pesar de haber sido publicado antes; con título tan sugestivo y emparentado con *Las flores del mal* de Baudelaire, iniciaría el ciclo esperpéntico en la obra de Valle, pues es anterior a *Luces de Bohemia* (1920), la cual suele considerarse como la primera manifestación de la teoría del esperpento en Valle-Inclán". *Cfr.* José Servera Baño. "Un hipotético soneto surrealista de Valle-Inclán. Análisis de ´Rosa de Sanatorio´", Revista *Caligrama*, vol. 1, t. 1, p. 53-64.

La agitación cultural que surge en América Latina, en la década de los años veinte, precedidos de la Primera Guerra Mundial, se vinculó inmediatamente con el clima de lucha social que se vivía en varios países del continente. La Revolución fue el parteaguas en nuestro país, sin embargo, la categoría efectista del vanguardismo emparenta diversos grupos culturales latinoamericanos que, sin vínculos aparentes, comparten un mismo impulso, "facetas distintas –anota Merlin H. Forster– de un mismo todo literario y cultural".[11] Los ultraístas en Argentina, los modernistas en Brasil, el grupo Amauta en Perú y los estridentistas, irrumpen entre 1921 y 1922. Así surge *Actual Hoja de Vanguardia No. 1* en las calles de la capital mexicana, al mismo tiempo los ultraístas daban a conocer, en Buenos Aires, el periódico mural *Prisma*; la irrupción estridentista también coincide, en 1922 con la Semana de Arte Moderna en Sao Paulo, Brasil, entre otras manifestaciones.

Atención importante merece el poeta creacionista Vicente Huidobro, mencionado en el "Directorio de Vanguardia", el eslabón más cercano al estridentismo, dice Luis Mario Schneider, puesto que sus libros circulaban en México. Huidobro, precursor de las vanguardias latinoamericanas, advierte desde la primera década del siglo XX la necesidad de transformar la estética tradicional, en ese entonces bajo el influjo modernista de Rubén Darío. Influjo decadentista, anota Huidobro, por lo que, a la luz de la dinámica de la movilidad y trayectoria de los artistas de vanguardia, cuyo "modelo" itinerante superaría fronteras, lo lleva a París en 1916, ombligo de la revolución estética del momento. "Provisto de algunas armas que le permiten desencadenar tácticas propias de la guerrilla vanguardista", anota Jorge Schwartz, como el Manifiesto *Non serviam*, leído en el Ateneo de Santiago de Chile, en 1914, o el poema "Arte poética" (1916), delinean las ideas principales de la teoría creacionista: un arte autónomo y racional donde la creación le pertenece al poeta porque este "es un pequeño Dios". Para el creacionismo, cuyos primeros tanteos en Huidobro datan de 1912, antes de viajar a París,

> la verdad exterior que existe *a priori* es despreciable desde el punto de vista artístico. El arte sólo busca la verdad interior, aquella a la que el creador le da forma y vida, y que no existiría sin él.
> Así que hay dos verdades: la verdad de la vida y la verdad del arte.
> Para los *creacionistas*, la Venus de Milo es una verdad de la vida, pues no es bella en sí misma, sino que, por evocación, pareciera que nos hace pensar en la belleza femenina.

[11] Merlin H. Forster. *Tradition and Renewal: Essays on Twentieth-Century Latin-American Literature and Culture*. p. 49.

> Por el contrario, una mesa se incluiría más bien en la verdad del arte, pues una mesa es bella en sí misma, no por evocación. Ella agrega a la naturaleza algo que ésta no tenía, algo inventado en todas sus partes.[12]

Huidobro insistiría en hacer notar la diferencia entre la verdad de la vida y la verdad del arte; una existe antes del artista, afirma, mientras que la otra le es posterior, porque es producida por éste. "El confundir ambas verdades es la principal fuente de error en el juicio estético. Debemos poner atención en este punto, pues la época que comienza será eminentemente creativa. El Hombre se sacude su yugo, se rebela contra la naturaleza como antaño se rebelara Lucifer contra Dios…"[13] La primera, segunda y tercera condición del poeta, afirma Huidobro, es crear; solo eso. Y aunque su discurso vanguardista tiene raíces futuristas –puesto que su encendida actividad parisina lo lleva a fundar revistas, colaborar en otras y vincularse con los nombres más representativos de la época– su vigorosa estirpe también se alía con otras tradiciones que ya se advierten en sus libros *Ecuatorial* (1918), *Poemas árticos* (1918) y se consolidan en *Altazor* (1919-1931).

Pese al carácter controvertido que polarizó la crítica de la vanguardia que Huidobro representó, las manifestaciones literarias y revistas experimentales bajo su influencia, son notables en los años veinte –aun cuando estuvo ausente de Chile, entre 1916 y 1925. En 1922 aparece "Rosa náutica", manifiesto publicado en el único número de *Antena Hoja vanguardista*; está firmado por "La dirección del movimiento vanguardista chileno", conformado por 25 figuras y un apartado de adhesiones al texto: Vicente Huidobro, Jacques Edwards, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Norah Borges y Manuel Maples Arce. El tono provocativo, asume estar en sintonía con la vanguardia internacional:

> Europa es hoy el tablero de una planta eléctrica, donde se abren bajo el gobierno de los fosforescentes operadores, las múltiples rosas amarillas de las ampolletas. Y de ese enorme tablero parten incontables ISMOS, cables submarinos o terrestres que han buscado los intersticios eocénicos, traspasando invertebradamente los estratos seculares para transmitir a las cuatro esquinas de la Rosa Náutica la nueva vitalidad eléctrica, la futurista sensibilidad y la debiscencia jugosa del *humour* que en Europa, corazón del planeta, han sustituido a los ancestralismos fatalistas.[14]

---

[12] Vicente Huidobro. "La actual literatura en lengua española". Carta a Paúl Dermée, publicada en *L´Esprit Nouveau. Revue Internationale Ilustrée de l´Activité Contemporaine* 1, noviembre, 1920, p. 111-113.
[13] "La creación pura". Manifiesto publicado en *L´Esprit Nouveau* No. 7, abril, 1922, citado en Vicente Huidobro. *Obras Completas* 1, p. 718-722.
[14] "Rosa Náutica" en *Antena. Hoja vanguardista*, mayo de 1922, en Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. p. 125-128.

Como en los aspavientos del "Comprimido Estridentista", hay una contestataria posición frente a la tradición decimonónica de "tres generaciones reglamentarias atrofiadas por el PHATOS romántico", mediante un lenguaje irónico, una sintaxis convulsa y tecnológica, así como la apropiación actualista del presente: "Las poleas de trasmisión del mundo taladran nuestras membranas auriculares y, despertados de los eglójicos adormilamientos, engranamos nuestro corazón al gran sistema nervioso de las máquinas futuras. Tenemos la juventud de los calendarios, que hacia la tarde ya no son sino un montón de hojas amarillas: pero nuestra hora la viviremos cien años más tarde".[15] En sintonía con el futuro al que afirman pertenecer y donde serán juzgados y explicados, asumen haber nacido "en el Espíritu Nuevo de Apollinaire, Marinetti, Huidobro: de modo que no tenemos necesidad de sacudir las paredes ahumadas de los figones literarios antecedentes".

Por esos años, así como Huidobro vuelve a Chile, diversos artistas mexicanos que habían vivido en Europa regresaron con la idea de inyectar un nuevo espíritu a las causas juveniles; el caso de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, destaca por su simpatía con el estridentismo y su cruzada por una reinvención profunda ante la crisis que vivía la estética del arte y la literatura mexicana. Describiría List Arzubide:

> En esa hora, por el año de 1922, la generación que había crecido en el fragor de la lucha, alcanzó altura responsable y vio el juego de los llamados intelectuales de la dictadura y se propuso desenmascararlos. La tarea era difícil, porque muchos de ellos habían hecho su agujero entre gritos y gestos en la impura conciencia de las ciudades y se les tenía por los únicos. Además, los que llegaban, todos jóvenes, todos recién aparecidos, no contaban con la fuerza del prestigio más o menos discutible, pero al fin existente, y su única fuerza era la acción inmediata, la decisión y la irreverencia. No creían en los dioses mayores a los que había visto temblorosos de miedo ante las turbas enfurecidas, salir huyendo en los peores aspectos. No apreciaban a los que habían alabado a todos los poderosos del gobierno. Tenían un real desdén por un arte que sólo había servido para ensalzar tiranos, así fueran éstos de la clase siniestra del mismo Victoriano Huerta. Los jóvenes llegaban iconoclastas y rebeldes, sin ningún lazo con el pasado vergonzoso, altaneros al sentir que representaban la protesta de un pueblo en armas, irrespetuosos por los viles aspectos que habían contemplado en los anteriores, decididos al combate, duros e incontenibles…[16]

[15] *Ídem.*
[16] Germán List Arzubide. *El movimiento estridentista.* Cuadernos de Lectura Popular, 1967, p. 7-8.

Esos jóvenes iconoclastas a los que se refiere List Arzubide, que se incorporaron al estridentismo, fueron el escultor Germán Cueto, el poeta Luis Quintanilla y el artista francés, Jean Charlot. También agregarían colaboraciones importantes del Dr. Atl y Roberto Montenegro (con las portadas de los libros de Kyn Taniya, *Avión* y *Radio*, 1923 y 1924, respectivamente), aunque nunca se incorporaron al movimiento. Asimismo, se fortaleció el movimiento estridentista con la colaboración altamente productiva de Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez y Ramón Alva de la Canal (RAC), igualmente de los fotógrafos Tina Modotti y Edward Weston; visiones experimentales que apuntalaron una estética visual estridentista a través de la reproducción –en las páginas de sus publicaciones periódicas y portadas de libros– que llegara a un público masivo. El eje Cueto-Charlot-Revueltas-Méndez-RAC fue quien dio visibilidad estética al estridentismo. Mezcla iconoclasta de estilos imperantes en la década de los años veinte, cubismo, futurismo, constructivismo, pasando por el *art decó*, entre otros estilos, estos artistas atemperaron los ímpetus juveniles del estridentismo y aliaron fehacientemente la creación estética con la Revolución. Sus portadas e ilustraciones para la revista *Irradiador, Ser,* y *Horizonte*, además de los emblemáticos grabados de los libros estridentistas así lo corroboran.

Sabido es que los artistas que vivieron en el extranjero colaboraban o eran corresponsales en las publicaciones periódicas más importantes del momento: *El Universal Ilustrado, Revista de Revistas y Zig-Zag*; en sus páginas, Rafael Lozano, Arqueles Vela o Carlos Noriega Hope, dieron cuenta de lo que pasaba en Europa con los artistas de vanguardia. Pese a ello, el estridentismo nunca abrazó totalmente al futurismo; su adopción fue, en términos populares, una necesidad de estar en sintonía con los tiempos que corrían; futurismo se asociaba peyorativamente con todo aquello que oliera a experimentación o modernidad. Más evidente fue, por un lado, la simpatía del estridentismo con el futurismo cuando exclama el culto por la velocidad, y por otro, su rechazo a Marinetti cuando este se adhiere a la ideología fascista.

En la sección VI del "Comprimido Estridentista" Maples Arce alude a que la modernidad se materializa en el automóvil y en las dislocaciones que provoca la velocidad. Nuevos estímulos y obsesiones, similares a los futuristas, interpelan la cotidianidad del poeta: "Accesorios de automóviles, refacciones Haynes, llantas, acumuladores y dínamos, chasis,

neumáticos, klaxons, bujías, lubricantes, gasolina […] Todo tiembla. Se amplían mis sensaciones. La penúltima fachada se me viene encima".

Así, entre la dialéctica de la prontitud del mundo y el estado subjetivo del yo, que va más allá de la exaltación banal de la tecnología, surge el arte. Hay, entonces, un "yo" superatista que marca diferencia con los futuristas; mientras que aquellos suprimen lo personal en su exaltación de la máquina, los estridentistas resaltan el yo –enfáticamente presente- que experimenta la velocidad del automóvil y el delirio de la ciudad. En la sección XII anota Maples Arce: "Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente; atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el "yo" superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo, y renovado siempre. Hagamos actualismo."

La admiración y simpatía por el presente industrializado resulta muy estimulante para Maples Arce y los estridentistas –ahí la mención de Marinetti– sin embargo, anticipan una emoción mayor frente a la vida urbana contemporánea (la estética visual estridentista: máquinas, chimeneas, puentes, obreros) sobre la rancia vida literaria (las "poematizaciones") de la época.

La exaltación del marketing comercial –la globalización imperante– es una realidad que se confronta con el nuevo lenguaje turbulento que busca dejar atrás las estéticas que en el pasado se valoraban como esenciales. Aquí subyace el llamado revolucionario, "Cosmopoliticémonos", que inaugura en nuestro país la controversia entre gravitar entre el arte nacional –materializado en símbolos folclóricos– o rechazarlo desde la inmersión del momento presente e incorporarse a la hoy llamada aldea global, representada por los automóviles, los cables telegráficos y las antenas de radio.

El llamado estridentista no sólo a trascender el nacionalismo posrevolucionario, porque "Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional", también deja constancia de que el estridentismo pretende ser la culminación de las vanguardias anteriores. En la Sección VII del Comprimido Estridentista, Maples Arce escribe:

> Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de "ismos" más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de

> todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio –sincretismo– sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual.

Anota Elissa J. Rashkin que "el llamado a trascender los *ismos* previos mediante la creación de una síntesis depuradora se interpreta como una actitud anticolonial similar a la *antropofagia* (canibalismo) por la que abogaría unos años más tarde el escritor modernista brasileño Oswald de Andrade en su *Manifiesto Antropófago* (1928)".[17] Si bien es cierto que las propuestas son análogas, mientras que Oswald de Andrade se manifiesta "Contra todos los importadores de conciencia enlatada" y propone que "Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente",[18] Maples Arce matiza el derrocamiento del grupo de poder cultural tomando lo mejor de los movimientos europeos, logrando así, en palabras de Luis Mario Schneider, "el gesto más atrevido y escandaloso de la literatura mexicana".

El grupo estridentista tuvo como utopía la fundación de "Estridentópolis" en 1975, una ciudad imaginaria y ultramoderna, cuyo nombre adjudicarían a Xalapa[19] cuando se asientan allá, en 1925, bajo el mecenazgo del General Heriberto Jara. En esa ciudad de ensueño futurista habría un edificio, proyecto encargado a Germán Cueto, torres de radio y la Universidad Estridentista. En su crónica *El movimiento estridentista*, List Arzubide señala: "Estridentópolis realizó la verdad estridentista: ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana, corrigió las líneas rectas de la monotonía desenrollando el panorama […] Arrasada por los discursos que dictan Maples Arce y list arzubide desde el balcón de las audacias, surge entre los proyectos a 100 h.p. de Germán Cueto, y es en cada mañana una ciudad nueva para los ojos de los que la corrigen de entusiasmos".[20] El proyecto de Cueto, "Estridentópolis en el año de 1975" (1925), pensado para su consolidación 50 años después (en 1975), imagen

---

[17] Elissa J. Rashkin. *La aventura estridentista*. p. 60.
[18]Oswald de Andrade. *Manifiesto Antropófago* en Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas.* p. 173-174.
[19] Los estridentistas descentralizan el movimiento cultural en la capital del país y se integran con éxito en una ciudad de provincia apenas mayor que un pueblo. Sin abandonar sus vínculos con la capital, actúan con libertad e impactan en un proyecto cultural gubernamental con logros significativos. Sin embargo, mientras que en la capital del país se oponían al sistema y pugnaban por la renovación estética, en Xalapa, con Maples Arce como secretario de Gobierno, su liderazgo y entusiasmo estridente se ve mermado; List Arzubide tomaría las riendas del grupo y fundaría la revista *Horizonte* en 1926, con diseño e ilustraciones de Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez; adoptaban así la ideología social del gobierno de Jara. De esa vanguardia politizada data el estadio construido en 1925, junto al campus de la Universidad Veracruzana, construida, ésta, hasta 1944.
[20] Germán List Arzubide. *El movimiento estridentista.* p. 93-97.

poco nítida en el libro de List Arzubide,[21] resume el imaginario estridentista sobre el desarrollo de las metrópolis anheladas: una ciudad moderna erizada de varios rascacielos, delineados por cubos, grandes volúmenes y ventanas que se diluyen y ofertan, al lector, una visión más realista que vanguardista, del proyecto de urbanización que los estridentistas idearon.

El breve periodo en el que el General Heriberto Jara, gobernador de Veracruz, impulsó la modernidad en su estado, al lado del grupo estridentista, fue tiempo suficiente para presentar y dar vida a tres proyectos que transformarían la realidad xalapeña y el estado mismo. Dos de ellos modificaron drásticamente el paisaje urbano, la Universidad Veracruzana y la construcción del Estadio Xalapeño. Un tercero no vería la luz, la Ciudad Jardín, proyecto urbano de gran envergadura "con un criterio de progreso, basado en la organicidad de su trazado, condiciones de higiene prevista, control de la especulación, modo de financiamiento y tipo de población a la que iba dirigido".[22] Diversas razones económicas y "de disponibilidad de sitio" no permitieron madurar las aspiraciones sociales posrevolucionarias, el discurso oficial y los novedosos conocimientos urbanísticos y arquitectónicos que dicho proyecto nacionalista abrazaba, de la mano del ingeniero Modesto Rolland, quien advirtió en la imaginada Estridentópolis la posibilidad de establecer una nueva ciencia de la urbe, construida y trazada solo por expertos y donde los intereses individuales se supeditan al bien común.

Bibliografía

Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. México, CONACULTA, Ediciones Sin Nombre, 2002.

Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

Horizonte 1926-1927, México, FCE, Universidad Veracruzana, INBA, 2011, (Col. Revistas Literarias Mexicanas Modernas).

Huidobro, Vicente. *Obras completas Tomo I y Tomo II*. Santiago, Andrés Bello, 1976.

[21] *Ídem.*

[22] Daniel Rolando Martí Capitnachi (coord.). *Estridentópolis: un correlato histórico del urbanismo y la arquitectura de principios de siglo XX en Xalapa, México*. p. 149.

List Arzubide, Germán, comp. *Opiniones sobre el libro "El Movimiento Estridentista" de germán list arzubide*. México, FEM, 1980, (Col. Pensamiento Actual No. 39).

_____. *El movimiento estridentista*. México, Cuadernos de Lectura Popular-SEP, 1967.

Maples Arce, Manuel. *Mi vida por el mundo.* México, Universidad Veracruzana, 1983.

_____. *Soberana Juventud*. Madrid, Plenitud, 1967.

Mora, Francisco Javier. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*. España, Universidad de Alicante, 1999.

Poggioli, Renato. Teoría del arte de vanguardia. Trad. Rosa Chacel, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 2011.

Sáenz, Olga. *El futurismo italiano*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2010.

Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. México 1921-1927.* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, (Col. Monografías de Arte No. 11).

_____. *El Estridentismo o Una Literatura de la Estrategia*. México, Ediciones de Bellas Artes, 1970.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos.* México, FCE, 2013, (Col. Tierra Firme, 11).

Sedlmayr, Hans. *La revolución del arte moderno*. Trad. José Aníbal Campos. Barcelona, Acantilado, 2008.

Entre el sindicalismo y las instituciones: El Ballet del Teatro de las Artes y la disputa por la danza moderna mexicana

Resumen: Este artículo analiza las tensiones políticas y artísticas que atravesaron el desarrollo del Ballet del Teatro de las Artes (1939-1941). Con base en ello, examina el control del Departamento de Bellas Artes sobre la danza profesional y destaca el papel clave del Sindicato Mexicano de Electricistas en el origen de la danza moderna en México**.**

Palabras clave: danza moderna mexicana/ Departamento de Bellas Artes/ Sindicato Mexicano de Electricistas/ nacionalismo.

Between Trade Unionism and Institucions: The Teatro de las Artes Ballet and the Dispute Over Mexican Dance

Abstract: This article analyses the political and artistic tensions that shaped the development of the Ballet del Teatro de las Artes (1939–1941). Based on this analysis, it explores the control exercised by the Departamento de Bellas Artes over professional dance, while also highlighting the pivotal role of the Sindicato Mexicano de Electricistas in the origins of modern dance in Mexico.

Keywords: Mexican modern dance/ department of Fine Arts/ Mexican Electrical Workers´ Union/ nacionalism.

Abril Bata Illescas: Doctora en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Su investigación se especializa en la historia política y de género, así como en la danza y la diplomacia cultural en el siglo XX. Ha participado en congresos, seminarios y coloquios relacionados con dichos temas, sobre los que también ha publicado algunos trabajos. En 2025, su proyecto doctoral "Seis mujeres en la gestión burocrática de la danza mexicana a través de la esfera de lo tolerado, 1921-1964" recibió la Mención de Honor del Premio Charles A. Hale que otorga la *Latin American Studies Association* (LASA). Actualmente, es investigadora posdoctoral del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM e integrante del Seminario de Historia Política de la Facultad de Filosofía y Letras, donde también es profesora.

Correo de Contacto: karenabrilbataillescas@gmail.com

Cómo citar este artículo:
Bata Illescas, Abril. "Entre el sindicalismo y las instituciones: El Ballet del Teatro de las Artes y la disputa por la danza moderna mexicana". *Criba. Historia y Cultura*, núm. 14, octubre-diciembre de 2026, pp. 19-32.

Esta obra está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Entre el sindicalismo y las instituciones: El Ballet del Teatro de las Artes y la disputa por la danza moderna mexicana, 1939-1941

Abril Bata Illescas

Introducción

En 1940 se formó el Ballet del Teatro de las Artes (BTDA). Bajo el amparo económico del combativo Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), la compañía —dirigida por la bailarina estadounidense Waldeen von Falkenstein— se propuso emplear la danza moderna para crear un arte coreográfico "del pueblo y para el pueblo". A diferencia de lo ocurrido desde 1932, cuando la creación de la "danza mexicana" se centralizó en la Escuela de Danza de la SEP, el BTDA buscaba ser un espacio de creación libre, crítica y sin fines proselitistas, así como una alternativa para que los artistas tuvieran una vida profesional digna y estable, algo ajeno a los objetivos del proyecto oficial del Departamento de Bellas Artes (DBA).

La compañía se fortaleció con rapidez y profesionalizó su trabajo en cuestión de meses. Sin embargo, el Estado mexicano no estaba dispuesto a ceder el dominio de la expresión dancística, cuya utilidad como difusora de principios políticos e imaginarios nacionales ya había constatado. De manera inesperada, el DBA desplegó una serie de estrategias para institucionalizar el proyecto sindical y usarlo a favor de su propia agenda. Con esto puso fin a uno de los primeros intentos de crear una compañía independiente e invisibilizó la participación de las instancias no gubernamentales en el inicio del Movimiento Mexicano de Danza Moderna.

Con el fin de abonar a la comprensión del fenómeno, este artículo analiza las tensiones políticas y artísticas que atravesaron el desarrollo del Ballet del Teatro de las Artes entre 1939 y 1941. Con base en ello, examina el control del DBA sobre la danza profesional y destaca el papel clave del Sindicato Mexicano de Electricistas en el origen de la danza moderna en México.

En búsqueda de la "danza mexicana"

En 1932, en el contexto del paulatino abandono del nacionalismo cultural vasconcelista y la búsqueda de la institucionalización de lo "mexicano" promovida por el gobierno de Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) (Pérez-Montfort 183), se fundó la Escuela de Danza de la SEP. Con ella dio inicio un largo y fluctuante proceso de creación de una danza mexicana de carácter

institucional que fuera capaz de representar escénicamente el discurso político y estético promovido por el Estado revolucionario, con el fin de servir como medio para difundir su proyecto identitario. A diferencia del ejercicio empírico que las profesoras de danza realizaron en momentos previos, sobre todo en el contexto de la educación básica y los festivales cívicos, esta institución pretendió crear un lenguaje académico, homogeneizante y estilizado, autorizado para representar a la nación ante sí misma, al menos en un principio (Tortajada, *Danza y poder* 58).

Lo cierto es que, para ese momento, los profesionales de la danza con conocimientos de las expresiones locales eran casi inexistentes. Por ello, un grupo de artistas que incluyó pintores, músicos y bailarines de diferentes estilos asumió la responsabilidad de encaminar el proyecto. Sin embargo, desde un principio, la autoridad de las hermanas Nellie y Gloria Campobello sobresalió del resto, tendencia que se acentuó con el paso de los años. Nellie, la mayor de ellas, consolidó su posición como burócrata cultural y utilizó el poder que le fue concedido como ayudante del director, Carlos Mérida, para favorecer su perspectiva sobre la danza, convirtiéndose en el pilar de la escuela en compañía de Gloria (Bata, "Seis mujeres en la gestión…" 95).

En vista de que su formación dancística y la de buena parte del cuerpo docente se fundamentaban en la danza clásica o ballet, este fue el lenguaje que emplearon para entrenar a los estudiantes, así como para estilizar y homologar la diversidad dancística del país, que conocieron durante sus visitas de estudio por el territorio nacional. De esta manera, la escuela se consolidó, no sin dificultades, de la mano de las Campobello. Las coreografías producidas por ellas y por el resto de los profesores fueron reconocidas por el Departamento de Bellas Artes[23] como representaciones aceptables de la mexicanidad, por lo que su difusión fue amplia: se presentaron en escuelas, festivales, mítines políticos, reuniones artísticas y diplomáticas y en muchos eventos más. Instituciones como la Universidad Nacional y la Escuela Nacional de Maestros reprodujeron las directrices corporales y escénicas establecidas por la ED. Incluso extranjeros se acercaron a ella para recibir información sobre la forma correcta de ejecutar la danza mexicana. En síntesis, se convirtió en la institución que

[23] Sección de la SEP dedicada a la gestión de actividades artísticas y a la difusión de los principios nacionalistas.

centralizó la producción de la danza académica (Bata, "La institucionalización de la danza…" 76)

En 1937, Nellie asumió la dirección de la escuela que adquirió carácter nacional. Así, la tendencia hacia el ballet clásico se acentuó como respuesta a sus intereses personales,[24] mismos que impulsó con menos recato una vez que ocupó el cargo. Esto tuvo como consecuencia el debilitamiento de la institución y de su discurso por dos motivos fundamentales. El primero fue que Nellie, en su afán por concentrar poder en su persona y en su proyecto, tuvo muchos desencuentros con artistas y autoridades institucionales, como Celestino Gorostiza, jefe del DBA (Campobello 86). Además, su afán por privilegiar el lenguaje clásico mermó la posibilidad de explorar otras corrientes artísticas que estaban en *boga* en el mundo.

Ambos factores, junto con la situación política del país, contribuyeron a que artistas e intelectuales comenzaran a considerar otras alternativas. Hay que recordar que la administración de Lázaro Cárdenas (1934-1940) asumió un papel intervencionista y centralizador, concediéndole un carácter pedagógico al arte dirigido a las masas, que articulaba el nacionalismo, el discurso revolucionario y la lucha de clases. Para asegurar dicho carácter, se promovió la creación de instituciones y la colaboración con artistas (Lerner 76). En ese contexto, no resulta extraño que algunos, como el propio Mérida —para entonces director destituido de la escuela—, llamaran al gremio y a las instituciones a reconocer que el ballet, por su carácter aristocrático y burgués, era obsoleto e insuficiente para atender las necesidades discursivas del México contemporáneo ("La danza moderna" 23). La solución les parecía evidente: aproximarse a la propuesta dancística estadounidense.

El Teatro de las Artes: una propuesta de avanzada

En los albores de 1939, personajes como Martha Graham, en Estados Unidos, y Mary Wigman, en Alemania, causaban furor entre la crítica teatral con sus puestas en escena, que rechazaban la rigidez y el anacronismo del ballet, y reformulaban la creación coreográfica hacia un lenguaje universal con sentido social, local y nacionalista. Por eso, cuando el DBA tuvo la oportunidad de invitar a la estadounidense Anna Sokolow a viajar a México con su

[24] Tras unirse al cuerpo de profesores de danza de la SEP, Nellie propuso invertir el presupuesto destinado a la ED en una compañía mexicana de ballet, de la que ella y su hermana serían las protagonistas.

compañía para presentar sus piezas dancísticas (Warren 67), la administración de Gorostiza pensó que ella podría ser la encargada de reformular la danza mexicana para equipararla a las nuevas tendencias internacionales, fortaleciendo el proyecto cultural mexicano.

Sin embargo, la experiencia no resultó como se esperaba; aunque Sokolow causó buenas impresiones entre el público, se negó a poner su producción al servicio del Estado mexicano y del nacionalismo, por lo que el DBA no sólo abandonó la expectativa de convertirla en directora de una nueva compañía, sino que ni siquiera cumplió con los compromisos que contrajo al alentarla a viajar a México ("El perfil del mes" 6). Debido a ello, instancias no gubernamentales, como los sindicatos, tuvieron que intervenir en favor de la coreógrafa.

Primero, su compañía recibió apoyo de la Delegación Sindical de los Trabajadores del Palacio de Bellas Artes (DSTPBA). En las semanas siguientes, contó con el patrocinio de la Alianza de Obreros y Empleados de la Compañía de Tranvías de México y del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), que accedieron a brindar financiamiento para prolongar la temporada dancística, que pasó de seis funciones a veinte, muchas de ellas dirigidas a obreros y empleados, tranviarios y electricistas (Tortajada, *Frutos de mujer…* 361). Pero la intervención de estos últimos fue más allá. Hacia mayo de 1939, el Consejo de la Casa del Artista, dependiente del SME, intervino a favor de Sokolow ante la SEP y consiguió que Gonzalo Vázquez Vela, secretario de Educación, la contratara durante ocho meses para entrenar al Grupo de Ballet de la Casa del Artista. Cuando el contrato terminó, Gorostiza creó el Ballet de Bellas Artes, integrado por bailarinas mexicanas dirigidas y entrenadas por la estadounidense ("Ana Sokolow se queda…" 8).

No obstante, la experiencia no fue del todo exitosa. Los recursos eran insuficientes, por lo que Sokolow tuvo que trabajar largas jornadas percibiendo un salario ínfimo para preparar la puesta en escena que no terminó de convencer ni a las autoridades culturales ni a la crítica teatral. Al no obtener seguimiento institucional para su proyecto, tuvo que regresar a Nueva York (Bata, "Seis mujeres…" 134).

Así, podemos observar que, pese a la participación de intermediarios en ciertas negociaciones, la capacidad de evaluar e impulsar el discurso dancístico hegemónico y dominante continuó siendo monopolio del Estado, pues era el que contaba con la infraestructura, los recursos y el prestigio para hacerlo. Esto derivó en la precarización de

muchos bailarines que, ante la imposibilidad de encontrar respaldo suficiente fuera de las instituciones, accedieron a continuar negociando. Sin embargo, hacia 1940 tuvo lugar una ruptura que reformuló el panorama.

En ese año llegó a México el japonés Seki Sano, director, actor y activista marxista. Gracias a la ayuda de Siqueiros, Rivera y del presidente Cárdenas, fue recibido como exiliado político y rápidamente se vinculó con la izquierda intelectual mexicana. Al arribar, se vio en la necesidad de encaminar un proyecto teatral que le permitiera procurar su subsistencia y continuar desarrollando su carrera profesional, por lo que consideró acercarse al DBA en busca de apoyo. Sin embargo, el propio Gorostiza lo hizo desistir al señalar que el presupuesto del que la instancia disponía era más que insuficiente para concretar una empresa como la que él ambicionaba. Entonces, Gabriel Fernández Ledezma y Armando de María y Campos le sugirieron acercarse al SME, pues era una asociación independiente del corporativismo cardenista, fuerte política y económicamente, y en los últimos años había mostrado disposición para financiar proyectos culturales de carácter combativo. Gracias a la mediación de sus amigos, logró concertar una entrevista en junio de 1939 (Cucuel 47).

El sindicato accedió a subsidiar el proyecto que, según la información que la revista *Lux* publicó periódicamente, tendría dimensiones nunca vistas, al menos para una asociación de artes escénicas que no contara con apoyo estatal. El nombre "Teatro de las Artes" no fue pensado para la agrupación, sino para el espacio físico que, originalmente, el SME destinaría a un foro de espectáculos dentro de su nuevo edificio, pero cuando el Consejo Central conoció la propuesta de Sano, accedió a modificar su arquitectura con el fin de convertirlo en un centro cultural y artístico, adaptado para acoger a actores y bailarines tanto nacionales como extranjeros.

El espíritu de la compañía, según Sano, era hacer "teatro del pueblo y para el pueblo" y funcionar como "una expresión ingente e inaplazable de la vida del pueblo de México, en la lucha por la defensa de la cultura y de la democracia". El TDA se propuso alejar al arte del mercantilismo y del "proselitismo degenerado" que impedía emplear la creación como una estrategia para el engrandecimiento del pueblo. Uno de sus objetivos fundamentales era "mostrar en la escena, todo lo que el pueblo mexicano tiene derecho a disfrutar y que, por razones de índole diversa, no lo ha logrado hasta ahora" ("Surgirá un positivo…" 59).

La iniciativa también pretendió ser una alternativa laboral digna para los artistas. El SME sería el patrocinador exclusivo del proyecto, con lo que se comprometió a procurar la libertad de sus colaboradores para ser críticos ante el gobierno y dar rienda suelta a su imaginación, pues se negaba a financiar un teatro "casi industrial" y "casi sectario", como lo hacía el Estado mexicano. También se propuso brindar a sus colaboradores los medios suficientes para tener una vida digna y financieramente estable, pues afirmó estar al tanto de la situación de muchos de ellos que llevaban una vida de apenas sobrevivencia, ya que en el medio mexicano era común "ensayar cortas temporadas" y luego dejar a los artistas sin trabajo, como vimos que sucedió con Sokolow ("Surgirá un positivo…" 60).

El TDA, al ser concebido como una asociación escénica interdisciplinaria, contó con una organización por secciones y planes de estudio para formar artistas. Por ello, desde el inicio, el SME valoró que era necesario incorporar danza para ensanchar el programa cultural que les ofrecía a sus agremiados, pero esperaba que llegara a beneficiar a la población mexicana en general. La Sección de Danza quedó a cargo de Waldeen von Falkenstein, bailarina norteamericana, quien también fue contratada como actriz.

Waldeen, como se le conoció en el medio, llegó al país en febrero de 1939, arrastrando la insatisfacción de no haber conseguido reconocimiento en el ambiente dancístico neoyorquino,[25] pero con la expectativa de establecer un proyecto en México. Esta se fundamentó en la experiencia que tuvo algunos años atrás, cuando cosechó ovaciones entre el público y la crítica teatral al presentar la pieza localista *Impresiones Mexicanas* durante una gira con la compañía del coreógrafo japonés Michio Ito.[26] Casi de inmediato se vinculó con el DBA, que le facilitó los medios para realizar una temporada como solista en el Palacio de Bellas Artes, la invitó a dar algunos cursos de danza moderna en la END y a colaborar en eventos públicos organizados por otras instancias, como la SEP. Sin embargo, no se le ofreció un contrato estable, por lo que Waldeen comenzó a explorar otras posibilidades profesionales.

---

[25] Para ese momento, Nueva York era considerada la capital de la danza moderna Norteamérica. En ella, convivían las facciones más representativas del gremio: el ala izquierda de la danza moderna, de la que Sokolow formaba parte, y el grupo humanista encabezado por los colaboradores del *Bennington Festival*, incluida Graham y Humphrey.

[26] En general, las piezas creadas y ejecutadas por Waldeen obtuvieron el favor de la crítica, pero Impresiones Mexicana destacó por constituir una pieza que abordaba temas "mexicanos" a través del lenguaje de una artista internacional. Se sabe que la coreógrafa intentó evocar la *Fantasía Mexicana* con la que Anna Pavlova cautivó al público en 1919.

Casi desde su llegada, entabló relaciones con artistas e intelectuales. Una de las más significativas para su carrera fue la que mantuvo con Sano, con quien se vinculó sexoafectiva y profesionalmente. En consecuencia, desde que el actor planteó el proyecto para el TDA, Waldeen fue considerada para formar parte de él. Ambos tuvieron la oportunidad de trabajar con Julio Crespo de Serna, pianista con experiencia en la danza moderna; Germán Cueto y Enrique Othón Díaz, escritores; Gabriel Fernández Ledezma, pintor; Mauricio Magdaleno, escritor progresista; Ignacio Mallugan, biólogo y periodista; Silvestre Revueltas, compositor y director musical; Árqueles Vela, escritor teatral, e Isabel Villaseñor, grabadora y actriz. Todos ellos también se unieron a la iniciativa de Sano (Lux, "Surgirá un positivo…" 60).

Pese a que todos comenzaron a trabajar en conjunto, el Departamento de Danza se fortaleció rápidamente bajo un programa teórico-práctico bastante ambicioso que incluyó las siguientes materias: Técnica de ballet clásico, Bases fundamentales de la técnica contemporánea de la danza, Formas y estudios históricos de la danza de los siglos XVI al XIX, Danza folclórica mexicana y extranjera y Elementos para la composición de la danza, todas a cargo de Waldeen (Sano 36).

En marzo de 1940 —casi al mismo tiempo que concluyeron las funciones de la compañía de Sokolow—, Sano anunció que el BTDA ya contaba con un sólido grupo de bailarines profesionales, por lo que el Departamento de Danza se convirtió en el baluarte del proyecto, absorbiendo la mayor parte de los recursos. Fue entonces cuando tuvo lugar una visita imprevista que marcaría el comienzo de la disputa por el control del discurso dancístico moderno. Gorostiza llegó a los ensayos de la compañía y les propuso a los directivos que colaboraran para realizar una función en el Palacio de Bellas Artes. A sabiendas de que la compañía aún no disponía de un espacio adecuado para el entrenamiento y los ensayos, pues el edificio del SME seguía en construcción, les ofreció un salón en el mismo Palacio

La propuesta despertó la desconfianza del SME, que había establecido claramente los principios que debían respetar los y las artistas bajo su patrocinio. Por ello, el director del DBA se apresuró a argumentar que buscaba "crear y desarrollar una danza verdaderamente mexicana en espíritu y forma; una danza que derive de la profunda y rica fuente indígena e histórica de la cultura en México… [que comparta] las aspiraciones del pueblo mexicano, cristalizando su vida en la danza". Agregó que buscaba que el grupo artístico fuera progresista, popular y con números de la más alta calidad ("Hablando de fotografías" sn.).

En un voto de confianza y asumiendo que la asociación sería momentánea, los integrantes del TDA y el Consejo Central del sindicato accedieron a la oferta.

No obstante, desde los primeros días, la injerencia del DBA comenzó a incomodar al SME. Para cumplir con el nuevo compromiso, el BTDA necesitaba más bailarines, por lo que Gorostiza sugirió integrar un grupo con exalumnas de la END. Una vez que la compañía creció, se hizo llamar Ballet de Bellas Artes (BBA), y el funcionario asumió el cargo de presidente del Consejo Artístico; Waldeen, el de coreógrafa, y Sano, la dirección escénica; Revueltas fue el consejero musical y Fernández Ledezma, escenógrafo. A cada uno, el instituto le asignó un sueldo que osciló entre 500 y 1000 pesos mensuales (Lavalle 144).

Progresivamente, los colaboradores fueron dejando de lado las responsabilidades que tenían con el SME para priorizar el proyecto institucional. Esto llevó a que, a través de su revista *Lux*, el área de Difusión y Propaganda informara que el sindicato suspendería el subsidio económico a los artistas hasta que retomaran sus labores dentro del edificio, tal como se acordó, pero que continuaría apoyando con la propaganda de la función que se realizaría en noviembre. Poco después, tras un posible acuerdo, se reanudó el subsidio, por lo que los artistas percibían dos salarios (Celis, "Informe de la marcha…" 10).

Pese a ello, las fricciones continuaron, pues el DBA se adjudicó públicamente el control logístico, creativo y económico del proyecto. De esto dan cuenta las notas que aparecieron en la prensa comercial hacia los últimos meses del año. En ellas, se omitió mencionar la participación del SME y se denominó a la compañía "Ballet Nacional". Abandonando los principios combativos y críticos establecidos en el manifiesto fundacional del TDA y secundando el discurso nacionalista del Estado mexicano, se afirmó que la intención era "crear una danza, con significado vital para el pueblo de México, la cual será nacional en su forma y universal en su alcance". Se declaró que, pese a que se daría prioridad a la creación de obras originales, también se realizarían adaptaciones de clásicos internacionales que engrandecieran el espíritu humano y fortalecieran la alta cultura entre el pueblo mexicano. Para lograr todo ello, su agrupación evitaría a toda costa conformarse con interpretaciones superficiales de la vida mexicana y no permitiría que intereses o administraciones comerciales o individuales intervinieran en los fines reales del grupo, es decir, en los institucionales ("Waldeen habla…" sn).

Ante la situación, el sindicato reaccionó mediante *Lux*, aclarando que los principales colaboradores del proyecto pertenecían al TDA y que, por lo tanto, no formaban parte de ninguna instancia gubernamental. Cuanto más se acercaba la fecha de estreno, más insistió en que Gorostiza había reiterado su compromiso de crear una danza nueva y sana, con significado vital para el universo, lejos del proselitismo, y aseguró que al menos una de las funciones sería exclusiva para sus trabajadores. Sin embargo, estos esfuerzos no surtieron el efecto esperado, pues el discurso institucional tenía mayor alcance y su estrategia de prensa lo había legitimado como autoridad gestora del proyecto. En ese sentido, previo al estreno, Gorostiza no mostró reparo en expresar sus verdaderas intenciones: "El Departamento de Bellas Artes se complace en presentar ahora al público lo que constituye ya el primer paso hacia la creación del ballet mexicano", para el que eligió a un cuerpo de artistas capacitado para alcanzar los fines ideológicos de su proyecto cultural (Marco Aurelio sn.).

El programa del BBA se estrenó en el máximo recinto de la alta cultura mexicana el 23 de noviembre de 1940. Incluyó piezas como *Procesional*, que narraba las épocas de la dominación española en México; *Danza de las fuerzas nuevas*, que intentaba retratar la vida agitada del joven México; y *Seis danzas clásicas,* que respondía al interés por introducir al público mexicano en la alta cultura dancística internacional. Sin embargo, la pieza cumbre fue *La Coronela*: basada en grabados de Guadalupe Posada y con música de Silvestre Revueltas, el argumento, a cargo de Sano, Waldeen y Fernández Ledezma, relataba la historia de la Revolución que, encarnada en una mujer patriota y generosa equipada con un rifle, se burlaba del diablo y salvaba a las personas humildes. La coreografía constó de cuatro cuadros sucesivos: "Señoritas de sociedad" que, mediante la sátira y la risa, criticaba la sociedad porfiriana que estaba próxima a caer por sus excesos; "Los desheredados", daba paso a la tragedia para reflejar las actitudes del pueblo mexicano, así como su grandeza; "La pesadilla de Don Ferruco" o el levantamiento del pueblo, fue el tercer cuadro; y "El juicio final o el final del juicio", cerraba la obra con la victoria del pueblo organizado (Tortajada, "La Coronela…" 58).

La elección de personajes e incluso de los recursos escénicos también contribuyó a reforzar la armonía con el discurso revolucionario y nacionalista. La Coronela era una representación de uno de los arquetipos deseables de feminidad, patriota y valiente, que procuraba el bien colectivo sobre el propio, cuidaba a los indefensos y luchaba por el pueblo

y la nación al convocar a la lucha colectiva. En el mismo sentido, el vestuario estuvo colmado de estereotipos de lo mexicano: aparecieron rebozos, sombreros, guitarras, diablitos y "faldas de mujeres de pueblo", lo que, en conjunto, parecía darle a la obra un sentido "mexicano".

La aprobación pública e institucional de la exitosa temporada se manifestó de inmediato. Algunos cronistas consideraron que *La Coronela* constituía la pieza fundacional de la verdadera danza nacionalista, pues el BBA había aprovechado "todas las fuentes de tradición mexicana" (Moya sn.). El resto profirió halagos al trabajo de la compañía en general y, en particular, al de Waldeen. Por su parte, *Lux* dedicó varias páginas a declarar, una vez más, que toda la organización y la mayor parte de los integrantes pertenecían al SME, por lo que las autoridades sindicales se sentían satisfechas, ya que su proyecto había iniciado una nueva época en la historia de la danza (González 27).

Al terminar la temporada, el sindicato asumió que los artistas regresarían a su edificio para seguir trabajando como habían acordado, bajo su patrocinio exclusivo. El Comité Central ya tenía en mente su siguiente objetivo: un programa mensual de ocho funciones que incluiría las piezas dancísticas con las que ya se contaba y otras nuevas. Se continuaría con el entrenamiento y el laboratorio de danza, y se daría financiamiento para impulsar una escuela para principiantes y otra para obreros (Sano 24-26). Pero las cosas no sucedieron así.

En los primeros meses de 1941 surgieron tensiones entre el SME y algunos artistas que se negaron a abandonar la colaboración con el DBA. El Consejo Central declaró que, sin importar la relevancia que un artista tuviera dentro del proyecto o en la escena internacional, el sindicato no iba a favorecer a ningún intelectual con aires de superioridad y reclamaba la exclusividad de sus colaboradores. El conflicto escaló y, para junio de 1941, los boletines informativos sobre el TDA que *Lux* publicaba periódicamente se suspendieron, así como parte de los financiamientos, por lo que la "Asociación de Amigos del Teatro de las Artes" pidió apoyo económico de la sociedad y de patrocinadores, pues el sindicato solo cubría el sueldo del pianista acompañante de Waldeen y algunos "socorros" para los actores más necesitados (Asociación de Amigos del Teatro de las Artes VIII).

Finalmente, en diciembre, la sección de Propaganda del SME informó que había dado por terminadas las relaciones con los integrantes del TDA ante la imposibilidad de llegar a acuerdos con los directores, los artistas y la idiosincrasia del medio (Celis, "Grupo teatral…" 20). Los dirigentes del sindicato se mantuvieron firmes en su convicción de fomentar un arte

con verdadero compromiso social, lo que fue imposible ante la renuencia de algunos artistas —como Waldeen— a desprenderse de las exigencias del DBA.

Conclusiones

Como pudimos apreciar a lo largo del análisis, en México el desarrollo de la danza académica con aspiraciones profesionales estuvo atravesado, al menos desde 1932, por los intereses que el proyecto cultural revolucionario depositó en su potencialidad discursiva y comunicativa, lo que la convirtió en un campo de disputa política. El periodo comprendido entre 1939 y 1940 representó un punto de inflexión, pues el campo dancístico mexicano experimentó un proceso de diversificación que incorporó el lenguaje de la danza moderna norteamericana al panorama local. Esto no solo amplió el número de artistas imbricados en las constantes negociaciones con las instituciones culturales encabezadas por el DBA, sino que también permitió que actores colectivos de carácter no gubernamental, como el SME, tomaran parte del fenómeno de manera relevante, lo cual contrastó con momentos previos.

Hasta 1939, la danza profesional de carácter mexicano había sido dominio estatal. Sin embargo, las decisiones tomadas por el DBA para hacer frente a las consecuencias del manejo monopólico del campo que realizaron las hermanas Campobello mediante la END rompieron con tal dinámica. El atractivo de optar por un lenguaje moderno y extranjero era claro, pues la reformulación de la danza mexicana mediante él ofrecía la posibilidad de convertirla en un artefacto cultural efectivo dentro y fuera de sus fronteras, fortaleciendo el prestigio del país al equipararlo con la modernidad cultural internacional, además de afianzar su capacidad propagandística entre su propia población. Y, en términos prácticos, la estrategia también serviría para demostrar que ninguna autoridad personal podía yuxtaponerse a la institucional, como sucedió con Nellie Campobello.

Sin embargo, la circulación transnacional del conocimiento dancístico no sólo implicó la importación de técnicas, sino que también promovió negociaciones con agentes con principios culturales y posturas políticas ajenos —y algunas veces contrarios— a los del proyecto cultural mexicano, lo que causó fricciones y fracasos que fueron encaminados por el DBA a su favor, a expensas de sus colaboradores artísticos.

El caso de Sokolow visibilizó esto como un problema recurrente y brindó cierto sentido de unidad a artistas mexicanos y extranjeros que, a su vez, entablaron redes de apoyo

para buscar alternativas, no solo para desarrollar proyectos culturales, sino para aspirar a una vida digna como artistas. Por su parte, el SME encontró en el TDA, y particularmente en el Departamento de Danza, la oportunidad de convertir su relativa independencia política y su fortaleza económica en mecanismos para intervenir de manera relevante en el ambiente cultural y, con ello, en la política nacional. Aunque su dominio sobre el proyecto fue eclipsado por las estrategias de institucionalización desplegadas por el DBA, la trascendencia de su participación es evidente, pues el apoyo que otorgó a los artistas implicados sentó bases sólidas para el inicio del desarrollo del Movimiento Mexicano de Danza Moderna, pues les permitió agruparse y comenzar a trabajar en condiciones favorables, de cuyos resultados da cuenta la posterior intervención de Gorostiza.

Bibliografía:

"Ana Sokolow se quedará en nuestro país durante 8 meses, según contrato". *El Nacional*, 29 de mayo de 1939, p. 8.

Asociación de amigos del Teatro de las Artes. "A nuestros amigos". *Lux*, junio de 1941, p. VIII.

Bata, Abril. "La institucionalización de la danza en la ciudad de México. Entre el arte y el nacionalismo (1920-1947)". Tesis de licenciatura. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2018.

Bata, Abril. "Seis mujeres en la gestión burocrática de la danza mexicana a través de la esfera de lo tolerado, 1921-1964". Tesis de doctorado. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2025.

Campobello, Nellie. "Responde a un severo extrañamiento por la participación de un grupo de alumnos en un espectáculo de paga". 12 de mayo de 1938. *Escuela de Nacional de Danza 1938- 1945*, c. 4, exp. Correspondencia enviada, f. 87, Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, México.

Celis, Francisco. "Grupo Teatral Teatro de las Artes". *Lux*, 1 de diciembre de 1941, p. 20.

Celis, Francisco. "Informe de la marcha y desarrollo de las actividades encomendadas a la Secretaría de propaganda de Sindicato Mexicano de Electricistas comprendido entre el 15 de diciembre de 1939 y el 14 de junio de 1940". *Lux*, 15 de julio de 1940, p.10

Cucuel, Madeleine. "Seki Sano y el Teatro de México: los primeros años 1939-1948", *Tramoya*, n. 39, abril-junio de1994, pp. 42-53.

"El perfil del mes". *Futuro*, mayo de 1939, p. 6.

"Hablando de fotografías". *Jueves de Excélsior*, 03 de octubre de 1940, p. s.n.

Gonzales, Manuel. "Las muchachas de Wadeen". *Lux*, noviembre de 1940, p. 27.

Lerner, Victoria. *La educación socialista*. México, El Colegio de México, 1979, Historia de la Revolución Mexicana, v. 17.

Lavalle, Josefina. *La búsqueda de la danza moderna mexicana*. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

Marco Aurelio. "Telón y foro, Éxito del Ballet de Bellas Artes". *Todo*, 28 de noviembre de 1940, p. sn.

Moya, Víctor. "Las glorias de La Coronela o el triunfo de los gavilanes". *Todo*, 05 de diciembre de 1940, p. sn.

Pérez Montfort, Ricardo. "Un nacionalismo sin nación aparente", (La fabricación de lo típico mexicano, 1920-1950)". *Política y Cultura,* n. 12, 1999, pp. 177-193.

Sano, Seki. "Escuela del Tetro de las Artes". *Lux*, junio de 1940, p. 36.

Sano, Seki. "Plan General Teatro de las Artes". *Lux*, 15 de febrero de 1941, pp. 24-26.

"Surgirá un positivo teatro de los trabajadores en el nuevo edificio social de nuestra organización. El Teatro de las Artes". *Lux*, 15 de diciembre de 1939, p. 59.

Tortajada, Margarita. *Danza y Poder*. *Proceso de formación y consolidación del campo dancístico mexicano 1920-1963*. México, 2013, http://www.cenididanza.bellasartes.gob.mx/PublicacionesBD/MTortajada/index.html.

Tortajada, Margarita. *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

Tortajada, Margarita. "La Coronela de Waldeen: una danza revolucionaria". *Casa del tiempo*, v. 1, n. 8, junio 2008, pp. 54-60.

"Waldeen habla de su nuevo Ballet". *Jueves de Excélsior*, 10 de octubre de 1940, p. sn.

Warren, Larry. *Anna Sokolow. The Rebellious Spirit,* 2 ed. Londres, Routledge, 1998.

El lenguaje visual interactivo. El escenario como cuerpo en la propuesta de Héctor Cruz

Resumen: Las artes escénicas han presenciado una serie de transformaciones que involucran cambios tanto en las narrativas como en la producción. La incorporación de tecnología ha representado un reto y una constante búsqueda para directores, productores, intérpretes y escenógrafos. La llegada del video amplió las posibilidades de construcción del espacio escénico, dando lugar a la escenografía multimedia que nos hace cuestionar los alcances y límites de la tecnología en relación con el arte. En este contexto, Héctor Cruz, artista de dispositivos multimedia, presenta una mirada innovadora y trascendente para el desarrollo del híbrido arte-tecnología.

Palabras clave: artes escénicas/ multimedia/ danza contemporánea/ lenguaje visual

Interactive Visual Language. The stage as body in Héctor Cruz's Artistic Practice

Abstract: The performing arts have undergone a series of transformations involving changes in both narrative forms and production processes. The incorporation of technology has represented a challenge and an ongoing process of exploration for directors, producers, performers, and set designers. The advent of video expanded the possibilities for constructing the stage space, giving rise to multimedia scenography and prompting questions about the scope and limits of technology in relation to art. Within this context, Héctor Cruz, an artist specializing in multimedia technologies, offers an innovative and far-reaching perspective on the development of the art-technology hybrid.

Keywords: performing arts/ multimedia/ contemporary dance/ visual language.

Victoria Tapia Ruiz: Licenciada en Filosofía y Maestra en Historia, ambas por la UNAM. Codirectora de MUMO Lab, Filosofía, Arte y Ciencia. Asistente de investigación en el Instituto de Investigaciones Sociales. Profesora en el área de Filosofía de la Escuela Nacional Preparatoria. En su línea de investigación filosófica está la reflexión acerca del cuerpo político, publicada en el capítulo del libro "Ruptura, crítica y propuesta. Un análisis de la política del cuerpo en la danza contemporánea", México, 2021 y en la comunicación "El cuerpo es el paisaje más sublime de todos: una propuesta de cuerpos danzantes en resistencia", Barcelona, 2024. En sus líneas de investigación histórica, destaca su libro *Nacionalismo. Revolución y legitimación en el Congreso Constituyente (1916-1917)*, México, 2023.

Correo contacto: victoria.tapia@enp.unam.mx

Cómo citar este artículo:

Tapia Ruiz, Victoria. "El lenguaje visual interactivo. El escenario como cuerpo en la propuesta de Héctor Cruz". *Criba. Historia y Cultura*, núm. 14, octubre-diciembre de 2026, pp. 33-43.

Esta obra está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.

El lenguaje visual interactivo. El escenario como cuerpo en la propuesta de Héctor Cruz[27]

Victoria Tapia Ruiz

Introducción

Héctor Cruz Juárez es un artista especializado en el diseño, uso y producción de dispositivos multimedia aplicados a las artes escénicas, en especial, en la danza, el teatro y las experiencias interactivas. Dentro de su ámbito de investigación tecnológica, se especializa en la creación de atmósferas y experiencias visuales, recursos que desarrolla y aplica en diversos proyectos, particularmente en la compañía *Landscape_artes escénicas*, de la que es director. (*Héctor Cruz*, s. f.)

Actualmente, Cruz desarrolla el concepto *Alquemy of meaning* o *Alquimia del sentido*, a partir del cual cuestiona cómo es posible establecer un equilibrio entre la dramaturgia de una obra y el uso de recursos multimedia. Su fascinación por la tecnología, vinculada con su formación de fotógrafo y cineasta, lo lleva a preguntarse acerca de la formulación de un equilibrio en el lenguaje visual interactivo. Es decir, en esta perspectiva, plantea una exploración ontológica de la escena como una serie de capas en las que convergen la imagen expandida, la no linealidad del tiempo, la narrativa y la dramaturgia, configurando un territorio vivo.

El cuestionamiento acerca de los mecanismos tecnológicos, entendidos como portadores de posibilidades creativas, nos invita a preguntarnos por los alcances de la tecnología en las artes escénicas. El despliegue de recursos técnicos cada vez más asombrosos podría llegar a opacar el desarrollo de la dramaturgia, a tal punto que la mirada del espectador termine siendo conmovida sólo por el carácter espectacular de la imagen. Frente a este terreno pantanoso, resulta pertinente acercarse a la obra de Héctor Cruz para comprender la relación entre el uso de los recursos multimedia y las necesidades propias de

[27] El presente artículo fue posible gracias a una entrevista realizada a Héctor Cruz el 24 de junio del 2026.

las artes escénicas, explorar la importancia de una formación tecnológica acompañada de sensibilidad estética, y analizar la contribución de dicha articulación en propuestas de trabajo colectivo capaces de diversificar y transformar las prácticas artísticas en México y en el mundo. ¿Cómo podemos pensar el escenario cuando las formas tradicionales de producción y creación escénica están siendo redefinidas?

El video en la escena artística

En los años sesenta y setenta del siglo XX se desarrolló el fenómeno de "el video y sus circunstancias"(Baigorri, 2007), caracterizado por la convergencia, transformación y crisis de las relaciones entre el arte y los ámbitos político, social, religioso, científico y tecnológico. En este contexto, el video se consolidó como una de las principales herramientas de la contracultura. Durante la década de los sesenta, la televisión se convirtió en un medio poderoso y atractivo de comunicación, al tiempo que su capacidad para transmitir acontecimientos extraordinarios en tiempo real la convirtió en una herramienta de gran poder simbólico. Un ejemplo de ello fue la transmisión de la llegada del Apolo XI a la Luna. Esta tecnología fue aprovechada por los gobiernos para construir y difundir discursos visuales de amplio alcance; no obstante, la realidad innegable de la violencia perpetrada en Vietnam, la represión de diversos movimientos sociales en 1968 y los escándalos políticos también pusieron en evidencia las posibilidades de los medios audiovisuales como espacios de crítica y oposición. Estas tensiones encontraron una expresión en las prácticas artísticas de la época (Baigorri, 2007)

A principios de la década de los sesenta inició un movimiento contracultural encabezado por el cine underground. Su manifiesto, escrito por Jonas Mekas en 1962, declaraba la necesidad de realizar un cine que expusiera el fastidio como forma de rebelión política. En este contexto, artistas como Robert Watts y Yoko Ono abordaron temas relacionados con una sexualidad desinhibida, así como de la exploración del cuerpo y sus formas de representación (Baigorri, 2007). En 1969, Frank Gillette e Ira Schneider crearon la pieza videográfica *Wipe Cycle* («Wipe Cycle», 1969), en la que se mostraban simultáneamente nueve monitores con imágenes emblemáticas de la televisión, como noticieros o conciertos, junto con imágenes de los espectadores que acudían a la exposición de la obra. En 1970, Jean- Paul Fargier, Antoinette Fouque, Eliane Le Grives y Simon Luciani

escribieron y dirigieron *Le Politique*, una película que cuestiona el compromiso político de los cineastas con la clase obrera. («Le Politique», s. f.). En 1975, Beryl Korot realizó una videoinstalación, *Dachau 1974*, una pieza que constaba de dos monitores que proyectaban la grabación en blanco y negro de un campo de concentración nazi, convertido para entonces en sitio turístico. (Korot, s. f.)

El desarrollo de la tecnología representó una oportunidad para la exploración creativa, al mismo tiempo que planteó una serie de limitaciones producto del desconocimiento de sus posibilidades y de su funcionamiento operativo. Si bien el híbrido arte- tecnología no era nuevo, en este contexto comenzó a proyectarse el talento de los ingenieros que no solo desarrollaron recursos tecnológicos aplicables a las artes, sino que, en algunos casos, se convirtieron en artistas cuyo lenguaje solo podía materializarse mediante los recursos técnicos del video. Entre ellos se encuentran Eric Siegel («Eric Siegel's Video Synthesizers», 2026), Ted Kraynik (MIT Museum, s. f.), Thomas Tadlock (Yalkut, 1969), Stephen Beck («Stephen Beck», s. f.), Shuya Abe (Kentaro, 1972), Dan Sandin (Trilnick, 1979), Don McArthur («Dr. Donald McArthur 1938-2012», 2012), entre otros. (Baigorri, 2007). En todos estos casos se observa una práctica artística estrechamente fundamentada en el desarrollo tecnológico. La innovación videográfica se produjo mediante procesos experimentales e individuales, lo que propició que distintos artistas e ingenieros trabajaran de manera paralela en el desarrollo de recursos y dispositivos similares, sin necesariamente tener conocimiento de las investigaciones que se realizaban en otros lugares (Baigorri, 2007).

Durante la década de los sesenta, el artista surcoreano Nam June Paik, considerado el padre del video arte (Trilnick, 1965), sostuvo que la música electrónica llegaría a convertirse en ópera electrónica; que existiría literatura sin libros y poemas sin papel; que surgiría un "arte ambiental". De igual modo, anticipó que los teatros y las óperas transformarían sus espacios para adaptarse a las características de cada repertorio y que la escenografía podría modificarse de acuerdo con las necesidades de la trama. De esta manera, elementos como los muros y las luces podrían controlarse vía programación. (Baigorri, 2007)

Transdisciplina en las artes

Las artes digitales estarán ligadas al concepto de transdisciplina, entendida como la intersección entre distintos medios y campos del conocimiento y la creación. Así, los artistas

y los ingenieros trabajan en conjunto, lo que desdibuja las fronteras tradicionales entre sus respectivos campos de especialización. La transdisciplina implica un conocimiento que trasciende los límites de una disciplina particular. Por lo tanto, el artista adquiere conocimientos de ingeniería, mientras que el ingeniero participa en la creación del arte (Pérez Solano, 2019). El video es un medio transdisciplinar desde su origen, debido tanto a su acelerado desarrollo tecnológico como a la colaboración entre distintas áreas de conocimiento y al contexto altamente politizado en el que se desarrolló (Baigorri, 2007).

El video se convirtió en un medio accesible para producir imágenes, debido a que, en comparación con la cinematografía, requiere menos costos y una infraestructura técnica menos compleja. Su desarrollo ha estado estrechamente vinculado con la evolución de los equipos de sonido, las computadoras, los sistemas operativos, los softwares, las redes inalámbricas y el internet (Pérez Solano, 2019), a lo que, posteriormente, se sumaron el desarrollo de la inteligencia artificial y la expansión de las redes sociales digitales. En la era digital, el video ha modificado la manera en que se producen, almacenan y reproducen las imágenes. A finales del siglo XX surgió lo que se ha denominado "audiovisual performativo", entendido como la incorporación de la tecnología del video a prácticas artísticas, particularmente a las artes escénicas. En este tipo de propuestas se configura un performance visual en el que convergen la acción del artista en tiempo real y la intervención tecnológica. (Pérez Solano, 2019)

La figura del artista incluye también a quien manipula la acción performática a través de una computadora que ejecuta elementos visuales y/o musicales. Dentro de estas prácticas se encuentra el *Live cinema*, caracterizado por la creación audiovisual en tiempo real. Si bien su ejecución incorpora componentes de improvisación, esta suele partir de una base previamente producida. El resultado es un concierto o improvisación audiovisual. (Pérez Solano, 2019). Entre las artistas reconocidas en esta técnica se encuentran Mia Makela (Makela, 2007) y Sandra Real, conocida como Chana (Chana, 2011). Otra de estas expresiones es el *Videomapping*, en el que la arquitectura es fundamental, ya que sus superficies se utilizan como espacios de proyección. De esta manera, la imagen interviene la arquitectura por medio de ilusiones ópticas que modifican la percepción del espacio (Pérez Solano, 2019). Una muestra emblemática de esta técnica se ejecutó durante los festejos del

Día de la independencia en el Zócalo de la Ciudad de México. (Capital 21, 2021). Por otro lado, la *Escenografía multimedia*, cuyos antecedentes pueden rastrearse en las vanguardias rusas y en la escuela de la Bauhaus, propone un juego entre la acción, el tiempo y el espacio. La proyección cinematográfica en obras teatrales y de danza provocan una sensación de inmersión en el espectador (Pérez Solano, 2019). La idea de escenografía tradicional como recurso estático que delimita el espacio escénico es sustituida por la ilusión óptica dinámica que involucra al espectador en la experiencia. Es precisamente en este ámbito de exploración entre tecnología, imagen y escena donde nace un lenguaje visual interactivo en el que se sitúa el trabajo de Héctor Cruz.

El escenario como cuerpo

En la obra de Héctor Cruz se desarrolla un lenguaje visual interactivo entendido como la posibilidad de incorporar capas de significado expandido que permiten cuestionar la experiencia escénica tanto en su dimensión temporal como simbólica. En este proceso, la tecnología se convierte en el medio y no un fin; la comunicación artística se construye a partir de la escucha, el estudio y el desarrollo de las capacidades artísticas.

La posibilidad de la inmersión surge a partir de pensar en la plástica, la pintura y la fotografía. Desde esta perspectiva, la propuesta migra de la contemplación de la imagen a su decodificación mediante un tiempo desdoblado, el movimiento, el ritmo y la composición audiovisual. Estos elementos funcionan como procesos transversales que son integrados en una dinámica creativa en la que la danza y el teatro dialogan con el espacio, concebido como un espacio vivo. Por ello, el escenario puede entenderse como un cuerpo que se mueve en distintos planos, como cuerpo escénico y como cuerpo escenográfico. Ambos se relacionan, se comunican y se coordinan en una suerte de simbiosis inmersiva.

Héctor Cruz asume que la complejidad de esta simbiosis requiere un trabajo basado en el prototipo, entendido como un proceso en el que el fallo se convierte en una herramienta fundamental para encontrar soluciones. La transversalidad involucra una escucha atenta a los procesos creativos y de las dimensiones sensibles y reflexivas que intervienen en ellos. Conseguir que la caja escénica del teatro se perciba como un cuerpo articulado exige que cada uno de sus elementos funcione como piezas de un mecanismo de precisión. Escenógrafos, coreógrafos, músicos e intérpretes diseñan y coordinan su funcionamiento

para crear un movimiento escénico preciso, capaz de propiciar la convergencia de las distintas disciplinas en un mismo espacio.

El trabajo de Héctor implica un profundo conocimiento del uso de la tecnología multimedia para la dirección escénica. Sin embargo, el empleo de estas herramientas también plantea un riesgo, las innovaciones tecnológicas pueden constituir un estímulo particularmente atractivo para el espectador, de suerte tal que podría opacar e incluso desplazar la dramaturgia de la obra. Por este motivo, Cruz pone énfasis en el desarrollo de capacidades de escucha durante el proceso de diseño y montaje. La multimedia debe ser un arte capaz de abonar y agregar capas de significado que se integren de manera orgánica a un proceso transdisciplinar. Dentro de la obra, la imagen, el cuerpo, el sonido, el espacio y la historia convergen de manera orgánica sin que ningún elemento se imponga sobre los demás.

Una muestra de este proceso es *Entre recuerdos y sueños*, una obra coreográfica transdisciplinar de *Landscape_artes escénicas* (INBAL, 2025), en la que se presenta un despliegue importante de tecnología. La pieza, cuya coreografía está a cargo de Vivian Cruz, cuenta con la intervención en vivo de la pintora Lynda Cruz. La ejecución multimedia de Héctor Cruz incluye la intervención sobre la producción pictórica, que es procesada en tiempo real mediante un sistema que incorpora un modelo de inteligencia artificial capaz de modificar la imagen directamente en la computadora. En esta interacción se suma la música de la compositora mexicana Mariana Chávez Lara, conformando una experiencia escénica inmersiva.

La mediación con el público, propuesta de una pedagogía como dispositivo para apreciar la obra.

A partir de una serie de presentaciones que Héctor Cruz realizó en Hannover, Alemania, inició un proceso de reflexión en torno a la mediación con el público como una manera de acompañar la experiencia de la obra. El objetivo es superar la idea de limitarse a presentar una pieza sin considerar la manera en que esta es recibida por quienes la presencian. El arte contemporáneo, en este caso la danza y el teatro, pueden presentarse como lenguajes abstractos cargados de simbolismos que no necesariamente son compartidos por el espectador y que, por ello, requieren de elementos de decodificación. Para ello, se establece una serie de charlas con el público antes de la función, en las que se explican algunos

elementos que conformarán la experiencia, es decir, qué se verá. Se expone cómo se desarrolla la obra en tiempo real, la participación de una pintora que realiza la obra durante la función y la intervención de músicos que ejecutan su trabajo en ese mismo momento. Así, se establece una especie de microcomunidad entre quienes participan en el performance y el público.

Después, el conversatorio se reanuda al final de la función mediante una serie de preguntas sencillas que buscan retroalimentar el proceso. En lugar de reducir la valoración a una cuestión de gustos, se invita a los espectadores a hablar sobre aquello que recuerdan y percibieron. Este proceso puede entenderse como un dispositivo de apreciación, los artistas construyen una especie de "lentes" que permiten al público aproximarse a la obra para compartir significados. La mediación es un espacio seguro de diálogo que, como un cierre mayéutico, acompaña al espectador para que pueda construir y entender su proceso catártico.

Héctor Cruz recuerda las presentaciones de Gloria Contreras en la Universidad Nacional Autónoma de México, como directora del Taller Coreográfico (Cultura UNAM, s. f.-a). La maestra Gloria subía al escenario y explicaba a los espectadores aquello que verían; hablaba de compositores, de los bailarines y de sus procesos creativos. Cruz reconoce y agradece esta experiencia como una influencia, pues le permitió comprender que el artista puede concebir al público como un participante activo, superando así la lógica de la industria del entretenimiento. Así, el artista adquiere un compromiso con el espectador para generar una experiencia integradora. Esta concepción nos recuerda a los orígenes del videoarte como herramienta de protesta política frente al discurso dominante de los medios de comunicación.

Héctor Cruz puede pensar su proceso creativo tanto desde el teatro como desde la danza; no obstante, es interesante que su experiencia más crítica se sitúe frente a esta última. Para Cruz, en el teatro habita la palabra y, con ella, la historia; en la danza contemporánea, en cambio, el movimiento es abstracto e inusual y, por lo tanto, la narrativa permanece velada. Sin duda, esta es una cualidad que abre los espectros de interpretación; sin embargo, ¿qué pasa cuando el lenguaje es tan lejano que se torna incomprensible para el espectador? En algunos casos, lejos de acercar al público, puede alejarlo de los espacios escénicos. Explicar, escuchar, reformular se convierte en un ejercicio pedagógico en ambos sentidos, pues el

público aprende nuevas maneras de aproximarse a la obra, mientras que el artista aprende a dialogar y construir a partir de la experiencia del espectador.

El arte comunitario y la resistencia

Héctor Cruz recuerda las palabras de Ximena Sánchez de la Cruz: "El teatro lo hacen los que están". Esta afirmación lo ha llevado a pensar acerca de la complejidad de la presencia del artista en el proceso de producción escénica. Su idea es recuperar los principios de la colectividad y de la comunidad, pues estos generan la seguridad de contar con un entorno capaz de contribuir a la resolución de problemas y, al mismo tiempo, de amortiguar las posibles dificultades. En ese tenor, se adquiere una responsabilidad con el equipo basada en la escucha, la enunciación y la presencia. En este sentido, quizá también ha influido su hermana, Vivian Cruz, directora, coreógrafa, actriz, bailarina y videoartista (Cultura UNAM, s. f.-b), quien ha desempeñado un papel fundamental en sus procesos creativos. A su lado, Héctor ha podido entender con mayor profundidad las necesidades de la danza, del teatro y de la dramaturgia, al mismo tiempo que desarrolla sus propias posibilidades artísticas como director y responsable de la creación y ejecución multimedia. Esta colaboración se refleja en un amplio catálogo de obras que han creado conjuntamente, entre las que se encuentran *Sueños y obsesiones, Azul, Rojo, Violeta I & II, Orangina. Un viaje fantástico, Loop. Microcosmos Humano, El dolor del aire, Entre recuerdos y sueños,* entre otras. (*Landscape _artes escénicas*, s. f.)

Por supuesto, la idea de comunidad se amplifica más allá del entorno familiar y trasciende hacia la participación de Héctor Cruz en diversos espacios de colaboración artística y académica. Entre ellos se encuentra *Espacio Resonancias,* una asociación internacional con presencia en América Latina; su labor docente, mediante la capacitación en el uso del software *Isadora*[28] y, en Estados Unidos, en el manejo de *Pixera*[29]; su participación como jurado en la Cuadrienal de Praga, así como su colaboración con la Universidad Autónoma de Hidalgo. Esta red de vinculación le permitió mantener y desarrollar su

[28] *Isadora* es una herramienta digital creada por Mark Coniglio. Es una herramienta para la práctica multimedia desde la creación artística para las artes performáticas. (*Héctor Cruz*, s. f.)

[29] *Pixera* es un sistema de 64 bits para el procesamiento, la composición y la gestión de medios en tiempo real, basado en el principio fundamental de la usabilidad.(*Pixera*, s. f.)

actividad artística incluso durante la pandemia por COVID-19. Desde esta perspectiva, la comunicación constituye una herramienta para construir puentes de trabajo y espacios de resistencia contra la imposición de una globalización imperialista y a la expresión de discursos políticos de derecha. En este sentido, su trabajo rescata la diversidad cultural que hay en México, al tiempo que establece vínculos con artistas con los que comparte un horizonte de preocupaciones, intereses y propuestas.

Reflexiones finales

El trabajo escenográfico y creativo de Héctor Cruz acerca nuestra mirada a la producción escénica en México. Nos permite visualizar cómo los dispositivos multimedia y el uso de la tecnología convergen entre un péndulo donde, por un lado, se encuentran las oportunidades producto del desarrollo de instrumentos y, por otro lado, están las conversaciones en torno a la transdisciplinariedad. El arte contemporáneo escénico está vivo y es complejo. Las posibilidades técnicas, ampliamente documentadas en la obra de Héctor Cruz, nos permiten pensar en la escena como un cuerpo vivo en el que convergen las necesidades primitivas de expresión, el desarrollo histórico de las distintas artes, los dispositivos tecnológicos y el público inmerso en la catarsis. La experiencia se presenta compleja y de posibilidades infinitas. ¿Podemos decir que vamos a ver una obra de danza, de teatro, de multimedia, de música…? O simplemente podemos aceptar que, en pleno siglo XXI, acudimos a esta caja viva para participar de un ritual, de una simbiosis de experiencias estéticas que no nos abstraen de la realidad, sino que nos interpelan, nos mueven a la crítica y, sobre todo, a la acción.

Bibliografía

Baigorri, L. (2007). *Vídeo: Primera etapa. El video en el contexto social y artístico de los años 60/70* (Asociación Cultural Brumaria).

Capital 21. (2021). *Espectáculo de luces. Memoria Luminosa desde el Zócalo CDMX* [Video recording]. https://youtu.be/DzVKslKqzKQ?si=iMbDpsQaV1xkjkHE

Chana. (2011). Deregreso. *Vimeo*. https://vimeo.com/30597025?fl=pl&fe=sh

Cultura UNAM. (s. f.-a). Gloria Contreras Roeniger- Fundadora TCUNAM. *Danza UNAM*. Recuperado https://www.danza.unam.mx/tcunam/gloriacontreras

Cultura UNAM. (s. f.-b). *Vivian Cruz*. Recuperado https://teatrounam.com.mx/teatro/semblanazas/vivian-cruz/

Dr. Donald McArthur 1938-2012. (2012). *Experimental Television Center*.

Eric Siegel's Video Synthesizers. (2026). *EAI : Kinetic History*. https://www.eai.org/webpages/1172

Héctor Cruz. (s. f.). [Https://hectorcruz.com.mx/].

INBAL. (2025). Entre recuerdos y sueños: Una coreografía que integra arte, memoria y tecnología. *Boletín No. 867 - 17 de julio de 2025*. https://inba.gob.mx/prensa/22479/entre-recuerdos-y-sueos-una-coreografia-que-integra-arte-memoria-y-tecnologia

Kentaro, T. (1972). Abe Video Synthesizer. *NTT InterCommunication Center*. https://www.ntticc.or.jp/en/archive/works/abe-video-synthesizer/

Korot, B. (s. f.). Dachau 1974. *The Met*. Recuperado https://www.metmuseum.org/art/collection/search/857223

Landscape _artes escénicas. (s. f.). Recuperado https://landscape.com.mx/escena-contemporanea-danza-teatro-y-multimedia/

Le Politique. (s. f.). *IMDb*. Recuperado https://www.imdb.com/es-es/title/tt15257580/

Makela, M. (2007). *Kaamos Trilogy* [Vimeo]. https://vimeo.com/806331?fl=pl&fe=sh

MIT Museum. (s. f.). *Theodore Kraynik with Video-Luminar No. 3, 1968*. Recuperado https://mitmuseum.mit.edu/collections/object/GCP-00014096

Pérez Solano, R. del C. (coord.). (2019). *Transdisciplinariedad en el arte* (Universidad de Guadalajara).

Pixera. (s. f.). Recuperado https://pixera.one/en/software/overview/

Stephen Beck. (s. f.). *Video Data Bank*. Recuperado https://www.vdb.org/artists/stephen-beck

Trilnick, C. (1965). Nam June Paik. *IDIS*. https://proyectoidis.org/nam-june-paik/

Trilnick, C. (1979). Dan Sandin. *IDIS*. https://proyectoidis.org/dan-sandin/

Wipe Cycle. (1969). *MoMA*. https://www.moma.org/collection/works/435329

Yalkut, J. (1969). *The Archetron of Thomas Tadlock*. https://archive.org/details/ETC1801

La cognición corporizada: Una aproximación al proceso del aprendizaje musical.

Resumen: La evolución en la comprensión del aprendizaje y del aprendizaje musical transita desde las limitaciones históricas del conductismo y el modelo computacional de la revolución cognitiva hacia el paradigma de la cognición corporizada (*4E cognition*). Bajo esta perspectiva, aprender a tocar un instrumento no es un proceso abstracto o exclusivamente cerebral, sino un ecosistema donde el cuerpo, las emociones, las herramientas y el entorno físico y social forman parte activa del procesamiento mental. El aprendizaje musical o preparar una audición requiere diseñar un "nicho de estudio" integral. Sin embargo, cuando el aspirante carece de acceso a los instrumentos o al entorno ideal, se ve obligado a adaptar sus estrategias (como practicar la digitación sobre una mesa). Esto plantea una reflexión final sobre cómo el bagaje cultural y las condiciones materiales determinan las posibilidades de ingreso, permanencia y desarrollo profesional en la música.

Palabras clave: cognición/ cognición musical/ percusiones/ psicología del aprendizaje/ cognición corporizada.

Embodied Cognition: An Approach to the Process of Musical Learning.

Abstract: The evolution in our understanding of learning, and of musical learning, has moved from the historical limitations of behaviourism and the computational model of the cognitive revolution towards the paradigm of embodied cognition (4E cognition). From this perspective, learning to play an instrument is not an abstract or exclusively cerebral process, but rather an ecosystem in which the body, emotions, tools, and physical and social environment actively contribute to mental processing. Musical learning, or preparing for an audition, requires the creation of an integrated ‘study niche’. However, when an aspiring musician lacks access to the necessary instruments or an ideal environment, they are compelled to adapt their strategies, such as practising fingering patterns on a table. This leads to a final reflection on how cultural background and material conditions shape the possibilities of entering, remaining in, and developing a professional career in music.

Keywords: cognition/ musical cognition/ percussion/ psychology of learning/ embodied cognition.

Jorge Luis Soto Solano: Doctor en Música con especialización en cognición musical por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas investigación se centran en el estudio de las funciones ejecutivas y su entrenamiento a través de la práctica musical, en particular aborda el Trastorno por Déficit de Atención e Hiperactividad (TDAH) mediante el desarrollo del Programa Musical Multimodal (MUMO). Asimismo, investiga la relación entre las funciones ejecutivas, la práctica musical y la psicología del aprendizaje. En el ámbito artístico, su obra se centra en la composición de piezas acusmáticas que exploran la neuroplasticidad, la cognición, la inteligencia artificial y la danza contemporánea, para establecer un puente entre la ciencia y el arte. Música: jorgesoto.bandcamp.com/; proyectos: www.mumolab.com.

Correo contacto: jorge.soto@fam.unam.mx

Cómo citar este artículo:

Soto Solano, Jorge Luis. “La cognición corporizada: Una aproximación al proceso del aprendizaje musical”. *Criba. Historia y Cultura*, núm. 14, octubre-diciembre de 2026, pp. 44-51.

La cognición corporizada: Una aproximación al proceso del aprendizaje musical.

Jorge Luis Soto Solano

La “caja negra” del conductismo

La revolución cognitiva fue un cambio de paradigma en la psicología conductista, principalmente en la manera de entender los procesos de aprendizaje. Este cambio dejó atrás el argumento central del conductismo, estudiar lo observable y medible, asimismo permitió abrir la “caja negra”, aquella que desde el conductismo radical de Skinner y Watson se utilizaba como metáfora para señalar los componentes centrales involucrados entre estímulo y conducta, tales como los afectos, los sentimientos, los pensamientos, los deseos, entre otros que no podían ser observados y, por lo tanto, no eran objetos de interés de estudio. Es importante acotar que el conductismo nunca negó la existencia de la mente, sino el uso de la introspección, ya que no podía medirse por medio de los índices conductuales (Pozo, 1989). Por lo tanto, el objetivo de esta corriente conductista se caracterizó por comprobar la conducta a través de su estudio observable y medible. La conducta se utilizó como producto de asociar elementos ambientales (estímulos) y conductuales (respuestas), por ejemplo: el aprendizaje asociativo (condicionamiento clásico) y aprender a emitir una respuesta para obtener o evitar consecuencias (condicionamiento operante), (Pozo, 2014). Es importante señalar que el aprendizaje tuvo un lugar fundamental durante el dominio conductista, sin embargo, aún faltaba intentar comprender el contenido de la “caja negra”.

El surgimiento de la cognición musical

A mitad del siglo XX, la revolución cognitiva surge de una necesidad de no solo abrir y explorar aquella “caja negra”, sino de comprender y explicar sus contenidos. Para lograr esto se recurrió al estudio de las ciencias de la computación, las matemáticas y la lingüística. Se propuso un supuesto de que los procesos mentales pueden ser explicados en términos de procesamiento de información, se consideró que así como una computadora puede procesar información a partir de un software que le permite decodificar y transmitir una respuesta en

términos algorítmicos, la mente humana también cuenta con diversos dispositivos específicos para procesar diferentes tipos de información y emitir una respuesta de acuerdo con la entrada de información (Espinosa & Robles, 2024). En términos generales, el hardware correspondería al cerebro físico, así como la estructura física de las neuronas y sus diversas conexiones, y el software aquellos procesos cognitivos como la memoria y el lenguaje, los cuales se distribuyen por el cerebro. Entonces, la información entra por los sentidos (cuando escribes una letra A en un teclado de una computadora), la mente la procesa, almacena y transforma (como un CPU) y finalmente se genera una respuesta (la representación de la A en la pantalla).

El impacto de la era cognitiva en la música también tuvo sus consecuencias, una de ellas fue que, desde la década de los ochenta, la expresión "psicología de la música" fue sustituida progresivamente por la de "cognición musical". Este cambio hacía referencia al procesamiento de la información musical en la mente humana y permitió el uso de diversas herramientas tecnológicas en el aprendizaje musical, como los modelos computacionales en el aprendizaje musical, las redes neuronales, entre otros (Morante & Orozco, 2015). También, durante la mitad del siglo XX, el desarrollo de técnicas de imagen cerebral permitió grandes avances sobre el conocimiento de los diferentes procesos neuroanatómicos que la música ocasionaba en el cerebro, por primera vez se podía observar en el cerebro los cambios que la música, principalmente un entrenamiento musical, podrían ocasionar, esto fue un parteaguas en el estudio de los efectos de aprender a tocar un instrumento musical. Sin embargo, la revolución cognitiva asumió que la conducta se podía explicar solo por procesos internos o neuronales tomando una postura meramente interna, esto ocasionó dejar atrás otras variables que podrían estar involucradas en el aprendizaje y el aprendizaje musical, como las ecológicas, las sociales y las corporales.

La cognición corporizada, una crítica a la representación interna.

En 1998, la cognición corporizada surgió como una crítica a la postura cerebro-centrista y representacionalista que entiende a la cognición solo como una representación interna. En contraste, esta nueva perspectiva plantea que la mente humana está profundamente vinculada con su entorno. Así, cuando utilizamos herramientas físicas para resolver problemas, estas

no son simples ayudas externas, sino que forman parte activa de nuestro procesamiento cognitivo, es decir, el mundo físico exterior se convierte en una extensión del pensamiento. Asimismo, esta perspectiva plantea que los procesos mentales están profundamente incrustados en un entorno físico y social. Por ejemplo: cuando adaptamos nuestro espacio para resolver un rompecabezas, en lugar de calcular mentalmente las rotaciones, los colores o las posiciones de las piezas, solemos agruparlas físicamente o por colores o formas, esta acción sobre el entorno disminuye la carga cognitiva de la tarea. Por otro lado, el modelo subraya la importancia de interactuar de manera directa con los objetos, tal es el caso de cuando aprendemos andar en bicicleta, no necesitamos saber ciertas leyes de la física para aprender, necesitamos interactuar con el objeto, nos subimos, manipulamos el manubrio, ajustamos el cuerpo y así se genera un bucle activo de acción y percepción. Entonces, desde esta perspectiva, se propone que los procesos cognitivos no solo ocurren en el cerebro sino que están distribuidos entre estos elementos físicos, corporales y ambientales (*CCC - Cognición Enactiva*, s/f). Igualmente, la cognición corporizada se conoce como *4E cognition,* lo cual hace referencia a sus elementos:

1.- *Enacted* (enactiva): considera a los procesos cognitivos también como procesos corporales que están situados en el mundo, por lo tanto, la cognición se genera a través de la acción y la interacción activa del cuerpo con el entorno. En música, este elemento se refiere a que el sujeto requiere la interacción directa con el instrumento musical, es decir, no es suficiente el conocimiento teórico, es necesaria una relación o contacto físico para optimizar el aprendizaje.

2.- *Extended* (extendida): sugiere que los procesos cognitivos incluyen porciones externas del entorno que nos ayudan a realizar ciertas tareas, como un tipo de herramientas o dispositivos que siempre están disponibles para su consulta y juegan un papel fundamental en nuestras decisiones. En el aprendizaje musical el desarrollo de tecnologías como *Sibelius*

software,[30] *EarMaster*[31] y *Moises*[32] se presentan como herramientas extendidas que reducen la carga cognitiva y optimizan el aprendizaje.

3.- *Embedded* (incrustada): propone que nuestros procesos cognitivos, además de responder al ambiente y procesos corporales, también se ayudan de propiedades del entorno, como aquellas que son sociales, con el objetivo de disminuir la carga cognitiva que requiere, por ejemplo, resolver un problema. En este punto, cuestiones como un contexto académico adecuado, en el que docentes, compañeros y facilitadores interactúen y apoyen al estudiante, en este caso de música, para la resolución óptima de sus dudas y dificultades.

4.- *Embodied* (corporizada): la idea central es proponer que la cognición emerge entre el agente y su entorno. Los procesos cognitivos no solo ocurren dentro del cerebro sino de la distribución entre cerebro, cuerpo y entorno. Es decir, la potencialización del aprendizaje se da una vez que se cumple el ciclo de los componentes de la triada *extended- embedded- embodied* (*CCC - Cognición Enactiva*, s/f).

La complejidad de la cognición musical corporizada

Si bien esta propuesta cognitiva ha generado diversos debates, logra algo muy importante, nos aleja de la idea de que la mente es una "caja aislada" y de que los procesos cognitivos solo ocurren en el cerebro. La gran pregunta es ¿qué tiene que ver esta propuesta con aprender música? La cognición musical corporizada nos dice que aprender, recordar, componer o percibir la música no solo ocurre en nuestro cerebro de manera abstracta. En realidad, nuestra manera de entender la música nace de la interacción directa entre el cuerpo y el sonido. En este modelo, la música ya no se estudia desde algo que solo escuchamos, sino como una experiencia de procesos sensoriales (lo que nos emociona), procesos motores (lo que movemos) y procesos afectivos (lo que sentimos), (Leman et al., 2018). Entonces, de acuerdo con este modelo, deberíamos pensar el aprendizaje musical como un ecosistema de

[30] Software profesional de notación musical para compositores que buscar crear y modelar las partituras. https://www.avid.com/sibelius

[31] App para mejorar el entrenamiento musical y rítmico https://www.earmaster.com/

[32] App para facilitar la práctica y el estudio musical https://moises.ai/es/

contingencias necesarias. Para llegar a un aprendizaje, este enfoque nos muestra que los procesos motores y afectivos son interdependientes, es decir, buscan una sincronización entre la acción física del movimiento motor y las señales sensoriales como las auditivas, las táctiles y las cinestésicas; además de los estados afectivos, como las diversas emociones que percibimos y la manera en la que nos relacionamos con la música.

Desde este modelo, ¿cuáles podrían ser aquellas herramientas externas o una característica extendida, enactiva, embebida y encarnada que nos ayude a un aprendizaje musical? Pongamos un ejemplo, un adolescente que prepara su examen de ingreso a la Facultad de Música en el área de percusiones. De acuerdo con los criterios de selección, después de acreditar el primer examen de conocimientos musicales generales, se accede al segundo que corresponde al examen de área específica, ya en esta segunda fase el aspirante deberá preparar estudios que corresponden a los criterios de repertorio (Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], 2026) a preparar un estudio de tambor con ritmos de cuartos, octavos, dieciseisavos y tresillos, que contengan notas de adorno como apoyaturas simples, redobles y lectura a primera vista, un estudio de marimba o xilófono de memoria o leído con opción a tocar a cuatro baquetas, escalas, arpegios mayores y menores y lectura a primera vista y, finalmente, un estudio de timbal orquestal y/o de multipercusión con ritmos de cuartos, octavos, dieciseisavos y tresillos, que contengan notas de adorno como apoyaturas simples y redobles, prueba de afinación, identificación y entonación de intervalos.

Como es de notar, la carga cognitiva requerida para el ingreso a esta área es alta. En primer lugar y tomando el componente *enactivo*, el aspirante necesita construir un puente físico y motriz al estar en contacto directo con los instrumentos señalados en la convocatoria, es decir, el aspirante tendría que acceder a cada uno de los instrumentos musicales requeridos para interactuar de manera directa con los objetos (instrumentos musicales) de acuerdo con el modelo. Posteriormente, el componente extendido sería buscar estrategias que se adapten a este entorno de estudio para minorar la carga cognitiva, por ejemplo, podría ayudar una Tablet como monitor de partitura para el cambio de hoja con un pie, un metrónomo para estimular y mejorar los estudios a tiempo, un software musical como *earmaster* para entrenar virtualmente escalas, arpegios y los componentes teóricos del examen de ingreso. Para el componente embebido la carga cognitiva que requiere el montaje de muchas obras exige

organizar el espacio de práctica como un "nicho estructurado" (Leman et al., 2018), esto implica utilizar partituras digitales con decodificación de colores para identificar ciertos pasajes, marcas de digitación, además del espacio adaptado para el estudio, talvez como un estudio o cuarto de música adaptado. Una vez que se ha atendido estas cuestiones, la manera de incrustarse en un contexto social sería hacer un ensayo general frente amigos, familiares o maestros, es decir, crear un entorno simulado de audición. Finalmente, el componente corporizado, esta interacción con el entorno real puede activar el nivel del *aurosal*[33] como el estrés o el ritmo cardiaco, esto podría entrenar modelos predictivos del cuerpo para ejecutar los gestos técnicos con cierta precisión, aún bajo estados de alta demanda cognitiva.

Consideraciones finales

Como se puede identificar, el proceso de aprendizaje musical requiere no solo de una "caja negra", sino de una caja de herramientas que nos permite extender nuestras posibilidades para aprender. La cognición musical corporizada, y su enfoque de las 4E, trasforma la manera de reducir la práctica musical a solamente un proceso cerebral abstracto o pasivo. En realidad, nos permite entender que preparar un repertorio para una audición para el ingreso a una escuela de música o integrarse a una orquesta, no solo requiere de memorizar el repertorio de manera aislada, sino de diseñar un nicho de estudio profundo de posibilidades que se conviertan en movimientos mecánicos o automatizables en el cuerpo.

Solo quedaría reflexionar que, si todas estas posibilidades físicas y materiales que necesita este aspirante no están disponibles de acuerdo con el modelo, se requeriría buscar, crear y adaptar sus propias estrategias cognitivas aplicadas al contexto. Por ejemplo, practicar la digitación en un teclado simulado, como en una mesa, buscar instrumentos musicales públicos o clases particulares, ensayar en tiendas de música cuando no lo vean los encargados, es decir, la interacción no desaparece, solo se reconfigura.

El modelo expone que, detrás de la idea del talento, existen condiciones materiales que implican acceso al capital económico, cultural y social que pueden ser determinantes

[33] Grado de activación general del sistema nervioso central, que va desde el sueño profundo hasta la excitación o alerta máxima.

para el desarrollo pleno de las potencialidades de una persona. El éxito del ingreso, la permanencia y el egreso de una academia representan una carga cognitiva que no solo depende de buenos hábitos de estudio, sino de un entorno favorable, tanto en el acceso a los instrumentos, didácticas adecuadas, lugares de estudio convenientes y círculos sociales estimulantes que, definitivamente, potencializan el pleno desarrollo de un músico, lo cual, repercute también en la posibilidad de tener acceso a una vida profesional óptima.

Bibliografía:

CCC - Cognición Enactiva. (s/f). Recuperado el 19 de septiembre de 2026, de https://www.cienciascognitivascorporizadas.com/4ea/cognición-enactiva

Espinosa, A., & Robles, A. (2024). Presentación La mente más allá de la representación: Las múltiples caras de la cognición corporizada y las teorías de las 4E. *Andamios, Revista de Investigación Social*, *21*(54), 11–26. https://doi.org/10.29092/uacm.v21i54.1057

Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México. (2026). *Requisitos de examen de admisión al propedéutico: Alientos y percusiones*. Ventanilla Virtual FAM. https://ventanillavirtual.fam.unam.mx/archivos/c_26_27/req_pro/Requisitos_AE_prope_Alientos_y_Percusiones.pdf

Leman, M., Maes, P.-J., Nijs, L., & Van Dyck, E. (2018). What Is Embodied Music Cognition? En R. Bader (Ed.), *Springer Handbook of Systematic Musicology* (pp. 747–760). Springer Berlin Heidelberg. https://doi.org/10.1007/978-3-662-55004-5_34

Morante, B. F., & Orozco, J. G. (2015). *De la Psicología de la música a la cognición musical: Historia de una disciplinaen los conservatorios*.

Pozo, J. I. (1989). *Teorías cognitivas del aprendizaje* (novena). Morata.

Pozo, J. I. (2014). *Psicología del Aprendizaje Humano. Adquisición de conocimiento y cambio personal*. Morata.

Drogas: las antípodas de la conciencia y la sonrisa de los dioses

(parte 2 de 3)

Luis Cortés Bargalló[34]

* * *

Relacionado con ese estado de tensión entre la imposibilidad de escribir y el deseo o la necesidad de hacerlo, y como testimonio de lo mismo, pero también tratando de fijar en algo esa "objetividad" de la que habla Huxley y que me parece convincente (de otra manera no podría siquiera imaginarme los contextos tradicionales de los que ya he hablado), aquí transcribo un texto que escribí entre la segunda y la tercera hora después de haber tomado una dosis de LSD.

Escucho la respiración de un caballo, oigo sus pisadas, siento el peso que tritura minuciosamente grava, hierbas, hojarasca, lodo, siento el peso pero no lo veo, pasa, pisa suavemente. Veo cómo el vapor que sale de mi nariz y boca es absorbido instantánea, ferozmente por la atmósfera fría de la mañana en un gesto que se alarga. Levanto la mirada hacia el follaje de oyameles que se agita y sigue un ritmo, escucho el roce, el tintineo delicado de sus mil agujas, ¿acaso de cristal o hielo? Por ahora escribo sin mucha dificultad pero tengo la sensación creciente —los tropiezos, rasgaduras y tensiones— de que voy trotando cada vez más rápido sobre un camino resbaloso… *sur le chemin des glaces*. Mientras escribo esto

[34] Poeta, editor y traductor. Estudió comunicación (UIA), la maestría en letras mexicanas (UIA-UNAM) y música (CNM). Ha publicado varios títulos de poesía. Por más de cuatro décadas se ha dedicado al trabajo editorial.

y sin soltar el lápiz, como si supiera que tengo que escribirlo, alguien que no reconozco pero con quien —parecería— llevo ya un rato conversando en silencio, me pregunta "¿a que se parece el movimiento del follaje?", mientras alzo la vista y siento una presencia, porque también estoy escribiendo y no sé cómo puedo hacer esto —escribir, seguir una conversación, trotar, ver el follaje y adentrarme sin remedio en su sonido; pero lo estoy haciendo con tiempo de sobra— desfilan "analogías" que no puedo asir —así lo anoto viendo la palabra "analogías" que ondula en el aire y escapa del cuaderno—, escucho unos versos de Rilke que no puedo transcribir, escribo: "se parece a una maquinaria de reloj, pero sin tiempo, perfecta", ¿una respuesta? Pero ya no hay nadie, ya no siento su presencia. Sé que unos caballos se detienen atrás de los arbustos, ¿son helechos sudorosos y temblando? Alguien me toma una foto con una polaroid. Me la entrega. Sí, ahí estoy, solo, sentado en una piedra, apenas me reconozco, no me reconozco y mi amigo se despide sin decirme nada, quizá lo sabe.

… Algo que viene del cuerpo, ¿de qué cuerpo?, un tipo de verdad que desde su borronadura insostenible acude a la memoria y en la bruma reconoce un tiempo que es pura migración y flotaciones, un naufragio. Ropas, pliegues ensanchándose, formas que son piedras deslumbrantes que son alas empapadas, zigzagueo que se funde en una luz de agua, pájaros de agua ya disueltos y resueltos y girando en una luz de agua, luz de agua, red de agua, se repite ¿qué? Alguien se despide nuevamente sin haber llegado y se convierte en punto, pongo punto. La palabra que se tarda, se tomó su tiempo desdoblada en otro sitio, antes de marcar, sortear un punto de salida. Un punto en el espacio. Frente y vuelta de la plana. La fronda que regresa, luego letras que no dicen sino flujos —paro, escribo, trato—, líneas erizadas, crines de caballos, "horses, horses, horses" —oigo a Patti Smith improvisando en un lugar distinto del oído, se disuelve— bajando como arroyos muy veloces; *como*, escribo *como* e interrogo y me arrepiento y ya no puedo comparar. El lápiz se resbala entre mis dedos, casi no lo siento, sólo arrastra. Y hay galopes, puntos, líneas erizadas... invocando y evocando, sueltos, desbocados crecen... el lápiz que debí tener entre los dedos es una pezuña que se hunde en la hierba. Veo un hoyo donde se sumerge un remolino de palabras. Escarbo, encajo, arrastro y ya no escribo, no podría, me rebasa...

(Después se dieron otros ritmos mucho más pausados, gozo, y largos momentos de intensa y exuberante contemplación, pero no sentí el impulso de escribir y no sé si hubiera podido hacerlo. Tampoco veo la necesidad de tratar inútilmente de "recrearlo" aquí.)

Algunos años después, en Juchitán, Verónica Volkow me preguntó, mientras veíamos la fronda de unos árboles estremecidos por el poderoso viento del Istmo, "¿a qué se parece el movimento del follaje?"; la repetición exacta de esas palabras fue como un detonador que me hizo palpar algo que ocurría fuera del tiempo pero que me alcanzaba en éste y apenas pude contestarle, evasivamente, como para no distraerme, "no sé, una ola quizá", pero ella me miró incrédula, como diciendo "vamos, tú sabes que esa no es la respuesta"; yo trataba mientras tanto de recordar esos versos de Rilke que, lo debía saber, ya estaban perdidos (¿acaso sólo el *locus* se insinuaba?). Ese esfuerzo, sin embargo, me llevó muy pronto a unos versos de la propia Verónica que apenas se acababan de publicar y que, de manera inexplicable —extrema distracción—, me habían pasado de largo:

Los árboles danzan en el viento

danzan con perfección

se mueven en una mezcla

de agitación y engranaje

¿No hay aquí algo —sino es que mucho— de la "maquinaria de un reloj, pero sin tiempo, perfecto"? Puedo comprobar que la poesía, con sus propios medios y tejidos, tiende un puente entre algo que está fuera del tiempo y lo que sucede en el aquí y ahora. Éste es el tipo de objetividad que a veces nos revela una experiencia con psicotrópicos, pero de la que también están constituidas muchas de las tentativas de un poema y que no proviene del suelo, incluso fértil del significado o de la representación, sino del ramaje de lo que en el poema se va relacionando, casi ocultamente, para sostener un fruto, un cielo y señalarlo desde muy lejos.

* * *

¿Imagen o palabra?, ¿música, movimiento?, se preguntan, sobre todo quienes desde la perspectiva de la psicología o la clínica buscan algún patrón, algún elemento articulador o *soporte* que haga posible el uso terapéutico y *dirigido* de algunas drogas, ¿otro resabio de las prácticas antiguas? Para tranquilizar al "paciente" le explican —y así está asentado en muchas bitácoras médicas— que lo que está viviendo es la expresión de un "lenguaje metafórico" (¿de la psique, del cerebro, del cuerpo?, ¿de la propia idiosincracia?, me pregunto); y bajo esta idea-soporte se disuelven los saberes ancestrales e ingresamos a la ruleta rusa de la alucinación o en una rara galería de espejos y fantasmagorías.

Coleridge afirma que cuando escribió *Kubla Khan* el láudano le mostró el camino a seguir; en éste las imágenes y las palabras que las sostenían eran una sóla entidad y podía tocarlas como si fueran cosas y sin ningún esfuerzo.

En *El infinito turbulento*, precisamente en el capítulo o "experiencia" en donde se manifiestan —con esa potencia poética que se desborda en todo el libro— "los miles de dioses", Michaux, que se sentía enfermo antes de empezar, se convence de que la mezcalina también es medicina y con esa idea la ingiere. Pensemos en que ésa es la manera más generalizada en que se usan las drogas en las culturas tradicionales (desde las que provienen de los hongos y las cactáceas, hasta las lianas, enredaderas, raíces y una gran variedad de semillas y flores). Yo mismo, sin querer, pasé por una curación con ayahuasca en la que el brebaje —que tome con otros propósitos—, después de anunciarse de manera visual con la forma de un prisma de ligera tonalidad azul que se encargó casi de inmediato —no se cómo— de disolver, o más precisamente, de absorber mi individualidad, se internó como una tromba de lodo espeso, a oscuras y de manera salvaje por el cuerpo —que no sentía como "mío"— hasta barrer el últmo rincón haciéndole saber lo que hacía, a veces con un dolor insoportable, a reserva de que nunca atiné a quién le estaba doliendo, porque había una parte de mí que estaba ausente y que sólo recuperé hasta que regresó el alivio (y volví a ver el prisma de

tonalidades azules). Es verdad que las metáforas pueden curar, pero ¿duelen y circulan y se arrastran por el interior del cuerpo de esa manera?

Ni imagen ni palabra, menos aún por separado. El canto, la música, la palabra, la danza, las imágenes no son "soportes", en el sentido "terapéutico-técnico" al que aludí antes (a menos que se entienda en el contexto de lo que Jerome Rothenberg llamó una "técnica de lo sagrado"), son elementos que ancestralmente encarnan, al sumarse, la sustancia revelada que el chamán o el sabio transmiten tal cual. Entre los huicholes y los tarahumaras son una compañía inseparable del peyote; al chamán siberiano siempre se le representa con un tambor que a su vez contiene una imagen multifacética; las fórmulas y señales verbales, el chasquido acotan el recorrido y las sinuosidades de la ayahuasca. En las sesiones de María Sabina la palabra y el canto siempre están presentes, los conoce porque vienen de un "Lenguaje que los *niños santos* dicen al entrar en mi cuerpo". También le dice a Álvaro Estrada: "me gusta la música. A los Seres Principales también les gusta, ahora recuerdo que cuando ellos me entregaron el Libro, había música". María Sabina no tiene problemas con la palabra; como en el caso de Coleridge, las tiene a su alcance y a su cabal disposición.

* * *

En los inspirados ensayos en que Octavio Paz se ocupa de los libros de Michaux relacionados con la mezcalina, muestra tal entendimiento y empatía ante la búsqueda y la saga espiritual y estética que en ellos se desarrolla, que sus textos se convierten en nuevas revelaciones, sobre las que se vierten nuevos dilemas. Asociaciones en que se recargan nuevas imágenes, claroscuros con los que nos parecería que los dos poetas se ponen a dialogar en una lengua común. En su texto "Artaud y el *peyotl*", Lezama Lima arroja una mirada penetrante sobre Artaud más que sobre la naturaleza de la planta sagrada; intuye, sin embargo, que en su indagación el poeta francés ha traspasado las fronteras de un país —no el de los tarahumaras—, para abrir las puertas de un lugar en donde la realidad es de otro orden y la conciencia de esto se vacía, por parte del cubano, en un lenguaje totalmente transfigurado y fluido en el que vuelve a surgir el juego de ese "ente de razón basado en lo irreal", la poesía.

No tengo noticia de que Paz haya probado la mezcalina y lo más seguro es que Lezama no haya tenido acceso a la planta sagrada, pero de lo que no me cabe duda es que el poeta es un naturalizado de la región de “las antípodas de la conciencia”.

* * *

Hace más de cuarenta años hice una serie de viajes a la sierra de Nayarit-Jalisco y al desierto de San Luis Potosí, con el objeto de acercarme al uso tradicional del peyote y a la cultura que lo abriga. Considero haber vivido allí una cantidad de experencias, a veces abrumadoras, pero en su mayoría relevantes y positivas que me han dejado una huella imborrable. Siento, sin embargo, que el principal impedimento para que ese encuentro fuera cabal o posible es el hecho de vivirlo o procurarlo, precisamente, como una “experiencia”, es decir, que por mucha información científica o la ayuda y generosidad de algunos amigos de la comunidad, por buena disposición o empatía que se tengan, es algo que está irremediablemente fuera de la urdimbre cultural en que se tejen sus secretos y en la cual la planta y sus efectos no son una “experiencia” sino un cosmos, una realidad habitada, dinámica e irreductible.

Los huicholes me ofrecieron peyote en el calihuey. Lo sentí dulce y me invitaba a masticar los verdes, amarillos gajos sin apuros. Después de un rato salí del lugar con algo de náusea y confusión pero éstos desaparecieron en cuanto me puse a caminar, un tanto deslumbrado, contra el viento de la tarde. Un halo rosado crecía sobre las crestas doradas de un pequeño bosque cercano que se interrumpía abrubtamente en una barranca inmensa; a medida que me acercaba a ella, los pinos, encinos, robles, la maleza adquirían un color verde muy oscuro con matices que anticipaban la noche y que pulsaban, pero el cielo era todavía de un azul tan tierno que el rasguño de unas nubes deshilachadas, nerviosas y, por su altura, todavía blancas, me pareció tan estremecedor como el grito-aullido que escuché en la lejanía. Dentro del bosque me crucé con un grupo de mujeres y hombres-pájaro que, lujosamente vestidos y rodeados de un resplandor totalmente blanco, se apresuraban hacia la plaza de San Andrés. En el borde de la barranca vi un paisaje interminable, serranías bañadas en oro

líquido, con profundas grietas oxidadas y salpicaduras de amarillo, azul y bermellón. Dos águilas hacían circunvoluciones en la hondura vertiginosa del horizonte y sus amplios movimientos, serpentinas moradas, me sumergían en una nebulosa como pintada por Turner sobre la que flotaba el entramado minucioso de una niérika hecha con los mismos colores y como con vida propia. De pronto todo empezó a opacarse con una velocidad inexplicable y un viento helado y oscuro me redujo literalmente a la condición de sólo saberme ahí, sentado, en el borde ululante de un abismo, súbitamente aterrorizado y sin saber si podría moverme. Para empeorar las cosas, un mapache me observaba detenidamente y sin temor alguno, casi con descaro; estaba sobre una piedra de intensos colores concéntricos que me parecieron un círculo, sabía que en cualquier momento me iba a hablar y la sola idea me paralizaba de miedo, pero sólo me dijo "¡Bah!" y se desplazó, llevándose los colores con él a una piedra más alta. Como pude trepé —en una acobardada huida— hasta alcanzar el borde del acantilado, pero desde su piedra, casi encima de mi hombro, me dijo, con toda claridad y gravedad, "conozco todas la lenguas". Sin detenerme y casi corriendo me dispuse a cruzar el bosquecito a oscuras y tuve un nuevo ataque de pánico cuando alguien me llamaba por mi nombre, por fortuna era Metaca, mi compañero de viaje que, asustado y sin comentarme de dónde venía, sólo me dijo "ellos tienen razón, no tenemos nada que andar haciendo aquí, vámonos al pueblo". Nunca más hablamos del asunto.

Llegamos a la plaza y nos sentamos en el piso, cerca de la fogata, a una distancia respetuosa. Un amigo huichol nos ofrece más peyote.

Los hombres-pájaro, wirrárika, danzan alrededor del círculo de fuego con pisadas firmes y cortas que se arrastran —aunque apenas rozan el suelo— fuera del tiempo. Desde su silla el maracame habla y canta sumergido bajo el sombrero; a veces mueve su muvieris muy ligeramente, se entrega al flujo de una voz que tiene alas y aletea, serena y portentosa se desgaja sobre el fuego. Sus palabras se funden con el estribillo circular, interminable y ascendente de los violines. Junto al fuego brillan las cornamentas de venado, jícaras con granos de maíz, plumas, cabezas de híkuri, botellas con agua, flechas cruzadas, velas con listones de colores, morrales exquisitamente bordados. La luz de la luna rodea la alta columna de fuego con un halo azul en el que se está formando la figura de un venado transparente, de un azul profundo y ondulante donde pican las estrellas. (Y aquí transcribo las siguientes

palabras de Fernando Benítez porque, para mi asombro, coinciden puntualmente, a veces de manera exacta, con las percepciones y emociones que se sucedieron —aunque no necesariamente en ese orden.)

> Mi "yo" se extiende sobre los árboles, las peñas, los abismos, los venados azules, las águilas, los pájaros nocturnos... Fundido, esparcido en ese fragmento de vida, la sensación de formar parte de un gran todo, de abarcarlo en su integridad, determina un inmenso alivio... Cintilaciones verdes y rojas. Parpadeos. Señales. Cadena de triángulos verdes, rojos, transparentes... Estoy hecho de un material radiante. Radío esferas, triángulos, rombos. Salen de algún lugar de mi cuerpo —quizá de todo mi cuerpo— y se alinean, corren, desaparecen. Ignoraba que era un ser luminoso...

(Y transcribo también estas reflexiones del propio Benítez: "Lo sagrado es un *mysterio fascinosum* y un *mysterio tremendum*: la primera lección del peyote ... Este perro que ladra, ladró en el comienzo del mundo, y ladrará hasta la consumación de los siglos: la segunda lección del peyote. El mundo es sólo una gran metamorfosis: la tercera lección del peyote.")

Fijo la mirada en el fuego y en las esferas tornasoladas que emergen. Calor y luz, fricciones. "Dador de vida", "carro de purificación", custodio de las fuerzas elementales; "quien está cerca de mí, está cerca del fuego", dice el Evangelio apócrifo; Heráclito y Parménides: el fuego es el asiento del alma y del mundo; para los alquimistas, la fusión de los contrarios; para los budistas una perfecta imagen de la mente... Calor y luz, fricción, esferas, triangulos verdes y rojos. El maracame remueve los carbones encendidos. Sin darme cuenta me había ido acercando más y más y ahora podía ver con toda claridad las caras iluminadas de los danzantes que flotaban inmensos en la noche. Una brasa fue a dar hasta mis pies y el maracame desde su silla le dio unos gopecitos con una vara larguísima. En ese momento me sumergí por completo en el flujo de sus palabras y en su ritmo, y me sentí totalmente vacío y reconfortado. ¡Entendía las palabras, las oía en español!:

El pequeño fuego pacifica.

Tiembla cuando el viento arrecia,

tibia para hablarle al corazón.

Un corazón —rosal llorando.

Su lengua es el rocío que cobija

tu pequeño cuerpo cristalino.

Esto es parte de lo que escribí a partir de notas que, cuando pude, fui haciendo rápidamente en mi cuaderno, en su mayor parte fueron más bien el tipo de textos que se hacen cuando uno quiere retener algo de un sueño, se despierta y lo escribe y, con frecuencia, se vuelve a dormir. Cuando se releen hay algo que falta, algo que se pierde "de la miel a las cenizas", como la plabra "violines" allí, callada en el cuaderno, y exhalando apenas un recuerdo saturado de esplendor aural. Siempre recordaré la admonición del mapache.

* * *



Philippe Jaccottet : Pequeño cuadrante de otoño.

Traducción de Alberto Paredes.

Philippe Jaccottet (1925-2021), poeta y ensayista franco-suizo, es una de las figuras contemporáneas de mayor importancia en la lengua francesa; su periodo creativo abarca desde el final de la II Guerra Mundial hasta nuestros días. Numerosos premios y distinciones lo avalan; sobre todo la calidad e intensidad de su obra, tanto como ensayista, traductor y poeta. Su ensayo sobre Rilke (1970) y su traducción de *La Odisea* (1955) muestran a qué grado comprendía la poesía y fue capaz de reavivarla de una manera peculiar y profunda en beneficio de nuestro tiempo. Los valores espirituales, humanos, insertos en el aquí y ahora convulso del presente. Su generosidad y recogimiento fueron proverbiales, tal como lo manifiestan su obra y los cálidos vínculos que forjó a lo largo de su vida.

Ofrecemos un pequeño cuadrante de otoño, formado por sendos poemas contenidos en *À la lumière d'hiver* ("A la luz del invierno", Gallimard, 1977). Mas el invierno se anticipa y anuncia, manifestándose en gestos y símbolos a ras de tierra que impregnan el aire que respiramos conforme el ciclo anual llega a su fin. Leámoslo pues como un cuadrante fúnebre bajo el clima de los Días de Muertos. El segundo y tercer poema lamentan el fallecimiento de su amigo, el poeta francés Pierre-Albert Jourdan (1924-1981), el cuarto proviene de haber asistido a un concierto de Henry Purcell. Esperamos que prosiga aquí, en español, la música crepuscular que sus versos escuchan y transmiten.

1.

El niño, entre sus juguetes, escoge: que la pongan
al lado del muerto, una barca de tierra…
fluirá el Nilo hasta ese corazón ?

Morosamente había mirado esas barcas fúnebres
semejantes al cuerno de la luna.
Ahora no creo que el alma las necesite,
ni ningún bálsamo, ni mapas del Infierno.

Pero si la tierna invención de un niño
saliera de nuestro mundo,
se encontraría con aquel que nada encuentra ?

O es a nosotros que consuela desde esa rivera ?

2.

He aquí otro que se une al desfile
tal vez a unos pasos delante de nosotros.

Revocada de pavor, su piel estremecida cerca del ojo.

Las palabras tan puras con las que se vestía
caen en harapos.

Ay ! Denle todavía un vaso lleno del aire del ocaso,
protéjanlo aún de este hollín que ensucia
los peñascos contiguos.

No lo hemos seguido muy lejos.

3.

Uno deseara, para el paso que debe franquear
– si podemos hablar de franquear
allá donde la pasarela parece interrumpirse
y la otra ribera ocupada por la bruma
o vuelta bruma ella misma, o peor: abismo
en ese viento erizado,
envolverlo, muerto como está, de música…

No es que la música proteja
de semejantes mordiscos;
sino que mitigue, que lo postre de otra manera,
que parezca decir alguna vez:
“Adonde yo os lleve, si me escucháis,
bien pronto el peor frío, la peor sombra no serán
más que viejas hordas olvidadas
como la piel de la serpiente entre las piedras después de la muda;
lo inaudito de que soy el eco repercutido
crece y cobra fuerza entre los muros sombríos,
tal como habéis visto crecer el día
bajo los pliegues más hondos del valle…”

Sería posible que así amortajado
deje de temblar
y sólo en apariencia esté quebrado y abatido?

Vosotras, lentas voces que anudáis y desatáis
en el cielo interior,
si no mentís, izadlo en vuestras redes
más límpidas que las de la luz sobre las aguas.

4.

Uno diría un cometa
volviendo después de siglos
del reino de los muertos
y esta noche atravesara el nuestro
sembrando los mismos granos…

(*Por la traducción: AP, Paris, octubre de 2026.*)

COYUNTURA

Irán. La revolución que cambia el mundo

Javier Torres Parés[35]

Con una identidad profundamente religiosa, la revolución iraní de 1979 surgió de la movilización de grandes masas que demandaron establecer "un orden político independiente, libre de la dominación estadounidense". Retomamos en estas líneas algunos aspectos del libro de Flynt Leverett y Hillary Mann Leverett, *Going To Tehran*, en el que documentan escrupulosamente la inagotable y valerosa perseverancia del pueblo iraní en la formación de una república conforme con los principios del islam, como base de una organización religiosa democrática.[36]

En el siglo XIX, Inglaterra y Rusia ejercieron su influencia para explotar la enorme riqueza de gas y petróleo de Irán y durante el siglo XX Estados Unidos se incluyó en ese escenario para mantener un constante control de los asuntos internos iraníes y, en conjunto, estos países respaldaron el establecimiento de la dinastía Pahlavi. En 1926, con el apoyo de Inglaterra, se instaló en el poder Reza Shah Pahlavi y, en 1941, también con la intervención de Inglaterra y Rusia, fue sustituido por su hijo Mohammad Reza, *sha* de Irán. Sin apoyo interno, la oposición a su régimen creció paulatinamente y la presión popular lo obligó a dimitir en 1953, lo que permitió la elección democrática de Mohammad Mossadeq, que encabezó un gobierno laico y nacionalista e intentó nacionalizar el petróleo y recuperar la soberanía de

[35] Doctorado por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París. Historiador, autor entre otros de la *Revolución sin Frontera*, México, UNAM, tercera edición, 2014. *La revolución imposible,* Mexico, UNAM, 2013 y de *"Cronología del rectorado de Pablo Gonzalz Casanova" en Historia General de la Universidad Nacional siglo XX* (Raúl Domínguez Martínez †, coord.), México, UNAM, 2013.

[36] Flynt Leveret y Hillary Mann Leverett, *Going to Tehran. Why America Must accept The Islamic Republic of Iran*, Picador, A metropolitan Book Henry Holt and Company, Nueva York, p. 195.

Irán. Un golpe de Estado instigado por la CIA terminó con su gobierno ese mismo año, para reinstalar al *sha*, quien gobernó dictatorialmente hasta 1979, cuando fue depuesto por la revolución encabezada por Jomeini, quien rechazó de manera radical el dominio de Occidente y puso en el centro de su proyecto la soberanía del país y la recuperación de su identidad cultural.[37]

Para las élites políticas de Estados Unidos y la de los países europeos, la República Islámica era un régimen ilegítimo, irracional, débil, fanático y autocrático que representaba un retroceso político rechazado por la población de Irán y destinado a su pronto colapso. A partir de su surgimiento, la Revolución Iraní fue constantemente asediada y las especulaciones sobre su desaparición se recrudecieron por acontecimientos como la guerra desatada por Iraq, respaldada por Arabia Saudita y otros países del Golfo Pérsico, por los Estados Unidos y por las potencias europeas que incluso proveyeron a Sadam Husein de armas químicas para su brutal agresión contra los iraníes en la década de 1980, armas que causaron la muerte de alrededor de 100 000 soldados y civiles, ante el silencio de las potencias occidentales y, durante años, del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, pese al esfuerzo de Javier Pérez de Cuéllar, secretario general de la Organización de Naciones Unidas, para visibilizar esos crímenes. La muerte, en 1989, del Imán Jomeini generó nuevas apuestas sobre el fin del proceso iraní. La prensa estadounidense también diagnosticó la desaparición de ese régimen durante el desarrollo de diversos movimientos disidentes que no encontraron una base social consistente. Entre otras dificultades muy serias, la República Islámica enfrentó una importante rebelión como resultado de la elección presidencial de junio de 2009, señalada como fraudulenta. Es el caso del movimiento Verde (por el color de los distintivos que usaban sus partidarios), que generó importantes movilizaciones populares y fue víctima de represión violenta. Según los Leverett, los dirigentes del movimiento Verde nunca presentaron pruebas claras del fraude, y el resultado de las elecciones correspondió a lo señalado por las encuestas previas a la elección, incluidas las realizadas por medios occidentales.[38]

[37] *Ibid*., pp. 23-30.

[38] *Ibid*., p. 143

Importantes protestas se han sucedido por la situación económica del país y por la muerte de Mahsa Amini y, en 2022, el movimiento llamado "Mujer, Vida y Libertad". En diciembre de 2025 y enero de 2026 se generó asimismo una importante revuelta impulsada por la adversa situación económica del país, que derivó en el cuestionamiento de la permanencia del régimen, situación que produjo fuertes confrontaciones que, según los dirigentes iraníes, fueron fomentadas por agencias estadounidenses e israelíes. En cada caso se diagnosticó que el pueblo iraní impulsaría un cambio de régimen orientado a la construcción de una democracia liberal secular, como la de sus países vecinos, procesos acompañados por la intervención militar estadounidense. Como señalan los Leverett, para muchos iraníes, en una perspectiva histórica, la revolución de su país tendría un significado semejante al de las revoluciones americana y francesa, cada una de las cuales dio origen a una forma única de gobernanza. Estos autores observan que:

> … la revolución que derrocó al sha en 1979 es el único desafío islamista plenamente exitoso a un orden político existente desde que el mundo musulmán fue dividido, de acuerdo con lineamientos occidentales, en estados-nación luego de la Primera Guerra Mundial. Y el sistema político al que esa revolución dio nacimiento es, en efecto, un experimento sin precedente.[39]

La existencia de la República Islámica cuestiona una idea dogmática de la universalidad del liberalismo secular como único fundamento de legitimidad, idea que, a su vez, surge de un contexto histórico y cultural específico. Seyed Ruhollah Mustafavi Mousavi Hindi Jomeini es reconocido como el padre fundador de la República Islámica; su nombre revela, entre otros aspectos de su biografía, su descendencia del Profeta Muhammad, importante estatus en la cultura y tradición chií.[40] Innovador del pensamiento islámico, sustentó que política y religión son inseparables. En 1960, reconocido como Gran Ayatolá, el más alto rango clerical en el islam chií y posteriormente también como Imán (guía religioso y político), prolífico escritor y filósofo, en su visión del islam, "política no era sólo sobre la distribución del poder y la naturaleza del Estado; era también sobre la lucha eterna entre *haq*

[39] *Ibid*., p.145.

[40] *Ibid. cit*., p. 31.

va batel, lo que puede significar simultáneamente 'correcto e incorrecto' y 'verdad y falsedad'". En esencia, sus ideas implican que es un deber religioso de los musulmanes oponerse a gobernantes corruptos e ilegítimos y confrontar la injusticia. Como los Leverett señalan en su libro, para Jomeini, el compromiso revolucionario para restaurar la soberanía de Irán se funda en principios de justicia, igualdad entre los pueblos y naciones y en la unidad de la *umma* (comunidad de los creyentes musulmanes) y en la oposición a la hegemonía y dominación en todas sus formas. Para Jomeini, el islam es la escuela para aquellos que luchan en contra del imperialismo y, en el ámbito doméstico, es la enseñanza de la obligación de priorizar la atención a los problemas de los desposeídos, así como la de rechazar la deshumanización que la injerencia extranjera y sus gobiernos títeres imponían a los iraníes. El islam verdadero, en esta perspectiva, es simultáneamente político y social. En 1987, cuando por primera vez un presidente de la República Islámica se dirigió a la Asamblea General de las Naciones Unidas, el ayatolá Seyed Ali Jameneí, señaló que, si bien la República Islámica no se proponía imponer su revolución en otros países, estaba preparada para cooperar con naciones y gobiernos que deseen permanecer independientes de las grandes potencias. En relación al escenario doméstico, advertía que la república trabajaba para asegurar "nuestra propia defensa y la prevención de la usurpación de nuestros legítimos derechos" por los Estados Unidos y el "sistema mundial de dominación". Para numerosos iraníes, la República Islámica es un Estado surgido de una revolución con características únicas en el mundo.[41] En 2012, Seyed Ali Hosseini Jameneí, quien sucedió a Jomeiní como líder supremo de Irán en 1989, sostenía que, por la experiencia de más de tres décadas, el espíritu que inspira el islam había ya mostrado su capacidad de preservar la soberanía de Irán y fortalecer el desarrollo de la nación impulsando su avance científico, tecnológico e industrial.[42] Jameneí, mantuvo esos principios religiosos y políticos hasta su muerte causada por el bombardeo israelí y estadounidense del 28 de febrero de 2026, que desató la guerra que se mantiene activa hasta el momento de escribir esta breve reseña del devenir de Irán.

[41] *Ibid.*, pp. 32-35.

[42] *Ibid*., p.195.

* * *

Con el objeto de profundizar en el conocimiento de una situación que impulsa un cambio profundo en la situación geopolítica internacional, la revista *Criba*. *Historia y Cultura*, ofrece a sus lectores un documento del Archivo Jameneí: *Declaraciones con motivo del 36° aniversario del Imam Jomeini*, que aquí publicamos en su versión en inglés y con nuestra traducción al español. Es un discurso que Jomeini dirigió principalmente a los jóvenes de su país en el que aborda los más importantes dilemas que enfrenta Irán, del expansionismo de Israel a la importancia de la industria nuclear para el desarrollo soberano de la nación.

Nuestra traducción al Español[43]

Alí Hoseiní Jameneí, *Declaraciones con motivo del 36° aniversario luctuoso del Imam Jomeini.*

Nota: Este texto fue traducido del inglés al español tomando como referencia la traducción del farsi al inglés, tal y como aparece en el Archivo discursos *Jameneí* (khamenei-speeches.com); por lo tanto puede contener algunas inexactidudes.

En el nombre de Dios, el Clemente y Misericordioso.

Alabado sea Dios, Señor de los mundos. Sean la paz y las bendiciones para nuestro guía, nuestro profeta, amado de nuestros corazones y sanador de nuestras almas: Abu al-Qasim al-Mustafa Mohammed, y para su descendencia pura, elegida, infalible y honorable, especialmente para la permanencia de Dios entre los mundos.[44]

Antes que nada, envío mis saludos al alma pura del gran Imam y,[45] en estos días de adoración, atención y recuerdo, imploro al Todopoderoso por la elevación de su rango. Mañana es el Día de Arafat,[46] la primavera

[43] Traducción y notas realizada por Esaú López García, Licenciado en Historia por la UNAM e Investigador para *Criba. Historia y Cultura.*

[44] El Islam chií es una de las dos principales ramas del Islam, junto con el Islam suní. Los chiíes consideran que, tras la muerte de Mohammed (Mahoma), el liderazgo legítimo de los musulmanes correspondía a Alí ibn Abi Talib, primo y yerno del profeta, y a sus descendientes. En el chiismo duodecimano, predominante en Irán, se reconoce una sucesión de doce imames (líderes religiosos y espirituales de los musulmanes chiíes). Los doce imanes pertenecen a la familia de Mahoma por línea de Alí y Fátima, hija del profeta: Alí fue su primo y yerno, mientras que los demás imanes fueron sus descendientes. No fueron, por tanto, doce descendientes directos de Mahoma, sino miembros de su familia a través de su hija Fátima y Alí.

[45] El término Ayatolá corresponde a un título honorífico que significa literalmente "señal de Dios" y que se utiliza para designar a un alto dignatario religioso del Islam chií. Los ayatolás son eruditos especializados en jurisprudencia, teología y otras ciencias islámicas; los de mayor rango pueden ejercer una importante autoridad religiosa y jurídica entre los fieles. En Irán, el título tiene además especial relevancia política debido al papel que los altos clérigos chiíes desempeñan en la estructura de la República Islámica. El Imam Jomeini fue el primer Ayatolá de la República Islámica de Irán.

[46] Este es un día de especial importancia en el Islam, celebrado el 9 de dhul-hiyya, duodécimo mes del calendario islámico. Es uno de los momentos centrales de la peregrinación a La Meca (hajj), cuando los peregrinos se reúnen en la llanura de Arafat para la oración y la súplica. También es observado mediante la oración y la súplica por musulmanes que no realizan la peregrinación.

de la súplica, la primavera de la humildad, de la atención y de la intercesión; todos debemos, si Dios quiere, aprovechar esta oportunidad. Recomiendo especialmente a los jóvenes que aprovechen al máximo el Día de Arafat: que recen, que intercedan, que compartan con el Todopoderoso sus peticiones, necesidades y objetivos, y que busquen Su ayuda y guía. Recomiendo especialmente a los jóvenes que, además de la súplica del Imam Husein en el Día de Arafat,[47] que es una oración muy sentida y apasionada, lean también la súplica del Imam Sayyad —la paz sea con él—,[48] que es la súplica número 47 de la *Sahifa Sayyadiyya*. Por supuesto, es una súplica extensa, pero cualquier cantidad que puedan leer con espíritu de oración es suficiente; no es necesario leerla completa si uno no dispone del tiempo o del ánimo para hacerlo.

El tema que deseo abordar hoy, y que he preparado, es un discurso sobre el gran Imam fallecido y, después, una breve reflexión sobre una cuestión nacional que espero resulte beneficiosa para el pueblo.

Quiero comenzar afirmando que nuestro sistema político —que, gracias a Dios, es un sistema de crecimiento, estabilidad y poder— nació de una gran revolución. El dirigente de esa revolución, el creador de esa revolución y el arquitecto del sistema islámico surgido de ella es un gran hombre cuya presencia en el mundo continúa siendo palpable incluso después de más de treinta años de su fallecimiento. Uno puede observar claramente su enorme influencia y el impacto de su revolución en el mundo actual: el orden internacional multipolar está influido por su revolución; el declive de las grandes potencias está influido por su revolución; el fuerte declive de la posición y la influencia de Estados Unidos en el mundo está influido por su revolución; el amplio rechazo al sionismo —que hoy puede observarse claramente en el mundo— está influido por su revolución; y la franqueza con que muchas naciones, especialmente sus jóvenes, rechazan los valores occidentales que observamos hoy está influida por su revolución.

Hoy, en el mundo occidental, en Europa e incluso en Estados Unidos y en los países que dependen de ellos, puede observarse un movimiento hacia el rechazo de los valores occidentales. La revolución de nuestro gran Imam y del pueblo iraní ha ejercido, sin duda, una influencia considerable en todos estos asuntos y ha dejado su huella. Una revolución semejante fue llevada a cabo por el gran Imam con la ayuda del pueblo.

Los tomaron por sorpresa; no lo percibieron, no lo esperaban: que un clérigo aislado, sin equipamiento y sin recursos financieros considerables, pudiera movilizar a una nación. En Occidente, nadie lo había previsto. La Revolución Islámica de Irán sorprendió al mundo occidental. No esperaban que esta nación, bajo la orientación y el liderazgo de este erudito religioso, pudiera derrotar al régimen fuertemente armado que gobernaba Irán, un régimen respaldado por todas las potencias del mundo —tanto de Oriente como de Occidente—. No esperaban que ese régimen fuera derrocado. No esperaban que esta revolución y este Imam

[47] Esta súplica es una oración devocional atribuida al Imam Husein ibn Ali, nieto de Mohammed y figura central del Islam chií, tradicionalmente recitada durante el Día de Arafat. Es una extensa plegaria de alabanza, reconocimiento de la dependencia del ser humano respecto de Dios y petición de Su misericordia.

[48] "Imam Sayyad" es el sobrenombre de Ali ibn al-Husayn Zayn al-Abidin, cuarto imam del islam chií. La *Sahifa Sayyadiyya* es una colección de súplicas tradicionalmente atribuida a él. La súplica n.º 47 está dedicada específicamente al Día de Arafat.

pudieran expulsar a los estadounidenses y sionistas que durante años se habían instalado en Irán y tenían control sobre todo, y que pudieran expulsarlos del país sin dejar rastro de ellos.

La siguiente sorpresa para ellos fue el establecimiento de la República Islámica. Si después de la revolución hubiera llegado al poder un gobierno conciliador —como hubo algunos indicios en los primeros días de que podía llegar al poder un gobierno conciliador con Occidente—, si eso hubiera ocurrido, los occidentales habrían esperado recuperar su influencia en Irán y asegurar sus intereses ilegítimos en este país.

Pero el Imam expresó clara y explícitamente sus posiciones respecto de la construcción del Estado islámico; es decir, el Imam anunció —tanto con palabras como con acciones— que el sistema surgido de esta revolución era un sistema islámico, un sistema religioso.

A partir de entonces comenzaron las conspiraciones. Después de que los occidentales comprendieron hacia dónde se dirigía la revolución y hacia dónde se encaminaba el pueblo iraní, comenzaron las conspiraciones de los enemigos, sus planes destructivos y sus proyectos ruinosos contra nuestro querido país y nuestra nación. No conozco ningún sistema revolucionario en la historia de estos dos o tres últimos siglos de revoluciones que haya estado tan expuesto a conspiraciones, hostilidad y maquinaciones de sus enemigos.

Presten atención en cómo, desde el comienzo mismo de la revolución, se pasó de fomentar tensiones étnicas y tribales, a armar a grupos de izquierda —en Irán existían hasta cierto punto grupos izquierdistas; los armaron, los incorporaron a universidades y otros lugares y los prepararon para actuar contra el sistema—; después, a incitar y apoyar a un lobo sediento de sangre como Saddam Husein, quien fue provocado, alentado e instigado a atacar nuestras fronteras.

Luego, estuvieron los asesinatos selectivos: el asesinato del mártir Motahhari, el asesinato del mártir Beheshti, el asesinato del mártir Mofatteh, el asesinato del mártir Rajai, el asesinato de los mártires de los púlpitos y demás; hasta llegar al asesinato de científicos nucleares y al asesinato de jóvenes activos en la revolución. Vean: todo esto constituye un conjunto de conspiraciones llevadas a cabo contra el sistema surgido de la revolución en Irán.

Después estuvieron las sanciones integrales, seguidas de ataques directos, como el ataque estadounidense a Tabas y aquel famoso y milagroso incidente, o el ataque contra el avión de pasajeros y su derribo, además de acciones similares. Estas acciones contra el sistema surgido de la Revolución Islámica comenzaron desde los primeros días de la revolución y, por supuesto, continúan hasta nuestros días. La variedad de estas conspiraciones y maquinaciones —por su diversidad, la intensidad de las acciones y su contenido malicioso—, en mi opinión, no tiene precedente en ninguna de las revoluciones conocidas del mundo.

Pero ¿quién llevaba a cabo estas conspiraciones? Hay ocasiones en que grupos terroristas realizan determinadas acciones, pero en Irán no fue así. Estas conspiraciones, estas maquinaciones y esta malicia fueron llevadas a cabo por gobiernos arrogantes —principalmente Estados Unidos y el sionismo— y por los conocidos

servicios de inteligencia del mundo, como la CIA, perteneciente a Estados Unidos; el MI6, perteneciente a Inglaterra; y el Mossad, perteneciente al régimen sionista.

El sistema islámico, la República Islámica, resistió todas estas conspiraciones, maquinaciones y hostilidades, y las frustró. Quizá, si hacemos el recuento, más de mil conspiraciones hayan sido frustradas por la República Islámica; algunas de ellas también recibieron una respuesta. Lo importante es que estas conspiraciones fueron llevadas a cabo para debilitar a la República Islámica, pero la República Islámica no sólo no se debilitó, sino que sus capacidades y su poder aumentaron día tras día; no sólo dentro del país, sino incluso fuera de él, las diversas capacidades de la República Islámica han aumentado.

Y aquí quiero decirle al pueblo iraní y a todos aquellos interesados en los asuntos de Irán que, de ahora en adelante, con la gracia de Dios, continuaremos fortaleciendo nuestro poder nacional integral.

Aquí quiero mencionar un punto necesario y, después de este punto, presentaré mi tema principal. Ese punto es que los levantamientos sociales, en cualquier lugar del mundo, suelen configurarse a partir de las emociones. Las emociones ayudan a formar y hacer triunfar los levantamientos sociales. Si detrás de esas emociones existe también un pensamiento racional, éste con frecuencia se pierde o se debilita entre las opiniones e interpretaciones derivadas de las emociones; las emociones suelen influir sobre los objetivos racionales de los levantamientos.

¿Cuál es el resultado? El resultado es que, cuando las emociones disminuyen, el movimiento para el cual se creó la revolución cambia de dirección, porque la racionalidad que estaba detrás del levantamiento se ha perdido y debilitado; por ello, el camino cambia. Hay numerosos ejemplos históricos. Por ejemplo, la Revolución Francesa del siglo XVIII surgió para combatir la monarquía de una familia —los Borbones—. Después de que la revolución triunfara e incluso matara al rey y a su esposa, diversas emociones se apoderaron tanto del ambiente entre el pueblo que éste olvidó por qué se había levantado, por qué había luchado y por qué había salido a las calles. Después de aproximadamente quince años, se estableció en Francia la monarquía de Napoleón y, después de su partida, regresó y gobernó durante unos setenta u ochenta años la misma familia contra la cual se había luchado en la revolución. Es decir, la base racional que estaba detrás de aquel levantamiento y aquella revolución se perdió y desapareció por completo. Esto lo vemos en casi todas las revoluciones, o en la mayoría de las revoluciones, del mundo.

Mi punto principal es que el Imam preservó a la Revolución Islámica de esta enfermedad destructiva y le proporcionó inmunidad. El gran Imam, mediante la sabiduría divina y la racionalidad derivada de la fe en Dios y de la creencia en lo invisible, hizo algo que impidió que esta enfermedad se apoderara de la Revolución Islámica.

Consiguió que las emociones —que también abundaban en nuestra revolución— no pudieran desviar el camino original y correcto de la revolución y del movimiento del pueblo. La manifestación de la racionalidad del Imam, aquella racionalidad que le permitió conseguir esto, estaba constituida por dos pilares fundamentales: la tutela del jurista islámico (*Velayat-e Faqih*); y la independencia nacional.

Quiero presentar el significado que estaba en la mente bendita del Imam y que se repetía en sus palabras bajo el título de independencia nacional. Cuando reflexiono sobre ello, considero que no existe una expresión más adecuada que ésta.En cuanto a la tutela del jurista islámico, se han ofrecido amplias explicaciones; no quiero profundizar en ello.

La tutela del jurista islámico preservó el aspecto religioso de esta revolución. Si no hubiera existido la tutela del jurista islámico, esta revolución, que nació de una motivación religiosa y del sacrificio derivado de la fe en Dios, se habría desviado del camino de la religión. Por lo tanto, el primer pilar fue la tutela del jurista islámico. Ésta es la racionalidad del gran Imam: la racionalidad que se encuentra detrás de este movimiento popular, que lo impulsa hacia adelante y lo guía. No hablaré más sobre la tutela del jurista islámico.

El segundo pilar es la independencia nacional. Muchos de los puntos fundamentales que se mencionan repetidamente en las declaraciones del Imam quedan comprendidos bajo el concepto de independencia nacional. Por supuesto, independencia no significa cortar los vínculos con el entorno y con el mundo. Algunos podrían caer en la falacia de decir: «Nos hemos aislado». No. Independencia no significa cortar relaciones con nadie.

El significado de independencia nacional es que el país de Irán y la nación iraní se sostienen sobre sus propios pies, no dependen de otros, realizan sus propios juicios, toman sus propias decisiones y actúan por sí mismos. Éste es el significado de independencia nacional. La independencia significa que no se espera una luz verde de Estados Unidos ni de otros; tampoco se está preocupado por una luz roja de Estados Unidos ni de otros. El juicio corresponde al pueblo iraní; la toma de decisiones corresponde al pueblo iraní; y la acción, allí donde sea necesaria, corresponde al pueblo iraní. Que otros estén de acuerdo o en desacuerdo carece de importancia. Éste es el significado de independencia.

Bien, dijimos que los puntos fundamentales repetidos en las declaraciones del Imam quedan comprendidos dentro de esta independencia nacional. Mencionaré algunos de ellos.

Un punto fundamental es el principio de «nosotros podemos». El Imam nos enseñó a decir y creer que podemos. Durante el régimen anterior se decía y se inculcaba que no podíamos, que nada podía hacerse, que otros debían hacerlo por nosotros. El Imam introdujo exactamente lo contrario —en 180 grados— en la identidad nacional del pueblo iraní: «Nosotros podemos». Es decir, recuperó la confianza en sí misma de la nación y de nuestros jóvenes. Debo mencionar también aquí que este «nosotros podemos» es tan importante que se diseñan planes para negar este «nosotros podemos».

Ahora, en el reciente asunto nuclear y en las conversaciones relativas a la cuestión nuclear mediadas por Omán, el plan presentado por los estadounidenses está completamente en contra del «nosotros podemos». El Imam recuperó la confianza en sí mismos de nuestros jóvenes y de nuestros políticos. Dijo: podemos. Y lo experimentamos y vimos que sí, podemos.

Estos avances científicos, estos avances tecnológicos, estas capacidades defensivas, estas grandes obras que los gobiernos han realizado a lo largo de los años para desarrollar este país, no creíamos que pudieran

lograrse. Se decía que no podía hacerse. Lo intentamos y vimos que no: la nación iraní puede y nosotros podemos. Éste es uno de los puntos fundamentales y uno de los principios de la independencia nacional que se repiten en las declaraciones del Imam.

El siguiente principio es el principio de «resistencia». Resistencia significa no inclinarse ante la voluntad de las grandes potencias. Si alguien cree en algo, considera algo necesario o prohibido, debe actuar conforme a sus propias convicciones y no inclinarse ante la voluntad del enemigo, ante la imposición del enemigo o ante la intimidación del enemigo. Éste es el significado de resistencia. Uno de los componentes de la independencia nacional es también la resistencia.

Otro principio es el fortalecimiento de la capacidad defensiva del país pues, al comienzo de la revolución, no teníamos capacidades defensivas, y nuestra producción de armamento defensivo era tan insignificante que prácticamente se acercaba a cero. El Imam nos enseñó que debíamos elevar nuestra capacidad defensiva.

Fui con el Imam y le informé de que nuestros jóvenes estaban produciendo un misil antitanque con determinadas capacidades. Incluso habían establecido un plazo concreto y le dije al Imam que habían afirmado que lo conseguirían para determinada fecha. El Imam se puso tan contento que pocas veces lo vi tan feliz. Nos alentó a elevar nuestra capacidad defensiva, y ¿cuál ha sido el resultado? El resultado es que hoy los evaluadores de las capacidades defensivas del mundo consideran que, en esta región y en determinado aspecto, Irán ocupa el primer lugar. Expresan su asombro ante el hecho de que Irán, a pesar de las sanciones, pueda lanzar satélites al espacio y realizar hazañas similares. Éste es el resultado de estas capacidades relacionadas con el poder defensivo, que también constituyen uno de los puntos fundamentales de las enseñanzas del Imam.

Otro punto fundamental es el principio de la «clarificación». El Imam creía en la clarificación. Clarificar significa mantener al pueblo informado sobre las cuestiones que necesita conocer, utilizando un lenguaje adecuado. El propio Imam, desde el comienzo del movimiento, desde el primer año —desde 1962—, habló con el pueblo y explicó las cosas al pueblo, hasta el último año de su vida.

Los escritos del gran Imam durante el último año de su vida se encuentran entre sus mejores escritos: dirigidos al pueblo, a los seminarios, a los estudiantes y eruditos religiosos, a los universitarios y a otros. Es importante señalar que, cuando el Imam realizaba esta clarificación, no se limitaba simplemente a despertar emociones. Orientaba las emociones, razonaba y convencía a las mentes; hablaba al corazón y a la mente. Podía clarificar de esta manera. Esta clarificación también constituye uno de los elementos comprendidos dentro del marco de la independencia nacional de nuestro país, que es el principal pilar de la actividad del Imam.

Otro principio es el de la «perseverancia». La perseverancia es diferente de la resistencia que mencioné. Perseverancia significa seguir el camino, no abandonar el camino recto, continuar recorriéndolo y mantener su continuidad. Éste es el significado de perseverancia.

La independencia nacional constituye un conjunto de estos principios y de algunos otros. El Imam introdujo estos principios en la identidad del pueblo iraní y familiarizó con ellos a las personas, sus corazones, sus mentes y sus jóvenes. Hoy nuestros jóvenes están familiarizados con la cuestión de la autoconfianza, con la cuestión de «nosotros podemos», con la cuestión de la resistencia, con la cuestión de continuar el camino. Sus mentes y sus corazones están familiarizados con esto.

Esto fue realizado por el gran Imam y, de este modo, preservó la identidad de la revolución. Ésta es la racionalidad que el Imam utilizó para mantener a la Revolución Islámica y al sistema surgido de ella en el mismo camino para el cual fueron creados y que había sido trazado desde el principio.

Hoy, en ocasiones, vemos en algunas declaraciones que se habla de «racionalidad», pero lo que quieren decir con racionalidad es que debemos inclinarnos ante Estados Unidos.

¡Dicen que eso es «racionalidad»! Su intención es que debemos someternos al poder intimidatorio. ¡Consideran que eso es «racionalidad»! Esto no es racionalidad.

Racionalidad es la racionalidad del Imam; es aquella que fue capaz de hacer avanzar a esta nación, fortalecerla, dotarla de poder, conferirle dignidad ante el mundo, hacerla respetable y ofrecerle un futuro luminoso. Dios mediante, el país, con la racionalidad que estableció el Imam, puede alcanzar el progreso, conseguir una seguridad duradera, alcanzar el bienestar público y elevar su posición en el entorno internacional.

Ahora, respecto de la clarificación de una cuestión nacional: la cuestión nuclear. Debo decir algunas frases sobre la cuestión nuclear para conocimiento del pueblo iraní.

¡Queridos míos!

Irán, gracias a la inteligencia de sus jóvenes, al esfuerzo de sus científicos y a su arduo trabajo, ha logrado alcanzar un ciclo completo del combustible nuclear. Es decir, hoy somos capaces de producir combustible nuclear desde la mina hasta la central eléctrica y avanzar en todo el proceso. Nuestros jóvenes y nuestros científicos han conseguido esto. En el mundo quizá haya menos de diez países que posean esta capacidad. Esto ha sido conseguido por el pueblo iraní.

Permítanme mencionar primero un punto. La industria nuclear no sirve únicamente para producir energía. Algunos piensan que la industria nuclear sirve solamente para obtener energía limpia y barata —lo cual ciertamente es así— y éste es un resultado de la industria nuclear, pero no es lo único. Ésta es sólo una parte de los beneficios de la industria nuclear.

La industria nuclear es una industria madre, una industria fundamental. Los especialistas y científicos que trabajan en este campo nos lo han explicado y espero que lo expliquen aún más al pueblo. Diversos campos científicos se ven afectados por la industria nuclear, incluidas tecnologías precisas y sensibles como los equipos médicos, la industria aeroespacial, los sensores de precisión y la electrónica. Todo ello está relacionado con la industria nuclear y recibe su influencia.

También están las ciencias básicas y la ingeniería, como la física nuclear, la ingeniería energética y la ingeniería de materiales. También las aplicaciones médicas y farmacéuticas, tanto en el diagnóstico como en el tratamiento. Estas áreas reciben la influencia de la industria nuclear. La industria nuclear desempeña un papel fundamental en el tratamiento de algunas enfermedades graves, tanto en el diagnóstico como en el tratamiento. También están las industrias relacionadas con la agricultura y las relacionadas con el medio ambiente.

Existen muchos casos de este tipo que dependen de la industria nuclear o reciben su influencia. La industria nuclear es una industria madre, una industria primaria. Ahora bien, dentro de la industria nuclear existe un punto que es como una llave: el enriquecimiento; el enriquecimiento de uranio. Nuestros enemigos se han concentrado en este enriquecimiento de uranio; han puesto su atención precisamente en esto.

La industria nuclear, con toda esta magnitud, resulta inútil sin la capacidad de enriquecimiento, porque para nuestras centrales eléctricas tendríamos que recurrir a otros para obtener combustible. Esto es como tener petróleo en tu país, pero no permitirte construir una refinería y producir gasolina. Tienes petróleo, pero tienes que comprar gasolina a otra persona. Ese país, si quiere, te la vende al precio que quiera y, si no quiere, no te la vende. Inventa excusas y no te la vende: «Haz esto o no te daré gasolina». Ése es su objetivo.

Si tuviéramos cien centrales nucleares pero no tuviéramos enriquecimiento, no nos servirían, porque una central nuclear necesita combustible y, si no podemos producir ese combustible en nuestro propio país, tendremos que recurrir a Estados Unidos. Y Estados Unidos podría imponernos decenas de condiciones para proporcionarnos combustible nuclear.

Nosotros ya hemos probado esto. En la década de 1980, respecto del combustible enriquecido al 20 %, el propio presidente de Estados Unidos envió a dos de nuestros presidentes amigos como intermediarios para decirle a Irán: «Dennos parte de su uranio enriquecido al 3,5 % y nosotros les proporcionaremos el 20 % que necesitan». Necesitábamos combustible al 20 %. Los funcionarios estuvieron de acuerdo y se decidió realizar un intercambio.

Yo dije que el intercambio debía hacerse de tal manera que ellos llevaran el combustible al 20 % a Bandar Abbas; nosotros lo probaríamos para comprobar que fuera correcto y entonces lo recibiríamos, y les entregaríamos nuestro combustible enriquecido al 3,5 %. Cuando vieron que insistíamos en recibir el 20 % y que éramos cuidadosos al respecto, rompieron su promesa y no lo entregaron. Por supuesto, durante ese período, mientras nuestros funcionarios estaban ocupados con estas negociaciones políticas, nuestros científicos produjeron por sí mismos el combustible al 20 %.

La primera exigencia de los estadounidenses es que no tengamos ninguna industria nuclear; que Irán no tenga industria nuclear; que necesitemos de ellos para los radiofármacos; que necesitemos de ellos para la energía; que necesitemos de ellos para las plantas desalinizadoras; que dependamos de ellos en docenas de otros ámbitos importantes; y que no tengamos ninguna industria nuclear.

Quieren desalentar a miles de científicos e investigadores que se han formado en Irán. Actualmente tenemos miles de jóvenes científicos formados en los últimos años en campos nucleares y relacionados. Quieren hacer que todos ellos pierdan la esperanza, queden desempleados y se desanimen respecto del futuro de nuestro país. Eso es lo que quieren los estadounidenses. Eso es lo que nos están exigiendo.

Los dirigentes estadounidenses, arrogantes y groseros, repiten esta exigencia de distintas maneras. Se oponen al progreso de Irán; se oponen a la autosuficiencia del pueblo iraní. Menciono estos puntos para que nuestra querida nación esté algo informada sobre la cuestión. Por supuesto, hacen falta más explicaciones. Nuestra respuesta a las tonterías del estridente y poco juicioso gobierno estadounidense es clara. Está claro qué respuesta daremos.

Un día —hace varios años— uno de los presidentes estadounidenses dijo: «Si pudiera, desenroscaría y destruiría las tuercas y tornillos de la industria nuclear iraní». Por supuesto, reconoció que no podía hacerlo. Y desde aquel día, las tuercas y los tornillos de nuestra industria nuclear se han vuelto mucho más seguros. Él reconoció que no podía desenroscar las tuercas y los tornillos; dijo: «No puedo. Si pudiera, lo haría».

Quienes hoy están en el poder —los sionistas y los estadounidenses— también deben saber que en este asunto no pueden hacer nada. Por supuesto, antes de estas declaraciones y explicaciones, lo primero que decimos a los estadounidenses y a los demás respecto de la cuestión nuclear es: ¿Qué tienen ustedes que ver? ¿Por qué interfieren en si Irán debe tener enriquecimiento o no? ¿Qué les importa? Ustedes tienen capacidades nucleares, tienen bombas nucleares, tienen un enorme poder destructivo en sus manos. ¿Qué les importa si el pueblo iraní tiene enriquecimiento o no, si tiene una industria nuclear o no? El pueblo iraní es una nación cuyo destino está en sus propias manos. No es asunto suyo. ¿Qué les importa?¿Desde qué fundamento jurídico hacen estas declaraciones? Ésta es nuestra posición respecto de la cuestión nuclear.

Mi último punto se refiere a los asombrosos crímenes del régimen sionista en Gaza. ¡Es realmente asombroso! Uno no puede creer que puedan existir planes criminales de semejante naturaleza. Miren: lanzaban una bomba y destruían una o dos casas, por ejemplo, y morían diez o quince personas. Vieron que eso no era suficiente. ¿Qué hacen ahora?

Ahora crean un centro llamado «distribución de alimentos», debido a que no entran suministros alimentarios en Gaza. La gente corre para obtener alimentos de allí y ellos, con una ametralladora, matan diez veces más personas de las que matarían con una bomba. Matar personas se volvió costoso para ellos; lo hicieron barato.

Antes tenían que utilizar bombas; ahora utilizan balas. Esto es asombroso. Verdaderamente, este crimen deja a uno perplejo ante lo bajo, malvado y cruel que puede llegar a ser una persona para cometer semejante acto. Por supuesto, Estados Unidos también es cómplice de este crimen. La mano de Estados Unidos está manchada con estos crímenes. Por eso hemos dicho, repetido e insistido en que Estados Unidos debe abandonar esta región.

También quisiera dirigir unas palabras a los gobiernos islámicos. Los gobiernos islámicos tienen hoy una gran responsabilidad. Quiero decirles claramente a los gobiernos que hoy no es momento de cortesías, precauciones ni neutralidad; hoy no es momento de guardar silencio.

Si algún gobierno de entre los gobiernos islámicos apoya al régimen sionista de cualquier manera o por cualquier razón —ya sea normalizando relaciones, cerrando el paso a la ayuda destinada a Palestina o justificando los crímenes de los sionistas—, que tenga la certeza de que una vergüenza eterna permanecerá sobre su frente.

Por supuesto, también existe la otra vida; también existe el Día del Juicio; también existe el castigo divino, que es muy severo y muy pesado. Ante Dios no podrán responder. Pero no se trata solamente del castigo divino. En este mundo, las naciones no olvidarán esta traición. Y los gobiernos deben saber que apoyarse en el régimen sionista no traerá seguridad a ningún gobierno.

La seguridad no puede alcanzarse apoyándose en el régimen sionista, porque el régimen sionista, por decreto divino, se encuentra en estado de colapso y, Dios mediante, no tardará mucho. ¡Oh, Señor! Aumenta día tras día Tus bendiciones sobre el pueblo iraní. Aplasta y somete a los enemigos del pueblo iraní.

¡Oh, Señor! Cumple los elevados objetivos e ideales del gran Imam entre el pueblo iraní. Haz que el sagrado corazón del Salvador Esperado —que nuestras almas sean sacrificadas por él— esté complacido y satisfecho con nosotros, con el pueblo iraní y con todos Tus servidores.Coloca el alma pura del gran Imam en las más elevadas filas de los justos y en Tu gracia.

La paz, la misericordia de Dios y Sus bendiciones sean con ustedes. 

Versión en Inglés

KHAMENEI ARCHIVE

En Archive 2020s June 3, 2025, 14 /خرداد/ 1404

Statements on the 36th Anniversary of the Passing of Imam Khomeini (may his soul be sanctified) 23 min read, 4,492 words Islamic Governance National Security Foreign Policy resistance leadership.

Note: This text was automatically translated using *GPT-4o-mini* and may contain errors. You can find the original Persian text and reference link below. You can also support us to translate into more languages with more powerful models.

In the Name of God, the Most Gracious, the Most Merciful

Thanks be to God, the Lord of the worlds, and peace and blessings be upon our master, our prophet, our beloved of our hearts, and the healer of our souls, Abu al-Qasim al-Mustafa Muhammad, and upon his pure, chosen, infallible, and honored progeny, especially the remainder of God among the worlds.

Before anything else, I send greetings to the pure soul of the great Imam and in these days of worship, attention, and remembrance, I beseech the Almighty for the elevation of his ranks. Tomorrow is the Day of Arafah, the spring of supplication, the spring of humility, attention, and intercession; we must all, God willing, take advantage of this opportunity. I particularly advise the youth to make the utmost use of the Day of Arafah; to pray, to intercede, to share their requests, needs, and goals with the Almighty, and to seek His help and guidance. I especially recommend to the youth that in addition to the supplication of Imam Hussein on the Day of Arafah, which is a very heartfelt and passionate prayer, they also read the supplication of Imam Sajjad (peace be upon him), which is the forty-seventh supplication of Sahifa Sajjadiyya; of course, it is a lengthy supplication, but whatever amount you can read with the spirit of prayer is sufficient; it is not necessary to read the entire supplication if one does not have the time or the spirit for it.

The topic I wish to discuss today, which I have prepared, is a discourse about the great, departed Imam, and after that, a brief discussion about a national issue that I hope will be beneficial for the people. I want to begin by stating that our political system — which, thanks be to God, is a system of growth, stability, and power — is born out of a great revolution. The leader of that revolution, the creator of that revolution, and the architect of the Islamic system that emerged from that revolution is a great man whose presence in the world remains palpable even after more than thirty years since his passing, and one can clearly observe his immense influence and the impact of his revolution in today's world: the multipolar international order is influenced by his revolution; the decline of great powers is influenced by his revolution; the severe decline of America's position and influence in the world is influenced by his revolution; the widespread hatred of Zionism — which is clearly seen in the world today — is influenced by his revolution; the frankness of many nations, especially their youth, in rejecting Western values that we observe today is influenced by his revolution. Today, in the Western world, in Europe, even in America and countries dependent on them, one can see a movement towards a rejection of Western values. The revolution of our great Imam and the Iranian nation have undoubtedly been significantly influential in all these matters and has left its mark. Such a revolution was brought about by the great Imam with the help of the people.

They were taken by surprise; they did not feel it, they did not expect that a solitary cleric without equipment and without considerable financial resources could mobilize a nation; in the West, no one anticipated this. The Islamic Revolution of Iran surprised the Western world! They did not expect that this nation, under the guidance and leadership of this religious scholar, could overcome the heavily armed regime ruling Iran, a regime supported by all the powers of the world — both Eastern and Western; they did not expect that this regime would be toppled. They did not expect that this revolution and this Imam could sweep away the Americans and Zionists who had settled in Iran for years and had control over everything, and that they could expel them from the country, leaving no trace of them behind.

The next surprise for them was the establishment of the Islamic Republic. If a compromising government had come to power after the revolution — as there were some signs of this in the early days, indicating that a compromising government with the West might come to power — if such a thing had happened, the Westerners would have hoped to regain their influence in Iran and secure their illegitimate interests in this country, but the Imam clearly and explicitly expressed his positions in building the Islamic country; that is, the Imam

announced — both in words and in action — that the system arising from this revolution is an Islamic system, a religious system. From here, the plots began; after the Westerners realized the direction in which the revolution was moving, and where the Iranian nation was heading, the plots of the enemies, their destructive schemes, and their ruinous plans for our dear country and nation began.

I do not know of any revolutionary system in the world in the history of these two or three centuries of revolutions that has been so exposed to plots and enmity and the scheming of enemies. Look at how from the very beginning of the revolution, from inciting ethnic and tribal tensions, to arming leftist groups — there were leftist groups in Iran to some extent; they armed them, integrated them into universities and other places, preparing them to move against the system — to inciting and supporting a bloodthirsty wolf like Saddam Hussein, who was provoked, encouraged, and urged to attack our borders, to targeted assassinations, the assassination of Martyr Motahhari, the assassination of Martyr Beheshti, the assassination of Martyr Mofatteh, the assassination of Martyr Rajai, the assassination of the martyrs of the pulpits, and so on, continuing to the assassination of nuclear scientists, to the assassination of active revolutionary youth; see, these are a collection of schemes that were carried out against the system arising from the revolution in Iran. Then there were comprehensive sanctions, followed by direct attacks such as the American attack on Tabas and that famous and miraculous incident, or the attack on the passenger plane and its downing, and similar actions; these actions against the system arising from the Islamic revolution began from the very first days of the revolution and, of course, continue to this day. The variety of these schemes and plots, in terms of diversity, intensity of action, and the malicious content of them, in my opinion, has no precedent in any of the known revolutions in the world.

Who was carrying out these plots? There is a time when terrorist groups carry out actions, but in Iran, it was not like that; these plots, these schemes, these malice were carried out by arrogant governments — primarily America and Zionism — and by the well-known intelligence agencies of the world such as the CIA, which belongs to America, MI6, which belongs to England, and Mossad, which belongs to the Zionist regime.

The Islamic system, the Islamic Republic, withstood all these plots, schemes, and enmities and thwarted them; perhaps if we count, more than a thousand plots have been thwarted by the Islamic Republic, some of which were also responded to. The important thing is that these plots were carried out to weaken the Islamic Republic, but the Islamic Republic not only was not weakened, but its capabilities and power increased day by day; not only within the country but even outside the country, the various capabilities of the Islamic Republic have increased. And here I want to tell the Iranian nation and all those who are interested in Iranian affairs that from now on, with God's grace, we will continue to enhance our comprehensive national power.

Here I want to mention a necessary point, and after this point, I will present my main topic. That point is that social uprisings, everywhere in the world, are usually shaped by emotions. Emotions help to shape and succeed social uprisings. If there is also a rational thought behind these emotions, it often gets lost or diminished among the opinions and interpretations arising from these emotions; emotions often influence the rational goals of the uprisings. What is the result? The result is that when emotions subside, the movement that the revolution was created for changes direction; because the rationality that was behind this uprising has been lost and diminished, hence the path changes. There are numerous examples in history; for instance, the French Revolution in the eighteenth century arose to combat the monarchy of a family — the Bourbons — after the revolution succeeded and even killed the king and his wife, various emotions among the people seized the atmosphere so much that people forgot why they rose, why they fought, and came to the field; after about fifteen years, Napoleon's monarchy was established in France, and after his departure, the same family against which the revolution was fought returned and ruled for about seventy or eighty years; that is, the rational basis behind that uprising and revolution was completely lost and disappeared; we see this in almost all revolutions or in most revolutions around the world.

My main point is that the Imam preserved the Islamic revolution against this destructive affliction and provided it with immunity. The great Imam, with divine wisdom and the rationality arising from faith in God and belief in the unseen, did what prevented this affliction from taking hold of the Islamic revolution; that is, he ensured that emotions — which were abundant in our revolution as well

— could not divert the original and correct path of the revolution and the movement of the people.

What did the Imam do? The manifestation of the Imam's rationality, that rationality that enabled him to accomplish this, consisted of two essential pillars: one pillar is the Guardianship of the Islamic Jurist (Wilayat-e Faqih), and the other pillar is national independence. I introduce the meaning that was in the blessed mind of the Imam and was repeated in his words under the title of national independence; when I think about it, I see that there is no expression more suitable than national independence.

Regarding the Guardianship of the Islamic Jurist, extensive explanations have been given; I do not want to delve into that. The Guardianship of the Islamic Jurist preserved the religious aspect of this revolution. If there were no Guardianship of the Islamic Jurist, this revolution, which was born out of religious motivation and the selflessness stemming from faith in God, would have deviated from the path of religion. Therefore, the first pillar was the Guardianship of the Islamic Jurist. This is the rationality of the great Imam; the rationality that stands behind this public movement and drives it forward and guides it. I will not speak more about the Guardianship of the Islamic Jurist.

The second pillar is national independence. Many of the key points that have been repeatedly mentioned in the Imam's statements fall under the title of national independence. Of course, independence does not mean severing ties with the surrounding environment and the world; some may fall into the fallacy of saying that we have isolated ourselves; no, independence does not mean cutting off relations with anyone. The meaning of national independence is that the country of Iran, the nation of Iran, stands on its own feet, does not rely on others, makes its own judgments, makes its own decisions, and acts on its own; this is the meaning of national independence. The meaning of independence is that it does not wait for a green light from America and others; it is not concerned about a red light from America and others; the judgment is with the Iranian nation, the decision-making is with the Iranian nation, and action wherever necessary is with the Iranian nation; whether others, the powers, America, or others agree or disagree is of no importance; this is the meaning of independence. Well, we said that the repeatedly mentioned key points of the Imam fall under this national independence. I will mention a few of these key points.

One key point is the principle of "we can." The Imam taught us to say and believe that we can. In the previous regime, it was said and instilled that we cannot, that nothing can be done, that others must do it for us; the Imam introduced the opposite of this by 180 degrees into the national identity of the Iranian nation: "we can"; that is, he revived self-confidence in the nation and in our youth. I should also mention here that this "we can" is so important that they design plans to negate this "we can." Now, in the recent nuclear issue and the discussions regarding the nuclear matter mediated by Oman, the plan presented by the Americans is entirely against "we can." The Imam revived self-confidence in our youth, in our politicians; he said we can, and we experienced it and saw that yes, we can. These scientific advancements, these technological advancements, these defensive capabilities, these great works that governments have done over the years in the development of this country, we did not believe they could be achieved; it was said that it could not be done, we tried and saw that no, the Iranian nation can and we can. This is one of the important key points and a principle in national independence that has been repeated in the Imam's statements.

The next principle is the principle of "resistance." Resistance means not bowing to the will of great powers; if one believes in something, considers something necessary or forbidden, they should act according to their own beliefs and not bow to the will of the enemy, the imposition of the enemy, the bullying of the enemy; this is the meaning of resistance. One of the components of national independence is also resistance.

Another principle is the "enhancement of the country's defensive power." We did not have defensive capabilities at the beginning of the revolution, and our defensive production was so negligible that it was close to zero; the amount we produced was practically zero. The Imam taught us that we must elevate our defensive power. I went to the Imam and informed him that our youth are producing an anti-tank missile with such and such capabilities; and they even set a specific time for it, and I told the Imam that they said they would do this by this time; the Imam was so happy that I saw less happiness like that on his face! He encouraged us to elevate our defensive power; what has been the result? The result is that today, evaluators of the world's defensive powers judge that in this region, in a certain aspect, Iran ranks first; or they express astonishment that Iran, despite sanctions, can

launch satellites into space and similar feats; this is the result of these capabilities related to defensive power, which is also one of the important key points of the Imam's teachings.

Another key point is the principle of "clarification." The Imam believed in clarification. Clarification means putting the people in the loop regarding issues they need to know, using appropriate language. The Imam himself, from the beginning of the movement, from the very first year — from 1962 — spoke to the people, clarified for the people, until the last year of his life, when the writings of the great Imam in the last year of his blessed life are among his best writings; addressing the people, addressing the seminaries and students and scholars, addressing university students and others. It is good to mention that when the Imam clarified, his clarification was not just about stirring emotions; he guided emotions, he reasoned, and he convinced minds; he spoke to hearts and minds; he could clarify in this way. This clarification is also one of the things that falls within the framework of the national independence of our country — which is the main pillar of the Imam's activity.

Another principle is the principle of "steadfastness." Steadfastness is different from the resistance I mentioned. Steadfastness means following the path, not abandoning the straight path, pursuing it, and maintaining continuity; this is the meaning of steadfastness.

National independence is a collection of these principles and some other principles; these were introduced by the Imam into the identity of the Iranian nation, and he acquainted the people, hearts, minds, and youth with these principles. Today, our youth are familiar with the issue of "self-belief," with the issue of "we can," with the issue of "resistance," with the issue of "continuing the path"; their minds and hearts are familiar with this; this was done by the great Imam, thus preserving the identity of the revolution. This is the rationality that the Imam used to keep the Islamic revolution and the system arising from the Islamic revolution on the same path that it was created for and that was outlined from the beginning.

Today, sometimes we see in some statements that they mention "rationality," but their meaning of "rationality" is that we should bow to America; they say this is "rationality!" Their intention is that we should submit to the bullying power; they consider this "rationality!" This is not rationality. Rationality is the rationality of the Imam; it is what was able to advance this nation, to strengthen this nation, to empower this nation, to dignify it in the world, to make it respectable, and to present a bright future for this nation. God willing, the country, with the rationality that the Imam established, can achieve progress, can attain lasting security, can achieve public welfare, and can elevate its status in the international environment.

Now, regarding the clarification of a national issue; the nuclear issue. I must say a few sentences about the nuclear issue for the awareness of the Iranian nation. My dear ones! Iran, thanks to the intelligence of its youth, the efforts of its scientists, and their hard work, has managed to achieve a complete nuclear fuel cycle; that is, today we are capable of producing nuclear fuel from the mine to the power plant and advancing it; our youth and scientists have accomplished this. In the world, there are perhaps fewer than ten countries that have this capability; this has been achieved by the Iranian nation.

Let me first mention one point. The nuclear industry is not only for energy; some think that the nuclear industry is only for clean and cheap energy — which it certainly is — and this is a result of the nuclear industry, but it is not just this; this is a part of the benefits of the nuclear industry. The nuclear industry is a mother industry, a mother industry; specialists and scientists who are in this field have explained to us, and I hope they will explain more to the people. Various scientific fields are influenced by the nuclear industry, including precise and sensitive technologies such as medical equipment, aerospace, precise sensors, electronics; these are related to the nuclear industry, influenced by the nuclear industry. Including basic sciences and engineering such as nuclear physics, energy engineering, materials engineering; including medical and pharmaceutical applications, both in diagnosis and treatment; these are influenced by the nuclear industry. The nuclear industry plays a leading role in the treatment of some serious diseases, both in diagnosis and treatment. Including industries related to agriculture and industries related to the environment; there are many such cases that are dependent on or influenced by the nuclear industry. The nuclear industry is a mother industry, a primary industry.

Now, in the nuclear industry, there is a point that is like a key, and that is enrichment; uranium enrichment. Our enemies have focused on this uranium enrichment; they have pointed their finger at this. The nuclear industry, with this magnitude,

is useless without having the capability of enrichment, because for our power plants, we would have to reach out to others for fuel. This is like having oil in your country but not being allowed to build a refinery and produce gasoline! You have oil, but you have to buy gasoline from someone else; that country, if it wants, sells it to you, at whatever price it wants, and if it does not want, it does not sell it; it makes excuses and does not sell do this, or else I will not give you gasoline; this is their goal. If we have a hundred nuclear power plants but do not have enrichment, it will not be useful to us; because a nuclear power plant needs fuel, and if we cannot produce this fuel domestically, we will have to reach out to America, and they may impose dozens of conditions for providing nuclear fuel; we have tested this. In the 1980s, regarding twenty percent fuel, the President of America himself sent two of our friendly presidents as intermediaries to tell Iran to give us some of the three-and-a-half percent enrichments, and we will give you the twenty percent you need; we needed twenty percent, the officials agreed, and it was decided that an exchange would take place. I said that this exchange should be such that they bring the twenty percent to Bandar Abbas, we will test it to see if it is correct, then we will take it, and we will give them the three-and-a-half percent. When they saw that we were insisting on getting the twenty percent and were careful about it, they broke their promise and did not deliver! Of course, during this time, while our officials were busy with these political negotiations, our scientists produced the twenty percent themselves.

The first demand of the Americans is that you should not have a nuclear industry at all, that Iran should not have a nuclear industry, that you should need us for radio drugs, that you should need us for energy, that you should need us for desalination plants, that you should be dependent on us in dozens of other important fields, and that you should not have a nuclear industry at all. They want to discourage thousands of scientists and researchers who have been trained in Iran — we now have thousands of young scientists in nuclear and related fields who have been trained in recent years — they want to make all of them hopeless, unemployed, and disheartened about the future of our country; this is what the Americans want, this is what they are demanding from us; the rude and arrogant leaders of America repeat this demand in various languages. They oppose Iran's progress; they oppose the self-sufficiency of the Iranian nation.

I mention these points so that our dear nation is somewhat informed about the issue; of course, more explanations are needed. Our response to the nonsense of the noisy and ill-considered American government is clear; it is clear what answer we will give. One day — several years ago — one of the American presidents said that if I could, I would unscrew and destroy the nuts and bolts of Iran's nuclear industry! Of course, he admitted that he could not, and since that day, the nuts and bolts of our nuclear industry have become much more secure. He of course acknowledged that he could not unscrew the nuts and bolts; he said I cannot, if I could, I would. Those who are in power today — the Zionists and Americans — should also know that in this matter, they cannot do anything. Of course, before these statements, before these explanations, the first thing we say regarding the nuclear issue to the Americans and others is that what business do you have? Why do you interfere in whether Iran should have enrichment or not? What is it to you? You have nuclear capabilities, you have nuclear bombs, you have severe destructive power in your hands, what is it to you whether the Iranian nation has enrichment or not, whether it has a nuclear industry or not? [The Iranian nation] is a nation whose destiny is in its own hands; it is none of your business; what is it to you? From what legal standpoint do you make these statements? This is our stance. This is regarding the nuclear issue.

My final point relates to the astonishing crimes of the Zionist regime in Gaza; it is truly astonishing! One cannot believe that they have such criminal schemes. Look, they would drop a bomb, and one or two houses would be destroyed, for example, ten or fifteen people would be martyred; they saw that this is not enough; now what do they do? Now they create a center called "food distribution" — since food supplies do not enter Gaza — people rush to get food from there, and they with a machine gun kill ten times more than what they would destroy with a bomb! Killing people became costly for them, they made it cheap; they had to use bombs, now they use bullets. This is astonishing; truly, this crime leaves one bewildered at how low, wicked, and cruel a person can be to commit such an act! Of course, America is also complicit in this crime; America's hand is stained with these crimes; that is why we have said, repeated, and insisted that America must leave this region.

I would also like to say a word to the Islamic governments. Islamic governments today have a great responsibility. I want to tell the governments

clearly that today is not a time for politeness, caution, or neutrality; today is not a day for silence. If any government among the Islamic governments supports the Zionist regime in any way or for any reason — whether by normalizing relations, by closing off aid to Palestine, or by justifying the crimes of the Zionists — let them be certain that an eternal disgrace will remain on their forehead. Of course, there is also an afterlife, there is also a Day of Judgment, there is also divine retribution, which is very severe, very heavy; before God, they cannot answer, but it is not only divine retribution; in this world, nations will not forget this betrayal. And governments should know that relying on the Zionist regime will not bring security to any government; security cannot be achieved by relying on the Zionist regime; because the Zionist regime, by divine decree, is in a state of collapse, and God willing, it will not be long.

O Lord! Increase Your blessings upon the Iranian nation day by day; crush and subdue the enemies of the Iranian nation. O Lord! Fulfill the lofty goals and ideals of the great Imam among the Iranian nation; make the sacred heart of the Awaited Savior (may our souls be sacrificed for him) pleased and satisfied with us, with the Iranian nation, and with all the servants; place the pure soul of the great Imam in the highest ranks of the righteous and in Your grace.

Peace be upon you and God's mercy and blessings.



Acervos y documentos

De mujer a mujer. Rescate del archivo fotográfico de María García

Francisco Javier Cervantes Mendoza[49]

El 27 de junio del 2026, en la galería de la Fundación María y Héctor García A.C., se inauguró la exposición: **"**De mujer a mujer. Rescate del archivo fotográfico de María García", constituido por 40 fotografías, la publicación de un catálogo con 70 imágenes monocromáticas y el anuncio de la creación de un fondo con 500 series fotográficas y 500 positivos. Estos tres productos finales fueron el resultado del rescate y estabilización de una parte del nutrido archivo fotográfico de María Sánchez y Castañeda (Guanajuato, 1934), mejor conocida como María García.[50] Las labores para estabilizar los documentos estuvieron a cargo de un equipo interdisciplinario integrado por Juan Ángel Salinas Chávez, María Nieto Cuevas, Cecilia Amparo García Sánchez, Maya Carolina Ávila Loza, Camilo Lucero Rodríguez y el autor de este texto. Este proyecto fue consumado gracias al Sistema de Apoyos a la Creación Artística y Proyectos Culturales, a través de su vertiente Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales.

[49] Licenciado en Historia por. la UAM-I estudiante de la maestría de Historia en la UNAM. Obtuvo Mención Honorífica en lso premios INAH a mejor tesis de licienciatura en Historia, "Francisco Javier Clavijero", edición 2023. Ganador del tercer lugar en el premio "Enrique Beltrán" que otorga la Sociedad Mexicana de Historia de la Ciencia y la Tecnología, edición 2022. Su línea de investigación es Historia de la Ciencia, con énfasis en los discursos de la historia natural del siglo XIX mexicano.

[50] "María García. Las mujeres en primer plano", en *De mujer a mujer. Rescate del archivo fotográfico de María García,* Fundación María y Héctor García, 2026, p. 5.

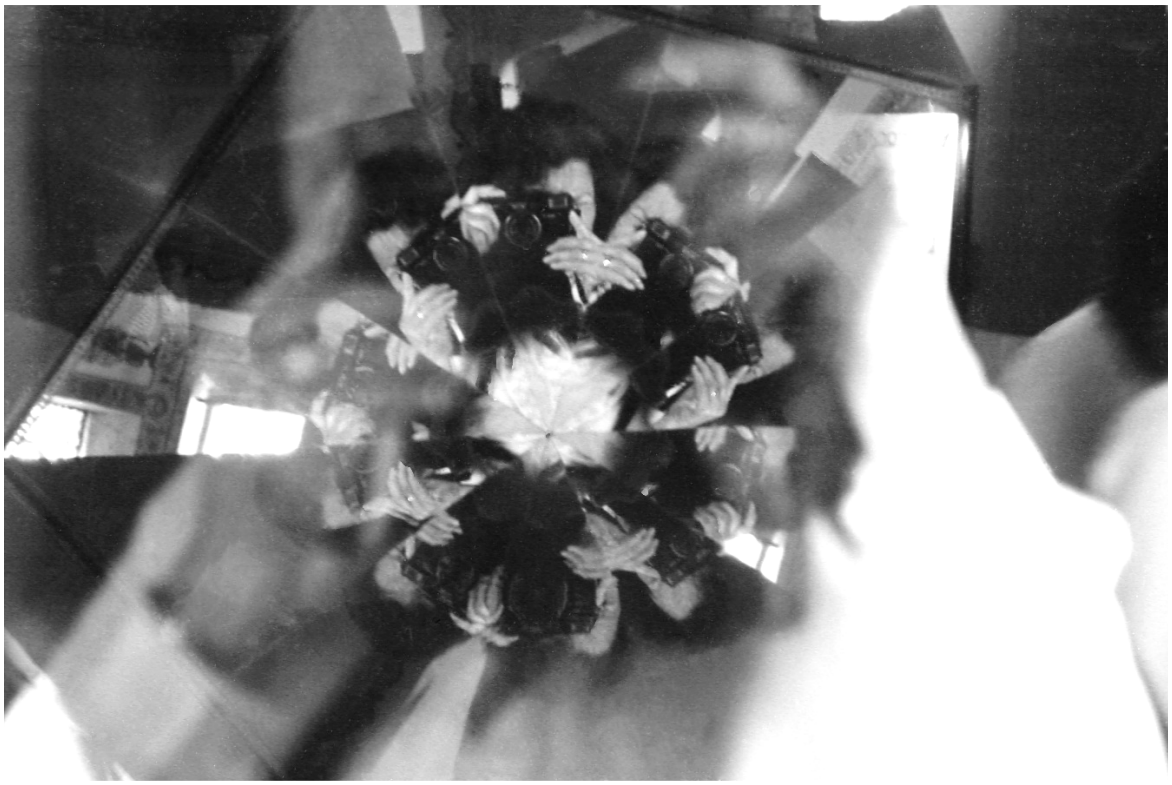


Figura 1 María García, *autorretrato*, sin fecha, Fundación María y Héctor García.

El nombre de estos tres elementos se atribuye a la publicación de fotorreportajes hechos a mujeres y publicados en distintos espacios y medios como la Casa del Lago, *Unomásuno, Revista de América, ¡Siempre!, Vogue* y un sinnúmero de medios impresos. La exposición y el catálogo proponen visibilizar a la mujer detrás de la lente de la cámara: María García y reconocen el legado fotográfico que aguarda a ser explorado por los investigadores interesados en estudiar la segunda mitad del siglo XX e invita a conocer y explorar el acervo que la Fundación resguarda.

En términos generales, el catálogo *De mujer a mujer. Rescate del archivo fotográfico de María García* y la exposición son una pequeña muestra de más de cuarenta años de experiencia en el fotoperiodismo, cuya carrera comenzó en los laboratorios de Foto Press, presidida por Héctor García, en 1954.[51] La mirada de la fotógrafa nos muestra la presencia de las mujeres en la vida cotidiana, en la participación política, su fuerza de trabajo en diferentes oficios, en la vida cultural, en la maternidad y, por supuesto, en el ámbito privado e íntimo.

[51] "María García. Las mujeres en primer plano", en *De mujer a mujer,* p. 5.

La exposición comienza con una muestra de las mujeres en la vida cotidiana y en el ejercicio de diferentes oficios. Se exhiben fotografías de las series: *Campesinos* (S/F, ver figura 2), *Mujeres trabajando en la imprenta* (1975, ver figura 3), *Mujeres trabajando en la gasolinera* (1975), *Mujeres policías* (1976, un fotorreportaje publicado en la revista *Revista de América,* ver figura 4). La sensibilidad de la fotoperiodista también se puede apreciar al mostrar la desigualdad mediante la atención de la mujer de la periferia en la serie *1+1* (S/F, ver figura 5), entre mujeres esperando el transporte y niñas en la calle. Es una serie nutrida en fotografías que no pudo incluirse completamente en la exposición y en el catálogo, pero que puede resultar interesante para los investigadores.



Figura 2 Francisco Javier Cervantes Mendoza, "Inauguración de la exposición 'De mujer a mujer. Rescate del archivo fotográfico de María García'", 27 de junio del 2026, Fundación María y Héctori García A. C., Ciudad de México.



Figura 3 María García, *Mujeres trabajando en una imprenta,* 1975, Fundación María y Héctor García.



Figura 4 Francisco Javier Cervantes Mendoza, “Inauguración de la exposición ‘De mujer a mujer. Rescate del archivo fotográfico de María García’”, 27 de junio del 2026, Fundación María y Héctori García A. C., Ciudad de México.



Figura 5 María García, *1+1*, sin fecha, Fundación María y Héctor García.

La siguiente sala está dedicada a la mujer en el ámbito cultural (ver figura 6). María García es una mujer con un estrecho vínculo con la vida cultural de la capital, además de ser amiga de artistas plásticas, directoras, actrices, poetisas y escritoras. María se infiltró en la intimidad de los estudios de mujeres artistas, un espacio creativo que devela la identidad que ellas imprimían en sus lugares de trabajo. En mi opinión, esta sección posiciona a María García como una excelente retratista. El espectador y aquel que tenga el catálogo en sus manos podrá apreciar las series *Martha Chapa y su familia* (1975) y *Pintoras* (S/F). Por otra parte, se encuentran series como *Teatro Sor Juana* (1980) y *Ajedrez* (1970, ver figura 7). Esta última serie muestra una escena interesante: una mujer jugando una partida de ajedrez en un entorno dominado por los hombres.

Quizás las series más representativas del ámbito cultural dentro del acervo corresponden al trabajo realizado en la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde la fotoperiodista registró la efervescencia intelectual, artística y cultural del recinto, así como al público asistente. En este emblemático centro cultural en

Chapultepec, María registró numerosas conferencias y lecturas de poesía, entre las que destaca la participación de la escritora Alaide Foppa, asimismo, fotografió diferentes eventos culturales como conciertos, obras de teatro y talleres de pintura al aire libre.



Figura 6 Francisco Javier Cervantes Mendoza, "Inauguración de la exposición 'De mujer a mujer. Rescate del archivo fotográfico de María García'", 27 de junio del 2026, Fundación María y Héctori García A. C., Ciudad de México.



Figura 7 María García, *Ajedrez,* 1972, Fundación María y Héctor García.

La obra fotográfica de María tiene un valor histórico, pues en 1975 fue designada como la fotógrafa oficial de la "Primera Conferencia Mundial sobre la Mujer", un evento celebrado del 19 de junio al 2 de julio, en el marco del Año Internacional de la Mujer de la Organización de las Naciones Unidas (ONU, ver figura 9). En la misma sala donde se exhiben fotografías de este evento (ver figura 8), también hay una muestra del activismo político mexicano, donde destacan series como: *Cuauhtémoc Cárdenas* (S/F, que cuenta con algunos retratos de Rosario Ibarra de Piedra, ver figura 10), *Manifestación en el Centro Histórico* (S/F, que contiene algunos los retratos de Jesusa Rodríguez, ver figuras 11 y 12) y *Guadalupe, defensora de mujeres violadas* (1975).



Figura 8 Francisco Javier Cervantes Mendoza, "Inauguración de la exposición 'De mujer a mujer. Rescate del archivo fotográfico de María García'", 27 de junio del 2026, Fundación María y Héctori García A. C., Ciudad de México.



Figura 9 María García, Año Internacional de la Mujer, 1975, Fundación María y Héctor García.



Figura 10 María García, *Cuahutémoc Cárdenas*, sin fecha, Fundación María y Héctor García.



Figura 11 María García, *Manifestación en el Centro Histórico,* sin fecha, Fundación María y Héctor García.



Figura 12 María García, *Manifestación en el Centro Histórico,* sin fecha, Fundación María y Héctor García.

En el primer piso de la fundación se exhibe la continuación de una parte de retratos de mujeres en la cultura y las artes; asimismo, se encuentran algunas fotografías de desnudos (*Desnudo femenino* S/F) y una serie experimental conocida como *Marigrafías* (1975, ver figuras 13 y 14). En este sentido, la sala muestra la visión artística de María García, un tipo de obra fotográfica distinta al fotoperiodismo, donde escenarios como un jardín o espacios abiertos son protagonizados por cuerpos de distintas mujeres; algunas, sin revelar su rostro, toman distintas posturas mientras la fotógrafa delinea sus cuerpos en un juego de luces y sombras (ver figura 15). Por su parte, las *Marigrafías* juegan con las formas y las siluetas del mundo natural como libélulas, flores y mariposas, además de explorar texturas y formas con otros objetos.



Figura 13 Francisco Javier Cervantes Mendoza, “Inauguración de la exposición ‘De mujer a mujer. Rescate del archivo fotográfico de María García’”, 27 de junio del 2026, Fundación María y Héctori García A. C., Ciudad de México.



Figura 14 Francisco Javier Cervantes Mendoza, “Inauguración de la exposición ‘De mujer a mujer. Rescate del archivo fotográfico de María García’”, 27 de junio del 2026, Fundación María y Héctori García A. C., Ciudad de México.



Figura 15 Francisco Javier Cervantes Mendoza, "Inauguración de la exposición 'De mujer a mujer. Rescate del archivo fotográfico de María García'", 27 de junio del 2026, Fundación María y Héctori García A. C., Ciudad de México.

El discurso visual de la exposición **"**De mujer a mujer. Rescate del archivo fotográfico de María García" nos muestra un mosaico de la mujer en la vida pública y privada, haciéndola protagonista en la vida política y cultural a la vez que evidencia a las mujeres de los márgenes, con una mirada sensible y respetuosa. Sin lugar a dudas, María García reunió una secuencia de imágenes que muestran historias por redescubrir. El acervo ofrece al investigador y al público interesado un trabajo fotográfico con valor histórico, en tanto documento, y estético en la medida en que nos interpela mediante las expresiones de las mujeres al tomar las palabras para enunciar un discurso público, en la dirección y participación en el cine (como la serie *Nancy Cárdenas con Sara García, Ca.* 1979, ver figura 16), al interpretar un papel de una obra teatral, la mirada atenta durante el diálogo en una reunión.



Figura 16 María García, *Nancy Cárdenas con Saara García, Ca.* 1979, Fundación María y Héctor García.

Por su parte, el catálogo amplió cada uno de los bloques discursivos presentados en la exposición, desde mi punto de vista, fue la incorporación de más fotografías del "Primera Conferencia Mundial sobre la Mujer", siendo la sección más sólida y enriquecedora por explorar. Me hubiera gustado que el catálogo mostrara más series fotográficas de los eventos culturales realizados en la Casa del Lago de la UNAM. La serie *Narradoras mexicanas* (S/F, ver figura 17) es una muestra de la genialidad de la obra de María García; este material también cuenta con positivos. La fotoperiodista ha sido poco estudiada; el valor de su obra es histórico y artístico, que merece tener la misma atención de los investigadores como lo es la obra de su esposo Héctor García. El catálogo reúne una muestra significativa de la trayectoria de María García que permite conocerla y aproximarnos a la manera en que veía el México de la segunda mitad del siglo XX. Todavía queda pendiente esclarecer los círculos intelectuales a los que pertenecía mediante estudios detallados, cuyas fotografías ya son indicadores. Por otra parte, la recepción y circulación de su obra fotográfica es otra línea pendiente. En este sentido, las fuentes hemerográficas que contienen sus fotorreportajes

requieren un estudio sistemático, así como los materiales bibliohemerográficos que nutrieron su obra y su manera de ver el mundo.



Figura 17 María García, *Narradoras mexicanas,* sin fecha, Fundación María y Héctor García.

Nota editorial: Las fotografías reproducidas en este artículo se publican con la autorización de la Fundación María y Hector García, exclusivamente para su inclusión en la revista *Criba. Historia y Cultura.*

Esta obra está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.



El *Pasado* de Yareli: la novela de Yarina

Reseña de Yareli Arizmendi, *Pasado perfecto,* Almuzara, México, 2026 (Nuevas narrativas, 6), pp. 295.

Por Osmar Sánchez Aguilera[52]

Como tantas necesidades impostergables, también esta novela debió permanecer en su realización, durante años, postergada. De mucho comprometimiento existencial su asunto, demandante de aún más resiliencia para volver a tantear cicatrices delicadas en la vida de su protagonista, y sin experiencia mayor su autora en materia de escrituras literarias, ese poco de postergación era hasta previsible. Notable carga de humanidad, en cualquier caso, la que mueve (a) *Pasado perfecto* (2026), novela primera, no primeriza, de Yareli Arizmendi, más conocida como actriz y guionista.

Para mostrar cómo procesa ella esa carga pudiera bastar una declaración que, mucho después del íncipit, se dice a sí misma la protagonista/narradora, en una pausa de la conversación que sostiene con su hermano acerca de la procedencia ética de aceptar una eventual herencia monetaria del padre: “Puede que morirse sea lo mejor que ha hecho mi padre” (88). Sin efectismo, asombrosamente natural. La notificación de esa muerte (“Hoy es ese día”, “El día después de aquel día”) va a ser el detonante que ponga en marcha la historia sobreseída de la truncada relación con su padre que está en el centro de la novela.

[52] Doctorado en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Ha ejercido como profesor en universidades de Cuba, Venezuela, Perú, Costa Rica y México. Artículos suyos han sido publicados en revistas especializadas como Nueva Revista de Filología Hispánica, Acta Poética, Anthropos, Litteralité (Universidad Michel de Montaigne, Burdeos), Casa de las Américas, Anuario del Centro de Estudios Martianos, Revista del Ateneo Puertorriqueño, Variaciones Borges (Pittsburgh), entre otras. Es autor de Las martianas escrituras (La Habana, 2011 y 2016 edición revisada y aumentada); Otros pensamientos en la Habana (La Habana, 1994); y coautor de Manifiestos… de manifiesto (Provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938) (México, 2016; Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2017). Colaboró en el Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1995-1998). En el 2016 obtuvo el Premio Hispanoamericano de Ensayo “Lya Kostakowsky”, que convoca El Colegio de México.

Una niña arrancada de su madre por un padre capaz de apelar hasta al secuestro para conseguirlo, el empeño por suplantar la historia personal de esa niña (no sin la mediación de otras modalidades más reconocibles de violencia), los esfuerzos de ella para adaptarse a los recorridos culturales que le impone ese pater que a pesar de todo es por entonces su referente vertebral de familia, las gestiones extremas de la madre burlada por recuperar o lograr sobrellevar en vida la pérdida súbita de sus hijos, la recuperación a destiempo de otras piezas o astillas familiares apenas conocidas, la reinvención de sí por parte de la muchacha puesta en la encrucijada de florecer o marchitarse sobre suelo tan inhóspito... He ahí las hebras axiales que sostienen el entramado diegético de la novela. Tanto va el cántaro a la fuente --del guion-- hasta que... se confirma novelista. No sería ella el primer viajero del puente que comunica al guion con la novela.

Demasiada familia, podría decirse, tiene esta novela. No en el sentido de su extensión o ramificación a la manera mexicana (muégano le llaman), sino como fuente o al menos reservorio amplificador de problemas. Término clave de *Pasado perfecto*, familia aparece ya en el cintillo de carácter publicitario (¿obra de la editorial o de la propia autora?) que secunda el título: "La muerte es inevitable [;] la familia, no." Desde ahí la idea de familia transita a lo largo de la novela sombreada siempre por la duda o el cuestionamiento: "¿Sí somos familia?", "De cuando aprendí que ser parientes es relativo", "Familia de segunda mano" se titulan algunos capítulos. Y el ácido desoxirribonucleico (ADN), como una parte por el todo (familia), configura una red que mantiene vivo de principio a fin ese término: "Por lo menos Lupita no juega a que, por ser familia, nos tenemos que querer. Ja, familia. / Compartimos algo de ADN. ¿Y qué diablos es el ADN? [...]" (45-46); "el ADN es un código universal que no quiere decir nada" (54); "jamás azotaría a alguien con un cinturón, nunca, pero, ¿y qué si lo traigo dentro, ya está en mí, en mi sangre, en mi ADN?" (157); "¿Cómo es posible que mi vida resultara tan diferente a la de mi hermano? Tenemos la misma sangre, aunque ya quedamos en que el ADN no determina nada más que la especie y tu propensión a esto o aquello, y bueno, quién es el padre o la madre del bebé." (226); "Maldito seas ADN [...]." (278) Por inercia del ADN inesquivable, o como una cicatriz que con resignación se sobrelleva, la escritora (y la actriz y la activista) se siguió firmando con el apellido del padre.

Contra lo que podría inducir a esperar el perfil temático esbozado, *Pasado perfecto* lejos está de constreñirse al registro testimonial-autobiográfico al que parecería condenado. Tampoco se agota en la denuncia, inevitable, sin embargo. De lo uno y lo otro hay, pero no al uso: de una novela con arte hablamos. Eso, ante todo. Luego cabría precisar si es autobiográfica, o si se trata más bien de una autoficción, como induce a pensarlo el hecho de que a un mismo sujeto/persona correspondan la autoría (Yareli), el protagónico (Yarina) y la función narradora; o el avance de su historia sobre sucesos que pueden verificarse en la biografía de su autora y otros que no, o no tanto.

Ciertamente, es curioso que unos mismos elementos orientados en la dirección más esperable a priori puedan favorecer también la salida o el desvío de esa senda. Un dato a favor de lo testimonial a secas como el que aporta el intento de suplantación de la historia de vida de la protagonista-narradora por parte de su progenitor y la adulteración consiguiente de la identidad de ella en esa especie de terapia de conversión a la que se siente por momentos sometida puede dar paso a otros registros, por lo mismo que la protagonista entre sus 8 y sus 15 años (años, por cierto, sin respaldo iconográfico de su existencia) pasa a ser depositaria forzosa de, cuando menos, dos historias que pugnan por regir su identidad: la borrosa original de la que ha sido inducida a desprenderse, y la que se le intenta imponer y ella hasta se esfuerza a ratos por asumir como única suya.

En su viaje de descubrimiento y autodescubrimiento a través de todo su archipiélago familiar, la protagonista deberá atravesar zonas bastante neblinosas cuya visión se acompaña de un efecto similar al fuera de foco: “Sigue hablando [una tía paterna] y yo la escucho, como se escucha una historia con personajes ficticios y situaciones rebuscadas llenas de giros y vueltas inventadas por un escritor para sorprenderte.” (50) El tópico realidad-ficción, con la imitación como puente: ¿cuál determina a cuál? Esa tía no le cuenta a la protagonista sino pasajes y personajes verídicos, aunque complejos o torcidos, de su familia. Pero, como su oyente o narrataria no había sabido de unos ni de otros hasta entonces, ella siente que le están contando algo equiparable a una ficción en su acepción más común, o sea, algo apenas creíble, en el mejor de los casos.

En su memoria, esas historias nuevas (o piezas nuevas de una misma historia) van a pugnar por acomodarse entre otras con las que coexistirán de manera no siempre armónica:

la que ha sobrevivido al escamoteo, la que ha forcejeado por suplantar la suya, la que ella ha intentado crearse para poder asimilar la actuación de su padre después de la niñez de ella... Resultado natural de esa coexistencia, el relato se reviste a veces de cierto carácter metadiegético, sin que tenga que haber sido ése su propósito primero.

Escuchando la historia de su padre y por tanto de sí misma que le cuenta esa tía, la protagonista volverá a bordear esa veta, ahora con más apego al teatro, cuando piensa: "Mi mente se mueve rápido, construyendo la escenografía, la iluminación, los vestuarios de la escena final de este drama llamado mi padre" (51). De nuevo entonces la historia novelesca practica una senda que, sin ocultar su parentesco con lo autobiográfico neto, la desvía de éste. "Escenografía", "iluminación", "escena" ... Si "drama" la relación entre ella y su padre, de drama tiene que teñirse también el entramado que la hija y narradora va tejiendo (o más bien zurciendo) llevada por el propósito de explicar y entender a ese sujeto a través de sí misma, y a sí misma (su personaje) a través de tal sujeto. Más en sintonía con la distancia inherente a la autoficción, la dureza de la historia no va a excluir el humor, sutil a veces, amargo otras. El nombre, por ejemplo, que propone Yarina Armendáriz para el centro de atención a niños maltratados al que ella dedicaría la herencia monetaria del padre en caso de que le hubiera tocado, pasma primero, pero enseguida mueve a una sonrisa involuntaria: "Centro Gustavo Armendáriz para niños maltratados". (88) El nombre de su maltratador personal y causante de su resistencia a la maternidad, puesto a un centro dedicado a niños en esa situación, y además con el dinero que él habría legado.

Indisociables como personajes la hija y el padre, indisociables lo son no menos como voces o conciencias movilizadoras del relato. En esta segunda arista, la novela se constituye como continuación del diálogo que a partir de cierta edad o etapa en el crecimiento de la hija se tornó inviable, cancelado ya para siempre, con base en la intuición de ella de que "las palabras en voz alta no suenan igual". (111) Por lo que, escritas, cabe suponer, le serían tal vez más fieles y le permitirían compartir su punto de vista, su propia versión o pieza, aunque no fuera ya ante el padre en persona. Entre los varios motivos por los que le fue necesario escribir este libro a Yareli Arizmendi el más urgente parece haber sido precisamente el de poder compartir la versión de sí misma que en vida de su padre tanto se prestó a malentendidos y castigos. Incomprendida en vida por él, ella buscará, tras su muerte, entender

su incomprensión y, con ello, entenderse a sí misma. “Mi padre no contó la historia. Tampoco mi madrastra. Fui yo; yo la conté.” (208)

Más explícita quizá resulta la veta metadiegética que va de la mano con la conciencia escritural una de las veces que la narradora compara la historia familiar según-ella con la probable del personaje masculino mejor delineado: “Ni se lo voy a mencionar a mi hermano, que me ve en blanco cada vez que pongo nuestra historia personal en el contexto histórico de la realidad social más grande. Creo que él prefiere que nuestra historia parezca una película biográfica bien escrita; llena de giros inesperados llevados, no por circunstancias, sino por la fuerza o debilidad del personaje. / A mí me gusta una buena historia, pero el contexto, ser parte de algo más grande, me tranquiliza.” (244) De “ese algo más grande” sería excesivo esperar un esbozo histórico de México durante las décadas de 1970 a 1990, o de sus resonancias con EE.UU., por ejemplo; pero sí pudo caber en él algo más que una pincelada (una maceta rota con violencia) de la relación entre los padres de la protagonista, para así orientarse mejor con el padre ante la mucha violencia vicaria que ejerció contra los hijos que tuvo con su primera esposa, universitaria y sicóloga como él. Una frase suya en una carta de reconciliación dirigida a su hija adolescente: “Teníamos que enseñarte a defenderte del abuso de los demás” (112) deja en claro que su incapacidad para no lastimar a sus hijos (mayores) desborda con creces el expediente del machismo, insinuado no obstante como transversal en esa sociedad.

Mejor concentradas tal vez quedan las fugas o desvíos de *Pasado perfecto* que tan confirmadoras son de un oficio narrativo en un comentario que apenas desliza la narradora: “Si lo contara, parecería una mentira” (101). Ese apunte previsor de la resistencia casi instintiva que podría suscitar entre sus lectores el relato del insensible trato de su padre (médico, por demás) a la protagonista sorprende porque él no suple un relato omitido, sino que culmina el relato recién presentado. En efecto, esa observación aparece inmediatamente después de que la narradora cuenta el humillante castigo a que acaba de someterla su padre: si ya lo había contado, ¿a qué se refiere entonces tal predicción: “si lo contara...”? ¿Acaso pierde su coherencia o su estatuto de suceso factual por haber sido contado o referido ya? Favorecido en gran medida por su ubicación en la trama, el sesgo paradójico del comentario se desanuda un poco si el verbo clave suyo (‘contar’) se reinserta en el registro oral: ‘contar’

a viva voz, y no mediante la escritura; 'contar' en esa modalidad de la expresión verbal ("las palabras en voz alta") que en la memoria de la narradora ha estado asociada a malentendidos y castigos.

Nueva vuelta de tuerca, el relato de esa golpiza que se refirió en un presente hiperrealista pasa a confundirse en el capítulo inmediatamente posterior con un sueño o más bien una pesadilla del que la protagonista deberá ser sacada ("Tranquila, estás soñando" (103)) por un personaje episódico que funciona como respaldo de la protagonista y opuesto absoluto del antimodélico padre de ella: Emilio, el esposo ("lo que la vida me quitó de chiquita me lo repuso después" (110)). ¿Una historia contada y recordada de manera tan vívida pudo ser sólo fruto de un sueño o incluso de la imaginación en la vigilia? ¿O se trata más bien de sugerir con esa transición sutil entre vigilia y sueño la profunda huella que dejó en la adulta-todavía-niña el severo trato paterno, más desconcertante aún por sospechar ella que la falta que él pretendía corregir no era otra que la involuntaria capacidad de la adolescente para evocar ante el padre a la madre-exesposa que él había creído dejar atrás? *Pasado perfecto*, en ese sentido, vendría a ser otra muestra del parecido de la hija con su madre, escritora también de (más de una) novela.

Ese manejo de las transiciones entre tiempos, entre pasajes, entre estados, es tal vez la deuda más explícita de *Pasado perfecto* con el guion cinematográfico al que tanto debe. Fluidas y sutiles, ellas revelan el anclaje mejor de la novelista de estreno con la avezada guionista que también es (aunque más en secreto: gajes del oficio). Y, por extensión, entre la literatura y el cine. (Como cinéfila y realizadora, además de actriz y guionista, se reconoce ante todo Yarina Armendáriz: "tengo el cerebro cooptado por las mil películas que [he] visto" (176)) Títulos de capítulos como "Un lugar más allá del arcoíris" ("Over the rainbow") o "Sucedió ese verano" (típico de las teenage movies) dejan en claro también esa deuda. Incluso uno como "Matar o no matar, ¿esa es la pregunta?", a pesar de su alusión a un dramaturgo y a una de sus obras más famosas, respalda no menos esa deuda, por ser Shakespeare y su "Hamlet" puentes de los más transitados entre esos dos lenguajes artísticos. Eso, desde la orilla del cine; pues desde la de la literatura resuenan, con mayor o menor evidencia, "Macbeth" (su Lady, sobre todo), *Oliver Twist*, Edgar Allan Poe, *El extranjero*,

"Oración por Marilyn Monroe" ("Hasta Dios me colgó", 257), además de T. S. Eliot y Maya Angelou (en el exergo).

"En español no tenemos palabras con K" (117), observa la narradora cuando por fin conoce el nombre de una nueva destinación educativa: Kansas. La puntada resulta de interés por la conciencia metalingüística (ya adelantada en el título de la novela y en títulos capitulares como "*Mamá* es palabra de cuatro letras") que deja entrever, y, acaso más, por su conciencia del público con el que ella cuenta: lector hispanohablante. Con formación para moverse también en esa especie de *lingua franca* que es el inglés, ella ha elegido, ahora sí, el materno, el de la madre, el de su historia personal más arraigada. Tal elección equivale a toda una declaración de principios.

Aprovechamiento magistral de ese bilingüismo aparece en el título de un capítulo bastante amargo de suyo, precisamente por la volatilidad de los vínculos afectivos expuesta en él: "De cuando aprendí que ser parientes es relativo" (161). "Relativo", del español, forma ahí una pareja falsa (false cognate) con "relatives", del inglés: la palabra "relatives" significa parientes, pero el aparentemente cercano "relativo" se orienta más bien a poner en duda o a socavar el alcance semántico de cuanto le quede cerca en un sintagma: la proximidad afectiva que vendría garantizada por el parentesco (o ADN), en este caso.

Valor adicional aporta a ese título la historia tratada en el capítulo que introduce: una visita a la embajada de EEUU en México para recoger la acreditación oficial de su aceptación como residente en ese otro país: México y EE.UU., "relatives" también así sea no más por la geografía, (pero/but) "relativo[s]". Ese logro consular (sobre todo tratándose de ciudadanos mexicanos) que habría que agradecerle a la madrastra de Yarina Armendáriz insinúa un contraste más, cuando páginas después se conoce que la madre de la protagonista, cubana por elección o nacimiento, no simpatiza mucho, en términos políticos, con el país adoptivo de su hija.

Conocida la preparación bilingüe de la narradora suenan graciosos en su repertorio léxico términos ya integrados a la norma lingüística mexicana, como 'cachar', 'checar' o 'reversa', por remontarse estos, a todas luces, al segundo idioma de ella. Claro que ese proceso de absorción y fusión lingüística se da en los dos territorios entre los que se ha desenvuelto la autora/protagonista/narradora: Ciudad de México, Los Ángeles. Y aunque su

competencia como hispanohablante no deja lugar a dudas (sin mexicanismos no habría novela), saltan ciertas construcciones infrecuentes o incluso raras en español, como "volarlos [...] a Canadá", "apago el agua" (de la ducha), o "pájaro sentado" (¿posado?). La muy frecuente locución adverbial "en bajito" no he sabido a dónde remitirla.

La distribución alterna del contenido diegético en los 29 capítulos que lo conforman favorece no menos la fluidez de las transiciones en *Pasado perfecto*: mientras que los impares se ocupan de episodios acaecidos en el tiempo diegético presente, cuando la protagonista anda por sus 48 años y poco más, los capítulos pares se centran en episodios situados en su pasado (diversos pasados), en un lapso que va de los 4 o 5 años a sus 19 o 20 (justo cuando se interrumpió para siempre la comunicación con su padre). Los impares corresponden a las consultas familiares que ella emprende, una vez que es impuesta (Facebook mediante) de la muerte de su padre. Los pares se concentran en los hitos más antiguos de la relación entre padre e hija que podrían ayudarla a entender la clausura de la misma. Como es de suponer, el tiempo está delimitado de manera distinta en cada uno de esos ejes: por años (edades) de la protagonista en los capítulos pares, y por semanas y meses en los impares. El tránsito entre ambos ejes temporales se torna muy discreto debido a la voluntad compartida por los dos de presentar como actual cada hito del pasado (recuérdese el desproporcionado castigo de ella por su padre "En el cuarto de abajo"), por remoto que éste pueda ser.

A esa fluidez contribuye también que los capítulos no se cierren sobre sí mismos como compartimentos estancos. Nada extraño es que dentro de cada uno puedan aparecer marcas y aun pasajes enteros del otro; y que, como en el montaje cinematográfico, detalles de un capítulo sirvan de puentes para propiciar el engarce con el que le sigue. Muestra a muy pequeña escala de ese tejido narrativo puede verse en el episodio del secuestro a que fueron sometidos la protagonista y su hermano cuando ella tenía 7 años y él 11, el cual aparece, no en el eje de los capítulos pares (tiempo pasado), sino en el de los impares (tiempo presente), como una evocación dentro de un episodio en el que ellos dos, ya adultos, comparten un raro momento de armonía familiar con su madre ya anciana.

Indicio extra de la voluntad de integración y simetría que preside la novela ofrece el hecho de que dos muertes familiares delimiten su diégesis: con la de la madre, gradual y

cercana, termina la historia (“Abrir, cerrar, seguir”) que había puesto en marcha la noticia distante de la muerte, no del papá, sino del padre.

Alcanzado este punto de mi recorrido por el *Pasado perfecto* de Yareli Arizmendi, más de un motivo habrá para coincidir en el acierto de la editorial Almuzara al apostar por la entrada plena de la guionista en terreno de la novela. Como los domésticos insectos inatrapables que han llegado a ser, no faltan en esta edición las erratas; sí extraña, en cambio, la omisión de un índice.

Estreno feliz, éste se intuye además promisorio, cuando se repara en una que otra sugestiva puntada suelta en la novela, como, por ejemplo, la que un personaje episódico suyo, bien informado y alejado de literaturas, hace sobre la versión que escucha a la sobrina/narradora/autora: “como lo cuentas tú, es la forma fácil de entender algo mucho más complejo.” (202) Formulado a propósito de un episodio específico en la vida de Yarina, tal comentario entreabre la puerta hacia un ensayo, unas apostillas u otra novela.

Esta obra está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.



Esta obra está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/