

Acequiñas

AÑO 19 Invierno 2016
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA TORREÓN

REVISTA DE DIVULGACIÓN
ACADÉMICA Y CULTURAL

71

Crónica desde la frontera

La tesis del autor

Testimonio histórico
de los exvotos



- Tres artífices del cuento hispanoamericano
 - Prólogo a *Próximamente en esta sala*, antología
- + reseñas de cine y literatura, microficción y muestra del taller literario



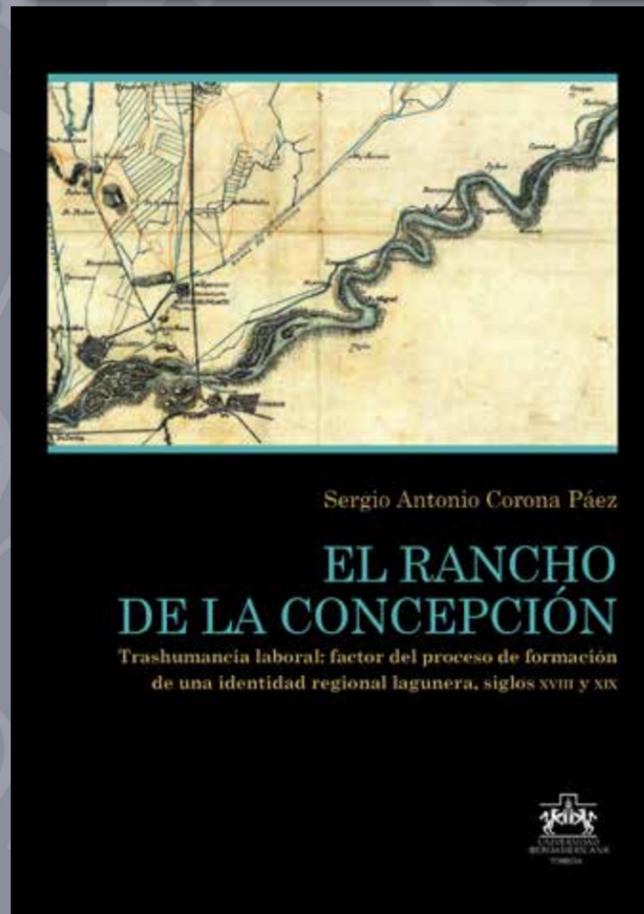


LIBROS PUBLICADOS EN 2016 POR EL CENTRO DE DIFUSIÓN EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA TORREÓN

La heterogeneidad de las políticas sociales en México: instituciones, derechos sociales y territorio, Óscar Alfonso Martínez Martínez et al., Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente y Universidad Iberoamericana Torreón, México, 2016, tomo I-414 pp., tomo II-397 pp.

El rancho de La Concepción. Trashumancia laboral: factor del proceso de formación de una identidad regional lagunera, siglos XVIII y XIX, Sergio Antonio Corona Páez, Universidad Iberoamericana Torreón, Torreón, 2016, 196 pp.

INFORMES:
jaime.munoz@iberotorreon.edu.mx



Acequias Índice

Número 71, septiembre-diciembre de 2016

Universidad Iberoamericana Torreón

Guillermo Prieto Salinas, SJ
Rector

Lorena Giacomán Arratia
Directora General Académica

José Francisco Méndez Alcaraz, SJ
Director General Educativo

Jaime Muñoz Vargas
Coordinador del Centro de Difusión Editorial

Jaime Muñoz Vargas
Revisión y edición

Ileana del Río
Raúl Alberto Blackaller V.
Daniel Lomas
Comité Editorial

- 2 Editorial
- 3 Crónicas del Distrito Rojo
José Salvador Ruiz
- 6 Testimonio histórico de los exvotos
Sergio Antonio Corona Páez
- 9 La tesis del autor
Gerardo Segura
- 13 Periferia del oficio literario
Jaime Muñoz Vargas
- 17 Una anatomía de tres artifices del cuento hispanoamericano
Gerardo García Muñoz
- 20 Trébol de monstruos
Renata Iberia Muñoz Chapa
- 23 Próximamente en esta sala, antología de cuentos de cine
Jorge Abascal
- 26 The Lobster erocrático o la dictadura del eros
Fernando Fabio Sánchez
- 29 Hablar bajo
Miguel Báez Durán
- 32 Ácido en la piel
Laura Elena Parra
- 34 Opalescente memoria
Nadia Contreras
- 37 Siete alfileres
Laura Nicastro
- 39 Dos momentos
Fernando Cuadros

Versión en línea: <http://itzel.lag.uia.mx/publico/publicaciones.php>



Edición Invierno 2016. Octava época, año 19. Revista de divulgación publicada y distribuida por el Centro de Difusión Editorial de la Universidad Iberoamericana Torreón. *Acequias* aparece tres veces por año. Sugerencias y colaboraciones: Centro de Difusión Editorial, Universidad Iberoamericana Torreón, Calzada Iberoamericana 2255, C.P. 27020, Torreón, Coahuila. Edificio F planta baja. Teléfono: (871) 705 10 10 ext. 1135. Correo electrónico: publicaciones@iberotorreon.edu.mx Número de reserva al Título en Derechos de Autor: 04-2006-032716162900-102. Número de Certificado de Licitud de Título: 10825, y Número de Licitud de Contenido: 8708, otorgados por la Secretaría de Gobernación. Las opiniones de los colaboradores no representan la postura institucional de la Universidad y son responsabilidad de los autores.

Editorial

Acequias cierra el 2016 con una muestra de textos vinculados a cuatro disciplinas: periodismo, historia, literatura y cine. Además, combina la participación de colaboradores vinculados con la Universidad Iberoamericana y externos a ella, lo que equilibra el deseo de que nuestra comunidad haga presencia en estas páginas sin dejar de lado la apertura que se necesita para que gane en pluralidad.

Abrimos con una excelente crónica de José Salvador Ruiz, académico y narrador mexicalense, especialista en periodismo y literatura de la violencia, sobre todo la ubicada en el contexto fronterizo, que aquí trata.

Luego, el doctor Corona Páez se refiere en esta ocasión a los exvotos y su valor etnográfico. Como experto en historia colonial del sur de Coahuila, el historiador analiza piezas ubicadas en el santuario de Parras de la Fuente, Coahuila.

Gerardo Segura, escritor y editor saltillense, espiga algunas reflexiones sobre la que a su parecer es la base de la creación literaria: tener claro qué idea de fuerza atraviesa la obra de quien ha escrito o va a escribir. Su tocayo García Muñoz, ex maestro de la Ibero Torreón, trae una reseña sobre el libro *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*, obviamente relacionado con la maestría narrativa de tal ABC. También en el apartado literario, otra trilogía es traída a *Acequias*, pero de poetas abordados por Renata Iberia Muñoz con un propósito de sinécdoque: poemas que son la parte de un todo autoral.

Vienen a continuación tres acercamientos al trabajo cinematográfico: *Próximamente en esta sala. Cuentos de cine* es el prólogo que Jorge Abascal—maestro y editor de la Universidad Iberoamericana Puebla—preparó para tal antología publicada con el sello de Cal y arena, institución a la que agradecemos el permiso para reproducir las páginas iniciales del libro. Sendas reseñas de dos excelentes películas son ofrecidas por Fernando Fabio Sánchez y Miguel Báez Durán, escritores y cinéfilos laguneros avecindados en California y Montreal, respectivamente.

Cierran este número dos reseñas de Laura Elena Parra (novela) y Nadia Contreras (poesía), un racimo de microficciones de la destacada escritora argentina Laura Nicastro y una muestra del taller literario de la Ibero Torreón a cargo del joven escritor Fernando Cuadros.

War to the knife¹

Crónicas del Distrito Rojo

José Salvador Ruiz



José Salvador Ruiz Méndez (Mexicali, Baja California, 1971) Es escritor, maestro y académico. Radica en El Centro, California. Ha publicado ensayos en revistas académicas de Argentina, Chile, Costa Rica, Estados Unidos y México. Es autor del libro de ensayos *Pájaros de cuentos*, la novela *Nepantla P.I.* y el libro de cuentos *Hotel Kennedy*. Algunos de sus relatos han aparecido en revistas literarias y en las antologías *Expedientes abiertos. Cuentos de la frontera México-Estados Unidos* y *México noir: Antología del relato criminal*. Es co-antólogo de *Expedientes abiertos* y co-compilador de *Fuegos cruzados*. Ha ganado el Premio Nacional de Cuento Rafael Ramírez Heredia (2016) y los Premios Estatales de Literatura de Baja California en la categoría de cuento y ensayo (2016). Se desempeña como profesor e investigador en Imperial Valley College, en California, EUA. josalvador@hotmail.com

Uno

El siglo XX vio nacer el campamento fronterizo bautizado posteriormente como Mexicali. En gran medida su nacimiento se da bajo el impulso aún vigente del Destino Manifiesto. Tan es así que el primer plano de la ciudad fue trazado por el ingeniero Charles Rockwood, quien a su vez trazó los planos de Calexico, su ciudad gemela del lado norteamericano. Fueron compañías deslindadoras norteamericanas (con sus socios mexicanos) quienes cultivaban, y posteriormente subarrendaban, la mayor parte de las tierras. Asimismo, las calles polvosas del pueblo eran transitadas por zigzagueantes transeúntes multiculturales que se empleaban en la construcción de las vías ferroviarias o los campos de cultivo. Esta frontera no era tierra de nadie, más bien era tierra de ambiciosos empresarios gringos y sus socios mexicanos quienes abrieron casinos como The Owl que presumía de tener la barra más grande del continente. Sus clientes (norteamericanos mayoritariamente) venían a contrarrestar la ley seca que la moral californiana les había impuesto desde su fundación.²

El martes 3 de agosto de 1909, como todos los días de ese mes en Mexicali, tuvo que ser un día caluroso. La canícula del verano y unos tragos de mezcal adulterado debieron haber nublado el juicio de dos mu-



4
Acequias 71 Invierno 2016

eres que esa noche se enfrentaron en las márgenes del Río Nuevo. Probablemente salieron del Café Paris o de la cantina del Hotel Emporio y, seguramente, arrastraron sus pies por la avenida Porfirio Díaz levantando el polvo hasta llegar al río. Aún no instalaban el alumbrado público, pero la luna llena, según nos dice el cronista del *Calexico Chronicle*, iluminaba el poblado fronterizo esa noche. Las dos mujeres, mulatas ambas, sacaron sus puñales justo donde dos años atrás el río se había llevado la mitad de la incipiente Mexicali. El espectáculo era menos que ordinario en esa Sodoma fronteriza. Por lo menos así la consideraban editorialistas del *Calexico Chronicle* y del *Imperial Valley Press* para quienes ese Mexicali era una sucursal del infierno, un “hellhole”, un paraíso para tahúres, bandidos, parias, transfugas y asesinos, un pueblo del viejo oeste viviendo anacrónicamente. El “profeta anónimo” del *Calexico Chronicle*, apenas un mes después del enfrentamiento

de las mulatas, aseguraba que un joven se podría ir al infierno más rápidamente en Mexicali que en cualquier garito de una ciudad grande. Y es que para los editorialistas de los diarios del Valle Imperial, Mexicali era un hoyo infernal, un lugar infestado de léperos morales y atestado de burdeles, casas de juego y licor, sobre todo licor que allá habían prohibido desde el nacimiento mismo de sus poblados.³ Sus notas periodísticas eran lecciones morales, arengas evangelizadoras dictadas por Dios mismo más que una descripción objetiva del poblado fronterizo. Para 1908 Mexicali tenía 36 cantinas para sus menos de 800 habitantes,⁴ pero no sólo eran sus habitantes quienes llenaban los garitos sino los norteamericanos sedientos y sospechosos. De ahí que el editorialista del *Imperial Valley Press* sugiriera escribir una carta al gobierno de México para denunciar que Mexicali era un refugio de vagos, criminales y fugitivos de la ley (norteamericanos) que abusaban de

la hospitalidad de México. La escoria fronteriza, les llamaba el editorialista, y pedía que el gobierno mexicano los expulsara para que la justicia norteamericana se encargara de ellos.⁵

Dos

Otro río bañaba sus pies cuando decidió largarse de Longwood, Luisiana. Hallie había escuchado esa palabra extraña: “Mexicali” cuando un cliente contrató sus servicios una noche en la cantina. El hombre hablaba de oro blanco, había vendido sus propiedades para irse a cultivar algodón a esa tierra lejana pero fértil. Mientras se lavaba el cuerpo con el agua del Misisipi recordó esa palabra y se dejó llevar por el sueño de un mejor futuro, uno donde no existiera Tyler Martin, quien tiempo atrás había prometido cuidarla bajo la cruz del templo bautista y ahora su cadáver sería olvidado por la corriente del río. Dos meses le bastaron a Tyler para arrastrarla del altar al burdel para vivir

del lenocinio. Pero aquella noche Hallie lo encontró montado en su embriaguez y aprovechó para dibujarle una sonrisa en el cuello. La discreción del Misisipi no era garantía, así que Hallie empacó un velis y tomó el tren rumbo a California.

Tres

No era la primera vez que Percy usaba el puñal. Lo envainó en la panza de Thomas O’Railly la noche en que decidió comprar su libertad. O’Railly era un hacendado sureño que había marcado con hierro candente sus iniciales sobre los muslos de sus esclavos y en los descendientes de estos, incluso después de la guerra de secesión. Por cuestiones de sangre Percy debió ser su nieta, pero en la hacienda algodonera de Thomas O’Railly sólo era una propiedad más y como tal fue llamada aquella noche a la recámara del viejo. Pero Percy ya no era la niña de trece años de la primera noche y cuando el viejo cerró los ojos extasiado la mulata le alcanzó las entrañas con su puñal. Lo demás fue emprender la huida lo más lejos posible de su natal Misisipi. Nueve años después los trabajadores del Southern Pacific acariciaban sus muslos marcados en la cantina del Hotel Emporio en la avenida Porfirio Díaz de un pueblo polvoriento llamado Mexicali.

Cuatro

Dicen que iban por oro, que eso buscaban en la margen del río entre la precaria pero salvaje vegetación; entonces sucedió, una invadió el espacio de la otra y el fulgor de los puñales hirió la noche. Otros dirán que fue por un hombre, pero la realidad era que Hallie y Percy, dos mulatas de sobradas carnes y vivencias, serían las únicas en saber el porqué. Hallie, la más alta y fuerte, alcanzaba los

dos pies de altura; Percy tenía lo suyo. Los alaridos y las apuestas calzaron la noche, monedas fulgurantes bajo la inmensa luna. Percy entendió que la fuerza no era la estrategia acertada y entonces, con un movimiento de una inteligencia casi humana (escribió el editor del *Calexico Chronicle* con sesgo lombrosiano) amagó de tal manera a Hallie que ganó la espalda de su contrincante. El puñal de Percy entró sin recato en la humanidad de Hallie en varias ocasiones. Antes de que esta pudiera corresponder llegó la ley. Los gendarmes arrestaron a las mulatas y las mujeres pasaron la noche, herida una de ellas, en la cárcel de adobe despojadas del calor del mezcal. Ataviada con la culpa afilada del puñal, quizá Percy cuidó de las heridas de Hallie mientras la luna cedía su lugar al sol de Mexicali.

¹ Noticia publicada en *The Calexico Chronicle* el 5 de agosto de 1908. La referencia del artículo fue publicada en “Meretricious Mexicali: Exalted Masculinities and the Crafting of Male Desire in a Border Red-light District, 1908-1925”

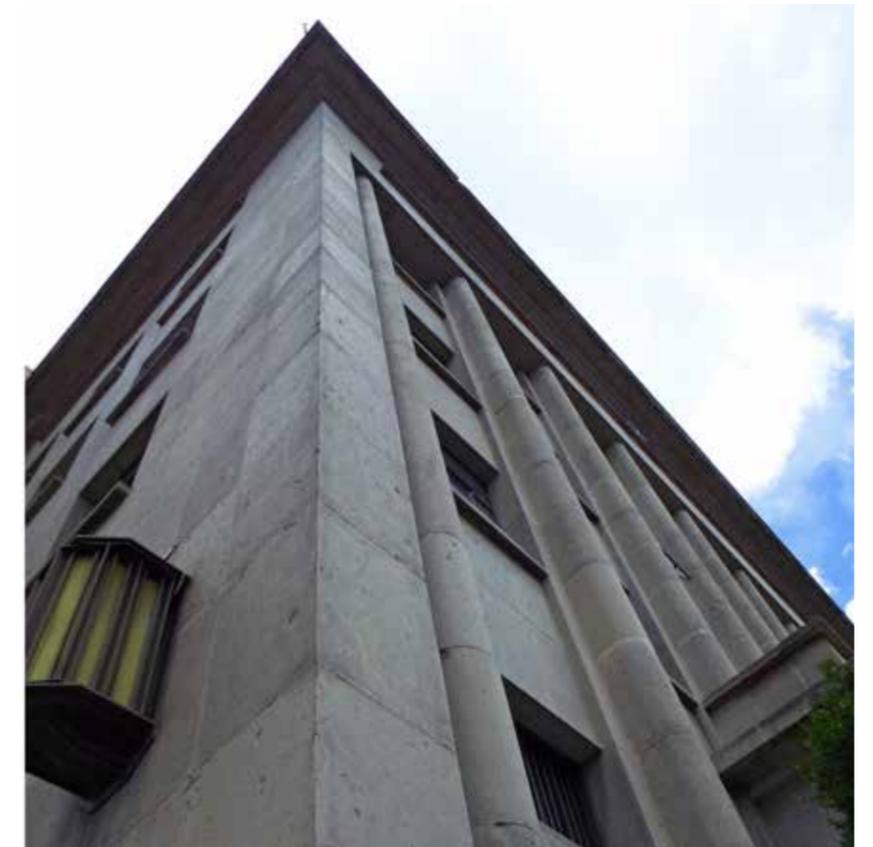
de Eric Schantz. Aparece en el libro *Masculinity and Sexuality in Modern Mexico*. Víctor M. Macías-González y Anne Rubenstein, eds. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012.

² Mucho antes de que la Ley Volstead entrara en vigor en Estados Unidos muchas poblaciones en California habían adoptado leyes prohibicionistas. Las pequeñas poblaciones fronterizas vecinas de Mexicali nacieron “secas” y sus habitantes acudían a los casinos y cantinas a saciar su sed.

³ En algunos condados de California la ley seca llegó mucho antes que se implementara a nivel nacional con la Ley Volstead o Ley Seca. Los poblados de Imperial, El Centro, Calexico y Brawley tenían prohibida la venta y producción de alcohol desde su fundación en los primeros años del siglo XX.

⁴ Lorenia Ruiz Muñoz. “Un pueblo sin orden y sin ley: Mexicali 1901-1908”. *El Río. Revista de historia regional de Mexicali y su valle*. Año XIX. 32 (abril-junio, 2016):6-12.

⁵ “The Nuisance at Mexicali”. *Imperial Valley Press*. Sábado 9 de septiembre, 1909.



Testimonio histórico de los exvotos

Sergio Antonio Corona Páez

Uno de los estudios más interesantes que pueden efectuarse en relación a la mentalidad de un pueblo consiste en la localización, descripción, análisis e interpretación de sus documentos religiosos. Si entendemos el concepto de mentalidad en sus dos acepciones, primero, la manera en la que un grupo social percibe o se apropia de la realidad, y segundo, la manera en la que este grupo expresa su percepción de la realidad en manifestaciones individuales, entonces esta clase de investigaciones es la que nos puede dar el perfil de la fe de los creyentes en un lugar y un momento dados. Si el estudio se hiciera tomando como base a una sociedad actual, estaríamos haciendo antropología. Si el estudio lo referimos a los testimonios del pasado, estaremos haciendo historia de la mentalidad religiosa.

Una clase muy común de documentos relacionados con la piedad popular en México se encuentra representada por el exvoto, a veces llamado popularmente retablo. Este género pictórico surgió en nuestro país casi apenas consumada la conquista. Con la difusión del catolicismo y con la inmigración de pintores, grabadores y orfebres del vasto imperio español, comenzó también la costumbre de agradecer a Dios, a la Virgen o a los santos por los milagros o favores recibidos.

En la actualidad, no todos los exvotos son necesariamente representaciones pictóricas; todos hemos visto piernas y brazos de plata, fotografías, restos de naufragios, etc., aunque en esencia todos tienen la misma función: la acción de gracias. En este artículo se consideran sólo aquellos testimonios que podemos percibir como representaciones icónicas bidimensionales (cuadros).

Los exvotos de la época colonial consistían ordinariamente en cuadros hechos al óleo sobre lámina metálica, sobre madera o sobre tela. Los había desde los que rayaban en lo suntuoso hasta los más humildes y económicos, siendo estos últimos mayoría.

Un rasgo común de todos ellos es que atestiguan y hacen referencia, al menos en parte, a elementos de la vida cotidiana; así, la persona que agradecía el favor era de ordinario minuciosamente retratada con un estilo realista más o menos ingenuo; la ropa correspondía a la que se usaba en la época; se proporcionaban datos y circunstancias de hechos que verda-



deramente ocurrieron, tal y como fueron percibidos. Y envuelto con todo este ropaje, encontramos una teología o bien una hagiografía (los santos solían ser invocados como intercesores poderosos), es decir, una concepción de lo que Dios, la Virgen María, los santos, ángeles y arcángeles eran y de lo que hacían en favor del creyente de la época. En los exvotos se encuentra también implícita toda una antropología, una idea de lo que el hombre era y también de lo que no era; un testimonio sobre la práctica del “ser humano” en relación a La Divinidad, así como valores explícitos o implícitos en

la obra (lo que se consideraba deseable). Estos factores configuran la mentalidad de la época.

Por esta razón, el exvoto constituye un documento histórico de primera línea: porque nos da cuenta del pasado, de la sociedad y de la mentalidad que lo originó. Un buen ejemplo de esta clase de “archivos” lo tenemos (o teníamos) en Parras, Coahuila, y muy concretamente en la iglesia del Santo Madero, en la cual existe una colección no desdeñable de cuadritos dejados por fieles agradecidos. Los más antiguos que se encuentran en exhibición son pinturas que representan

al cerro donde se ubica la capilla que lo corona, a veces con elementos de paisaje y siempre con el texto que les da sentido y anclaje.

Estos exvotos narran, por decirlo así, hechos cuyo desenlace era percibido como una intervención salvífica, eminentemente sobrenatural que no fluye directamente de Dios sino, de manera indirecta, a través de la reliquia taumaturga: el Santo Madero o Santa Cruz.

Para ejemplificar, uno de los exvotos representa al cerro y capilla del Santo Madero a lo lejos y desde el aire, como si fuese una toma realizada en aeroplano.

Sergio Antonio Corona Páez

(Torreón, 1950). Es licenciado en Ciencias y Técnicas de la Comunicación por el ITESO, y posee maestría y doctorado en Historia con mención honorífica por la Ibero México. Dirige el Centro de Investigaciones Históricas de la Ibero Torreón. Científico social, investigador y autor de libros monográficos, colectivos, ponencias y columnas periodísticas. Ha publicado además numerosos artículos dictaminados en revistas científicas de varios países, y ha recibido diversos reconocimientos internacionales de carácter académico, entre ellos los premios Gourmand 2012 como autor del mejor libro de historia del vino en México, y otros dos como coautor colectivo del mejor libro, de España y del mundo, sobre «Turismo del vino». El doctor Corona Páez es miembro de diversas instituciones científicas, académicas y honoríficas en México, Chile y España. Ciudadano distinguido y cronista oficial de Torreón desde 2005. Presea al Mérito Académico «David Hernández, S.J.» (2012) de la Ibero Torreón.
sergio.corona@iberotorreon.edu.mx

En el camino que va a la cima aparecen tres personas arrodilladas y con sendas velas. El texto reza:

Ysaac García. Cruz rocha. Antonio acostata. El año de 1897 el 24 de novi(em)bre ce les cayó un corte en donde cortaba piedra i los cuvrió. ysaac aclamo al madero del cerrito de jesus Ma. Y ofresen Este ovcequo en auccion de Gracias.

Otro ejemplo lo constituye el retablo fechado el 4 de junio de 1901. Al igual que en el caso anterior, el motivo principal lo constituye el cerro con la capilla del Santo Madero, realizado con bastante sentido del color. Es probable que el pintor sea el mismo que el del cuadro anterior. A medio cerro, camino de la cumbre, encontramos una mujer arrodillada que viste de rojo, cubierta con un gran manto negro y portando una vela. El texto nos narra el hecho:

El año de 1886 el 18 de mayo sucedió la desgrasia a la familia de Andrés García se les boltió un car[r]jetón en el alto del Cambalache i luego invocaron al Santo Madero y quedando enteramente sanos dedicaron este retablo. Junio 4 de 1901.

Por la diversidad de poblaciones regionales que aparecen en las dedicatorias de los retablos, sabemos que el culto al “calvario Parrense”, el Santo Madero, estaba bastante difundido a finales del siglo XIX. Un ejemplo de ello es el cuadro que representa al cerro y capilla del Santo Madero sobre un fondo completamente azul. A medio cerro, un hombre arrodillado con una vela. El texto dice:

Notable acontecimiento. En San Pedro de la Colonia, yendo por la avenida de



Rayón montado a caballo al arendar un burro que se montó a la vanqueta, resbaló el caballo y me quebró una pierna y viéndome a la muerte invoqué al Santo Madero de “Jesús María”, a quien con el mayor afecto de mi alma, le dedico este retablo. Sn. Pedro. Junio 24 de 1899. Anastacio Chacon.

Otro magnífico retablo está formado por un collage en el que el fondo lo constituye una reproducción pictórica del cerro y capilla del Santo Madero, que por su fidelidad al original parece casi fotográfica. Un segundo plano está formado en la parte inferior con el texto que reza lo siguiente:

Parras de la fuente. El 19 de Diciembre de 1900 se bido Pedro Picaso muy grave de una enfermedad y aclamó al santo Madero y se alivió.

El tercer plano está formado por una representación de los hechos. Vemos

a don Pedro Picaso en una recámara amueblada al estilo rural de la época, embaldosada en color rojo. El mobiliario aparece muy completo; no falta nada, ni siquiera los frascos de medicina ni la “taza de noche” bajo la cama del enfermo que tiene la cabeza vendada. Al pie de la cama estilo “imperio”, una mujer arrodillada vestida de azul y cubierta con un manto es mostrada en actitud orante.

Desde luego, el historiador no busca entre los exvotos populares valiosas “obras de arte”, portentos creativos. En general, estos cuadros han sido realizados con técnicas que sin lugar a dudas no podrían llevar otro calificativo que el de ingenuas. Su valor radica en el testimonio etnográfico de otras épocas, en la imagen furtiva de tiempos pasados y de viejas ideas que han quedado con vida latente, en su naturaleza de mensajes que esperan ser acogidos o interpretados por cualquiera que sepa interrogarlos.

La tesis del autor

Gerardo Segura

Gerardo Segura

(Saltillo, Coahuila, 1955) es escritor, editor, promotor de la lectura y catedrático de la Universidad Autónoma de Coahuila. Entre sus obras se encuentran *Yo siempre estoy esperando que los muertos se levanten* (1998), *Nadie sueña* (1999), *Todos somos culpables* (1996), *Quién te crees que eres* (2008), entre otros. Ha sido galardonado con el Premio Estatal de Cuento “Julio Torri” 1995. Fue Becario del Fonca y fundador de la sección de Escritores Coahuilenses en la Feria del Libro de Saltillo. jesusgsegura@gmail.com

Antes de poner la punta del lápiz sobre el papel habrá que recordar que el escritor partirá de una tesis, esto es de una postura ante la vida, y será capaz de expresarla como una idea clara, sencilla, domesticada, y conservarla aun después de poner el punto final. Esa tesis es un pequeño discurso que puesto en palabras —apenas unas cuantas y con frecuencia una sola— viste la hoguera que crepita en el corazón de todo autor. En su cerebro bullen palabras como *familia* que seguramente bulló en el cerebro de García Márquez, o *locura* en el de Cervantes o *poder* en el de Shakespeare. Esa sola palabra contiene e invoca el incendio que consume y a la vez aviva el día a día del autor.

El autor siempre está preparándose en la misma salida rumbo a la misma meta, mirando ante sí la misma senda mientras se jura que esta vez sí lo conseguirá. Pero también sabe que de conseguirlo no habrá nada más qué hacer y habrá llegado el momento de su muerte. Sin embargo, está dispuesto a correr la carrera y tocar la meta.

En este punto debo recordar que Scott Fitzgerald escribió un breve ensayo que ilumina:



Periferia del oficio literario*

Jaime Muñoz Vargas

Con la jaulita al hombro

“¿Te pasó eso?” es una de las preguntas cliché planteadas al narrador e incluso al poeta que deja ver demasiado, al escribir, las costuras de su experiencia personal. Al lector le interesa saber, sí o sí, qué tan cerca estuvo el autor de lo contado, si aquello que está en las páginas es parte de su biografía o “lo inventó” flagrantemente. Para el autor es lo de menos, más si lo suyo es el texto que tira hacia lo fantástico, hacia lo irreal, aunque también en estos casos puede colarse una sutil autobiografía. Pero no sé por qué al lector le agrada comprobar que las aventuras albergadas en un relato fueron en efecto vividas por quien las contó.

El escritor, como quien sea, habla (y principalmente escribe) a partir de su experiencia, y no puede ser de otra manera. Claro que no me refiero sólo a los referentes visibles en el relato, sino a lo más íntimo, a lo más personal. Es decir, si un alemán, por ejemplo, cuenta la historia de un narco, no es suficiente que pueble su relato de trocas Lobo, canciones del Komander, botellas de Buchanan’s y otros adornos similares, sino que de veras atraviese la atmósfera *espiritual*, valga el adjetivo, de ese excrementicio universo. La verosimilitud requiere pues de una escalera grande y otra chiquita.

Quiera o no, el escritor, mientras vive, va captando temas, ambientes, tipos humanos, sueños, libros y formas de pensar propias y ajenas. Esos son los insumos que luego servirán para fraguar la obra propia, y sólo de su talento depende si logra aprovechar tal experiencia o ésta queda, digamos que desperdiciada, dentro de su ser. Da lo mismo si es un hombre de acción o un contemplativo: toda experiencia es viable para hacer literatura.

El cuento de Borges que más me gusta, “El Sur”, supuestamente nació de un accidente real del autor, quien luego pasó a ser Juan Dahlmann, el protagonista. En alguna entrevista Vargas Llosa declaró que para escribir *La guerra del fin del mundo*, esa novela monstruo, tuvo que asentarse durante buen rato en la zona de Brasil donde transcurre su historia. Alejo Carpentier atribuye a un viaje a Haití su noción de lo *real-maravilloso* y la escritura de *El reino de este mundo*. *El apando* obedece al encarcelamiento en Lecumberri de José Revueltas. Y así un larguísimo etcétera que nos confirmaría la relación visceral que hay entre experiencia y obra.

Jaime Muñoz Vargas

(Gómez Palacio, Durango, 1964) Es escritor, maestro, periodista y editor. Radica en Torreón. Entre otros libros, ha publicado *El principio del terror*, *Juegos de amor y malquerencia*, *El augurio de la lumbre*, *Las manos del tahúr*, *Polvo somos*, *Ojos en la sombra*, *Leyenda Morgan* y *Parábola del moribundo*; algunos de sus microrrelatos fueron incluidos en la antología *La otra mirada* publicada en Palencia, España. Ha ganado los premios nacionales de Narrativa Joven (1989), de novela Jorge Ibargüengoitia (2001), de cuento de SLP (2005), de narrativa Gerardo Cornejo (2005) y de novela Rafael Ramírez Heredia (2009). Escribe la columna Ruta Norte para el periódico *Milenio Laguna*. Algunas de sus obras han sido motivo de estudios académicos, tesis y referencias, entre otras, de la Universidad de Misisipi y de Texas, en EU; de la de Utrecht, en Holanda; y de la de Valladolid, en España. Actualmente es maestro y coordinador editorial de la Ibero Torreón. rutanortelaguna@yahoo.com.mx

tos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros—, quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo insatisfecho. (...) No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo.⁵

El escritor con una idea clara y facili-

dad para mentir —mentir a sabiendas de que lo hace y que es parte del juego—, ha cubierto la mitad del camino. El resto es ejercitarse en el dominio de las herramientas básicas para la construcción del texto. Qué se cuenta, a quién, cómo, desde dónde; la voz del narrador, el tiempo narrativo, la estructura, la construcción de personajes, la redacción; qué poner antes y qué después. Esto y más es motivo de líneas de mayor seriedad que las que aquí se ofrecen y a las que hay que poner punto final.

¹ “Francis Scott Fitzgerald. Cien salidas en

falso”, en *La escritura del cuento, Teorías del cuento II*, Lauro Zavala (editor), UNAM, México, 1997.

² “Decálogo del perfecto cuentista”, Horacio Quiroga.

³ “Por qué escribo. George Orwell”, traducción y notas de Vicente Quirarte/http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/80_sep_2005/24_28.pdf

⁴ Fragmento del cuento “Obvio”, *Con las piernas ligeramente separadas*, Daniel Herrera, Colección La fragua, Instituto Coahuilense de Cultura, Saltillo, 2005.

⁵ Seix Barral, Lima, 1990.

No significa esto, sin embargo, que pasar unos meses en Pernambuco o ser apandado un par de años en Lecumberri vayan a tener como grata consecuencia dos novelas. Eso se comprueba con los tíos que en la sobremesa nos cuentan aventuras inauditas, maravillosas y condenadas a quedarse allí, pues tener mucho qué contar no es suficiente.

Por todo esto siempre he creído, y creo que creo bien en este caso, que el escritor es una especie de cazador que en todas partes se presenta con una jaulita al hombro. Esté donde esté, haga lo que haga, platique con quien platique, fracase en lo que fracase, toda experiencia es presa digna de ser atrapada. Luego se verá si la pieza es de valor o no, cuando

se convierta en cuento, en novela, en poema, en algo.

El texto intermitente

“México, 1978-Resistencia, 2009”, dice al final el cuento “Semper fidelis”, del libro *9 historias de amor* (Ediciones B, Buenos Aires, 2009), del argentino Mempo Giardinelli. Otros relatos de ese mismo libro son fechados de manera similar: “Resistencia-Charlottesville, 2006-2009”; “Resistencia, 1972-2008”; “Buenos Aires, 1975-México, 1982”; “Panamá, 1997-Paso de la Patria, 2003”. Tomo como pretexto la extraña citación de aquel libro para pensar en el texto intermitente, ése que los escritores van trabajando de un lugar y un tiempo a

otros, como caracoles que con lentitud llevan encima no su casa, pero sí sus cuartillas mientras la necesidad los obliga a desplazarse.

Es una fortuna, ya lo dije en otro momento, tener un nicho plácido para escribir y una tranquilidad basada sobre todo en la abolición del estrés que suelen generar los innumerables apremios materiales. Cuando un escritor tiene resueltas sus necesidades y construye un ámbito impermeable a los sobresaltos de la vida cotidiana, puede quizá jalar el hilo de su creatividad para que de golpe se venga toda la madeja. Pero ni en tales condiciones es seguro que los textos broten como manantial; siempre hay frenones, dudas, la vacilación propia

del trabajo artístico en el hipotético caso de que vaya creciendo con una visión autocrítica.

Si eso pasa en condiciones ventajosas, es peor cuando el escritor es acosado por penurias económicas o viaja mucho y vende su fuerza de trabajo intelectual aquí y allá; en esa circunstancia el texto se pone más rejego y sale, si sale, intermitentemente, a pedazos, como edredón de casa pobre.

Sé, porque lo he vivido, que hay ciertos textos que no se dejan cocer a la primera, que se ablandan poco a poco y con la llama muy bajita. Por eso cuando los fechamos acostumbramos escribir, digamos, “Torreón, 1993-2005”. No quiere decir que uno se haya tardado doce años en freír siete cuartillas, sino que comenzamos y suspendimos y recomenzamos y resuspendimos y seguimos corrigiendo y escribiendo a brincos, cada que había tiempo o cada que uno fue reencontrando los borradores en el archivo de madera o digital. Mi experiencia más significativa en este sentido se dio con la novela *Parábola del moribundo*, cuyo primer borrador salió entre 1998 y 1999, más o menos, y que revisité intermitentemente durante una década. Recuerdo que cada dos años le aplicaba una despiojadita, pero nunca me dejaba satisfecho. Decidí “terminarla” en el 99, la mandé a un concurso y tuvo el atrevimiento de ganar. Lo mejor de aquel logro fue que me permitió no releerla más, alejarla para siempre de mi vista.

Todo esto nos permite vislumbrar que ciertos textos —libros enteros— son el resultado de rodeos, de pausas, de titubeos y tropiezos. Unas veces se da esto por exceso de chamba alimenticia, otras por problemas familiares, otras por desavenencias entre el texto y el autor, otras por todo eso junto, el caso es que

muchas obras, aunque se presenten de manera compacta, provienen de la tortura sisífica de regresar una y otra vez sobre los mismos pasos, siempre con la roca de palabras sobre el lomo.

Ámbito y escritura

Ni una mosca, ni el vuelo de una mosca debe alterar la concentración de los escritores obsesionados con el orden y el silencio. Lograr ese estado de perfección en el entorno es, sin embargo, imposible o casi imposible en la actualidad. Salvo Paul Auster y dos o tres escritores que venden libros como quien despacha bolillos, la mayoría inmensa de los aporreadores de teclados debe resignarse a la escritura en condiciones permanentemente amagadas por el ruido, la familia, el estrés laboral, la incertidumbre, los gritos del señor del gas y un larguísimo etcétera de turbulencias.

Escribir en la tranquilidad de un estudio colisiona asimismo contra el atractivo de las nuevas tecnologías. Antes, el escritor se aislaba a duras penas y casi etimológicamente lo lograba: encerrado en su isla (la buhardilla o el cuartito de atrás), pensaba y escribía mientras el mundo seguía su, por supuesto, mundanal marcha. Tras la invención de los aparatos reproductores de música, el poeta o el novelista podían acaso acompañarse de un disco o un caset adecuados para la creación de atmósferas propiciatorias. Pero hoy, este hoy lleno de distractores vacuos, la tecnología reta al escritor, le instala el mundo entero en la computadora y lo pone frente a distractores tan poderosos que se necesita ser de veras una ostra para escribir sin ceder a la tentación de echarle un ojito recurrente al mail, al Twitter, al YouTube, al Face, a todo eso que engatusaría hasta Víctor Hugo.

Ante la silenciosa amenaza de la parálisis, no hay escritor que explícita o secretamente no se invente cierto ritual o “cábala”, como dicen los argentinos. Escribir de noche o muy temprano, en pijama, con cierta música, de pie, con algún aroma especial en el ambiente, frente a cualquier fetiche sobre el escritorio, en pura ropa interior, con permanente café o como sea, sirve de embrague para que la creatividad no pierda aceleración.

Será por eso que algunos recomiendan que el escritor en cierne entre en contacto con el periodismo en el periódico, para que agarre disciplina y escriba sí o sí, con o sin el apoyo de las esquivas musas o de los fetiches. El escritor que alguna vez pasa por una sala de redacción, donde hay ruido permanente y mucha presión, terminará por aprender el zurcido de ideas en medio del bullicio y con el reloj picándole sin freno las costillas. Ahora bien, si no puede o no quiere llegar a tanto, una columna o un artículo frecuentes lo obligarán igual a trabajar siempre en contra del calendario, pues si algo tienen todas las fechas del futuro es que siempre llegarán.

En el plano de la autorreferencia, hace mucho que dejé de soñar en una burbuja o torre de marfil. Por circunstancias que no viene al caso contar, he aprendido a escribir en donde sea, en lo que sea y a cualquier hora del día. No es lo ideal, pero poco puedo hacer para ir en contra del estrecho margen de maniobra que me ha cabido en suerte. Ahora bien, quien quiera dominar el arte de escribir haya o no haya ámbito favorable (todavía no lo domino, lo sigo aprendiendo), que empiece por tener dos o tres hijos. Ya verá que con eso pondrá a prueba toditita su vocación.





El ineludible corregir

Supe de un escritor de brocha gorda que afirmaba, fanfarrón, lo siguiente: “Yo jamás corrijo; así como sale a la primera, así lo dejo todo”. Era, por supuesto, un pelatunas que se creía superdotado, pues uno de los primeros requisitos de toda escritura que aspire a ser periodística, literaria, pública en suma, requiere algunas plastas de maquillaje antes de salir a la calle.

Corregir puede llegar a ser una práctica fascinante o agria, según sea el caso (estoy hablando de corregir el trabajo propio, ya que el ajeno es casi indefectiblemente ingrato, más cuando el texto a enderezar demanda cirugía mayor). Es agradable cuando la masa textual sobre la que debemos trabajar salió sin muchas dudas, sin demasiados titubeos en el proceso. Si uno escribe a disgusto, forzado, muy poco convencido del artefacto verbal que va creando, lo más probable es que su corrección también sea penosa. Como la corrección es, a su modo, una reescritura, es más cómodo “reescribir” sobre un material dócil, no sobre un texto erizado de púas que casi

necesariamente nos irán espinando. Por eso siempre he dicho que es importante escribir, o tratar de escribir, muy bien, lo mejor posible, a la primera, para que luego el camino de la revisión nos emprobleme en menor grado.

Creo que fue Barthes (sí, fue él) quien escribió alguna vez sobre las famosas tres enmiendas. Cuando corregimos, tenemos tres caminos: agregar algo, suprimir algo o permutar algo. Confieso que cuando comencé a escribir creía que era más importante agregar que suprimir; luego, pasados unos años, creí lo contrario. Hoy, ya con mis defectos y mis pocas virtudes bien asentados, entiendo que los tres caminos de la corrección son importantes por igual, sólo es necesario ser sincero/severo con el texto, no andarse con contemplaciones o autoapiadamientos, pues si nos tentamos el corazón después la vamos a pagar peor con los lectores.

Hoy, con las computadoras, es difícil ver la evolución de un texto desde que fluye de la cabeza al monitor por primera vez hasta que se convierte en un documento público (en periódico, revista,

libro o internet). Las enmiendas entran y salen vertiginosamente en el Word y ya ni los escritores reparan en todo lo que van haciendo en el camino para adecentar sus textos. Antes no era así. Hay evidencia en papel de manuscritos y mecanuscritos que, pese a haber sido acuñados por grandes escritores, lucen llenos de tachaduras, rayas, flechas y comentarios al calce, casi como planos de un combate militar. Al respecto, recuerdo unas imágenes imperdibles. Están en el libro *El oficio de escritor*, publicado por Era en México; hay allí algunas páginas donde se ve claramente que el escritor que valora no sólo su trabajo, sino el tiempo del lector, gasta sus ojos en una labor que nadie debe ver, pero que es imprescindible en el mundo de la escritura. Ni Faulkner se libraba de esa tarea.

Así pues, hay que desconfiar de los escritores todopoderosos, esos que a la primera paren textos, según ellos, tocados por la perfección.

*Avance de un libro homónimo en preparación.

Una anatomía de tres artífices del cuento hispanoamericano

Gerardo García Muñoz

En el volumen *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar* el crítico Pablo Brescia efectúa la cuidadosa y erudita anatomía de la tríada de autores que configuran el ABC del cuento hispanoamericano: Juan José Arreola, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. El atributo distintivo de Arreola, Borges y Cortázar se encuentra en los textos donde reflexionan sobre el género en el que concibieron obras de memorable factura. Pablo Brescia se propone la tarea de descubrir los vasos comunicantes entre la teoría y la práctica en los cuentos de cada artífice, y explora las lecturas cruzadas emprendidas por el ABC analizado.

El primer capítulo, “Del cuento y su topografía”, establece un recorrido histórico de la evolución del cuento y sus continuas transformaciones. El momento axial en la teoría y práctica del género ocurre en los escritos de Edgar Allan Poe: la reseña del libro de *Hawthorne Twice Told Tales* (1842) y el artículo “Filosofía de la composición” (1846). En ambos textos, según Brescia, “se condensa la reconocida teoría de la unidad de efecto que constituye el modelo teórico más perdurable en la teoría del cuento” (22).

El segundo apartado, “Borges y el cuento: modelo para armar”, se enfoca en el escrutinio de los cuentos “El Sur” y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. En la primera sección, se rastrean las reflexiones teóricas diseminadas en ensayos, prólogos y cuentos del escritor argentino. Es precisamente en el prólogo al libro de cuentos de María Esther Vázquez, *Los nombres de la muerte*, donde Borges esgrime un rasgo primordial del género: “el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá en secreto hasta el fin” (63-64). Para Brescia, el anterior postulado constituye la aportación más importante de Borges a la teoría del cuento contemporáneo. El examen de “El Sur” se sustenta en los parámetros de la literatura fantástica, y en la primacía del argumento sobre los personajes. El ensayista divide “El Sur” en dos historias o argumentos. En la primera historia, la lectura lineal sugiere que efectivamente el protagonista Juan Dahlmann se repone de su accidente, efectúa el viaje y acepta el duelo a cuchillo. Según Brescia, Borges recurre a la tradición de la literatura gauchesca para construir la primera historia (85). El ensayista refuta la interpretación tradicional de

Gerardo García Muñoz (Torreón, Coah., 1959). Ha publicado libros y artículos sobre Adolfo Bioy Casares, Augusto Roa Bastos, Julio Ramón Ribeyro (Ibero Torreón, 2003), Salvador Elizondo y Guillermo Samperio. Su libro *El enigma y la conspiración: del cuarto cerrado al laberinto neopoliciaco* (Universidad Autónoma de Coahuila, 2010) explora la ficción policiaca en México. Editó junto con Fernando Fabio Sánchez el volumen de ensayos *La luz y la guerra: el cine de la Revolución Mexicana* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010), que analiza desde diferentes ángulos críticos la representación cinematográfica del movimiento armado. Fue maestro de la Ibero Torreón y actualmente da clases en la Prairie View A&M University (Texas) marcial2059@yahoo.com



que el viaje ocurre en la mente agonizante de Dahlmann quien muere realmente en un sanatorio. El crítico propone que la muerte “gauchesca” en la primera historia “es soñada o alucinada y elegida por

Dahlman en el argumento 2” (85). Por su parte, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” es analizado desde el flanco de la ficción policial, una vertiente que Borges teorizó en innumerables ensayos

y reseñas. Brescia remarca la influencia de Poe y Chesterton en la configuración de los textos borgesianos, especialmente en los detectives creados por ambos hacedores de lengua inglesa, Auguste

Dupin y el padre Brown. Asimismo, se examina la construcción del cuento anatomizado a la luz de las propuestas teóricas esgrimidas por Borges en su ensayo “Los laberintos policiales y Chesterton”.

El tercer capítulo, “Cortázar y el cuento: prosodia”, se enfoca en el escrutinio de los cuentos “La noche boca arriba” y “Ómnibus” a través de las ideas expuestas por el creador de *Bestiario* en sus textos críticos. Para Brescia, los planteamientos axiales de la poética cortazariana se encuentran en el ensayo “Del sentimiento de lo fantástico”. En este escrito paradigmático, Cortázar despliega su creencia de que lo fantástico debe alejarse de la literatura mimética, pero asimismo debe circunscribirse a las coordenadas de la verosimilitud para eludir los peligros del “absurdo arbitrario”. La metáfora del “tercer ojo” abre las ventanas al territorio de lo fantástico donde “se erige otro orden profundo, secreto, menos comunicable; un orden que, a veces, sólo se sospecha” (160). La disección de “La noche boca arriba” enfatiza su estructura binaria. Los universos del motociclista contemporáneo y del indígena prehispánico se entrelazan en el orbe de los sueños. El punto clave para determinar cuál de los dos personajes es la proyección onírica del otro se localiza, según Brescia, cuando el moteca es conducido al sacrificio con la cabeza colgando hacia abajo. Este cambio de postura revela la intrusión de lo fantástico cortazariano en el tejido del cuento.

Debido a que Arreola, a diferencia de Borges y Cortázar, no articula su modelo del cuento en escritos teóricos, en el capítulo “Arreola y el cuento: el hacedor” Brescia rastrea entrevistas, textos misceláneos y en los propios cuentos del autor de *Confabulario* para construir una



poética del género. “El guardagujas”, quizá el más célebre de los cuentos de Arreola, hereda dos temas del llamado “archivo fantástico”: el cruce entre la realidad y el cosmos de los sueños, y el motivo del viaje. El hecho paradójico de que en “El guardagujas” no se escenifique ningún viaje implica una contribución al registro fantástico (243). Para el ensayista, la influencia cardinal para comprender “El guardagujas” proviene del discurso filosófico: la idea de los numerosos mundos posibles concebida por el pensador alemán Gottfried Leibniz. El modelo binario desarrollado por Brescia propone que el argumento 1 está gobernado por las leyes de la racionalidad (el universo del viajero), y el argumento 2 se compone del discurso emitido por el guardagujas (un espacio reñido con los presupuestos de la lógica cotidiana). Brescia afirma que ambas historias se intersectan a causa de un proceso de contaminación: el viajero elige un destino

impredecible debido a que la capacidad discursiva del guardagujas penetra en su esfera de realidad.

En el capítulo final, “(Re)cuento”, Brescia analiza las lecturas recíprocas entabladas por el ABC. Las mutuas opiniones vertidas en múltiples textos subrayan la admiración suscitada por la lectura cuidadosa de sus cuentos. El gran aporte de *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar* reside en demostrar que los tres maestros concibieron artefactos literarios ceñidos al concepto de la doble historia. El estudio de Pablo Brescia, asimismo, representa una vindicación del análisis puramente literario en una época dominada por los estudios culturales.

Pablo Brescia. *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, 2011. 367 pp.

Trébol de monstruos

Renata Iberia Muñoz Chapa

Un poema no define completamente a su creador, pero de alguna forma insinúa sus contornos emocionales. Propongo la lectura de tres poemas que nos acercan con cierta facilidad a sus autores: Paz, Borges y Huidobro.

“La calle” de Paz

En el poema “La calle”, de Octavio Paz, la voz poética sufre un desdoblamiento que remite a la búsqueda de la armonía (aparentemente inalcanzable) entre las polaridades de su identidad. La presencia de imágenes como la de esquinas que desembocan eternamente a calles y la de una persecución cíclica dentro de ellas, le otorga a “La calle” una dimensión claustrofóbica, y, a la vez, continuidad.

El primer verso del poema, directo y afirmativo, establece una atmósfera de quietud y vastedad. Después entra una imagen contrastante con él: la de una voz poética torpe, errante, equívoca. Esta voz va a tientas, como a ciegas, por la calle “larga y silenciosa”, y el recurso del polisíndeton (“y tropiezo y caigo / y me levanto y piso con pies ciegos / las piedras mudas y las hojas secas”) refuerza la caída y el alzamiento casi mecánico y repetitivo de la voz. La última parte del uso del polisíndeton introduce una irrupción en la soledad de la voz, que afirma que alguien más va detrás de él, y no sólo eso, que también está imitando sus pasos. Pero esa irrupción no es real, ya que la voz inmediatamente la niega (“Vuelvo el rostro: nadie”).

Es entonces, en los siguientes seis versos, cuando el poema adquiere un tono sombrío y su escenario o marco se vuelve laberíntico, “sin salida”. La voz niega de nuevo que alguien lo esté siguiendo, pero ahora revela que él es el que está siguiendo a alguien igual de caedizo que él. El último verso es el que alberga un cuestionamiento y vuelco total en la, hasta ahora, indudable existencia y unidad de la voz poética: al verlo, la persona a la que sigue pronuncia “nadie”.

“La calle” muestra una voz poética fragmentada en dos, poseedora de una rotura que se niega a sí misma. Ambas se ven (porque a la vez, estas piezas de una entidad funcionan como espejos), se encaran y proceden a desmentir sus existencias. Están estancadas en un ciclo de negación mutua. El yo poético en “La calle” se ha dividido en el perseguido y el

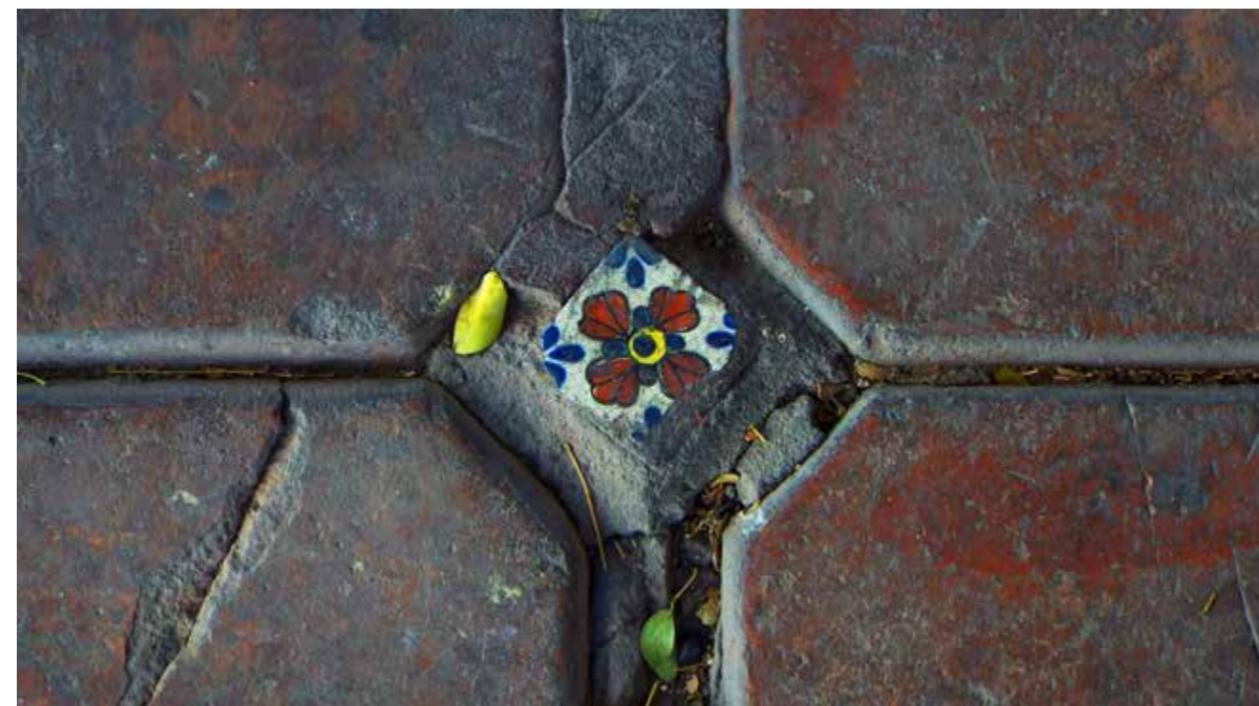
perseguidor: ambas son un “alguien” que retorna invariablemente a la posición de “nadie”, resultado del ciclo de reconocer-negar, fallando, así, en encontrar algún concilio.

“Poema de los dones” de Borges

Dos figuras centrales pueden ser distinguidas en el “Poema de los dones”: la de la noche (o penumbra), y la de los libros (o conocimiento). Cada una guar-

Como punto de partida, la voz poética aclara, sin pesar, que es dueña de dos cosas: los libros y la noche. Ya que la iluminación es indiscutiblemente necesaria para la lectura, se entiende que la voz no posee los medios necesarios para leer. Sin embargo, para la voz esta contradicción es sólo un muestra de la “maestría de Dios”, que confabuló con “magnífica ironía” contra el destino de la voz poética. En la segunda de las diez

de biblioteca”, y que ahora no puede disfrutar o aprovechar a plenitud de una de ellas? El último cuarteto lo revela. Ni una pizca de resentimiento está presente en la voz. Ni siquiera un rastro de queja, pues bien quedó establecido por la voz poética en la primera estrofa que el poema no debía ser rebajado a “lágrima o reproche”. Incluso la estructura del poema refuerza este aparente sosiego, porque aunque el verso libre también



da distintas acepciones; por ejemplo, la noche como sinónimo de ceguera. Estas figuras construyen, en su mayoría a causa de la discrepancia entre ellas, la “declaración”-poema de la voz poética. Quizá rebasando la función poética para llegar a la de recuento personal (el nombre del poeta incluso está presente en el poema), el “Poema de los dones” expone la situación de una persona que, víctima de una avanzada ceguera, está en proceso o a punto de perder acceso directo a su pasión más grande: los libros.

estrofas es donde se descubre que esta oscuridad, la noche, es causada por la ceguera, por “unos ojos sin luz” (siendo “luz” aquí sinónimo de vida, capacidad, o claridad). Después, para reforzar la noción de que la pérdida no ha sido en lo absoluto pequeña, la voz poética enlista áreas de conocimiento vastas que ya “inútilmente” se han oscurecido: todas cayeron en los impedimentos de la ceguera.

Entonces, ¿en qué consideración podría tener al mundo esta voz, que imaginaba al paraíso “como una especie

puede implicar meditación, la búsqueda de la rima y la métrica precisa y ordenada en este poema en específico refleja la ausencia de desesperación de la voz ante una situación que fácilmente podría causar estragos en el equilibrio emocional de una persona. Por esto, que la voz poética use el adjetivo “querido” para describir al mundo (un mundo que se “deforma” y se “apaga”, que sigue en proceso de deterioro) descubre un proceso de entendimiento y, probablemente, de concordia entre la voz y su condición.

Renata Iberia Muñoz Chapa
(Torreón, Coahuila, 1997). Estudia el tercer semestre de Letras Inglesas en la UNAM. Ha publicado en el suplemento *Confabulario* del periódico *El Universal*. Fue instructora del taller de literatura en la fundación Mentes con Alas, A.C. renataiberia@gmail.com

“Arte poética” de Huidobro

“Arte poética” es una exaltación al causante y responsable de la poesía: el poeta mismo. Acompañando a esta celebración, también, está una petición, que es la de que los poetas lleguen a su máxima expresión. Que sean poetas en la mayor extensión de la palabra. Para la voz poética, la poesía no es inerte ni de una sola dimensión, ni siquiera es simplemente terrenal. Al contrario, la obra de los poetas abre “mil puertas”, y así como puede dar vida, también puede ser letal.

En el poema “Arte poética” predominan los temas de la percepción y los sentidos sumamente receptivos. Desde el inicio del poema, a manera de instrucción, la voz poética establece que el verso (en otras palabras, la poesía) debe funcionar como una llave que abre “mil puertas”. Esta metáfora curiosamente funciona como una exaltación de la metáfora que, con su función comparativa, “abre mil puertas” del uso de la imaginación y expande el entendimiento normal de la realidad. La voz poética se enfoca después en la importancia de notar, de absorber el exterior (“una hoja cae; algo pasa volando”), ya que si no se siente esto sería imposible proceder a conmover “el alma del oyente”. El poeta, como característica inherente de su profesión, es el que percibe la vida de “todas las cosas bajo el sol”. Nada es más o menos importante, por eso todo debe ser percibido con suma atención, observa la voz poética.

Aparece por primera vez, en el sexto verso, la comparación del poeta con un demiurgo. La voz en tono imperativo ordena al poeta, al que se está refiriendo implícitamente, que cree “mundos nuevos”. Lo anterior es prácticamente una cualidad divina, algo que sólo un mayor

hacedor podría efectuar. Como adición a lo anterior, los versos “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema” se suman a esta confianza que la voz poética tiene sobre las habilidades de creación del poeta. Básicamente, expresa que no basta con describir, sino que la imagen en el poema tiene que llenarse de vida. De esta manera, la voz poética establece el lugar del poeta cerca de la creación divina, pues es él quien crea a su gusto.

El último verso es una oración afirmativa en la que son confirmadas las habilidades divinas antes sólo insinuadas. “El poeta es un pequeño Dios”,

proclama la voz. “Arte poética” es una exhortación (que nunca tiene un tono impositivo) a los poetas para que adquieran maestría y verosimilitud en su profesión a través de la sensibilidad y la acción. Aunque el poema no tiene métrica ni rima, logra transmitir su mensaje con un lenguaje concreto y contundente. La voz poética es un ejemplo de la palabra cuidada que promueve. La dualidad de la palabra, según la voz, reside en que “da vida” o “mata”, y es posible decir que en este caso su función de exaltación a la poesía se relaciona con dar vida, ya que el poema puede ser entendido también como un aliento a los poetas.



Prólogo,
cine

Próximamente en esta sala, antología de cuentos de cine

Jorge Abascal

El cine llegó a acompañar a la literatura hará unos 120 años —si tomamos como fecha oficial aquel 28 de diciembre de 1895— en el París de los hermanos Lumiere. Una sala oscura, luces y sombras, música, imágenes que abandonan el estatismo de la fotografía y comienzan a moverse: obreros que salen de una fábrica, trenes que llegan, un caballo que galopa mientras su jinete voltea a vernos, la demolición de un muro o un barco que zarpa y se aleja hasta perderse en el horizonte; el cine empezó tímido, buscando discreto un espacio —entre el teatro y la literatura—, un lugar en la vida de la gente; pero desde su inicio no se ha detenido: un asombrosa, por cristalina, imagen, encantadores efectos especiales, actuaciones imposibles de olvidar, escenas que se han acomodado, por derecho propio, por geniales, en la sensibilidad de la sociedad, de las sociedades. El cine llegó para no irse jamás, para ser esencia y juego, reflexión y voz, arte que se admira y se contempla, que modifica e impone, que encauza y dice desde una cultura, como nunca, visual.

Así, el cine, sin demora, sin pausa, se fue hermanando con la literatura, básicamente con el teatro y con la narrativa nutriéndose de ellos; haciendo imagen lo que fue palabra, plano lo que era página. Los personajes salieron caminando de los párrafos y se fueron presurosos a las pantallas.

Próximamente en esta sala. Cuentos de cine es una reunión de historias que borda sobre esa relación, revisa su entramado y presenta el diálogo que han sostenido, que sostienen el cine y la literatura: cuentos que nos hablan de imágenes caras a la memoria, de seres marginales que recorren las salas oscuras, de apariciones oscuras y hermosas que deambulan inasibles entre butacas y sueños; algunos otros nos cuentan, nos dicen cómo se han ido acomodando, cómo, qué ha abrevado ésta de aquél, cómo se han influido o, incluso, los hay que usan el edificio, la sala cinematográfica como escenario de peripecias, de encuentros o de inicios; algunos más desenmarañan las incógnitas de la producción; incluso algunas páginas de este libro dan cabida a la experimentación y la ficción mínima. Veamos.

La entrañable película de Tornatore, *Cinema Paradiso*, confirmó la importancia y el papel del cine como una extensión del hogar, un elemento más —no menor por cierto— de la vida de la gente durante casi todo el siglo pasado, espacio lúdico, lugar de encuentro y de comunitaria

Jorge A. Abascal Andrade

(Orizaba, Veracruz, 1964). Escritor y editor. Ha publicado *De Fátima y otros cuentos*; *Insólitos y ufanos*, antología del cuento en Puebla, *De párvulas bocas*, *cuentos de lolitas*; Su libro *Cuentos mágicos* fue elegido por la SEP para incluirlo en la colección “Libros del Rincón” para todos los preescolares del país. Publicó la antología *Volver a los 17*, *cuentos de lolitos*. La UAM X le editó el libro de cuentos *Una mujer se ha perdido*. *Cuentos para encontrarla* y Ediciones del Ermitaño *Cuentos de Conjureros, de amanuenses y demonios*; la Universidad Veracruzana y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla le publicaron en este 2016 su primera novela *Migrar al mar*. Algunos de sus cuentos aparecen en antologías editadas por la UNAM, la BUAP, la Universidad de Sevilla, España entre otras. Ha sido jurado de cuento en certámenes nacionales e internacionales. Fue Director de Literatura del Consejo de Cultura del Estado de Puebla de 2011 a 2013. Es Maestro en Letras Iberoamericanas por la Universidad Iberoamericana de Puebla en donde se desempeña como su editor. jorge.abascal@iberopuebla.mx



diversión. Esa cotidianidad pueblerina o de cine de barrio, esos autocinemas de los años 60 y 70 que sirven de referencia de una época gozosa e inolvidable; la televisión que rodea y ronda una situación, testigo y utilería que mira impasible cambios y descubrimientos, encuentros y distanciamientos todo lo descrito es tratado con literaria sapiencia por tres de los autores que participan en esta recopilación: Eusebio Ruvalcaba, Edmée Pardo y Ethel Krauze. Con la sencillez de la maestría que otorga el oficio tanto el maestro Ruvalcaba como Edmée Pardo nos presentan “Domingo de Ramos” y “Desde mi propio palco” respectivamente, en sus narraciones abordan los pormenores familiares en una ida al cine que es aquí un espacio de convivencia familiar; un lugar de encuentro y de disfrute. Sus cuentos son un fragmento cálido de infancia, una re-

creación grata o nostálgica de un tiempo ido, la visita desde la literatura de una época más sencilla, entrañable, contada por un narrador protagonista, un niño, una niña que nos comparten entusiasmados los pormenores y los embrollos infantiles en un acontecimiento que no será más, referencia de una época y un entorno que se escabulló entre nuestras manos filtrado por una andanada tecnológica imparable. Humphrey recibe una bofetada, esto sucede en un cabaret, Ingrid llorea —recordando— en un balcón de París, es Casablanca, la icónica película de Michael Curtiz que sirve de telón de fondo para una suerte de rito de iniciación, la vida que se abre sin estruendo pero con gélida franqueza, un cuento de Ethel Krauze que nos congela y asombra, desde la voz de una niña que empieza a no serlo nos introducimos en un despertar abrupto, desconcertante.

Quizá es la fascinación de entrar a mirar otras vidas, quizá simplemente es la misma oscuridad en que transcurre todo o la silenciosa algarabía de decenas de personas que disfrutan el mismo espectáculo y que truecan —con su partida— esa algarabía en una soledad que pasma al existir en un edificio descomunal y —cuando está vacío— como pocos, lóbrego; lo cierto es que las salas de cine son continente de personajes marginales, olvidados, seres que habitan efímeros un espacio misterioso reforzando con su presencia ese misterio que encanta; lugar de habitación o sitio para huir, escenario para esconderse o para sentir un poco o mucho más la vida. Tales son los cuentos de Ave Barrera “Permanencia voluntaria”, “Los magos de Isabel González” “Contradanza” de Agustín Monsreal y “Non grata” de Mónica Lavín.

Ave Barrera trata con pericia una incidente provinciano, acá también, desde la voz y la mirada de, en este caso una adolescente, testigo —en un principio— de un hecho peculiar, coprotagonista después; una remembranza cálida que marca el encuentro con la marginalidad combinada con el escenario acogedor de un cine. Un indigente que hace habitación una parte oculta de un cine, restaurante la dulcería (amparado por la soledad del edificio por las noches); el encuentro entre quien narra y quien se oculta es la propuesta narrativa de “Permanencia voluntaria”.

“En la película *Los idiotas* la improvisación no sólo es fundamental para el trabajo de los actores, no hay guion, tampoco se ensaya: todo es una sorpresa y la improvisación campea a lo largo del proceso de producción; la edición está a cargo del camarógrafo que no sólo ilumina sino que carga la cámara todo el tiempo como regla fundamental”, este filme de Lars von Trier es el referente del cuento de Isabel González “Los magos”, una sucesión de hechos caóticos, coque-teando con lo demencial en un sinsentido vital que privilegia el absurdo y el desinterés, la apatía en un distanciamiento social muy actual, tenebrosamente natural. En un texto estupendo Agustín Monsreal nos cuenta la vida de un personaje que, desde una soledad nacida en la diferencia, usa el cine como ruta de efímera fuga; además, en “Contradanza” la ficción cinematográfica se funde con la realidad que está afuera de la sala, de la película en el vaivén vertiginoso de un extravío que deviene huida y que regresa al filme y a la sala para concluir.

Por su parte Mónica Lavín, con un magistral humor negro, nos presenta al cine como un remanso que es fuga y placer, un escape a la soledad que llega

—no pocas veces— cuando se acerca el final de la vida, cuando se ha caminado mucho acompañando, cuidando y guiando; una soledad —en las letras de Mónica— dolorosamente divertida.

Introducirse en los vericuetos del cine, de su producción, de aquello que lo rodea y lo viste; entender, quizá sin proponérselo, al cine como una referencia que guía y acompaña es el tema de dos historias que aparecen en esta antología, “Santo Niño Nalgón” de Eduardo Sabugal y “Ober cine” de Gerardo Horacio Porcayo; para ir completando este panorama —de por sí seductor— antológico aparece en este libro un cuento contundente del maestro Guillermo Samperio “El cine fastuoso” en él, desde una narración sagazmente gélida, nos adentramos en la oscuridad del cine y en las razones de un crimen de la misma tonalidad.

Eduardo Sabugal nos presenta una introspección que surge en la noche, flotando por las calles de Cholula, que se desliza por pirámides e iglesias hasta entrar a una sala de cine para después partir hacia el interior de una habitación y a una azotea y a una vida que mira con un dejo de angustia y desesperanza el estatismo en que se encuentra; cuento de pensamiento vertiginoso y de lento devenir “Santo niño nalgón” está vestido de cine, de noche y de nostalgia.

“Ober cine” de Gerardo Horacio Porcayo aborda esa sensación de fantasmagoría que ha rodeado y rodea a algunos personajes cinematográficos, los rumores encantadores que surgen acerca de la vida de un productor, de un director o de una actriz, esos dichos que acrecientan el misterio, producciones malsanas, películas que en su primera proyección desatan desgracias y propician excesos, escenarios inhóspitos para

filmar que son reflejo de lo inasible, de eso que vemos pero que no estamos tan seguros de que exista.

Pocos escenarios más proclives al surgimiento de la magia, de lo oculto o maravilloso que el cine, Jorge Abascal aprovecha esa cualidad inasible para presentar un cuento en ese tenor: una desaparición, una búsqueda, la llegada de una enorme tristeza que sólo podrá deshacerse por los oficios y artes de una mujer misteriosa que aparece en una solitaria función de cine.

Dos cuentos aportan un tratamiento diferente en su forma y completan, desde esa diferencia, esta grata suma de destrezas literarias que es *Próximamente en esta sala*, hablo de “Marilyn” de José Luis Zárate y “Tres en rama” de Alberto Chimal. El texto de Zárate es una reunión de minificciones en torno al ícono cinematográfico que va conformando —como en el armado de un rompecabezas— una imagen completa y sentida de Marilyn Monroe; por su parte Alberto Chimal pide al lector participe —un poco más de lo acostumbrado— decodificando un esquema e introducirse así en la historia.

Desde la oscuridad luminosa del cine, estas 13 historias ponderan la trascendencia de esa reunión del cine y la literatura de su hermandad y recíproca influencia. Entrar a estas páginas como ir a una sala de cine, entender a los personajes de cada cuento como protagonistas de esta película en la que actuamos, mirar a la cámara y empezar, seguir filmando —desde la lectura— esta vida en la que estamos.

Prólogo del libro *Próximamente en esta sala. Cuentos de cine* (Cal y arena, México, 2016), compilación de Jorge Abascal. Lo reproducimos con la autorización del editor.

The Lobster erocrático o la dictadura del eros

Fernando Fabio Sánchez

Imaginemos un mundo en el cual tienes que ir a un hotel y allí, en 45 días, debes enamorarte y comprometerte con una nueva pareja, de lo contrario serás transformado en un animal, cualquiera que hayas predeterminado para ti mismo. Como animal tendrás más oportunidades —quizá— para vivir con una pareja y cumplir con lo que no pudiste hacer como humano. Este es el mundo que encontramos en la co-producción europea *The Lobster* (2015) de Yorgos Lanthimos. Es un filme distópico y absurdo que nos habla de la imposición social pero sobre todo legal de vivir en pareja, una erocracia, una dictadura del eros. Un tema derivado será el encuentro humano del amor a través de los mismos principios que parecen destruir la realización del amor cuando es impuesto.

Entramos en el filme por medio de David (Colin Farrell), un hombre miope de mediana edad. Su esposa huye con otro hombre y de inmediato David es conducido al hotel para que encuentre un nuevo par. Lo que para algunos podría sonar sencillo (enamorarse), es planteado como una complicación dentro del mundo representado del filme, pues el amor se entiende no como una emoción que conecta a dos individuos, sino como la coincidencia de dos personas en un punto específico (una manía, un defecto, una preferencia). Sin esta coincidencia la posibilidad de relacionarse se excluye. Es evidencia irrefutable del amor. El amor es —así— factualidad. Existe en el mundo de los hechos.

Esta forma de entender las relaciones románticas y la presión de encontrar pareja antes de los 45 días en un universo limitado (el hotel), provoca que algunos mientan; es decir, que pretendan tener la misma singularidad de la persona que desean enamorar. Este recurso lo usan aquellos que desean vivir en una relación convencional antes de quedarse solos o volverse animal. Los administradores del hotel vigilan el desarrollo de una nueva relación para constatar que ambos sean un “perfect match”. En caso de que la pareja empiece a tener problemas le asignan un hijo para que supere las diferencias. Luego de un tiempo considerable, “el matrimonio” es dado de alta y se incorpora a la sociedad, conformada —como se puede intuir— solamente por parejas, tanto hetero como homosexuales. Cada uno vive con su igual.

En esta sociedad encontramos a los que han decidido vivir fuera del

Fernando Fabio Sánchez

(Torreón, Coah., 1973) es profesor de estudios literarios y cinematográficos en California Polytechnic State University. Obtuvo el Doctorado en Letras Latinoamericanas en the University of Colorado en Boulder. Su línea principal de investigación ha sido, hasta el momento, el concepto de modernidad y sus diferentes relaciones con la literatura, el nacionalismo, la violencia y la cultura visual en el México post-colonial. Ha publicado libros de poesía y narrativa, así como textos diversos de crítica y periodismo. En el 2010 publicó *Artful Assassins: Murder as a Art in Modern Mexico* (Vanderbilt University Press) y coeditó *La luz y la guerra: el cine de la Revolución Mexicana* (Conaculta, 2010). Prepara un estudio sobre la filmografía de Felipe Cazals y el documental *Desobediencia. Algo sobre la muerte, algo sobre la vida, antes del fin del mundo*.

fernandofabiosanchez@gmail.com



orden. Son los fugitivos que escaparon del hotel al no haberse podido enamorar o resistirse a la pérdida de su humanidad. Este mundo de los “solos” también tiene reglas. La primera es que deben vivir solos y nunca construir una relación con otro miembro de la comunidad. Hablar

con los otros es siempre permitido, pero nunca coquetear ni mucho menos seducir. Las transgresiones se castigan mutilando partes clave del cuerpo, lo que llaman “el beso rojo” o el “coito rojo”, por la sangre que tiñe las vendas que cubren los espacios de los miembros que

se han cortado. Los “solos” bailan sin tocarse, es por eso que escuchan (cuando celebran) música electrónica por medio de audífonos.

David, luego de experimentar una relación fallida, se refugia en el bosque y se adhiere a los “solos”. Entre ellos

conoce —como ustedes podrán imaginarse— a una mujer que es —como él— miope. David y La mujer corta de vista (Rachel Weisz) se enamoran. Pero su acoplamiento romántico no se produce al descubrirse cortos de vista, sino al sentir una atracción instintiva que ninguno de los dos puede controlar. El defecto visual les confirma el hecho de que se “pertenecen”, aunque saben que esa no es la base de su relación. No obstante —sujetos a las reglas de su mundo— saben que es la prueba que confirma su unión y que los protegerá en la sociedad, si es que deciden huir del campamento de los “solos” e incorporarse a ella otra vez.

El desarrollo de la relación entre David y La mujer corta de vista es el pasaje más hermoso y placentero del filme. Alcanza niveles poéticos que nos recuerdan a *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) de Charlie Kaufman. De pronto, aquello que parece disfuncional adquiere otra significación, y lo que parecía una imposición o un deseo artificial de las personas por pertenecer a la sociedad se vuelve un proceso natural. La pareja construye un lenguaje secreto que les permite mantenerse en contacto sin que los demás lo noten. Mirar hacia a un lado o tocarse la oreja equivale a amorosas palabras del corazón. El filme parece sugerir que la base del amor es una identificación, tal como la sociedad impone, pero una que no debe estar supeditada a presiones temporales ni espaciales. Los 45 días en el hotel y el miedo a lo que pueda ocurrir (la deshumanización) es el mayor absurdo de la puesta en escena del filme. Sería, no obstante, una metáfora del miedo en nuestra sociedad occidental por no entrar pronto en un estado amoroso con su perfecto igual. Ese miedo —manifestado en la transformación en bestia,



en monstruo— provoca que las personas mientan y que se entreguen a vivir vidas simuladas. Tal como lo dice Michel Foucault, los individuos se autorregulan para cumplir con las reglas del poder. El miedo sería una tecnología del poder.

El filme es complejo en su forma. Desde el inicio, una voz en *off* femenina relata los acontecimientos como si el mundo que vemos surgiera de su narración. La voz pertenece —luego lo descubrimos— a La mujer corta de vista. Cuando aparece en la segunda parte comprendemos su importancia en el desarrollo de la trama. Que David encuentre a su pareja dentro de un mundo cuyas peripecias ya están definidas desde el principio —un mundo donde todo va a ordenarse según se ha predeterminado u ocurrido ya— es el comentario más abierto del fin sobre el amor. La alusión al destino reafirma una vez más las concepciones del enlace amoroso; lo presenta dentro de sus dimensiones mágicas y como una necesidad de los propios procesos humanos.

También encontramos algunas secuencias en cámara lenta que resaltan la belleza del instante y enfatizan la

animalidad de los seres humanos (antes de ser transmutados), como ocurre en los momentos en que huéspedes del hotel cazan a los “solos” en el bosque. Por cada uno que atrapen les darán días extra para extender su estancia. Los seres humanos atrapan a otros para seguir siendo humanos. Son felices como son. No necesitan ser otro animal.

Este filme es una increíble fábula que por medio del absurdo y la disfuncionalidad construye un análisis —a veces perturbador— de nuestro tiempo y sus normas. Vivimos en una erocracia sin saberlo. Es conveniente para muchos, incluyendo el mercado de consumo. ¿Qué se depara para los que no desean vivir dentro ni tampoco en contra de esta dictadura del eros? En este aspecto, el filme no ofrece claras respuestas. *The Lobster* es una visión sobre la imposición de las relaciones amorosas en la sociedad. Termina presentando imágenes entrañables del amor que busca, fuera o a pesar de esas convenciones reguladoras, una verdad personal. Es un filme nostálgico que nos habla con magia de lo ya perdido y del deseo de nunca perder esa circunstancia otra vez.

Reseña,
cine

Hablar bajo

Miguel Báez Durán

Hacia el final de la cinta *Ave Fénix* (Phoenix, 2014) —sexto largometraje del cineasta alemán Christian Petzold— corre 1945 y una mujer baja de un tren cuyo destino es Berlín. Sobre el andén vuelve a reunirse con sus amigos del antaño. Esas mismas personas que la dieron por muerta en Auschwitz. Detrás de ellos se halla el esposo quien, luego de los abrazos y lágrimas de los otros, se acerca a la mujer con lentitud. Tras mirarse a los ojos largo tiempo los antiguos pianista y cantante se abrazan delicadamente y con ternura. Sin embargo, el abrazo ante las miradas de los amigos no es más que una pantomima, una ficción teatral. Espectáculo sin aplausos al concluir. Puesta en escena para los presentes que suponían difunta a la mujer. Todo ha sido maquinado por el marido. Para ella, sin embargo, aquello es una realidad con la máscara de ficción. Luego de este reencuentro en la estación de tren, vendrá la escena culminante de la película. Tal vez una de las más intensas y memorables que haya visto en los últimos años. En ella, la mujer cantará “Speak Low”. O, en español, “Hablar bajo”. Para alcanzar dicha secuencia Petzold ha construido un edificio de pausas y silencios cargados con el dolor de una persona que no logra ser reconocida por el amor de su vida. La cima del edificio: la maravillosa escena climática en la que la identidad de la protagonista se revela por fin ante su esposo traicionero.

El realizador de *Jerichow* (2008) y *Barbara* (2012) presenta de nuevo una historia situada en el pasado de su país natal. Pero si en *Barbara* ya se había ocupado de la división entre el este y el oeste alemanes durante los años ochenta, aquí se centrará en una herida mucho más patente y trascendental: el ocaso de la Segunda Guerra. La premisa es digna de una telenovela argentina de los años noventa titulada *Manuela* —plagio vil de *Rebecca* de Hitchcock. A Berlín regresa ayudada por su mejor amiga una mujer desfigurada. Nelly Lenz (Nina Hoss) va a vivir a la casa de Lene (Nina Kunzendorf) después de una cirugía reconstructiva del rostro. Desde el primer momento Nelly le pide al doctor no darle una cara nueva sino la misma de antes. Esto porque no quiere ser otra. Especialmente, para su marido Johnny (Ronald Zehrfeld). Si el plan de la amiga consiste en viajar juntas a Palestina, el de Nelly es quedarse en Berlín y volver a los brazos de Johnny aunque Lene le diga una y otra vez que fue él quien

Miguel Báez Durán (Monterrey, 1975) es licenciado en Derecho por la Universidad Iberoamericana Torreón y maestro en letras españolas por la Universidad de Calgary. Textos suyos han aparecido en los colectivos *Hoy no se fía*, *Sueños de La Laguna*, *Enseñanza superior* y *Acequias de cuentos* así como en las revistas *Brecha*, *Espacio 4*, *Estepa del Nazas*, *Siglo Nuevo* y *Acequias*. Es autor de *Vislumbre de cineastas* (2001), *Un comal lleno de voces* (2002) y *Miel de maple* (2007). Fue profesor de español en la Universidad de Calgary y de literatura y cine en la Ibero Torreón. Reside en Montreal desde hace casi una década y en esta ciudad ha dado clases de español en la Universidad Concordia y en la Universidad de Quebec en Montreal. Actualmente es profesor de tiempo completo en Vanier College. mbaezduran@yahoo.com.mx



la denunció a los nazis. Una vez que lo encuentre —sirviendo mesas en un club nocturno llamado, como el filme, “Phoenix”— Johnny no la reconocerá e incluso le propondrá hacerse pasar por la esposa muerta para enriquecerse. Nelly se presta al juego albergando la esperanza de que, en algún momento de su entrenamiento para convertirse en ella misma, Johnny la reconozca. Mientras

tanto prepararán el regreso de la Nelly espuria teniendo como público a los antiguos amigos de la pareja.

Aunque el punto de partida pueda ser el de un melodrama televisivo e inverosímil eso no empaña en lo absoluto la experiencia sentida con *Ave Fénix*. Aunque se le pueda restar puntos en cuanto a lo descabellado de la historia, la ejecución en este caso se volverá lo más

importante. Sí, se trata de un melodrama. Pero contenido. No desbordado como acostumbran las telenovelas latinoamericanas. Por lo tanto, resulta mucho más convincente. También se halla mezclado con marcados tintes de suspenso. El ritmo y la sensibilidad de la película son, entonces, netamente europeos. Si por una parte el planteamiento estira al límite la credulidad del espectador,

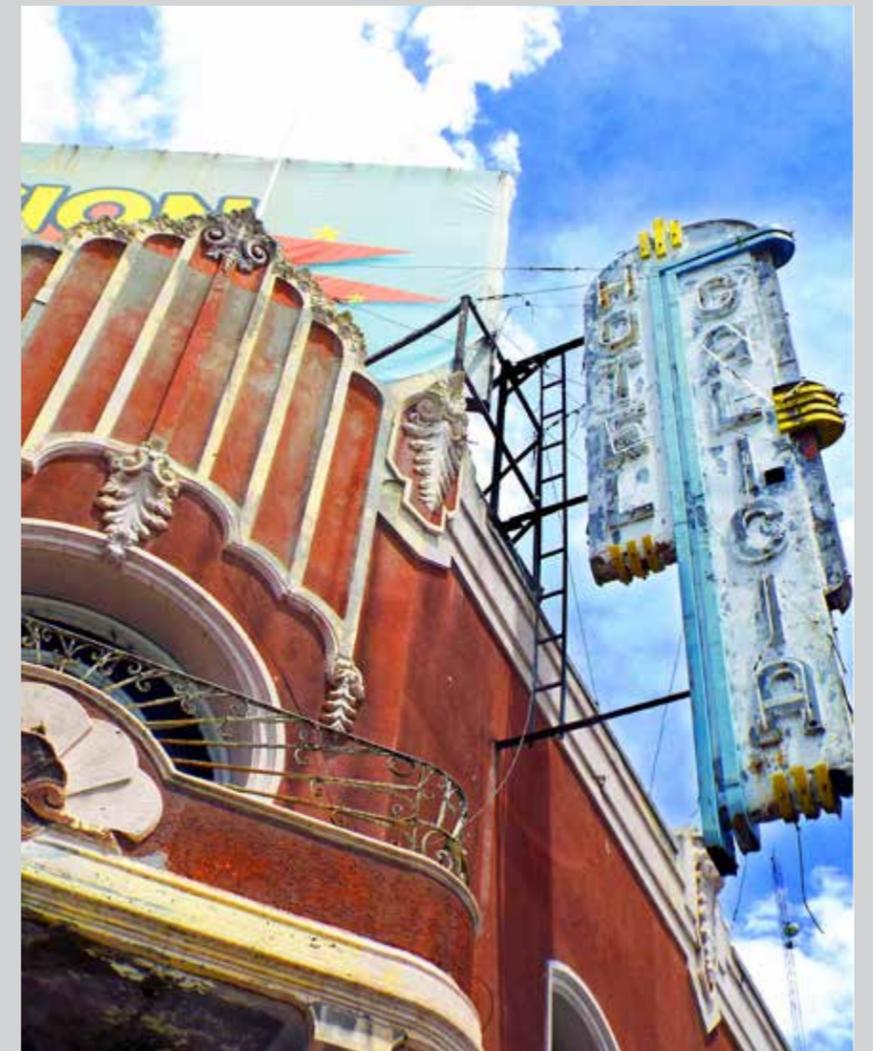
Petzold evita los lugares comunes. Por ejemplo, la revelación nunca vista del “nuevo” rostro de Nelly. El momento en que el doctor le quita los vendajes tras la cirugía se nos escatima. Nelly en la piel de Nina Hoss se presenta luego como una mujer temerosa que acaba de pasar por un trauma de proporciones mayúsculas. Ya convertida en la actriz fetiche de Petzold —ha aparecido en la mayoría de los créditos del director—, Hoss hace pareja una vez más con Ronald Zehrfeld. Y, mientras en *Barbara* era él quien buscaba enamorarla, aquí los roles se invierten. Nelly lo buscará a él entre los ladrillos desperdigados de la ciudad devastada y los claroscuros nocturnos. *Ave Fénix* remite a diversas fuentes cinematográficas: *Casablanca* por el momento histórico y *El tercer hombre* por la urbe en proceso de reconstrucción, el deseo de Johnny —cuya corpulencia recuerda a Orson Welles— de aprovecharse de la situación y el uso expresionista de la fotografía. Más de un crítico ha apuntado también hacia la dirección de Hitchcock y *Vértigo*. Pero habría que agregar que él a su vez ya se había inspirado en *Pigmalión*. De ahí las fuentes se podrían remontar hasta el mito helénico de hacerse una mujer a la medida. Para colmo de esta nostalgia filmica, el rostro de Hoss recuerda al de una de las más legendarias actrices de su país: Marlene Dietrich. Si *Ave Fénix* se hubiera rodado durante la época dorada de Hollywood o durante la posguerra quizás habría tenido como protagonistas a Dietrich y a Welles.

Pronto la tercera en discordia desaparecerá. Lena —la amiga jurista orgullosa de sus raíces judías y con la amargura contra los perseguidores enquistada en la garganta— no seguirá molestando como la voz de la conciencia. Una vez que lo

localice, Nelly podrá acercarse a Johnny, cuya identidad también se ha transformado y ahora exige que le llamen Johannes. El duro entrenamiento para volver a ser Nelly no logra quitarle la venda de los ojos al marido. Ni siquiera en el instante en el que, cual Cenicienta tardía, Nelly se calce sus propios zapatos y Johannes compruebe que son del número correcto. El hecho de que no la reconozca como suya confirma no sólo su traición ante los nazis sino además que la utilizó como instrumento en sus giras cuando eran músicos, años antes de la guerra. Serán los sirvientes y no los sofisticados amigos de Nelly quienes digan su nombre y la abracen de inmediato. Tras la charada en la estación de tren, a Nelly sólo le quedará su arte (el canto) para retomar su lugar y materializar esa anagnórisis tan deseada por ella. Nelly

cantará “Speak Low” para manifestar su verdadera voz y, por lo tanto, recobrar su identidad, su “yo” inamovible. Al igual que en el caso de *Barbara*, la conclusión se sentirá un poco abrupta. Sin embargo, su contundencia resulta al mismo tiempo inobjetable. Y tanto en lo abrupto como en lo inobjetable encontrará el final de *Ave Fénix* su perfección. La película fue presentada en 2014 en el festival de Toronto. Obtuvo el premio de la crítica (FIPRESCI) en el más reciente festival de San Sebastián. Y este año se acaba de integrar a la prestigiosa colección Criterion.

Ave Fénix (Phoenix, 2014). Dirigida por Christian Petzold. Producida por Florian Koerner von Gustorf y Michael Weber. Protagonizada por Nina Hoss, Ronald Zehrfeld y Nina Kunzendorf.



Ácido en la piel

Laura Elena Parra

Laura Elena Parra López

(Torreón, Coahuila, 1962). Licenciada en Ciencias de la Educación por la Universidad Autónoma del Noreste. Realizó estudios de Maestría en Desarrollo Humano con especialidad en orientación por la Universidad Iberoamericana Santa Fe y estudios en Psicoterapia Corporal por Mar Abierto Centro Terapéutico y Consultoría Empresarial. Colabora en la Universidad Iberoamericana Torreón desde 1990 en dónde se ha desempeñado en varios cargos. Fue coordinadora del Diplomado Básico de Formación Docente de 2000 a 2004 y Coordinó el Diplomado en Docencia Universitaria Humanista de 2002 a 2004. A partir de 1997 y hasta el 2005 fue Coordinadora del Centro de Desarrollo Educativo y Procesos Docentes y de 2005 a 2011 se desempeñó como Coordinadora de la Licenciatura en Educación. Ha sido catedrática en varias universidades de la región desde 1984 a la fecha tanto en Torreón como en diferentes estados del norte del país. Actualmente se desempeña como Académica de tiempo del Departamento de Humanidades. laura.parra@iberotorreon.edu.mx

“Originariamente, fui inscripto en el registro civil como Jorge Barón Biza (Registro Civil de Buenos Aires, 1067, 22 de mayo de 1942). Cada vez que mis padres se separaban, la conciencia feminista de mi madre exigía que se me agregase el Sabattini de su familia. Mi nombre actual es Jorge Barón Sabattini. No sé si ‘Jorge Barón Biza’ debe ser considerado mi otro apellido, mi patronímico, mi seudónimo, mi nombre profesional o un desafío. (JBB)”

Jorge Barón Biza, periodista, crítico de arte y catedrático argentino, hijo de Raúl Barón Biza y de Rosa Clotilde Sabattini, nos narra en su única novela *El desierto y la semilla* (2013, Eterna Cadencia, 222 pp.) algunos pasajes de su trágica historia familiar. Los hechos en los que se basa la novela son verídicos, pero los nombres reales fueron cambiados.

La historia inicia el domingo 16 de agosto de 1964, en el momento posterior a que Arón Grageac (en la vida real Raúl Barón Biza) arrojara ácido sulfúrico (vitriolo) al rostro de Eligia (Rosa Clotilde Sabattini) durante la última reunión que sostuvo con ella y sus abogados para la firma del divorcio. Él propuso un brindis, ella no lo aceptó, entonces Mario le lanzó el contenido del vaso que sostenía en la mano; de esa manera terminó la relación conflictiva, de más de veinte

años, que tenían los padres de Mario (Jorge Barón Sabattini). Años después el autor escribió que “La separación es un hecho impensable cuando solo hay amor y es el recurso más fácil cuando solo hay odio. Pero es un engorroso desgarramiento personal cuando el amor y el odio son un mismo y confundido elemento pasional en nuestro corazón”.

El ácido empezó inmediatamente a quemar y a desfigurar el rostro, cuello, pecho, manos y brazos de Eligia; así continuó por horas —cuando la quemadura es térmica el daño es inmediato, pero en el caso del ácido, la quemadura sigue dañando la piel hasta que la sustancia se neutraliza— hasta que en su cara no quedaron rasgos de la mujer que fue. Mientras era conducida a toda velocidad al hospital más cercano, Eligia se arrancaba la ropa que la quemaba y gemía en voz baja.

Arón se quitó la vida de un disparo después del daño permanente que provocó; no intentaba matarla, sino dejarla ciega y con su imagen grabada como último recuerdo, tal como Mario lo menciona en el libro. Los expertos en atención a personas quemadas con agentes químicos señalan que los agresores no intentan matar a la persona afectada, sino que buscan destruir la identidad de la víctima y provocarle un daño de por vida.



A partir del momento en que fue vitriolada (agredida con ácido sulfúrico), Eligia fue sometida a continuas operaciones para tratar de reconstruir la mayor parte del tejido y las funciones de su rostro. Su hijo, Mario, la acompañó durante ese proceso, o mejor dicho, a ese calvario de recuperación vivido tanto en su país como en el hospital de Milán, en donde permaneció hospitalizada durante veinte meses.

Mario fue testigo del dolor y el sufrimiento callados por los que atravesó su madre y se convirtió en su fiel acompañante mientras el rostro de ella era reconstruido retazo a retazo. Durante el día pasaba con Eligia la mayor parte del tiempo, se hacía cargo de cuidarla, alimentarla y atender sus necesidades; por las noches asistía asiduamente a bares, en particular a uno en el que conoció a Dina (una prostituta, a quien en varias ocasiones acompañó a sus citas con sus clientes), otras veces terminaba tirado en alguna calle desconocida, completamente ebrio. Regresaron a su país en marzo de 1967 y Eligia pasó los siguientes casi doce años entrando y saliendo de hospitales hasta que los médicos decidieron que ya no podían hacer nada más por ella y por su imagen perdida.

La violencia contra las mujeres tiene un origen ancestral y lamentablemente aún es uno de los temas más recurrentes entre las problemáticas sociales de nuestro tiempo, ya que no sólo afecta el aspecto personal o privado de quien

lo padece, sino a toda la comunidad. La Organización de las Naciones Unidas, en la declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer aprobada por la Asamblea General en 1993, la define como:

Todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se produce en la vida pública como en la vida privada.

De acuerdo a los estudios y resultados presentados por la ONU, el setenta por ciento de las mujeres ha sufrido maltrato por parte de cualquier agresor y una de cada tres ha sufrido violencia física y sexual por parte de sus parejas o exparejas. En nuestro país, de acuerdo a la INEGI, 63 de cada cien mujeres de quince años en adelante ha sufrido al menos un acto de violencia de cualquier tipo —física, sexual, psicológica, económica, laboral— por parte de alguna persona conocida o desconocida. Estos datos corresponden únicamente a los casos denunciados, ya que se presume que son más de los que se dan a conocer.

De las miles de personas que lamentablemente sufren violencia a través de sustancias químicas, aproximadamente el ochenta por ciento son mujeres. Jaf Shah, director ejecutivo de la Fundación

Internacional de Sobrevivientes del Ácido (ASTI) de Londres, menciona que “Es muy probable que una gran cantidad de casos no sean reportados. A la mayoría de las víctimas les da miedo denunciar a la policía lo que les pasó porque temen que haya represalias”.

El desierto y la semilla nos hace reflexionar acerca de la violencia contra las mujeres: no sólo las afecta a ellas, sino también a sus familias y resquebraja el tejido social. Los hijos que viven este tipo de experiencias sufren daños profundos y permanentes, como fue el caso de Jorge Barón Sabattini, quien además quedó marcado por los casos de suicidio ocurridos en su familia. En relación a esta situación, escribió:

Una gran corriente de consuelos afluyó hacia mí cuando se produjo el primer suicidio en la familia. Cuando se desencadenó el segundo, la corriente se convirtió en océano vacilante y sin horizontes. Después del tercero, las personas corren a cerrar la ventana cada vez que entro en una habitación que está a más de tres pisos. En una secuencia como esta quedé atrapada mi soledad.

Finalmente, Jorge Barón Sabattini, al igual que sus padres y su hermana, se suicidó en la ciudad de Córdoba el nueve de septiembre de 2001, de la misma manera en que lo hizo su madre en 1978: lanzándose desde el piso número doce del edificio en el que vivía.

Comentarios al libro *Tinta negra* de Xánath Caraza

Opalescente memoria

Nadia Contreras

T*inta negra / Black Ink* de Xánath Caraza (Pandora Lobo Estepario Press, 2016), es desde el título una metáfora que calcina las entrañas. La tinta, esta que vuelve palpable a la palabra, a la agitación de la palabra y su universo, está cargada de dolor. La tinta agiganta al corazón de memorias cortadas en pedazos.

Caraza construye su apuesta poética a partir del destino que cae sobre el hombre y lo vuelve fuego o ruina. Retoma, a lo largo de la escritura, los fragmentos que el hombre deja a su paso, los ubica en la materia poética para finalmente ser voz que debate. Distingo en *Tinta negra*, tres ejes temáticos: la frontera, la condición femenina y la comunicación (amorosa) con el paisaje.

¿Dónde comienza una frontera? ¿En el momento justo en que se parte hacia lo invisible? ¿Hacia la muerte? Los poemas de *Tinta negra* recogen estos episodios que nos atraviesan como si se tratara de los cuernos de un animal salvaje. Mientras se avanza en los desiertos —imposible ocultar el deterioro, la crueldad, el tumor de la incertidumbre—, la patria, es decir, la familia, la casa, los momentos estremecidos, ceden; en la angustia, las huellas de nuestra existencia son enterradas. La frontera: derrota medular, lo que nos hace diferentes. Es decir, pobres, ordinarios, acaso inhumanos, monstruosos: “¿Qué nos hace diferentes? / Somos manos que escriben, que trabajan / limpian y guían en la oscuridad más grande / ¿Qué es una frontera? Límites creados / culturas forzadas a darse la espalda / llueve en el fosforescente verde matutino / descubro entre la tinta negra de esta / pantalla de luz artificial los hombres / y mujeres sin nombre que apenas / dejan rastro de su existencia en / los desiertos”.

En el libro *Ocelocihuatl* (Mouthfeel Press, 2015), Caraza abordaba ya esta temática. En él, la poeta forma parte del éxodo. Los versos nos conducen lentamente a otro sufrimiento atroz. El camino representado es el mismo e igualmente difuso de aquél que termina finalmente en los bordes de la frontera. Sin embargo, los que caminan son cuarenta y tres niños perdidos: “Caminan los rayos del amanecer en las calles / Marchan ante el contenido rugido del mar / Aves migratorias en el horizonte / Con ellas vuelo / Arena salmón lamida por la espuma sangrante / Mientras cuarenta y tres niños perdidos / Gritan en tus líquidas rojas entrañas”.

¿Cómo dejar a un lado estos temas que tocan nuestras realidades? La poesía se ubica aquí, en esta zona del ser; zona-centro-núcleo-alma. La voz de Caraza se alza junto con la voz de otros poetas. Cuerpos sin nombre, cuerpos como abrazos imposibles. Pienso, por ejemplo, en la voz contundente de María Rivera: “Se llaman / los muertos que encontraron en una fosa en Taxco, / los muertos que encontraron en parajes alejados de Chihuahua, / los muertos que encontraron esparcidos en parcelas de cultivo, / los muertos que encontraron tirados en la Marquesa, / los muertos que

tambos. / Se llaman / restos, cadáveres, occisos...”.

La mujer está en desventaja, es así su relación con el mundo. Hablo de la infancia arrebatada, el odio voraz que interrumpirá el discurso de los sueños, las visiones. A las mujeres se les rompe por el hecho de llamarse relámpago, alumbriamiento. Caraza toca con punzón esta batalla: “Gutural desencanto / abiertas las inocentes manos / en un segundo cortadas / desmembradas del cuerpo / sangrantes manos salvajes / un capítulo se cierra / paredes se refuerzan / y el encierro es total / no hay agua que penetre / los muros de

El doble encierro (el cuarto del crimen-el ataúd) se quebrará. Este poema tiene un paralelismo con el texto que abre el libro. La frontera es metal que divide. El metal es alegoría de lo que separa: “Muros metálicos dividen dos países / dos corazones, madres e hijos. / Padres y hermanos, pasado y presente”. La mujer representa en *Tinta negra* el dolor espiritual: mujer-madre-hija-indígena que migra de su patria a otro estado, a otro país en ese “éxodo ingrato”.

El paisaje en este conjunto de poemas es presencia desbordante. El paisaje como manifestación de la vida, su tras-



encontraron colgando de los puentes, / los muertos que encontraron sin cabeza en terrenos ejidales, / los muertos que encontraron a la orilla de la carretera, / los muertos que encontraron en coches abandonados, / los muertos que encontraron en San Fernando, / los sin número que destazaron y aún no encuentran, / las piernas, los brazos, las cabezas, los fémures de muertos / disueltos en

frío acero / mucho menos niebla / dulce música a lo lejos / se estremece en el corazón / las ondas de los cantos / alcanzan los grises átomos / trémulas notas musicales / derretirán el metal”.

En la última parte del poema, la autora confía a los cantos (tal como nuestros antiguos mexicanos), la reconfiguración del ser femenino. Los cantos, devolverán las manos a su sitio y derretirán el metal.

Lo que vemos son pinturas que contrarrestan el abismo de la muerte. La patria, en este caso México, aunque esté lejos, se recupera con imágenes vivas, fuertes. Lo sentidos juegan un papel fundamental en toda la obra de Caraza. El paisaje es primeramente nacimiento. Así lo vemos por ejemplo en *Sílabas de viento / Syllables of Wind* (Mammoth Publications, 2014); un nacimiento que

Nadia Contreras

(Quesería, Colima, 1976). Escritora y maestra de literatura. Es autora de los libros de poesía *Retratos de mujeres* (1999), *Mar de cañaverales* (2000), *Lo que queda de mí* (2003), *Figuraciones* (2005), *Poemas con sol* (2006), *Cuando el cielo se derrumbe* (2007), *Presencias* (2008), *Caleidoscopio* (2013) y *Visiones de la patria muerta* (2014), además del ensayo *Pulso de la palabra* (2009) y del libro de relatos *El andar sin ventanas* (2012). Entre otros, ha obtenido lo siguientes reconocimientos: mención en el Premio Nacional Elías Nandino 2001; Premio Estatal de la Juventud Colima 2002; Premio de Poesía Instituto Mexicano de la Juventud 2003 y Premio Timón de Oro convocado por la Secretaría de Marina. Responsable del espacio digital literario Bitácora de vuelos. nadiacontrerasavalos@gmail.com

Siete alfileres

Laura Nicastro



embriaga: “Nace de la piedra / La mujer inmóvil / Con el vientre atravesado / De barro rojo / Y los senos llenos”.

En *Tinta negra* el paisaje es visión del pasado, espacio de placer, vitral para la manifestación del amor. Y en esa revelación destilada, el eco de la patria, los colores y los sonidos de ella: “Poesía / del trinar de los pájaros y de las / criaturas salvajes que llenan con / sus plumajes las líneas de esta / estrofa”. Sin embargo, la poeta, aún rodeada de esta luz, está consciente de las pérdidas, de lo que, en la lucha álgida, fue arrebatado quedando sólo las ilusiones: “En la distancia húmeda / de esta mercurial mañana / el acechante verde / se acerca a mí, me atrapa / los días fluyen poco a poco / largas horas / y el vacío se instala en / el fracturado espíritu / no hay flamígeros latidos / ni anhelante espera bermeja / las palabras dulces se desvanecen / las redes de acero se han

construido / protecciones ante el miedo / ¿Qué nos queda? / La creencia de poder estar / la ilusión de construir con otros / los recuerdos que se niegan”.

La poeta cree en las caricias, en las palpitations, en los corazones fundidos. El ámbito del amor, en este libro, no es difuso, es decir, es puro, transparente, igual que los peces de Coral Bracho, los estremecimientos de Verónica Volkow, el disparo verbal de Elsa Cross: “Penetra los poros de la piel / este sentimiento que cubre / llega hasta el centro del cuerpo / sensible como papel / de arroz frente al viento / inexplicable sentir, cuerdas / de seda desde mi piel a la tuya / caricias bordadas en llamas”. Poesía y paisaje son un solo caudal, una conjunción compacta, perfecta. Y dentro de éste, el fuego que enviste: “Poesía / del trinar de los pájaros y de las / criaturas salvajes que llenan con / sus plumajes las líneas de esta / estrofa. Canta mar verde de pastos

/ altos, hondo mar, en el lienzo / blanco que lleno con dorada luz. // Huelo tu piel en la distancia / en voz alta leo poesía / poema de ritmos de arena / tintero repleto de recuerdos / siento y escucho la melodía sin tiempo”.

La poesía de Xánath Caraza nace del alma, de ahí su sensibilidad para mirar el dolor del hombre, ese espiral que lo hunde y nunca se detiene. La tinta, con la que la poeta hace visible estos versos, enmarca a aquellos hombres y mujeres obligados a desplazarse en busca de un mejor futuro; la tinta debería ser el agua dulce de los ríos, pero en esta visión, es polvo de los desiertos y la angustiante lucha de las mujeres, desde el origen. El paisaje, por ello, es temporal, el fuego que lo enviste, el amor. Pero lo que deja, entre la mirada y el placer que lo descubre húmedo, colorido, bajo la lluvia cósmica y mítica, lo incita, lo vuelve tinta eterna.

Laura Nicastro

(Buenos Aires, Argentina). Cursó estudios de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Residió dos años en Alemania. Habla, lee y escribe castellano, alemán (segunda lengua materna), inglés y francés. Se formó en el taller de cuentística de Abelardo Castillo. Perteneció al grupo de escritores que comenzó a publicar en los años ochenta. Entre otros libros, ha publicado *Los ladrones del fuego*, *Oyó que los pasos*, *Libro de los amores clandestinos*, *Pueblos de arena* y *La Tigra* (cuentos); *e-Nanos*, *Caleidoscopio*, *Entre Duendes* y *Pirañas* (microficciones); *Intangible*, *Jueves para siempre* y *Tango Brujo* (novelas), además de haber incursionado en la dramaturgia y estar incluida en numerosas antologías. Ha recibido el Primer Premio Municipal Especial “Ricardo Rojas”, Primer Premio de la Sociedad Argentina de Escritores por Primera Obra Publicada, Premio Alfredo Roggiano y el Segundo Premio del Concurso de Cuentos “Victoria Ocampo 2004”. lauranicastro@yahoo.com.ar

Magia

Sus sueños son como lauchitas que pugnan por atravesar el zócalo del descanso nocturno y llegar a esa raja de luz que es la vigilia. Imposible. Pero a veces se abre una puerta y el resplandor de la memoria entra a raudales. Las palabras los tocan con su varita mágica y los sueños, cual príncipes de algún viejo cuento, salen a caminar por el mundo, transformados en puro texto.

Juego del afuera y del adentro

Ostracismo proviene del griego *ostrakon* (ostra) utilizada por los atenienses para anunciar el destierro al condenado.

Imagine la escena. Los habitantes de Atenas han sido convocados al Agora. Una luz purísima ilumina las túnicas claras de los ciudadanos atenienses (pocos, porque la democracia era sólo para los hombres libres) y las oscuras de los esclavos. El reo está parado, solo, en medio de un espacio vacío. Hay un murmullo generalizado que recorre la muchedumbre como un moscardón. Un ciudadano, quizás el de mayor rango, se adelanta y entrega al reo la valva en la que han grabado su nombre. Ahora cae el silencio como un manto nocturno. Todos creen saber lo que eso significa. Condenado al destierro, es obligado a establecerse en una tierra extraña, lejos de sus familiares, afectos, hábitos, lengua. Desconoce el entorno, es desconocido por el medio, por lo tanto el desterrado se transforma en prisionero de la exclusión (no sólo de la propia tierra sino también de la nueva, quizás para siempre), como si estuviera dentro de esa misma valva que le entregaron. Ha quedado expuesto, “afuera” de todo lo conocido (que está lejos) y de lo desconocido inmediato (porque no lo comprende): se ha transformado en símbolo de todas las exclusiones.

Geografías

La ciudad se llama Guadalajara. Pero el vástago menor de la familia argentina que había emigrado a México sólo podía repetir “Guardalajarra”. Oírlo pronunciar lo que para él era impronunciable, siempre me disparó diferentes niveles de interpretación. Por ejemplo: “Guardá la jarra”, im-

Dos momentos

Fernando Cuadros



perativo descortés emitido por un ama de casa argentina y abrumada dirigido a cónyuge o descendiente desprolijos que hubieran abandonado la jarra sobre la mesa. También pienso en la sugerencia decorativa de un arquitecto minucioso: “Guarda: la jarra” referida a una vistosa guarda a lo largo de la pared de la cocina (o del comedor) cuyo diseño incluiría infinitas jarritas orientadas a cortar el aburrimiento de la superficie lisa. Asimismo hay una acepción visual (o filmica si se lo prefiere), estilo “blooper”: un parroquiano está en un bar, se genera una pelea entre borrachos, vuela una jarra por el aire y el cantinero advierte: “¡Guarda, la jarra!”. Además, este mismo cantinero, viendo a un concurrente beodo que le saca la lengua a otro huésped también beodo, para evitar cualquier enfrentamiento etílico que pudiera poner en peligro la integridad de su local, muy bien puede advertirle:

¡“Guárdaa, Jarra!” vocativo en clara referencia a su sed inagotable. Todas estas variantes han contribuido para hacer de mí una persona sedentaria, pues cada interpretación es una nueva duda sobre un destino geográfico a seleccionar.

Hiroshima

El avión llevaba pintado sobre su fuselaje el nombre de la madre del piloto, Enola Gay. A ella dedicó el ejecutor el inminente holocausto. Cuando arrojó la bomba que portaba, consideraron que la muerte de las víctimas evitaría la de infinitos futuros inocentes.

Quizás fuera una versión moderna de los sacrificios humanos que solían realizar las civilizaciones primitivas para aplacar la ira de los dioses.

Dríadas

Conjetúrase que las dríadas son peque-

ñas ninfas que habitan sendos árboles. Su vida está asociada a él: nacen cuando brota la semilla, mueren al morir el huésped... si es que se trata de muerte natural.

Pero si es talado por la mano del hombre, la dríada se convierte en un demonio sediento de ejercer toda la maldad concentrada en su humanidad diminuta. Si se quiere evitar la mala suerte, antes de verbalizar cualquier proyecto, es conveniente golpear la madera con un puño para ahuyentar a estos malos espíritus... o abstenerse de talar árboles.

Profecía

—No se asusten —dijo Noé— es sólo un chubasco.

Bache cultural

Si los troyanos y los aqueos hubieran sabido jugar al fútbol, se habría evitado una guerra y nosotros ignoraríamos quién fue Helena de Troya.



PERSECUCIÓN

Lo trivial es poco maravilloso,
la autenticidad, un juego infinito y poco divertido,
ya no juego con la filosofía ni bebo de los astros
no tomo el riesgo de encontrar más soledad.
Me escondo bajo la luz de la noche,
donde tu silueta jamás será buscada
pues ya no fijo mi vista en la esquina del bulevar.

Voy al laberinto y suelo perderme en sus dimensiones
ya no busco la salida, sé que nadie la ha encontrado
en cambio, busco mi camino entre las hojas y la poesía,
a veces rompo el verso pero nunca mi naturaleza.

Cada vez estoy más cerca (o más lejos)
de mi voz, de mi canto armonioso
y cada búsqueda me regresa al viejo recuerdo
del pasaje por las grandes avenidas,
siento a cada instante algo perdido
pero ya no vuelvo,
no sé cómo regresar.

DOS DRAGONES

Te encuentro frágil, casi transparente
detrás de esos ojos, estás aprisionado,
agresivo, impelente
caminas a mis espaldas y veo como gritas
bajo el sendero que recorremos, veo luz,
ves un halo, constante.

Taciturno amanecer entre olivos y nogales
algún fruto maldito, alguna maleza

Fernando Cuadros
(Torreón, Coahuila, 1995). Estudiante de quinto semestre de Ingeniería Ambiental en la Universidad Iberoamericana Torreón, donde también integra el taller literario. Ha publicado algunos textos en la revista *Acequias*. Ha participado además en talleres literarios de otras instituciones, como el del Teatro Nazas a cargo de Julio César Félix. Escribe en su mayoría poesía con temática de duelo interno y confrontación social. Gusta de los instrumentos musicales y de su interpretación informal.
cuadros_f@hotmail.com



soy el único que puede verte entre las hojas
obstinado en creer que eres un instinto,
pierdo mis sentidos, una interpretación de lo real,
pero, ¿qué es lo real?

Nítidamente te observo, a cada segundo,
es cierto, eres él y ella
tus manos son palurdas, poco discretas
gesticulas con gran retórica,
cualidades básicas de un político,
de un padre de familia.

Te escondes en mis entrañas, en mis anhelos
soy alguien diferente, cuando te veo
tan sólo me queda repudiarte
a veces te busco, siempre te encuentro.

Eres infancia, una nostalgia necesaria
mi fuego interno
dragón mitológico, maldad concebida
te pareces tanto a mí, a mi padre
a mi cosmovisión dionisiaca.

Nuestros senderos no llegan a la cima
no hay vereda donde pueda encontrarte
aunque sé, que pronto ya no te veré
cuando dos dragones se crucen otra vez.

Acequias

REVISTA DE DIVULGACIÓN ACADÉMICA Y CULTURAL



Acequias es una revista interdisciplinaria que aparece tres veces al año: en Primavera (abril) Verano-Otoño (agosto) e Invierno (diciembre). Es editada por el Centro de Difusión Editorial de la Universidad Iberoamericana Torreón y dirigida sobre todo a la comunidad que integra la Ibero Torreón y el Sistema Universitario Jesuita.

Se llama *Acequias* porque es una palabra con la que se identifica la atmósfera agrícola de La Laguna, además de que esta palabra contiene entre sus grafías las siglas de nuestra Universidad: *Aceq-uia-s*.

Su acceso en la página web de la Ibero Torreón es gratuita para todos los usuarios de internet, y todos los ejemplares permanecen disponibles sin restricción de tiempo y lugar.

Si eres alumno o ex alumno de cualquier programa académico, personal académico de tiempo o asignatura, personal administrativo o de servicio, miembro de asociaciones vinculadas con la Universidad o amigo de la Ibero Torreón, *Acequias* te invita a colaborar con ensayos, artículos, entrevistas, crónicas, reseñas de libros y películas o textos de creación literaria. En consideración a la diversidad de lectores a la que está dirigida la revista y a su espíritu divulgativo, recomendamos evitar vocabulario especializado, así como excesivo aparato erudito. Los textos deberán estar escritos de manera clara y bien estructurada. Te sugerimos considerar la fecha de salida del siguiente número al decidir que deseas colaborar.

La extensión de las colaboraciones es de dos a cuatro cuartillas a doble espacio en fuente Arial de entre 12 y 14 puntos. Los colaboradores deberán entregar el original en versión digital. Los textos deberán llegar complementados con la siguiente información:

- Nombre del autor
- Dirección y teléfono
- Área de trabajo, estudio o relación con la Ibero Torreón si la hay
- Breve información curricular
- Autorización para agregar la dirección electrónica en la ficha de autor

El Comité Editorial, sin conocer el nombre y procedencia de los autores, determinará la inclusión de los materiales recibidos dentro de la revista según criterios de calidad, oportunidad, pertinencia, extensión y cupo. Los textos que lo requieran recibirán corrección de estilo en el entendido de que deberá ser la más mesurada posible. Debido a la gran cantidad de colaboraciones propuestas para su publicación, el Comité Editorial no asume la tarea de emitir sus dictámenes a los autores por ninguna vía.

Los materiales propuestos deberán ser entregados o enviados al Centro de Difusión Editorial de la Ibero Torreón. También pueden ser entregados a los editores o enviados a la dirección electrónica: publicaciones@iberotorreon.edu.mx y jaime.munoz@iberotorreon.edu.mx. La fecha de cierre del número 72 de *Acequias* será el 15 de marzo de 2017.

IBERO[®]
TORREÓN



Centro de
difusión
cultural

Talleres Culturales

 /Difusión Cultural Ibero

oratoria, retórica y debate • literatura • periodismo de opinión • manga • fotografía • teatro • guitarra • percusiones • batería
banda • coro • canto • pintura • violín • piano • balet • danza árabe • baile moderno • danza contemporánea • baile de salón

