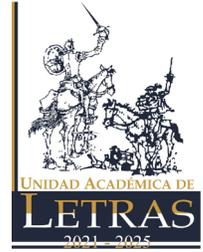




Redoma

Número 17, julio-septiembre 2025. ISSN-e: 2992-6971

<https://revistas.uaz.edu.mx/index.php/redoma/>



*Silvia Molina Ezequiel Carlos Campos Filiberto García de la Rosa Anel
Guerrero Rodríguez Diana Hernández Castillo María Magdalena López
Espinosa Aidé Villagrán Mónica Judith Macías Villalpando Mario Alberto
Morales González Andrea Navarro David Rodríguez Sánchez Brenda
Esmeralda Acevedo Rodríguez Anai del Socorro López Ponce María
García Chávez Víctor Hugo Herrera Martínez Montserrat Castañeda
Valeria Esparza Elsa Leticia García Argüelles Jazrael García Roberto
Ixtlahuaca Gaomy López Galván Rafael Aragón Dueñas Cuauhtémoc
Flores Ríos Alejandro García Sonia Ibarra Valdez Juan José Macías
Lorena Medina Luis Miranda Rudecino Luis G. Ledesma*

Redoma

Revista de la Unidad Académica de Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas
Número 17, julio-septiembre 2025

**Rector**

Juan Armando Flores de la Torre

Dirección

Mónica Muñoz Muñoz

Secretaria General

Lorena Jiménez Sandoval

Coordinación

Alejandro García

Secretario Académico

Hans Hiram Pacheco García

Edición y diseño

José Antonio Sandoval Jasso

Director de Investigación y Posgrado

Carlos Francisco Bautista

Cuerpo de árbitros

Martha Cecilia Acosta Cadengo

Directora de la Unidad Académica de Letras

Mónica Muñoz Muñoz

Javier Acosta

José Enciso Contreras

Carmen Fernández Galán

Maritza M. Buendía

Alberto Ortiz

Fernando Rodríguez Guerra

Isabel Terán Elizondo

Mariana Terán Fuentes

José Carlos Vilchis Fraustro

Consejo editorial

Beatriz Arias Álvarez (UNAM)

Roger Chartier (L'EHESS)

Carlos Lomas (CPR Gijón)

Amparo Tusón Valls (UAB)

Comité editorial

Teresa Ivonne Barajas Sandoval

Imelda Díaz Méndez

Estela Galván Cabral

Cynthia García Bañuelos

Edgar A. G. Encina

Filiberto García de la Rosa

Juan José Macías

Valeria Moncada León

Priscila Morales Moreno

Nydia Leticia Olvera Castillo

Sebastián Preciado Rodríguez

Flor Nazareth Rodríguez

Beatriz Elizabeth Soto Bañuelos

J. Turpy

Redacción y logística

Gema Fernanda Acosta Arellano

Estefanía Basabe Rosas

Sofía Valeria Esparza Llamas

Anel Guerrero Rodríguez

Karla Montserrat Hernández García

Karol Guadalupe Hernández Herrera

Magali Guadalupe De León Salas

Natalia Odette Morúa Jiménez

Jorge Uriel Rodríguez Castro

María José Salas Ramírez

Yanneth Ortiz Triana

Judith Osorio Bautista

Aidé Villagrán Macías

Ana Sofía Villagrana Rodríguez

Apoyo técnico editorial

Montserrat García Guerrero

Redoma año 5, número 17, julio-septiembre 2025 es una publicación trimestral de la Unidad Académica de Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas «Francisco García Salinas». Domicilio: Jardín Juárez 147, Centro. C. P. 98000. Zacatecas, Zacatecas, México. Teléfono: (492) 9241916. Correo electrónico: <redoma@uaz.edu.mx>. Editor responsable: Mónica Muñoz Muñoz. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2022-102413394800-102. ISSN (impreso): 2954-484X, ISSN (electrónico): 2992-6971, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: José Antonio Sandoval. Avenida Preparatoria s/n, Fraccionamiento Progreso. C. P. 98060, Zacatecas, Zacatecas, México. Teléfono: (492) 9241916.

Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los contenidos de la publicación, incluido el almacenamiento electrónico, siempre y cuando sea sin fines de lucro, citando invariablemente la fuente sin alteración del contenido y dando los créditos autorales.

*Yo prefiero que me causen
Un boquete que me rompa
No diré la boca-manga.
Si no vientre, muslo y corva.
Yo prefiero que a bocados
Me consuma Tisifona
Cual si fuera bocadillo,
Dulce pasta, buena rosca:
Yo prefiero ver mi dicha
Como boca de redoma,
Ser en fin boca-de-palo,
Bocotudo y BOQUI-ROÑA,
Que sufrir la charla eterna
Con que Marta me encocora,
Es decir, me emcocoraba
Porque Martha está en la fosa.
Luis G. Ledesma*

*Y les ciñe la mar, ¡pesada broma
del Supremo Poder! Agua a la vista,
sin que traiga verdura la paloma;
hecho el cielo de nubes una pista
y cada nube hermética redoma;
¿hay quien la sed junto a la mar resista?
Miguel de Unamuno*

*Quisiera ser
una garza morena,
para estarte mirando
en una redoma de oro.
Juan Pablo Villa*

*Muevo la cara y le sonrío, para hacer algo, para irme acostumbrando; me voy
levantando, estiro el olor de las piernas. Voy hasta la pared, hasta el retrato de
Federico junto al a cama y la redoma con flores amarillas.
Juan Carlos Onetti*

Contenido

7 El 17 (no) es un número primo
Mónica Muñoz Muñoz

Ensayo

9 Dorotea de los Álamos
Silvia Molina

11 La antología como género literario: una forma de enseñanza-aprendizaje
Ezequiel Carlos Campos

18 Cartas sin remitente: travesía entre la historia, la mente y el arte de la pregunta
Filiberto García de la Rosa

26 Poéticas del retiro: Fernández de Andrada y Lope de Vega en diálogo
Anel Guerrero Rodríguez

36 ¿Causa de la muerte? Burla y encarnación de la mirada enferma. La exhumación de «El tuerto»
Diana Hernández Castillo

45 El reflejo del amor en los cuentos de Amparo Dávila
María Magdalena López Espinosa

49 La razón contra la conciencia: Maquiavelo y el realismo de *Crimen y castigo* por Fiódor Dostoievski
Aidé Villagrán

Escancie

52 Episodio de los perros suicidas
Mónica Judith Macías Villalpando

55 Irene González Gándara, maestra
Mario Alberto Morales González

57 La monstruosidad de sobrevivir
Andrea Navarro

60 Recuerdos porteños
David Rodríguez Sánchez

Alambique

64 Insatisfacción y gratitud

Brenda Esmeralda Acevedo Rodríguez

67 Las cuatro muertes en Gulliver

Anai del Socorro López Ponce

Arbitraje

70 Y el cine cambió, los espectadores también.

Pautas espectatoriales en la ciudad de Zacatecas, 1971-1985

María García Chávez

84 La figura de la bruja como elemento representativo en la obra de Manuel José Othón

Víctor Hugo Herrera Martínez

Alquimia

97 Dos poemas

Montserrat Castañeda

98 Díptico

Valeria Esparza

101 Aurora boreal

Elsa Leticia García Argüelles

102 Desprendimientos (3 senryûs)

Iazrael García

103 Gus hall

Roberto Ixtlahuaca

104 Tres instantes y un adiós

Gaomy López Galván

Retorta

107 Cacerito

Rafael Aragón Dueñas

110 Su tierna mirada bajo un cielo naranja

Cuauhtémoc Flores Ríos

112 Me gustaría probar un caldillo de congrio
Alejandro García

115 Tanatofobia
Sonia Ibarra Valdez

117 Racconti
Juan José Macías

123 Exquisita
Lorena Medina

Destile

El primer concilio de Babel
126 *Primer concilio en territorio sureño*
Filiberto García de la Rosa

Soneto
128 *Poesía, música, matemáticas*
Luis Miranda Rudecino

Pipeteo/Dossier
131 *Lotería redomadamente redomiana*
Correiseva..
VV. AA.

Fata Redoma

143 *Soneto*
Luis G. Ledesma

Vidas paralelas
144

El 17 (no) es un número primo

En marzo de 2021, con el inicio de una nueva administración, la Unidad Académica de Letras emprendió el sueño de *Redoma*. En abril del mismo año el proyecto se había delimitado y desde entonces contó con el aval de personalidades de los estudios lingüísticos y literarios como Roger Chartier, Amparo Tusón, Carlos Lomas y Beatriz Arias. El primero de julio de 2021 se publicó el primer número con la complicidad, la empatía y el apoyo de grandes universitarios, estudiantes y miembros de la comunidad cultural que durante cuatro años se han integrado a *Redoma* como árbitros, como miembros del consejo editorial, como integrantes del grupo de logística, como lectores, como autoras y autores.

Al volver la mirada sobre el camino recorrido por *Redoma*, deben alumbrarse varios hitos: la obtención del e-ISSN en una primera etapa y, unos meses después, un ISSN distinto para la versión impresa, además del DOI para cada texto en línea. Actualmente está incorporada a los índices Dialnet y Latinex. Han aparecido, puntualmente, incluyendo el que hoy presentamos, 17 números. En sus páginas se encuentran los textos de más de 300 autoras y autores.

Redoma, revista propuesta desde la dirección de la Unidad Académica de Letras, ha permitido que los estudiantes en activo tengan un espacio para la publicación de sus trabajos académicos y de creación, ha logrado mantener el contacto con los egresados y saber lo que están investigando, ha sido, como su nombre lo indica (inspirado en el verso lopezvelardiano), un repositorio para los ensayos y artículos de la comunidad docente. *Redoma* es también un espacio de publicación para humanistas, trabajadores de la cultura y de la literatura, poetas, lingüistas, amantes de la cultura escrita.

Con su convocatoria abierta de manera permanente, *Redoma* ha sido, y apostamos porque siga siendo, el lugar para que el estudiantado de la Unidad Académica de Letras trascienda a la letra, a la palabra pública, mientras convive en la escritura con escritores de amplia trayectoria. Exactamente cuatro años después de su primer número, hoy, primero de julio, se publica el número 17 y se cierra una época porque la administración de la Unidad Académica de Letras tiene listo su relevo. Sin embargo, manifestamos nuestros deseos para que vengan muchas y fecundas épocas más para *Redoma*, porque las letras impresas o llevadas a la red permanecerán tanto como la institución a la que se deben.

El 17 (no) es un número primo. Silvia Molina con «Dorotea de los Álamos» y Luis G. Ledesma con un soneto que el amable lector tendrá que completar en sus últimas sílabas abren y cierran este número de *Redoma*. El amor que nace, se aviva y se mantiene sin la catálisis de la carta imposible de leer. El verso al que le falta la última agrupación de letras, ca, la sílaba risueña, tentadora, violenta en su repetición: cacacacacacacacacacacaca. La soledad de los número primos, Molina y Ledesma en estos casos, acompañada por otras escrituras ella, en el nicho de la soledad en busca de lectores él, dos tiempos, una voz propia, trascendente en los dos. 1 y 2 son número primos.

En Ensayo 6 en la arena de los discursos, el juego perverso del 3, primo también, y sus múltiples aparece. Si damos el crédito de la narración a Molina en esta sección primordialmente de ensayo, queda el número primo 5. Testimonian: Ezequiel Carlos Campos: La antología como género literario: una forma de enseñanza-aprendizaje; Filiberto García: Cartas sin remitente: travesía entre la historia, la mente y el arte de la pregunta; Anel Guerrero Rodríguez: Poéticas del retiro: Fernández de Andrada y Lope de Vega en diálogo; Diana Hernández Castillo: ¿Causa de la muerte? Burla y encarnación de la mirada enferma. La exhumación de «El tuerto»; María Magdalena López Espinosa: El reflejo del amor en los cuentos de Amparo Dávila; Aidé Villagrán: La razón contra la conciencia: Maquiavelo y el realismo de Crimen y castigo por Fiódor Dostoievski.

En Escancie 5, otra vez primo, incorporamos las voces de ex alumnos de la Unidad Académica de Letras, todos ellos labran ahora su propio camino y la escritura les sirve para renombrar el mundo o los mundos posibles. Aquí nos comparten: Mónica Judith Macías Villalpando: Episodio de los perros suicidas; Mario Alberto Morales González: Irene González Gándara, maestra; Andrea Navarro: La monstruosidad de sobrevivir. Análisis de la monstruosidad femenina en los relatos «Las cosas que perdimos en el fuego» y «Subasta»; David Rodríguez Sánchez: Recuerdos porteños

En Alambique un par cuida la casa, por esta ocasión en la sección de estudiantes de la Unidad Académica de Letras en activo. Algunas autoras han migrado, también por esta ocasión a otras secciones. Ya hablamos de la primicidad del 2. Aquí escriben: Brenda Esmeralda Acevedo Rodríguez: Insatisfacción y gratitud y Anaí del Socorro López Ponce: Las cuatro muertes en Gulliver

En arbitraje, otro par, voces y enfoques diferentes para escapar de la soledad prima, después de pasar los dictámenes correspondientes, María García Chávez nos lleva al cine de otro tiempo: Y el cine cambió, los espectadores también. Pautas espectatoriales en la ciudad de Zacatecas, 1971-1985 y Víctor Hugo Herrera Martínez regresa a un escritor mexicano imprescindible: La figura de la bruja como elemento representativo en la obra de Manuel José Othón.

En Alquimia y Retorta, nuestras secciones de poesía y narrativa alternamos la primicidad del 5 participantes, usuarios e iniciados en el idioma de un más allá que es el verso con la combinación del 3x2 de los narradores. Tenemos así una muestra de por lo menos tres generaciones de poetas y narradores: Montserrat Castañeda: Dos poemas; Valeria Esparza: Díptico; Elsa Leticia García Argüelles: Aurora boreal; Jazrael García: Desprendimientos (3 senryûs); Roberto Ixtlahuaca: Gus hall; Gaomy López Galván: Tres instantes y un adiós; Rafael Aragón Dueñas: Cacerito; Cuauhtémoc Flores Ríos: Su tierna mirada bajo un cielo naranja; Alejandro García: Me gustaría probar un caldillo de congrio; Sonia Ibarra Valdez: Tanatofobia; Juan José Macías: Racconti; Lorena Medina: Exquisita

En Destile Filiberto García de la Rosa y Luis Miranda Rudecino comentan los libros *El primer Concilio de Babel* de Juan Manuel Bonilla Soto y *Soneto* de Roberto López Moreno.

En Pipeteo/Dossier, cuarenta y dos cartas fueron necesarias para concluir con ventura el juego de la lotería Redoma, del *correiseva...* al *...y una buena*: Filiberto García: La rana/Augusto Monterroso y El corazón/Edmondo De

Amicis; Imelda Díaz Méndez: El pájaro/Severino Salazar y La corona/ Mito griego; Sonia Ibarra Valdez: La botella/Requiem de Dante/Dante y La estrella/Luz retorcida/Blum; Estela Galván Cabral: El negrito/La manifestación y El arpa/La nostalgia; Mario Alberto Morales González: La sirena/Kafka y La araña/Arreola; Óscar Édgar López: El alacrán/Alacrán y El sol/Sol; Adso Eduardo Gutiérrez Espinosa: La garza/Desfile y El gorrito/El trece; Daniel Martínez López: La Luna/Octavio Paz y El pescado/Ernest Hemingway; Alejandro García: La escalera/Quignard y El soldado/ Saki; José Antonio Sandoval Jasso: El valiente/Hans Herbert Grimm y El nopal/José Emilio Pacheco; Sara Andrade: El mundo/Valeria Luiselli y El árbol/Ursula K. Le Guin; Elena Bernal: El paraguas/Paranostalgia y El músico/Deusmusic; Violeta Lorenzini: El catrín/Baudelaire y Las jaras/El corazón de las tinieblas; Víctor Herrera: El tambor/El tararararararará y El diablito/El diabloccaccio; Jesús Humberto Carrera: La muerte/Moneda corriente en Comala y La rosa/Guillermo de Baskerville; Marcelina Díaz Mares: La mano/Traición y La chalupa/La huida; Cuauhtémoc Flores: El borracho/Osamu Dazai y La maceta/ Ryunosuke Akutagawa; Antonia de la Caldera Ojeda: El cazo/Sor Juana y El barril/De amontillado; Carmen Ballcarce: El gallo/Dos capas y La sandía/Pared Sambrosa; Cleone Valdez: La dama/Ángeles Mastretta y El camarón/ Kate Chopin; Mónica Muñoz: La bandera/ William Faulkner y La campana/López Velarde; Rafael Aragón Dueñas: La pera/Carlos Velázquez y La calavera/The Punisher.

Claro que *Redoma* es 17 veces uno, indivisible el número, porque es primo. La soledad que hizo famosa y llamado a la complicidad Paolo Girolamo, resuelta en el amir y en el tendido de redes donde se encuentra la solidaridad y por lo menos la visión de la problemática del individuo, del grupo, del mundo. En ese sentido 17 escapa a la primicidad y abre en *Redoma* y en sus páginas la literatura libre, sin adjetivos, sin servilismos.

Mónica Muñoz Muñoz
Alejandro García
José Antonio Sandoval Jasso

Dorotea de los Álamos

Silvia Molina

Para Sara Poot Herrera

El padre de Dorotea era un campesino mediero que sembraba jitomate. Un hombre avisado, que siempre andaba viendo en qué podía ser útil. Nunca regresaba a su casa con las manos vacías: en el camino compraba fruta, o pasaba por la tienda y llevaba algo para la alacena. Tenía otros dos hijos y cuidaba a Dorotea más que a sus sembradíos. Sus muchachos trabajaban de peones en la Hacienda las Delicias.

La madre de Dorotea era costurera. Hacían trabajos de corte y confección para la clase acomodada de Álamos y obligaba a su hija desde niña a ayudarlo. Con el tiempo había aprendido a cortar; y nada más alcanzó el pedal de la Singer, su madre compró otra en abonos.

—Tienes un oficio a los dieciséis años, hija —dijo, orgullosa, cuando llegó la máquina—. Yo aprendí mayor.

Dorotea era productiva como su padre y dedicada como su madre. Se había enamorado de un joven que no era de Álamos. Seguramente había llegado atraído por las minas de plata. Ambos se habían conocido un domingo de mercado, en la plaza principal. Se vieron a los ojos un instante y caminaron juntos unos segundos. A Dorotea le gustaron los bigotes negros y la altura de aquel joven que apenas le sonrió. Creyó verle los ojos negros. Eran oscuros, sí, vivos e inteligentes. A él le habían atraído la tez blanca y la trenza gruesa de Dorotea. Y sus ojos verdes, transparentes. Ella apuró el paso y se perdió entre los puestos.

La semana siguiente él estaba esperándola en los arcos. Caminaba de un lado a otro para no perderla. Llevaba, audaz, una carta para ella, pero llegó acompañada de su mamá. Cruzaron otra mirada fugaz y él se perdió entre la gente para no causarle ningún problema.

Por un tiempo él no volvió a ver a Dorotea hasta que llegó el circo a Sonora y fue a dar a Álamos. Casi la olvida, cansado de buscarla. Era un circo pequeño, instalado en las afueras de la ciudad. Habían asistido a la primera función los mineros y los campesinos. Él la descubrió sentada en una fila con sus padres y sus dos hermanos. Se sentó cerca de Dorotea y la miraba con discreción de vez en cuando. Ella lo vio y se puso nerviosa. A la salida, él hizo lo posible por cruzarse con ellos. Quitándose el sombrero, pronunció un buenas tardes apurado y en voz bajita y cortés. No fue sino hasta otro domingo cuando volvieron a encontrarse

en el mercado. Él deslizó un sobre en la canasta, y dijo: «Sé que te llamas Dorotea». A ella se le aceleró el pulso y, asustada todavía, guardó el sobre en la bolsa de su delantal y siguió su camino.

Desde niña, Dorotea se tejía las trenzas que le llegaban a la cintura. Siempre le gustó llevar el pelo largo. Tenía los ojos jalados y la boca pequeña; por eso, le decían «Chinita». Apenas se enamoró, se soltó el cabello. Lo dejaba caer sobre la espalda recién lavado y oloroso a jabón, cuando iba al mercado donde seguía viendo a aquel muchacho, aunque no cruzaran palabra. Su papá se habría puesto furioso de que hablara con un desconocido y le habría prohibido salir sola. Él se las ingenió para ir dándole sus cartas.

Dorotea llegó a juntar, sin decir palabra y discretamente, ocho; y solo una vez se atrevió a pronunciar un buenos días rápido y nervioso, hasta que de pronto estalló la Revolución que se llevó a todos los jóvenes de Álamos. Él no tuvo tiempo de despedirse: ir a ver era imposible. Merodeó por la casa de la familia de Dorotea para entregarle otra carta, pero no se atrevió a acercarse.

Álamos se quedó triste, sin sus hombres.

Dorotea ató las cartas con una tira de tela que había recogido del suelo, junto a la máquina de coser, y las escondió bajo el colchón de su cama.

Pasó el tiempo y Álamos no sabía nada de sus hombres ni de las batallas que daban ni del peregrinaje que hacían de poblado en poblado bajo las órdenes de Álvaro Obregón. Los padres de Dorotea no tenían noticias de sus muchachos ni ella del suyo.

Una tarde, llegó a la prueba de un vestido la señorita Ortiz. La señora Campos había salido a hacer una diligencia y Dorotea se ofreció a probarse. Cuando la señorita Ortiz salió del improvisado vestidor, detrás de un biombo, se apresuró a preguntarle:

—¿Usted sabe leer y escribir?

Asintió acercándose. Dorotea sacó fuerzas:

—¿Podría enseñarme?

La señorita Ortiz se veía la espalda en el espejo. De pronto, como si recordara la pregunta, respondió:

—¿Para qué quieres aprender, Chinita?

Dorotea guardó silencio mientras marcaba con alfileres el dobladillo.

Terminada la prueba, la señorita Ortiz se quitó el vestido, tomó su bolsa y dijo: «Regreso el lunes».

Dorotea que no tuvo ánimos para insistir, puso llave a la puerta y caminó a su cuarto. Sacó de debajo del colchón el atadito de cartas aún sin abrir y acercándolo a su corazón deseó al menos conocer el nombre de aquel muchacho.

La antología como género literario: una forma de enseñanza-aprendizaje

Ezequiel Carlos Campos

Y como toda historia literaria presupone una antología inminente, de aquí se cae automáticamente en las colecciones de textos. Además de que toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre una historia literaria; de suerte que antologías y manuales se enlazan por relaciones de mutua causación, se ajustan y machihembran como el cóncavo y el convexo, como el molde hueco y la medalla en relieve.

Alfonso Reyes, «Teoría de la antología», *La experiencia literaria*

Yo creo mucho en el ejercicio antológico, pero no porque las antologías sean apuestas por el porvenir sino porque demuestran la fugacidad del gusto y, de paso, nuestra propia fugacidad

Julio Ortega, *Pliego Suelto. Revista de Literatura y Alrededores.*

I

En palabras de Alberto Manguel, cualquier lector es un antologador en potencia porque la memoria es un archivo que recopila aquellos textos relevantes de los que caerán en el olvido, transformándolos cada que nosotros, como lectores, los saquemos a relucir o los compartamos con otros lectores. Todo lector es un agente activo que se convierte en autor, tomando las tradiciones literarias, haciéndolas suyas, forjando las lecturas a nuestros gustos.¹

En este ensayo tomaremos la antología como uno de los géneros literarios que ha formado a distintas generaciones en el aula. A través de ella comprendemos cómo en la historia de la educación la antología fungió como herramienta didáctica capaz de transmitir los conocimientos literarios y de la lengua, también como ayuda para la formación de nuevos lectores. Estas compilaciones en un principio fueron la base en la columna historiográfica de la literatura, pero en la actualidad, cuando los docentes buscan diferentes estrategias didácticas para la enseñanza, no quedan exentas de seguirse trabajando.

¹ Cfr. Alberto Manguel, «Dulces son los usos de la antología», pp. 34-40.

La antología, pues, ha servido en la historia de la educación como herramienta, por lo que intentaremos abordarla desde su historia, definirla, esquematizarla como método de enseñanza. Para nosotros, la formación de una antología, pese al paso del tiempo, mantiene su importancia didáctica.

II

En el recorrido hecho por Teresa Colomer sobre la evolución de la enseñanza literaria² percibimos los avances en cada etapa de la historia, por ejemplo, cómo la educación literaria agarró de cierta época lo que le sirvió, cómo en cada tiempo se resaltaban ciertas herramientas, estrategias didácticas para la formación educativa. Nos interesa señalar un periodo de la historiografía literaria, el siglo XIX. En él, Colomer ve la lectura como un proceso de memorización reverencial a las afinidades morales de la época, en el cual se adoptó un proceso de comprensión de los textos denominados nacionales y se estableció una necesidad de que la literatura fuera un asunto para la formación profesional de los docentes, utilizando técnicas de lectura y de explicación de texto «y tuvieron que adoptar las antologías para unificar las referencias literarias de toda la población».³

Colomer explica la función de las antologías en este siglo como herramienta para que la población tuviera un solo corpus literario en sus planes de estudio. Es decir, desde el organismo rector, el Estado, se creaban antologías con ciertos tipos de autores, textos, obras e información necesaria para la enseñanza literaria, como una estrategia de agrupamiento consciente para la creación del imaginario nacional y que la gente se adhiriera a él mediante la lectura.

Desde este punto de vista, la conjunción de material tendría el fin moral de crear ciudadanos con identidad nacional. Este ejemplo es ilustrativo, ya que aún queda ese germen en la educación actual y más en aquellos centros educativos con miras a los modelos tradicionales de la enseñanza. Existen antologías o libros de texto que también fungen como

antologías, en las que sobresalen los autores con mayor carácter moral, político e histórico; no se diga de los textos que hablan sobre la patria o en los que sobresalen las alegorías referidas para la jerga social.

Estas antologías fueron leídas para engrandecer los ideales de un país; en México, por ejemplo, no hace falta recordar el poema más importante de Ramón López Velarde, el cual fue pedido para ser leído por todos los mexicanos y se engendrara una forma de ver el país; textos de Fernando Calderón, Andrés Quintana Roo, Amado Nervo, Manuel Acuña, Guillermo Prieto, por nombrar algunos, fueron los pilares de esas páginas. En México, hay que señalar también, fue un proceso que se mantuvo todavía en el siglo XX, por lo que estas antologías, compilaciones que se daban en las escuelas como material de lectura, surtieron efecto incluso en los autores de la transición entre estos dos siglos.

Siguiendo con este breve recorrido de la educación, Colomer indica que el cambio de este proceso significó, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, a la lectura de obras completas, seleccionadas con distinto énfasis, ya sea por lo moral, lo estético o por su accesibilidad; también, se dejó atrás el tema de la memorización de los textos, la función oral y explicación de los contenidos que fueron agrupados en las antologías.

Cabe recalcar otra circunstancia importante en esta época que rescata Ana María Agudelo Ochoa de Emili Bayo, sobre el carácter comercial de los libros, la consolidación de la industria editorial en el siglo XIX, lo que allanó una proliferación de las antologías, ya que por ellas era posible recuperar la producción literaria del momento y que no se desperdigaran en los ejemplares de los periódicos, era una labor de recopilación. De esta manera, en este siglo se instaura

[...] una especial, y determinante relación entre las antologías y el mundo editorial, la cual ha llegado a tomar tanta fuerza en la época actual que el renombre de la empresa editorial termina siendo uno de los criterios de peso a la hora de evaluar una antología o selección.⁴

² Teresa Colomer, «La evolución de la enseñanza literaria».

³ *Ibid*, s/p.

⁴ Ana María Agudelo Ochoa, «Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura», p. 145.

Colomer seguirá explicando el avance de la educación y sus respectivas herramientas aplicadas en cada época. No nos interesa debatir respecto a la evolución, sino a la importancia que tuvo y (¿tiene?) la antología en el aula actualmente como género literario. De esta idea surgen bastantes preguntas: ¿qué importancia posee la antología en el ámbito académico? ¿De qué manera se trabajan y se leen en el aula? ¿Sirve la construcción de una antología para la enseñanza de la literatura?

III

Un punto de vista con el que iniciamos este análisis es el que nos muestran los profesores Miguel Ángel Gallo Tirado y Francisco González Gómez respecto a la antología como método de enseñanza. Ellos explican que dos de las herramientas tradicionales en el aula para el proceso de enseñanza-aprendizaje —hablan de las Ciencias Sociales en Bachillerato— son los apuntes del profesor o aquellas que toman como base libros de texto. Los profesores parten de esta idea para señalar la discusión que existe por la utilización de estas herramientas en el aula.

Ellos comentan que se ha luchado por un aprendizaje no autoritario, en el que se considera «al profesor la “única” fuente del saber a la par que los alumnos son seres pasivos, sólo aptos para recibir información e interpretaciones». ⁵ Desde este punto de vista, según ellos, este método es como una biblia de cada clase, en la que se promueve la pasividad de los alumnos al adquirir conocimiento de una sola visualización, en la que se resta iniciativa, reflexión y crítica. Otro de los problemas que encuentran en su análisis es la burocratización del profesor, ya que el papel de este se reduce a «proporcionar a los alumnos esos textos y cuando mucho a ampliar su explicación». ⁶ Con esto hay falta de interés, según los autores, y de actualización de la materia.

Gallo Tirado y González Gómez ejemplifican lo anterior con que hay profesores que durante muchos años utilizan sus libros de textos o los mismos

⁵ Miguel Ángel Gallo Tirado y Francisco González Gómez, «La Antología como Instrumento de la Enseñanza», p. 29

⁶ *Idem.*

apuntes, como si las generaciones de alumnos, incluso los contenidos de cada materia, se fueran igualando en el transcurso de los años, algo erróneo, claro está.

Los profesores explican que si se espera de la educación una actitud pasiva, programada y autoritaria del alumnado, este tipo de estrategias didácticas podrán seguir usándose; pero si se parte de una nueva relación entre el binomio profesor-alumnado, así como del cambio natural que debe existir entre los procesos de trabajo y estudio de uno y otro, buscando conceptos actualizados y productivos, dejando la idea autoritaria del aula, todo esto será para, según Gallo Tirado y González Gómez, «poner en práctica nuevos métodos de enseñanza que propicien la participación activa del estudiante, incrementen su capacidad de análisis, desarrollen su experiencia y, en lo posible, lo eduquen en el trabajo colectivo». ⁷ En otras palabras, encontrar técnicas actualizadas para modernizar el proceso de enseñanza-aprendizaje, por lo que se ve la necesidad de buscar otros métodos más allá de los apuntes y los libros de texto en el aula. Aquí es donde entra la antología.

IV

Gallo Tirado y González Gómez definen la antología como una selección de textos que debe reunir los siguientes requisitos:

- 1) «Tener una ordenación precisa de los mismos según el tema de que se trate, puede ser temática o, en el caso de historia, cronología. Asimismo, los textos deben ser suficientemente concretos y claros, dependiendo del tema y su complejidad, accesibles a los estudiantes»;
- 2) «Contar con textos de los autores más connotados en cada tema. Si se logran autores con puntos de vista contrarios, tendrá mayor utilidad la obra, al promover la discusión [aquí señalan que puede ser una selección muy significativa de cada autor]»;
- 3) «Poner al alcance del alumno que de otra manera, debido a su complejidad, escasez de ediciones y otras causas, estarían fuera de su alcance»;

⁷ *Ibid.*, p. 30.

4) «Complementarse con cuestionarios y teruas de discusión sobre los textos recopilados»; 5) «Posibilitar la renovación de los temas y sustituir los textos obsoletos en ediciones posteriores de la obra».⁸

Es necesaria una aclaración respecto a cómo se distingue una cosa con otra, en este caso la antología del libro de texto, que, a grandes rasgos, desde nuestro punto de vista, es en sí mismo una antología, aunque quizá con aplicación diferente; esto es algo en lo que Gallo Tirado y González Gómez no profundizan. Para ellos, la utilización de la antología difiere a la del libro de texto «en el hecho de que remite a fuentes originales y pone al estudiante en contacto con el pensamiento vigoroso, complejo, rico y profundo de grandes autores».⁹

Aun así, queda ambiguo su objetivo, ya que los libros de texto que utilizamos en las etapas primarias de educación eran, en una gran parte, fuentes originales, con textos de *grandes autores*, como ellos lo entienden. Sea como sea, queda claro que, para ellos, un libro de texto es un mecanismo que está pensado para homogeneizar la educación, ya sea por parte de las autoridades o del docente, incluso un material que podría ser modificado por algún fin, ya que los autores señalan que destacar las ideas presentes de cada fuente original es un ejercicio de aprendizaje colectivo o individual fructífero, y también problematizarlas.

He aquí una idea de Alfonso Reyes sobre las antologías: «En rigor, las revistas literarias de escuela y grupo se reducen a igual argumento y cobran carácter de antologías cruciales».¹⁰ Así, pues, una antología supone, en ese nuevo papel del docente que hablan los autores, motivar a los alumnos, extender los conocimientos sobre el tema que se trate, promover la participación del alumnado, dar importancia a temas y autores, fomentar el trabajo en equipo al momento de leer y analizar los textos.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ Alfonso Reyes, «Teoría de la antología», p. 138.

V

Para enfocarnos más en el género de la antología, Ana María Agudelo Ochoa, en «Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura», explora dos perspectivas clave para la concepción de este género, la histórica y la crítica; la primera refiere que las antologías son reflejos de la época en que son concebidas, se puede ofrecer una visión amplia o estrecha del periodo, pero nos ofrece información del acontecer literario; por su parte, cuando habla de la perspectiva crítica señala que este género permite el acceso a la representación de una época literaria en específico, por lo que son versiones, una parte pequeña o grande de la historia literaria de la que se compila, encontrando en la antología los criterios regidos y las posturas críticas por parte del compilador.

Aunque el objetivo de este ensayo no es formar una historia literaria, es necesario analizar las distintas posibilidades que nos ofrece este género. Una de ellas es el posible carácter crítico que se hablaba arriba, y el problema radica en que, al momento de la conformación de este texto, es dado a la subjetividad de la elección y formación, lo que lleva a los posibles ataques de los lectores y críticos respecto a la calidad y la selección:

Esto mismo ha desembocado en una práctica común entre los seleccionadores: incluir unas líneas iniciales en la cuales ofrecen disculpas por las posibles omisiones y explican que la exclusión de una obra u autor determinados se debió a motivos de espacio.¹¹

Agudelo Ochoa cita a Alfonso Reyes, quien clasifica a las antologías en dos, las que priman el gusto del autor y las que tienen enfoque histórico; las primeras tienen un sentido accesorio ilustrativo, y las segundas hacen referencia al sentido crítico del que se ha hablado. Desde este punto de vista, la autora las define como «una postura crítica respecto a la producción literaria del periodo al cual se limita, pues el hecho de elegir ciertas obras y descartar otras implica un ejercicio crítico e incluso canoni-

¹¹ Agudelo Ochoa, *op. cit.*, p. 137.

zador».¹² Este ejercicio es, hasta cierto punto, un modelo de crítica literaria que el compilador ejerce al momento de hacer su compilación, porque no hay que dejar de lado que este está presente en un momento histórico, académico, intelectual y literario particular, no es posible deslindarse del contexto que lo rodea.

Agudelo Ochoa habla sobre la canonización, en la que las antologías funcionan, en palabras de la autora, como termómetros del gusto y las tendencias críticas de una época; también puede verse al compilador como alguien que hace una selección con un fin establecido, incluso con una función depuradora, porque se recogen textos de un amplio conjunto, como haciendo a un lado los frijoles negros cuando se limpian. En su misma etimología, la antología representa la selección de lo más bello, porque la palabra refiere a «selección de flores», en términos griego.

Aunado lo anterior, las antologías forman «un corpus, pues la forma antológica tiene también en algunos casos la función de difundir obras que de otra manera no podrían publicarse».¹³ Este es un punto clave para nuestro ensayo, ya que la conformación de una antología se realiza como difusión de algunos de los textos más importantes de ciertos autores, mismos que no están a la mano de los lectores, ya que son libros de tiraje reducido, formatos independientes que se hicieron y distribuyeron en un espacio mínimo y porque fueron publicados hace bastantes años. Sea como sea, la compilación de una antología es la formación de un corpus textual y autoral que sirve para la formación de una historia literaria.

Se ha visto que en el aula que las antologías son una herramienta importante para la nueva construcción de la idea educativa moderna, dejando de lado los libros de texto y apuntes de los docentes, pero también, como señala Colomer, han sido parte de un proceso vetusto de la educación del siglo XIX, por lo que tendría detractores si pensamos en la evolución que Colomer describe.

¹² *Ibid*, p. 138.

¹³ *Ibid*, p. 139.

Las ideas detractoras del género no solo se orientan en la enseñanza-aprendizaje, sino también, comenta Agudelo Ochoa, en su proyección al carácter histórico del mismo, que, desde nuestro punto de vista, es lo mismo al tema educativo. Entre las principales críticas, comenta la autora, estarían:

- 1) «[...] la subjetividad del criterio del autor y la poca competencia que pueda tener como seleccionador»;
- 2) «[...] la inevitable tendencia a omitir obras o autores representativos, ya sea por desconocimiento, por razones ideológicas, causas editoriales o por motivaciones personales que surgen de los enfrentamientos propios del ambiente literario»;
- 3) «[...] que pongan en un mismo nivel de importancia obras que supuestamente no la tienen»;
- 4) «[...] que suelen ser usadas como medio para publicar autores que en otras circunstancias no serían publicados, junto con la inevitable tendencia a sacar las obras de su contexto original, entre otras».¹⁴

Estas cuestiones también pueden tomarse como críticas hacia la antología en el aula, cuando el docente, por poner el ejemplo, conforma su texto del cual se va a basar para el material de lecturas y de la clase, sobre los géneros literarios, la historia de la literatura o cual tema sea a tratar. Esta es una de las características más importantes del género, la subjetividad del compilador siempre estará de por medio, en entredicho, aunque este sea alguien que se especialice en la crítica, sea un creador literario o experto en la materia.

Agudelo Ochoa, por otra parte, explica que hay tres elementos claves en la definición de cualquier antología: colección, selección y preexistencia de los textos que la conforman. De esta manera, la autora las define de la siguiente manera:

[...] una antología es un conjunto de textos y/o fragmentos de textos que se agrupan a partir de ciertas características determinadas por un seleccionador, aunque no siempre argumen-

¹⁴ *Idem*.

tadas por el mismo, y una de cuyas finalidades principales es divulgar las obras más representativas de un autor, género, tema, tendencia, movimiento o región.¹⁵

Según la autora, por eso son más comunes las antologías de poesía y cuento, ya que normalmente son compilaciones de textos cortos.

El gusto por seleccionar y recopilar ciertos tipos de textos es muy antiguo, tan antiguo como la literatura misma,¹⁶ explica Agudelo Ochoa, porque cada lector tiene su propia selección preferida, sea del género que sea; esto se asemeja un poco a la idea de Alberto Manguel. Mario Benedetti, por su parte, lo dice de la siguiente manera: «Aunque no se lo proponga de modo expreso, irá fichando, mental y sentimentalmente, a sus autores preferidos»;¹⁷ es por eso que las antologías — hechas por escritores, críticos — son un referente de lectura en distintas etapas de la historia literaria, logran institucionalizarlas, sus selecciones se vuelven hasta cierto punto canónicas.

Incluso se puede decir que las antologías son un género literario, tesis con la que Agudelo Ochoa no polemiza. Pero en este ensayo sí lo es, porque, como se ha visto, tiene sus propias características y su forma de construcción. José Luis Casanova, en su libro *Anthologos*, dice que «cualquier proceso comunicativo resulta en primera instancia ‘antología’, dado que forma parte de los mismos mecanismos de composición que las llamadas “obras originales”»,¹⁸ por lo que la construcción de una antología es la selección de un conjunto de textos, una parte de una totalidad, y de esta manera el compilador podría pensarse como un autor de las obras que selecciona.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 141-142.

¹⁶ Agudelo Ochoa cita a otros autores, como Emili Bayo, al decir que la etimología de ‘antología’ es «selección de flores», misma que deriva en florilegio. Hay varios ejemplos de la cultura griega en los que se ejerce el trabajo de antologar, incluso desde antes, con los chinos. En España, por ejemplo, existen los cancioneros provenzales de los siglos XII y XIV, así como los romanceros de los siglos XVI.

¹⁷ Mario Benedetti, «El olimpo de las antologías», pp. 133-138.

¹⁸ Citado en «¿Para qué sirve una antología?», de Julián D’Alessandro, *La otra*.

Asimismo, Alfonso Reyes expone que, para construir una historia indirecta de la literatura, de dónde se la debe estudiar, es necesaria una meta-bibliografía, situarla en su evolución histórica, verla como un género literario en sí misma, como todos los géneros que ella misma abarca, y así se irán recordando las épocas de la literatura. De entre esas ramificaciones que es el árbol de la meta-bibliografía, aquello que va de lo particular a lo general, que es un enramado de conocimientos y métodos de aprendizaje y estudio se encuentra la antología. Es parte importante para la construcción de una historia literaria, ya que ella es en sí misma una colección de textos.¹⁹

VI

Como punto central para alguien que requiera hacer una historia de la literatura es importante realizar un análisis detallado del corpus de antologías y selecciones publicadas, señala Agudelo Ochoa, con el fin de clasificar, estudiar y analizar los textos introductorios que estos tienen y seleccionar aquellos que sean útiles para los objetivos que se plantean. Las antologías son un punto importante para un bosquejo de la historia literaria, son parte de la bibliografía, aunque a veces en segundo grado, según comenta Alfonso Reyes, como también son parte de la cultura literaria, un conjunto de conceptos y materiales que son requeridos como parte de la historia.

Podemos señalar dos tipos de proyectos antológicos, uno nacional y otro regional. Los primeros tienden a configurar el canon y a hacer una depuración de textos y autores. Por su parte, los regionales «suelen ser iniciativas que pretenden hacer visible la producción de la región y defender un lugar en el panorama nacional. En este sentido las antologías y selecciones regionales son del orden del corpus».²⁰

Por regla general, en este tipo de antologías se compilan autores de cierta trayectoria, que tienen obra publicada y un cierto reconocimiento nacional; son, también, aquellas que suelen ser editadas por instituciones de gobierno, editoriales indepen-

¹⁹ *Cfr.* Alfonso Reyes, *op. cit.*

²⁰ Ana María Agudelo Ochoa, *op. cit.*, p. 149.

dientes o por los propios autores o compiladores. Según Agudelo Ochoa, es común que estas selecciones reúnan obra inédita y que la edición sea sencilla. En algunos casos, la antología es conocida, valorada por los escritores, las instancias de orden superior o por los propios lectores y pueden llegar a ser canónicas e incluso reeditadas en una editorial más importante. Julio Ortega dice que «Toda antología será remplazada, pronto, por otra, y las mejores son, por ello, las que hacen los más jóvenes, porque ilustran lo más precario: el gusto del momento»,²¹ retomando su idea de que las antologías no son apuestas por el porvenir, sino demuestran la fugacidad del gusto y de su propia fugacidad, de esa precariedad, según Ortega, está hecha la literatura, es más viva en el momento de la lectura y no en la memoria de la eternidad.

Fuentes

Agudelo Ochoa, Ana María, «Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura», en *Lingüística y Literatura*, no. 47/48, 2005; no. 49, 2006, pp. 135-152. Benedetti, Mario, «El olimpo de las antologías», en *Revistas de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIII, no. 25, 1er semestre de 1987, Lima, pp. 133-138. Colomer, Teresa, «La evolución de la enseñanza literaria», Biblioteca Virtual Universal, 2010. Edición virtual: <<https://biblioteca.org.ar/libros/155227.pdf>>. Gallo Tirado, Miguel Ángel y Francisco González Gómez, «La Antología como Instrumento de la Enseñanza», versión digital: <http://memoria.cch.unam.mx/tmp/pdfarticulo/340/CC_20_Art04_1534536249.pdf>. Manguel, Alberto, «Dulces son los usos de la antología», *Quimera*, núm. 120, 1993, pp. 34-40. Reyes, Alfonso, «Teoría de la antología», en *Obras Completas, XIV*, FCE, México, 1997. S/A, «Julio Ortega: ‘Creo en las antologías porque demuestran la fugacidad del gusto’», en *Pliego Suelto. Revista de Literatura y Alrededores*, 21 de junio de 2015: <<http://www.pliegosuelto.com/?p=16666>>.

²¹ s/a: «Julio Ortega: “Creo en las antologías porque demuestran la fugacidad del gusto”», en *Pliego Suelto. Revista de Literatura y Alrededores*.

Cartas sin remitente: travesía entre la historia, la mente y el arte de la pregunta

Filiberto García de la Rosa

Every act of reading or writing is a whole which incorporates local circumstances permeated with stories from the immediate and distant past, all pointing towards a partly unpredictable future

Nemirovsky y Menendez¹

Introducción

Quien escribe deja palabras, frases e ideas y las abandona como quien lanza un mensaje dentro en una botella. Es imposible saber el destino de esas frases que circulan por los límites de la hoja; quizá alguien quite el corcho y deseche el papel, o tal vez alguna palabra, frase o reflexión resuene en el lector y permanezca en su memoria por largo tiempo. Escribir implica multiplicar posibilidades y, en consecuencia, adentrarse en lugares, vidas y memorias sin ser del todo conscientes de ello; sin embargo, muchas personas están privadas de esta posibilidad, generalmente porque la escuela no ha sabido ofrecerles caminos para desarrollarla.

El constructivismo muchas veces se ha malinterpretado y se concibe desde una mirada superficial, el espacio de libertad que propone se ha confundido con la desolación. No es lo mismo explorar la sabana africana en un safari que estar extraviado sin recursos que puedan guiarnos, sin brújula, alimentos ni vehículos para sobrevivir. En el contexto de la didáctica, el constructivismo genera escenarios, propone medios adecuados para que el estudiante aprenda a descubrir, experimentar, equivocarse y nombrar, entre caídas y raspadas, aquello que antes le era desconocido. No es estar solo en la selva, pero sí saltar al trapecio con una red de protección.

La presente investigación es de corte documental y se propone explorar cómo la historia de la escritura y de la psicolingüística han realizado aportes para la construcción de conceptos dentro de la didáctica específica de la lectura y la escritura, la cual ha mejorado la enseñanza de la escritura con relación al sistema de puntuación. Emplear los signos de puntua-

¹ Ricardo Nemirovsky y David Menendez, «Literacy and emancipation: on the work and thought of Myriam Nemirovsky», p. 231.

ción implica un dominio que rebasa la prescripción puramente gramatical: es reconocer que estos signos funcionan para organizar el texto, potencian su funcionalidad comunicativa y los efectos en los lectores. El sistema de puntuación, en el nivel de licenciatura, se ha explorado poco y se ha rehuído mirar los textos de frente, con todos sus signos, silencios e ideas inconexas como algo que trasciende a la valoración del profesor.

Entre puertas antiguas y cerraduras con historia

Para arribar a los análisis didácticos existen diversos caminos, bifurcaciones que no siempre son rutas convencionales. Algunas de estas veredas son la aproximación histórica y la psicolingüística con base psicogenética, que aparecen como charcos donde los recuerdos se estancan y reactivan conocimientos olvidados. Cada una de estas posiciones permite rescatar elementos distintos que contribuyen a ampliar el horizonte de conocimiento y a profundizar en prácticas que pueden mejorar procesos didácticos. Tanto la historia como la psicolingüística no están desarticuladas; conviven con los estudios didácticos, sobre todo cuando se abordan las construcciones que la humanidad ha formulado en torno a la tarea de escribir.²

Beuchot³ señala que la aproximación histórica en los estudios relacionados con las ciencias humanas permite identificar lo que ha perdurado, aquella sustancia de corte primordial que debe mantenerse dentro de la tradición, así como aquellos motores que han generado los cambios. En el caso de la escritura, las transformaciones a través de la historia evidencian que una de las necesidades que provocó grandes cambios en la manera de escribir fue la de compartir con más lectores aquello que se dejaba sobre el papel, pero también la necesidad de que el texto gozara de autonomía, de modo que pudiera circular sin la necesidad de apoyarse en las explicaciones y aclaraciones del autor.

Chartier⁴ se aventura en un viaje a través del tiempo y muestra cómo la necesidad de vencer la incomunicación dio origen al sistema de puntuación. Acudir a la historia, ya sea de la lectura o la escritura, permite reconocer que son tareas complejas y que su desarrollo tuvo múltiples dificultades, algunas relacionadas con aspectos visivos, semánticos y gramaticales. Todo ese cúmulo de inconvenientes desarrolló actos creativos que colocaron principalmente la intención de comunicarse con los demás. Desde el umbral de la posición histórica, las didácticas específicas lanzan su primera crítica y señalan que no se puede enseñar de manera memorística algo que nació de una praxis intensa.

Desde algún pliegue del análisis histórico se fraguaron ideas muy sólidas, tal como la de las prácticas sociales del lenguaje. En esta posición se reconoce el latido de la lectura y la escritura porque se aprenden en un marco textual; por ello, apropiarse de las características de los textos implica quehaceres, tareas que permitan a la escuela comunicar los saberes culturales a las nuevas generaciones.⁵ Por tanto, no es recomendable aislar a la escritura y a la lectura en las hojas de la libreta con repeticiones de sílabas, ni a partir de transcripciones descontextualizadas, es necesario que los alumnos escriban géneros textuales, se familiaricen con sus características e intenten imitarlos, así como reflexionar sobre su uso y función.

La tarea del escritor estaba estrechamente relacionada con la del lector, debido a que en la Edad Media la escritura tenía como principal atributo su cualidad interpretativa, pues quien leía era quien otorgaba sentido al texto. En la *scriptio continua* era imposible concebir a un lector que no dominara la cultura del escritor, ya que el texto era denso y únicamente se accedía a él por medio de una decodificación que debía mantener fidelidad con lo dicho por el autor, pero esa comunión no sucedía debido al texto en sí, sino gracias al conocimiento que el lector tenía del texto; las ideas y la cultura

² Mirta Castedo, *Investigación en didáctica específica de la lectura y la escritura* [Taller].

³ Mauricio Beuchot, *Manual de filosofía*.

⁴ Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*.

⁵ Delia Lerner, *Leer y escribir en la escuela*.

del escritor eran una especie de soporte, un mapa con indicaciones imprecisas pero eficientes para llegar al sentido.⁶

La visión histórica permite reconocer que no es posible trasladar directamente la oralidad a la escritura, así como identificar las limitantes que impiden generar una correspondencia nítida entre estas dos manifestaciones del lenguaje. San Agustín en el siglo IV hacía referencia a que las letras eran algo más que sonidos, constituían un vínculo con lo sagrado, porque en la dimensión espiritual eran señales que llegaban al individuo por medio de los ojos. La escritura conservó su esencia en este momento histórico y se constituyó como un medio para comunicar saberes; esta idea obligó a los escritores a buscar maneras de evitar errores en la escritura y, en consecuencia, en la interpretación del texto.⁷

Las aportaciones históricas al campo de la investigación didáctica permiten identificar la influencia de la lectura y la escritura en diferentes ámbitos de la vida humana. Trabajos como el de Olson⁸ exploraron la dimensión personal del sujeto y colocaron la mirada en identificar cómo el acto de leer y escribir genera actividades metacognitivas en las personas. Si se escribe sin reflexionar ni revisar, es probable que no se produzcan modificaciones sustanciales en la manera de producir textos, por lo que la tarea de revisión resulta fundamental para emplear de manera eficiente el sistema de puntuación.

Durante gran parte de la Edad Media, la escritura solo era un soporte visual para la oralidad, por ello dentro de las aulas se empleó la enseñanza de los signos de puntuación bajo la idea de que su función principal era la de generar momentos de respiración durante la lectura en voz alta, generando silencios que dotaran de sentido a lo escrito. La lectura en voz alta era un acto colectivo que permitía leer a través de otros y no un acto individual, esta práctica convivió durante muchos años con la lec-

tura silenciosa.⁹ Leer en los atrios, en las esquinas y en muchos otros espacios era un ejercicio que no resultaba ajeno a la población, lo que permitía acceder al contenido de un texto y dejaba claro que se podía leer sin dominar el código de escritura.

En el siglo XVII ocurrieron las separaciones entre los párrafos, donde el punto y la coma cobran relevancia, así como los signos de admiración y los paréntesis. Los puntos suspensivos aparecieron hasta el siglo XVIII, y en el siglo XX se difundió el uso del guion largo y de los corchetes.¹⁰ La psicolingüística reconoce que el espacio natural donde se puede reflexionar sobre estos procesos que se desarrollaron durante siglos es en los textos, por ello, la revisión es tan necesaria para pensar sobre lo escrito. Sin embargo, las aproximaciones históricas no consideran los procesos individuales, por lo que explorar investigaciones psicogenéticas contribuye a identificar cómo los estudiantes interactúan con el sistema de escritura.

Entre la psicogenética y la escritura del mundo

Emilia Ferreiro y Ana Teberosky inauguraron las investigaciones psicolingüísticas de corte constructivista psicogenético con su libro *Los sistemas de la escritura en el desarrollo del niño* (1979), con el cual descubrieron que el niño resguardado en el silencio —quizá por la autoridad de los adultos—, realizaba una serie de hipótesis con la intención de comprender las grafías presentes en los libros y en el pizarrón. También visibilizaron que la enseñanza no era una especie de agua cristalina donde el objeto se reflejaba con nitidez, sino que se distorsionaba por la experiencia del niño, por la manera de enseñar y por el tipo de materiales que se empleaban para acercarlo a los contenidos.

La escritura no es una actividad que mejore con la sola práctica, ni bajo una prescripción mecanicista o memorística. Si fueran esos los caminos a seguir, en las licenciaturas o maestrías de muchas universidades no habría problemas de escritura; sin embargo, redactar textos también es una de las

⁶ Malcolm Parkes, «La alta Edad Media».

⁷ *Idem.*

⁸ David R. Olson, *El mundo sobre papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento.*

⁹ Margit Frenk, «La cultura en voz alta en la cultura occidental».

¹⁰ Roberto Zavala Ruiz, *El libro y sus orillas.*

dificultades entre muchos estudiantes de niveles avanzados. Las investigaciones psicogenéticas permiten centrar la atención en los procesos reflexivos, es decir, pensar en qué se escribió y cómo se escribió; para ello, ofrecen un momento que permite desarrollar este proceso, el cual es la revisión de textos, que se entiende como los cambios que se hacen sobre lo textualizado después de argumentar su modificación.¹¹

La revisión de los textos fue durante muchos años una práctica poco valorada en los procesos didácticos, pero cuando las aproximaciones de corte psicológico analizaron las tareas que desarrollaron los escritores expertos en contraste con aquellos noveles, se dieron cuenta de que la revisión era un ejercicio clave que les permitía consolidar su tarea con mejores resultados.¹² Esto quiere decir que a partir de la investigación de Castedo (2003), la revisión de textos tuvo un nuevo punto de interés para las aproximaciones psicogenéticas, ya que se identificó como fundamental para dar seguimiento a las trayectorias de formación de escritores, pero también se consolidó en el campo de la didáctica como una tarea fundamental para enseñar a los alumnos.

Las investigaciones psicolingüísticas de vertiente psicogenética han centrado sus esfuerzos en explorar el contexto de los alumnos que se apropian del sistema de escritura, por lo que es importante acotar que para este tipo de investigaciones la exploración del contexto no se encuentra en los elementos externos. De acuerdo con Teberosky,¹³ el plano a que aluden se ubica en una esfera distinta a la que enmarca solamente las condiciones materiales, se refiere a las construcciones psicológicas y procesos que los alumnos desarrollan en un entorno concreto y bajo condiciones didácticas específicas.

A partir de explorar el contexto en el que se desarrolla el sistema de escritura y específicamente el de la puntuación, se identificó que, en un primer

momento, los estudiantes reconocen que los signos deben estar presentes dentro del texto, pero que no necesariamente sean letras. Sin embargo deben ir junto a ellas, así que comienzan a usarlos reconociendo sus límites externos, como empezar con mayúscula y terminar con un punto, para avanzar a los límites internos, empleando con mayor regularidad la coma y el punto para mejorar la separación del texto (Ferreiro, Pontecorvo, Riveiro).¹⁴

Los escritores debutantes realizan la separación del texto guiándose por criterios visuales, colocan los puntos y las comas, así como la división de los párrafos con la finalidad de evitar que el texto se vea muy amontonado. Esta segmentación se hace bajo criterios muy subjetivos, y la intención comunicativa se desplaza a un segundo plano, ya que los signos no se consideran como elementos que generan o modifican significados (Dávalos y Ferreiro).¹⁵ El aspecto visual es el primero que se considera debido a que las personas, desde su infancia, observan que los signos están junto a los textos y experimentan la necesidad de que estén presentes, a pesar de que no identifiquen para qué se emplean.

Cuando el escritor desplaza su trabajo hacia el interior del texto se enfrenta a nuevos obstáculos; al revisar su escrito, se percata de que necesita matizar ciertas frases, en especial cuando trabaja con el discurso directo. Durante la escritura añade signos de admiración e intenta vincular el acto perlocutivo con los diferentes signos y por medio de ellos pretende recrear ideas y emociones, así como expresiones cargadas de matices.¹⁶ No obstante, el deseo de que el signo represente por completo la idea del escritor no se logra en su totalidad, debido a lo abstracto que implica la representación de un signo en el nivel de la oralidad.

Möller¹⁷ propone una organización basada en los posibles niveles de conceptualización sobre la puntuación de textos. Ella emplea la palabra «po-

¹¹ Mirta Castedo, *Procesos de revisión de textos en situación didáctica de intercambio entre pares* y María Angélica Möller, *Evaluación de las conceptualizaciones infantiles sobre la puntuación de textos. Un enfoque psicogenético*.

¹² Marlene Scardamalia y Carl Bereiter, «Dos modelos explicativos del proceso de composición escrita».

¹³ Ana Teberosky, «El lenguaje escrito y la alfabetización».

¹⁴ Emilia Ferreiro, Clotilde Pontecorvo, Nadja Riveiro Moreira et al *Caperucita Roja aprende a escribir: Estudios psicolingüísticos comparativos en tres lenguas*.

¹⁵ Emilia Ferreiro, Amira Dávalos, «Comprender la puntuación desde una perspectiva evolutiva».

¹⁶ María Angélica Möller, *op. cit.*

¹⁷ *Idem*.

sibles» porque está claro para esta perspectiva que los niveles no son necesariamente ascendentes, debido a que se puede estar en el nivel tres en el uso de las comillas y en el nivel uno en el uso de la coma. No obstante, esta organización permite observar de manera general la progresión que los alumnos experimentan conforme emplean el sistema de puntuación con mayor regularidad y bajo condiciones didácticas efectivas.

En el nivel cero, la puntuación no se emplea adecuadamente, debido a que no se reconoce la función de los signos, además de que no se utilizan criterios sintácticos ni justificaciones de cualquier otro tipo. Su uso se basa en la distribución visual del texto para colocar puntos o comas, sin mantener una relación directa con la semántica o la prosodia. Nivel uno, se esgrimen algunas justificaciones, empleando conceptualizaciones vagas de orden sintáctico semántico o prosódico, pero existen imprecisiones, tanto en el uso como en las argumentaciones. Algunas de las principales dificultades están en el nivel de coordinación entre el uso de la coma y el punto.¹⁸

En el nivel dos se comienza a realizar un uso más refinado del sistema de puntuación, se emplean signos de interrogación y admiración relacionados con la función prosódica, y al integrar un mayor número de signos en los textos, se incrementan las dificultades. Determinar ciertas decisiones implica que se desajuste la construcción sintáctica, como la separación entre sujeto y predicado mediante comas, en busca de efectos prosódicos. En el nivel tres, se emplean tanto los signos generales como los específicos con diferentes funciones, esto implica reconocer no solo los nombres, sino también los usos más frecuentes de los signos. El texto se analiza en su totalidad con diferentes criterios, no solo el sintáctico, y a pesar de que se mantienen dificultades, se observa un equilibrio general en su uso.¹⁹

Los niveles que plantea Möller no son necesariamente transitables en orden ascendente, ni responden a un criterio evolutivo; se entienden como referentes que permiten identificar los movimien-

tos del aprendizaje. Es importante señalar que no se trata de llegar a un nivel y pasar a otro como ascender en una escalera, en este caso, se trata de referentes porque el sistema de puntuación es diverso, pues mientras un alumno puede emplear de manera eficiente las comillas debido a su experiencia y ubicarse en un nivel uno o dos, al mismo tiempo puede permanecer en el nivel cero en cuanto al uso del guion largo. La escritura es una tarea que no puede clasificarse tajantemente, pero sí puede ubicarse mediante coordenadas que muestran los espacios que se ocupan durante su desarrollo.

Engarces entre saber y enseñar

El saber del erudito cumple una función distinta dentro del aula, sobre todo en el ámbito de la didáctica, pues los contenidos se filtran y se organizan en el currículo. El docente debe desarrollar metodologías de enseñanza que filtren la esencia del saber, sin que se diluya lo importante. Chevallard²⁰ se preguntó cómo se enseña y cómo se aprende en el aula, esta pregunta permitió configurar las interacciones entre docente, alumno y contenidos como un objeto formal de conocimiento. Es en la tarea de enseñar donde los saberes históricos y psicolingüísticos adquieren una forma distinta, se transforman en referentes para configurar situaciones didácticas que favorezcan las condiciones de aprendizaje.

Dentro de la didáctica específica de la lectura y la escritura, impulsada por la corriente argentina, se identifican cuatro situaciones fundamentales: leer y escribir a través del maestro; y leer y escribir por sí mismos.²¹ Leer y escribir a través del maestro permite a los alumnos centrarse en el mensaje y, a su vez, los convierte en lectores y escritores antes de dominar el código. Tal como lo hacían las sociedades que no estaban alfabetizadas en su gran mayoría, los alumnos leen, interpretan y comparan lo escuchado a partir de la lectura del profesor.

²⁰ Yves Chevallard, *La transposición didáctica del saber sabio al saber enseñado*.

²¹ Ana María Kaufman y Adriana A. Gallo, Kaufman, *Lectura y escritura. 31 preguntas y respuestas*.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Idem*.

En el caso de la escritura, los famosos evangelistas redactaban cartas personales o legales a quienes no dominaban el código. Desde esta perspectiva, los alumnos pueden leer y escribir en el salón antes de usar convencionalmente la lectura y la escritura.

Leer y escribir son dos actividades que no pueden trabajarse por separado, son simultáneas porque a través de analogías construyen significados. Carlino²² propone que la lectura y la escritura no deben desligarse del acto de enseñar en la universidad, sobre todo porque al desarrollar esas praxeologías, los alumnos interactúan con los conceptos y los textos propios de sus disciplinas. Trabajar en las universidades con textos propios del campo del saber es favorable, porque son representaciones materiales de la forma de pensar y de escribir de los profesionales de esa área del conocimiento. Enseñar a escribir de manera general en los primeros semestres, con la esperanza de que ese saber se guarde y se utilice más adelante, no es la mejor estrategia, porque toda escritura está dentro de una tradición textual a la cual solo se accede por medio de la lectura y la escritura.

Cuando Scardamalia y Bereiter²³ analizaron las tareas que llevaron a cabo los escritores experimentados para escribir un texto, se dieron cuenta de que la revisión era una tarea fundamental y que no la desarrollaban siempre en solitario, sino que también la compartían con otros escritores, en especial al dar a leer su texto para recibir observaciones. En el aula se proponen revisiones individuales, entre pares y colectivas, cada una de ellas ofrece focos de atención y espacios para discusiones de diversa índole. También se efectúan revisiones inmediatas y diferidas, las cuales permiten aproximarse al texto desde diferentes perspectivas.²⁴

Dudar de lo que se ha escrito es el primer punto de ingreso a la reflexión sobre la escritura, cuando se cuestiona al alumno sobre la base de la decisión de colocar un signo de puntuación, se identifica su nivel de dominio. Este ejercicio permite

desarrollar una serie de intervenciones docentes, las cuales son variadas; por ejemplo, un maestro puede guardar silencio, cediendo el tiempo necesario para que el alumno piense y organice su disertación, en otras ocasiones, es necesario formular cuestionamientos para colocar en tela de juicio un conocimiento y dejarlo como provisorio, proclive a revisarse mediante relecturas o reescrituras.²⁵

Cuando dos o más lectores se encuentran, los intercambios no se realizan bajo el esquema de un interrogatorio, por lo general, se entabla un diálogo en torno a los aspectos del texto que les resultaron de mayor relevancia. De igual manera, cuando un escritor comparte con algún par, dialogan sobre lo que quiso decir en su escrito y si los recursos que usó fueron los suficientemente efectivos para lograrlo. En cambio, la escuela convirtió a la lectura de textos literarios en un juego de memorización, cuando no en un acto hermenéutico prefabricado, donde la interpretación del profesor se impone como la única verdad. En el caso de los textos escritos por los estudiantes, la revisión se reduce a una hetero evaluación donde la ortografía es el indicador de eficiencia o deficiencia.²⁶

Reconocer el aporte de la psicolingüística, que demuestra cómo cada género textual emplea con mayor recurrencia ciertos signos de puntuación permite a la didáctica planificar la enseñanza del sistema de puntuación con textos variados y de complejidad creciente.²⁷ Se trata de que los alumnos interactúen con esos textos, los manipulen, los lean y, a partir de esos encuentros, realicen inferencias que les permitan deducir sobre el uso de los signos. La enseñanza de corte reflexivo impide una respuesta directa, basada en reglas gramaticales y promueve explorar otras posibilidades antes de asumir una norma.

²² Paula Carlino, «Dos variantes de la alfabetización académica cuando se entrelazan lectura y escritura en las materias».

²³ Marlene Scardamalia y Carl Bereiter, *op. cit.*

²⁴ Mirta Castedo, *op. cit.*

²⁵ María Agustina Peláez, La transformación de contenidos abordados por los alumnos a través de situaciones didácticas de lectura, escritura y revisión de textos narrativos ficcionales e Irma Isadora Ortega Trujillo, *Situaciones didácticas de revisión de textos narrativos. una experiencia en las aulas de una escuela normal.*

²⁶ Eduardo Backhoff, Margarita Peon, Edgar Andrade, Sara Rivera. Con la colaboración de Manuel González, *La ortografía de los estudiantes de educación básica en México.*

²⁷ Mirta Castedo, *El mundo de las brujas* (1er. y 2do. año).

La enseñanza reflexiva, a diferencia de aquella directa, considera al error como una posibilidad de aprendizaje, sobre todo porque reconoce que hay diversas formas de llegar al mismo resultado. En la didáctica, solicitar al alumno que argumente sus decisiones es una tarea fundamental, porque en ella encuentra un pensamiento que le da sentido al aprendizaje. En este enfoque los conocimientos son lentos y progresivos, lo que implica una planificación previa por parte del profesor, así como un análisis detallado de los contenidos y de las intervenciones que desarrollarán dentro del aula. El aprendizaje reflexivo busca primero una comprensión y posteriormente un momento de acción, o en algunos casos, ocurre de manera inversa.²⁸

A modo de respiro, no de conclusión

Los conocimientos que aportan las disciplinas de referencia permiten modificar el foco de los procedimientos didácticos. Enfrentarse a la escritura desde la perspectiva de lo correcto o incorrecto implica que los alumnos comiencen a escribir hasta que dominen el código, ya que de lo contrario, se les considera inexpertos. En un sentido inverso, cuando se escribe y se reflexiona sobre ello, el docente entiende al error como un acto natural, porque los alumnos deben transitarlo para complejizar su conocimiento. La humanidad, a través de la historia, jamás se ha ceñido totalmente a las normas gramaticales, siempre ha buscado el equilibrio necesario entre la transgresión y la norma.

La lectura y la escritura deben superar, en todos los niveles educativos, la visión academicista, centrada en la memorización. Es necesario que la enseñanza escolarizada explore aspectos cognitivos con las lecturas disciplinares; emocionales, con los textos literarios; los lingüísticos y comunicativos, con la textualización de ensayos que impliquen opiniones; así como los sociales y culturales, con las noticias o las crónicas. Pero mientras continúen las prácticas en las que predomine el cuestionario como instrumento de evaluación, la reflexión uniforme y el interrogatorio angustiante

durante la lectura, es necesario señalar que no se trata de una práctica social, porque cuando se habla de prácticas sociales, se alude a la posibilidad de intercambiar ideas con los otros, con la finalidad de ensanchar la comprensión de lo que se leyó.

Favorecer las progresiones en la escritura durante la escolarización de los alumnos solo es posible a partir de situaciones en las que existan encuentros con los textos, donde se reconozca su dimensión cultural, de esta manera, se identificará como fundamental la intención comunicativa. Permanecer años en la escuela, sin reflexionar sobre los textos que se leen y se producen, no es garantía de que existan progresiones en el uso de la escritura, de hecho, es probable que los estudiantes sigan comportándose como escritores noveles que no consideran a su posible lector y generan textos solo para comprenderse a sí mismos. La escritura en la escuela debe considerar su naturaleza lúdica y crítica y no reducirla a un juego de combinaciones donde lo correcto o incorrecto sea el único criterio para determinar la validez de un texto.

²⁸ María Agustina Peláez, *op. cit.*

Fuentes

Backhoff, E, Margarita P., Edgar A., Sara R., con la colaboración de Manuel G., *La ortografía de los estudiantes de educación básica en México*, Informes institucionales, México, 2008. Beuchot, M., *Manual de filosofía*, Ediciones Paulinas, México, 2011. Carlino, P., «Dos variantes de la alfabetización académica cuando se entrelazan lectura y escritura en las materias», en *Signo y Pensamiento*, núm. 36. (71), 2018, pp. 16-32. Castedo, M., *Procesos de revisión de textos en situación didáctica de intercambio entre pares*, tesis de Posgrado. Buenos Aires, 2003. Castedo, M. (Coord.), «El mundo de las brujas (1er. y 2do. año): Prácticas del lenguaje. Proyecto: Seguir un personaje», en *Memoria Académica*, Dirección General de Cultura y Educación/Dirección Provincial de Educación Primaria/Dirección de Gestión Curricular, La Plata, 2009. <<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1176/pm.1176.pdf>>. Castedo, M. (2024. 28 de noviembre). *Investigación en didáctica específica de la lectura y la escritura* [Taller]. Universidad Pedagógica Nacional Unidad 321, Zacatecas, <<https://www.facebook.com/61557616591126/videos/901027035464897>>. Chartier, R., *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1992. Chevallard, Y., *La transposición didáctica del saber sabio al saber enseñado*, Aique, Buenos Aires, 1998. Dávalos, A. y Ferreiro E., «Comprender la puntuación desde una perspectiva evolutiva», en Ferreiro, E., Dávalos, A., Puertas, R., y Jiménez. J. (Eds.), *Reflexiones metalingüísticas de los niños sobre aspectos de la escritura del español*, HyA, Buenos Aires, 2019, pp 13-58. Ferreiro, E., Pontecorvo, C., Ribeiro Moreira, I. y García Hidalgo, I., *Caperucita Roja aprende a escribir: Estudios psicolingüísticos comparativos en tres lenguas*, Gedisa, Barcelona, 1996. Ferreiro, E. y Teberosky, A, *Los sistemas de escritura en el desarrollo del niño*, Siglo XXI, México, 1979. Frenk, M. (2010), «La cultura en voz alta en la cultura occidental», Conferencia el 15 de abril de 2010, dentro del ciclo: «Cara cara, charla con los eméritos» Aula magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Kaufman, A y Gallo, A., *Lectura y escritura. 31 preguntas y respuestas*, Ateneo Aula, Buenos Aires, 2022. Lerner, D., *Leer y escribir en la escuela*, SEP/FCE, México, 2001. Möller, M. A., *Evaluación de las conceptualizaciones infantiles sobre la puntuación de textos. Un enfoque psicogenético*, tesis doctoral, Córdoba, Argentina, 2010. Nemirovsky, R y Menendez, D., «Literacy and emancipation: on the work and thought of Myriam Nemirovsky», *Journal for the Study of Education and Development*, 46:2, 2023, pp. 227-263, DOI: 10.1080/02103702.2023.2172896. Olson, D., *El mundo sobre papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*, Gedisa, Barcelona, 1998. Ortega, I., *Situaciones didácticas de revisión de textos narrativos. Una experiencia en las aulas de una escuela normal*, tesis doctoral. San Luis Potosí, 2023. Parkes, M., «La alta Edad Media», en Cavallo, G. y Chartier, R. *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, México, 1998. Peláez, M., *La transformación de contenidos abordados por los alumnos a través de situaciones didácticas de lectura, escritura y revisión de textos narrativos ficcionales*, tesis de Posgrado, La Plata, 2016. Scardamalia y Bereiter, «Dos modelos explicativos del proceso de composición escrita», en *Infancia y aprendizaje*, 54, 1992, pp. 43-64. Teberosky, A., «El lenguaje escrito y la alfabetización», en *Lectura y vida*, 11(3), 1990, pp. 5-15. Zavala, R. (1995), *El libro y sus orillas*, UNAM, México, 1995.

Poéticas del retiro: Fernández de Andrada y Lope de Vega en diálogo

Anel Guerrero Rodríguez

La epístola: ¿género o convergencia de géneros?

La definición genérica de la epístola necesita ciertas aclaraciones. En primer lugar, en Horacio, autor clave para entender el género y su traslado a la literatura española del Renacimiento, el metro usado (el hexámetro dactílico) cumple la función de conceder a la epístola el tono orgánico y conversacional que la caracteriza.¹ Otra característica de la epístola es su contacto con otros géneros: la sátira, la elegía y la égloga². En Horacio, los temas de la epístola se acercan al estoicismo, sin llegar del todo a él. Más que ascetismo, se encuentra calma en sus letras y, más que búsqueda de placer, se encuentra el disfrute. Además del estilo informal, algunos de los temas clásicos presentes en Horacio son los *exempla*, el *beatus ille* y la *aurea mediocritas*.

La epístola en España

La epístola latina llega a España no sin modificaciones, principalmente estilísticas, pues, «el sistema de versificación latino es diferente al del castellano, por lo cual hay que inventar una relación género-estrofa que la mayoría de las veces se superpone con otros géneros».³ En específico, la epístola horaciana: «se estableció firmemente como género poético español con la publicación en 1643 de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso*».⁴ En España, el metro clásico para la epístola es el terceto. Un posible motivo para la elección de este metro podría ser que, desde la *Divina Comedia*, la *terza rima* era la predilecta para la escritura de poemas satíricos y moralizantes.⁵ La elección del metro también puede explicarse como una adscripción a algún tipo de epístola.

¹ Elías L. Rivers, «The Horatian epistle and its introduction into Spanish literature», p. 178.

² Florencia Calvo, «La égloga a Claudio de Lope de Vega. Sistemas métricos y homenaje literario», p. 318.

³ *Ibid*, p. 319.

⁴ Elías L. Rivers, «La epístola en verso del Siglo de Oro», p. 18.

⁵ Rivers, «The Horatian epistle...», *op. cit.*, p. 185.

Para España, el género se divide además en tres tipos: la epístola moral, donde se inscribe *A Fabio*; la epístola familiar, con autores como Garcilaso de la Vega, reconocido por introducir el metro italiano en la poesía española; y la epístola literaria, donde se puede inscribir *A Claudio*, de Lope de Vega. Comenta Rivers sobre el tema: «Si, dentro del otro subgénero de la epístola horaciana, es la *Epístola moral a Fabio* lo que más se acerca al ensayo filosófico, las epístolas personalísimas de Lope anticipan las vacilaciones éticas de las confesiones autobiográficas modernas».⁶

El comentario resulta llamativo en tanto resalta una polaridad entre los poemas que se propone discutir aquí, pero la naturaleza híbrida del género epistolar los vuelve textos dialécticos. Considerando que la hibridez genérica de la epístola latina se traslada e incluso quizá con mayor intensidad a la literatura española y que «el Renacimiento fundió desde el concepto de *sermo* horaciano la epístola de crítica literaria, no exenta de diatriba y, por tanto, de sátira elevada, y la epístola amistosa, que se hace discurso moral y vivencial»,⁷ los poemas en apariencia de temáticas disímiles pueden encontrar puntos de contacto y permitir una lectura de diálogo.

La hibridez genérica funciona en la epístola como una característica constitutiva del género, pues «Para bastantes críticos, la epístola en el Renacimiento no es propiamente un género, sino un modo externo de escribir que se ha adaptado al espíritu de la sátira o la elegía, por ejemplo».⁸ En el caso de este trabajo, la comparación de dos poemas pertenecientes a un género de naturaleza híbrida mediante la resaltación de sus elementos comunes y distintos podría decir algo sobre la naturaleza de la tradición epistolar en España y resultar en un ejercicio de análisis literario que ponga en contacto a dos autores tan dispares como lo son a primera vista Lope de Vega y el capitán Andrés Fernández de Andrada. Como lo declara Alexandre Cioranes-

cu en su introducción a la literatura comparada, esta disciplina «no considera dos identidades; si se dedica a extraer de obras diferentes lo que tienen de idéntico, no es porque era éste su objeto, sino porque la determinación de lo idéntico introduce al mejor conocimiento de la variedad».⁹

Autores representativos del género epistolar en España lo son Garcilaso de la Vega, con sus églogas y elegías, y Mendoza y Boscán, con un tono más familiar. Además, autores como Juan de Arguijo, Francisco de Medrano y Francisco de Rioja son identificados por su característica de sevillanos compartida con Andrés Fernández de Andrada como probables influencias, aunque no necesariamente directas, que contextualizarían la composición del poema.¹⁰

El vaivén del diálogo íntimo a lo impersonal es otra característica encontrable en estos poemas, pues la cercanía de la conversación y el nombramiento de un destinatario, aunque sea con un nombre falso, se encuentran en el género. Otro aspecto de este género es que, ya desde Horacio, en la epístola, la voz poética se aleja (o lo pretende hacer) de la ambición política.

La *Epístola moral a Fabio* del capitán Andrés Fernández de Andrada

Escrita alrededor de 1610 y publicada en una antología por primera vez en 1768, está escrita en tercetos, primera característica compartida con la epístola en verso, además de que usa el nombre genérico del amigo, Fabio, para ocultar la identidad de a quién va dirigido el poema. Consta de una primera parte de 114 versos, una segunda de 72, una reconsideración de 3 y un final de 4 versos; partes todas que en su estudio Dámaso Alonso identifica delimitadas con el vocativo «Fabio» que aparece tres veces y el «dulce amigo» que reemplaza el nombre en el verso 202.¹¹

⁶ Rivers, «La epístola en verso», pp. 29-30.

⁷ Gonzalo Sobejano, «Lope de Vega y la epístola poética».

⁸ Juan Manuel Rozas, *El género y el significado de la «Égloga a Claudio» de Lope de Vega*.

⁹ Alexandre Cioranescu, *Principios de literatura comparada*, p. 50.

¹⁰ Cfr. Jorge Hernández Lasa, *La «Epístola moral a Fabio»: fuentes y sentido*.

¹¹ Dámaso Alonso, «Andrés Fernández de Andrada y la «Epístola moral a Fabio»», p. 25.

La autoría de la *Epístola a Fabio* es una cuestión que ha sido resuelta recién durante el siglo XX con el estudio exhaustivo que Dámaso Alonso realizó. Así, el poema, que se había atribuido a autores como Francisco de Rioja; a Bartolomé de Argensola, en algunos manuscritos; a su hermano Luprecio en otro; y a Francisco de Medrano en uno más fue adjudicado de forma definitiva por Alonso al capitán Andrés Fernández de Andrada, con cuyo nombre se tienen registrados cinco manuscritos.

Explicar la dificultad de que la crítica literaria tuviera acuerdo común sobre la autoría del poema es posible si se piensa en el extrañamiento que surge del caso de su autor: además de este poema, se conservan de él solamente una carta familiar y un fragmento de una silva. Para los críticos que descubrieron tiempo después un poema tan elevado, resultaba quizá increíble que, con una producción literaria (al menos la conocida) tan reducida, Andrada tuviera el «genio» para escribir una pieza literaria de lenguaje tan sencillo y con tantas reminiscencias de la filosofía estoica. De ahí que, pese a existir al menos cinco manuscritos que se lo adjudicaran, los críticos tuvieran sus reservas, siendo que existen textos en los que basta un manuscrito que indique la autoría para que la crítica la acepte como verídica.

Escrita, como indica el manuscrito de la Colombina, «desde Sevilla a don Alonso Tello de Guzmán, pretendiente en Madrid, que fue corregidor de la ciudad de México»,¹² los temas clásicos que toca la epístola son: el desdén de la ambición, como lo indican los primeros versos del poema: «Fabio, las esperanzas cortesanas/ prisiones son do el ambicioso muere» (v. 1-2); el desprecio de las vanidades y la reflexión de la brevedad de la existencia: «Casi no tienes ni una sombra vana/ de nuestra grande Itálica, ¿y esperas?/ ¡Oh error perpetuo de la suerte humana!» (vv. 61-63); la crítica de los ideales guerreros: «¿Piensas acaso tú que fue criado/ el varón para la guerra,/ para surcar el piélagos salado,/ para medir el orbe de la tierra/ y el cerco por do el sol siempre camina?» (vv. 100-104); expresa además el anhelo por la paz y el retiro: «Ven y reposa en

el materno seno/ de la antigua Romúlea, cuyo clima/ te será más humano y más sereno» (vv. 31-33) y con ello el deseo de una muerte tranquila: «Sin la templanza ¿viste tú perfeta/ alguna cosa? ¡Oh muerte! ven callada/ como sueles venir en la saeta»; idea que se puede rastrear en las famosas coplas de Jorge Manrique: «cómo se viene la muerte/ tan callando» (vv. 5-6).

La epístola inicia con una crítica a las pretensiones cortesanas, misma que justifica con ejemplos y acudiendo a tópicos como la fugacidad de la vida e ideas de mesura. Recuerda también la existencia de la falsa virtud, en la que aconseja no caer y cierra el poema con una invitación a acompañarlo y saber «al grande fin que aspiro/ antes que el tiempo muera en nuestros brazos» (vv. 204-205). Por ello se inscribe en la epístola moral filosófica y, por tanto, pese a que tiene un destinatario concreto oculto bajo el seudónimo de Fabio, se acerca más al ensayo filosófico.¹³ Reminiscencias de la carta V a Lucilio de Séneca se encuentran en los siguientes versos: «Quiero imitar al pueblo en el vestido/ en las costumbres sólo a los mejores,/ sin presumir de roto ni de ceñido» (vv. 166-168) y, en general, a lo largo del poema.

A Claudio, de Félix Lope de Vega

La llamada Égloga a Claudio de Lope de Vega es reconocida como epístola por autores como Juan Manuel Rozas y Gonzalo Sobejano en estudios de la producción epistolar del autor. El poema fue escrito alrededor de 1632 y publicado en la obra póstuma *La Vega del Parnaso* en 1637. Por su fecha de publicación así como por los temas que discute, Rozas clasifica el poema dentro del ciclo que llama *de senectute* en Lope, junto con obras como la *Corona trágica*, el *Laurel de Apolo*, la *Dorotea* y las *Rimas de Burquillos*.

Llama la atención su inusual uso del metro: la lira de seis versos, elección creativa que Florencia Calvo identifica como una intención demarcativa de la hibridez del género epistolar y la variedad de

¹² *Ibid.*, p. 48.

¹³ Rivers, «La epístola en verso», pp. 29-30.

temas que Lope se propone expresar en el poema.¹⁴ La misma autora propone la que considero una acertada división temática del poema: un repaso rápido de su vida (vv. 1-258), un recuento de su obra culta (vv. 259-462) y una valoración de su teatro (vv. 463-546). Temáticamente, el recuento de las obras y el orgullo de su legado se mezclan con la frustración de las pretensiones cortesanas. Esta dualidad es parte de la actitud ambivalente del poema: aunque exprese ideas de deseo de retiro y de conciencia de la importancia de la trascendencia por encima de los bienes inmediatos, no deja de existir en la voz poética el deseo de reconocimiento como fundador de la nueva comedia.

Las polaridades no terminan ahí. El poema se configura en una dualidad juventud/senectud. Desde la experiencia, la voz poética se mira a sí misma en el repaso que hace de su vida y reflexiona al hacerlo sobre el paso del tiempo: «Así corre, así vuela el curso humano,/ cual suele navegante suspenderse/ que pasó sin moverse/ el golfo al oceano,/ que entre jarcias y verlas voladoras/ miró las olas pero no las horas» (vv. 61-66). Con un juego poético enumera su obra culta y subraya la autoridad que tiene para juzgar a los nuevos creadores que, dice, le han imitado. Finalmente, se lamenta del reconocimiento que no llega, y de que, por el contrario, la Corte lo desprecia. En el poema, la influencia Horaciana es marcada y necesaria porque «Horacio le garantiza a Lope la oscilación dentro de la epístola entre su contenido positivo epistolar y el componente negativo de la sátira, el otro gran discurso con el que la epístola se contamina».¹⁵ De forma específica, la subdivisión en la que se podría catalogar este poema es el de «epístola literaria», debido a sus temas y porque este subgénero en específico

[...] señalaría un grado intermedio entre la distancia y la confianza: como la moral, la literaria es una epístola que ante todo explaya una doctrina, pero esta doctrina es la mejor conocida de un poeta, y suele destinarse a compañeros de profesión, estudiantes, literatos.¹⁶

El trabajo de comparación

A continuación presento la tabla comparativa de los poemas. En los criterios de comparación señalo temas horacianos que el estudio de Rozas encuentra en el poema de Lope y que analizo en Andrada, también características más generales del estudio de Cherpark sobre la *Epístola a Fabio*, donde encuentro ciertos elementos comunes o de naturaleza ambivalente en *Claudio*; los últimos criterios son la presencia de fuentes clásicas y otras reminiscencias a autores españoles, recopiladas de los estudios usados en la investigación, e identificadas y señaladas en los poemas por mí.

¹⁴ Cfr. Calvo, «La *Égloga a Claudio*», *op. cit.*, p. 326.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 319-20.

¹⁶ Rozas, *op. cit.*, s.p.

Criterio	A Fabio	Versos	Comentario	A Claudio	Versos	Comentario
Temas horacianos						
Dignidad de la vejez	No		La voz poética critica las pretensiones cortesanas. Históricamente escrita durante la juventud (alrededor de los 35 años) a Alonso Tello de Guzmán, quien tiempo después sería corregidor de México.	Sí	Severo entre nevados desengaños,/ mejor merece fe con la experiencia/ en la propuesta ciencia/ el curso de los años,/ que no es espada de la pluma el genio,/ que la gobierna el brazo y no el ingenio. (133-138)	Reminiscencia a Cicerón en <i>de Senectute</i> con la idea de la vejez intelectual.
Palacio y cabaña	Sí	Más quiere el ruiseñor su pobre nido/ de pluma y leves pajas, más sus quejas/ en el bosque repuesto y escondido/ que agrandar lisonjero las orejas/ de algún príncipe insigne, aprisionado/ en el metal de las doradas rejas. (46-51)	Aunque no con una mención directa, se alude a la preferencia por el retiro en lugar del palacio.	Sí	En tanto, pues, que te concede espacio/ la generosa casa de Altamira,/ al margen te retira/ del centro de palacio, (7-10)	El palacio es el reconocimiento no recibido por Lope, la cabaña es el retiro resignado que supone la escritura del poema.
Meditación de la fortuna y el mecenazgo	Sí	Más quiere el ruiseñor su pobre nido/ de pluma y leves pajas, más sus quejas/ en el bosque repuesto y escondido/ que agrandar lisonjero las orejas/ de algún príncipe insigne, aprisionado/ en el metal de las doradas rejas. (46-51)	Estos versos también encierran la idea de preferir la distancia del palacio en pro de ser fiel a sí mismo.	Sí	Hubiera sido yo de algún provecho/ si tuviera Mecenas mi fortuna,/ mas fue tan importuna,/ que gobernó mi pluma a mi despecho/ tanto, que sale (¡qué inmortal porfía!)/ a cinco pliegos de mi vida el día. (175-180)	Forma parte de la actitud ambivalente. Ambiciona el mecenazgo y lo comenta con un tono que tiene un dejo de sátira.
Autoafirmación como poeta	No		En tanto epístola moral/ filosófica la voz personal es mínima.	Sí	De versos que la música amorosa/ esparce a voces cuando el dueño esconde/ de las Novelas, donde/ se alternan verso y prosa,/ de Epístolas y de obras traducidas/ ni aun los nombres permito que me pidas. (343-348)	Toda la segunda parte del poema se trata de una enumeración de su producción literaria. (259-462)

Criterio	A Fabio	Versos	Comentario	A Claudio	Versos	Comentario
Demostración de ser imitados	No		Misma razón.	Sí	Pensé yo que mi lengua me debía/ (así lo presumió parte de España,/ o el propio amor me engaña)/ pureza y armonía,/ y, si no lo permite quien lo imita,/ o deje de imitar o lo permita. (187-192)	Además de señalar ser imitado, afirma que son esos mismos imitadores quienes le impiden acceder a sus intenciones de ser beneficiado por la Corona.
Estilo horaciano						
Estilo informal	Sí		La epístola en verso, el uso de la segunda persona, el vocabulario carente de cultismos.	Sí		Mismo criterio, a excepción de una tendencia más 'barroca'.
Exempla moral	Sí	Busca, pues, el sosiego dulce y caro,/ como en la oscura noche del Egeo/ busca el piloto el eminente faro;/ que si acortas y ciñes tu deseo,/ dirás: 'lo que desprecio he conseguido,/ que la opinión vulgar es devaneo'. (40-45)	Como epístola filosófica, es natural el uso de ejemplos.	Sí	No es ciencia la que vive de opiniones/ y consta por ajenas amistades,/ ni han de arrastrar verdades/ violencias y pasiones,/ que, puesto que le admiten y le aclaman,/ aquel es sabio que los sabios aman. (535-540)	Aunque el poema está escrito con una intencionalidad concreta y personal, no filosófica, las reflexiones no son extrañas como forma de argumentar frente a sus adversarios.
Beatus ille	Sí	Ya, dulce amigo, huyo y me retiro/ de cuanto simple amé: rompí los lazos (202-203)	Este verso en específico pertenece al cuarteto final, es el retiro definitivo.	Ambivalente	Fuera esperanzas, si he tenido algunas,/ que ya no he menester a la fortuna. (545-546)	Hay retiro a partir del pesimismo que el poema expresa.
Aurea mediocritas	Sí	No resplandezca el oro y los colores/ en nuestro traje, ni tampoco sea/ igual al de los dóricos cantores. (169-171)	Expresa aprecio de la simpleza y desdén de los lujos, que son parte de las pretensiones contra las que escribe.	No		El poema, aunque de resignación, sigue funcionando dentro de la lógica del deseo de reconocimiento. No expresa una aceptación total del retiro.
Temas Epístola moral a Fabio						
Sabio	Sí	Así, Fabio, me demuestra descubierta/ su esencia la verdad, y mi albedrío/ con ella se compone y se concerta. (187-189)	La voz poética es sabia, por ello desde el inicio aconseja a su destinatario. Tiene también un momento de reconocimiento del plan moral que plantea es un fin al que la voz poética también aspira.	Ambivalente	Adoro en hombres sabios y de ignorantes huyo,/ de donde saco en cierto silogismo/ que huyo de mí mismo por lo mismo. (153-156)	Reconoce la importancia de la sabiduría y, jugando con las críticas que ha recibido, reconoce no tenerla.

Criterio	A Fabio	Versos	Comentario	A Claudio	Versos	Comentario
Paz interior	Sí	Busca, pues, el sosiego dulce y caro,/ como en la oscura noche del Egeo/ busca el piloto el eminente faro. (40-42)	La moderación que aconseja tiene como consecuencia el «sosiego dulce y caro» o la paz interior.	Ambivalente	El mundo ha sido siempre de una suerte;/ ni mejora de seso ni de estado;/ quien mira lo pasado/ lo por venir advierte. (541-544)	Existe 'paz' a partir de la resignación de su estado como poeta criticado pese a sus aportes a la literatura.
Alejamiento del mundo	Sí	Querido Fabio, seguir a quien me llama,/ y callado pasar entre la gente,/ que no afecto los nombres ni la fama. (115-117)	El alejarse es un ideal, una idea que desea siempre practicar sin un pasado de ambiciones.	Ambivalente	Voy por la senda del morir más clara/ y de toda esperanza me retiro,/ que sólo atiendo y miro/ a donde todo para,/ pues nunca he visto que después viviese/ quien no murió primero que muriese. (103-108)	Existe el alejamiento pero desde la decepción de no lograr sus intenciones.
Contención de las pasiones	Sí	Más triunfos, más coronas dio al prudente/ que supo retirarse, la fortuna,/ que al que esperó obstinada y locamente. (13-15)	Es una de las intenciones morales del poema. El terceto es un exempla moral que tiene como idea de fondo la contención.	No		Podría clasificarse la escritura del poema como reaccionaria, aunque tenga también una intención de aceptación pesimista. No hay en él ideales de contención.
Deseo de una muerte tranquila	Sí	¡Oh muerte!, ven callada/ como sueles venir en la saeta;/ no en la tonante máquina preñada/ de fuego y de rumor, que no es mi puerta/ de doblados metales fabricada. (182-186)		Sí	que la breve distancia/ de mi vida a mi muerte,/ que el premio, aunque es forzoso desealle,/ más vale merecelle que alcanzalle. (159-162)	La escritura del poema se puede entender en el contexto del último Lope como una búsqueda de tal tranquilidad.
Forma epístola española						
Uso de metro	Terceto			No	Lira de 6 versos	
Vocativo	Sí		Genérico: Fabio Aparece cuatro veces, fungen como separación temática.	Sí		Claudio (Claudio Conde, amigo de Lope de Vega) Cinco veces, no coinciden siempre con la separación temática.
Presencia de fuentes clásicas						

Criterio	A Fabio	Versos	Comentario	A Claudio	Versos	Comentario
	Sí	Basta, al que empieza, aborrecer el vicio,/ y el ánimo enseñar a ser modesto; (136-7)	Menéndez Pelayo: Horacio (género, tópico del retiro Saty. I, 2 v. 115-116, epístolas 1)	Sí	Pues, Claudio, así se muda cuanto vive (97)	Séneca y Heráclito (con la idea de la fugacidad).
		Quiero imitar al pueblo en el vestido,/ en las costumbres sólo a los mejores,/sin presumir de roto y mal ceñido. (166-8)	Lucrecio <i>de rerum natura</i>		y tú en reír y yo en llorar, ¡qué extremos!, Demócrito y Heráclito seremos. (11-12).	Mención directa.
		La codicia en las manos de la suerte/ se arroja al mar, la ira a las espadas (196-8)	Ariosto (sátira IV) Degli nomini son varii gli appetiti a chi piace la chierca a chi la spada a chi la patria a chi li strani liti.		mejor merece fe con la experiencia/ en la propuesta ciencia/ el curso de los años (134-6)	Cicerón, <i>de senectute</i> .
		El ánimo plebeyo y abatido/ elija, en sus intentos temeroso./ primero estar suspendido que caído: (7-9)	Cherpack: Séneca <i>Ad Lucilium</i>		Débenme a mí su principio el arte,/ si bien los preceptos diferencio/ rigores de Terencio.	Horacio (estilo, idea de poeta imitado)
Autores españoles						
Fernando de Herrera	Sí		Tópico: breve vida.	Sí	ni pido más lugar a mi ignorancia/ que la breve distancia/ de mi vida a mi muerte, (158-60)	Tópico: breve vida.
Jerónimo Lomas Cantoral	Sí	Las enseñanzas grecianas, las banderas/ del senado y romana monarquía,/ murieron, y pasaron sus carreras/ ¿Qué es nuestra vida/ más que un breve día? (64-7)	Tópico: <i>ubi sunt?</i>	Sí	Así corre, así vuela el curso humano,/ cual suele navegante suspenderse/ que pasó sin moverse/ el golfo al oceano,/ que entre jarcias y verlas voladoras/ miró las olas, pero no las horas (61-66)	Tópico: <i>ubi sunt?</i>
Jorge Manrique	Sí	¡Oh muerte!, ven callada/ como sueles venir en la saeta (182-3)	Idea de la muerte callada.	Sí	Voy por la senda del morir más clara (103)	Idea del río que lo lleva.
Francisco de Medrano	Sí	Dejémosla pasar como a la fiera/ corriente del gran Betis, cuando airado/ dilata hasta los montes su ribera. (19-21)	Imagen del río desbordado	Sí	Pendientes de los altos masteleos,/ flámulas de colores competían/ con las ondas, que hacían/ lascivos escarceos/ sufriendo escalas y brumetes rudos (43-7)	Imagen del río desbordado. (mediante la ida de navegante de los versos 19 al 72).

Criterio	A Fabio	Versos	Comentario	A Claudio	Versos	Comentario
Rodrigo Caro	Sí	Casi no tienes ni una sombra vana/ de nuestra grande Itálica, ¿y esperas? (61-2)	<i>Canción a las ruinas de Itálica</i>	No		
Francisco de Rioja	Sí	Un ángulo me basta entre mis lares,/ un libro y un amigo, un sueño breve, (127-8)	Tópico: sabio ocio	No		
Garcilaso de la Vega	No			Sí	sigo, imito, envío/ Virgilio Borja, Garcilaso Ovidio. (533-534)	En el caso de este poema, probablemente por la cercanía genérica a la égloga.

Conclusiones

Sobre las intenciones cortesanas del último Lope, Juan Manuel Rozas comenta: «No es sólo, como se ha pensado, un capítulo más de sus pretensiones de ser cronista, sino un planteamiento, diríamos que radical, de sus méritos, dirigidos a obtener un oficio o ayuda en Palacio, que llena todo un capítulo —el último— de su existencia, desde 1631 a 1635».¹⁷ Es decir, Lope bien podría ser el Fabio al que Andrada escribe. Aunque en apariencia se alejen, los poemas convergen en temas, sea por influencias comunes o similares. Por distintos caminos y diferentes intencionalidades, los temas así como la hibridez del género al que pertenecen los poemas los acercan: es este reconocimiento el origen del interés en la presente comparación, pues, aunque Lope escribe a Claudio Conde, su amigo de juventud, ¿no es Andrada el joven que escribe a Fabio, nombre que oculta la identidad de su también joven amigo, Alonso Tello de Guzmán? ¿Andrada no escribe aconsejando a su amigo Fabio retirarse de las pretensiones cortesanas y no Lope, con decepción quizá, admite que retirarse de ellas es lo que le queda por hacer? Sin hablarse históricamente, quiero decir, al menos en el plano del estudio de la literatura española, los poemas se comunican.

¹⁷ *Ibid*, s.p.

Fuentes

Antón Corberó, Bruno, *Influencias del pensamiento estoico y el tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea en Andrés Fernández de Andrada y Meléndez Valdés*, tesis de grado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2019. <<https://ddd.uab.cat/record/211564>>.

Artigas Ferrando, Miguel, «Algunas fuentes de la Epístola moral a Fabio apuntadas por Menéndez y Pelayo», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* [1925], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2019. Consultado el 15 de febrero de 2025. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/algunas-fuentes-de-la-epistola-moral-a-fabio-apuntadas-por-menendez-y-pelayo-977556>>.

Calvo, Florencia, «La égloga a Claudio de Lope de Vega. Sistemas métricos y homenaje literario» en *Romance Notes* 57, no. 2, 2017, pp. 317-327. <<https://www.jstor.org/stable/90012912>>.

Cherpack, Clifton C., «Some Senecan Analogies in the Anonymous Epístola Moral a Fabio», en *Modern Language Notes* 68, no. 3, 1953, pp. 157-159. <<https://doi.org/10.2307/2909373>>.

Cioranescu, Alexandre, *Principios de literatura comparada*, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1964. Consultado el 15 de febrero de 2025. <<https://archive.org/details/principiosdelite0000cior/page/n11/mode/2up>>.

Fernández de Andrada, Andrés. *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, edición, estudio y notas de Dámaso Alonso, Círculo de Lectores, Barcelona, 2014 [libro electrónico].

Hernández Lasa, Jorge, *La «Epístola moral a Fabio»: fuentes y sentido*, tesis de grado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013. <<https://ddd.uab.cat/record/112526>>.

Mascia, Mark J., «Constructing authority in Lope de Vega's 'Égloga a Claudio': Self-referentiality, Literary Judgement, and Ethics», en *Romance Notes* 45, no. 2 (2005), pp. 181-191. <<http://www.jstor.org/stable/43801860>>.

Río, Ángel del, *Historia de la literatura española*, tomo 1, Rinehart and Winston, Nueva York, 1963 [PDF].

Rivers, Elías L., «La epístola en verso del Siglo de Oro», en *Draco*, núm. 5-6 (1993-1994), pp. 13-31. <<https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/10126/18487440.pdf?sequence=1>>.

Rivers, Elías L., «The Horatian Epistle and Its Introduction into Spanish Literature», en *Hispanic Review* 22, no. 3 (1954), pp. 175-194. <<https://doi.org/10.2307/470430>>.

Rozas, Juan Manuel, *El género y el significado de la «Égloga a Claudio» de Lope de Vega*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002. <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd2t4>>.

Sobejano, Gonzalo, «Lope de Vega y la epístola poética», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coordinado por Manuel García Martín, Vol. 1, 1993. <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_004.pdf>.

Vega, Lope de, *La Vega del Parnaso* [1637], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 15 de febrero de 2025. <https://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/obra/la-vega-del-parناسo--0/>.

¿Causa de la muerte? Burla y encarnación de la mirada enferma. La exhumación de «El tuerto»

Diana Hernández Castillo

Introducción

En este trabajo nos proponemos rescatar un documento, ahora histórico, un cuento elaborado por Francisco Zárate Ruiz (1877-1907), un decadentista¹ del cambio de siglo mexicano que colaboró en la *Revista Azul*, la *Revista Moderna*, *Savia Moderna* y *El Mundo Ilustrado* (este último conocido como el «semanario de las élites»). De acuerdo con Landeros: «los relatos de Zárate Ruiz [...] no tuvieron una periodicidad regular [...] A lo largo de su vida, se desempeñó como redactor, editor o director de distintos periódicos, al tiempo que ocupó diferentes puestos administrativos, privados y públicos». En este tenor, podría argumentarse que su decadentismo e ideas estéticas se apegaron al estilo de Bernardo Couto Castillo (1880-1901) quien, se ha asegurado, tuvo «un antecedente en el seguidor mexicano de Poe, Francisco Zárate Ruiz», Ciro B. Ceballos (1873-1938), Alberto Leduc (1867-1908) y Julio Ruelas (1870-1907), entre otros, en la *Revista Moderna*. Sin embargo, Zárate no se integró ni encajó en dicho grupo totalmente.²

¹ Como menciona Bobadilla, «a principios de la década de 1890 aparece en México un grupo que, conscientemente, retoma, reelabora y proyecta a nivel nacional un proyecto estético al que inicialmente se llamó como “decadentista”. Después de una serie de polémicas [...] alrededor de 1896 o 1897, se renombró como “modernista”, e hizo suyo y compartió el modelo estético ya conocido como tal en el resto de Hispanoamérica». El decadentismo, en sus inicios, «representó el “hastío”, las “convulsiones angustiadas”, la duda existencial y religiosa [...] se asumía como un nuevo estado de conciencia que revelaba nuevas emociones y percepciones del mundo [...] está ubicado en el nivel del punto de vista, de la perspectiva del hombre y del mundo que se articula a través de las sensaciones, del estado del espíritu, del estado de ánimo suprasensible e hiperestesiado, del refinamiento espiritual de los narradores». Así, se puso el acento en la intuición, la percepción y «las motivaciones que están más allá de las apariencias sensoriales». De esta manera, los decadentistas no huirían de la realidad. Buscaban nuevas percepciones «sublimas e infinitas [...] que revelaran un sentido humano y humanista más pleno» en el terreno abyecto y escabroso, pues este abordaje aseguraba distanciarse de otras corrientes literarias hegemónicas, como el costumbrismo y realismo. Pero también revelaban un mundo interno que mostraba la represión de la época, despojándose del velo de las apariencias. Además, ese mundo interno revelaba «las sensaciones que evocaban los estímulos externos». Ello quedó materializado con la narración en primera y tercera persona, retrato psicológico de la autoría de los cuentos decadentistas. Cfr. Gerardo Bobadilla, *Cuento y decadentismo en el modernismo mexicano. 1890-1900*, pp. 105-110, 112, 114 y 116.

² Alfredo Landeros, *Rescate, edición y estudio de la obra narrativa periodística de Francisco Zárate Ruiz (1877-1907)*, pp.

¿Por qué? Creemos que hay, por el momento, tres conjeturas. La primera es que Zárata, hacia 1896, fue denunciado por el director de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP), Vidal Castañeda y Nájera (1836-1903), y apresado por redactar algunas notas, según el criterio de Castañeda, difamatorias que calumniaban a dicha institución educativa. En segundo lugar, el género cultivado por el cuentista era «poco entendido» para la época (1901) y causaba una mezcla entre «extrañeza» y aprobación.³ Y, finalmente, en 1899, Zárata tuvo que dejar su puesto de prefecto en la ENP porque se desencadenó un nebuloso proceso de amonestación⁴ por el mal uso de un arma punzocortante entre los preparatorianos.⁵

Si revisamos la producción literaria zaratiana, veremos que algunos sucesos, como el abandono de la prefectura, quedaron materializados en sus cuentos.⁶ En esta línea, es posible encontrar huellas del autor en su cuentística. Dichas huellas detallan, por lo general, el dolor, la venganza, el martirio, la desesperación, el odio, el escarnio, la violencia, así como la ridiculización de seres humanos, no humanos (animales) y del mismo

Zárata. Esos sentimientos, sensaciones y emociones, en ocasiones, derivaron en malestares físicos o enfermedades que exigen ser revisados, como si realizáramos una verdadera exhumación, para determinar la verdadera causa de esa *muerte simbólica*, o real, en los personajes de algunas obras de la producción literaria zaratiana.

De este modo, en esta exhumación le practicaremos una autopsia al cuento «El tuerto», publicado el 20 de mayo de 1900 en *El Mundo Ilustrado*, pues el documento en sí (específicamente el desenlace del texto) pregunta al lector su opinión sobre lo que realmente le ocurrió al autor. Para ello *desenterraremos* y *examinaremos*, minuciosamente, cada parte del cuento transcribiéndolo (tal cual está redactado) y dialogando con él a través de diversas «teorías de la mirada» y del humor (pertenecientes a las ciencias sociales y humanidades), abordándolo como un verdadero cadáver para hallar los males que aquejaron a los protagonistas. Así, este trabajo revela, en cada parte *exhumada*, una innovación metodológica en el rescate documental que permite comprender una de tantas miradas latentes en documentos históricos que posibilitan el binomio historia-literatura del cambio de siglo mexicano.

La cabeza. La «exhumación macabra»:7 entre la flecha de Cupido y la luna siniestra

El título del cuento está ilustrado con la siguiente imagen que es la *cabeza* que dirige nuestra exhumación:

XXXVI y XXXVIII-XXXIX; Christopher Domínguez, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XIX*, p. 257.

³ Landeros, *op. cit.*, pp. XXXV-XXXVI y XLI.

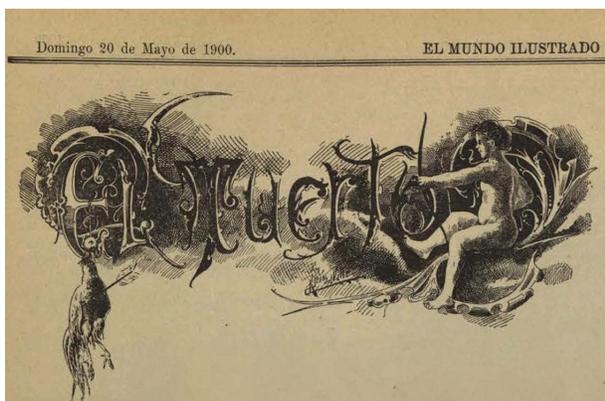
⁴ Es nebuloso porque aún estamos en archivos históricos recolectando y cotejando la información que clarifique (en su totalidad) cuál fue el verdadero papel del cuentista en esa amonestación. Zárata, el 23 de agosto de 1899, reportó a dos alumnos porque uno de ellos había herido con un cortaplumas a otro de manera accidental. Este suceso, como bien lo indica el Libro de Partes de Prefectos donde Zárata anotaba los castigos e inasistencias, detalla que dicho acontecimiento fue informado al director de la ENP para descubrir al culpable. Sin embargo, Zárata abandonó la prefectura enseguida. Es posible que quizá las autoridades de la ENP lo obligaran a renunciar porque esos alumnos formaban parte de la élite mexicana. Cfr. Diana Hernández, *La venganza como eje articulador de las ideas en El Mundo Ilustrado. El caso de Francisco Zárata Ruiz*, s/p. Pero esta es una hipótesis provisional.

⁵ *Ibid.*

⁶ Un ejemplo de ello es el cuento «Una venganza» publicado en *El Mundo* el 26 de noviembre de 1899. *El Mundo* cambió su nombre a *El Mundo Ilustrado* en 1900. Cfr. Viveros, *La construcción de una sociedad moderna: discursos literarios y visuales en El Mundo Ilustrado (1894-1914)*, p. 131.

⁷ Para ahondar más en las «exhumaciones macabras» y la idea de autopsias a seres sobrenaturales véase Montejo, *Autopsias a vampiros: la macabra búsqueda de criaturas sobrenaturales en Estados Unidos*, s/p.

Imagen 1. El misterio del cadáver de «El tuerto»



Fuente: Francisco Zárate, *El tuerto*, s/p.

La primera imagen muestra un gallo muerto que, al parecer, fue flechado por Cupido. ¿Acaso la flecha lo mató? De ser así, ¿entonces el gallo murió de amor? Si contemplamos la imagen veremos que el gallo cuelga de la letra «E». Es decir, está ahorcado. ¿Fue un suicidio? ¿La flecha lo remató? ¿O la flecha primero lo hirió y, por tanto, decidió suicidarse? Si observamos nuevamente el título ilustrado de «El tuerto», cerca del gallo se encuentra una luna menguante siniestra que ríe y mira burlonamente, macabramente satisfecha. ¿Por qué es una luna menguante? ¿Qué se oculta o, mejor dicho, quién se oculta atrás de ese suceso funesto? ¿Quién es la luna? Una pista la da el inicio del cuento:

Como si no bastara para mi desesperación el vocerío de los chiquillos en retozo, allá en el patio que quedaba á mis espaldas, vino á tomar parte en mi desgracia «El tuerto.»

Hasta ese día lo conocí, era nuevo en el gallinero de la corraliza que se extendía á mi vista, un poco abajo de la ventana ante la cual solía yo trabajar, tarde con tarde.

¡Qué ridículo era! Un ridículo pisaverde.

Horriblemente crestado, con la cresta amoratada, con esa coloración que toma la cara de los viejos enfisematosos, y asquerosamente calvo. El ojo derecho perpetuamente clausurado.

La coloración de las plumas, le fingía un chaleco enorme de piqué amarillo con

salpicaduras negras; pantalón blanco muy corto y ajustado, y las plumas de la cola, verdosas y brillantes, flotándole, como los faldones de un levitón viejo enorme.

Caminaba con fingida y grotesca gallardía; doblando exageradamente las piernas, contoneándose volviendo con brusquedad de un lado para otro la cabeza, y lanzando orgulloso, imbécilmente orgulloso, su mirada izquierda en derredor.

De cuando en cuando, se detenía, y lanzaba al viento su grito ronco, destemplado; ¿era el canto del gallo? No; ese no era el canto del gallo; era un graznido extraño. Su compañero de habitación sí cant[a]ba; había en su voz inflexiones, había dulzura; ¡oh! pero «el tuerto» no tenía más que una horrible aspereza en la garganta, una voz asperjada de puas, como cuerpo de erizo.

El ki-ki-ri-kí sonoro del rey del gallinero, se convertía en su pico, en un hi-hi-hí angustiosamente aspirado.

Yo experimentaba la misma molestia que se siente cuando se oye hablar á una persona enferma, cuya voz apenas suena.

«El Tuerto» me fué antipático; pero no lo odiaba yo, como he odiado á muchos animales y á muchos hombres, con deseos de muerte para ellos; lo despreciaba con un desprecio lleno de risa.⁸

En esta cabeza exhumada notamos que la mirada que ve (la del autor), la que describe al gallo, estuvo regida por un odio burlón, un desprecio repleto de humor. Dicha mirada y risa empezaron a confinar al gallo, a cercarlo, a repudiarlo y, sobre todo, a aproximarle a la muerte. Pero ¿de qué tipo de muerte se hablaría? ¿Sería una elección propia, como un suicidio? ¿Un asesinato? De ser así, ¿perpetuado por quién o quiénes?

Al describir el motivo de su burla, siguiendo lo dicho por Thomas Hobbes y Charles Baudelaire, el autor queda expuesto como un «sujeto que ríe» a causa de «algo deformado en otro», resultado de una superioridad «signo de una grandeza infinita

⁸ Francisco Zárate, *El tuerto*, s/p.

y de una miseria infinita». ⁹ Esa risa, ese odio, esa burla (es decir, ese humor cruel) pronto se materializa contra el gallo:

Y él, como si creyera que su voz tenía bellezas dignas de mostrarse, seguía lanzando su ronquísimo grito. Perseguía con tenacidad á una hermosa gallina blanca, con blancura deslumbradora.
El contraste era grande y vergonzoso para él.
El la perseguía y la perseguía, y ella se le fugaba.¹⁰

El torso y el corazón que bombea odio, desprecio y burla

El autor, al presenciar los intentos fallidos del gallo para conquistar a la gallina, se entromete en la vida cotidiana del gallinero. Siguiendo este hilo conductor, en este cuerpo exhumado, pasamos a la parte del tronco del cadáver: un cadáver cuyo corazón bombeó humor cruel y cuyas extremidades superiores fueron usadas para violentar al gallo:

Cuando ví que estaba á punto de darle alcance, arroje á la cabeza una pelotilla de papel: se detuvo, y nuevamente gritó; esa vez con susto.
Repuesto un tanto, volvió á su persecución.
Muchas veces evité de igual modo que se aproximara demasiado á ella. Gustaba yo de verlo un poco cerca, porque resultaba más la hermosura blanca de la perseguida.¹¹

Esto último revela deseos competitivos en el autor, ligados a deseos animales, que «se vuelve[n] verdaderamente humano[s] cuando se dirige[n] hacia otro deseo, y no simplemente hacia un objeto». ¹² Ese otro deseo surge de la mirada y la risa que son el motivo, el verdadero deseo, que movilizó el corazón de nuestro texto: evitar que el gallo se aproximara a la gallina y, a su vez, contemplarla. Ahora bien, ese deseo debe «ser reconocido por el otro [el gallo y los

⁹ José Antonio Llera, *Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor*, s/p.

¹⁰ Francisco Zárate, *El tuerto*, s/p.

¹¹ *Idem*.

¹² Peter Wollen, *Teoría de la mirada*, p. 87.

demás animales del gallinero], el deseo de ver que lo que uno es, o tiene, es deseado por otros»¹³:

Cada vez que le asestaba un nuevo golpe de papel, mientras él me arrojaba encima su «siniestra» mirada, ella se le burlaba, cuchicheando con el compañero de vida. Ese sí que era hermoso y joven; con razón se disputaban su amor ellas.

Era fuerte y grande; por eso veía al «tuerto» con desprecio, y no se ocupaba en ir á castigarlo. Sólo se reía cada vez que yo lanzaba al ridículo gallinaceo, una nueva pelotilla de papel.

Repetidas veces pasó por la carita del ovíparo tenorio la risa de su burla. Y para hacer mayor esa burla, se fingía asustado por lo que pasaba al compañero, y después daba á su canto notas de carcajada.

Hubo momentos en que me guiñó los ojos, como para interrogarme qué pensaba yo de su rival. Y me reía con él, y nos reíamos del «tuerto.»

También la graciosa cara de ella, la ví bañada de risa á menudo.

Lejos del perseguidor rascaba la tierra, como si buscara algo que hubiera perdido, y luego con miradas de soslayo lo provocaba hasta que él emprendía nuevamente su tarea, y ella emprendía nuevamente la carrera de la huída.

Y allí permanecí gastando muchos cigarros y ninguna tinta, hasta que, apenas se veían ya á lo lejos las nubes que perezosas bajan á recostarse sobre las montañas.

Para ellos era muy tarde. Acaso yo era quien los había desvelado.

Todos fueron á recogerse.¹⁴

De esta manera, el humor cruel del autor (que comparte algunos ecos autobiográficos con Zárate, dado que también es escritor) fue contagiado a otros miembros del gallinero de modo tal que desarrollaron una comicidad bufonesca y burlesca sumamente agresiva¹⁵ con el objetivo de exhibir y humillar al gallo envejecido. Pero ¿dicha tarea tuvo éxito? ¿Lograron atormentar al gallo?

¹³ *Ibid*, p. 88.

¹⁴ Francisco Zárate, *El tuerto*, s/p.

¹⁵ Llera, *op. cit.*, s/p.

Desde la reja de entrada de su común habitación, «El tuerto» me aventó por despedida su mirada rabiosa.

Al reirme de él por última vez en el día, estuve á punto de hacerle una mueca, como un chiquillo mal educado reñido con otro.

Cuando lo ví la segunda tarde, seguramente porque la noticia de nuestra burla, había circulado en el gallinero, todos los habitantes de allí se mofaban de él.

A veces se escuchaba un coro de risas que de seguro habían ensayado cuidadosamente de antemano, para que resultase muy uniforme.¹⁶

Siguiendo este hilo conductor, hay una importancia en la mirada, pero también en «la devolución de la mirada, en reconocimiento del deseo del otro».¹⁷ En este tenor, «El humor puede agredir buscando la complicidad con el receptor»,¹⁸ receptores que no solo son los habitantes del gallinero, también se refiere al público lector. Si contemplamos nuevamente la primera imagen observaremos que la luna siniestra, en realidad, es un personaje del cuento, presumiblemente el autor. Derivado de ello, el Cupido que flechó al gallo representa una tragedia, puesto que dicho ser mitológico «no siempre fue defensor de los enamorados, también fue el causante de un sin fin de catástrofes motivadas por el deseo» y la codicia.¹⁹

Extremidades inferiores: echar a andar la autodestrucción del gallo

Una vez que se materializó el humor cruel en el gallinero, se intensificó el odio del gallo hacia el autor. Ese odio bombeado por el corazón pronto circuló en las extremidades inferiores, lo que *echaría a andar* el final fatídico del gallo:

«El tuerto» me demostraba su odio, un inofensivo y ridículo odio de gallo, con su mirada dura, muy dura, que, para ir á clavárseme en el cuerpo, le salía

constantemente de su ojo—ojo enrojecido y brillante que hacía imaginarse una lamparilla colocada detrás de él.²⁰

El gallo devuelve la mirada como una forma de resistirse a los deseos competitivos del autor. Su mirada penetra cada vez más en él sin que este último sepa que gracias a esa *mirada enferma* el gallo se irá encarnando en él. Ahora bien, se encarna no solo la enfermedad, también el deseo animal del gallo (contemplar la belleza de la gallina) al grado que el autor pierde el sentido de la realidad y abandona la escritura. La encarnación de la *mirada enferma* ocasiona que el autor observe determinadas cotidianidades en el gallinero, derivadas de su humor cruel, y nos preguntamos ¿qué permite *mirar* un ojo enfermo? ¿Qué se muta, se encarna y se habita? La respuesta está en el odio burlón circulante presente en el cuento:

Estaba encaprichado en que había de ser su amante la gallina blanca, y no perseguía á alguna otra; desde que les abrían el pequeño gallinero, para que gozasen de una relativa libertad en el corral, renovaba su labor de persecución tras ella.

Salía á paso majestuoso, después de inclinar la cabeza al pasar bajo la puerta bastante alta; ¡temía, convencido de su talla, lastimarse la cresta amoratada.

Sacudía las alas, como esos hombres que al salir de una pieza en donde sintieran sofocante calor, se dan aire agitando el saco contra el cuerpo.

Después, como siempre, levantaba pausadamente la pierna, y avanzaba pavoneándose.

Me miraba con amenaza, previniéndome que no fuese á empezar mi cotidiana y desesperante burla, que luego secundaban sus congéneres.

Alguna vez me causaba lástima, y me retiraba de la ventana; pero casi siempre, al contrario, deseaba mortificarlo; pues que ¿no comprendería qué ridículo era su papel?

¹⁶ Francisco Zárate, *El tuerto*, s/p.

¹⁷ Wollen, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸ Llera, *op. cit.*, s/p.

¹⁹ Ana Cristina, *Cupido a través de la literatura*, s/p.

²⁰ Francisco Zárate, *El tuerto*, s/p.

Por las madrugadas, cuando oía yo su cavernosa voz, cuando se complacía en romper el silencio con su ronco grito, me lo imaginaba «medio despierto,» con su pobre ojo cerrado, ya pensando en sus planes de conquista, y me reía entre las sábanas.²¹

Como puede apreciarse, la acción de mirar del gallo tiene como objetivo perturbar. De acuerdo con Wollen, «captar una mirada no es aprehender una mirada entendida como objeto del mundo [...] es ser conscientes de *ser mirados*». Así, quien es mirado es convertido en un objeto que es contemplado con fuerza. De esta manera, el gallo emprende una «batalla de miradas» con el propósito de subyugar²² al autor. Esa fuerza dota de imaginación a este último: se imagina cómo visualiza, para mofarse, la mirada clausurada (y el deseo) del *otro* enfermo y deformado. Siguiendo lo dicho por Hernández, gracias a la fantasía, lo psicópata, lo humorístico y aborrecible, en Zárate, es muy difuso el «límite entre lo animal y lo humano»,²³ sobre todo en lo que respecta al deseo.

Finalmente, la confinación a la burla perpetuada por el autor, y continuada por los miembros del gallinero, retornó necesariamente a la cabeza donde se originaron y agolparon diversas emociones y sentimientos de ira, tristeza, rabia y desesperación que invadieron a los animales.

De vuelta a la cabeza: el ojo y la culminación de la encarnación

De acuerdo con el autor:

Una tarde observé que el gallo joven ya no reía; parecía disgustado, parecía que encontraba demasiado tenaz la persecución del «tuerto».

Ya no había notas de carcajada en su canto, y se paseaba cabizbajo; golpeaba nerviosamente el suelo con las patitas, y pasaba el pico, lo

arrastraba contra la tierra de uno y otro lado, como los carniceros afilan su cuchillo antes de cortar.

En momentos en que el necio se acercaba á la dama blanca, quién sabe qué gritó el joven; los compañeros de gallinero no se rieron en coro, sino que, uno tras otro murmuraron muy por lo bajo, algo que no pude entender. Un pavo viejo que reía siempre larga y estrepitosamente, dió un chillido breve, cortado, lúgubre, y se acercó á un pavipollo, con el cual se puso á cuchichear.²⁴

Como puede apreciarse, en esta última cita, el autor no logra comprender el extraño comportamiento de los animales de corral. Sin embargo, la lenta encarnación del gallo (gracias al ojo enfermo que lo estuvo observando), en él, le permitió contemplar, y escuchar, la agresividad, la tristeza, las miradas (o la evitación de éstas), los gritos, los murmullos, los silencios y las ausencias que acontecieron en el gallinero:

«El tuerto» pareció entristecerse.

Y todos en silencio, entraron temprano en el dormitorio, y subieron á sus camas. (?)²⁵

Desde entonces disminuyeron las burlas.

Dos gallinas serias, matronas respetables, se paseaban juntas, comentando el caso.

Las pollas veían con indiferencia al enamorado.

El gallo joven, taciturno, vigilaba constantemente á su horrible rival. Este lo veía también con rabia, con desesperación algunas veces, ó no lo veía otras; permanecía triste, meditabundo, ¡fúnebre! olvidado en un rincón.

Y, ¡ya no gritaba!

La gallina blanca no salía del gallinero.²⁶

Sin embargo, el autor, en esta lógica del «sujeto que ríe» por ser superior al gallo, no cesó en sus burlas:

²¹ Francisco Zárate, *El tuerto*, s/p.

²² Wollen, *op. cit.*, pp. 90-91. Cursivas en el original.

²³ Sergio Hernández, *The Imp of the Perverse, inspiración de tres cuentos fantásticos mexicanos*, p. 128.

²⁴ Francisco Zárate, *El tuerto*, s/p.

²⁵ Colocar «un signo de interrogación entre paréntesis [...] es un artificio que marca una distancia respecto al narrador, porque invita a dudar de lo que éste dice». Cfr. Landeros, *op. cit.*, p. XVI.

²⁶ Francisco Zárate, *El tuerto*, s/p.

Sólo un perico de la vecindad ayudaba á mi risa, pues sabía imitar perfectamente el grito ronco y destemplado que, antes brotaba tan á menudo de la garganta del «tuerto,» llena de una horrible aspereza, aquel hí-hí-hí angustiosamente aspirado que hacía sentir la molestia que se experimenta oyendo hablar á una persona enferma, cuya voz apenas suena.²⁷

Así, tras una serie de desprecios y exposiciones a la humillación, la confinación del gallo a la burla culminó en un final fatídico:

En la noche, desde que hubo silencio, trabajaba yo ante mi mesa pobre.

Serían las doce, cuando se oyó el grito del «tuerto». Era extraño que graznase otra vez, y á esa hora.

Después, todos lo secundaron con gritos desesperantes, y el perro despertado de su buen sueño por aquella gritería, empezó á ladrar con furia.

El ruido se prolongaba, y yo no podía trabajar.

Las gallinas cacareaban dolorosamente; pedían auxilio; y el perro protestaba, porque no lo dejaban volver á su sueño.

Un drama de gallinero: «El tuerto,» insistiendo neciamente en sus imbéciles pretensiones, habría provocado la ira del gallo joven, y reñirían; ó bien, el malvado habría dado muerte, traidoramente, con premeditación... era capaz de todo: á mí, si hubiera podido, me habría asesinado.²⁸

Este último párrafo permite precisar cómo a través de la *mirada enferma* el autor imaginó dos escenarios derivados del humor cruel que él inició, acontecimientos que implicarían a su cómplice de burlas: el gallo joven. Pero la muerte del gallo sería, en realidad, un suicidio:

La algarabía era insoportable.

Abrí de par en par la ventana, y por ella salté al corralillo.

¡Qué viento y qué frío! las estrellas temblaban.

Llegué; el espectáculo fue original: «el tuerto», cerca del techo del gallinero, se columpiaba enredado entre una cuerda vieja del tendedero que le oprimía el cuello.

Aproximé la luz, y lo ví estremecerse por la última vez, y por la última vez, lanzarme una siniestra mirada del redondo ojo brillante y enrojecido.

El gallo joven y hermoso, fuerte y grande, me veía atentamente. Estaba tranquilo; él no había gritado; nada había hecho.

Cerré la puerta del gallinero, y todo volvió al silencio.²⁹

El suicidio del gallo tuvo un propósito: crear alboroto con tal de captar la atención del autor para que este acudiera al gallinero para *verlo* agonizar. En este proceso de auto estrangulamiento (colocarse a una altura considerable para ser iluminado con luz artificial), el gallo logra completar la encarnación de su enfermedad en el autor:

Al día siguiente, empecé á enfermar del ojo derecho, y al fin lo perdí.

Algunos dicen que me felicite de no haber perdido los dos; opinan como los médicos, que fué la enfermedad causada, porque salí violentamente de la habitación en que había estado trabajando durante tanto tiempo.

Eso los médicos, pero me parece una extraña coincidencia.

¡Oh! aquella última mirada siniestra del ojo enrojecido y brillante....

— Ustedes ¿qué piensan?³⁰

Es así como la causa de la muerte, del suicidio en realidad, fueron el odio burlón y el humor cruel vertidos, poco a poco, en el cuerpo del gallo envejecido. Ello nos hace reflexionar acerca de los motivos externos que orillan a un ser, no humano en este caso, a suicidarse. En este caso, deseos competitivos, superioridad, la comparación entre juventud y vejez, así como entre fealdad y hermosura, risas y amor no correspondido, atravesados por una serie de «batallas de miradas», ocasiona-

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

ron finales fatídicos tanto en el gallo como en el autor quien, a lo largo del cuento, reveló una «miseria infinita» revestida de superioridad. Ahora bien, con el deceso del gallo, el autor se posiciona como un individuo inferior «físicamente» que, con su mirada clausurada, refuerza su decadentismo al convertirse en un observador que *mira* al mundo a través de sensaciones ligadas al, como dice Bobadilla, «ánimo suprasensible e hiperestesiado».

Reflexiones finales

Como mencionábamos líneas arriba, en la primera imagen de este texto la luna siniestra sonríe de manera macabra. Al finalizar la exhumación, podemos advertir que es una luna menguante porque la *otra cara* oculta el ojo perdido del autor. Sin embargo, la risa continúa, puesto que es una risa eterna; una risa que contribuyó a la extinción del deseo, así como a la (auto)destrucción suicida de un ser vivo. Por ello, creemos, que la posición de la luna está cuidadosamente colocada detrás del gallo.

Finalmente, cabe destacar que los propósitos principales de esta exhumación fueron rescatar documentación resguardada u olvidada en archivos históricos digitales. Asimismo, pretendemos dar a conocer escritores latinoamericanos poco conocidos, como es el caso de Zárate. Si ahondamos en su producción literaria y la cotejamos con fuentes históricas que detallen su vida laboral e intelectual, lograremos descubrir por qué no fue un autor tan reconocido en *La República de las Letras* del siglo XIX y a lo largo del siglo XX en México. Por otro lado, su cuentística, influenciada por la literatura norteamericana y quizá francesa, como Guy de Maupassant,³¹ podría ser un elemento clave para comprender a las publicaciones periódicas más prestigiosas, como *El Mundo Ilustrado*, dentro de las corrientes literarias nacionales e internacionales³² que circularon en tales impresos, como el decadentismo. En este sentido, como se mencionó

líneas arriba, los autores de esta corriente literaria hicieron énfasis en «la dimensión psicológica» al pensar en un público lector que los leía en la “prensa periódica”. Ejemplo de ello es el final zaratiano: «—Ustedes ¿qué piensan?». Así, hay «malicia [...] destreza narrativa, cálculo de los efectos y saber ocultar otra u otras historias en la historia principal».³³ Pero no solo a nivel textual, también en el rubro visual, como fue el caso de la luna siniestra que se oculta en el título ilustrado. Si contemplamos este título veremos que contaba con «una calidad nunca antes vista» lo que, en conjunto con las temáticas y problemáticas sociopolíticas y culturales abordadas, convirtieron a *El Mundo Ilustrado* en una publicación «de lujo» con ilustraciones y tipografías cuyo objetivo era «crear un imaginario moderno y modernizador de la sociedad».³⁴ De este modo, esta exhumación puede contribuir a examinar nuevas aristas en el campo de la historia literaria, de las artes visuales, de la historia de las publicaciones periódicas, así como algunos aspectos sociopolíticos y culturales latentes en el cambio de siglo mexicano.

³¹ Véase Viveros, *La construcción de una sociedad moderna: discursos literarios y visuales en El Mundo Ilustrado (1894-1914)*, p. 146.

³² Diana Hernández, *La venganza como eje articulador de las ideas en El Mundo Ilustrado. El caso de Francisco Zárate Ruiz*, s/p.

³³ Marco Antonio Campos y Luz América Viveros, *Antología del cuento modernista y decadentista (1877-1912)*, pp. 14-15. Cursivas en el original.

³⁴ Viveros, *op. cit.*, pp. 131-132 y 143.

Fuentes

Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco, «Cuento y decadentismo en el modernismo mexicano. 1890-1900», en *Hispanófila*, núm. 198, 2023, pp. 103-118. Recuperado de: <<https://muse.jhu.edu/pub/210/article/901032>>. Fecha de consulta: 4 de noviembre de 2024. Campos, Marco Antonio y Luz América Viveros (eds.), *Antología del cuento modernista y decadentista (1877-1912)*, UNAM, Ciudad de México, 2022. Cristina, Ana, «Cupido a través de la literatura», en *Conecta*, Sonora, 12 de febrero de 2021, s/p. Recuperado de: <<https://conecta.tec.mx/es/noticias/sonora-norte/institucion/cupido-traves-de-la-literatura>>. Domínguez Michael, Christopher, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XIX*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2019. Hernández Castillo, Diana, «La venganza como eje articulador de las ideas en *El Mundo Ilustrado*. El caso de Francisco Zárte Ruiz», en I Coloquio de Doctorandos en Historia Intelectual de América Latina y el Caribe. «Revistas y redes en la historia intelectual latinoamericana, siglos XIX-XX», Seminario de Historia Intelectual de América Latina (SHIAL), 2024. Hernández Roura, Sergio, «*The Imp of the Perverse*, inspiración de tres cuentos fantásticos mexicanos», en *(An)ecdótica*, núm. 1, 2023, pp. 119-137. Recuperado de: <<https://revistas-filologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec/article/view/144>>. Fecha de consulta: 1 de diciembre de 2024. Landeros Jaime, Alfredo, *Rescate, edición y estudio de la obra narrativa periodística de Francisco Zárte Ruiz (1877-1907)* (tesis de licenciatura), UNAM, 2017. Llera, José Antonio, «Una aproximación interdisciplinaria al concepto de humor», en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 12, 2003, s/p. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_51.html>. Fecha de consulta: 23 de noviembre de 2024. Montejo, Erika, «Autopsias a vampiros: la macabra búsqueda de criaturas sobrenaturales en Estados Unidos», en *National Geographic*. Recuperado de: <<https://www.ngenespanol.com/historia/autopsias-a-vampiros-la-busqueda-de-criaturas-sobrenaturales-en-eu/>>. Viveros Anaya, Luz América, «La construcción de una sociedad moderna: discursos literarios y visuales en *El Mundo Ilustrado* (1894-1914)», en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (eds.), *La modernidad literaria: creación, publicaciones periódicas y lectores en el Porfiriato (1876-1911)*, UNAM, Ciudad de México, 2020, pp. 131-154. Wollen, Peter, «Teoría de la mirada», en *New Left Review*, núm. 44, 2007, pp. 86-100. Recuperado de: <<https://newleftreview.es/issues/44/articles/peter-wollen-teoria-de-la-mirada.pdf>>. Fecha de consulta: 29 de diciembre de 2024. Zárte Ruiz, Francisco, «El tuerto», *El Mundo Ilustrado*, 20 de mayo de 1900, s/p. Recuperado de: <https://hemerotecadigital.uanl.mx/files/original/1/3650/El_Mundo_Ilustrado._1900._Ano_7._Tomo_1._No._20._Mayo_20..ocr.pdf>. Fecha de consulta: 12 de noviembre de 2024. Zárte Ruiz, Francisco, «Una venganza», *El Mundo*, 26 de noviembre de 1899, s/p. Recuperado de: <https://hemerotecadigital.uanl.mx/files/original/1/3625/El_Mundo._1899._Ano_6._Tomo_2._No._22._Noviembre_26..ocr.pdf>. Fecha de consulta: 15 de noviembre de 2024.

El reflejo del amor en los cuentos de Amparo Dávila

María Magdalena López Espinosa

*Estamos unidos por las manos y por los ojos, por todo lo que somos hoy y
hemos logrado rescatar de la rutina de los días iguales
Amparo Dávila, Árboles Petrificados*

*[...] La puerta se cerró, la sombra de las siluetas reflejadas bajo la pequeña
luz de la lámpara entran por el resquicio de la ventana. Dos manos juntas
sostienen los cuerpos que se apresuran por estar desnudos. Una a una las
prendas caen recorriendo los cuerpos suaves. Las sábanas tibias los acogen
bajo su lecho. Labios húmedos recorren los brazos, el pelo, el cuello delgado
y delicado se estremece bajo la boca que se humedece con los labios ajenos.
Los cuerpos vibran, se encienden cual volcanes, como cuando el centro de
la tierra emana lava ardiente. Los muslos se abren y la exhalación de lo
que siente dentro de sí subyace bajo el deseo de lo que permite. Movimien-
tos rítmicos, acompasados, quejidos placenteros saliendo de los labios que
en momentos se separan. Dos cuerpos juntos bajo el calor de las sábanas
que estorban, irrumpen entre los dos que se aman. La luna se asoma tra-
viesa tras la larga cortina, los ve, les envidia, anhela la calma, a escondi-
das lanza su luz sobre la cama.*

María Magdalena López, Detrás de la puerta.

El amor prohibido es una mezcla de prejuicios sociales y doctrinas entendidas como adúlteros, motivos suficientes para destrozarse relaciones entendidas bajo el nombre de amantes. Tener una doble vida es un reto, es una actividad que durante años se ha llevado a cabo. Hombres y mujeres entran en este juego de la infidelidad, motivos sobran, cada persona tiene sus propias explicaciones buscando excusas para justificar sus actos morales y las circunstancias que los lleva a formar parte de una gran cantidad de divorcios. La mujer entra en el juego sexual que atrae a los hombres. Malvadas, perversas, inmorales y otros tantos calificativos dados a una mujer que destroza un hogar. Pero la mujer amante tiene otra visión, ella es la que ama, se entrega sin pedir nada a cambio, solo quiere estar a solas con el hombre deseado.

Amparo Dávila (1928-2020) revela un corazón inquieto, enamorado de los sucesos extraños que suele rodear cada una de sus historias, narradas bajo el exquisito estilo de la auto-

ra. En el cuento «Árboles petrificados» se encuentra una historia de amor, el prohibido, aquel que se esconde bajo la sombra de la noche o de un hotel: «Te contemplo vistiéndote con prisa y sin cuidado, yo me pongo una bata con desgano y tengo que hacer un gran esfuerzo para levantarme y caminar hasta la puerta a despedirte».¹ El momento de estar juntos termina y cada uno ha de volver a la realidad que los absorbe. La autora muestra la justificación ante dos que se aman, la historia termina en la incógnita de si se vive o se muere.

Los cuentos que la autora Amparo Dávila ofrece en su libro *El Huésped* llevan con elegancia hacia «Árboles petrificados», en este se observa el caminar de quien se ama, los personajes se toman de las manos, avanzan hacia lo desconocido y no saben si siguen vivos o si sus almas están más allá de sus cuerpos. Muestra el suceso del amor oculto bajo la sombra de lo ajeno señalado por el dedo de la sociedad. Diferentes doctrinas castigan y llaman pecado, el derecho civil lo castiga pues el infiel pierde derechos si se le encuentra culpable de adulterio. Faltó a una promesa que firmó.

En otros tiempos a la mujer adúltera se le lapidaba según la ley de Moisés, en la Edad Media el castigo era en la hoguera por atreverse a utilizar su cuerpo para dominar a un hombre y hacerlo caer en la tentación de la carne. En las cortes, la soberana era decapitada al comprobarse el adulterio. Durante siglos, a la mujer se le condujo al hogar, que fuera abnegada y sumisa, cuidar y educar a los hijos, estar dispuesta cuando el hombre, jefe de la casa, lo dispusiera, pareciera como si la fidelidad fuese solo obligación del lado femenino.

La mujer es un ser sensible, capaz de amar sin medida, ella se enamora, sueña, vive cada momento como parte de su naturaleza. El amor es visto de diferente manera bajo los ojos de la mujer: «el sexo es un deseo cuya satisfacción final reside en la cabeza, aunque utilice el cuerpo como medio».² Amparo Dávila muestra en sus cuentos las diferentes maneras de vivir el amor, justifica el tener un amor prohibido, lo hace suyo, le pertenece, le es-

pera a que vuelva, en su soledad lo recuerda, retoma en su memoria las noches que ha pasado con él. Tener un amante es el reflejo por poseer, querer y desear cumplir deseos escondidos bajo las paredes de la alcoba.

Los amantes se aman y se entregan sin medida «vivimos una noche que no nos pertenece, hemos robado manzanas y nos persiguen».³ Un amante es un pequeño refugio de amor. La monotonía del matrimonio, la falta de interés hacia la persona con la que se vive es punto clave por lo que la mujer decide buscar el romance que se le ha negado. Un amante ofrece cariño, calor, se olvida de los deberes, el trabajo, son momentos que solo los dos disfrutaban, se envuelven en la mirada, entre los besos que forman parte de la entrega, después son parte de los recuerdos y del aliento para seguir con vida.

La imagen social cambia de manera vertiginosa, aunque en otras siga anclado en lo mismo, tal parece que el rol de ser mujer es levantarse temprano, limpiar la casa, atender a los hijos, llevarlos a la escuela, a la guardería, salir a trabajar, regresar a casa, preparar la comida, la cena, lavar la ropa, plancharla; un sinnúmero de actividades que forman un ciclo que sigue dando vueltas todos los días. Y en últimos años se convierte en jefe de familia, obligada a tener una imagen y por consecuencia sigue a cargo de los hijos.

El amor es el escape a la realidad, tener ratos placenteros, entregarse al amante, bajo el sonido imaginario de campanas, haciendo ecos y marcando soledades. «El tiempo es una daga suspendida sobre nuestra cabeza. Después vendrá la tarde vacía como esas cuando no estás conmigo, cuando nos separamos y nos falta la mitad del cuerpo...»,⁴ después volver al hogar para atender al marido, sentir el desapego, la falta de atención que una mujer tiene derecho y que merece. El amor es el refugio ante esta sociedad que avanza, pero no comprende.

La intimidad en el hogar se ha vuelto asunto de tres después de todo, no es obligatorio pensar en el hombre que la seduce ni que la cohabita, una mu-

¹ Amparo Dávila, *Árboles petrificados*, p. 57.

² Homero Aridjis, *¿En quién piensas cuando haces el amor?*, p. 44.

³ Amparo Davila, *op. cit.*, p. 57.

⁴ *Ibid*, p. 58.

jer puede pensar en cualquier otro y lo mismo da. Nadie lo va a saber. «Éste es el engaño más impune del mundo».⁵ El amante imaginario existe en el corazón de la mujer que dejó de serlo por convertirse en madre, en esposa dedicada a la familia y al hogar. La mujer amante queda olvidada, busca en el amor ajeno lo que se le ha quitado. Es ahí donde encuentra la comprensión, el refugio de su soledad, la compañía, alguien con quien sonreír, platicar, hablar de detalles, una persona que al verla caminar sonría y le ofrezca los brazos para acariciarla.

En la actualidad la literatura femenina abarca espacios en el mundo de las letras, mujeres que escriben su sentir, sus vivencias, los secretos del corazón; es así como Amparo Dávila deja el legado de sus sentimientos. A pesar de que la tragedia era parte de sus días, la rondó la enfermedad, la muerte, la soledad y el silencio, vivió en el hogar de sus padres con la ausencia de hermanos, aspectos que se reflejan en sus cuentos. Los evoca de manera extraña, envolviéndolos en juegos de niños. El patio cuadrado es donde habla de habitaciones ideales para esconderse, encerrar a Olivia entre la ropa y a Horacio caer al vacío. El final del cuento refleja la muerte, queda la ausencia de lo que termina, si algo empieza al final se acaba, es un ciclo que se repite sin descanso.

El amor en «Árboles petrificados» lo alcanza el olvido, la ausencia, la muerte: «Ni un alma transita por ninguna parte. Los árboles que nos rodean están petrificados. Tal vez ya estamos muertos... tal vez estamos más allá de nuestro cuerpo...».⁶ Con estas palabras nos damos cuenta de la muerte de dos seres que se han amado, aparece el suspenso. La historia termina con el toque especial de la autora. Dejando la sensación de haber vivido ese amor, el de la espera, la esperanza, se antoja caminar por ese sendero que los dos imaginan, se evoca a la playa, la iglesia entre la bruma del amanecer, los árboles que pierden sus hojas, las aves que salen y se elevan dejando en ellos la sensación de volar y escapar.

Miramos la fachada de una vieja iglesia entre la bruma cálida del amanecer. Miramos las columnas y los nichos como a través de un recuerdo. No hables ahora, guárdame en tus manos. Conserva la moneda, tu rostro y el mío, para tardes lluviosas en que el tedio pesa enormemente. Todo sentimiento aparte de nosotros se ha borrado.⁷

Pero la muerte y el amor prohibido ya habían aparecido en otra de sus historias, en «El abrazo» nos da una vida de amantes. La autora nos sumerge en ese juego de abrazos y besos. La protagonista, locamente enamorada, acepta ese amor clandestino que continúa aun después de la muerte del amado, pues lo espera y dialoga con él antes de fundirse en un abrazo: «pero tú no estás muerto, estás igual que antes y si lo estuvieras no está muerto mi amor ni el tuyo, y estamos solos, solos y juntos con la misma ansiedad de poseernos».⁸ No importa el juicio de la sociedad cuando el amor se marca como un tatuaje en la piel quedando como recuerdo del mismo amor.

La mujer es capaz de sentir un amor apasionado y llevarlo a las páginas de los libros, pese a los estragos de la vida, aunque se le clasifique como malvada, adúltera y cruel, la mujer que es amante tiene un buen motivo para serlo, está enamorada. La mujer de hoy, envuelta en una sociedad aprisionada por la tecnología, busca el refugio en brazos ajenos, los disponibles, los astutos, aquellos dispuestos a ofrecer lo que en el hogar ya no tiene. Hombres y mujeres deseosos de amor salen al mundo, cuando menos lo esperan una mirada, una sonrisa, son suficientes para entablar una plática y jugar el juego del amor.

La amante, nombrada por la sociedad de manera despectiva, es la malvada, la impura, mujer vana, acreedora de otros tantos apelativos y desprecios marcando su mundo, la aísla dejándola sola, sin amistades, ni familiares. Ella está segura de amar, de guardar en su corazón el amor sublime, aunque en ocasiones represente la misma muerte. «Aquellas noches en las que ella, ahora, hubiera querido

⁵ Homero Aridjis, *op. cit.*, p. 159.

⁶ Amparo Davila, *op. cit.*, p. 60.

⁷ *Ibid*, p. 59.

⁸ Amparo Dávila, *Tiempo destrozado y música concreta*, p. 121.

haberse muerto de placer entre sus brazos, habría sido hermoso haber muerto así; las manos enlazadas, las bocas unidas, una sola respiración, un solo estremecimiento y, después...».⁹ El amar de esa manera es una entrega, dejándose llevar por los sentimientos que no piden explicaciones ni aceptan disculpas.

Mujeres como Amparo Dávila le han dado a la literatura motivos para seguir viva, los libros que guardan las historias escritas por ellas son una ventana abierta hacia la manera en que la mujer está presente en el mundo. Mujeres que escriben dejando en las épocas trozos de vida y reflejos del corazón. La que sufre, sueña, canta y arrebatada a la muerte el olvido. Muchas de ellas han partido, el sueño eterno las envuelve, pero siguen vivas y en cada página de sus libros sigue latiendo el corazón que la tinta dejó grabada. Sus historias le dan sentido a las novelas y a los cuentos, porque, aunque los hombres las escribieron, son las mujeres las protagonistas de sus vidas.

Fuentes

Aridjis, Homero, *¿En quién piensas cuando haces el amor?*, Alfaguara, México, 2007. Dávila, Amparo, *Árboles petrificados*, Planeta, México, 2001. Dávila, Amparo, *Tiempo destrozado y música concreta*, FCE, México, 1977. Cabrera Espinosa, Claudia, «Paratextos: Amparo Dávila, entre lo fantástico y lo siniestro», en *Este País*, 18 de junio de 2027. Versión electrónica: <<https://estepais.com/impreso/paratextos-amparo-davila-entre-lo-fantastico-y-lo-siniestro/>>.

⁹ Amparo Dávila, *Árboles Petrificados*, p. 54.

La razón contra la conciencia: Maquiavelo y el realismo de *Crimen y castigo* por Fiódor Dostoievski

Aidé Villagrán

Aquí empieza otra historia, la de la lenta renovación de un hombre, la de su regeneración progresiva, su paso gradual de un mundo a otro y su conocimiento escalonado de una realidad totalmente ignorada.

Dostoievski, *Crimen y castigo*

Crimen y castigo de Fiódor Dostoievski, obra cumbre del realismo ruso que nos sumerge en la realidad de la Rusia del siglo XIX, donde la pobreza, la injusticia y la alienación corroen el alma humana. A través de la figura de Rodión Raskólnikov, un estudiante atormentado que comete un asesinato, Dostoievski explora las profundidades de la psicología humana y las consecuencias morales de la acción. Al analizar esta obra a través de la teoría del comportamiento de Nicolás Maquiavelo en su obra *El príncipe*, podemos desentrañar las complejas motivaciones del protagonista y su lucha entre la razón y la conciencia moral.

Crimen y castigo es una crítica implícita a la injusticia social y la alienación del individuo en la sociedad moderna. Cuestiona las ideas radicales y nihilistas que circulaban en la Rusia del siglo XIX, mostrando sus consecuencias negativas en la vida de las personas. Más allá de la representación de la realidad social, Dostoievski explora cuestiones metafísicas y existenciales, como el sentido de la vida, la libertad y la responsabilidad moral. La novela plantea preguntas sobre la naturaleza del bien y del mal, y sobre la posibilidad de la redención, adentrándose en las profundidades de la psique humana, explorando los rincones más oscuros de la mente. La novela no se limita a describir el comportamiento externo de los personajes, sino que revela sus motivaciones internas y sus conflictos emocionales.

Maquiavelo, en *El príncipe*, aboga por un pragmatismo político que prioriza la eficacia y el poder sobre la moralidad. Creía que los seres humanos están internamente motivados por el interés propio. Buscan su beneficio y están dispuestos a hacer lo que sea necesario para conseguirlo. La frase «el fin justifica los medios» se asocia a menudo con Maquiavelo (aun cuando él nunca la escribió explícitamente); sin embargo, refleja su idea de que el éxito (no solo político) puede requerir acciones moralmente cuestionables. Por poner un ejemplo: un líder debe estar dispuesto a actuar de manera despiadada si es necesario para mantener el control. Esta visión del comportamiento humano, desprovista de idealismo y centrada en

la consecución del poder, resuena en la figura de Raskólnikov.

El príncipe que conquista semejante autoridad es siempre respetado, pues difícilmente se conspira contra quien, por ser respetado, tiene necesariamente que ser bueno y querido por los suyos.¹

Según su teoría, el temor es una motivación más poderosa que el amor. Las personas tienden a respetar más a quienes temen que a quienes aman. Por encima de todo, los seres humanos buscan seguridad y estabilidad. Temen el caos y la incertidumbre, y están dispuestos a aceptar un gobierno fuerte que les proporcione protección. En un mundo donde la incertidumbre y el peligro son constantes, la seguridad se convierte en una necesidad primordial. Los seres humanos están dispuestos a sacrificar ciertas libertades a cambio de la protección que un cierto acto pueda ofrecer.

Surge de esto una cuestión: si vale más ser amado que temido, o temido que amado. Nada mejor que ser ambas cosas a la vez; pero puesto que es difícil reunir las y que siempre ha de faltar una, declaro que es más seguro ser temido que amado. [...] Y los hombres tienen menos cuidado en ofender a uno que se haga amar que a uno que se haga temer; porque el amor es un vínculo de gratitud que los hombres, perversos por naturaleza, rompen cada vez que pueden beneficiarse; pero el temor es miedo al castigo que no se pierde nunca.²

La teoría del «superhombre» en *Crimen y castigo* es un elemento central que impulsa las acciones y la psicología de Raskólnikov. Aunque la novela precede a la formulación explícita de la filosofía del superhombre por Friedrich Nietzsche, Dostoievski explora ideas similares a través de su personaje. El protagonista de *Crimen y Castigo*, al igual que el príncipe maquiavélico, se considera un «superhombre» con derecho a transgredir las normas mo-

rales con fines de un bien superior; se debate con la idea de que algunos individuos están por encima de la moralidad común, que son «excepcionales» y tienen la oportunidad de transgredir las normas, considerándose a sí mismo con el derecho de cometer un crimen para demostrar su superioridad.

Sin embargo, debe ser cauto en el creer y el obrar, no tener miedo de sí mismo y proceder con moderación, prudencia y humanidad, de modo que una excesiva confianza no lo vuelva imprudente, y una desconfianza exagerada, intolerable.³

Raskólnikov divide a la humanidad en dos categorías: «hombres ordinarios» y «hombres extraordinarios». Los «hombres ordinarios» son la masa, obligados a obedecer las leyes y normas sociales. Los «hombres extraordinarios» son individuos excepcionales, con derecho a transgredir las leyes si es necesario para alcanzar un fin superior. La teoría del «hombre extraordinario» le permite justificar el asesinato de la usurera Aliona Ivánovna, reflejando la frialdad y el cálculo racional que Maquiavelo atribuye a los líderes. Así, impulsado por la pobreza y la desesperación, cree que el asesinato es un acto racional que le permitirá mejorar su situación y la de otros.

No quitaba los ojos del desconocido, sin duda porque este último no dejaba tampoco de mirarle, y parecía muy deseoso de trabar conversación con él. A los demás consumidores, y aun al mismo tabernero, los miraba con aire impertinente y altanero; eran, evidentemente, personas que estaban por debajo de él en condición social y en educación para que se dignase dirigirles la palabra.⁴

Tanto Maquiavelo como Dostoievski reconocen la fuerza del egoísmo y la ambición en la motivación humana. Raskólnikov está impulsado por un deseo de probar su propia grandeza y de escapar de la pobreza, lo que lo lleva a cometer un acto extremo.

¹ Nicolás Maquiavelo, *El príncipe*, p. 38.

² *Ibid*, p. 35.

³ *Idem*.

⁴ Fiódor Dostoievski, *Crimen y castigo*, p. 11.

Sin embargo, a pesar de su racionalización, y a diferencia del príncipe maquiavélico, se ve atormentado por la culpa y la angustia moral. La conciencia, que Maquiavelo considera un obstáculo para el poder, se convierte en su principal tormento. La lucha interna entre la razón y la conciencia, entre el deseo de poder y el remordimiento, es el eje central de la novela. Se muestra la fragilidad de la teoría del personaje y la imposibilidad de escapar de la conciencia moral. La idea del «superhombre» conduce a la autodestrucción y el sufrimiento.

A diferencia de la visión maquiavélica, que a menudo prioriza la eficacia política sobre la moralidad, Dostoievski explora profundamente las consecuencias psicológicas y morales del crimen. El tormento de Raskólnikov demuestra que, incluso si uno intenta justificar sus acciones, la conciencia y la culpa pueden ser fuerzas poderosas. También muestra las consecuencias de actuar bajo la idea de que uno está fuera de las normas morales y a través de la torturada mente del protagonista, nos revela las limitaciones del pragmatismo maquiavélico. El realismo ruso, en contraste con el realismo político francés de Maquiavelo, no se limita a la descripción objetiva de la realidad, sino que profundiza en la dimensión moral y espiritual del ser humano.

Por otra parte, ¿qué importaban ya todas estas penas del pasado? Incluso su crimen, incluso la sentencia que le había enviado a Siberia, le parecían acontecimientos lejanos que no le afectaban.⁵

Crimen y castigo es una crítica implícita a la injusticia social y la alienación del individuo en la sociedad moderna. Dostoievski cuestiona las ideas radicales y nihilistas que circulaban en su época, cuando la pobreza y la desigualdad generaban un punto de quiebre para estas mismas ideas. Raskólnikov, al igual que muchos jóvenes de su época, se ve influenciado por estas ideas, que cuestionan los valores tradicionales y proponen una transformación social a través de la violencia, mostrando sus consecuencias negativas en la vida de las personas.

Los personajes no son héroes idealizados, sino seres humanos comunes y corrientes que se enfrentan a dilemas morales y existenciales.

Crimen y Castigo puede leerse como una exploración de las consecuencias de llevar al extremo, algunas de las ideas sobre la naturaleza humana que Maquiavelo expone, al analizarla a través de su teoría del comportamiento, podemos apreciar la tensión entre el pragmatismo racional y la moralidad. Dostoievski, a través de sus personaje, nos muestra «el lado oscuro» del egoísmo, la ambición y la creencia en la propia excepcionalidad, ofreciéndonos también una visión de la posibilidad de redención. *Crimen y Castigo* trasciende el realismo social para adentrarse en la complejidad de la psicología humana y la lucha entre la razón y la conciencia.

Fuentes

Dostoievski, Fiódor, *Crimen y castigo* [recurso electrónico], InfoLibros.org. <<https://infolibros.org/libro/crimen-y-castigo-fedor-mikhailovitch-dostoievski/>>. Maquiavelo, Nicolás, *El Príncipe* [recurso electrónico]. Primera edición. San José, Costa Rica: Imprenta Nacional, 2019. <https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20universal/el_principe_edincr.pdf>. Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra* [recurso electrónico]. De la cueva <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/asi_hablo_zaratus-tra_nietzsche.pdf>

⁵ *Ibid*, p. 495.

Escancie

Episodio de los perros suicidas

Mónica Judith Macías Villalpando

1

El apego o desapego que sentía por personas y animales radicó en el aroma, al menos fue lo que sabía de sí mismo. Cuando era niño, Olaf no era consciente de su selección olfativa y su actuar era accionado por un resorte invisible. Odió al profesor de Educación Física por obligarlo a correr detrás de un balón, bajo el recalcitrante sol que liberaba vapores salinos en los cuerpos de los jugadores. Evitaba a cualquiera con aliento a cloaca por las bacterias y el sarro acumulado. Para evitar detectar la pestilencia en aula, pedía a su maestra que lo dejara cerca de una ventana, aún y con esta previsión el salón, sobre todo en primavera, era una vorágine de ropas impregnadas de flatulencias, grasa del cuero cabelludo, vapores de comida casera en los cabellos de las niñas.

Al cursar el bachillerato, le sorprendió el tufo que despedían las señoritas o, a decir de Olaf, puestos ambulantes de pescadería cuando manchaban de menstruación los uniformes. Fue durante esos tres años escolares que notó la diferencia entre su olfato y el de sus compañeros. Tiempo atrás, había creído que todos percibían la misma información olfativa que él, y decir «hueles a mierda, no te acerques» era un comentario que hacía justicia a la verdad, pero carente de diplomacia. Con esta peculiaridad en la que su nariz se metía en cualquier asunto, Olaf tenía pocas amistades.

En casa la situación no era distinta a la escuela. Sospechaba el intercambio de fluidos entre sus padres por el olor que despedían. Perdía el apetito cuando su madre servía la comida envuelta en *ese* aroma brotando del pelo, la boca y el cuello. Ante el constante bombardeo odorífero, buscó regocijarse en aquellos que le agradaban. Gustaba de los paseos que su maestra Valeria realizaba entre las filas, sobre todo cuando había exámenes, pese a que lo distrajera de las preguntas, reconoció que ese instante que duraba las notas discretas del cítrico lo hacían flotar. Adoró el aliento de los cachorros: lo comparaba al de una caja de cartón humedecida con leche tibia. Cuando eran vacaciones y su familia no salía de viaje, abría la ventana de su habitación para dejar entrar el viento aromatizado de pan horneado de la panadería. Sentía que con solo aspirar el aroma de los panecillos no necesitaba comerlos para sentirse satisfecho. Caminaba al atardecer por las jardineras de las casas vecinas que tenían plantas huele de noche y llegó a sostener que esa planta era una variación de las gardenias. Así pasó sus días Olaf entre los deberes cotidianos y los olores. Años después, fue claro que obedecía

inexorablemente a las reacciones de su nariz y las decisiones no fueron del todo venturosas.

2

Tuvo un gato al que adoraba por el aliento de su hocico. Si me permiten opinar sobre este peculiar gusto, diré que la nariz de Olaf adquirió nuevos gustos por aromas fétidos, por lo que más o menos se adaptó a este fecundo mundo de olores. Como resultado de esa adaptación, permitía que el minino durmiera recostado sobre su pecho. Adoraba las oleadas tibias del aliento carnívoro de su mascota.

Una mañana, después de hacer las compras, en el estacionamiento del mercado, escuchó el maullido de un pequeño gato debajo de un automóvil. Olaf le ofreció una promesa invisible entre la punta de sus dedos que acompañó de un ¡chsst, chsst! El animal fue a su encuentro. Era pequeño, atigrado y de ojos cielorones. Lo llevó a casa y decidió bañarlo. Su gato Wika recibió con aparente indiferencia al recién llegado. Días posteriores Olaf acercó su nariz al hocico del recién llegado, le pareció que el aliento era apenas perceptible. Lo dejó de inmediato y tuvo reservas con él. La presencia del gato comenzó a inquietarlo por su falta de olor. Por otro lado, Wika no toleró el vigor y los juegos del cachorro, pasaba afuera de casa más tiempo que el acostumbrado.

Una mañana, Olaf dejó abierta la puerta y se dijo que la curiosidad del pequeño invitado sería la mano invisible que lo echaría de su tranquilo hogar. Así fue. El gatito salió, jugueteó un rato, pero luego exigía con agudo maullido que le permitiera entrar. Para callarlo toleró la presencia inodora y juguetona del cachorro. Olaf tenía la idea de que un ser sin olor debía ser nada en la existencia. Sin meditarlo más, lo subió al auto y en un lugar poco transitado lo abandonó. La casa tornó a su habitual tranquilidad.

3

Olaf conoció a Cielo en un bar. Por segunda vez en su existencia, la fragancia de una mujer le nubló la razón, pero esta vez todo fluyó de manera natural y se condujo con total seguridad por lo que no hubo necesidad de emplear tretas ni palabras calculadas para la conquista. También desapareció la noción del

tiempo. El aroma de esa mujer ofreció un mundo de desasosiego. Después de darse cuenta de que las palabras fueron innecesarias y que habría tiempo para ellas, ambos durmieron la fatiga de los amantes. Al despertar, Olaf resintió una tremenda ausencia. Extrañamente ella no flotaba más en la habitación, pese al bulto en la cama que denunciaba su figura profundamente dormida. Despertó sobresaltada, se cruzó con la mirada enfurecida que le clavaba su amante, la desconcertó la pregunta que le hizo.

—¿Qué perfume usas?

—¿Qué dices?

—Pues, eso, te pregunto por el nombre del perfume que usas.

—*Envy*.

—No dejes de ponértelo o serás nadie.

Cielo tomó eso como un elogio atípico. Continuaron viéndose un par de meses y Olaf reconoció que el aroma del perfume era el bálsamo perfecto acompañado con el cuerpo de esa mujer. La nota discordante en la historia de Olaf fue que el perfume de Cielo se terminó y, un día, la marca fue discontinuada. Él no toleró esa ausencia en su nariz y un buen día tomó el auto con ella dentro y pasaron sin rumbo fijo.

—¿A dónde vamos? ¿Qué sorpresa me tienes?

—Te paseo mientras te cuento una historia que es muy importante para mí. Por favor, solo escúchame. De niño tuve una teoría absurda sobre los perros atropellados en carretera.

—No entiendo. ¿Sucedo algo?

—No lo entenderás si me interrumpes, cariño. Creía que los perros abandonados se lanzaban intencionalmente a los autos, que se mataban. Esa era la razón por la que había tantos en carretera. Después me pregunté, ¿por qué diablos un perro haría eso? Concluí que lo hacían por la tristeza y el miedo de saber que están solos y que son nada cuando sus amos los dejan. Cuando éramos niños, mi hermano y yo tuvimos un cachorro al que llamamos Cuervo porque su pelaje negro a la luz del sol reflejaba colores tornasoles como las plumas de esa ave.

—¡Para, para! ¡No tienes hermano, Olaf!

—No, no lo tengo, pero es mi historia y necesito que la escuches con mucha atención, es tu regalo. ¿Puedo continuar?

—... Adelante.

—El cachorro tenía una gracia que derretía el corazón a cualquiera. Caminaba tan rápido que caía de bruces, el pequeño metía las narices aquí y allá, se atoraba en cualquier lugar estrecho y escondrijo. Cualquier travesura que tuviera que ver con zapatos rotos, calcetines hurtados en medio de una carrera desesperada o ver su pequeño y tierno hocico asomado en cualquier agujero de algún mueble, lo hacía el centro de atención en donde orbitaba la alegría. Pero el tiempo es una mano que a todos nos destina el cambio. Cuervo creció y su ternura inicial había quedado atrás. En su lugar, solo vimos los terribles inconvenientes de tener un perro de talla grande: dejamos de mirar los ojos crepitando de amor porque el olor de su mierda ocupaba nuestro tiempo, del mismo modo, que el suelo mapeado por la orina al que debíamos tallar con agua y desinfectante. Nos volvía locos sus ladridos en la madrugada, otras veces sus aullidos a la Luna o a la noche que eran lamentos que perturbaban el sueño y el descanso. Cuidábamos que no saliera encarrerado cada que la puerta se abría, los paseos al parque para entretenerlo se hacían tediosos, los pelos en la ropa era otra molesta huella de su amor. También vimos la cantidad de costales de croquetas que necesitaba para alimentarse, todo lo que empleábamos en él resultaba un sacrificio. Cuervo se había convertido en un compañero aborrecible. En casa crecimos con una filosofía de vida que se ponía en práctica y fue mi primera lección dolorosa en mi niñez: «Si molesta, bóvalo». Para ese entonces Cuervo era una existencia libre e inconsciente de que nos daba trabajo y obligaciones fastidiosas. Un día mi hermano mayor me dijo que lo acompañara. Cuervo y yo creímos que se trataba de un paseo en camioneta. Mi hermano condujo dos horas, bordeando los límites de la ciudad, siempre en carretera. Detuvo el vehículo en medio de la nada. Descendimos. Mi hermano jugó con Cuervo lanzando una vara. El can la traía de regreso pese a las distancias cada vez mayores. En el último lanzamiento mi hermano me ordenó subir a la camioneta. Corrió hacia el volante, arrancó y pisó el acelerador. Recuerdo ver el pasaje alejarse en medio de lágrimas. La figura de Cuervo se fue desvaneciendo entre el

vaho que desprendía el pavimento, los rayos del sol y la sal en mis ojos. Durante el camino observé a varios perros atropellados y fue cuando se me ocurrió esa extraña teoría sobre los perros suicidas. Al regresar a casa no hablé con nadie y me senté frente a la puerta, esperando a que volviera Cuervo. Yo no lo dejé de amar, a pesar de que había cambiado. A partir de ese día mi atención se concentró en reconocer entre los perros atropellados a Cuervo, y como fueron varios meses y demasiados los cadáveres en carretera, mi teoría tomó mayor fuerza: los perros abandonados se arrojan intencionalmente a los autos. Concluí que lo hacían por la tristeza y el terror a estar solos, porque son nada cuando sus humanos les conceden una muerte terriblemente lenta. Sin comida. Sin agua. Sin la vida como la habían conocido. Y el corazón deshecho. Me decía, estos perros decidieron morir pronto no por hambre o sed, sino por la tristeza que les recuerda el rodar de las llantas sobre la grava del pavimento. Probablemente creyeron que se trataba de un nuevo juego y que más tarde regresarían por ellos, pero después de varias desilusiones, realizaban la última carrera desenfundada y recibían a los autos en direcciones encontradas. Así eran menos desdichados. y solo bajo esta historia logré explicarme la razón de tantos peludos pudriéndose en carretera.

Cielo quedó perpleja, no supo por qué le hablaba del abandono de un perro. La historia le afectó el ánimo y no podía disimularlo.

—¿Qué pretendes con esa historia?

—¿Ya no te queda nada de ese perfume? ¿Ya no lo venderán más?

—¿Qué chingados tiene que ver tu historia con el perfume? —Olaf detuvo el auto y miró con fijeza la puerta del lado del copiloto—.

—¡Bájate!

—¡¿Que me baje?! Estás bien pinche loco. Vete a la mierda —azotó con visible enfado la puerta—. No te atrevas a buscarme.

Dio marcha al auto. La distancia se hizo inmensa e irreconciliable entre los dos. Durante el camino Olaf lloró la historia de Cuervo y la ausencia del perfume en el cuerpo de Cielo.

Irene González Gándara, maestra

Mario Alberto Morales González

Los profesores se desprenden de cuanto tienen y de cuanto saben, porque su misión es esa: DAR.

Elena Poniatowska.

Nació el 1 de noviembre de 1959, en México Distrito Federal, hoy en día Ciudad de México (CDMX). Séptima de nueve hijos de Graciela Gándara Dávila y Francisco González Escareño. Niña alegre, extrovertida y con una gran vocación la cual germinaría desde edad temprana: ser maestra de primaria.

El sueño se empezó a materializar en 1976, cuando fue aceptada en la Unidad Pedagógica de Ecatepec, en la Normal No 9. En 1980, un año antes de concluir su preparación académica, entró como interina en la Escuela Primaria Otilio Montaña en Tultepec, Estado de México. Al estar frente a grupo por vez primera los nervios no fueron tantos como esa sensación de alegría y satisfacción y reto al dar sus primeras clases. Convivir con aquellos niños, que no tardarían en darle demostraciones de cariño y respeto, reafirmó esa enorme vocación por la docencia. En 1981 acabó a la par la carrea y el interinato. Ese mismo año comenzó la misión en la primaria José María Morelos, en Ecatepec de Morelos, Estado de México.

La vida se define y nos define por las decisiones que tomamos. Novísima en el magisterio, elige unir su vida con José Alfonso Morales Quintana. Es 1982. Al casarse también determinan mudarse a Zacatecas, ciudad natal de los padres de Irene. Conciben a tres varones: José Alfonso, Mario Alberto y Jorge Alejandro. Ella deja a un lado su carrera para dedicarse a otro magisterio, la maternidad.

Con el paso de los años la vocación no merma, solo es pausa, ardor que va en aumento. Ese deseo de regresar a las aulas, el eco de los otros en sus propios pequeñines al llevarlos la escuela: sonidos, olores, viejas y nuevas sensaciones: la añoranza, voltear los papeles de madre a maestra.

Alguien dijo que los tiempos de Dios son perfectos. En el año de 1992, retomó su carrera en la Escuela Primaria Luis Moya en Sombrerete, Zacatecas. Era tan grande su anhelo por el retorno que ignoró totalmente la ubicación geográfica de su nuevo recinto. Sin dudar un momento, empacó sus pertenencias y, junto a su familia, se mudó a la sede de su destino.

En 1994 el camino de la maestra la llevo a Sain Alto, a la escuela Miguel Alemán. Su estancia fue tan solo de cinco meses, porque fue requerida en Genaro Codina, Zacatecas en

la escuela Josefa Ortiz de Domínguez. La intención de esos cambios era acercarse a la capital zacatecana. Lo logró en 1996, al llegar a la primaria Severo Cosío, turno vespertino, en Guadalupe.

Como en todo camino hubo piedras, obstáculos que hicieron trastabillar a nuestra maestra pero su ímpetu, vocación, amor por la enseñanza, espíritu, sus valores y, sobre todo, el amor a su familia y a sus alumnos y esa vocación que nació en la infancia y maduró en la juventud y la adultez, le dieron fortaleza y ánimo para continuar con su camino docente.

En 2007 salió a la luz el lugar definitivo de Irene González Gándara. Fue en la primaria Víctor Rosales, turno vespertino, en el mismo municipio del instituto anterior. Allí echaría raíces y, más que nada, amistades sinceras. Logró por mérito propio la admiración de alumnos, madres de familia y maestros. Su alegría al dar clases no menguaba su disciplina. Una maestra íntegra, realizada, plena, en toda la extensión de la palabra.

Los años pasaron con inherentes altibajos de la cotidianidad. Observaba el paso de los educandos que con gran cariño aprendían la clase de matemáticas, español, ciencias naturales, civismo y geografía. 2024 vino con una noticia que llenaba de tristeza la escena escolar. La jubilación llamaba a la puerta de la maestra Irene, quien con quebranto y melancolía la aceptó. El ciclo de una carrera inmaculada se ultimaba el primero de septiembre del año 2024.

Se extrañará a la maestra Irene González Gándara por su entrega al trabajo, el amor a su vocación y alumnado, su alegría, el alto grado de responsabilidad y por ese darse a las niñas y niños. El no quedarse en el estático rol de maestra-pupilo, sino ir más allá en la empatía: ver los problemas de cada uno de los infantes y querer ser el alivio, ese sosiego y desahogo que marcara aunque fuera una mínima diferencia dentro del aula. Hacer de ese salón de clases un escape de la cruel realidad que vivían algunos de los alumnos haciéndolos sentirse seguros y protegidos, cobijados por el amor de su maestra que los lleva a cada uno de ellos en su corazón y pensamiento.

Podría decir miles de adjetivos positivos de esa gran persona que es la maestra Irene, tomando en cuenta que he vivido con ella toda mi vida porque soy su segundo hijo. Pero escribo estas líneas desde la postura de ser uno de sus primeros exalumnos de aquel triunfal regreso a las aulas en la primaria Luis Moya. En mi defensa y resguardo de lo que redacto, están los cientos de testimonios de exalumnos y sus progenitores que le tienen gran cariño y respeto.

El probar el acíbar de la ausencia de la maestra Irene en las aulas es duro y cruel, la tristeza hará de las suyas, las lágrimas recorrerán nuestras mejillas pero recuerden siempre aquella frase que con alegría y encanto dice la maestra Irene:

LA VIDA ES BELLA Y A TODO COLOR.

La monstruosidad de sobrevivir

Análisis de la monstruosidad femenina en los relatos «Las cosas que perdimos en el fuego» y «Subasta»

Andrea Navarro

¿Soy un monstruo o esto es ser una persona?
Clarice Lispector

Hablar de monstruos nos puede remitir a un pálido extractor de sangre, a un licántropo o al nuevo Prometeo de Mary Shelley, todos parte importante del imaginario colectivo. Pero hablar del otro sexo en ese mismo ámbito resulta sorprendente, pues lejos de caer en clichés, se abre una posibilidad de contar nuevas historias. Según el mito fundacional de la mitología griega, Pandora fue la primera mujer en la tierra y también fue la responsable de dejar salir a todos los males del mundo, por eso puede ser considerada la madre de todas las monstruas.

Una de las más temibles dentro de esta misma mitología es la Gorgona Medusa, con su horrible cabellera de serpientes que hacen olvidar la hermosa cabellera de la que algún día la ex ninfa fue poseedora, según la narración de su historia. Medusa era una hermosa ninfa de larga cabellera y ojos hechizantes, ultrajada por el dios de los mares en el templo de Atenea; el relato original dice que la diosa de la estrategia la convirtió en un monstruo por perpetrar su templo. Esa versión supuestamente original ha sido reinterpretada y reescrita por mujeres feministas contemporáneas, argumentando que el fin de dicha transformación fue en acto de defensa, la diosa decidió darle ese aspecto para que nunca más ningún hombre abusara de ella.¹

El cuento «Subasta» de la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero, contenido en la antología *Pelea de gallos* (2018), presenta un relato narrado por la protagonista, quien fue secuestrada por un taxista después de quedarse dormida dentro del vehículo; cuando despierta se da cuenta de lo que pasa «la alerta que hace hervir el cerebro: se te acaba de joder la vida»² dentro, percibe el olor de la clandestinidad, pues su padre era gallero y no tenía con quien dejarla, ella creció entre la inmundicia de cadáveres de gallos, hombres ebrios, violentos y violadores. Para poder salvarse de sus toqueteos, besos y en general, abusos, usa las

¹ Blanca Gutiérrez, *El silencio de Medusa*.

² María Fernanda Ampuero, «Subasta», p. 8

vísceras de los animales y los hombres, al encontrarse con aquello debajo de los vestidos de la niña, le reclaman al papá por su horrorosa hija: «Tu hija es una monstra». ³

La autora argentina Mariana Enríquez publicó en 2016 su segunda colección de cuentos, *Las cosas que perdimos en el fuego*. El relato del mismo nombre narra la historia de las autodenominadas «mujeres ardientes», un colectivo de mujeres de todas las edades que ante la violencia doméstica y machista por parte de sus parejas y ex parejas que las quemaron para matarlas o deformarlas para que así no puedan pertenecerle a nadie más, deciden quemarse a sí mismas, no para morir, sino para que las quemaduras les sirvan como barrera ante las agresiones de ellos, «Por lo menos ya no hay trata de mujeres porque nadie quiere a un monstruo quemado», ⁴ menciona un personaje entre risas.

Ambas narraciones tienen un concepto en común: monstruo. La definición del término es difícil de especificar. Claude Kappler escribe al respecto: «No existe una definición de monstruo, sino algunas tentativas de definición que varían según los autores y, sobre todo, según las épocas. En sentido más general, el monstruo es definido en relación a la norma». ⁵ Se entiende entonces que la categoría monstruo está estrictamente ligada a las concepciones sociales y culturales de lo horroroso, lo temible, lo antinatural, es todo aquello que va contra los valores morales y estéticos de la época.

Las mujeres deben ser, según el patriarcado, bellas, dóciles y frágiles. Los relatos anteriormente descritos tienen protagonistas que no encajan con dichos conceptos de feminidad; en el relato de Ampuero, la protagonista aprende desde niña que para protegerse debía hacer uso de aquello que horrorizaba a sus abusadores: «Descubrí que a esos señores tan machos [...] les daba asco la caca, y la sangre y las vísceras de gallo». ⁶ A ella no le importaba oler a muerte, ni bañarse en sangre, no quería oler bonito ni verse linda, solo quería no ser besada

por señores: «Me llenaba las manos, las rodillas y la cara con esa mezcla y ya no me jodían con besos ni pendejadas». ⁷

Por otra parte, en la narración de Enríquez encontramos no a una mujer fuerte sino a una colectividad de mujeres valientes dispuestas a prenderse fuego antes de que ellos lo hagan: «Las quemadas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices». ⁸ También rompen con su rol sexogénico, pues, cansadas de ver cómo los hombres las queman por celos, venganza o enojo, utilizan las hogueras en las que por cuatro siglos ardieron sus ancestras, como un medio de liberación del deseo, consumo y maltrato masculino.

Por tanto: «Lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad». ⁹ Las mujeres de estas historias son monstras porque no acatan los mandatos patriarcales de dejarse tocar, besar, agredir o asesinar por un hombre, como lo marca el sistema de dominio de los hombres. Es todo aquello que subvierte al sistema o a los sistemas dominantes: en un mundo carnívoro, lo horroroso es no consumir cadáveres de animales; en una realidad hecha para personas blancas, los labios gruesos, los cabellos rizados y las pieles oscuras son ejemplos y motivos de marginalidad; en un sistema capitalista, toda aquella persona que no quiera contribuir a su desarrollo ni vivir bajo dicha doctrina económica-política, será condenada a vivir en un laberinto sin salida junto al minotauro, expulsado, también, por su monstruosidad.

Esa rebeldía monstruosa asusta al poder, porque por lo regular, sobre todo en el caso de las mujeres, busca esquivarlo y en ese intento muchas veces logra destruirlo. La protagonista de «Subasta», gracias a su entrenamiento de niña, puede salir con vida de aquella venta de humanos, apelando una vez más a la sensibilidad: cuando es su turno de ser subastada, se orina y caga encima, además

³ *Ibid*, p. 5.

⁴ Mariana Enríquez, «Las cosas que perdimos en el fuego», p. 195.

⁵ Citado por Andrea Torrano, *La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault una aproximación al monstruo biopolítico*, p. 88.

⁶ María Fernanda Ampuero, *op. cit.*, p. 5.

⁷ *Idem*.

⁸ Mariana Enríquez, *op. cit.*, p. 192.

⁹ Luis Jaime Escamilla Montoya, *Lo monstruoso: una estrategia basada en el automatismo psíquico para la creación de formas monstruosas*, p. 25.

se muerde la lengua hasta chorrear sangre por todo su pecho; quien está vendiéndola habla: «¿Cuánto dan por este monstruo?/ nadie quiere dar nada»,¹⁰ lo único que les queda por hacer es tirarla en una carretera, viva.

Las mujeres argentinas auto quemadas, en un acto de valentía, pero sobre todo de rebelión, prefirieron lesionarse antes que ser objeto de las violencias masculinas: «Solo un monstruo es el que obstruye la lógica del poder monárquico, aristocrático, populista. Siempre eugenésico; el que rechaza la violencia y el que expresa insubordinación».¹¹ Aquellos que están cómodos con los sistemas imperantes son los normales, los hombres en un mundo patriarcal, los humanos en un mundo androcentrista, los ricos en un mundo capitalista y clasista, los neurotípicos en un mundo que condena las neurodivergencias.

¿Cuándo llegará el mundo ideal de hombres y monstruas? Se pregunta una de las chicas quemadas, nunca, digo yo, porque las personas monstruosas jamás serán aceptadas en los mundos ideales porque estos no están hechos para ellas, para ellas existen los lugares clandestinos, las hogueras, los sanatorios psiquiátricos, las cárceles, los centros de conversión, los laberintos. Para ellas están los mitos, los cuentos, las monstruas siempre podrán habitar el mundo que no es normal, habitan el fuego, junto a todas sus ancestras monstruas, mientras luchan por transgredir el poder de lo hegemónico, mientras hacen piedra con la mirada a aquellos que quieran someterlas.

Fuentes

Ampuero, María Fernanda, *Pelea de gallos*, Páginas de Espuma, Madrid, 2018. Enríquez, Mariana, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, Barcelona, 2016. Escamilla Montoya, Luis Jaime, *Lo monstruoso: una estrategia basada en el automatismo psíquico para la creación de formas monstruosas*, UNAM, Ciudad de México, 2016. Gutiérrez, Blanca, *El silencio de Medusa*, México, 2020. Negri, Antonio, «El monstruo biopolítico: vida desnuda y potencia», en Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez, *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*, Paidós, Buenos Aires, 2007, pp. 93-139. Torrano, Andrea, *La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault una aproximación al monstruo biopolítico*, Universidad Nacional de Córdoba, 2014.

¹⁰ María Fernanda Ampuero, *op. cit.*, p. 10.

¹¹ Toni Negri, «El monstruo biopolítico: vida desnuda y potencia», p. 103.

Recuerdos porteños

David Rodríguez Sánchez

Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiantinas, como en la hipálage de Milton.

Jorge Luis Borges, *El hacedor*

«Es un asesino. (Enrique) Peña Nieto es un asesino», fue la bola curva que le lancé al escritor Horacio González cuando lo conocí en una cafetería de la calle México en Buenos Aires, aquella en la que clonaron mi tarjeta bancaria al comprar *Prosa plebeya* de Néstor Perlongher (Colihue, 2016).

Mi asesora de la pasantía, la doctora María José Rossi, directora del Proyecto UBACyT (Universidad de Buenos Aires Secretaría de Ciencia y Técnica) *Para una hermenéutica latinoamericana y caribeña del siglo XXI. Del barroco al neobarroco y su deriva neobarrosa como práctica estético-política*, nos presentó al exdirector de la Biblioteca Nacional (Borges también lo fue), quien acudía a la presentación de un libro, evento que finalmente no se realizó por falta de organización.

Eran tiempos pre-pandemia, específicamente los últimos días de noviembre de 2018, tres años antes de que el también sociólogo y profesor argentino de 77 años cruzara el río por una infección intrahospitalaria tras superar el coronavirus en 2021.

Aquel día (temprano en la mañana hubo un ligero temblor, algo inusual por aquellos lares) era uno de los últimos que pasábamos en la llamada Ciudad de la Furia; acudí en calidad de estudiante, junto con otras compañeras, a la firma de algunos documentos que se requerían como parte de las estancias de investigación del entonces Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).

Durante las primeras horas de la jornada, la ciudad estuvo desierta, debido a la reunión del G20 que se celebraba en la Casa Rosada, sitio hasta donde llegó La Bestia que conducía a Donald Trump a reunirse con sus homólogos para tratar asuntos de índole internacional (militarización general en América Latina); solo en un sector focalizado se desarrollaban protestas antiglobalistas, cerca de la Plaza de Mayo.

Ya en la tarde, cuando llegó Horacio González al lugar (suena en los parlantes «Época» de Gotan Project), la sorpresa de algunos distraídos no se hizo esperar, quienes no estaban acostumbrados a la visita de un intelectual de su calada. Ni tardo ni perezoso el profesor reparó en la coincidencia de haberse encontrado con algunos mexicanos específicamente en esa calle porteña, donde alguna vez tuvo sede la Biblioteca Nacional.

De buen carácter y amable en su trato, sin amagues de superioridad superflua, entablamos con él una plática que devino en el tema internacional que acaecía precisamente esos días: la reunión de los mandatarios más poderosos del orbe. «Su presidente acaba de llegar», hizo notar.

Fue en ese momento que le solté la bomba: «Peña Nieto es un asesino», respuesta que lo tomó por sorpresa, al no esperar un juicio tan tajante, proveniente de un extranjero desconocido. Entonces optó por mostrar una opinión más neutral y uno de sus comentarios fue el de tener la confianza de que el entonces electo presidente López Obrador relevara y cumpliera con la justicia social que ondeaba en sus campañas. A eso respondí que, aunque lo hubieramos apoyado como pueblo para hacerlo llegar al poder, esa misma responsabilidad como oposición se convertiría en revisar las acciones del oriundo de Macuspana, al punto de ser aún más críticos con su mandato.

Eran aquellos tiempos esperanzadores. En México se había logrado sacar al rancio PRI de Los Pinos, ese espacio que una mañana de 2007 visité cuando trabajaba en el Instituto de Desarrollo Artesanal de Zacatecas (Ideaz) para cubrir una premiación nacional de artesanos zacatecanos, mientras Calderón llenaba de sangre el país con su guerra contra el narcotráfico. Y en el espacio bonaerense, aunque Macri continuaba su mandato recibiendo a los presidentes de las naciones imperialistas, uno podía conseguir un desayuno decente con no más de 350 pesos argentinos o disfrutar de un asado completo por 600 o 700 pesos. Ni hablar de lo que, tiempo después, se convirtió en la pesadilla libertaria de Milei, quien logró con su motosierra que un dólar cotizara hasta en mil pesos.

Lugares del lúcido sueño

La visita a las bibliotecas en el extranjero se convierte en una escala obligada para los amantes de los libros. Uno de los tantos días que pasé en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (escribía una tesis sobre el cuerpo, la transgresión y el erotismo en la narrativa de Enrique Serna) estuve leyendo el tomo I de la *Obra Completa* de Severo Sarduy, edición crítica de Gustavo Guerrero y Francois Wahl (ALLCA XX, Editorial Sudamericana, 1999), ejemplar en el cual pude rastrear y cotejar el tema del erotismo homosexual presente en alguno de los textos del cubano.

Afuera de este moderno complejo que está ubicado en el barrio de Recoleta y que fue declarado en 2009 como Monumento Histórico Nacional, la estatua de Borges custodia las áreas verdes. Como él escribió alguna vez, adentro los lectores mantienen su lúcido sueño, inmersos en casi dos millones de piezas, principalmente libros y material hemerográfico.

Para entrar a este recinto inaugurado en 1992 se requiere presentar ID o tu credencial de elector oficial. Los principales usuarios son jóvenes de todos los extractos sociales que se citan para estudiar a sus anchas en el recinto. Ahí reina el aura de los sueños. Paz y tranquilidad se mezclan con la cadencia y eficacia de los trabajadores que ayudan a mantener bien aceitado el funcionamiento institucional puertas adentro.

Con el objetivo de seguir el estudio sobre Sarduy que me ayudaría a comprender un poco más el tema del erotismo homosexual solo conseguí *Cobra* (Editorial Sudamericana, 1973, Premio Médicis Extranjero) en una librería de la avenida Corrientes, y en la Biblioteca Central Profesor Augusto Raúl Cortázar de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA fotocopié *Escrito sobre un cuerpo* (Editorial Sudamericana, 1969). Mientras que en Club Burton de San Telmo encontré *El barroco y el neobarroco* (El cuenco de plata, 2011).

También visité varias librerías, incluida la de Ávila (exlibrería del Colegio, declarada lugar histórico nacional por decreto presidencial y consi-

derada la más antigua del planeta). Ahí conseguí, después de urgar a fondo en las vastas estanterías y tener un montón de suerte, *El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento* (Primer premio Libro de Ensayo Concurso Internacional Topía 2007) de María José Rossi (texto que ha servido en mi posterior búsqueda sobre el lenguaje cinematográfico); el número 25 de la revista *Proa* de 1996, dedicada a la Literatura y Erotismo, que contiene textos de Octavio Paz, Camilo José Cela, Juan José Hernández, Carlos Drummond de Andrade, Eduardo Gudiño Kieffer y Manuel Etcheverry, así como el número 180 (año XVII, 1949) de la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo.

Y como puede esperarse, en los bazares de libros del Antiguo Mercado de San Telmo, zona que se convierte en lugar de reunión de comensales y los sábados por la noche tocan bandas de rock y se arman las milongas con música en vivo, pude encontrar dos textos más: de Daniel Balderston y José Quiroga, *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina* (Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2005), así como *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos* (Planeta, 2000) que responde a una selección de Leopoldo Brizuela.

En el Ateneo Grand Splendid, si bien está atiborrada de textos, en su mayoría de la que llamo literatura del año, no encontré ejemplares que me ayudaran en mis pesquisas sobre el erotismo en general. Aun así la experiencia de estar en una de las librerías más bellas del mundo no se echó en saco roto y pude disfrutar del momento rodeado de esos potenciales lúcidos soñadores de los que habla Borges en el prólogo a *El hacedor*.

Caminos llenos de nostalgia

Andar la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y contemplar su Obelisco, recorrer sus avenidas, caminar hasta el barrio de la Boca desde Corrientes u observar la mesa del café donde Cortázar soñaba sus cuentos, son recuerdos que ahora me llenan de nostalgia.

Pasar otra noche de concierto de cámara en el magnífico Teatro Colón, con su donaire y elegancia, degustar una comida en los Bares Notables, centenarios lugares que restauran tus ánimos con café con leche, milanesas, el asado con morcilla incluida (que no falte la pizza con cubiertos, las empanadas, los alfajores), vino tinto o cerveza artesanal, son también parte del itinerario que los visitantes deben de tomar en cuenta si se trata de vivir la experiencia de recorrer Baires.

No puede olvidarse el ir al famosísimo Puerto Madero y a la Costanera, a la Plaza San Martín, a Caminito, a los museos nacionales de Bellas Artes e Histórico, o a la Torre de los Ingleses. Visitar el lugar de descanso de los restos mortales de Gironde, de Bioy Casares o de Evita en el cementerio de Recoleta tampoco es una pérdida de tiempo, al menos es lo que dice mi intuición. Para ello puede usted repasar las ubicaciones en el mapa de la entrada y planear el recorrido para encontrarlas fácilmente. O pasear en el cementerio de la Chacarita (suena «Lago en el cielo») donde descansa Gustavo Cerati (dentro del complejo del panteón Nuestra Señora de la Merced).

Y aunque no se haya logrado abordar el Buquebus para cruzar a Uruguay, me quedo con la experiencia de haber presenciado la manifestación, el mítico 25 N (de noviembre), organizada por las integrantes de las colectivas albicelestes, que contemplaba el trayecto desde el Palacio del Congreso hasta la Plaza de Mayo, siempre en acompañamiento de la sociedad en general.

Hacer este reencuentro imaginario que se agolpa vividamente en mi cerebro me recuerda que este sueño cumplido y la búsqueda de lo literario en una de las capitales más importantes del mundo no hubiera podido concretarse sin el apoyo de mi directora de tesis, la escritora e investigadora Maritza M. Buendía, quien en todo momento me dio la mano al haber sido alumno de la Unidad Académica de Docencia Superior, cuarta generación 2017-2019 de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas (MIHE) de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ), en la orientación Literatura Hispanoamericana.

Se cumplió así uno de los objetivos de las estancias de investigación, al estrechar los lazos de colaboración entre universidades de México y Argentina para promover el desarrollo científico, cultural y tecnológico de estas dos naciones que, aunque tengan sus diferencias ideológicas, sus retos los colocan por un camino similar a recorrer en un mundo polarizado.

Fuentes

Borges, Jorge Luis, *Poesía completa*, Lumen, México, 2011.

Alambique

Insatisfacción y gratitud

Brenda Esmeralda Acevedo Rodríguez

¿Cómo puede superarse la sensación de vacío que nace en lo profundo del pecho? Pareciera que la vida es esa carrera eterna en que la meta es un punto entre millones similares, un mar de pendientes con pequeñas islas de victorias insignificantes en relación a lo exterior, el pasto siempre se ve más verde en el jardín del vecino. Puede no tratarse de una ambición material. ¿Y si el problema es la forma de vivir que la sociedad impone? Las comodidades de la vida social se transforman en prejuicios, el deber ser antes del ser mismo.

En el libro *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, se narran las aventuras de un hombre insatisfecho con la vida media, quien resta importancia a las advertencias y lo que reconoce como sabios y cariñosos consejos de sus padres para embarcarse. Las personas están dispuestas a ir en contra de cualquier ley si el alma los guía más allá. Por desgracia, Robinson se encontraría con un sinfín de problemas: es esclavizado y liberado en su primer viaje, termina naufragando para ser rescatado por un barco portugués, ya en Brasil tiene la posibilidad de establecerse para llevar una vida cómoda (en palabras de muchos), pero no es su deseo, el alma aún no alcanza su anhelo, así navega nuevamente para terminar en una isla desierta. La insatisfacción aparece una vez más, permea cada espacio de su vida, ahora anhela compañía, las comodidades que había rechazado; sin embargo, una luz parece encenderse durante los monólogos del naufrago, realmente su estado no es un castigo, es una bendición, su vida es lo único que posee, pero también lo más importante. Entonces comienza su proceso de gratificación dándole un giro total a su reino de un habitante.

La insatisfacción es el ruido de fondo en la cabeza de cada persona que alguna vez tuvo anhelos. La necesidad por conseguir aquello más allá de nuestros límites es casi natural. Parece que hay tanto por poseer, nuestra finitud corta las posibilidades y las reduce a los pequeños logros con los que debemos conformarnos. Todo se vuelve pesado, sin gratificación, hasta el castillo más lujoso resulta insípido. ¿Es realmente ese vacío la condena por estar con vida? Tal parece que es una cuestión de perspectiva. Diógenes vivía en un barril y, teniendo la posibilidad de pedir lo que fuese a Alejandro Magno su deseo se centraba en poder disfrutar los rayos de sol.

La felicidad de la vida media

Al inicio de la historia, cuando Robinson solo siente la pulsión de viajar y lo ve como un «proyecto», su padre hace comentarios constantes a favor de una vida no llena de opulencia, pues esto atrae demasiados problemas; aunque tampoco de carencias. La búsqueda interminable por sustento es más dolorosa, una labor constante que no da espacio a nada más. El mecanismo social nunca deja escapar a nadie si no es a partir de grandes sacrificios y dolencias.

[...] los reyes a menudo se lamentaban de las consecuencias de haber nacido para grandes propósitos y deseaban haber nacido en medio de los dos extremos, entre los viles y los grandes, y que el sabio daba testimonio de esto, como el justo parámetro de la verdadera felicidad, cuando rogaba no ser rico ni pobre.¹

La vida media resulta para el futuro naufrago, inflamado de deseos, tan insípida como las otras dos posibilidades. Realmente, sin tener mucha culpa por sus impulsos, parece innato en el ser humano una búsqueda constante por el significado de su propia existencia. Años después el propio Meursault, protagonista de *El extranjero* de Albert Camus, no siendo más que otro hombre aislado, en su caso en la cárcel, aprende a vivir y adaptarse a partir de su reclusión y el cambio de enfoque, a una situación para la mayoría desagradable, no experimenta satisfacción en su vida media, que para muchos resultaría el estado más idóneo; inclusive escucha sin emoción el ascenso, al que su jefe cree es merecedor y sería capaz de proporcionarle todas las comodidades en compañía de una mujer que sin duda lo ama.

La manera de encontrar la satisfacción difiere en cada individuo y puede ser un proceso que tome la vida misma. No importan las dificultades o las experiencias desagradables, el llamado del destino parece más fuerte. El mar es, para la historia, una representación casi tangible de los vaivenes de la vida. La búsqueda por problemas y su resolución,

¹ Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*. p. 2.

en muchos momentos, el mar daría penas al aventurero, llevándolo a convertirse en esclavo, pero salvándolo también de la esclavitud. Toda la obra es una sucesión de eventos que nos recuerda el movimiento en las olas, donde no es posible adivinar a dónde llegar y es parte de la emoción.

La vida media busca al marinero una vez más cuando se establece en Brasil y sus negocios prosperan hasta amasar una satisfactoria fortuna, pero la insatisfacción no se sacia y el tiempo, al igual que secó sus ropas, terminó por llevarse todos los miedos que su desventura pudo haber provocado. Una vez más abandona la vida idónea social para buscar la libertad individual. Aunque al principio esta liberación pareciera más un castigo de la providencia.

Cambio de perspectiva

Todo termina por depender del enfoque con el cual se analice la situación. Una cuestión del vaso medio lleno o medio vacío, aplicado a los acontecimientos que nos parecen por demás insufribles. Robinson ve al principio su naufragio como un castigo por su falta de conformidad, por el rechazo a los consejos que solo buscaban su bienestar. Su arrepentimiento llega al fondo de sus deseos y los desprecia por las consecuencias que enfrenta al perseguirlos. Sin embargo, su soledad provoca una serie de monólogos internos con los que cuestiona la verdadera naturaleza de su suerte al encontrarse en la isla.

Pues bien, estás en una situación desoladora, cierto, pero por favor, recuerda dónde están los demás. ¿Acaso no venían once a bordo del bote? ¿Por qué no se salvaron ellos y moriste tú? ¿Por qué fuiste escogido? ¿Es mejor estar aquí o allá? Y entonces apunté con el dedo hacia el mar. Todos los males han de ser juzgados pensando en el bien que traen consigo y en los males mayores que pueden acechar.²

Aceptar la situación en la que se encuentra como desafortunada, aunque no tan catastrófica como era posible, es el giro de perspectiva que el pobre naufrago necesitaba. Ahora no anhela más que lo

² *Ibid*, p. 35.

necesario para cubrir las necesidades básicas, tanto tuyas como de la tierra que ahora gobierna. El dinero pierde su significado, no es más que trozos de metal inservibles. Todo lo que la sociedad marcaba como vital se va como las huellas en la arena, se desvanecen con las olas; el tiempo, la vestimenta, se transforma para adaptarse a la isla. Incluso el náufrago ve transformaciones trascendentales que ayudan a que su visión de la vida cambie.

La soledad cumple un papel importante en el cambio para Robinson, sin embargo, su anhelo por contacto humano fue la voz de insatisfacción que nunca dejó de resonar dentro de él. Intentaba callarla de a poco con el consuelo de las escrituras, entregándose a una vida agradeciendo por su salvación. Pero no era suficiente, no sintió que disfrutó los años en su isla hasta la llegada de Viernes que le dio el consuelo de un igual que tanto le hacía falta. Concluye la transformación de su amo, aquel que llegó como por acto divino fue un motivo más de agradecimiento, un giro más a la perspectiva.

Retomando el ejemplo de Meursault para profundizar en su condición, aprende, al igual que Robinson, a partir de reflexiones, que la vida en sociedad no le resultaba satisfactoria por la visión tan opresora que le daba. Encontró la verdadera satisfacción en las cuatro paredes de una celda, donde su imaginación era el único medio similar a un escape. Sus reflexiones lo llevaron a vivir con tranquilidad y algo de gusto su condena. Pese a que él no encuentra la paz en dios o la providencia, sino en su sentencia de muerte.

A fin de cuentas es igual para él vivir un día o treinta más, ya encontró su verdadera felicidad, el cambio de perspectiva que le faltaba «me abría por primera vez a la tierna indiferencia del mundo. Al encontrarlo semejante a mí. Al fin tan fraternal, comprendí que había sido feliz y que lo era todavía».³

Tanto Meursault como Robinson tomaron la peor situación para la mayoría de sus iguales y no solamente aprendieron a llevarla. Encontraron el espacio para aclarar sus pensamientos. Se permitieron la desesperación, el odio, la confusión y el reproche; sin embargo, también gozaron de la

soledad; disfrutaron, al igual que un estoico antes que ellos, de la luz de sol, ambos de formas que les hubiesen parecido imposibles en la simplicidad de la vida diaria.

El náufrago deja de serlo, la sociedad lo cubre como alguna vez lo hicieron los árboles y retoma las actividades que le corresponden como parte de ese extraño mecanismo del que tanto le costó escapar. Pero ahora todo está bien, es una simple parte del proceso, no se recriminó nada. Sin embargo, la pequeña voz, la pulsión habitante de cada una de las almas humanas apareció una vez más y, como si de una comedia se tratara, aquella isla se volvió el nuevo anhelo de Robinson. La insatisfacción aparecía nuevamente, pero en este caso fue más sencillo saciarla: «Hoy amamos lo que mañana odiaremos. Hoy buscamos lo que mañana rehuiremos. Hoy buscamos lo que mañana nos asustará e, incluso, nos hará temblar de miedo».⁴

A fin de cuentas, la necesidad de más siempre estará presente en la vida de todos, ya sea por imposición social o anhelos. Los objetivos cambian, la vida avanza y en ese afán de seguir el cambio los deseos crecen y crecen. Pero hay que tener cuidado y no permitir que nos dirijan a un naufragio, a un periodo de esclavitud o una muerte a manos de los caníbales. Si llegase a ser el caso, hay que cambiar la perspectiva de la situación, agradecer por no encontrarse en el peor de los escenarios y, en última instancia, adaptarse.

La gratificación no es una clase de mediocridad o conformidad, es la valoración del desarrollo propio, la apreciación de los logros que cada uno va acumulando y que parecen invisibles ante una búsqueda constante de saciedad, ya sea que el final llegue mañana o en treinta años siempre habrá algo que agradecer, algo que le dé sabor a la vida y es necesario mantener presente.

Fuentes

Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, Salvat Editores, Barcelona, 1971. Camus, Albert, *El extranjero*. Editores Mexicanos Unidos, México, 2020.

³ Albert Camus, *El extranjero*, p. 107.

⁴ Daniel Defoe, *op. cit.*, p. 83.

Las cuatro muertes en Gulliver

Anaí del Socorro López Ponce

Primera muerte: morir por falta de razón

Es posible que en *Los viajes de Gulliver*, Jonathan Swift realice una crítica social implícita y explícita en temas como ideas políticas inflexibles que causan guerras entre bandos opuestos, ya que en la obra hay dos grupos que creen ser dueños de la razón. Y mientras se ocupan de preservar sus posturas inquebrantables se destruyen entre sí sin resolver el conflicto inicial.

De un problema nacen miles más y una corriente de desdicha y pérdida los arrastra junto con su rencor. Los grupos se hacen esclavos de su orgullo y muestran su incapacidad para cambiar de opinión. Es el caso de los ancho extremistas, quienes provocan una división entre los que consideran que el huevo debe casarse por la parte estrecha y los que lo hacen por la parte ancha.

Incluso prefieren la muerte antes que cambiar de juicio: «once mil personas han preferido la muerte a cascar los huevos por el extremo más estrecho».¹ Hay una negación hacia los cambios y nuevas formas. Los bandos se muestran rígidos ante los pensamientos que discrepan de los suyos. Ambos grupos son incapaces de respetar la libertad del otro. Les resulta más sencillo llevar una guerra eterna. A falta de razonamiento los hijos nacen y mueren en una guerra infinita, odian a los contrarios desde su nacimiento, y son impulsados por el rencor cosechado por sus padres. Corrompen la paz y destruyen todo respeto cuando por herencia dejan a sus hijos un pensamiento que supone ser único. Los hacen esclavos de sus propias creencias y el odio se pasa de generación en generación. Nacen y mueren, víctimas de su sin razón.

Segunda muerte: morir por el miedo a conocer

El miedo es una emoción innata del ser humano y es un tópico literario que se encuentra en muchas novelas, tal es el caso de *Los viajes de Gulliver*, donde el miedo a lo desconocido aparece ejemplificado en los habitantes de Liliput, quienes niegan el conocimiento que es percibido por todos sus sentidos. Gulliver es el único sobreviviente de un naufragio y llega a la isla de Liliput por azares del destino. Al despertar observa a su alrededor un tumulto de personas chiquitas que le disparan con sus flechas.

¹ Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, p. 35.

Los filósofos de la isla de Liliput, aún al comprobar la existencia de una persona gigante por sus propios ojos como testigos fiables y cercanos, deciden no creer. Les aterra pensar que en la tierra existen más gigantes que forman toda una sociedad. Temen a lo inexplorado, saben que un descubrimiento así cambiaría el orden de las cosas, su propia concepción del mundo y de sí mismos.

No existe cosa más temida por el humano que el desconocimiento y la ignorancia, sobre todo si se refiere a su propia realidad y a cómo percibe su entorno. Por ello, los filósofos de la isla de Liliput prefieren creer en lo no creíble y dudar de la verdad que se les presenta antes que aceptar los hechos y caer en la desestabilización que provoca la evidencia que, posiblemente, romperá con las doctrinas establecidas.

El impacto que los conocimientos tienen en la sociedad es invaluable, pues desde el principio ponen en jaque todo orden social y los paradigmas antes aceptados pueden ser puestos en duda. Es más cómodo acoger lo conocido, aunque suponga mantenerse en un error, que aventurarse a lo novedoso que significa un riesgo para el orden otorgado por las normas y creencias establecidas tácitamente como acuerdos sociales firmados por nadie y aceptados por todos. Se ejemplifica la negación de un conocimiento visible y se reconoce una mentira inverosímil en la siguiente cita:

[...] nuestros filósofos lo ponen muy en duda y se inclinan más bien a creer que caísteis de la Luna o de alguna estrella, pues es evidente que un centenar de mortales de vuestra corpulencia destruirían en poco tiempo los frutos y ganados de los dominios de Su Majestad.²

Los filósofos prefieren aferrarse a su propia mentira antes que aceptar lo que sería un riesgo para su existencia. Niegan el peligro, la presencia de otros seres como Gulliver. Pese a tener las pruebas y saber que hay gigantes, su juicio se nubla y se obligan a creer, por conveniencia, que el hombre de las montañas es el único gigante que habita la tierra y

² *Ibid*, p. 36.

que ha caído de la Luna o de las estrellas. Mueren negando su conocimiento.

Tercera muerte: morir por hambre de poder

La tercera muerte se presenta cuando algunos miembros de la sociedad aspiran a ser candidatos para altos puestos y así ganarse el favor de la corte. Un favor necesario en una sociedad dominada por las normas que establece el poder. Algunos aspirantes resultan lastimados, porque la actividad se lleva a cabo de la siguiente forma: aquel que salte a una mayor altura sin caerse se lleva el empleo.

La competencia entre ellos y las exigencias los llevan al límite. Se auto explotan y se disponen a correr riesgos con tal de ganarse el puesto. Los gobiernan su hambre de poder, ganarse el favor de la corte y un ascenso que eleve su estatus ante la sociedad. Las consecuencias pasan a un segundo plano cuando se trata de mejorar la posición. Sin embargo, cuando se está dispuesto a infligir un daño a sí mismo para ganar poder, ¿qué clase de poder se conserva si se pierde el valor de su cuerpo y espíritu?

Estas distracciones van a menudo acompañadas de accidentes funestos, muchos de los cuales dejan memoria. Yo mismo he visto romperse miembros a dos o tres candidatos. Pero el peligro es mucho mayor cuando se ordena a los ministros que muestren su destreza, pues en la pugna por excederse a sí mismos y exceder a sus compañeros llevan su esfuerzo a tal punto, que apenas existe uno que no haya tenido una caída, y varios han tenido dos o tres.³

Mueren siendo esclavos del poder y pierden el poder de sí mismos.

Cuarta muerte: morir sirviendo, siendo útil

También se observan relaciones desiguales. Su Majestad es la máxima figura de autoridad y los demás sus subordinados, sus siervos. Incluso, de forma satírica, aquel personaje imponente, cuyo tamaño resultaba antes inimaginable, termina también

³ *Ibid*, p. 25.

siendo objeto de entretenimiento y diversión, un bufón más en su corte: «[...] tuvo la ocurrencia de divertirse de una manera muy singular: hizo que yo me estuviera, como un coloso, en pie y con las piernas tan abiertas como buenamente pudiese». ⁴

En continuación con el tono burlesco de la narrativa, se dice que el emperador distingue a las personas con premios con los que muestra que han ganado su favor. ¿De qué premios se trata? Como si no fuese suficiente la humillación, el supuesto premio son unas hebras. Es decir, que los aspirantes arriesgan su bienestar físico y mental por el valiosísima favor de Su Majestad, un altísimo empleo y unas valiosísimas hebras.

Por otro lado, se agrega la siguiente cita con la que se realizará un análisis desde la metáfora. Se inicia por el siguiente fragmento: «El emperador sostiene en sus manos una varilla por los extremos». ⁵ Metafóricamente el emperador sostiene en sus manos la varilla que indica los límites que cada ciudadano debe seguir a partir de las normas establecidas por él.

Después se agrega, «[...] mientras los candidatos, que se destacan uno a uno, a veces saltan por encima de la varilla y a veces se arrastran serpenteando por debajo de ella hacia adelante y hacia atrás repetidas veces, según que la varilla avanza o retrocede». ⁶ Es posible que Jonathan Swift, al abordar un arrastre se refiera a la disposición que muestran los aspirantes por satisfacer los deseos del emperador, lo que termina por convertirlos en siervos. Mientras el emperador solo les regala su gracia y favor si le resultan útiles. El poder, Su Majestad, halla la victoria en cada muerte. Y el servicio del pueblo, como el que le brinda Gulliver, alimentan su ostentosa vida.

Mueren sirviendo, aspiran a ser siervos y no hacen más que servir y servir.

Vivir con crueldad es más sencillo que buscar la paz

No sería la primera vez que Jonathan Swift realiza crítica social. En su ensayo *Una modesta proposición*

(1729) sugiere resolver el problema de marginación y pobreza a través del canibalismo. Con su estilo igualmente satírico lanza una crítica a la clase alta, a quienes denuncia por su inacción ante la problemática existente. El tono con el que exhibe las situaciones no es directo, pues hace uso de su intelecto para acusar mordazmente, mientras continúa disfrazando el discurso con los recursos satíricos como lo son los personajes irónicos y la exageración.

De la misma forma, en *Los viajes de Gulliver*, mientras narra las aventuras realizados por el hombre de las montañas, Jonathan Swift podría estar exponiendo la crueldad, la hipocresía, la falta de empatía y el egoísmo del ser. Las peripecias por las que pasa Gulliver, que bien podrían parecer divertidas, son una sátira sobre la condición cruel y perversa del humano, visible en el trato que se le da a Gulliver y en cómo el poder actúa sobre el pueblo.

La novela abarca diversos temas de carácter crítico, entre ellos las guerras y problemáticas causadas por la falta de flexibilidad de pensamiento, ejemplificada en el conflicto de los ancho extremistas. También se resalta el miedo a lo desconocido representado en el pueblo de Liliput, el cual se niega a aceptar los hechos comprobados y se mantiene firme en su creencia con respecto al nacimiento de Gulliver. Después se encuentran los que están dispuestos a lastimarse por obtener poder. La cuarta muerte es encarnada por los que deciden o se ven obligados a vivir como siervos del poder. Fieles a los mandamientos que su dirigente dicta, viven para cumplir sus deseos. No hay espacio para las opiniones ni aspiraciones para el pueblo, porque todas juntas forman un único deseo colectivo: satisfacer a su Majestad.

Fuentes

Swift, Jonathan, *Modesta proposición*, Editorial del Cardo, s/l, 2010. Swift, Jonathan, *Los viajes de Gulliver*, Editorial Alejandría, s/d.

⁴ *Ibid*, p. 28.

⁵ *Ibid*, p. 25.

⁶ *Idem*.

Arbitraje

Y el cine cambió, los espectadores también. Pautas espectatoriales en la ciudad de Zacatecas, 1971-1985

María García Chávez

Resumen

La comprensión histórica del hecho cinematográfico desde la perspectiva del espectador ha comenzado a tomar relevancia en los estudios sobre cine. A partir de la necesidad de explicar quiénes asistían a los espacios de exhibición, se han propuesto diversas metodologías que de forma directa o indirecta indagan en la configuración de los públicos, el consumo cinematográfico y las pautas de asistencia. La propuesta que aquí se aborda está sustentada en el análisis correlacional de los Partes Diarios de Detenidos, documentos que enlistan registros sobre las detenciones por faltas al reglamento de policía en diversos lugares de la ciudad, entre ellos el cine. Las características de los datos de este periodo dan cuenta de los cambios y las permanencias en las pautas de asistencia, mientras que la asiduidad y el cine como hábito familiar ya no se reflejan en los registros, el sentido de comunidad prevalece de manera simultánea a la localidad del hecho cinematográfico.

Palabras clave: Cine, Espectadores, Asistencia, Pautas espectatoriales

Introducción

Historiar a los públicos de cine o audiencias cinematográficas representa obstáculos de carácter metodológico y teórico, en principio debido a la ausencia de documentos que señalen de manera específica quiénes conformaban estos conjuntos. Por la información hemerográfica en la que se describen algunas características de la asistencia cinematográfica, comencé a pensar en la diversidad de comportamientos que tenían lugar en los recintos de exhibición (teatros, salas, salones, cines), entre los cuales se encontraban algunos que infringían lo estipulado por los reglamentos de Diversiones Públicas o de Policía. La revisión documental y la búsqueda de algún tipo de registro ligado a la actividad cinematográfica en la ciudad de Zacatecas, me permitió conocer los Partes Diarios de Detenidos.¹ Estos documentos son listas que realizaba la Jefatura de Policía para tener el control sobre quiénes ingresaban a detención.

¹ Archivo Histórico Municipal de Zacatecas, Fondo Ayuntamiento II (1930-1985), Serie Inspección General de Policía.

Entre los Partes Diarios de Detenidos es posible encontrar nombres y datos de personas que fueron detenidas en los cines mientras se estaban llevando a cabo las funciones cinematográficas. Los archivos no solo integran listas con los nombres de las personas ingresadas a la Jefatura, sino que contienen ocupaciones, lugar de residencia, edad, sexo e indicadores de alfabetización, los cuales, contribuyen a configurar los perfiles sociales de algunos espectadores y dan cuenta de grupos más amplios denominados públicos o audiencias, a partir de las dinámicas, las formas de interactuar y las sociabilidades que tenían lugar en los recintos de exhibición cinematográfica.

La relación entre las disposiciones en los reglamentos, las notas en la prensa dedicadas al cine y los Partes Diarios de Detenidos muestran que las experiencias cinematográficas no se limitaban al interior de los espacios de proyección (mientras la película sucedía en la pantalla), sino que comenzaban desde la decisión de asistir, cuál película ver, a cuál cine ir, qué día de la semana; también se llegaba a partir de otras motivaciones relacionadas con la significación del cine como espacio propicio para la realización de determinados comportamientos, en esos casos la película era lo de menos.

Los vínculos con el cine fueron variados y no se sujetaron a la vista de las películas, en el interior de los recintos de exhibición tenían lugar prácticas y comportamientos dados por el entorno. Los Partes Diarios de Detenidos también integran la descripción de las faltas cometidas por los incautados, las que sucedieron durante las proyecciones cinematográficas pueden agruparse en una serie de comportamientos conectados por las condiciones del espacio, pero también del espectáculo cinematográfico. Comprender que no todos los espectadores establecieron una relación idílica con el cine es esencial, en tanto que evidencia el entretejido entre este fenómeno cultural, quienes lo consumen, el espacio que habitan y el tiempo en el que viven.

Los datos sobre detenciones de posibles espectadores y de espectadores confirmados se presentaron desde inicios del siglo XX, en ese sentido, es posible observar cambios, transiciones y perma-

nencias en los Partes Diarios de Detenidos de distintos periodos. A partir de 1971, la disminución de personas capturadas en las funciones de cine disminuye de manera radical respecto a un periodo previo (1950-1970). La división en estos periodos tiene que ver con algunas transformaciones del fenómeno cinematográfico en la localidad, pero también con coyunturas presentes en estos documentos, tales como la diversidad y la prominencia de ciertas faltas y los cambios en las pautas más frecuentes en los registros: la asiduidad, la asistencia en comunidad, los rangos de edad, la cada vez más inminente localidad del fenómeno llamado cine.

Notas preliminares

Así como el hecho cinematográfico y la ciudad cambiaron, los vínculos entre los espectadores y las maneras de asistir a los espacios de exhibición también lo hicieron. Mientras que en el periodo 1950-1970,² los Partes Diarios de Detenidos registraron una cantidad significativa de espectadores en diversas circunstancias relacionadas con el cine, en particular con la exhibición, de 1971 a 1985 (año del último registro catalogado en el Archivo Municipal de la ciudad de Zacatecas) las diferencias sobre las pautas establecidas de manera previa son evidentes.

Los elementos configuracionales, a partir de los cuales es posible comprender las maneras de asociarse, de consumir y de relacionarse con el cine como un fenómeno urbano que se insertó en las prácticas culturales ciudadanas, consistían en al menos cinco vertientes: las relaciones amicales, familiares, vecinales y laborales; la ubicación de los domicilios de los espectadores en correspondencia con la de los cines; la asiduidad en la asistencia; los comportamientos devenidos de las características simbólicas y estructurales de los recintos de exhibición; y la fluctuación de espectadores de poblaciones cercanas pertenecientes al mismo o a otros estados de México.

² Cfr. María García Chávez, «En la antesala de la expectativa: subgrupos de espectadores de cine en la ciudad de Zacatecas, 1950-1970».

Entre 1950-1970 existen casi 800 registros sobre personas detenidas en las funciones cinematográficas; de 1971 a 1985, estos disminuyen de forma considerable y no sobrepasan los 100. Esta variación es relevante si se considera que da cuenta de diversas transformaciones, una de las más importantes obedece a los comportamientos dentro de los recintos de exhibición y en ocasiones fuera de ellos, aunque su especificidad radica en lo que sucede en el interior, en la oscuridad de las salas, frente a la pantalla.

Si bien el cine se constituyó como un espacio en el que era viable tomar el lugar del otro, en una suerte de expansión individual y social, parece ser que en este lapso se produjo el efecto contrario, una contracción o retracción hacia el espectador individuo que no de manera necesaria asiste solo, pero sí internaliza el campo de acción social que puede proveer el cine.

Esta acción proporcional en sentido contrario es observable en las faltas cometidas por los individuos detenidos durante las exhibiciones, mismas que también se adecuaron a los tiempos vividos. Entre los comportamientos de este periodo encontramos los siguientes: fumar, tomar, ebrio escandaloso, molestar a menor, dama y personas, patear asientos, inmoral, querer entrar a la fuerza, alterar el orden y traer boxer, prender palomitas, profesar palabras obscenas, patear sanitarios, arrojar bachichas u objetos, inhalar cemento, meterse al reservado, jugar baraja, desprender asiento, quebrar vidrio, estar tirado en estado de ebriedad fuera del cine.

De estas faltas resaltan algunas relacionadas con los nuevos tiempos como el inhalar cemento, práctica que no solo se registró dentro de los cines sino en otros espacios de la ciudad. Algunos hábitos como fumar, tomar, realizar situaciones consideradas inmorales, se mantuvieron desde la llegada del cine a la localidad; otros, como jugar dentro de la sala, fueron comunes durante las tres primeras décadas del siglo XX, desaparecieron por un periodo y regresaron. Entonces, los comportamientos asumidos como conocidos pasaron por tres estadios: continuidad en el tiempo, fluctuación entre lapsos delimitados por algunas variables y su desaparición.

Las asistencias reiteradas

Sin duda, la asiduidad o la frecuencia en la asistencia cinematográfica es una de las características definitorias en las maneras de ir al cine. En los registros de este periodo, algunas de las pautas configuracionales en relación con las formas de asistencia cinematográfica y de ser espectador también se diluyeron, entre las más relevantes está la asiduidad. En los 15 años que van de 1971 a 1985, no existe ningún espectador que haya sido detenido más de una vez, o, en otros términos, que haya regresado a las exhibiciones cinematográficas. De manera simultánea a la frecuencia en la asistencia se encuentra la intensidad, es decir, no solo se trata de tener en cuenta cuántas veces se va, sino cómo se hace y cuáles son las implicaciones sociales y culturales de esta práctica.

Una de las motivaciones esenciales en las pautas de asiduidad observadas en los Partes Diarios de Detenidos del periodo anterior estaba relacionada con los comportamientos dentro de los recintos de exhibición, más allá de volver al cine por una programación o película determinada, el vínculo de frecuencia se entablaba a partir del ejercicio simbólico del lugar, esto es, de las significaciones que guardaban los cines en torno a ciertas prácticas. Comienza a darse una asociación entre los espacios y lo que es permisible (fuera de los reglamentos o estatutos diseñados por las autoridades), se vuelve al mismo lugar para comportarse de la misma manera.

Por sus características, el cine como espacio entrañó diversos significados, estos se transformaron conforme los propios recintos de exhibición lo hicieron. En este lapso Zacatecas contaba con cinco cines: el Cine Rex y el Cine Ilusión aún en el centro de la ciudad, Salas 2000, Cinemas Zacatecas 1 y 2 (el primer cine en la ciudad con dos salas) y Sala Futura, estos tres inaugurados a principios de la década de 1980 y ubicados fuera de la zona central. Mientras que el cine Rex y el Ilusión aún pertenecían al circuito Montes, salas 2000, cinemas Zacatecas y Sala Futura fueron resultado de iniciativas locales, lo cual no se observaba desde 1950 cuando

los cines zacatecanos se integraron a monopolios de alcance nacional. El último resquicio de una morfología similar a los recintos teatrales fue el Cine Ilusión; a partir de la inauguración del Rex, en 1962, la estructura interna de los cines respondió a la distribución que conocemos hoy en día.

[...] con la construcción de salas estables [...] comienzan a formarse hábitos de percepción y asistencia, una nueva distinción entre lo real y lo imaginario, otro sentido de lo verosímil, de la soledad y la ritualidad colectiva. Se aprendió a ser espectador de cine, ir periódicamente a las salas oscuras, elegir la distancia adecuada de la pantalla, disfrutar las películas solo o acompañado, pasar de la intimidad de la proyección al intercambio de impresiones.³

Al constituirse como salas específicas y exclusivas para la exhibición cinematográfica, en las que permeaba una ubicación delimitada dentro de la ciudad, una morfología interna, una distribución a la vez que una separación de los espectadores expresada además en los costos de ingreso, la oscuridad, el silencio intermitente y la representación de formas de vida, expresiones, gestos que tenían lugar en pantalla, se trasladaron a la escenificación frente a estas, así como a un nexo entre prácticas prohibidas en espacios públicos de la ciudad y los cines como los lugares idóneos para llevarlas a cabo, sobre todo al margen de la ausencia de luz.

La falta de registros sobre asiduidad no significa de manera necesaria que los espectadores no hayan vuelto al cine por cualquiera de los vínculos que los unían (en particular el gusto por éste, ya fuese como espacio o como discurso), sino que las faltas en correlación con espectáculo-arte, disminuyeron o se trasladaron a otros espacios. Los puntos álgidos de incidencias en los nuevos lugares se encuentran en determinados periodos conforme aparecen en la ciudad.

Un ejemplo claro de este tránsito de comportamientos está en la inauguración de la Central Camionera en febrero de 1969: a partir de su apertura

³ Néstor García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, p. 133.

ra, la mayoría de las faltas al reglamento de policía se da en este lugar, como si las conductas se hubieran trasladado a un espacio que en apariencia es ajeno, distinto a lo que entraña el cine, sin embargo, no se puede olvidar que más allá de la proyección de películas o los nexos culturales entre el cine y los espectadores subyace una asociación entre los espacios y los comportamientos.

Parece que el vínculo más estrecho entre lugares propicios para la práctica de conductas que contravenían los reglamentos de policía y los individuos que manifestaban esos comportamientos no fue directo con los espacios en los que se llevaba a cabo el desarrollo de algún espectáculo: recintos o salas de exhibición cinematográfica, la plaza de toros o la arena de boxeo, sino que los habitantes de la ciudad establecieron asociaciones con los lugares que se consideraban propicios para la realización de esos hábitos. Esta correspondencia tuvo coyunturas representadas por el establecimiento y el auge de determinados sitios, mientras que en el periodo 1950-1970 los cines ocuparon la mayoría de los registros asociados con determinadas faltas, a partir de 1970, el Casino Ganadero o la mencionada Central Camionera concentraron las infracciones como fumar, ebrio escandaloso, inmoralidad, desperfectos a las instalaciones.

Las transformaciones en la ciudad incidieron en el movimiento de los espectadores hacia otras áreas, en el abandono paulatino del cine como espacio idóneo para la puesta en escena de prácticas, hábitos, faltas y delitos que contravenían los estatutos del reglamento de policía. No es posible establecer que los índices de asistencia disminuyeron conforme se construyeron nuevos sitios, aunque no fuesen dedicados a los espectáculos o diversiones públicas, sin embargo, sí hay una relación directa entre la transformación o la renuncia de los comportamientos, en la disociación del cine como la zona propicia para el relajamiento, las actitudes y las conductas que de manera previa no tenían lugar afuera de las pantallas.

En este momento no existía un reglamento específico para las diversiones y espectáculos públicos, las normas relacionadas con estos se inte-

graron a los estatutos generales de la ciudad. A excepción de las particularidades relacionadas con las características específicas de los cines, las pautas sobre lo permisible o lo prohibido aplicaban a todos los lugares que integraban la ciudad, desde las plazas, calles y jardines hasta la Central de Autobuses y el Casino Ganadero. En ese sentido, se constituyeron zonas o focos rojos hacia los cuales se desplazaron estos hábitos, determinadas calles o lugares en los que también sucedían los comportamientos del cine.

Resulta complejo establecer una correspondencia entre las distintas zonas urbanas que componían la ciudad, sobre todo si partimos de la diversidad de espacios y sus objetivos. No obstante, los cines fueron parte del entramado urbano, conforme un espacio cambiaba, lo hacían otros y la misma ciudad, es decir, las transformaciones urbanas en conjunto, guardaron simultaneidad con los cambios de los espacios en lo individual, en este caso, de los cines y los hábitos ligados a estos.

De las comunidades cinematográficas

Además de la asiduidad, otra de las pautas configuracionales más importantes es el sentido de comunidad que prevaleció en la asistencia a los recintos de exhibición. El concepto de comunidad cinematográfica puede comprenderse en al menos dos direcciones: la primera alude a la conformación de grupos intangibles y efímeros en torno a diversas variables relacionadas con el cine, como la oferta fílmica, los recintos de exhibición, los reglamentos para la proyección de películas y las notas sobre cine en la prensa.

Se trata de grupos de espectadores que se conjuntaban en un cine (por la cercanía con su domicilio, su ubicación en la ciudad, el tipo de películas proyectadas, los costos de entrada o las características de las instalaciones) a ver una película (por la temática, el género, la trama, los actores, el director o el país de procedencia), las pautas reglamentarias (quienes seguían las normas y quienes cometían distintas faltas en el interior de los recintos relacionadas con el espectáculo, protestar

por una película, entrar sin pagar, obstaculizar la exhibición) y las notas sobre el cine (desde las que revelaban la trama de una película hasta las que auguraban éxito a filmes o carteleras con títulos, horarios y fechas de exhibición de las películas).

El segundo sentido de la comunidad cinematográfica está relacionado con la asistencia en conjunto, la cual ha sido una constante en la práctica de ir al cine desde las primeras exhibiciones. Ambas definiciones se extrapolan y conjuntan en la experiencia cinematográfica, pues la asistencia conjunta proviene de una de las variables en torno a las cuales se conforman los grupos de espectadores; la diferencia esencial reside en la amplitud de las unidades que se distinguen como comunidades cinematográficas y el grado de reconocimiento entre quienes las integran. En los Partes Diarios de Detenidos de este periodo es posible observar el tipo de pautas respecto a las asistencias en pares o más, aunque de manera general, las muestras están compuestas por dos o tres integrantes.

Cuadro 1. La representación de comunidades cinematográficas

Fecha y hora de detención	Nombre	Sexo	Edad	Estado civil	Lugar de nacimiento	Profesión	Sabe leer y escribir	Domicilio	Falta
22:25 21 de enero 1971	Salvador González	M	19	S	Zacatecas	Estudiante	Sí	Olivos, 12	Fumar en el cine
22:25 21 de enero de 1971	Alfredo López Álvarez	M	17	S	Zacatecas	Pintor	Sí	Olivos, 110	Fumar en el cine
20:10 14 abril 1971	Guadalupe Rivas	M	39	C	Zacatecas	Chofer	Sí	Pánfilo Natera	Ebrio escandaloso y tomar en el Cine Ilusión
20:10 14 de abril 1971	Eduardo Barrios	M	32	C	Zacatecas	Jornalero	Sí	López Velarde	Ebrio escandaloso y tomar en el Cine Ilusión
20:25 17 de abril 1971	Jesús Luna Espino	M	31	C	Zacatecas	Jornalero	Sí	Av. Ferrocarril	Tomar en el Cine Ilusión
20:25 17 de abril de 1971	José Domínguez	M	35	C	Zacatecas	Jornalero	Sí	2da. San Rafael	Tomar en el Cine Ilusión
20:25 17 de abril de 1971	Rafael Buitrón	M	57	C	Zacatecas	Empleado	Sí	1ª. de mayo	Tomar en el Cine Ilusión
20:40 20 enero 1973	Antonio Chávez	M	16	S	Chihuahua	Zapatero		C. Buenavista	Inmoral en el cine
20:40 20 de enero 1973	José Rodríguez	M	16	S	Zacatecas	Zapatero		C. de Oñate	Inmoral en el cine
19:15 10 de mayo 1974	Gustavo Guerrero Pérez	M	15	S	Morelos	Estudia		B. La Palma	Profesar palabras obscenas en el Cine Ilusión
19:15 10 de mayo 1974	José Acuña Rodríguez	M	13	S	Zacatecas	Estudia		Merceditas, 209	Profesar palabras obscenas en el Cine Ilusión
19:15 10 de mayo 1974	Carlos Vázquez Carmona	M	16	S	Torreón	Estudia		B. La Palma	Profesar palabras obscenas en el Cine Ilusión
18:20 18 de agosto 1974	Mauro Gómez Morones	M	22	C	Zacatecas	Canterero		Callejón del Auxilio	Molestar personas en el Cine Ilusión
18:20 18 de agosto 1974	Eduardo Lamas García	M	17	S	Zacatecas	Electricista		P. del Refugio	Molestar personas en el Cine Ilusión
18:20 18 agosto 1974	Candelario López Carranza	M	19	S	Zacatecas	Albañil		C. del Grillo	Molestar personas en el Cine Ilusión
21:40 11 de octubre 1975	Eduardo Paredes	M	18	S	Zacatecas	Fontanero		Callejón del Diablo	Inmoral en el Cine Ilusión
21:40 11 de octubre 1975	Miguel Ángel Cabral Ruíz	M	14	S	Zacatecas	Estudia		Av. Morelos, 619	Inmoral en el Cine Ilusión

22:30 3 de marzo 1976	Héctor Sánchez Saldaña	M	16	S	Zacatecas	Peón		Progreso, 205	Por meterse al reservado del Cine Ilusión
22:50 3 de marzo 1976	Paulino Ramírez Hernández	M	17	S	Zacatecas	Peón		Primavera 201	Por meterse al reservado del Cine Ilusión
20:05 9 de octubre 1976	Francisco Pacheco	M	16	S	Zacatecas	Estudia		Av. Ferrocarril	Por jugar baraja en el Cine Ilusión
20:05 9 de octubre 1976	Víctor Manuel Montes	M	16	S	Zacatecas	Estudia		Callejón de la Pelota	Por jugar baraja en el Cine Ilusión
20:05 9 de octubre 1976	Gabriel Muñoz Tijerín	M	18	S	Zacatecas	Estudia		García de la Cadena	Por jugar baraja en el Cine Ilusión
20:00 5 de enero 1977	Martín Cortés Tejada	M	15	S	Zacatecas	Dulcero		Pancitas, 402	Por encontrarlo jugando a la baraja en el Cine Ilusión
20:00 5 de enero 1977	Martín Torres Medina	M	12	S	Zacatecas	Estudia		Topógrafos, 214	Por encontrarlo jugando a la baraja en el Cine Ilusión
20:30 9 de marzo 1977	José Luis Landín	M	19	S	Zacatecas	Plomero		El Triunfo, 103	Por desprender un asiento en el Cine Ilusión
20:30 9 de marzo 1977	José Manuel López	M	16	S	Pánuco	Plomero		Oriente, 101	Por desprender un asiento en el Cine Ilusión
19:00 28 de abril 1977	Rodrigo Hernández García	M	18	S	Huejúcar	Estudia		C. El Ete	Cometer inmoralidades en el Cine Ilusión
19:00 28 de abril 1977	Javier Rivera Arellano	M	15	S	Zacatecas	Estudia		C. Zacatecas, 111	Cometer inmoralidades en el Cine Ilusión
19:50 17 de agosto 1979	Manuel Martínez Ahumada	M	46	S	Sauceda de la Borda	Tahonero		C. del Rebote, 308	Ebrio escandaloso, tomar en el Cine Ilusión
19:50 17 de agosto 1979	José Chávez Robles	M	34	S	El Lampotal	Tahonero		Peñuela, 203	Ebrio escandaloso, tomar en el Cine Ilusión

Fuente: Elaboración propia a partir de los registros encontrados en los Partes Diarios de Detenidos 1971-1950, Archivo Histórico Municipal de Zacatecas, Fondo Ayuntamiento II (1930-1950), Serie Inspección General de Policía)

En todos los casos las faltas cometidas son compartidas por todos los integrantes del grupo, si partimos de la acepción etimológica del ‘comportamiento’, según la cual el vocablo latino *comportare* alude a «llevar algo juntamente con otra persona»,⁴ no es un hecho casual que los grupos se conformen a partir del tipo de faltas cometidas, en la expansión de los compartimientos. «No hay otra definición posible del individuo humano más que la de un ser relacional existencialmente abierto, ofrecido al exterior y a la alteridad».⁵

Es viable suponer que esta dispersión no solo tiene lugar cuando se trata de malos hábitos, sino también en la propagación de las buenas prácticas, entre las cuales se encuentra el establecimiento de diálogos intermediales con las películas, la atención en los contenidos filmicos, o la apropiación de las maneras de ser y estar adecuadas en correlación con las características esenciales de los recintos de exhibición y las funciones cinematográficas. La asociación a partir de las formas de comportarse también se halla presente en la multitud, la cual

[...] es la suma de individuos, un colectivo constituido por unidades, y al mismo tiempo, es una condición para la individuación, aparece antes del sujeto y lo determina. A diferencia de la masa, resultado de una colectividad donde la individualidad desaparece a favor de una dinámica colectiva, la multitud permite que el individuo persista gracias a que le otorga un lugar, y en ella sus dinámicas son compartidas, son las propias y las de otros.⁶

En esa dirección, los paradigmas de asociación se mantuvieron alrededor de los siguientes elementos: la cercanía de los domicilios, las ocupaciones compartidas, la reproducción de los comportamientos y los rangos de edad entre los espectadores que iban juntos. En esta muestra, los lugares de procedencia o domicilios foráneos son sustituidos por ubicaciones dentro de la ciudad, lo cual eviden-

cia un cambio en la fluctuación espectral para concentrar las trayectorias hacia el cine en la capital zacatecana.

Los vínculos previos de cada subgrupo parten de alguna de las pautas mencionadas, aunque después se compartan otras más; el ejemplo inicial constituido por Salvador González y Alfredo López Álvarez comienza con un vínculo previo de carácter vecinal o amical, según puede constatarse en las direcciones de sus domicilios. Las relaciones vecinales y amicales fueron uno de los elementos que incidieron en la configuración de audiencias cinematográficas en dos direcciones: al formar parte de ellas y de manera simultánea, al definir las.

La existencia o el establecimiento de relaciones prioras entre espectadores resulta esencial en la comprensión sobre la conformación de las audiencias cinematográficas, puesto que no solo las dotan de un sentido específico en correlación con el producto cultural que se consume, sino que intervienen en los modos de sociabilidad que suceden en los espacios del cine. Una de las características de esas maneras de asociarse, de reconocerse, está expresada en la repetición de los comportamientos, en este caso: fumar en el cine.

Esta pauta es observable en otros ejemplos con algunas diferencias como en el caso de Gustavo Guerrero, José Acuña, Carlos Vázquez. Tanto Guerrero como Vázquez eran estudiantes foráneos que vivían en la misma calle, a este nexo se añadió una integrante a través de la correlación establecida por la categoría de ocupación y de edad. Una vez establecidos los nexos previos de acuerdo con los elementos que permiten conformar los subgrupos de audiencias, el último aspecto en el que se establece un paralelismo es el de los comportamientos.

En los casos restantes, la mayoría de las correspondencias entre estos subgrupos de espectadores que asisten en subdivisiones o comunidades cinematográficas dadas por aspectos concretos como la edad, el sexo, el lugar de origen o el estado civil, se conforman a partir de los vínculos laborales, parece ser que en los compañeros de trabajo se encontraban a los mejores acompañantes para ir al cine, pues hay oportunidad de extender las experiencias

⁴ ‘comportar’, *Diccionario de la Lengua Española*.

⁵ Marc Augé, *La comunidad ilusoria*, pp. 30-31.

⁶ Carlos Fernando Alvarado Duque, «Las mutaciones del espectador. El cine como estética de la multitud», p. 61.

a otros espacios en lo que se puede continuar hablando sobre el cine, si no de lo visto, sí de lo hecho.

Los vínculos previos tienen lugar en espacios diferentes al cine y se trasladan hacia las salas de forma orgánica, al tiempo que lo acontecido en estas se mueve hacia dichos sitios, desde las oficinas, fábricas, comercios, hasta los domicilios. La relación entre espectadores que asistían en grupos conformados *a priori* a las proyecciones cinematográficas ya había quedado de manifiesto en los grupos de redactores de espectáculos a los cuales se les entregaban pases para que asistieran a las funciones en compañía de otros colegas columnistas de los periódicos locales.⁷ De la misma manera ocurría en las actividades de supervisión que efectuaba el Ayuntamiento, por medio de la designación de jueces privativos (nota al pie 6), a los que siempre les designaban un acompañante.

En ese sentido, se establecieron distintos tipos de correspondencia de carácter laboral con el cine, aquellos que consistían en relaciones especializadas, es decir, de individuos que se dedicaban a profesiones vinculadas con la práctica cinematográfica tales como los redactores de espectáculos y ocupaciones que no tenían ninguna conexión con esta, como las que se muestran en los Partes Diarios de Detenidos. En cualquiera de los dos sentidos, tenía lugar una asistencia conjunta o en comunidad.

El cine como hábito familiar compartido

Las pautas familiares expresadas tanto en grupos de familiares que asistían a una función determinada, como en el reconocimiento de distintos miembros de una familia que iban al cine en diversos momentos, incluso con pautas temporales amplias entre una y otra asistencia, ya no se reflejan en los registros de estas décadas, lo cual puede estar más relacionado con la disminución

⁷ Una de las primeras manifestaciones de las asistencias conjuntas se encuentra en las noticias sobre las cortesías que los empresarios o las empresas cinematográficas extendían a los redactores de espectáculos de los periódicos y a las autoridades del espectáculo (como los jueces privativos) que el Ayuntamiento designaba para ir a supervisar las funciones.

de registros que con el hecho de la dilución de un gusto familiar.

No es casual pensar en subgrupos de carácter familiar, puesto que representan uno de los gérmenes sobre los cuales se construyen audiencias más amplias en el sentido de la constitución arquetípica de los públicos, en particular los de cine, es decir, de manera regular al cine se va en compañía de la familia más próxima y los vínculos que un espectador puede establecer con el cine en buena medida devienen de los consumos culturales de carácter familiar y la formación de un tipo de consumo específico, así como de las formas de hacerlo.

Además de estas pautas, es imprescindible tener en cuenta las condiciones locales del medio; cabría preguntarse: ¿Qué tipo de espectáculos o diversiones públicas podían costear las familias en la ciudad de Zacatecas durante este periodo? ¿Los diversos tiempos de ocio de acuerdo con sus ocupaciones laborales les daban la posibilidad de asistir en conjunto? ¿La conformación de un gusto cinematográfico parte de manera necesaria de los subgrupos familiares? ¿Social y culturalmente, cuáles eran las principales características del cine en correspondencia con la atracción de ciertos grupos?

Las interpelaciones entre los grupos de carácter familiar demuestran que en la conformación transitoria de las audiencias cinematográficas subyacen estructuras sociales que convergen y emergen en el cine, esa convergencia-emergencia se expande-contrae hacia los ámbitos en los que se manifiestan las sociabilidades devenidas de las experiencias cinematográficas sucedidas en el interior de los cines, mientras se proyectan las películas y se desarrollan distintas historias dentro y fuera de la pantalla.

[Los] espectadores están envueltos además en una vida social más general. Pero, en esencia, este contexto más amplio es exactamente eso, un contexto. Las personas ajustan sus experiencias cinematográficas a todas las demás. Sin embargo, existen ciertos factores del mundo sociocultural que afectan directamente a la actividad de «ir al cine». Estamos tratando con una institución social, no sólo con una expe-

riencia individual. Y por tanto encontramos una estructura discernible, una estructuración de sus elementos. Una invitación a ir al cine es una invitación a participar en algo más que unas horas contemplando una pantalla centelleante en una sala oscura.⁸

Ir al cine era formar parte de una experiencia individual y colectiva en la que se entablaron distintos diálogos, no solo entre la película y los espectadores sino entre los espectadores mismos; esas relaciones provenían de vínculos previos, entre los que destacan los familiares. En un sentido complementario, también es posible prefigurar las interconexiones dadas en el espacio de exhibición que posibilitaban el fortalecimiento, la disolución o el surgimiento de nuevas relaciones, afectadas por lo que sucedía en la pantalla o no, pero sí por lo que sucedía frente a ella, en una suerte de segundo escenario, con puestas en escena dinámicas pese a la ausencia relativa de luz o al conocimiento de los estatutos reglamentarios.

Entonces, el cine también era un espacio familiar en el que se extendían las conductas del lugar familiar por excelencia: la casa. Desde la elección del cine, cuál película ver, qué alimentos ingerir hasta la permisibilidad para realizar otras actividades mientras el filme seguía su curso y la configuración de grupos familiares específicos dados por la posición del integrante dentro de la familia, como las figuras de autoridad paternas que llevan a los hijos a las funciones, o por afinidades de edad o sexo, como las idas entre hermanos o primos.

La localidad del hecho cinematográfico

Otro de los cambios sustanciales que muestran los Partes Diarios de Detenidos entre el periodo previo (1950-1970) y éste (1971-1985) reside en la ausencia de registros integrados por espectadores provenientes de estados o poblaciones vecinas, mientras que en los documentos anteriores un número significativo de espectadores se encontraban de paso por la ciudad, ya fuese que estuvieran en la

localidad con el propósito inicial de asistir al cine o no; en los registros de este periodo, todos los espectadores detenidos durante las funciones cinematográficas son habitantes de la capital, ya sean originarios de la misma, provenientes de poblaciones pertenecientes al estado o de otras ciudades.

La disolución de esta pauta no tiene que ver de manera necesaria con un cese en el flujo de personas en la ciudad, sino con el surgimiento de otras causas:

1. La apertura a otros espectáculos y diversiones públicas. Aunque durante décadas el cine se posicionó como el espectáculo por excelencia en la localidad respecto a otras fuentes de entretenimiento, también hubo periodos en los que se presentó una suerte de hartazgo devenido de esa predominancia, de las malas programaciones o de las comparaciones con lo exhibido en otras ciudades, en particular Ciudad de México.

2. La llegada y el asentamiento de la televisión. A partir de 1968 la televisión como medio alternativo comenzó a propagarse en la ciudad de Zacatecas, aunque no se trató de una expansión total, es evidente su intervención en el cine como único espacio y contenido de entretenimiento audiovisual. Desde ese año, es usual encontrar las programaciones diarias en los periódicos de circulación local, «si bien a nivel mundial no fue la entrada de la televisión en los hogares la causa principal del descenso de la asistencia a los cines, sí le dio un impulso definitivo que se combinó con otros factores que aún no se han dilucidado suficientemente».⁹

3. Una paulatina pérdida de interés en la asistencia al cine. Conforme se inauguraron diversos espacios en la ciudad, a los que se trasladaron las sociabilidades emanadas del cine, se presentó una relativa pérdida

⁸ Andrew Tudor, *Cine y comunicación social*, p. 93.

⁹ Ana Rosas Mantecón, «Un siglo de ir al cine. Urbanidad y diferenciación social en la Ciudad de México», p. 6.

de interés en los cines; aunado a ello, el boxeo, la lucha libre, el beisbol o el basquetbol también figuraban en la oferta cultural.

4. La circunspección urbana del cinematógrafo. Los espectadores de poblados cercanos a la capital veían en el cine una vía de escape para trasladarse a la ciudad, sin embargo, estas idas al cine implicaban una logística particular que no siempre podía llevarse a cabo, al convertirse de manera gradual en un espectáculo eminentemente urbano, se dio una disociación entre los espectadores rurales y el cine como espectáculo ciudadano.

Trayectos de lo cotidiano

La relación entre los recintos de exhibición y los domicilios de espectadores es esencial en tanto que permite comprender otras implicaciones de la asistencia cinematográfica vinculadas con las prácticas rituales que se establecen entre el cine y las audiencias como parte de las actividades habituales en la vida cotidiana de la ciudad. En primera instancia, da cuenta de una de las motivaciones clave para la elección del cine en el que se va a ver la película: la cercanía con el propio domicilio.

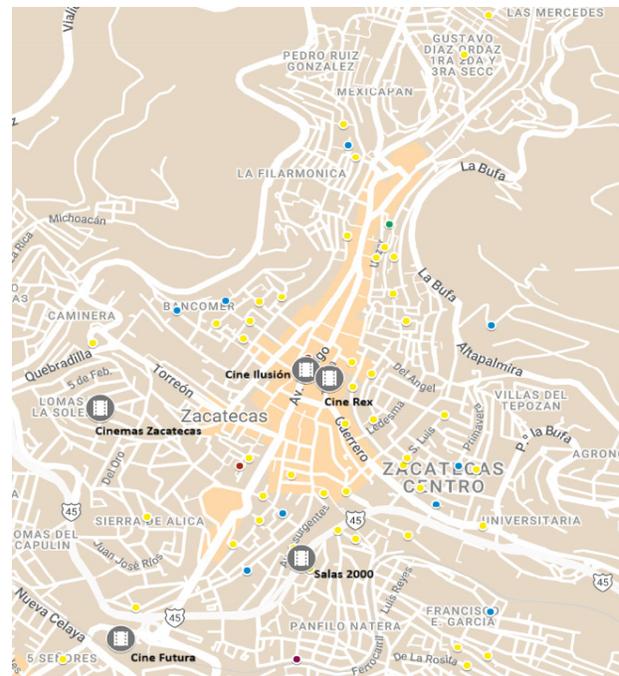
Hasta los últimos años de 1970, los cines se distribuyeron en la zona central de la ciudad, fue entrada la década de 1980 que se construyeron recintos en espacios fuera de esta, aunque los cines en el primer cuadro se mantuvieron. En la ubicación de los domicilios (ver Mapa 1) es clara la disipación de los espectadores que solían concentrarse en calles y avenidas principales cercanas a los cines Rex e Ilusión. Por una parte, la emergencia de nuevos lugares concentró la asistencia en otros sectores de la localidad, mientras que, por otra, el crecimiento de la ciudad dispersó las ubicaciones de los domicilios de espectadores hacia esas nuevas zonas.

En este periodo es visible la dispersión de los espectadores hacia zonas aledañas a los primeros cuadros de la ciudad. La ubicación de los domicilios de espectadores se expandió en el sentido de la conformación de círculos concéntricos. No obstante,

esta propagación eliminó los círculos centrales dejando solo los de la periferia, en ese sentido, el número de espectadores por área disminuyó, incluso hubo zonas donde dejaron de registrarse asistencias, lo cual no significa que haya habido una disminución en la frecuencia cinematográfica sino en la práctica de determinados comportamientos.

Imaginar los trayectos que los espectadores recorrían desde sus domicilios hacia los cines puede dar cuenta de los hábitos cotidianos ligados al cine, las prácticas constantes que se llevaban a cabo previo a la asistencia cinematográfica y posterior a esta. Las idas al cine formaban parte de un ritual de carácter familiar o amical dictado por condiciones sociales, culturales y económicas.

Mapa 1. La dispersión de los espectadores por la ciudad y su correlación con los recintos de exhibición cinematográfica



Los puntos representan las zonas de donde provenían los espectadores registrados en los Partes Diarios de Detenidos (de cada color se obtuvieron determinado número de registros: amarillo 1 espectador, azul 2 espectadores, rojo 3 espectadores, verde 4 espectadores). Según se observa, se sumaron nuevas áreas conforme los cines se alejaron del centro de la ciudad. Fuente: elaboración propia con base en los domicilios de los registros de es-

pectadores detenidos durante funciones de cinematográficas y la ubicación de los cines del periodo

El crecimiento urbano también estuvo relacionado con la práctica cinematográfica. Hasta 1936, los cines locales habían sido edificaciones adaptadas para la proyección de películas. La construcción de algunos recintos posteriores fue posible debido a la demolición de estructuras previas, puesto que en el plano urbano no existía el espacio suficiente para la edificación de estos espacios, sin embargo, conforme la ciudad creció, se presentó la posibilidad de planear y edificar construcciones con el propósito específico de dedicarse a la exhibición cinematográfica. Según señalé, el último recinto que se edificó en la parte central de la ciudad fue inaugurado en 1962, hacia la década de los 80 los nuevos cines se ubicaron en zonas distintas a los primeros cuadros, en perímetros que ya no formaban parte del centro e incluso en zonas más alejadas, como el caso del Cine Futura.

La diversificación de las experiencias cinematográficas estuvo ligada a la expansión urbana; el crecimiento de la ciudad no solo permitió que se inauguraran espacios de exhibición en sectores distintos al área en la que se habían ubicado por más de ocho décadas, sino que desplazó los trayectos de los espectadores que venían desde nuevos espacios habitacionales, por ende, realizaban recorridos renovados y a la par, cambiaron los hábitos ligados a la asistencia y el consumo cinematográficos.

La interacción entre la ciudad, los recintos de exhibición y los espectadores da cuenta del cine como un fenómeno urbano pero sobre todo cotidiano, ya fuese por el espectro de la diversidad cultural en la ciudad, por el significado que entrañaron los cines como parte de la estructura urbana local, por las actividades vinculadas al cine que los asistentes realizaban antes o después de las proyecciones y de alguna manera los obligaban a recorrer ciertos trayectos o los recorridos preestablecidos desde los domicilios de los espectadores hasta uno u otro recinto.

En ese sentido, en la ciudad de Zacatecas no se construyeron recintos de acuerdo a una clasificación de carácter sociocultural o económica, si bien

hubo una división entre las programaciones, las características o los públicos que asistían a los distintos cines, la ubicación geográfica no interfirió en una segregación o separación de las audiencias, en todo caso modificó los itinerarios acostumbrados por los espectadores.

El cine como fenómeno global transcurrió de formas diversificadas en los espacios locales, sus cambios paulatinos a gran escala tuvieron incidencia en localidades como la capital zacatecana, no obstante, las propias condiciones culturales y sociales de la ciudad también contribuyeron a la forma en la que se desarrolló el hecho cinematográfico, el cine (en sentido amplio) cambió, los espectadores también lo hicieron, en una relación dialéctica y simultánea.

Consideraciones finales

Las implicaciones sociales y culturales del cine sobrepasaron las fronteras de un nuevo entretenimiento, contribuyeron a la conformación de un hábito ciudadano, una actividad cotidiana que integraba la movilización o fluctuación de los espectadores por la ciudad. Como toda diversión pública, las exhibiciones cinematográficas estaban reguladas por un reglamento, mismo que fue el principal indicio sobre el tipo de dinámicas que sucedían en el interior y alrededor de los cines.

El cine incidió en comportamientos que los espectadores no habían experimentado con otros espectáculos como el teatro, en el que también se conformaban públicos para contemplar las historias que sucedían frente a sus ojos. El cine se reinventó a partir de elementos intrínsecos que lo dotaron de singularidad, el cine como espacio impregnado por la oscuridad necesaria para la claridad lumínica de los filmes, la división imostergable heredada de los teatros que separaba a las audiencias en subconjuntos definidos por las interacciones con otros espectadores, con los recintos y a veces con las películas.

En esa dirección el cine como contenido (narrativa) también propició otros comportamientos devinidos de las historias que antes no se contaban,

historias contextualizadas en escenarios y emociones más cercanas, más diversas, casi propias. Afirmar que las tramas audiovisuales tenían efectos en quienes las miraban (incluso con una atención superficial) puede parecer aventurado desde la perspectiva histórica, sin embargo, tanto los Partes Diarios de Detenidos como algunas notas en la prensa local dan cuenta (explícita o implícita) de conductas habituales en algunos espectadores, mismas que en otros estudios, podrían relacionarse con el contenido de las programaciones.

Los vínculos entre el hecho cinematográfico (las películas, los espacios de exhibición, las autoridades del espectáculo, la ciudad) y los espectadores fueron diversificados, transitaron por distintos momentos que respondieron a las condiciones del cine y de las ciudades donde se iba entretejiendo como parte de la oferta cultural. En la ciudad de Zacatecas, la disminución de espectadores en las listas de los Partes Diarios de Detenidos se explicó con base en las siguientes transformaciones:

1. La construcción de nuevos espacios asociados a la práctica de hábitos que contravenían los reglamentos de policía y diversiones públicas, es decir, la tesis central radica en la movilidad de los comportamientos, en cuyo sentido se argumenta que la propensión a determinados hábitos estaba más relacionada con las condiciones del espacio que del contenido fílmico (las películas).

2. El cambio en la morfología interna de los cines, de una estructura teatral a la arquitectura en una planta que en la actualidad mantienen. La división teatral estaba relacionada con una separación de los espectadores que se extendía al interior de los recintos, sobre todo si se tiene en cuenta la diferencia de precios entre un sitio y otro. Más que una separación de carácter social, esta distribución influyó en conductas relacionadas con la disposición del espacio.

3. La disminución paulatina en la

frecuencia o la ausencia de registros sobre espectadores detenidos que hayan vuelto al cine una o más veces en un periodo de tiempo. Esta disminución reflejada en los Partes Diarios pudo responder al surgimiento de nuevos recintos de exhibición, a modificaciones en los reglamentos, a un cambio gradual en los espectadores y sus comportamientos.

4. A la popularización de la televisión como fuente de entretenimiento alternativa o complementaria al cinematógrafo. Aunque no todos los hogares contaban con una televisión, su uso y consumo comienza a ser constante, al grado de que las programaciones cuentan con un espacio habitual en los diarios locales. En la mayoría de los casos se trataba de nuevos formatos como los seriales, más asequibles discursivamente para los nuevos espectadores.

El análisis de documentos como los Partes Diarios de Detenidos no sólo da cuenta de la diversidad de perfiles sociales de los espectadores de cine, sino que contribuye a repensar el papel que el invento del siglo tuvo como parte de la vida cultural cotidiana de los lugares a los que arribó. Cuando los registros se relacionan entre sí, con otros documentos (como las notas y las carteleras publicadas en la prensa local), es posible observar las transformaciones de los espectadores, el cine y las ciudades, en tanto que de forma paulatina se convirtió en un hecho urbano.

Fuentes

Alvarado Duque, Carlos Fernando, «Las mutaciones del espectador. El cine como estética de la multitud», en *Comunicación*, No. 28, 2011, pp. 59-72. Augé, Marc, *La comunidad ilusoria*, Gedisa, Barcelona, 2010. García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995. García Chávez, María, «En la antesala de la expectativa: subgrupos de espectadores de cine en la ciudad de Zacatecas, 1950-1970», en *Fuentes humanísticas*, Vol. 35, Núm. 67, 2023, pp. 127-154. RAE, 'comportar', *Diccionario de la Lengua Española*. <<https://dle.rae.es/comportar>>. Rosas Mantecón, Ana, «Un siglo de ir al cine. Urbanidad y diferenciación social en la Ciudad de México», en *Punto Urbe*, No. 18, 2016. <<https://doi.org/10.4000/pontourbe.3110>>. Tudor, Andrew, *Cine y comunicación social*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

Fuentes documentales

Archivo Histórico Municipal de Zacatecas, Fondo Ayuntamiento II (1930-1985), Serie Inspección General de Policía.

La figura de la bruja como elemento representativo en la obra de Manuel José Othón

Víctor Hugo Herrera Martínez

XII INTERMEZZO

Vamos al aquelarre. — En la sombría
cuenca de la montaña, las inertes
osamentas se animan á los fuertes
gritos que arroja la caterva impía.

Van llegando *sin Dios y sin María*,
présagos de catástrofes y muertes...
Pienso que el cielo llora... ¿no lo adviertes?...
Venus es una lágrima muy fría. —

Tras nahuales y brujas el coyote
ulula clamoroso, y aletea,
sobre negro peñón, el tecolote.

La lechuza silbando horrorizante
se junta á la fatídica ralea
¡y el *Vaquero Marcial* llega triunfante!

Manuel José Othón

Introducción

Si se echa una mirada al ámbito social de México a finales del siglo XIX se entenderá que, pese a que el país se encaminaba hacia un proceso de modernización, este había sido enfocado principalmente en el desarrollo de las grandes ciudades, por lo que, más allá del ambiente cosmopolita que el gobierno porfirista pretendía alcanzar, la mayor parte del territorio nacional se mantenía anegada en un contexto rural y costumbrista en que el folclore y la

superstición tuvieron un papel preponderante, al grado de proyectarse e influir en las creencias y comportamientos de las comunidades, siendo una situación que repercutió en los autores de la literatura nacional.

No ajena al contexto sociocultural en el que fue escrita, la obra de Manuel José Othón participó de un estadio bucólico al ensalzar la belleza de los paisajes, al elogiar la naturaleza y al retratar las pasiones humanas, mas, el presente trabajo se enfocará en algunos elementos que se ubican dentro del campo de lo terrorífico —tema bastante cultivado por el potosino—. Específicamente se sobrevalorarán algunas características del cuento «Coro de brujas»; obra en la que el autor dota a sus personajes de características psicológicas que testimonian que, tanto la mentalidad de los protagonistas del cuento al igual que la de su auditorio participaban del entendimiento y reproducción de la bruja como una representación social.

Entorno al Porfiriato

Durante el Porfiriato el modelo de interacción social se modificó gracias a la conjunción de varios factores: en primera instancia por el expreso interés del presidente en que México compitiera a nivel mundial con otros países, lo cual lo llevó a apostar por el desarrollo de las urbes. En este escenario la élite social en complicidad con el gobierno buscaba que las grandes ciudades reflejaran el progreso y la prosperidad de la nación, lo cual creían llevaría al país a competir con Europa y con Estados Unidos. Para lograr su cometido se copiaron y trajeron al país proyectos urbanos para la construcción de jardines y amplias avenidas que buscaban emular las tendencias arquitectónicas de auge en Europa, además se construyeron vías ferroviarias y se mejoraron las rutas de tránsito, lo cual presentó a la población la oportunidad de migrar del campo a las ciudades e incluso de poder viajar con mayor facilidad a los estados del norte del país y a Estados Unidos. Y si bien el flujo de migrantes fue notorio, no tuvo la fuerza suficiente para repercutir drásticamente en la estructura de las poblaciones que

en su mayoría seguían siendo constituidas por los habitantes nacidos dentro de la misma o de comunidades cercanas.

En el ámbito económico la agricultura tuvo un papel central; la mayor parte de los mexicanos vivían del campo y en el campo, distribuidos en pequeños asentamientos, aldeas, villas, ranchos y haciendas. Estas últimas, a diferencia de los demás, proyectaban un desarrollo corporativo que contribuyó al incremento de latifundios, manteniéndose en ellas la generalidad de que ocupando el centro de la actividad estaba el hacendado y por debajo se ubicaban los mayordomos, los pequeños propietarios, los rancheros, los comerciantes, los artesanos y finalmente los campesinos que al carecer de tierras tendían a prestar sus servicios a los rancheros o a los latifundistas, quienes se favorecían de la situación.

Dentro del campo literario, como menciona José Emilio Pacheco, «el porfiriato no produjo al modernismo, como podría sostener un determinista; pero, naturalmente, el modernismo estuvo condicionado por el porfiriato».¹ Por tanto, se sabe que la visión internacionalista de Porfirio Díaz abrió una puerta que permitió la entrada al país de nuevas tendencias

[...] en la literatura y en el arte —como sucedía en la comida y la moda— se notaba una fuerte influencia europea, sobre todo francesa. Esto puede observarse en la literatura Modernista, con una fuerte herencia del simbolismo francés, y que estuvo representada por Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, José Juan Tablada y Efrén Rebolledo.²

Para sincretizar, se entiende que:

De esto se desprende una posible definición del modernismo no como escuela literaria sino como una completa renovación del idioma, una reforma total de la prosodia española, una nueva estética de libertad opuesta a la tiranía di-

¹ José Emilio Pacheco, *Antología del Modernismo (1884-1921)*, p. 7.

² Bernardo García Martínez, et al., *Nueva historia mínima de México ilustrada*, p. 387.

dáctica de la Academia que erige en norma del presente la obra maestra del pasado... El mito y el símbolo se reinstauran como instrumentos artísticos universales.³

Siendo tanto lector como autor en activo, Manuel José Othón fue testigo de la diseminación del modernismo en territorio nacional e incluso participó en la *Revista Azul*, donde se publicó su *Noche Rústica de Walpurgis*, sin embargo, fiel a su formación clásica estuvo lejos de ser partidario del movimiento:

Othón, por educación y por gusto, se inclina a lo clásico; mas su poesía, demasiado viva, se ahoga en el clima formal del paisaje virgiliano, y busca un aire y una tierra más amplios para ella. Se mantiene en contacto con el movimiento modernista, mas sin incorporarse a él. En tanto, los primeros modernistas exaltan sus hallazgos en el ejemplo francés en polémica abierta con los clásicos: «Creo que morirá la rima y que el porvenir es el ritmo, lo creo firmemente; y hacia esa transformación va arrastrando el nuevo procedimiento poético», dice Jesús E. Valenzuela [...].⁴

Dentro del mismo contexto hizo su aparición la literatura realista que buscaba reproducir de manera fidedigna la realidad que circundaba a los individuos, manteniendo como eje central a ellos y a las situaciones que vivían en lo cotidiano, lo cual sirvió para ir creando un discurso literario con sentimiento de pertenencia:

[...] también se fomentó una cultura nacional y nacionalista, es decir, que reflejaba lo propio del país y que, por ello, podía servirse para fomentar un sentimiento de identidad. Siguiendo con una vieja tradición que se cultivó inicialmente en la literatura costumbrista de tinte romántico o realista, ya fuera por Ángel del Campo, José Tomás Cuellar, Rafael Delgado o José López Portillo y Rojas. Más tarde se cultivó también la literatura realista, heredera del costumbrismo pero interesada en la fiel reproducción de la realidad, sus

ambientes y sus personajes, con Heriberto Frías, Federico Gamboa y Emilio Rabasa.⁵

Cabe mencionar que «En México la novela denominada realista tuvo su apogeo entre 1880 y 1910. Los críticos están de acuerdo en señalar que los mejores representantes del realismo [...] parecieron justo durante el porfiriato». ⁶ Este breve panorama demuestra que en el transcurso del siglo XIX al XX el país se convirtió en un crisol en el que los bríos nacionales se conjugaron con ideas y prácticas extranjeras, dando vida al contexto en el que el poeta llevó a cabo su labor literaria, catedrática, legislativa y política.

El autor

Manuel José Othón nació el 14 de junio de 1858 en San Luis Potosí en el seno de una familia de clase media que, si bien no se ubicaba dentro de la clase privilegiada, en lo económico y en lo cultural contaba con el capital suficiente para brindar al poeta una formación sólida. Cuenta Jesús Zavala que desde pequeño, Othón mostró un gran interés por su valle nativo y que la naturaleza lanzó su hechizo sobre él:

Le encantaba excursionar por el campo en compañía de sus familiares. Con frecuencia pasaba sus vacaciones en la hacienda de Bernalajejo, cercana a la capital potosina. En dicha hacienda se recreaba admirando la belleza del paisaje. Le complacía la vida sencilla y apacible de los campesinos.⁷

Es esta cita uno de los tantos testimonios de su acercamiento a la vida en el campo, la cual le brindó los elementos necesarios para la elaboración de sus obras.

Comenzó su educación básica en el colegio del profesor Luis G. Toro, concluyéndola hacia 1868, para posteriormente cursar estudios de preparato-

³ José Emilio Pacheco, *op. cit.* pp. 18-21.

⁴ Manuel José Othón, *Paisaje*, p. XIII.

⁵ Bernardo García Martínez, *op. cit.* p. 390.

⁶ Yuliana González, Yuliana, *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del Siglo XIX. Perfil y función*, p. 35.

⁷ Jesús Zavala, *Manuel José Othón, El hombre y el poeta*, p. 9.

ría en las aulas del Seminario Conciliar de San Luis Potosí, adentrándose en las materias de retórica y latinidad bajo la dirección del presbítero D. Jesús Orozco. Fue en ese periodo en el que se acercó a las obras de escritores clásicos y a la visión de mundo de hombres como Virgilio, Horacio y Cicerón; experiencias que alentarían su carrera de manera temprana:

Muy joven todavía, pues apenas contaba con dieciocho años de edad, dio Othón a conocer su inclinación a las bellas letras, fundando la «Sociedad Alarcón,» única de su especie que ha habido en San Luis, en un largo periodo de tiempo. Entonces publicó también en «El Búcaro», «El Pensamiento», «La Esmeralda», y otros periódicos, exquisitas e inspiradas poesías, que dieron indicio de la elevación de su numen y de la delicadeza y pureza de su estilo. Por aquella misma época escribió y dio al teatro varias obras dramáticas, como «Herida en el Corazón», «La Cadena de Flores» y «La Sombra del Hogar». En 1880 publicó su primer tomo de versos, «Violetas y Leyendas», con prólogo de nuestro docto y caro colega D. Victoriano Agüeros; y algún tiempo después, otro, «Ultimas Poesías», donde apareció la hermosísima titulada «Don Quijote y Dulcinea», que llamó profundamente la atención de la República, y dio la vuelta por todos los periódicos nacionales.⁸

Estudió en el Instituto Científico de San Luis donde obtuvo el título de abogado, lo cual lo llevaría en el ejercicio de su profesión a salir de la capital del estado en compañía de su esposa para establecerse en comunidades como Guadalcázar, S. L. P., donde fungió como juez de primera instancia en 1884. Hacia 1889 se desplazó a Tula, en el estado de Tamaulipas, donde ocupó diversos puestos burocráticos. En 1892 fue electo miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y al año siguiente se asentó en Santa María del Río, S. L. P., donde fungió como juez de primera instancia a finales de 1893. Para 1897 el gobernador del estado de Nuevo León obtuvo para él una comisión en Saltillo Coahuila, pero, a los cinco meses de comenzar sus labores, se

⁸ José López-Portillo y Rojas, *Elogio de Manuel José Othón*, p. 15.

mudó a Torreón, donde ejerció la abogacía en un bufete. En ese tiempo litigaba también en Ciudad Lerdo, Durango. Para 1900, propuesto por el general Bernardo Reyes, fue electo diputado suplente en el Congreso Federal, por el distrito de Tonila, perteneciente al estado de Jalisco; época en la que afirmó su relación con los principales escritores de México.⁹

Su actuar en el ámbito literario estuvo determinado por su formación en la que sopesaron la influencia romántica y clásica, a tal grado que asumió que las novedades en el campo literario de México no eran más que modas pasajeras que iban en detrimento de la actividad poética. En la ya citada *Antología del Modernismo*, José Emilio Pacheco plantea que la idea de dejar de lado los moldes clásicos en pos del enriquecimiento del discurso fue causa suficiente para que Othón se mantuviera al margen del movimiento a razón de percibir sus posturas como una afrenta en contra del arte poético. Manteniéndose fiel al uso de las estructuras métricas y temas clásicos que distaban de la vanguardia, continuó reproduciendo de manera ortodoxa los moldes utilizados por los poetas del Siglo de Oro español.

Las representaciones sociales y el *ethos*

En la década de los sesenta del siglo pasado el teórico Serge Moscovici introdujo al ámbito de los estudios sociales una teoría con la cual pretendía entender el funcionamiento y la naturaleza del pensamiento social. En esta atendió a la idea de que la interpretación del mundo y el pensamiento colectivo son los que construyen al individuo y a la realidad social, cristalizando en conjunto un conocimiento de sentido común al que pueden acceder los sujetos del colectivo que crea dicha interpretación de su entorno. Esta hipótesis puso de manifiesto la idea de que:

[...] la realidad siempre actúa a través de su interpretación por los seres sociales. No hay más realidad que la realidad tal y como la desciframos. Son los significados que le atribuimos

⁹ Cfr. Manuel José Othón, *Cuentos de espantos*, pp. 32-33.

los que van a construirla como la única realidad que para nosotros existe efectivamente. La realidad tal y como la interpretamos es la única realidad que puede tener, por consiguiente, unos efectos sobre otros.¹⁰

Con esta base ideológica se pone de manifiesto que para ser partícipes del mundo social las personas apprehenden modelos de comportamiento y de pensamiento que utilizan al relacionarse con sus semejantes. Esto implica que los sujetos interioricen una serie de representaciones de carácter colectivo que les sirven para conceptualizar, nominar, evaluar y explicar las situaciones que viven. Representaciones en las que inciden la experimentación social y los procesos comunicativos, estos últimos sirviendo como portadores de ideologías y elementos simbólicos con los que se construirá la idea de mundo y la forma de pensar de un grupo.

Estas nociones de las que los colectivos echan mano a la hora de proyectar su pensamiento y organizar la vida personal y pública son lo que Moscovici denominó *representaciones sociales*, y si bien el concepto puede parecer vago e incluso mostrar variantes según las posturas de las escuelas que las han teorizado, la presencia de un conocimiento compartido es fundamental para entender la manera en que funcionan:

El conocimiento del sentido común es conocimiento social porque está *social-mente elaborado*. Incluye contenidos cognitivos, afectivos y simbólicos que tienen una función no solo en ciertas orientaciones de las conductas de las personas en su vida cotidiana, sino también en las formas de organización y comunicación que poseen tanto en sus relaciones interindividuales como entre los grupos sociales en que se desarrollan.¹¹

Es gracias al conocimiento de sentido común que sobre las sociedades se construyen los sistemas cognitivos con los que se erige una conciencia co-

lectiva, en la que la representación en su calidad de acervo de valores, opiniones y creencias, se convierte en «fuerza normativa en tanto que instituye los límites y las posibilidades de la forma en que las mujeres y los hombres actúan en el mundo».¹² Esquemas normativos que al ser enfrentados con otros resguardan la conciencia colectiva del grupo que les es inherente. El estudio de las representaciones sociales de una comunidad permite conocer la idiosincrasia de esa colectividad, ayudando a entender la manera en que construyen sus realidades, su percepción particular y sobre todo la manera en que se posicionan y actúan frente a los fenómenos sociales. Las representaciones sociales suelen mostrar las siguientes funciones:

La comprensión, función que posibilita pensar el mundo y sus relaciones.

La valoración, que permite calificar o enjuiciar hechos.

La comunicación, a partir de las cuales las personas interactúan mediante la creación y recreación de las representaciones sociales

La actuación, que está condicionada por las representaciones sociales.¹³

La noción de representaciones sociales funciona como una bisagra que articula las acciones discursivas inscritas dentro del campo comunicativo, con el ámbito de los hechos, de lo que se concibe como real, es decir, se establecen como mediadoras entre las conceptualizaciones y las acciones que ejecutan los sujetos en el mundo físico y social, lo cual las convierte en un nexo que entrelaza el universo interior con el universo exterior de los sujetos. La finalidad de esta teoría es determinar la manera en que interactúan las comunidades, los objetos de conocimiento y el contexto en el que se interpretan a sí mismas: «Las representaciones son un producto y, al mismo tiempo, son el proceso por el cual dicho producto tiene lugar. De tal suerte una representación puede ser estudiada como producto y como proceso».¹⁴

¹⁰ Tomás Ibáñez, *Ideologías de la vida cotidiana. Psicología de las representaciones sociales*, p. 149.

¹¹ Sandra Araya Umaña, «Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión», p. 11.

¹² *Idem*.

¹³ *Ibid*, p. 37.

¹⁴ Rainer Rubira García, «Representaciones sociales y comunicación...», p. 148.

Existen varias escuelas que han desarrollado propuestas teóricas y metodológicas en el campo de las representaciones sociales; por mencionar algunas, se pueden citar la escuela estructural, de origen psico-cognitivo, conducida por Jean-Claude Abric y Claude Flament y la escuela de perspectiva sociodinámica, representada por Wolfgang Wagnier y encabezada por Willem Doise, quien ha utilizado métodos estadísticos en sus investigaciones, mas este trabajo se ha inclinado por las posturas elaboradas al margen de la escuela clásica, de orígenes psicosociales y que tiene como máximos representantes a Serge Moscovici y a Denis Jodelet, quienes basaron sus investigaciones en un enfoque cualitativo a partir del análisis de los discursos y de las prácticas sobre el objeto de la representación.¹⁵

En lo que respecta al estadio en el que se hacen presentes la interacción social, la comunicación y las representaciones sociales, mencionan Rubira-García y Puebla-Martínez que estas «sirven de vehículo de enlace, de tejido conectivo entre el saber y el hacer, entre cognición y acción, entre sujeto y objeto».¹⁶ Declaración que exige diseccionar para polarizar las fuerzas que se hacen presentes en el proceso, y ante lo cual encontramos que dentro del entramado discursivo tres son los elementos que mantienen una estrecha relación entre sí: los objetos de representación, el contexto y el sujeto, que, si bien cada uno posee características distintivas, comparten una muy importante y es que de manera individual los elementos de esa triada son capaces de hacer mutar a sus acompañantes.

Acerca de esta cualidad «Moscovici subraya el hecho de que las representaciones tienen carácter recursivo, es decir, se retroalimentan continuamente de las acciones y conocimientos individuales, en una dialéctica de la cotidianidad [...]»;¹⁷ con lo que se entiende que el sujeto al ser un ente en constante formación toma el papel de catalizador en la transfiguración de las representaciones sociales, pero estas a su vez tienen la capacidad de alterar los esquemas de pensamiento de los sujetos,

así como el contexto puede modificar la percepción de los hombres y las representaciones que estos construyen, entonces, el conocimiento de carácter común hace que el contexto tenga sentido; por lo tanto, las representaciones hacen posible la producción y reproducción de una realidad a causa de que son resultado de la misma.

Moscovici menciona que las representaciones sociales pueden desarrollarse dentro de la individualidad, pero que las fuentes de producción más importantes son los grupos poblacionales y enumera tres tipos: emancipadas, polémicas y hegemónicas. Las emancipadas carecen de un alcance macro: por lo general son las que producen grupos pequeños, en las que vierten nuevas ideas y visiones que acarrearán una posibilidad de cambio, así que en esencia son flexibles y dinámicas. Como su nombre lo expresa, se mantienen de forma autónoma y no participan de las hegemónicas, aunque tienen la capacidad de llegar a obtener este estatus si se da su crecimiento e incluso también pueden llegar a convertirse en representaciones polémicas al estar al centro de conflictos intergrupales. Las polémicas son resultado de la contraposición de los ideales de sociedades específicas; choque que hace que este tipo de representaciones pueda llegar a inscribirse dentro del discurso histórico. Y las hegemónicas que sobresalen por sus altos niveles de consenso, destacándose en las prácticas sociales de los sujetos. Al ser homogéneas y estables proyectan una duración más prolongada, se convierten en las más proclives a desarrollar modelos a seguir; propios de los fenómenos de identidad, a causa de que de manera casi inconsciente sirven de guía en el desarrollo de comportamientos de comunidades, etnias e incluso naciones, modelando el comportamiento de estos de forma paulatina.¹⁸

En resumen, las representaciones sociales son fundamentales en el desarrollo de las mentalidades de las comunidades, porque al ser parte de los sistemas de creencias participan de la validación de pensamientos y comportamientos, ayudando también a que las personas le den sentido al mundo que los circunda, mas, por el hecho de que los indi-

¹⁵ *Ibid.*, pp. 148-151.

¹⁶ *Ibid.*, p. 152.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, pp.154-155.

viduos asimilan de manera natural son mutables, porque, al ir reproduciéndose en la comunidad los sujetos les quitan o agregan cualidades.

Para hablar del *ethos* es oportuno atender a la retórica clásica, donde el concepto hace referencia a la conciencia de la construcción de la imagen del autor dentro del discurso; en el desarrollo de estrategias argumentativas el *ethos* interactúa con el *pathos* (construcción verbal de las ideas y emociones que el locutor busca conseguir o implantar en su audiencia) y con el *logos* (entendido como palabra y razón, que se convierte en el medio por el cual el locutor incita al razonamiento a sus interlocutores). En abono a su definición es oportuno agregar que

[...] a través de la enunciación se muestra la personalidad del enunciador. Roland Barthes puso de manifiesto la característica esencial de este *ethos*: «Son los rasgos de carácter que el orador debe mostrar al auditorio (poco importa su sinceridad) para causar buena impresión: es su aspecto. [...] El orador enuncia una información y al mismo tiempo dice: yo soy esto, no soy aquello.» [...] pero este *ethos* no concierne solamente, como en la retórica antigua, la elocuencia judicial o incluso los enunciados orales: vale para todo discurso, incluso escrito. Aunque lo niegue, un texto escrito, en efecto, posee un tono que da autoridad a lo que se dice. Este tono permite que el lector construya una representación del cuerpo del enunciador (y no, por supuesto, del cuerpo del autor efectivo). Así, la lectura hace emerger una instancia subjetiva que desempeña el papel de garante de lo que se dice.¹⁹

Con la intención de concretar los objetivos planteados para el presente trabajo, solamente se abordará al *ethos* asumiéndolo como el concepto que sirve para designar la imagen del autor dentro de la narración, siendo que al ubicarlo ayudará a comprender el posicionamiento de Manuel José Othón como autor y como partícipe frente a la representación de la bruja.

¹⁹ Dominique Mingueneau, *Análisis de textos de comunicación*, pp. 90-91.

Walpurgisnacht, un antecedente

Cronológicamente *Noche rustica de Walpurgis* precede a los *Cuentos de Espantos*,²⁰ por tanto, se puede asumir que, a la fecha de su publicación, la audiencia del potosino se encontraba familiarizada con los temas abordados en ese ejercicio narrativo, por lo que la serie de sonetos aparte de allanar el terreno sobre el que habrían de cimentarse determinó la dirección que la tercia de cuentos habría de tomar.

El punto en común que entre *Noche rustica de Walpurgis* y *Cuentos de Espantos* se establece es la noche, que, como elemento unificador a nivel narrativo sirve para inducir a la audiencia a un estado de incertidumbre y miedo determinado por lo lóbrego. La lobreguez en la obra de Othón es un tema recurrente y su presencia, más allá de plantear un estado de ausencia de luz, remite a los lectores a un contexto sensorial y emocional en el que las experiencias vitales se hacen presentes, haciendo que la ausencia de luz implique la carencia de la sensación de calidez, de bienestar y de seguridad brindada por el sol, es decir, la presencia de la lobreguez induce a los lectores a un ambiente frío y desconocido donde la vulnerabilidad impera, erigiendo el escenario perfecto para que se hagan presentes las brujas, los nahuales, los muertos, las aves nocturnas y los fuegos fatuos, envueltos todos en un manto de miedo e incertidumbre que introduce a la audiencia en un juego de contraposiciones del cual participa con su lectura y con sus vivencias.

Es ineludible que las experiencias del poeta en el ámbito rural así como su formación académica y religiosa se hayan hecho presentes en su obra, siendo ubicables en dos niveles dentro de los veintidós sonetos que conforman *Noche rustica de Walpurgis*: en el primero se entrelazan personajes y elementos pertenecientes al continente europeo; entran a escena el dios Pan y las náyades, pertenecientes a la cultura griega, los druidas de la cultura celta y los ascetas e incluso coexisten imágenes como la de

²⁰ Publicados en 1902, los sonetos que conforman *Noche rustica de Walpurgis* pertenecen a su obra *Poemas Rústicos*, mientras que la serie *Cuentos de Espantos*, formada por *Encuentro pavoroso*, *Coro de brujas* y *El nahual*, fue publicada en el periódico semanal *El Mundo Ilustrado* hacia 1903 en cinco entregas.

Jesús en el huerto y la de sujetos rindiendo tributo al Vaquero Marcial.²¹ También se alude a fechas como la Walpurgisnacht, que da nombre a la obra y remite al festejo en el que las creencias populares alemanas²² determinan que las brujas, practicantes del paganismo, en espera del verano se reúnen en el Brocken, en las montañas del Harz a celebrar rituales demoniacos. A estas menciones se le suman las de lugares físicos como la Golconda²³ y de fenómenos como los fuegos fatuos,²⁴ así como de objetos como la lira, en clara alusión una vez más a la cultura griega. En el segundo, aparecen personajes y elementos comunes dentro del contexto rural mexicano, como la daga, la espuela, el nahual, el coyote y el tecolote, estos últimos siendo asumidos en la cultura popular mexicana como portadores de la muerte y de malos presagios.

²¹ En las *Obras completas* de Manuel José Othón, compiladas por Joaquín Antonio Peñalosa y editadas por el Fondo de Cultura Económica, el padre Peñalosa menciona que este es el nombre con el que las personas del campo nombraban al demonio.

²² Recuérdese que Manuel José Othón contaba con ascendencia alemana: «El bisabuelo paterno fué de origen alemán. Respondió a los nombres de Ivón Othón». Jesús Zavala, *op. cit.* p. 7.

²³ En este sentido Golconda puede relacionarse con tres sucesos distintos: El primero refiere a la fortaleza abandonada en el estado indio de Andhra Pradesh. La fortificación está construida sobre una colina que posee más de cien metros de altura. La fama de los tesoros de esta edificación es legendaria, debido al gran auge de las minas de la zona. El comercio de diamantes y de piedras preciosas fue una de las actividades más retribuyentes.

Como segundo punto, en su *Sonatina* (incluida en *Prosas Profanas*, editado en 1896) Rubén Darío habla del príncipe de Golconda, lo cual marca una probable influencia de Darío sobre el Othón.

Una tercera posibilidad proviene del libro *El tesoro de Gastón*, de la escritora española Emilia Pardo Bazán, quién fue una novelista y crítica literaria que introdujo el movimiento del naturalismo a España. En un fragmento de este la autora menciona las perlas de Golconda.

²⁴ Científicamente los fuegos fatuos son un fenómeno en el que la descomposición de materia orgánica combinada con fósforo da como resultado la combustión de la mezcla a causa de una chispa. Sus llamas son pequeñas y se encuentran a poca distancia de la superficie del piso. Suelen aparecer principalmente en los cementerios y en lugares pantanosos por la riqueza de materiales orgánicos en descomposición. Los fuegos fatuos popularmente son relacionados con las almas de personas fallecidas y con las brujas.

El miedo y los personajes

En *Coro de brujas* el autor va hilvanando su narración sirviéndose del espanto y de la incertidumbre de los personajes, creando un sentido de identidad con el lector al hacerlo vacilar, y a sabiendas de que estos son para el hombre sentimientos universales, Othón los usa para concretar las funciones —intenciones— que previó para su discurso, espejeando los temores de los personajes con los de su audiencia. Gerardo Fernández Juárez y José Manuel Pedrosa expresan respecto al tema lo siguiente:

El miedo es, seguramente, inseparable de la experiencia de lo desconocido y, por tanto, de la necesidad de conocer, del ansia de adquirir cultura. Ligado a lo no conocido que habita dentro de nosotros, o a lo no conocido que acecha fuera, tras los rostros y las sombras que vemos, que entrevemos o que intentamos escrutar en derredor nuestro, nuestro miedo nos vincula, sin duda, al miedo que en determinadas circunstancias (de peligro, de acoso) pueden llegar a sentir los animales (puesto que especie animal al fin y al cabo somos); pero también adquiere, entre los seres humanos, dimensiones y matices mucho más amplios, intensos y dramáticos que los del simple miedo animal: porque los miedos humanos echan fuertes raíces en la memoria, se expanden y ramifican al ritmo exuberante de la voz que crea y transmite el rumor, se tiñen de los estrafalarios colores del arte; hasta se mezclan, en ocasiones, con el extraño caudal del amor.²⁵

A sabiendas de que durante su existencia el hombre está expuesto a fenómenos que en un primer momento le serán incomprensibles, el desconocimiento de sus causas podrá producir impresiones fuertes en quienes participan de ellos, llevándolos a cuestionar la realidad en busca de explicaciones a tales circunstancias. Ante la incertidumbre los grupos sociales tienden a desarrollar medios por vía de los cuales pueden explicar su existencia y su

²⁵ Gerardo Fernández Juárez y José Manuel Pedrosa, «Los mil y un registros del humano miedo». p. 9.

lugar en el universo, siendo los mitos ejemplo de una tradición oral que cumple con esta función:

El mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del Tiempo, *ab initio*. Mas relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o Héroes civilizadores, y por esta razón sus *gesta* constituyen misterios: el hombre no los podría conocer si no le hubieran sido revelados. El mito es, pues, la historia de lo acontecido *in illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del Tiempo. «Decir» un mito consiste en proclamar lo que acaeció *ab origine*. Una vez «dicho», es decir, «revelado», el mito pasa a ser verdad apodíctica: fundamenta la verdad absoluta. [...] El mito proclama la aparición de una nueva «situación» cósmica o de un acontecimiento primordial.²⁶

En este sentido la función del mito es equiparable a la de las representaciones sociales al servir ambas para explicar los sucesos desconocidos para el hombre. La figura de la bruja como elemento simbólico se inserta en un escenario maniqueo, que lleva a los individuos que participan de su reproducción a tomar partido de un sistema de creencias que determina su pensamiento y comportamiento:

La vida del hombre y su espacio y su tiempo, considerados de un modo cualitativo y concreto (no en la forma cuantitativa y abstracta que dan la Ciencia y ciertos sistemas filosóficos a ambos), son la base de la mayoría de las concepciones cosmológicas del hombre antiguo. Puede decirse, en consecuencia, que este hombre tuvo una concepción dramática de la Naturaleza, en la que lo divino y lo demoníaco, el orden y el caos, el bien y el mal se hallan en pugna constantemente y con una existencia ligada a la vida del hombre mismo.²⁷

²⁶ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 42.

²⁷ Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, p. 27.

Temas como la magia, la brujería y la hechicería encuentran un campo fértil en contextos campesinos, lo cual se comprende a causa de que

El pasado tribal en las sociedades campesinas logra desarrollar complejos sobrenaturales sincrético-paganos que no se pueden acomodar de manera completa dentro de la ideología y de la práctica católica que impera, pero que sí pueden demostrar de forma ocasional una síntesis sincrética o aculturativa.²⁸

Situación que llega al continente americano por vía del hombre europeo, heredero y partícipe de la pugna entre el cristianismo, la magia antigua y el paganismo, realidades latentes en su contexto.²⁹ Respecto a la mentalidad del hombre europeo, Ma. Jesús Lacarra y J. Manuel Cacho Blecua, en su libro titulado *Lo imaginario en la conquista de América*, presentan una serie de parámetros que influyeron en la producción de discursos medievales, desprendiendo de ello lo que han denominado *autoridades*, entre estas la religiosa,³⁰ las clásicas, la literatura

²⁸ Susana Glantz, *La Heterodoxia recuperada*, p. 322.

²⁹ Julio Caro Baroja menciona: «La historia de la Brujería europea, como otros capítulos de la historia religiosa en general, está ligada a asuntos de excepcional importancia para el hombre, que es el de cómo se fijan los límites entre la realidad exterior y su mundo de representaciones y deseos. Para muchas personas residentes en campos y aldeas, aún hoy todo lo que tiene nombre (y aun todo lo que se expresa con palabras) existe con una realidad física, no como simple concepto. Así, si existe el nombre de «brujas» es porque las hay, si se habla de sus vuelos es porque éstos tienen lugar en el aire que respiramos y si se cuentan sus transformaciones en animales es porque se las ha visto (y aun herido) bajo la forma de ellos». Julio Caro Baroja, *op. cit.* p. 94.

³⁰ Dentro de estas como elemento central ubican a la Biblia, porque, al pertenecer a una tradición de carácter sagrado se convirtió en el libro de libros, sirviendo como punto de referencia al momento de legitimar o ilegitimar los actos de los individuos, además de determinar la veracidad o inverosimilitud de las afirmaciones hechas por ellos. Su carácter escrito en conjunción con su origen sagrado, que es un equivalente a lo verdadero, sirvió para que como objeto físico la Biblia representara para los conquistadores la quintaesencia de los valores religiosos, haciendo que su rechazo implicara la negación directa de una forma de ver el mundo. *Cfr.* Ma. Jesús Lacarra y J. Manuel Cacho Blecua, *Lo imaginario en la conquista de América*, pp.26-27.

profana y la tradición folclórica, que son esenciales para comprender que:

Con el triunfo del cristianismo los sistemas de creencias existentes con anterioridad en Europa hubieron de sufrir una reinterpretación, como es lógico. En primer término al condenar, como tuvo que condenar, toda creencia pagana, la nueva religión, por vía de sus autoridades, procedió de modo parecido a como antes había procedido el Paganismo con las creencias cristianas: las alteró algo, para convertirlas mejor en pura representación del mal.³¹

Esta pugna es añeja y se ha mantenido a través de los siglos, justificando la contraposición entre lo asumido como divino por el cristianismo frente a lo demoniaco, dando validez a través del tiempo a la figura de las brujas, asumidas como personajes de origen pagano y antagonistas del catolicismo. Para exponer cómo se da la contraposición de elementos en el cuento, a continuación, se presentan las descripciones que de los personajes se hacen.

Coro de brujas

Se desarrolla en un contexto serrano: «Noria del Águila, que así se llamaba la hacienda, tenía abundantes y excelentes tierras de labor, montes poblados de pastos y agua para regar dos o tres sitios de ganado mayor».³² Conviviendo en él cuatro personajes fundamentales, los cuales se mencionan en orden aleatorio. El primero es Doña Pancha, dueña de la hacienda, reconocida en las comunidades cercanas por sus virtudes:

Doña Francisca o Doña Pancha [...] era la adoración y el paño de lágrimas de sus sirvientes y de todos los aldeanos y campesinos que moraban en cinco leguas a la redonda. [...] pues socorriales en sus necesidades, [...] les curaba cuando, enfermos acudían a ella en busca de alivio o de salud.

³¹ Julio Caro Baroja, *op. cit.* p. 73.

³² Joaquín Antonio Peñalosa, *Manuel José Othón Obras Completas*, p. 173.

[...] El ejercicio de la medicina en ella era una cosa así como rito misterioso y oculto, y rarísima ocasión empleaba yerbas o pócimas, y cuando lo hacía, sus menjurjes, verdaderas panaceas, componíanse de los simples más inusitados y estrambóticos. Su terapéutica constaba especialmente de palabras, signos y prácticas extrañas, así como de oraciones, algunas de las usadas por la Santa Madre Iglesia y otras del uso exclusivo de aquella sapientísima doctora [...]³³

El segundo es Don Carpio, trabajador de Doña Pancha y encargado de la hacienda Noria del Águila:

[...] un administrador, hombre campirano y versadísimo en todo lo que a la ciencia de las Geórgicas atañe [...] Don Carpio, el administrador (su nombre era Policarpo), si no ejercía la medicina, en cambio, como astrólogo, daba ciento y raya a los sabihondos que escriben libros cuajados de mentiras y disparates. Todos los años, en el mes de enero, la noche de San Antonio Abad, instalábase en la era a contemplar el cielo para ver por qué lado entraba el año: iba provisto de un cuaderno donde apuntadas tenía multitud de observaciones hechas y no interrumpidas por los más lejanos de sus progenitores. Allí, con un farol y un lápiz, trazaba figuras y signos siguiendo la revolución de las estrellas y el cariz que presentaba la «almósfera»; y a eso de las cuatro de la mañana, cuando ya «las siete cabrillas» se habían metido y a sus alcances iban los «tres reyes» y «las tres Marías», don Carpio, con pasmosa seguridad, pronosticaba la calidad del año, y decía, como si lo estuviera viendo, qué clase de frutos se iban a dar y cuáles a perder, las plagas y enfermedades de los animales y de las plantas, y, finalmente, si el año sería seco o lluvioso.³⁴

En el caso de las brujas el autor no ofrece descripción antropomórfica de ellas, sino que en alusión a la teriantropía las describe con forma de aves:

³³ *Ibid*, p. 174.

³⁴ *Ibid*, pp. 174-175.

Sobre una gruesa rama de mezquite pude ver, a la tenue claridad de la luna, destacándose contra la gris lividez del espacio, tres pájaros grandes en apretado grupo, que aleteaban haciendo movimientos extravagantes y grotescos, al compás del espeluznante rumor que producían. En la punta del guimbalete distinguíase otro pájaro, más negro que las sombras de las piezas que de atravesar acabábamos, que también se retorció como en epilépticas convulsiones.

Posteriormente expone las causas por las cuales las brujas buscan vengarse de Don Carpio:

[...] declararon que las brujas, teniendo cuentas pendientes con don Carpio, venían a cobrarlas y procurarle males, en pago del que había hecho a cierta moza del rancho, cuya madre, según se susurraba, era una de las más desafortunadas hechiceras que podían encontrarse por aquellos contornos.

[...] Gritos, carcajadas irónicas y burlescas, silbos horripilantes, rumores como de salmodia; todo, todo se oía a un tiempo mismo, sin confundirse, aunque se mezclaba; y sobresaliendo alguna vez, entre aquel horrisonante vocerío, percibíanse distintamente palabras confusas e incoherentes, a veces agudas y vibrantes, repitiéndose el nombre de don Carpio, con abrumadora y pertinaz obsesión.

[...] «¡Ya me la pagarás! ¡Ya me la pagarás! ¡Ya me la pagarás!», oíase de pronto; y luego una voz hueca, ronca y gutural repetía: «¡Carpio cornudo! ¡Cornudo! ¡Cornudo! [...]».³⁵

Respecto al miedo de don Carpio y los estragos que en este tuvo, Othón escribe lo siguiente:

De pronto creyó don Carpio que aquella era ilusión de sus oídos o las rachas de viento que golpeaban, zumbando, los muros de la casa; pero cuando la voz se repitiera, y ya no sola, sino acompañada de otras, que en distintos tonos le amenazaban imprecándole, el pobre hombre se armó de valor; abrió la ventana y enderezó la vista a la azotea, donde las voces parecían sonar, y en aquel mismo punto sintió

³⁵ *Ibid*, pp. 178-184.

que el horror le cuajaba la sangre, paralizándole los miembros.

[...] Horrorizado y loco, cerró de un golpe la ventana y salió corriendo en busca de doña Pancha, que a la sazón se recogía.

[...] Cuando hubo encendido la luz, quedé admirado del terrible estrago que las apariciones habían hecho en el pobre hombre. Era antes un rancherazo de contextura musculosa y recia, pero tan flaco y amortajado estaba, que ya no tenía sino la piel verdosa y plomiza untada en los puros huesos.

[...] Nada, señor, nadita; y ya cuando llega la noche me entra aquella «pinsión» y aquel «susidio», que no me dejan. Y si no me voy de aquí y largo la novia, seguro, segurito que me voy a morir. Y no es eso lo más, sino que es capaz que las malditas carguen conmigo a los mismos infiernos.³⁶

Es importante recalcar los últimos dos párrafos de la cita, pues en ellos, al contraponer la imagen de un campesino fuerte frente a la de un personaje esquelético, Othón pone de manifiesto la influencia negativa que por vía del miedo tuvieron las brujas en la salud de Don Carpio, arrastrándolo a un detrimento físico y mental.

Finalmente, aparece el poeta, narrando los sucesos en primera persona y explicando la naturaleza de sus actividades en Valnavara, pueblo cercano a Noria del Águila, donde vivía: «Érase que se era una buena señora, viuda y sesentona, propietaria de cierta finca rústica, no muy lejana de un pueblo, donde yo desempeñaba hace ya tiempo funciones del orden judicial».³⁷ Se presenta en un inicio poco interesado en la desventura de Don Carpio; «[...] en poco tiempo olvidé las brujas, hechicerías y demás cosas que con ellas y con los habitantes de Noria del Águila se relacionaban».³⁸ Además de que muestra una actitud de incredulidad ante lo sobrenatural de la situación:

³⁶ *Ibid*, pp. 177-181.

³⁷ Joaquín Antonio Peñalosa, *op. cit.* p. 173.

³⁸ *Ibid*, p. 179.

Pues nada, Don Carpio, le dije entre serio y festivo. Vamos a ver si yo, que no tengo la cuerda de Judas, puedo hacer algo por usted.

[...] y entonces alcancé a oír ese graznido horriso peculiar de la lechuza; en seguida percibí el «tcucurucú» del tecolote y un grito sordo y ronco de otro animal que no era fácil conocer en aquel momento. Pero nada más.³⁹

A pesar de que discursivamente se muestra escéptico, no puede ser completamente ajeno a los hechos y ante la vulnerabilidad acarreada por lo lóbrego expresa cierto grado de horror y temor ante lo que percibe: «A la luz del día visto, habríame hecho reír; pero en aquel instante, lo confieso, sentí que se me erizaban los cabellos».⁴⁰ Para evitar exponer en este trabajo más detalles en cuanto a los sucesos descritos en *Coro de Brujas* se termina con el citado.

Conclusiones

En armonía con las tendencias literarias de su época, los *Cuentos de Espantos* presentan una imagen detallada de la vida campesina a través de una serie de situaciones que los personajes asumen como sobrenaturales. Al haber conocido la vida rural e incluso haber sido partícipe de ella, Manuel José Othón tuvo la experiencia necesaria para ubicar y comprender los factores que influían en el pensamiento de la gente campesina, retratando en parte la mentalidad rural en la que magia, la brujería y la hechicería participaban de un ideario popular en el que, como ya se mencionó, se presentaron como contraparte del catolicismo, máximo credo religioso establecido en el país.

Adaptándose a distintas épocas históricas y contextos sociales, las brujas, entendidas como un medio de resistencia a la opresión del *stablishment* religioso, participan de las dinámicas de poder y de los estereotipos sociales al eruirse como una presencia enigmática y peligrosa, convirtiéndose en personajes amenazantes que participan de lo herético y lo satánico. Y aunque pueden perder o asumir cualidades según la cultura que las asimi-

³⁹ *Ibid*, p. 181-183.

⁴⁰ *Ibid*, p. 184.

la y proyecta, lo cierto es que en lo simbólico son una metáfora que sirve para expresar temores, ansiedades, enfermedades e incluso representar a la muerte.

La bruja ha sido parte de un pensamiento colectivo diseminado en el ámbito rural del país y el ser un elemento simbólico heredado, aceptado y compartido por un número elevado de sujetos en territorio mexicano la convierte en una representación social hegemónica y polémica, perteneciente a una forma dominante de pensar, enmarcada entre costumbres y supersticiones. En la poesía y en los cuentos de Othón se revuelven y se reconfiguran la tradición clásica, el cristianismo y el contexto sociocultural de México de finales del siglo XIX y principios del XX, por lo que al momento de leer su obra no es extraño que la audiencia se tope con conceptos como *Intempesta nox*⁴¹ o que dentro del discurso convivan imágenes como la de Jesús en el huerto y la de sujetos rindiendo tributo al Vaquero Marcial.⁴²

Desde su papel como narrador, Othón pone en duda la existencia de la brujería al enfocarse en encontrar una explicación racional a los sucesos que los personajes asumen como sobrenaturales, actitud que refuerza con la construcción de un *ethos* de hombre de leyes que lo diferencia de la población rural y por lo tanto de su rustico pensamiento, denotado ese *ethos* en su «sonrisa de incredulidad».⁴³ Al participar de lo simbólico, los *Cuentos de Espantos* sirven a los lectores actuales del potosino para entender cómo la mentalidad supersticiosa de los campesinos les ayudó a comprender a valorar, a actuar y a comunicarse dentro de su realidad, convirtiendo a la bruja en una herramienta con la cual se explicaron situaciones incomprensibles y enigmáticas, y a la obra de Manuel José Othón en un medio que por vía de versos y narraciones terroríficas desahogó el espíritu supersticioso de aquel México en transición.

⁴¹ Noche intempesta: en la antigüedad los romanos designaban como *nox intempesta* a la parte de noche que mediaba entre el *con cubium*, hora en la que se disponían a ir a la cama, hasta la media noche.

⁴² Ver nota 21.

⁴³ Joaquín Antonio Peñalosa, *op. cit.* p. 178.

Fuentes

Araya Umaña, Sandra, *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, San José, Costa Rica, 2002. Caro, Baroja Julio, *Las brujas y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 2006. Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama / Punto Omega, 4ta. Edición, 1981. Fernández Juárez, Gerardo y Pedrosa, José Manuel (coords.), «Los mil y un registros del humano miedo», en *Antropologías del miedo Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*, Calambur, 2008. García Martínez, Bernardo, *et al.*, *Nueva historia mínima de México ilustrada*, El Colegio de México, México, 2008. Glantz, Susana (compiladora), *La Heterodoxia recuperada*, FCE, México, 1987. González, Yuliana, *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del Siglo XIX. Perfil y función*, El Colegio de San Luis A. C., San Luis Potosí, 2015. Ibáñez, Tomás, *Ideologías de la vida cotidiana. Psicología de las representaciones sociales*, Sendai, España, 1988. Lacarra, Ma. Jesús y J. Manuel Cacho Bleuca, *Lo imaginario en la conquista de América*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, España, 1990. López-Portillo y Rojas, José, *Elogio de Manuel José Othón*, Editorial Libros de México, México, 1976. Othón, Manuel José, *Cuentos de espantos*, Universidad de Guanajuato, Lecturas Valencianas, Guanajuato, 2021. Othón, Manuel José, *Paisaje*, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1944. Pacheco, José Emilio, *Antología del Modernismo (1884-1921)*, Tomo primero, UNAM, México, 1978. Peñalosa, Joaquín Antonio, Manuel José Othón *Obras Completas*, tomos I y II, FCE, México, 1997. Rubira-García Rainer y Belén Puebla-Martínez, «Representaciones sociales y comunicación: apuntes teóricos para un diálogo interdisciplinar inconcluso», en *Convergencia, revista de ciencias sociales*, no. 76, 2018, enero-abril, pp. 147-167. Recuperado de: [Vista de Representaciones sociales y comunicación: apuntes teóricos para un diálogo interdisciplinar inconcluso \(uaemex.mx\)](#). Fecha de consulta: 22 de marzo de 2023. Zavala, Jesús, *Manuel José Othón, El hombre y el poeta*, Imprenta Universitaria, México, 1952.

Dos poemas

Montserrat Castañeda

1

Sutilmente desfilaban las almas
con los ojos perdidos
en el suelo
labios agrietados
permanecían mudos
sin embargo, fue deseo habitar de este lado del río
donde los peces nadan a contracorriente.

2

Náufrago de vastas aguas
sirenas cuya cola de cuarzo
divide las olas dando paso a los veleros

con forma de avestruz se desplazan
uno a uno formando siluetas.

Un abismo debajo
La piel es infinitamente sal.

Díptico

Valeria Esparza

Encontré a Dios y no me quiso saludar

Dios me vio de reojo
y se cambió de banqueta.
Subió la música de sus audífonos,
estaba más interesado
en la voz de Chavela Vargas,
que en mi grito del otro lado de la calle.
Dios subió a la ruta ocho.
«Esa no va para el cielo»,
dije.
Todos me observaron,
menos él.
Motivé que Dios huyera,
ahora merezco
un lugar en la Biblia,
los sagrados sacramentos
ya los tengo,
hace falta una generosa
donación a la Iglesia.
¿La razón de este suceso?
Es clara, está apenado
por nuestro último encuentro
dijo aquella vez
que se le pasó la mano
y tuvo que llevarse

A Ernesto

A Carmen

A Ángel

A Leticia

A Luis

A Emma

Dijo que no supo
a quién pedirle ayuda,
que cuando todos
te creen perfecto
 invencible
 inquebrantable
no hay margen de error.
Le dije que tenía
una licencia de perdón,
estreché su mano,
y sin contacto visual,
dio la vuelta cabizbajo.
Eso fue hace dos años,
se hizo adicto a los accidentes
y ahora debe más de un *perdón*.
Dios no me quiso saludar,
quizá la culpa lo asecha
y queda de Dios solo
un ser irremisible.

¿Por qué no fui escrita?

Si mi llegada a este mundo fuese
porque Laura Esquivel me escribió
y no porque Dios creyó
que mi familia necesitaba a una integrante más.
Hubiese sido como Tita de la Garza
ella con su comida, y yo con mi poesía,
quien me leyera
hubiera llorado con cada verso
que con lágrima escribo.
Se enamoraría de aquella espalda ancha
que me espera todos los viernes en el jardín,
y entenderían porque me aterra escribir puntos finales,
y porque mi nombre se escribe con punto y coma;
Pero qué más da
que diga que, con mis versos,
comparto el olor de la cocina en la que no habito,
o que escribo con la pluma,
con la que no fui creada.
Qué más da que lo diga,
si de todos modos escucharán
gritos de auxilio que nadie atenderá.

Aurora boreal

Elsa Leticia García Argüelles

En mi mente hay una aurora boreal, algo nuevo surge como agua sagrada en el silencio estelar.

El cerebro encriptado, colores y sonidos, estallido aéreo de las células. (Respirar el cielo mientras las galaxias danzan).

Resplandece la noche en la densidad del frío y la soledad, multicromático espectro de luz. Amoroso imán, más allá del inquietante sonido helado del viento, (la energía de un mecanismo universal canta).

El caos atrapa el universo cuando todo muere,
en mi cabeza estalla el tiempo,
renace el silencio.

La aurora boreal acompaña la soledad, acompaña el violento crujido polar.

Desprendimientos (3 senryûs)

Iazrael García

Caen de mis dedos
Colillas apagadas
Calor de otoño

*

Atardecer
(Y un recuerdo persiste
En tenues versos)

*

Cierro los ojos:
Luces fugaces de autos
Noche estrellada

Muerte en una calle

I

Cuello extendido.
Dos colmillos: disparos
derraman sombras.

II

¿En qué noche ibas,
tú, grieta coagulada,
difuminada?

III

Venas de piedra,
ya de día las banquetas
creen que fue un sueño.

Tres instantes y un adiós

Gaomy López Galván

I

Rogelio fui yo quien decidió amarte
descúbreme
inventa palabras
rómpeme en el silencio
con tus risas
con tus dulces labios
hombre moreno y alto
de ideas tercas
de pronto has de encontrar
que no somos tan distintos
que la piel es solo piel
y los besos
son racimos de posibilidades.

II

Desde la primera noche
siempre llegas a mí
con una sonrisa
lleno de besos
aroma montuno
y tu mirada coqueta
de niño travieso
piel morena
tú lo sabes
gracias a ti
los días son tan dulces
y tranquilos.

III

Lo sabemos
aún es febrero
es un buen día
no ha terminado aún.

Nos quedan
algunas horas
para estar
descalzos en el cuarto
mientras charlamos
de esto y aquello

Todavía se pueden ver
tus brazos tostados
en la marca del uniforme
Guillermo sonrío
con ojos coquetos
como un lazo
sencillo entre risas
y al caer las horas
siempre tus besos
son tierra firme.

IV

Justo cuando lo vi
lo supe
sus enormes
y bellos ojos
cuando caía su cobija
en el primer momento
entre la levedad del frío viento
de ese maldito páramo.

Mi primer sentimiento
es ver a un pequeño ángel
Zadquiel justo tiene
el equilibrio
del universo
dentro de él
se encuentra
lo angelical y las sales

Cacerito

Rafael Aragón Dueñas

Mi mujer se encontraba postrada en su silla de ruedas, estando feliz por ver a los niños y a los hámsteres que yo mismo les había comprado, pero en especial Cáceres nos llenaba de orgullo. Cacerito, como yo lo llamaba de cariño, era nuestro único hijo. Veíamos con ternura aquella escena en que se divertían con sus pequeñas mascotas. Tocaron a la puerta, me dirigí a abrir y entraron las cuatro madres de los niños. Ellas con alegría los cargaron y les hicieron cariños; los infantes sonreían mientras sostenían un hámster. Las madres acariciaban al pequeño roedor y besaban las mejillas de sus hijos. Cacerito, con el hámster en mano, fue hacia mi esposa a sentarse en su regazo. Mi mujer abrazó a nuestro retoño.

—Gracias por cuidar a nuestros hijos —dijeron las cuatro mujeres.

—Es nuestro trabajo —les respondí. Ellas me devolvieron los hámsteres y yo los puse en el piso—. La niñez es lo mejor que tiene cada persona y debemos cuidar a las próximas generaciones.

Los pequeños roedores se dirigieron hacia mi esposa y a mi hijo. Las mujeres asintieron y cada una me pagó doscientos pesos, luego se despidieron y cerraron la puerta. Guardé el dinero en mi bolsillo, me llevé cargada a mi esposa a la habitación dejando únicamente la silla de ruedas en la sala junto a Cacerito, que se quedó jugando con los hámsteres. Acosté a mi mujer en la cama y decidí acompañarla mientras le daba un beso en la boca. Una lágrima brotó de su ojo izquierdo resbalando por su mejilla, sentí el sabor salado de la lágrima.

—¿Qué tienes?

Ella empezó a llorar:

—¡Me entristece estar así! No puedo caminar, me duele demasiado no jugar con los niños. ¡Oh, Cacerito! ¡Tan adorable! ¡Te quiero tanto!

—Por favor no llores, mi amor —le dije, mientras le limpiaba con la lengua las lágrimas que escurrían por el rostro—. También me entristece verte de esta manera, desde el día que tuviste el accidente me he lamentado tanto el no haber estado ahí para salvarte.

—No dejes que eso te remuerda la conciencia, los accidentes suelen ocurrir en los momentos más inesperados. Además eso fue hace un año, en aquel entonces tú sabes que los niños de esa edad son muy traviosos, andan explorando el mundo que les rodea. Cacerito...

—Sí —la interrumpí—. Cariño, no es necesario que recuerdes aquel día, ya sabemos lo que pasó.

—¡Es necesario! —exclamó—. Aunque tratemos de olvidar, siempre estará el recuerdo de cuando Cacerito sostenía el matamoscas y jugaba a ser soldado. Casi se iba a caer de los escalones pero yo llegué a salvarlo.

—Pero tú te rompiste la columna vertebral en un escalón.

—Desde que tengo memoria siempre he sido muy vulnerable a todo, el parto me deterioró demasiado y eso no importa porque Cacerito es lo único que me alegra el día y más aún que haces que conviva con los demás niños. Oye, —ella suspiró y dijo—, sígueme abrazando.

Me quité la ropa arrojándola al piso, desnudé a mi mujer, sus prendas las hice bola y las aventé. La seguí abrazando y por fin pudimos conciliar el sueño. Aquella noche soñé que ella no estaba inválida y el accidente jamás ocurrió.

Al día siguiente estaba mi mujer postrada en su silla de ruedas, bebía una taza con té junto a las cuatro madres que también disfrutaban del té. Nos divertíamos tanto al ver a los niños junto a Cacerito jugando muy felices con los hámsteres: aquella escena era tan bella. La armonía se desvaneció por completo al escuchar unos golpes muy fuertes en la puerta. Me armé de valor y fui a abrir, lo primero que recibí fue un culatazo en el rostro que me hizo caer al piso, provocando una gran hemorragia de la nariz. Estando en el piso, con la sangre saliendo a chorros y con la vista borrosa traté de visualizar lo siguiente: la Guardia Nacional había entrado bruscamente a mi casa. Lo primero que hicieron fue matar a los hámsteres; los niños y las mujeres gritaban y lloraban al mismo tiempo. Los elementos de la Guardia Nacional con la culata de la metralleta desnucaron a las mujeres, después se las llevaron arrastrando. Mi esposa trató de rehusarse, pero le rompieron el cuello, su cuerpo inerte fue arrastrado con desprecio. Los niños no se callaban y fueron noqueados con un puñetazo en la cara. Cacerito, a causa de su estridente llanto, fue derribado con un patadón que le hizo crujir todo el cuerpo. Luego se llevaron a los niños como si fuesen unos costales de papas, a mí me sacaron a punta de patadas y de insolencias.

Afuera pude ver a toda la gente metiche que estaba viendo cómo la Guardia Nacional nos desalojaba con brusquedad, también veía a todos los medios de comunicación narrando los hechos ocurridos. Una reportera se acercó para hacerme una pregunta y yo le respondí que el mundo estaba loco.

La Escondida es una comunidad marginada de la capital zacatecana y olvidada por el gobierno; este lugar es habitado por gente de escasos recursos y sus viviendas están hechas de lámina de cartón, de aluminio y de lonas de propaganda política. No hay drenaje ni alumbrado público, por lo cual sus habitantes orinan y defecan en el exterior de sus casas. Al caer la noche se alumbran con veladoras y con lámparas de petróleo. Se bañan una vez al mes cuando llega la pipa del agua a surtir. En el interior de los jacales no hay piso, solo el vil suelo de tierra, muchas de las veces las láminas se deterioran por el cambio brusco del clima: en uno de estos jacales vive Lucas.

Son las nueve de la noche y Lucas llega a su casa. Trae, como El Pípila, el cadáver de una joven amarrada. Al abrir la puerta cinco Ratzadillas que merodean y son vigilantes del lugar ven a su amo que entra con dificultad cargando el cadáver y se apresuran a ayudar.

—¡Oh, queridas!, qué bueno que se acomiden en auxiliar a su papá.

Los roedores con sus incisivos rompen la soga y cargan —como si fuesen los siete enanitos con el ataúd de Blanca Nieves— a la joven muerta. Lucas contempla cómo sus mascotas colocan el cuerpo en la mesa, desgarran la ropa con los incisivos y comienzan a disfrutar del buffet. Una Ratzadilla escarba el abdomen de la muerta sumergiéndose en las entrañas arrancando las vísceras; dos devoran la pierna izquierda; una, sosteniendo un tenedor, extirpa el ojo derecho devorándolo al momento de clavar sus incisivos; la otra, con un cuchillo, rebaña un pezón y se lo come como si fuese una uva.

—Hijas mías —comenta Lucas—, ustedes sí saben comer con elegancia, les enseñé cómo usar los cubiertos con educación. Disfruten de la cena, me voy a dormir con los demás. Buenas noches, descansen.

Las Ratzadillas asienten. Sonriendo. Lucas se encamina a la única habitación de su vivienda para ver a su familia y amigos. En una esquina están amontonados cuatro cadáveres de mujeres y cuatro cuerpos de niños pequeños, todos desnudos en estado de descomposición. En la cama hay una mujer con el cuello rebanado —al parecer tiene de

muerta un par de horas— también está el cadáver momificado de un bebé; ambos están desnudos. Lucas se desviste, se acuesta en la cama, y los abraza:

—Cacerito, Cacerito, Cacerito —dice Lucas al momento de conciliar el sueño. Aquella noche sueña a su mujer cayéndose de los escalones, él solo vio cómo ella se partía la espalda.

Al día siguiente Lucas carga los cuerpos de las cuatro mujeres y los pone a mitad de la sala. Las Ratzadillas ayudan a su amo a cargar los cuerpos de los niños y son colocados encima de ellas. Lucas, con la ayuda de sus mascotas, acomoda a la mujer y al bebé en el sillón. El hombre camina hacia el refrigerador, lo abre, saca una bolsa transparente ensangrentada repleta de manos de mujeres y de niños. Arroja la bolsa al piso, los roedores se apresuran y cada uno se adueña de una mano. El hombre acaricia a sus mascotas diciéndoles:

—Somos una bonita familia, miren —apunta con el dedo hacia el sillón—, mi mujer disfruta la compañía de Cacerito. También vean esto —y señala con el índice la mitad de la sala mientras las Ratzadillas devoran las falanges—, las amigas de mi esposa se divierten al ver jugar a sus hijos. No cabe duda que somos una familia excepcional.

De pronto aquella escena es interrumpida por la llegada de la Guardia Nacional, que hace una entrada tan brusca rompiendo la puerta de una patada. Lo primero que hacen es dispararles a las Ratzadillas; Lucas trata de escabullirse, pero es golpeado con la culata de una metralleta en el rostro. El hombre cae al suelo con sangre saliendo a borbotones de la nariz y con la vista empañada trata de vislumbrar que la Guardia Nacional inspecciona y desaloja el lugar.

Afuera están los habitantes, el servicio forense de la Fiscalía y los medios de comunicación; la Guardia Nacional traslada a Lucas a una patrulla. Una reportera se acerca:

—¿Cuál fue el motivo de cometer unos crímenes tan atroces?

A lo que responde:

—El mundo está loco.

En un par de horas comenzó a circular la siguiente noticia:

ATRAPAN AL ASESINO SERIAL DE MUJERES Y NIÑOS.

Alrededor de las doce del mediodía elementos de seguridad y de la Guardia Nacional acaban de capturar a Lucas, el carnicero responsable de las constantes desapariciones de mujeres y niños que había en la capital zacatecana.

El asesino vivía en un jacal ubicado en la comunidad de La Escondida. Gracias a la exhaustiva investigación que realizó la Fiscalía para dar con su paradero y posteriormente a la facilitación de su captura.

La vivienda era resguardada por cinco ratas mutantes conocidas como Ratzadillas, estos roedores estaban entrenados por Lucas para que obedecieran todas las órdenes dictadas por él.

En el lugar se encontraron cuatro cadáveres de mujeres y cuatro cadáveres de niños en estado de putrefacción. Los cuerpos estaban amontonados en la sala junto a pedazos de carne y fragmentos de osamenta pertenecientes a sus víctimas. También se encontró el cadáver de una mujer degollada en el sillón, aparentemente tenía un día de haber sido asesinada; junto a ella estaba el cuerpo de un bebé momificado.

En su traslado Lucas gritaba que su familia le había sido arrebatada por el Ejército y decía que el mundo estaba loco. La gente comienza a creer que esta persona cometía tales asesinatos para hacerle creer a los demás que vivía en armonía. Por ahora esperemos que la paz y la tranquilidad vuelvan a la capital de Zacatecas, no hasta que la población se empiece a alarmar con la existencia de la raza de roedores mutantes conocidas como Ratzadillas.

Algunos científicos creen que esta plaga se originó en los tiempos prehistóricos con la llegada de un meteorito radiactivo a la Tierra, el mismo que exterminó a todos los dinosaurios y desencadenó esta plaga. Estas ratas han ido evolucionando a través de la historia, desde expandir su población durante la Edad Media hasta volverse inmunes a los venenos del siglo XXI. Las Ratzadillas son seres inteligentes y poderosos; probablemente van a comenzar a dominar al mundo y la humanidad no hará nada porque estará rendida bajo sus pies.

Su tierna mirada bajo un cielo naranja

Cuauhtémoc Flores Ríos

Uno siente la tentación de creer que esta criatura tuvo, tiempo atrás, una figura más razonable y que ahora está rota, pero no es así...

F. Kafka, *Las preocupaciones de un padre de familia*.

Cuando miro hacia atrás, y pienso en todos esos años de observar su mente [...] me pongo muy emotivo, incluso llego a llorar, porque nunca fui totalmente capaz de entrar en su mente y de ajustarla a la normalidad.

Ésta es una carga que sólo un padre puede sentir.

Bill Johnston

«Soy muy feliz, padre», y el padre no supo responder. Se supone que todo aquel que ama a su hijo encontrará su felicidad en la felicidad de este. Es parte de traer con amor una nueva existencia. Pero seamos un poco comprensivos con el padre, pues cualquiera que vea una sonrisa en su hijo mientras ve un cielo naranja con toda su expresión coloreada por el fuego, con una madre, una esposa, siendo consumida por el mismo, bien podría olvidar todo el abecedario y, contra toda hipótesis que deseáramos no fuera verdad, sucedió.

En los días consecuentes, el padre no se sabía expresar con sonidos más allá de los balbuceos. Podía seguir recorriendo el *feed* de su teléfono, seguir respondiendo mensajes, seguir trabajando, pero cuando tocaba emitir alguna palabra, solo se escuchaban temerosos tartamudeos de bebé. Esto dio paso a que su hijo, educado y bien portado, cuando hiciera alguna petición, interpretara todo a su favor con una acogedora inocencia que a su padre inquietaba. El día del funeral, por ejemplo, el hijo se presentó al final, cuando los invitados se fueron, viéndolo el padre reposando en la entrada, con luz de luna, misma luz de luna que lo vio llorar de frustraciones, y ahora ilumina una sonrisa. «Soy muy feliz, padre», y el padre no supo responder.

Antes le acariciaba la cabeza, consolándolo con que el futuro era más compasivo con los buenos hijos, que no hiciera caso a la noche cuando rugiera o al cielo si buscaba ilusionarlo, bastaba con querer aferrarse a todo aquello que naciera como el día, y así fue. Si la distinción para la intensidad es el día y la noche, su hijo, más allá de sus lamentaciones, un día despertó y decidió ser feliz, solo hizo falta una llamada.

El terapeuta le explicó que no por ser padre debía toda su existencia a su hijo. El padre, por su mente, entonces, recordaba que Dante reservaba un lugar especial en el cielo para todo aquél que con amor sincero tratara a sus hijos. «Es más fácil para los terapeutas hacer todo relativo que tratar con principios», pensó, pero no lo escribió para comunicárselo, solo lo dejó en su pensamiento, parecido al que tuvo cuando vio a su hijo salir por primera vez en mucho tiempo y regresó con el olor de la violencia.

Su nombre, el de su hijo, debería estar en los periódicos, en los noticieros, y puede que algún día lo esté, no por la fama de los buenos hijos, no por el futuro que acaricia, sino por hechos que le darán al padre más balbuceos. Quería discutir con él pero ya era imposible. Había consonantes y vocales que solo alcanzaban a tener ruido. El hijo lo tomó a su favor, y regresó con el aroma de la noche.

Crecer como persona, esto es, hacerse más comprensivo, menos egoísta, cambiar vicios u ociosidades por deporte o gimnasio, creer en el mejor amor para ser acompañado, entre otras esperanzas, es la sana felicidad que siempre se recomendará, y hoy, que es de día y el hijo está poco más tranquilo, todo y nada de lo anterior se está realizando en él. Ha crecido, mas el padre tiene la sensación de que lo ha hecho desde otro lugar.

Hoy el padre tendría que ver a su terapeuta y no está. Hoy tendría que desahogarse de cosas que no podría platicar en otras circunstancias, aunque sea por escrito, con gestos, pero tenía qué hacerlo. «Los jóvenes cada día se sienten más seducidos en abrazar los caminos fáciles, los que les den estatus, los que les den poder, o en su defecto, los que les den ese sentimiento». Entonces estaba su hijo y esa idea empezaba a tomar sentido. Uno siempre puede creerse la excepción a la regla hasta que se convierte en parte de la estadística. Recibe un mensaje y es de su terapeuta, pero con las palabras de su hijo «Soy muy feliz, padre. Gracias por todo».

Es una ciudad pequeña, no tan pequeña, de esas que aunque no es grande tiene de qué hablar, de las que servían para que algún cosmopolita, cansado de ser una hormiga en su ciudad de

origen, conociera el silencio y la tranquilidad. Por eso cuando su hijo nació no le preocupaba tanto que terminara bajo las ruedas del sistema, ni que se vendiera a alguna empresa, solo le preocupaba, como buen padre de familia, que su hijo fuera feliz. Por eso no comprendía los estallidos emocionales, nocturnos, en medio de la abundancia y cuando intentó conocerlos el tramo había terminado, ya no había secretos porque fueron eliminados por un nuevo sentimiento.

Puede que el hijo supiera que la terapia del padre lo estaba ayudando, y por eso fue por la terapeuta para inaugurar un nuevo cielo naranja, puede que no, después de todo, todo hijo cuyo padre lo ha ayudado a ser feliz, solo quiere verlo sonreír, así que, digamos, el que haya coincidido en elegirla a ella como el material de iniciación en el grupo que le tendió la mano es simple y cruel coincidencia, de esas a las que preferimos no encontrarle un significado, pese a que es más claro que un cielo despejado.

Ya no es una ciudad tranquila, ya no es una ciudad pequeña, desde que llegaron aquellos, con armas, con seducción de poder, con violencia, a seducir a quienes no podían ajustarse, a quienes alguna vez se sintieron marginados o querían más por lo que todos los hombres han terminado en espirales de odio. Uno cree que no es mera historia y estadística, hasta que, inevitablemente, cuadra en las tablas. El padre volvía a ver a su hijo, el recuerdo de su madre, y ahora a una terapeuta, mañana podría ser una novia, un amigo, un niño, pero... su hijo estaba sonriendo. ¿Qué tanta felicidad puede aceptar un padre de su hijo? ¿Qué tanto bien hizo? ¿Cumplió como padre? Por primera vez, ver la meta, ver a su hijo feliz, con algo que los antiguos clasificarían de bello, con su mirada reposándose tiernamente bajo el cielo naranja, por primera vez ocurrían dos cosas, el padre sentía un inmenso dolor y el hijo varió sus palabras, extrañado: «¿Por qué tú no estás sonriendo también?». Y el cielo los despidió con la noche.

Me gustaría probar un caldillo de congrio

Alejandro García

*Oda al caldillo de congrio
En el mar
tormentoso
de Chile
vive el rosado congrio,
gigante anguila
de nevada carne.
Pablo Neruda*

Poetiza Pablo, congrietiza Neruda. Genera el placer. Hace apetito. Prosifico yo. Yo, comelón, me confieso a vos, prosaico, cerca del pan de la vida. Oh, sí un congrio en platillo en Valdivia, Chile, en el restaurant que invade las aguas del río. Delicioso, bien servido, justo para mis ojos y mi hambre, con los primeros aires fríos de la tarde, todavía con rayos intensos de sol, una cerveza Austral bien fría.

Y en las ollas
chilenas
en la costa,
nació el caldillo
grávido y succulento,
provechoso.

Suave la carne, tentadora al paladar, retardora con las papilas. Apenas mencionó el poema el poeta Macías y ubicó Marcelo su mejor hechura, para el paladar de Pablito, cerca de Isla Negra. Sandra tomaba una que otra bella fotografía, cada vez más implicada en el paisaje, y Alfredo hablaba sobre la arquitectura de la ciudad. Mónica comía una buena mojarra a la orilla de Jalpa, aunque la verdad, la asesina verdad es que todos estábamos dispuestos a vender cara la derrota frente a la cocina austral.

Congrio entre pecho y espalda permite caminar por el malecón, comprar alguna prenda a muy bajo costo, ropa calientita, ir a dejar pasar el gran péndulo bajo una enorme burbuja de cristal y escuchar el grito expresivo de los lobos marinos en la oscuridad, sospechar de

sus gigantescas masas corporales y saber que entran alrededor de veinte kilómetros por agua dulce hasta venir a toparse con los viajeros de Valdivia.

Lleven a la cocina
el congrio desollado,
su piel manchada cede
como un guante
y al descubierta queda
entonces
el racimo del mar,

Días después el destino nos alcanzó en Puerto Montt. Caminamos por el malecón, después de visitar una gran librería, donde merqué un bellissimo libro de Zurita, entramos a tomaros una foto sobre un suceso de muelle y frente a un monumento que se asocia a una canción de hace décadas, una historia de desamor y adiós o de amor y aquí estamos.

el congrio tierno
reluce
ya desnudo,
preparado
para nuestro apetito.

Marcelo trae al as bajo la manga, nos hace caminar por calles perpendiculares al agua, parte del gran Pacífico que entra por estrecha abertura y se muestra hoy tranquilo. El clima es bueno, acicala el hambre y la búsqueda. Ascendemos y eso es bueno, nos detenemos frente a una casa, podría ser un restaurantito casero de Culiacán, Salamanca, Zamora, León u Otumba. Restaurante Bahamonde. Algunas sillas están allí sin funcionalidad precisa. Porque a lo que vinimos hoy vinimos, no lo dudes, pantraguélico lector.

Ahora
recoges
ajos,
acaricia primero
ese marfil
precioso,

En la carta está llamándome, no hay de otra, a Chile no vendrás en un buen tiempo (y para mí que no habrá otro viaje), no le vas a hacer el desaire al poeta Neruda o a la menuda dueña de este negocio que se involucra de inmediato con la calidad del cliente: según te vea te trata. Vacilamos, se impacienta. Decidimos, pero ella se va adelantando al platillo seleccionado, lo dice por el otro y no lo anota.

huele
su fragancia iracunda,
entonces
deja el ajo picado
caer con la cebolla
y el tomate
hasta que la cebolla
tenga color de oro.

Mexicanos vemos, corazones no sabemos, pero nosotros somos de los buenos y tragones, con el debido respeto. Y yo me asombro cuando llega mi plato, una especie de caldero humeante que trae la gran cocinera. Se asoma el congrio, se envuelve en humo. El aspecto es parecido al del caldo de piedra. Hierve el líquido, acaba de cocinar a la anguila, porque al menos me entero que «esto no es» un pez, diría Foucault, es una anguila, larga y gorda, de buena lonja, pues como es larguita esconde sus adiposidades, resistente a las afrentas dentales de los comensales que por el mundo han ido.

Mientras tanto
se cuecen
con el vapor
los regios
camarones marinos
y cuando ya llegaron
a su punto,
cuando cuajó el sabor
en una salsa
formada por el jugo
del océano
y por el agua clara
que desprendió la luz de la cebolla,

Aquí no hay piedras, como en Oaxaca, pero seguramente alguien pensó en la frialdad de estos climas y en la mejor manera de prolongar el calor sobre la carne y el caldo. Bingo. Son unas papas, gordas y calientes, bien pertrechadas de calor. La primera mordida que le doy al pedazo que me traigo con el tenedor sufre la afrenta. Como buen perro humano no suelto el bocado, lo apreso con los incisivos y le doy salida al vapor por colmillos y molares. Pero esto es otro mundo, don Neruda, aquí el verso pierde su garbo y se entrega al placer de los sentidos.

entonces
que entre el congrio
y se sumerja en gloria,
que en la olla
se aceite,
se contraiga y se impregne.

Seguro, digo para darme un tiempo de reposo frente a la alta temperatura, aquí en invierno esto no dura lo que hoy dura caliente, de allí la caldera integrada de la patata, heroína en mil hambrunas. La estrategia cambia, mi prisa debe moderarse, debe ajustarse a la temperatura que me aguante la lengua y sus compinches, pero el sabor está allí, la densidad del caldo y sus sabroseadores, la carne que se desgaja apenas la toco.

Ya solo es necesario
dejar en el manjar
caer la crema
como una rosa espesa,
y al fuego
lentamente
entregar el tesoro

Es una batalla en buena lid. Ahora puedo decir que el tamaño es descomunal, una buena cazuelita diría una abuela de las de antes en nuestro México. Congrio, caldo, sabor y sus vapores, porque esto es algo más que comer un caldito, esto es acercarle al cuerpo más que vida, es la posibilidad de resignificar, la carne suave, como otros placeres que a mis pieles llegan, el olor de las especias, como aquellas esencias que volcaron mi cuerpo unas noches antes, ese trago que me retumba en los tímpanos como en el ir y venir de las respiraciones cómplices, esa carne blanca o rosada, para que mis ojos se hundan en el goce de ver y adorar y esa piel de anguila que ya no existe.

hasta que en el caldillo
se calienten
las esencias de Chile,
y a la mesa
lleguen recién casados
los sabores
del mar y de la tierra
para que en ese plato
tú conozcas el cielo

El cielo y la tierra, la tierra y el mar, mi boca y el congrio, el caldo que se derrama, el calor que sube y se apodera de mi cuerpo y allí, afuera, el Puerto Montt de la canción que alguna vez podría cantar.

Tanatofobia

Sonia Ibarra Valdez

La mayoría de las personas tenemos miedo a la muerte, o más que a esta, a la forma en cómo «estiraremos la pata». Huimos siempre del sufrimiento; pensar en morir por asfixia, quemaduras, tortura, enfermedad o en soledad es algo que nos atormenta de vez en vez en las grietas silenciosas de la cotidianidad. Si bien, el dolor físico o emocional es parte de nuestra existencia (como una señal de que estamos con vida), siempre tratamos de evitarlo.

Han pasado más de cincuenta años y, aunque intento eludirlos, sigo pensando en aquellos funestos días. Todo empezó por la infame suerte otoñal: el cielo carmesí, una bola de hierba seca perseguida por el viento y una densa polvareda se interpusieron a una camioneta llena de obreros que regresaban a casa después de una larga jornada de trabajo. Una curva ciega, el crujido del metal, gritos y luego silencio. Carretera desierta. Hombres heridos, en apariencia ninguno en peligro de muerte. El más lastimado tenía incrustado un trozo de hierro oxidado en la pantorrilla, se lo arrancó como quien se extirpa una astilla; ensangrentado y tambaleándose caminó hasta llegar a su hogar, donde lo «curaron» con un poco de alcohol, vendas improvisadas y muchos rezos, eran las posibilidades de la familia.

Al día siguiente, él y su esposa, en compañía de dos de sus ocho hijos, se dirigieron al hospital general de la ciudad. El dicho «como te ven te tratan» fue evidente cuando solicitaron el servicio médico: apatía, indiferencia y sarcasmo. Lo miraron como se mira una cosa que incomoda. No lo escucharon. No lo atendieron. Lo trataron como si no fuera verdadera su aflicción, como si pudiera esperar, pero el dolor no aguarda. Retornaron a casa.

Una semana después regresó con un sufrimiento ya visible en el temblor de sus manos. Lo internaron un par de noches en aquel saturado y deshumanizado lugar. Deseaba la compañía de su esposa, de sus hijos, de algún rostro conocido y amable, pero en los hospitales públicos no se puede tener esos privilegios.

No mejoró. Uno de los doctores, sin mirar directamente al convaleciente, propuso amputar la pierna por presentar signos de gangrena. El hombre se negó rotundamente. ¿Cómo iba a mantener a su familia con una sola pierna? ¿Quién iba a trabajar ahora para llevar el alimento a casa? ¿Quién iba a cargar con la vergüenza de su inutilidad? Así que lo dieron de alta. Lo mandaron a casa sin preguntas, con la prisa y la frialdad de quienes han visto demasiados cuerpos rotos.

Cinco días después, el enfermo volvió al nosocomio convertido en una sombra, esquelético, con fiebre, espasmos musculares que dificultaban la respiración y una sonrisa sardónica que se clavaba en los huesos y reflejaba un sufrimiento recrudecido. El diagnóstico fue brutal: tétanos generalizado. No había más opciones médicas, solo quedaba esperar.

Pasaron seis noches y en una helada tarde de invierno —de esas que parecen hechas para morir—, con ayuda de una enfermera que quizá sintió compasión por mi rostro lleno de incertidumbre, logré entrar a verlo. Yo tenía doce años y no comprendía del todo lo que estaba viendo, pero lo sentía en cada milímetro de la piel, en las manos frías, en el estómago encogido y en la garganta seca.

El cuarto olía a desesperación, a carne que se pudre, a orina contenida y a un final inevitable. Fui testigo y parte del sufrimiento de aquel hombre. Con quejidos desgarradores y miradas lastimosas suplicaba por ayuda. Sus expresiones revelaban los ruegos de que alguien o algo aliviara la hoguera interna que lo calcinaba. Se retorció como si peleara contra fuerzas invisibles. En un momento me tomó la mano y apretó con una fuerza casi sobrehumana. Entonces ocurrió. No hubo palabras. No hubo despedidas, solo un espasmo y su último lamento. Había presenciado la muerte de mi padre.

Han pasado más de cinco décadas y me sigue torturando, un poco cada día, el miedo de morir, mejor dicho, de agonizar demasiado antes de «colgar los tenis».

Racconti

Juan José Macías

Recuerdo de Iriel

De Iriel siempre tuve el recuerdo de aquella muchacha de preparatoria de la que estuve enamorado, una Iriel siempre la misma, sin cambios en su fisionomía, sin afectaciones en su rostro de hermosa joven de discreto perfume y maquillaje. Entonces teníamos diecisiete años, nos hicimos novios desde el primer semestre y nos ayudábamos en las materias, ella a mí con matemáticas y física, yo a ella con ciencias sociales y lectura y redacción, sobre todo los días previos a los exámenes. Iriel llegó a la ciudad de F por decisión de su hermano que un año antes se había integrado a la nómina docente de la prepa, y fue también su hermano que, siendo en cierto modo un tutor para ella tras la muerte de su padre, previendo que nuestra relación se fuera tornando más pasional, más íntima, decidió regresarla de manera intempestiva a la mitad del tercer semestre a la ciudad de A, de donde ellos son originarios. Claro que él no me arrojó a la cara su hipótesis sobre nuestro acrecentamiento pasional, eso lo supe por Iriel semanas después. El maestro, al abordarlo en los pasillos de la escuela para preguntarle por Iriel, solo me dio una respuesta seca y ninguna explicación: ella había regresado a casa de su madre a continuar sus estudios en A, y eso fue todo. Ahora escribo esta historia cuyo final podría, para el lector, resultar un tanto narcoléptico, una especie de paramnesia que para mí tiene base en un propósito que el tiempo venció, y acaso también la nostalgia por saber de Iriel más allá de su recuerdo, de ese recuerdo que guardé por años prometiéndome que no, que jamás lo traicionaría. Porque recordar a Iriel, verla en esa foto de carnet escolar que aún guardo en un libro, me hacía verme a mí en esa edad lejana, muchacho flacucho y con morral al hombro, asistente a conciertos de folclor latinoamericano y células marxistas. Por eso hoy que en algún sitio es otra vez Iriel conmigo, que en algún sitio vuelvo a ser yo otra vez con Iriel recomenzando, pruebo con la escritura, refugio que me recompensa de otro modo de esa lejanía siempre que rescato un recuerdo para contarlo. De un recuerdo el escritor de cuentos debe conseguir esa tensión, resultante de pasar de la potencia al acto, tensión que es un presente, un acto puro donde la potencia de ser y no ser, de hacer y de no hacer quedan de manifiesto, la historia por ejemplo de mi segundo y definitivo reencuentro con Iriel años después, mucho tiempo después de que carente de medios económicos solicité un préstamo a un amigo quien, confesionalmente, robaba a su padre adinerado, para decidirme a buscar

a Iriel en A por primera vez, rescatarla de la cueva del dragón, reclamarla por derecho de querernos. De la ciudad de A yo conocía a Flama y la ubicación de su casa en la calle Talamantes. Flama en aquel entonces era novio de Dalila, sobrina de Iriel. Meses antes habían llegado de visita a F, para la cena de Navidad, e Iriel me presentó con ellos. «Nos ha hablado mucho de ti durante las últimas vacaciones de verano», los escuché decírmelo desde su calidad de muchachos locuaces, festivos; los dos más bajitos que yo, pelirroja ella y con pecas en el rostro, moreno él y un poco patizambo, los dos como uno solo en contar anécdotas traviesas. Me simpaticizaron de inmediato, creo que yo también les caí bien, pues Flama anotó la dirección de su casa en una de mis libretas, cosa que me facilitó en su momento el traslado por primera ocasión a la ciudad de A en donde vi a Iriel dos semanas después de su baja en la preparatoria, de su repentina y dolorosa partida. Y la verdad yo no esperaba otra cosa, no había yo viajado a A para regresarla conmigo, de qué manera por otra parte, bajo qué condiciones si todo se nos presentaba adverso, desfavorable: la edad, la escuela, el evidente rechazo a nuestra relación por parte de su hermano.

Puedo decir, sin embargo, que pasamos en A un par de días radiantes, con visitas a parques y cafeterías, dos parejas de jóvenes sin responsabilidad ninguna, gozosos a su manera, que buscaban al final del día una calle solitaria y umbrosa para sus besos y caricias. Dos jóvenes parejas enamoradas y entre las dos una de inútiles promesas de volverse a ver pronto, pero con la resolución callada y fatal de despedirse para siempre, era lo mejor, aunque tal vez, quién sabe, dejémoselo al tiempo. Al tercer día me acompañaron los tres a la central camionera. Aún existe ahí una capilla donde Flama se ofreció a casarnos sin habérselo pedido, sacramento que juzgaron herético algunos viajeros irascibles, lo recuerdo muy bien y lo pongo por escrito para fijarlo como acto perpetuo. Fue divertido el momento. Fue triste la despedida.

A pesar de que regresé muchas veces a A por razones distintas, nunca volví a ver a Iriel, hasta aquella ocasión cuando, por una invitación a pre-

sentar mi último libro de cuentos, arribé de nuevo a la ciudad. Cierto que cada vez que regresaba a la ciudad de A visitaba a Flama en su casa de Talamantes, casa de sus padres, cuando me daba el tiempo para hacerlo, luego también en su casa de la calle Rayón tras haberse casado con Dalila luego de un largo y arraigado noviazgo. La verdad es que me rehusaba a verla, a sabiendas de que mis amigos podían planear para mí un encuentro con Iriel, incluso varias veces llegaron a proponérmelo en tiempos en que Iriel aún se mantenía soltera, también ya estando Iriel casada y hasta cuando me anunciaron su divorcio. ¿Por qué no lo hice? Por preservar, como ya he dicho, su recuerdo, por no saberla distinta de como ella era, la estudiante de preparatoria que me ayudaba con las materias que yo no entendía, que me contrariaban. Pero cómo entenderlas sin Iriel, si Iriel era $x^2 + y^2 = z^2$ en un número infinito de soluciones enteras positivas; si la energía y la materia y Alberto Einstein y Lev Landau eran Iriel, y a la postre su recuerdo un vórtice de succión infinita del que siempre quise evitar su punto de presión negativa e infinita también que lo desapareciera, un maelstrom absorbente y el temor absurdo, estúpido, de verla un día desemejante con el maltrato del tiempo en su rostro bello, y al final la verdad revelada de que era más bien yo con mi temor a envejecer, mi enojo idiota y narcisista de saberme un tanto obeso y encanecido.

Aquel día llegué en autobús muy temprano a la ciudad de A. La presentación del libro la habían programado por la noche, así que decidí pasear un poco, ir a alguna librería donde pude comprarme la antología de cuentos de Efrén Hernández y un par de cuadernos para mis notas, luego visitar la casa de Flama y Dalila como a eso de las tres de la tarde, sin aviso previo, pensando que les sería grata la sorpresa. Y en verdad fue así, nada distinta a como siempre sucedía: una botella de tequila y cigarrillos después de la comida, la plática de sobremesa sobre los tiempos de juventud donde Iriel estaría presente, como siempre. Ignoro todavía por qué esta vez les pedí un encuentro con ella, casi veinticinco años después. Se formó un silencio en torno nuestro, un silencio que hablaba, que se hacía un lugar

a pesar de los gritos de los hijos de mis amigos, adolescentes unos y otros casi adultos, que peleaban o discutían frente al televisor de la sala de estar. La única en hablar fue Dalila.

—Siempre ha sabido que nos frequentas, no sé si alguna vez te lo dijimos, supongo que le alegrará volver a verte.

Casi iba a decir que me arrepentía de la propuesta cuando escuché la manera en que planeaban entre ellos, sin tomarme demasiado en cuenta, nuestro reencuentro. Al día siguiente, por la mañana, me acercarán en su auto a casa de Iriel, después yo tomaría sin ellos cualquier resolución. Y así lo hicimos.

Escribir sobre la base de un recuerdo no es cosa sencilla, más si ese recuerdo se encuentra en la inmediatez, en los alrededores de lo próximo. El escritor de cuentos sabe que un recuerdo debe enfriarse un poco para poder beberlo, mirarlo a cierta distancia a fin de obtener de él una visión total, completa; es necesario también perderlo un poco, pues solo las cosas que se han perdido merecen ser contadas, aunque mi caso es distinto, yo había vivido con el recuerdo de Iriel hora tras hora, año tras año, eso había definido en cierto modo mi lado Funes de recordación particular; y ese recuerdo me había acompañado durante las tazas de café por las mañanas, los paseos de domingo, lo había llevado a los bares, a la cama, lo había entibiado con un beso en su frente de recuerdo, en sus acaramelados labios de recuerdo, lo había acariciado furtivamente en los cines durante las películas de Martin Scorsese o Federico Fellini, lo había olido

como a la pantera que, en un bestiario medieval, «expande por todas partes su perfume, pero no reside en ningún lugar», lo había amado en fin como se ama a una mujer, en este caso Iriel, ella que seguro pronto ya no iba a ser Iriel al aparecer tras la puerta de su casa a donde me habían conducido mis amigos esa mañana, puerta que yo golpeaba con timidez, con mi pasado auestas, con el miedo de encontrarme con otra Iriel, una Iriel diferente, ya no la misma Iriel cuando la puerta se abriera a mi llamado como entonces se abrió. No me sorprendí cuando la chica que abrió finalmente la puerta me la hizo recordar, una de sus hijas claro, pensé, tan igual a Iriel, tan Iriel en mi recuerdo: esa blusa recatada, esa falda con pliegues al límite de la rodilla, el pelo rizado y recogido por detrás de la nuca, el maquillaje discreto, la sonrisa haciendo sus labios más delgados.

—Hola —me dijo, en tanto me miraba con esos ojos que no podían pertenecer más que a Iriel. Tras devolverle el saludo le pregunté de inmediato, con un tono de voz que advertí de otra época, si estaría su mamá—. No —me respondió, ella sí con esa voz aún amada, memorable—; puedes pasar, mi mamá salió, repasemos las materias, no he olvidado que esta semana hay exámenes.

Obedecí a su propuesta sin demora, me daba cuenta que llevaba conmigo mis cuadernos de notas bajo el brazo.

Ciudad de Zacatecas, 18 de diciembre de 2023

Fantasmas

¿Qué es un fantasma?, preguntó Stephen. Un hombre que se ha desvanecido hasta ser impalpable, por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres.

James Joyce, *Ulysses*

—Son tus fantasmas, Aníbal —me expresó Elena cuando le dije que había escuchado ruidos en la cocina. Soñaba una pesadilla de la que escapé, despertando. Sería como la una de la mañana—. Son tus fantasmas que dices que te persiguen.

De niño los veía salir de la boca desdentada de las tres abuelas, mientras fumaban en el patio al aire dorado de la tarde, sentadas cerca de las mace-tas sobre unos pequeños bancos de madera de tres patas, así tomaban descanso luego que regresaban de vender comida en el mercado. Los vestían con sus palabras, les ponían sombrero de charro, de fieltro o vestidos de novia, los sembraban por todos los rincones húmedos para que yo me asustara al verlos, suponerlos agazapados tras los sofás pringosos, un ovillo de ropa sucia o detrás del árbol que se alzaba en medio del gallinero. Invisibles, los veía entrar por las ventanas cuando sin corrientes de aire las cortinas se movían. Los escuchaba, incluso a través de la piel, tirar un cenicero, un cántaro, un bibelot acomodado encima de la vieja chimenea, quebrar un plato o arrojar una tartera contra el piso de la cocina. Sólo mamá, al igual que Elena, no creía en fantasmas; de los ruidos culpaba a los ratones para ahuyentarme el miedo, sacarlo a escobazos hacia la noche de afuera. Yo no sabía a quien creerle, si a mamá o a las tres viejas mujeres que la criaron casi desde recién nacida. El abuelo, que siempre estaba ausente, cierto día apreció con una bebé güerita que trajo de no se sabe donde y la entregó sin dar explicaciones a sus tres hermanas. Después de eso, al abuelo jamás se le volvió a

ver, rumoraban las viejas que se lo había comido un puma en su trajín por la sierra.

—¿Qué hacías lejos de la cama, Elena? Ya es muy noche. ¿No escuchaste los ruidos?

—Fui por agua a la cocina y me tropecé con una silla del comedor, luego salí a fumar a la puerta de la calle. Sigue en tus sueños.

Cuando mamá se casó, no quiso abandonar a las abuelas y pidió a papá vivir con ellas. Mi padre era comerciante en ropa, compraba a los fabricantes y repartía en las tiendas de otros pueblos y lugares. Constantemente viajaba. La primera vez que vi un fantasma mi padre desapareció. También desapareció Carmela, hija de otro de los dos hermanos de las viejas mujeres. Carmela era bonita, tenía casi la misma edad de mamá, aparecía como un aroma de perfume cuando sabía que papá estaba de regreso en casa. Tendría entonces yo escasos cinco años. Mi madre decía que yo tenía fiebre esa noche. Recuerdo que la sed me despertó. Al descender de la cama y dirigirme a la cómoda donde mamá ponía el jarrón de agua, casi tropiezo con la enorme aparición. Vi recortada su silueta alzada en medio de la alcoba oscurecida. Quedé paralizado no sé cuantos segundos. No se le podía mirar el rostro, pero le descubrí un ademán que me ordenaba, agitando un brazo hacia adelante, que regresará a mi sueño. No había necesidad de que me lo pidiera, eso fue lo que hice, subir despavorido a la cama y cubrirme por completo con la cobija. Mi corazón no paraba de golpearme, su percusión no me permitía escuchar si el fantasma continuaba ahí. Tras un largo momento me di valor y asomé la cabeza por arriba de la cobija: ya no estaba. Desde entonces escucho o veo fantasmas, o lo que Elena suponía mis imaginéras.

—Imaginaciones, Aníbal. *Imaginería* se les llama a los bordados en seda.

—Imaginaciones, entonces, Elena.

Elena también era bonita, pero bonita como una rosa dos días después de ser cortada, debido a su desdicha emocional. Su vientre no sabía retener a los bebés más allá de los tres meses. Bordaba a mano. Bajo pedido bordaba manteles y servilletas, con eso quería ayudar a la economía del hogar. De-

cía que le fastidiaba no hacer nada mientras que yo me distraía en el taller. Era muy nerviosa, yo creo que bordaba por eso; pero tenía razón, el trabajo de un carpintero ebanista es muy placentero, muy entretenido; el tiempo corre de prisa como una lijadora sobre la madera en la hechura o restauración de mesas, sillas y armarios de cocina. Me gusta mi trabajo y siempre había creído que el olor a madera y brea ahuyentaba a los fantasmas, contrario al olor del cigarrillo que los atraía, como cuando fumaban las tres abuelas y los hacían aparecer en forma de hilitos azules cuyo olor me causaba náuseas. Elena fumaba, pero no en el interior de la casa. Ella no liaba los cigarrillos como las abuelas. Recuerdo que era entretenido verlas liarlos, colocar el tabaco oscuro en pequeñas hojas de maíz, sin prisa, para enseguida envolverlos con saliva. Todo un ritual. También recuerdo que así lo hacían aquella tarde cuando las oí murmurar que a papá se lo había comido un puma que bajó a un pueblo cercano a la sierra. Mi madre las contrarió, les hizo ver que a lo mejor se lo había comido Carmela, o más bien el enorme trasero de Carmela. Les dijo que cierta vez la había sorprendido inclinarse por delante de mi padre simulando tensar la tela de las medias hacia arriba de sus pantorrillas, de modo de restregarle el trasero a su marido a la altura de la bragueta. Las viejas desacreditaron su acusación, mostrando esa sonrisa pegada a sus encías.

—¿De dónde vienes, Elena? ¿Escuchaste los ruidos?

—Me puse a lavar los platos de la cena. Se me resbaló uno.

Aquel mes de julio tuvimos la peor de las canículas que yo recuerde, las noches eran igual que el día de calurosas. Suponía que a Elena esas noches y los mosquitos, multiplicados por su insensata insistencia, no la dejaban dormir. Yo dormía de puro cansancio, tras de leer un libro sobre teosofía, necromancia o de cualquier otro tema, ver un rato el televisor después de la dura faena en el taller, ubicado por fortuna a un lado de la casa, eso me evitaba salir. A Elena y a mí no nos gustaba la gente del pueblo, mucho menos sus murmuraciones, lo que decían de nosotros y que yo simulaba no escuchar;

las mujeres del pueblo me recordaban a las hermanas del abuelo al que jamás conocí, sus historias tan parecidas a las de papá y Carmela. Historias que siempre comienzan con prender un cigarrillo, por eso a mis clientes les prohibía fumar en el taller. Me sabían huraño, bastante insociable. Trataba, sin embargo, de aminorar en ellos esa percepción. Es peligroso, les decía, la madera es muy inflamable a causa de la resina. La sierra eléctrica también me ayudaba mucho en hacerlos callar cuando trataban de iniciar una conversación. No hay nadie, que yo sepa, que no guste de las habladurías; a mí me gustaba trabajar a solas, no que mis clientes con sus intrigas me alejaran de mis reflexiones, de cavilar sobre las almas en pena que hacen de cualquier casa un espacio vocálico para advertirnos de algo, bueno o malo, no se sabe. Alguna vez deliberaba con Elena que los fantasmas son palabras que por alguna razón quedaron atrapadas en forma de murmullos entre cuatro paredes, o que viajan hasta nuestros oídos llevados por el viento mientras se camina por calles donde ha habido crímenes. Crímenes pasionales, sobre todo. Suicidios por amor. El amor es el mayor creador de fantasmas a través de los celos que llevan a que un hombre o una mujer cometan suicidio o asesinato, decía a Elena.

—Deshazte de tus fantasmas, por amor a Dios, olvídalos o mátalos.

—No se puede matar a un fantasma.

Mamá no mató a papá, pero les hizo una sepultura a él y a Carmela en un lugar del corral, ahí sobre una piedra muy grande pintó sus nombres bajo una cruz. Una noche de aire inmóvil, desde mi habitación escuché que golpeaban con la aldaba la puerta exterior de la casa, mamá fue a abrir.

—Déjame entrar, güera, vengo a pedirte perdón.

—Tú estás muerto, te comió un puma, me lo hicieron saber.

—Pues ya vez, aquí estoy.

—No eres tú —y cerró la puerta.

Pregunté a mamá: ¿Era mi padre? ¿Por qué no me dejaste verlo? Los fantasmas son invisibles, me dijo. Pero yo los he podido ver, al menos en dos ocasiones, aquella noche que miré a papá despedirse

de mí en forma de aparición, y esa otra noche de canícula en que presencié dos sombras moviéndose en la cocina. Hacía ese calor infernal. El aire estaba revuelto y golpeaba contra las cortinas de las ventanas de la sala, abiertas de manera invariable durante el mes de julio. Como siempre, el miedo se apoderó de mí, un miedo a morir o tal vez a vivir, en tanto caminaba sigiloso por entre los muebles de la casa, ningún objeto debía de ocasionarme un traspíe. Pensé en Elena que estaría fumando en la calle a pesar de ser muy tarde. Y sí, había ese olor a tabaco quemado incluso en la cocina. Y pude percibir otro, un olor corporal, como de leche fermentada en la medida que yo avanzaba y me colocaba a unos pasos del comedor, atraído por los ruidos intrusos. Las sombras eran nítidas, una sobrepuesta sobre la otra, pensé en Carmela inclinada por delante de papá, aunque esta vez una de las sombras apoyaba su torso sobre la mesa del comedor mientras la otra, erguida, se movía a sus espaldas. Estuve ahí por un breve tiempo tratando de ajustar mis ojos a la oscuridad, sin saber qué hacer, ya no era un niño como para regresarme a la cama y escudarme tras las cobijas. Eso sí, escuchaba mi sofocada respiración que trataba yo de contener y que se confundía con los otros resuellos convulsos que las sombras también intentaban acallar. De pronto, la sombra erguida, tras una rápida maniobra se acomodó las ropas y vino de prisa y directo hacia mí; sorprendido, no pude evitar que me derribara por abrirse camino hacia la puerta a la calle. La otra sombra se quedó conmigo a solas, sin moverse por un rato. Me incorporaba del suelo cuando escuché su voz.

—Aníbal, te lo suplico, no vayas a hacerme daño.

—No se le puede hacer daño a un fantasma, Elena.

Regresé a la cama. Al otro día Elena había abandonado la casa. Yo simplemente he continuado con mi vida, pero permitiendo ahora que mis clientes fumen en mi taller y me participen de sus hablillas. Quizás espero saber un día que a Elena se la ha comido un puma.

Día de los Inocentes 2023

Exquisita

Lorena Medina

Pintó hasta casi desfallecer. Su modelo era la mujer que cualquier hombre hubiera deseado asir en las nupcias y que él, sin codiciarla en lo más mínimo, la había comprometido en el altar hasta la muerte.

Gala era una mujer madura y hermosa, de cabellos cobrizos y ojos cálidos como la tierra ardiente. Su tez tenía un acabado de canela; al ser tocada por el hombre que la amaba y que la pintaba cada noche con una ansiedad riesgosa y demente, su piel desprendía los olores de las frutas más dulces y afrodisíacas.

Ella se enamoró joven, habría tenido no más de 18 años cuando conoció al adulto pintor una tarde en que, en una exposición colectiva, se vio atraída por la escena de unas bañistas que lavaban sus pieles de exquisito óleo trabajado. La materia lisa se repartía uniformemente sobre la tela, y las figuras femeninas emanaban una luz propia y cálida que opacaba sin piedad a los demás cuadros expuestos. Gala sintió una ligera repulsión por el realismo interpretativo del cuadro, una repulsión acompañada de curiosidad que la hacía inclinarse más a la pintura.

—¿Le agrada?

La joven dio un sobresalto y miró al hombre que acababa de hacerle la pregunta, era un ser imponente y alto; vestía un paletó oscuro, su mirada poseía una fuerza que parecía tener el poder de desnudar los ojos en los que se posaba. Ella asintió.

—Me entusiasma que le interese, tardé semanas enteras pintándola.

La atracción de la joven se vio incrementada con aquella afirmación intencionada del pintor; aquella tarde vagaron por la Via dei Benci hasta un callejón que el artista deseaba encontrar. Se adentraron a las fauces que aquel pasadizo para ambos abría; al fondo, casi al tocar el muro, se hallaba una escalera con peldaños de metal, que desembocaban en una puerta junto a un pequeño balcón. El hombre hizo un ademán a la joven para subir las escaleras: la dama, obediente a la mirada que la poseía, encaminó sus pies hacia lo alto. La puerta era la entrada a un salón pequeño y acogedor de tenues luces; contaba con cuatro mesitas ocupadas y una última vacía; en el balcón, las paredes de la cafetería se craquelaban desentrañando secretos de sus grietas, por lo que el dueño ocultaba los resquicios más grandes con cuadros de bellas musas. Permanecieron en aquel balcón hasta que la noche amenizó fastuosamente las luces de la cafetería, mientras que el pintor se regodeaba, tras el humo de su habano, de que aquellos cuadros habían sido un encargo del dueño para el café más selecto de Florencia, al cual él podía arribar sin previa cita.

Una vez que la vela de la mesa se hubo apagado, el presuntuoso hombre convidó a la dama a su apartamento, que quedaba a unas cuerdas de aquella cafetería. La joven, que no tenía más experiencia que las lecturas y las confecciones que hacía en casa de su tía —la cual le dejaba dar pequeños paseos por las tardes para tomar un poco de aire fresco, y que para esas horas ya se encontraría dormida debido al cansancio de la vejez—, decidió aceptar la invitación de su nuevo compañero.

Esa noche, Gala conoció el amor; permitió que otras manos fueran a parar en las partes más íntimas de su cuerpo, dejó que otro ser la habitara y la llenara de sí, se dejó perder y encontrar entre las sábanas y sudores por una figura que adoraba; el vaho de sus cuerpos había empañado las ventanas, formando dos gotas que se unían en una sola, y bajó por los cristales hasta el alfeizar.

En pocas semanas, Gala abandonó la casa de su tía y se fue a vivir con el pintor después del casamiento. Su amante siempre la llenaba de elogios y besos por todo el cuerpo cuando le imploraba que posara desnuda para él y el lienzo que le demandaba caricias de pincel. El amor de la joven permaneció siempre fiel e incluso engrandecido. La admiración por su esposo la llevaba a quedarse quieta y desvestida durante horas enteras. Al principio le era una labor agradable; la hacía sentirse el centro de atención, puesto que él ensalzaba cada parte de su cuerpo mientras la retrataba: sus caderas, ensanchadas como un reloj de arena; sus brazos, perfectamente contorneados; sus piernas, firmes y rozagantes; y su piel, ¡su piel!, tersa, de un brillo complejo y rosado que solo un ojo entrenado era capaz de imitar sobre el lienzo.

El pintor se apasionaba, verdaderamente se apasionaba con el genio de la creación que embelosa a todo aquel a quien domina. Podía terminar hasta dos pinturas en un solo día, y eran cada vez más las horas extras que exigía a su agotada esposa a desvelarse con él. Las madrugadas le eran perfectas, pues podía trabajar sin el ruido de los vecinos y las calles. El pintor estaba enamorado, sí: prendado, flechado y rendido a los aceites que la pintura le ofrecía. Amaba los colores que los óleos le brinda-

ban y la facilidad con que el pincel corría sobre las pieles que respiraban por los poros de la tela.

Gala era insegura y vulnerable frente al bastidor. La belleza que antes le causaba el ser observada por su marido se veía trocada por la crueldad de la cárcel inmóvil que le era su propio cuerpo. Ya no recibía elogios sobre su figura y sentía la mirada del pintor como un reproche. Las extremidades se le dormían ahora con mayor facilidad a causa de las estáticas horas que la apremiaban. Su cuerpo tieso y adolorido le causaba las expresiones más rígidas y repugnantes en su bello rostro.

—¡Basta!; No puedo trabajar así; tienes la cara de que estás oliendo mierda!

—Querido, estoy rendida. Paremos por hoy, ¿quieres?

—¿Y quedarme a media sesión? Estarás loca. Lo que pasa es que ya no eres como antes, ya no aguantas como antes; has perdido la fuerza, la belleza; tus extremidades ya no brillan como cuando tenías dieciocho; tu exterior se craquela como ninguna de mis pinturas lo hacen a pesar del tiempo; te ves deteriorada, los cueros se te caen. Cuando nos casamos eras mi mejor musa: adoraba tus carnes, tus muslos, tus senos, tus... ¡bah! Ya no eres nada de lo que fuiste, y ni siquiera puedes quedarte quieta para que te immortalice antes de que te desmorones.

Los ojos de la modelo comenzaron a inundarse; una lágrima se deslizó por sus coloradas mejillas. Su cuerpo se fue encogiendo poco a poco, hasta que no pudo soportar más la pose, llevó las palmas de sus manos a los ojos y los enjugó. El pintor se levantó de su banquillo y se acercó a su modelo.

—Ya, ya... paremos por hoy. Sabes que no quise decir todas esas cosas. Yo también ando algo desesperado; no me logra salir el tono del cogote... vayamos a descansar, querida.

Y esa noche él la volvió a tocar después de tantos años. Volvieron a unir sus cuerpos empapados de saliva y humedad. Las manos torpes del pintor habían olvidado cómo tocar las pieles de una mujer de verdad; entumecido su tacto por la demencia que los pinceles le habían causado, ella se sintió ajena y despojada del cuerpo que aún amaba. Terminado el acto amoroso, él se dio la vuelta y durmió con una

pasividad tan entregada que no cayó en cuenta de que su modelo, su original, su prototipo, su esposa, sollozaba sin lograr conciliar el sueño.

A la mañana siguiente, el artista ya estaba listo, detallando la pintura de la noche anterior, esperando a que su modelo despertara. Gala, perpleja, observó a quien ya no la veía más que como a una pieza que servía para crear el verdadero objeto de amor de su esposo. Llegó a dudar del amor que este le había jurado, preguntándose si alguna vez la había contemplado como algo más que una modelo. Se sentía ultrajada, traicionada por un pastiche.

—Anda, anda, querida, ya es hora de ponerse a trabajar.

Gala contuvo el llanto que nuevamente apuntaba a estallar y reprimió en la cueva de su garganta. Se acercó al diván y repitió la pose del día anterior.

—No, querida, no, intentemos algo nuevo. Algo con lo que te veas más cómoda. He sido un tonto al creer que podrías permanecer parada largo rato, ya no... Mejor acuéstate en el diván... Eso es, ¡eso es! Eres buena en verdad, comenzaré ya... Si bien nos va, terminaremos antes de la cena.

Y el pintor tomó un bastidor nuevo, previamente tratado, y empezó a esbozar la figura de su mujer. De vez en cuando soltaba frases como «¡Qué hermosa!» «¡Qué exquisita figura!» «¡Qué piernas!» «¡Qué contornos tan placenteros!» «¡Cómo te adoro!»

Gala sintió sonrojarse hasta los muslos, y rebelándose contra su cuerpo de estatua, buscó la mirada del pintor cuando, emocionado, vociferó:

—¡Eres la más perfecta, la más joven...! —el artista exclamaba a la pintura hipnotizado.

Gala, helada por aquel engaño, bajó la cabeza mientras que el pintor seguía elogiando a su verdadero amor.

—¡La más bella creación que he...! ¿Pero qué...? ¡Gala, ¿por qué te has movido? No se puede trabajar así! De verdad que lo complicas. Anoche no podías aguantar la pose, y sintiéndome villano por tus lágrimas, decidí ser más considerado y darte una posición más cómoda, pero no entiendo qué te pasa... ¡Es insostenible!

Gala, confundida y despistada por aquel regaño, regresó su cabeza y mirada al punto original.

Durante toda la sesión permaneció quieta para no hacer rabiar a su esposo, pero dentro de sí, sus pensamientos la licuaban. Quizá él tenía razón, ya no era la misma. Ella lo había notado sin que él se lo dijera: el cuerpo le pesaba, las carnes le colgaban, su piel se arrugaba y oscurecía; en cambio, las damas de las pinturas no tenían ni una imperfección, ni una sola grieta. Jamás se quejaban de la incomodidad de permanecer inmóviles durante horas y horas. Siempre jóvenes y rosadas. Siempre perfectas. Las odiaba. Se odiaba. Deseaba nunca envejecer, estar siempre rozagante y bella, siempre dispuesta a ser amada y observada sin quejarse. Anhelaba el amor eterno de su esposo, a quien dejó que la pintara hasta tarde, complaciéndolo en todo. Y él, al notar el esfuerzo de su enamorada, la besó y le pidió otra pose más antes de la cena; ella, sin dudarle u oponerse, se quitó de nuevo la bata y se dejó pintar toda la noche hasta que el pintor ya no pudo más y le pidió ir a descansar, no sin antes echar una larga y traviesa mirada a la mujer del cuadro, a la que sin duda debía volver a acariciar con sus pinceles lo antes posible: a la mañana siguiente.

Aquella madrugada, Gala esperó a que su amado estuviera dormido, le besó la frente y le dijo:

—Ya no te desobedeceré nunca más.

Se dirigió al estudio a tomar una de las sogas que el pintor usaba para tensar las telas; se subió al banquillo del artista y la colgó a un ancla del techo sujetándola bien; le hizo un nudo, y dentro del aro de la cuerda, colocó su cuello; después dio un brinco al vacío, entregándose a la suerte de no volver a sentir el suelo nunca más.

Había amanecido, el artista estaba emocionado al no sentir el caliente cuerpo de su esposa: ¡Ya se encontraba en el estudio, lista para ser pintada! Se llevó tal impresión al verla colgada del techo que, con los ojos extremadamente abiertos, levantó su banquillo y descolgó con mucho cuidado a su mujer. La recostó, inerte, con cariño en el diván; se dirigió a su caballete, tomó un nuevo bastidor y comenzó una nueva obra.

—¡Eres divina! ¡Divina! ¡Qué palidez! ¡Qué calma! ¡Qué delicia! ¡Qué exquisita!

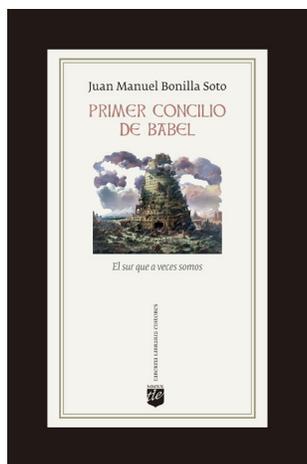
Destile

EL PRIMER CONCILIO DE BABEL

JUAN MANUEL BONILLA

Primer concilio en territorio sureño

Filiberto García de la Rosa



Mi primer encuentro con los textos del poeta Juan Manuel Bonilla fue en el pasado Festival de Poesía de Zacatecas, cuando cerró la mesa de poetas en el Aula Magna de la Universidad Pedagógica Nacional. Posteriormente, lo escuché en una charla con el escritor Alejandro García en su espacio virtual «Primera Lectura». Mi tercer encuentro fue a través de su libro *El primer concilio de Babel*. Bonilla Soto no solo escribe, sino que también ocupa y crea espacios para promover la poesía.

Cuando recibí el libro pensé que era algo relativamente convencional: un volumen de poemas de un autor que, por el título, seguramente exploraría los múltiples significados del lenguaje. Pero al abrirlo, me encontré con un idioma desconocido. «Ah, es bilingüe», pensé con la seguridad de quien cree haber resuelto un misterio en dos segundos. Pasé la página... otro idioma. Pasé otra... otro más. En ese momento, abandoné mis exploraciones caóticas y decidí hacer lo más sensato: empezar desde el principio.

Fue entonces cuando entendí que era un libro con una textualidad camaleónica, un poema traducido a múltiples lenguas. Me sentí como el estudiante de preparatoria al que acaban de dar *Rayuela* y le dicen: «Léelo como quieras». Sabía que estaba ante algo especial, pero también ante un desafío que me superaba. Afortunadamente, después del primer desconcierto, llegó la calma... y la lectura.

El paratexto

Comprendí que la diversidad de idiomas, el hecho de que se tratara de un solo poema, así como el fuerte vínculo que el poeta desarrolló con el título no eran un obstáculo, sino una oportunidad de lectura. *El primer concilio de Babel* no se limita a la exploración lingüística, metafórica y cultural, sino que además ofrece una ruta paratextual. En palabras de Gérard Genette (1987), la paratextualidad abarca el título y los textos que lo acompañan; aunque no forman parte del texto en sí, pueden orientar su posible interpretación. Así que, guiado por el título del libro y del poema, compartiré mi experiencia de lectura.

El ingreso al concilio

Creo que todos hemos estado en un salón de clases donde no escuchamos propiamente con los oídos, sino que dejamos que en nuestra cabeza revoloteen voces y sonidos que brotan de todas partes, formando un murmullo polifónico que oímos sin escuchar.

Juan Manuel Bonilla Soto,
Primer concilio de Babel,
Taberna Libraria, Zacatecas,
2019

Se trata de un ruido ambiental que nos permite ignorar el significado de las palabras, hasta que, de pronto, una de ellas nos golpea el oído, cargada de sentido, y ahuyenta a todas las demás, como un niño que, con su carrera, hace volar a las palomas que picotean migajas a ras de piso en la plaza Tacuba.

En este caso, ese niño es la lengua materna de cada lector. Yo me quedo con la versión en español y, desde ahí, observo el vuelo de las demás traducciones, a veces, solo tanteo el significado de algunas palabras; otras, simplemente dejo que suenen, aunque no siempre comprendo su sentido exacto, soy capaz de percibir cómo en cada versión resurgen otros sonidos, otras cadencias y otras respiraciones en sus pausas.

En la tradición bíblica, Babel es el epicentro de la incomunicación, el punto donde el lenguaje se fragmentó y las voces se dispersaron. Sin embargo, el poeta fresnillense resignifica esta imagen al incluir la palabra ‘concilio’, transformando la ruptura en un acto de reunión y nos convoca a un encuentro donde las voces, en lugar de separarse, convergen para restaurar la armonía dentro de la diversidad de las lenguas, un ágape de reconciliación, donde el otro deja de ser ajeno y, al integrarse en nuestra experiencia, podemos finalmente llamarlo *nos-otros*.

La traducción no siempre preserva las sutilezas de un idioma, pero en este concilio transmitir la pureza del significado no es lo esencial. Aquí se busca algo distinto: reconocer el valor de los demás. El poema es como un actor que, al interpretar un nuevo personaje, se reviste de emociones diferentes, pero mantiene sus rasgos esenciales. A este concilio no acude la élite de los sabios que, desde su atalaya, resguardan las ideas dominantes; aquí se reúnen los sureños, los tragafuegos, los sin-rumbo, los testigos de las catedrales que se derrumbaron con los años y que reconstruyen lo perdido de manera maravillosa y hacen nuevas obras con lo que otros consideran escombros.

En una época en la que las fronteras se vuelven flexibles e inmateriales, el título del poema «El sur que a veces somos» adquiere un significado especialmente profundo. El sur, cargado de simbolismo en diversas culturas, está armonizado de forma magistral en el poema. En la cábala judía, el sur se asocia con el espíritu, mientras que el norte representa la materialidad. En ciertas visiones dentro de la cultura hindú, se considera que los pueblos del norte gozan de mayor prosperidad económica que los del sur. Para el pueblo náhuatl, el sur está ligado a Huitzilopochtli: es el camino del guerrero, su destino final, el último viaje hacia la transformación.

«El sur que a veces somos» alude a una geografía cambiante, a una identidad en movimiento. El adverbio «a veces» refuerza esta condición inestable del ser, que se construye entre incertidumbres y momentos de aparente sin sentido, como lo expresa el verso: «Nuestra vida es una aguja que rebota en los avatares». Ser el sur no es una debilidad, sino una necesidad para completarnos: es ejercer el ocio con desparpajo, reunirnos en un café a comentar un poema, escribir un cuento que jamás publicaremos, simplemente por el placer de reinventarnos con palabras y resistir ante aquello que percibimos como injusto.

Para mí, ha sido un verdadero deleite leer este libro, sumergirme en una lectura pausada de su texto vertebral y descubrir que muchas ideas se me han quedado en borrador. La profundidad de la obra es innegable. Me faltó explorar posibles rutas de análisis, como la traducción entendida como un acto creador; la palabra como núcleo de toda cultura; la sonoridad —aún pendiente, con la promesa de incorporar audios que acompañarán las lecturas—; la influencia de las filosofías del sur; la lucha de los oprimidos; y el sur como ese espacio simbólico donde las distintas voces adquieren un valor de igualdad... en fin, un libro que no se agota, sino que se abre, una y otra vez, a nuevas lecturas posibles.

Solo me resta cerrar con esta idea: *El primer concilio de Babel* no es únicamente aquello que comprendemos de forma inmediata, sino el torbellino de interrogantes que nos sacude sin piedad. Es como la percepción de una sombra que, aunque imprecisa, sabemos que pertenece a un cuerpo cargado de detalles aún por descubrir. Para saborear este libro no basta con una sola lectura, y como hemos visto, tampoco con un solo idioma. Me queda claro que la poesía, cuando se vive en colectividad, adquiere nuevos significados; nos aleja de la imagen del poeta solitario, encerrado en su estudio, peleando con las palabras en compañía de una pluma y un papel. En esta resignificación del lenguaje, también nos-otros nos reinventamos. Gracias.

SONETO

ROBERTO LÓPEZ MORENO

Poesía, música, matemáticas

Luis Miranda Rudecino

Roberto López Moreno, en su libro *Soneto*, nos invita a *ser la voz* que estimula a la lectura del poema. Con una trayectoria enorme, podemos decir con toda claridad que López Moreno es uno de los poetas más prolíficos del México presente, sus temas van desde el amor, las ciudades, la amistad, la naturaleza, entre otros, trabaja con una inmensidad de recursos literarios. Pues bien, para dar inicio a mi comentario, haré una breve reflexión sobre su poética, la relación con la matemática y la música.

Se dice que Wittgenstein en el frente de la Gran Guerra escribió algunos textos que conformaron una de las obras más interesantes del siglo XX: el *Tractatus Logico-Philosophicus*. En ese libro expresó: «Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo». Si observamos esta expresión, parece que los límites de López Moreno son vastísimos: el mundo poético es inconmensurable.

En *Soneto* (el título es en singular, no en plural; no es que sean sonetos, sino su *Soneto*) utiliza el lenguaje de una y mil formas: vemos incluso las traducciones al latín y tojolabal, del que cabe resaltar su carácter sonoro. Esto da cuenta de su gran capacidad para crear, elaborar, re-significar el lenguaje. *Soneto* es la forma que propone: son, sonido... música. Es una fiesta de la palabra, una fiesta de la expresión. Música, matemática, poética: así, tenemos *Soneto* y derivaciones de ellos. Veamos:

De once sílabas paso a la docena
Y el acento se vuelve estereofónico,
No hay argucia que me haga más sinfónico,
No hay medida que cuadre ya la cadena.

Ni Lúbrico ni lucido ni lúdico
Ni en México, ni en Pánuco ni en Mérida
He podido mostrarme más impúdico.

La poesía, como ya lo sabemos, es un género literario que expresa la belleza por medio de la palabra sujeta a la medida del verso. La poesía pronuncia la belleza del mundo, también la tristeza. La poesía enuncia, clama y declama, expresa por medio de la palabra la sensibilidad y habilidad del poeta; en este sentido exalta la belleza del mundo, el erotismo, la idea de la muerte, la pasión del amante, la intensidad de la existencia. La palabra es lo más importante, trabajar con palabras es hacer el mundo. El soneto es una composición poética formada por dos cuartetos y dos tercetos endecasílabos, los primeros tienen la rima ABBA y los segundos a consideración del poeta. El maestro, lúdico crea: AEEA. AEEA. IOI. UOUUUU. En *Soneto* encontramos una viveza extraordinaria, no solo se ejecutan el alejandrino como el endecasílabo, sino que investiga y crea nuevas formas, por ejemplo, en «Duda y definición»:

Quizá
Acaso
Acaso
Quizá

Quizá
Acaso
Acaso
Quizá

Sí
No
Sí

No
¿Sí?
¡No!

Retomando la idea con la que comencé este texto, el poeta, como el músico, no puede cometer un error; el poeta en el verso no puede cometer el equívoco; el músico en la melodía tampoco puede errar. Tanto el poeta como el matemático no pueden cometer un traspie, no podrían vivir con ello. El poeta es un insigne personaje que busca la palabra adecuada, la cuenta perfecta en el momento correcto, el verso adecuado. Otro ejemplo: «Soneto en G»:

Roberto López Moreno,
*Soneto, El Canto de la
Alondra, México, 2023*

Ahora es guitarra lo que acerco al pecho
Y el río se arrebató de su lecho
con azul vocación de enredadera. *fin*
En Mi, en La, en Sol, en Si y en Mi,
De mí a ti, a ellos y del todo a mí.
Mi destino está atado a la madera: *a fin*.

Hay que ser muy hábil e inteligente para lograrlo, el poeta deviene en matemática y música, que además expresa otra sensibilidad: la del poeta que articula una posición ontológica del mundo, el poeta construye, crea, revela. El mundo poético de López Moreno es de una generosidad increíble. Pero, ¿qué es lo que leemos en sus últimos sonetos? Es donde me gustaría centrarme para concluir mi participación... Desde «Estrambote», «Duda y definición», «Vocales», «Soneto vulgar», «Despejando a menos» y «Requiescat in pace». Son sonetos lúdicos e impúdicos. Son la propuesta visual, sonora de *Soneto*.

Requiescat in pace es una locución latina que significa 'descanse en paz'. ¿Qué es lo que nos sugiere el maestro López Moreno? ¿Que la poesía ha llegado a su fin? ¿Que la poesía ya no tiene formas de expresión? ¿Que la poesía no salva una sola vida? Este poema es uno de los sonetos más interesantes... ¿Por qué lo digo? Por su construcción visual y numérica: acaso en este soneto ¿Es la palabra la metáfora del número? El número se ha convertido en la metáfora de la palabra... Matemática y música como dijimos anteriormente se hacen presentes. Y la respuesta a la pregunta de si la poesía ha llegado a su fin, la respuesta es contundente: No, la poesía no ha llegado a su fin, lo que descansa en paz no es la poesía...

Ella emerge en nuevas formas, una original propuesta literaria que como lo hizo con el *Poemuralismo*, con *Négridas*, y con las *Treceadas*, se ha volcado es una nueva invitación que no sé cómo llamarla o cómo la nombrará nuestro apreciado maestro, (de paso me considero seguidor de esta forma y creo que por ello fui invitado a hacer este comentario). En esta relación: poesía, matemática y música tenemos *Soneto* de Roberto López Moreno, y nos damos cuenta de que la palabra permanece, que va a seguir, que la palabra es lo más importante que tenemos y en ella habitamos. Tenemos que reconocer al maestro su palabra poética y que nos la comparta para habitar en ella. Muchísimas gracias. Felicito a nuestro querido maestro por este libro, que es una fiesta de la palabra.

Lotería redomadamente redomiana Correiseva

La rana/Augusto Monterroso

Augusto Monterroso/La rana

El cuento «La rana que quería ser una rana auténtica» en el fondo representa la rebelión contra lo que se considera natural y de alguna forma reflejó la historia de su autor, un guatemalteco que nació en Honduras y que en cuanto pudo formalizó su nacionalidad dejando atrás el lugar donde enterraron su cordón umbilical. Se rumora como leyenda urbana de corte literario, que sembró siete palabras y de ellas nació un dinosaurio inmutable como la burocracia, como la rutina, como los trabajos a los cuales nadie ama.

Monterroso es el escritor que con su silencio obligó a que cada uno de sus lectores hablara, los interpeló con actitud estoica mientras la pobre rana se inmolaba a cambio de una palabra bienintencionada, pero la crueldad de quienes, incapaces de reconocer su valor, la compararon con la carne insípida de un pollo mal cocinado.

Filiberto García de la Rosa

El pájaro/Severino Salazar

Severino Salazar/El pájaro/

Una de las primeras novelas que leí fue *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* de Severino Salazar. La historia me conmovió quizá por los niños, quizá por la tragedia o por los juegos que siempre son un recuerdo que guardamos de nuestra infancia. Los viajes son necesarios porque representan la vida, cómo nos enfrentamos a la belleza de un paisaje, a la adversidad de una llanta pinchada o a la soledad de la carretera durante una noche de tempestad. Los niños recorrieron ese paisaje amarillento y seco de Tepetongo, el cielo los vio saltar los matorrales y brincar las cercas de piedra. Durante el viaje de la vida, independientemente del paisaje, jamás se debe perder la capacidad de reír, de jugar y de avanzar.

Imelda Díaz Méndez

La botella/Requiem de Dante/Dante

Requiem de Dante/Dante/La botella

Las canciones de Elvis suenan distorsionadas entre los tragos. En un bar de Guatemala, que podría estar en cualquier rincón de Latinoamérica, la impunidad se sirve con hielo. El protagonista bebe, recuerda y cuenta la historia de Teresa, su hermana, quien fuera ultimada por el silencio, la costumbre, el miedo. Nadie detuvo a la mano asesina. *Réquiem por Teresa*, de Dante Liano, no es solo la historia de una mujer, sino el retrato brutal de una sociedad fracturada por el clasismo, la impunidad y la violencia. La botella gira como un reloj sin manecillas. No olvida, aunque el narrador —borracho— lo intente.

Sonia Ibarra Valdez

El negrito/La manifestación

La manifestación/El negrito

Mamá Inés escucha atenta «que todos los negros toman café». No se inmuta, lo sabe desde siempre, tal vez su preferencia tenga que ver con el color de su piel, lo que no entiende es porqué algunos le dicen «negrito sandía», no encuentra ninguna relación con tan apreciada fruta, ¿será por las semillas negras y el color rojo de la pulpa que lo comparan con el colorido traje que luce? Memin Pinguin se anota al final, es un niño travieso y no tiene nada que ver con el negrito lleno de confianza, piernas cruzadas al frente, el bastón, símbolo de elegancia, sostenido atrás de la espalda por los brazos, la actitud serena. Solo el diminutivo lo altera, ¿por qué no fue «El negro»?

Estela Galván Cabral

La sirena/Kafka

Kafka/La sirena

Canto suave, dulce, adictivo, que embellece los sentidos y seduce a aquel que le acaricia el oído. Un puño de cera, un manojo de cadenas y un mástil bastaron para que Ulises eludiera el canto. Sin embargo como lo dice Kafka no pudo esquivar el silencio de esos seres mitológicos. El mismo Kafka lo afirma diciendo que el arma más poderosa de las sirenas no es el canto sino el silencio. Lo explica en «El silencio de las sirenas» de cómo Ulises se salva del canto pero no del silencio. Afirma que lo anterior no sucedió aunque no es descabellado reflexionar en tal teoría. El silencio hiere más que el reclamo.

Mario Alberto Morales González

El alacrán/Alacrán

Alacrán/El alacrán

El beso de un alacrán se abre camino por la sangre: cuchillada certera y dolorosa. El agujón es más rápido que el ojo, arde la tarde, se suda frío, se piensa en la vida, en su increíble fragilidad, en la enferma sutura de la resignación. El bicho huye satisfecho, encaja el agujón y se esconde a devorar el triunfo, pero el zapato es hábil también y la mano del ofendido no conoce la compasión, lo azota insistente contra el suelo, el alacrán hecho un amasijo, llora por su agujón la última gota de veneno para su verdugo de poliuretano.

Óscar Édgar López

La garza/Desfile

Desfile/La garza

Cuando el gritón anunciaba «¡La garza!» ella desplegaba sus alas con aire de ópera y desfilaba, nunca caminaba. Altiva y empolvada con talco fino, cruzaba su ruta entre el Sol y la estrella sin mirar al catrín —¡usaba zapatos pasados!— ni saludar a la chalupa, «Muy pueblo», decía. De porcelana su risa, apenas la ofrecía si el diablito se lucía. No era cruel, solo exquisita. Ajustaba una pluma rebelde con dignidad imperial y avanzaba como si el mundo entero fuera suyo.

Adso Eduardo Gutiérrez Espinosa

La Luna/Octavio Paz

Octavio Paz/La luna

En literatura, la Luna ya fue todo: diosa en Ovidio, luz celestial en la Biblia, triunfo de Dios en Dante, inconstancia en Shakespeare, insignia en Cervantes, destino de viaje en Cyrano y Verne, objeto favorito de románticos y simbolistas, tema recurrente de

poetas modernos. Sus fases representan nacimiento, vida, renovación. Madre, diosa y guía; faro, lámpara celeste. Emblema de las mujeres, inspiración de los melancólicos, interlocutora de los desconsolados. Y fue también «silvestre» en Paz: primer libro, mal recibido y poco conocido de un Octavio de diecinueve años. Ahí la *Luna Silvestre* (1933) fue angelical, grácil, musical, desolada y amorosa. Quizá fue Elena, nombre que significa «antorcha» o «luz brillante».

Daniel Martínez López

La escalera/Quignard

Quignard/La escalera

«Las escaleras de Chambord» de Pascal Quignard fue publicada en 1989 en francés (español, 1990). Edouard Furfooz es un hombre que a sus 46 años colecciona objetos pequeños (cabén en una mano infantil). Tiene una vida sexual itinerante, como su vocación de viajero. Pero hay en el fondo de sus pulsiones un deseo: recuperar la imagen de una niña de su infancia y la relación que con ella tuvo. La escala de Furfooz está incompleta. Aún sin la imagen de la concepción y la muerte, desarrollada después. Busca ya en la infancia un escalón perdido.

Alejandro García

El valiente/Hans Herbert Grimm

Hans Herbert Grimm/ El valiente

Valiente el desconocido Schlump, protagonista de la *Historia y desventuras* que narra su vida; menos valiente Hans Herbert Grimm que poco antes de la llegada al poder de los nazis publicó anónimamente el libro. Sabemos ahora que los nazis tienden a volver y volverán, con sus afanes censores. Schlump, joven, anda buscando la vida: «Dos manos lo agarraron y lo arrastraron bajo el espeso follaje hasta un pasadizo estrecho, en cuyo extremo alumbraba una farola mortecina. Eso lo envalentonó, así que cogió a la chica por la cintura y la abrazó». Se enlista voluntario, como parte de esa búsqueda, para pelear en la Gran Guerra. El recorrido le permite a Schlump conocer, claro, las desventuras de las trincheras, añorar la paz y, cómo no, besar a otras chicas.

José Antonio Sandoval Jasso

El corazón/ Edmondo De Amicis

Edmondo De Amicis/El corazón/

La novela *Corazón diario de un niño*, o *Cuore* en su lengua original, fue una de las novelas más vendidas, pues en solo dos meses la historia de Enrique agotó 41 ediciones. La maestría de Edmondo De Amicis radicó en esconder el corazón palpitante de los estudiantes, y de todos aquellos que alguna vez lo fueron, entre las tapas de un libro, entre las palabras que recorrían de extremo a extremo cada una de sus hojas.

Edmondo De Amicis supo tejer con su estilo moralizante y sentimental lo que en el ideal de la colectividad debía ser la escuela, algo que paralelamente al crecimiento intelectual, proponía el desarrollo del sujeto moral. Esta novela tiene una particularidad porque venció al raciocinio, a las conceptualizaciones del sujeto para rendirse ante una serie de emociones que despertó y, aún despierta, entre algunos de sus lectores. Porque si se han guardado en la memoria, por algo será, a veces una advertencia.

Filiberto García de la Rosa

El mundo /Valeria Luiselli

Valeria Luiselli/El mundo

Una familia es un sistema constituido por incomprendiones. El ruido de las personas que comparten nuestra sangre es tan impenetrable como el de la cacofonía de una cosmópolis. En la metonimia de ciudad-familia, Valeria Luiselli se atreve a proponer que el viaje es lo único que existe para atravesar la membrana del otro. En su novela *Desierto sonoro* (2019), no hay frontera que perdure. Ni la impuesta por las naciones, ni la construida por la costumbre. Madre, padre, hijo e hija, el núcleo de las relaciones humanas, se disuelve con facilidad cuando es enfrentado por las constricciones de la lengua. Donde terminas tú, empiezo yo. Donde termino yo, empieza el mundo, ese caos estrepitoso, hambriento y violento, sostenido solamente por puntos de vista.

Sara Andrade

El paraguas/Paranostalgia

Paranostalgia/El paraguas

Al leerlo, me lo imagino guarecido en un paraguas para cubrir la nostalgia por la ausencia de su madre... aunque sepa que él, José Carlos Becerra también se ha ido, sin embargo, su poesía sigue viva con el ruido de la lluvia. Al escribirla como un arquitecto de palabras y signos, se hizo preguntas, muchas sin respuesta. Dibujó su universo personal, quizá para entenderlo.

Cuando leo el poema *oscura palabra*, dedicado a su madre poco después de su muerte, yo también me hago preguntas de lo que le pudo haber pasado en la noche lluviosa; mientras escurre terca el agua, sobre la cúpula de un paraguas, donde me refugio, como un templo personal.

¡Hoy llueve!... todo forma parte de este ruido terco de la lluvia.

(Basado en el poema «Oscura palabra» de José Carlos Becerra)

Elena Bernal

El catrín/Baudelaire

Baudelaire/El catrín

Poeta de la buena presencia, de la elegancia y de las atenciones al cuerpo en físico, fue también un hombre de vida bohemia, de afición a las bellas mujeres y a las bebidas y sustancias que abren el espíritu a otras dimensiones. Y fue, sobre todo, un develador de las oscuridades del cuerpo y de las prácticas que con él se pueden hacer para, otra vez, abrir la experiencia del ser humano. Contemporáneo de los poetas malditos, él mismo a menudo incluido entre ellos, Prefirió la lectura selecta de *Las flores del mal* a la de un público vasto y basto. Qué mejor, implacable interpelación «Tu le connaus, lecteur, ce monstre délicat,/ —Hypocrite— mon semblate, — mon frère!».

Violeta Lorenzini

El arpa/La nostalgia

La nostalgia/ El arpa

El silencio se rompe o, mejor dicho, se llena de un melodioso sonido inquietante, dulce, que acompaña la entrada al Olimpo. La resonancia de las cuerdas armoniza con los manjares succulentos que yacen en las bandejas de oro. Los dioses, recostados cada uno en una litera cubierta con finas telas, escuchan la invitación a destruir el mundo de los hombres, esos seres inferiores que contaminan la belleza de la tierra. El eco de la destrucción intimida a las sutiles notas que poco a poco se callan. Las hazañas de los dioses son cantadas por los aedos.

Estela Galván Cabral

El tambor/El tararararararará

El tararararararará/El tambor

De supuesto nacimiento prehistórico en África, a tunda de palos o humanas garras, con su tartamuda voz dentro de la onomatopeya ha sido emisario de alegrías, gestas y competiciones. En nuestra carta el tambor es de marcha y a lo lejos sus parientes lo miran; congas, timbales, djembés, bongos y panderos se hermanan por la membrana que vibra emulando el latido de los corazones durante la síncopa humana. Mas, por ahora, mientras la voz redoblante del verdugo anuncia al fusilado la inminente percusión de armas, esperemos con júbilo la carta ganadora, que a ritmo de son sinaloense con tarola y vientos al alimón presagian la entrada a saco de un toro mambo.

Víctor Herrera

El árbol /Ursula K. Le Guin

Ursula K. Le Guin/El árbol

Los humanos, descontextualizados y poderosos, son dioses de la muerte. Esto es lo que propone Le Guin en el *Ciclo de Hainish*, una serie de novelas en las que especula sobre interacciones en las que el deseo por la concordancia es mayor al de la conquista. Sin embargo, en *El nombre del mundo es bosque* (1972) relata el terror de *los otros* al encontrarse con *nosotros*. Los humanos, a cambio de la madera de los bosques de la galaxia, les dan a los hombreritos verdes el regalo de la violencia sin justificación, así como las palabras que la acompañan. Nuestra semilla se riega con sangre, dice Le Guin. Palabra y bala, ambas peligrosas. No tenemos otra manera de entender el mundo.

Sara Andrade

La muerte/ Moneda corriente en Comala

Moneda corriente en Comala/La muerte

Soy Juan Preciado y desde que estoy aquí me siento livianito. Abundio anda y anda por esos caminos terregosos que dizque buscando sus burros, más bien pareciera que anda buscando el alma que hace mucho dejó a su cuerpo. Mi madre, honrando su nombre, se quedó allá calladita en su cama, ya sin dolor y queriendo poder mirar el maíz amarillo de esta siembra. Todos por estos rumbos se ven del color de la tierra como si tuvieran tisis. No más una con ojos bonitos: *Susana*, escuche acá abajo que me decían su nombre.

Jesús Humberto Carrera

La mano/Traición

Traición/La mano

Quedar a mano. De igual a igual, como cuando tu fechoría queda compensada del otro lado. O de este, si te la hicieron primero a ti. A una bribonada corresponde una respuesta, pero el mundo no es así, no es ni tan justo ni tan equitativo. Pienso en la mano que empuñó la pistola que asesinó a mi marido y a sus compañeros del sindicato. El cuerpo mostraba tiros en la cara, pero la yompa no mentía estaba empapada en sangre y quemada por la pólvora que entró a romper el corazón de mi viejito. Había una mano detrás de los sicarios, se decía que el gobernador, que los dueños de las minas, que lo mismo compañeros del sindicato que querían ocupar esos lugares. Nunca quedamos a mano, pero siempre será tiempo de la mano pachona o peluda. Venga esa mano, mano.

Marcelina Díaz Mares

El borracho/Osamu Dazai
Osamu Dazai/El borracho/

Un hombre no tiene dinero, entonces no es hombre; un hombre no tiene fuerza ni poder, entonces no es hombre; un hombre llega borracho a pedirle a una mujer que lo salve, entonces no es hombre; un hombre no sabe adaptarse a las exigencias de la sociedad, entonces es *Indigno de ser humano* (1948). Para muchos la obra más depresiva de la literatura, para otros un victimista más de los mártires de la incomprensión, pero para las editoriales, un éxito seguro. El mayor *best-seller* de la literatura japonesa son las andanzas de un hombre al que lo empieza a consumir la enfermedad mientras lucha por encajar en un tiempo donde su talento artístico es inservible. Hay cierta fascinación por el fracaso que nos hace sentirnos menos solos, más humanos.

Cuauhtémoc Flores

El cazo/Sor Juana
Sor Juana/El cazo

Menudo problema vino a mí con esta carta. El cazo español es más cacerola para nosotros, incluso llega a ser cucharón o trasvase. La lotería siempre lo puso como el que ahora es conocidísimo en el arte de freír carnitas de cerdo. Lo encontré rotundamente en «Sor Juana en la cocina» de Mónica Lavín y Ana Benítez Muro. Allí está dentro de la cocina, no solo de metal «La cocina se tapizó de mosaico de talavera, se colgaron los cazos de barro, los de cobre o hierro...». Y después está en la receta: «Se pone a hervir un cazo con agua de anís y manteca, así que hierve se le va desempolvando la harina, y se está meneando para que no se quemé. Así que se hace pelota y se despega del cazo...». Rescate de un mundo rico en combinaciones, en los cazos, desde un dulce hasta un poema de la mejor poeta del mundo, todo desde la búsqueda, la construcción y la escritura de dos gourmets de alta calidad.

Antonia de la Caldera Ojeda

El gallo/Dos capas

Primero pensé en los gallos de Picasso, pero de inmediato me volví al gallo de Chagall. Es más mío y no sé por qué. Sobre un gallo inmenso monta una figura femenina. Se acopla con comodidad como si se tratara del pelo de un corcel. Lo abraza. Más aún, uno no sabe si está dentro del sueño o a punto de salir. El gallo más bien parece cobijarla, prolongarla en otro tipo de sueño antes del despertar en un entorno oscuro, predominante en los grises y verdes opacos. Parece todo oscuro, pero en el fondo se observa una barcaza y, dentro de ella, una pareja. Están unidos, aunque la distancia impide captar matices. Se cubren cuerpo a cuerpo. Es una luz brillante dentro del gris total, pero también el gallo inmenso cobija o cuida los sueños de la durmiente. Aquí los tres individuos escapan por medios casi mágicos al sinsentido.

Carmen Ballcarce

La dama/Ángeles Mastretta
Ángeles Mastretta/La dama

Ángeles Mastretta, señora de clase social alta, casada con hombre pudiente, dibuja a Catalina Guzmán en *Arráncame la vida*, como la primera dama. Así esbozó una crítica feminista, cuestionó el papel de las mujeres en el patriarcado de México, sistema normalizado por hombres fuertes, feos, formales; inseguros y resentidos, tristes y dependientes de las mujeres. Catalina permite conocer los apegones de la cenicienta poblana, niña de catorce años que se casa con un hombre mayor. El intercambio social de niña de casa humilde a dama de clase alta la obliga a madurar de prisa. Aprende a cocinar, a

comer bonito. A las damas también toca la crianza de los hijos propios y no, ser santas, una maría, una virgen, una virginia, en la que los reclamos deben ser tragados y pasados con saliva agria, y nunca expresados y sin embargo siempre tiene algo que decir «Por supuesto no le contaba yo nada. Él no quería que yo le contara, por eso se ponía a hablarme como a una niña que no debía crecer»

Cleone Valadez

La bandera/ William Faulkner

William Faulkner/La bandera

La bandera es un símbolo nacional. Se lleva por delante en las guerras, también en las ceremonias festivas que, por lo general, son evocaciones de las victorias o tragedias colectivas. Faulkner escribió la novela *Banderas sobre el polvo* al principio de la década de los 30, pero al publicarla la redujo y nombró *Sartoris*. Fue hasta la década de los 60 que apareció la versión completa y con nombre original. El título alude a las banderas del Sur Profundo derrotadas en la Guerra de Secesión y a la necesidad de levantar un pueblo mítico que sea bandera y victoria literaria

Mónica Muñoz

El diablito/ El diabloccaccio

El diabloccaccio/El diablito

Dentro del ámbito folclórico son ubicables figuras que participan de lo maniqueo al contraponerse, manteniendo latente la eterna pugna que hace devanear el ánimo de los humanos. Sacando raja de ello está el Diablito, que al erigirse como un elemento polivalente y polimórfico se ajusta a las necesidades de quienes lo representan: en un nacimiento es coqueto y colorado, tiene cuernos plata o dorados, barba prolija, cola puntiaguda, genitales difuminados y una botella que denota su vena profana. Impreso en una carta es un desnivelado viandante. En la calle se convierte en un artificio para robar energía eléctrica y en una herramienta de carga e incluso llega a hacerse presente como un embriagante coctel, estando latente en nuestra vida diaria.

Un día con el Diablo... ¡Cantinflas!

El Diablo viste a la moda... ¡Anne Hathaway!

Meter el Diablo en el infierno... ¡Boccaccio!

El Diablito... ¡Caifanes!

El Diablo en la botella... ¡Robert Louis Stevenson!

¡El Diablito...! ¡Lotería!

Víctor Herrera

La corona/ Mito griego

Mito griego/La corona

Todo lo que toca o piensa el hombre actual lo quiere convertir en oro, porque la sociedad ha construido la idea de que el dinero todo lo puede. El rey Midas descubre que, al transformar las cosas en oro, el destino del hombre es la soledad: ya no existe una relación entre pares, sino entre subordinados. El hombre despoja a los demás de su humanidad y los cosifica, les otorga un precio. La corona de los Midas contemporáneos es el dinero. Tanta es su locura que convierten las playas de Francia en desiertos al privatizarlas para sus fiestas, fabrican piscinas faraónicas en medio del desierto, construyen islas artificiales y adquieren flotillas de autos costosos. Es el despilfarro: los nuevos Midas ven con desprecio a todos los demás, porque todo lo que tocan pierde lo más bello: su humanidad.

Imelda Díaz Méndez

El pescado/Ernest Hemingway

Ernest Hemingway/El pescado

El pez —que aún no pescado— es orgulloso, fuerte, escurridizo; es alimento y trofeo para el hombre. El hombre, tenaz, siente mermar sus fuerzas: es viejo. Busca su sentido en el pescado, su hazaña y su descanso. Su escarceo es la humanidad contra la naturaleza: a solas, en medio del infinito del mar, miden sus fuerzas; su escaramuza definirá una supremacía. De quién hablamos sino de Hemingway. El viejo y el mar, pequeño y tierno libro, ya inmortal, del narrador de Illinois. «El viejo», su protagonista, quiere reafirmar su ser en el pescado; no quiere quedarse atribulado / en el «enigma de no ser / ni carne ni pescado».

Daniel Martínez López

El soldado/ Saki

Saki/El soldado

Saki, pseudónimo de Hector G. Munro, nació en Birmania en 1870. El territorio formaba parte del Imperio Británico. Autor dueño de un amplio sentido del humor, fue un maestro en diversos matices que van desde la ironía hasta el humor negro en la narración breve. Muestra de esa aguda genialidad está en «La ventana abierta», «El descanso» y «El cuentista». Murió en 1916, en las trincheras francesas durante la primera guerra mundial. Se dice que sus últimas palabras fueron «¡Apaga ese maldito cigarrillo!». Algún alemán disparó y encontró el cráneo de este ilustre soldado inglés.

Alejandro García

La estrella/Luz retorcida/Blum

Luz retorcida/Blum/ La estrella

Brilla, pero no como quieren. Ella es el reflejo distorsionado de una infancia hecha cicatriz. La llaman cara de liebre, como si el rostro bastara para definir la vida. En la oscuridad de un bar, entre luces tenues y acordes desafinados, el vocalista cree que la ha elegido, no sabe que ella ya decidió todo. Su cuerpo lo distrae, su silencio lo condena. «Unos nacen con estrella y otros estrellados», versa el dicho. Pero en *Cara de Liebre*, Liliana Blum demuestra que hay quien decide ser estrella retorcida... y estrellar al otro con su luz.

Sonia Ibarra Valdez

El sol/Sol

Sol/El sol

Señor sol en las cosas esparcido, sol es la palabra que equivocamos con alma y con espíritu, sol en el agua del océano de lo vivo, sol dormido en las paredes de los edificios, sol de las llamas en los incendios furtivos, sol en el seno desnudo, forma sin límite de los entes, dios despierto y ardiente, fruta del pitayo, estrella cardinal del universo desconocido, sol en el suelo entre las nubes mecido, sol frío en un vaso de vino, sol semilla germinado en el estío, sol en el cuaderno del niño: con ojos grandes, sonriente, radiante y complacido.

Óscar Édgar López

El músico/Deusmusic

Deusmusic/El músico

Para hacer una avenida, pueden derrumbar una calle y con ella un bar donde un músico tocaba jazz o tango en un piano; pero jamás se desmoronará la memoria de lo que pasó en esos encuentros íntimos a media luz, siempre acompañados de la música del gran

Javier, quien les daba con su canto y sus melodías, calor humano, a seres solitarios que acudían al bar, como un ritual donde conversaban buscando consuelo, para *capear la soledad* al final de su jornada de trabajo.

El músico es entonces el amigo, el que maneja los ánimos como un Dios y templea al público para ver qué debe tocar, para que fluyan las lágrimas más fáciles, o para que brote la carcajada franca, sin pena y se abra la puerta a la plástica pendiente.

(Basado en la novela Piano bar de solitarios de Poli Délano

Elena Bernal

La maceta/ Ryunosuke Akutagawa

Ryunosuke Akutagawa/La maceta/

Hay seres traviosos que llegan cuando uno está en cama, a veces son los pensamientos intrusivos, otras las ambiciones que prometemos mañana hacer, otras, cuando la mente lo permite, curiosos animales del folklore y las leyendas. Afortunados los que se permiten tener algo de magia de vez en cuando. Algo así le pasó a Akutagawa cuando escribió «Kappa», simpático cuento del subgénero de fantasía de incursión a otros mundos. Estos seres son de lo más peculiares y por más que quisiera ahondar en todos los tópicos que propone, lo primero que salta mientras escribo es que uno de los kappas se esconde en una maceta cuando una hembra de su especie lo persigue para obligarlo a casarse con ella. Normalmente tendemos a recordar los grandes aspectos de las obras literarias, pero, creo yo, también hay que ejercitar al cerebro para recordar esas pequeñeces.

Cuahtémoc Flores

La pera/Carlos Velázquez

Carlos Velázquez/La pera

La pera es una fruta saludable para «La fitness montacerdos» de El Menonita Zen de Carlos Velázquez Kendra es una modelo de fitness, porque su vida gira en torno hacia el estilo saludable y deportivo; posee una dieta balanceada, entre frutas y verduras, leguminosas, carne magra y pocos carbohidratos. Come peras porque son ricas. Siempre se preocupa en mejorar su imagen, pero tiene un lado oscuro: cuando se embriaga le gusta fornicar con obesos.

Rafael Aragón Dueñas

La sandía/Pared Sambrosa

Pared Sambrosa/La sandía

Era pequeña y mamá me llevaba a Samborns. Allí entrábamos a un universo de sandías que me arrancaba la mirada. Me sentía roja como el lienzo, que para mí era un muro con rebanadas de sandías coloradísimas que apenas dejaban respirar a otros objetos y que también cubrían en buena parte el papel del verde de la piel, el blanco entre pulpa y aquella y las semillas negras que eran mi tormento cuando mi madre llevaba la pintura a casa en succulento ovoide real. De Tamayo, oía que decían a las nuevas invitadas, de quién más. Y yo seguía subiendo y bajando por la naturaleza muerta. Cubista, agregaba otra voz, lejos de los monotes de los tres grandotes. Allí crecí, semillita en el rojo del muro sambroso.

Carmen Ballcarce

El barril/De amontillado

De amontillado/El barril

El móvil es la venganza, el cebo un barril de amontillado. El resultado un muro. Montresor ha sido humillado y ofendido por Fortunato hasta el insulto. El carnaval italiano parece el crisol del mal humor de uno y la risa del otro. Montresor tentará a Fortunato a catar un vino amontillado, pero en realidad él va por Luchesi, el mejor catador del rumbo. Así que el pez pica y baja a las catacumbas aduciendo que él es mejor que Luchesi y no dejará ir vivo a ese amontillado. Descienden y Montresor lo hunde mientras le pide que reconsidere dado su estado de salud, tose mucho. Un buen trago enriquece el camino al nicho. En algunos lugares se dice que los niños y las vírgenes tapiadas en las cortinas de las presas sueldan el muro. Aquí no, aquí todo es venganza dulce sin barril de amontillado.

Antonia de la Caldera Ojeda

El gorrito/El trece

El trece/El gorrito

Él no era un simple sombrero, no señor. Era un personaje de abolengo miniatura, con alma de terciopelo rojo y plumón de guajolote, captando chismes y soñando operetas. Aunque parecía tímido, en la oscuridad organizaba bailes con la dama y el valiente. Quiso huir del tablero y posarse en la cabeza del gallo fanfarrón, pero tropezó con la botella borracha y fue a dar a los pies del diablito, que lo usó para guardar dulces. Desde entonces, el gorrito prefirió quedarse en su sitio, coqueto y digno, esperando que alguien cante: «¡El número trece: el gorrito!».

Adso Eduardo Gutiérrez Espinosa

La rosa/Guillermo de Baskerville

Guillermo de Baskerville/La rosa

El frío cala esa mañana y él siente en su pecho una llama: el deseo de conocer la verdad. Piensa en lo maravilloso que sería tener esa rosa. El destino ha juntado a dos monjes: uno ya entrado en años y otro joven llamado Adso. Un hombre no quiere morir y suplica piedad ante los ojos de Guillermo, quien entiende de manera clara que no se debe sentenciar sólo para atemorizar; absurda la decisión del Inquisidor general. Entonces, cada que mastica la hierba, ese y muchos recuerdos vienen a él. Adso lo ve en silencio.

Jesús Humberto Carrera

La calavera/The Punisher

The Punisher/La calavera

El símbolo de la calavera siempre genera pánico entre las personas, porque significa la llegada de Tánatos. La imagen de la muerte está personificada de muchas maneras, pero algunos lo conocen como The Punisher (El Castigador). Un antihéroe que mata al crimen organizado y a toda escoria que perjudica a la sociedad y la paz social. Sus métodos siempre han sido criticados por los enmascarados del Universo Marvel. Sin importarle, The Punisher seguirá impartiendo justicia a su manera.

Rafael Aragón Dueñas

La araña/Arreola

Arreola/La araña

Alimaña de horrorosa dualidad. Se sabe que existe, se adquirió con el saltimbanqui que dio consejos para el cuidado de la migala, aunque desaparece mágicamente y sólo en la mente taladrada por la soledad y ese recuerdo de Beatriz. Extrañamente aparece cuando la desesperación se hace presente. Se muestra en sueños, en realidades alteradas por la zozobra de sentir la mordedura que pondrá fin a la vida, al sufrimiento, a la soledad. Un extraño suicidio asistido, se adquiere el ponzoñoso animal con el fin de dejarla libre en el departamento y que el azar se encargue del resto. Será hoy, mañana, en tres meses, tal vez nunca... «La migala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye».

Mario Alberto Morales González

La chalupa/La huida

La huida/La chalupa

Ahora a esas combinaciones de pepino, cebolla, queso, chile y vinagre, les llaman chalupas, pero éstas eran unas pequeñas barcas que una o dos personas conducían con remos. La lotería era la única que la mencionaba y más bien me llevaba a trajinera, que ciertamente sería una chalupota y reinaba en mi Xochimilco hermoso. Primero lo vi en una película, una pareja pasa de Italia a Suiza en una pequeña Embarcación. Primera Guerra. Él es voluntario estadounidense y ella enfermera y está embarazada. Se aman y atraviesan un lago con remos. Son desertores. Creo que la embarcación llevaba vela. No sé si la imaginé. Tiempo después me llevó el libro mi nieto: *Adiós a las armas* de Ernest Hemingway. Me emociono más la película.

Marcelina Díaz Mares

El camarón/ Kate Chopin

Kate Chopin/El camarón

Pensé: a las damas no le huele la pancha a camarón. Ellas tienen agua, un lujo que no es de todas. En el cuento «La tormenta» de Kate Chopin, Bobinót compra a su esposa Calixta una lata de camarones para que los cocine: «—Te he traído unos camarones, Calixta —presentó Bobinót, sacando la lata de su amplio bolsillo lateral y poniéndola sobre la mesa». La escena remarca los roles sexistas y el poder que reprimen a la mujer en las relaciones. Para emoción de los lectores, el relato va más allá de los roles de género, nos lleva a un espacio de libertad e independencia, desobediencia y pasión, pues Calixta escapa del estereotipo de damita y aunque se ve forzada a cumplir con ciertas tareas asignadas por su género, logra realizar sus deseos momentáneamente. Pues la que come callada come dos veces. Disfrutó de su amante sentadita en la mesa, desnuda y con cubiertos, sin hacer ruido.

Cleone Valadez

Las jaras/ El corazón de las tinieblas

El corazón de las tinieblas/Las jaras

Las conocemos mejor como flechas. Y no encuentro mejor episodio para referirme a las jaras, sino en la breve novela *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Podemos también recurrir a esa otra manifestación que se dice arranca de la novela pero se expresa en lenguaje cinematográfico: *Apocalipsis Now*. En este caso los viajeros a través del río son enfrentados desde la espesa selva con unas varas que parecen inofensivas, hasta que una de ellas atraviesa el cuerpo de uno de los soldados. En el caso del viaje al

Congo, igual una temporada en el infierno, las jaras van tras los extraños. Y una extensión de ellas, las picas, muestran las cabezas de hombres metidos en sus riñas.

Violeta Lorenzini

El nopal/José Emilio Pacheco

José Emilio Pacheco/El nopal

Los cactus, tan americanos; el nopal, tan mexicano. Ambos marca de tránsito, de peregrinación, de migración; marca de identidad (identidad caníbal para los mexicanos). «En la fisura del monumento/el nopal arisco. Victoria/del suelo incorruptible y el tiempo justo/contra quienes pretenden/negar nuestra condición/de lodo quebradizo/y ser como dioses». Resiste, acaso sobrevive, el nopal en sus desiertos; se corona en la adversidad y espina al que se acerca descuidado. Su naturaleza divina, si se piensa con José Emilio, anuncia a los hombres, a las mujeres: las espinas van cayendo conforme la edad, duros por fuera, blandos y resbaladizos por dentro. La ilusión o la trampa nos induce a imaginarlo recortado contra un cielo prístino y cobalto, tránsito de la tierra al cielo: esa es la divinidad que imaginamos.

José Antonio Sandoval Jasso

La campana/López Velarde

López Velarde/La campana

La recuerdo como el orden de la vida comunitaria. Amaneciendo llamaba a 'misa primera', luego marcaba la suspensión de actividades a medio día para rezar el ángelus. El sábado su significado buscaba el catecismo. Su sonido grave y espacioso anunciaba la tristeza y el duelo, la campana doblaba. En domingo y todos los días llamaba a misa. La primera, la segunda, la tercera. Así que la campana clama porque llama. Anuncia la muerte, la reunión urgente o la alegría comunitaria cuando repica, cuando sus sonidos se multiplican y agudizan. Hace unos días anunció la muerte de un papa. Fue López Velarde el que comprometió a la campana de la catedral de Zacatecas a ser reconocida por un papa. Y le tocó a Juan Pablo II: «Y una Catedral, y una campana/ mayor que cuando suena, simultánea/ con el primer clarín del primer gallo,/ en las avemarías, me da lástima/ que no la escuche el Papa». Y la escuchó.

Mónica Muñoz

...yunabuena

Soneto

Luis G. Ledesma

(Fresnillo, 1847-Aguascalientes, 1922)

Periodista y poeta. Reconocido como el poeta del humor y la sátira, cultivos muy raros en la literatura mexicana.

Quisiera verte entelerida y chue,
con un pedazo menos en la bo,
dando gritos agudos como lo,
cacareando como gallina chue:

Alaridos soltando como me,
sin más vestido que rasgada to,
viviendo en lo alto de pelada ro,
o dentro el tronco de una encina hue,

Pero no; sé feliz vive ri
mientras yo me retuerzo en esta hama
donde brusco calor me moritfi;

Tu natal acompaña la alhara
y en obsequio recibes de Mari
un sabroso bistec guisado en K.

Vidas paralelas

Silvia Molina

(Ciudad de México, 1946), narradora, ensayista, editora. Estudió Lengua y Literatura Hispánicas (UNAM). Universidad Autónoma de Campeche le concedió el doctorado *Honoris Causa*. Ha sido directora de la Coordinación de Publicaciones y de la Coordinación Nacional de Literatura del INBA; profesora visitante en la Brigham Young University de Utah; agregada cultural en la Embajada de México en Bruselas, Becaria del CME, del International Writing Program, Universidad de Iowa. Miembro del SNCA. Premio Xavier Villaurrutia 1977 por *La mañana debe seguir gris*. Premio Sor Juana Inés de la Cruz 1998 por *El amor que me juraste*. III Premio de Literatura Juvenil Leer es Vivir 1999 de Editorial Everest de España por *Quiero ser la que seré*, Premio al Mérito Literario Rosario Castellanos 2024, otorgado por el Senado de la República. Algunos de sus libros: *Ascensión Tun, La familia vino del norte, Imagen de Héctor, Encuentros y reflexiones, Muchacha en azul, Matamoros: el resplandor en la batalla*. Su obra ha sido traducida al inglés, francés, alemán e italiano.

Ezequiel Carlos Campos

(Fresnillo, Zacatecas, 1994) es profesor de secundaria y bachillerato. Licenciado en Letras y maestrante en Competencia Lingüística y Literaria por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Premio Estatal de la Juventud 2019 en la rama de Literatura. Es autor de, entre otros, los poemarios *El beso aquel de la memoria, El instante es perpetuo* y *Crónica del desajuste*.

Filiberto García de la Rosa

(Jerez, Zacatecas, 1979) es licenciado en Letras (UAZ), maestro en Intervención Educativa (CEP). Autor de *Cuando llega la ausencia* (ensayo, INMUJE, 2006), coautor en las antologías *Este sol de media noche* (cuentos, IJC) y *Voces de polvo* (PACMY Jalisco) y de «El desencuentro» de la antología *A la mitad del foro* (Agora, 2020); reconocimiento al mejor trabajo de narrativa en los VI Juegos Florales Ramón López Velarde. Ponente en el XIV encuentro de especialistas CUNORTE. Colaboró en los suplementos culturales de *El Sol de Zacatecas, La Jornada y Eslocotidiano*.

Anel Guerrero Rodríguez

(Zacatecas, 2003) es estudiante de la licenciatura en Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Colabora mensualmente como promotora de lectura en Radio Zacatecas 97.9 FM, con el programa *Sonidos de Tinta*. Lectora de tiempo completo.

Diana Hernández Castillo

licenciada en Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Iztapalapa. Maestra y candidata a doctora en Ciencias Sociales y Humanidades en la misma institución, unidad Cuajimalpa (UAM-C). Líneas de investigación: 1) Historia intelectual y de los intelectuales en México, siglos XIX y XX. 2) Estudios de género y del cuerpo en la literatura mexicana, siglos XIX y XX. 3) Historia de las publicaciones periódicas en México, siglo XX y 4) Nuevas geografías históricas y contemporáneas.

María Magdalena López Espinosa

(Zacatecas) es maestra en Enseñanza de la Literatura y maestra en Literatura Hispanoamericana, licenciada en Letras por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Ponente y tallerista en congresos nacionales e internacionales. Actualmente estudia el doctorado en Educación en el Centro de Actualización del Magisterio. Escribe ensayo, poesía, cuento y novela, ha publicado artículos en antologías y revistas, autora de los cuentos: *Los fantasmas vienen de noche, Martes trece, Cuando un amigo se va, Detrás de la puerta y Los delirios del beso*. Su más reciente publicación es la novela *Canción de Cuna para un suicida*.

Aidé Villagrán

cursa la licenciatura en Letras en la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Mónica Judith Macías Villalpando

es doctora en Filosofía e Historia de las Ideas por la UAZ, docente en el Instituto Politécnico Nacional; pertenece a la Red de Innovación e Investigación Educativas RIIED del Instituto Politécnico Nacional. Publicó *La gravedad de los cuerpos* (2020) y *Si permanece el silencio* (2012; Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura «Ramón López Velarde» y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes). Actualmente es candidata a investigador en Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores en México.

Mario Alberto Morales González

(Zacatecas, Zacatecas, 1985) es egresado de la licenciatura de la Unidad Académica de Letras de la UAZ. De manera paralela a la literatura, ejerce el oficio de peluquero desde el año 2000. Practicó el box durante varios años. Incurrió en sus tiempos libres en la música y la pintura.

Andrea Navarro

es egresada de la licenciatura en Letras de la Unidad Académica de Letras de la UAZ.

David Rodríguez Sánchez

(Zacatecas, 1984) es maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas con orientación en Literatura Hispanoamericana y licenciado en Letras por la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Como periodista ha editado los diarios impresos *El Diario NTR* y *Página 24*, así como el digital *Ecodiario*. En 2007 se encargó de la comunicación social del Instituto de Desarrollo Artesanal de Zacatecas (Ideaz). Actualmente se desempeña como camarógrafo deportivo.

Brenda Esmeralda Acevedo Rodríguez

es estudiante de la licenciatura en Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Anai del Socorro López Ponce

es estudiante de la licenciatura en Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

María García Chávez

es doctora en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Su línea de investigación versa sobre la historia cultural y la historia del cine, en particular la narrativa visual, la conformación de públicos y espectadores. Ha participado como ponente en diversos coloquios y seminarios nacionales e internacionales, en los que ha trabajado tópicos relacionados con la línea de investigación señalada, además ha publicado un par de artículos en los que ahonda en la historización de los públicos y diversas temáticas cinematográficas. Miembro de RICiLa (Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano).

Víctor Hugo Herrera Martínez

es docente de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Doctor en Estudios Novohispanos. Egresado de la licenciatura en Letras y de la maestría en Enseñanza de la Lengua Materna de la UAZ.

Montserrat Castañeda

(Zacatecas, México 1991) realizó estudios de Restauración y Conservación de Arte. Ha participado en diversos talleres de poesía y escritura impartidos por autores de gran trayectoria, como Alejandro Toledo y Carmen Villoro. Formó parte del taller de creación y crítica literaria de la UAZ impartido por Juan José Macías, asimismo ha formado parte del taller de poesía del centro de experimentación literaria impartido por el poeta Daniel Medina. Sus textos han sido publicados en medios locales, revistas nacionales y extranjeras como *El Sol de Zacatecas*, *El Guarda textos*, *Microscopías*, *Monolito*, *Perigrafo*, *Falsaria red literaria*, *Efecto Antabús* y *Revista de poesía El Humo*.

Valeria Esparza

(Zacatecas, 2004) es estudiante de Letras por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Comienza en el mundo de las letras desde una temprana edad, lo que la lleva a leer a distintas autoras y autores, con un gusto notorio por la literatura latinoamericana y una inclinación por la poesía. Ganadora de PECDAZ (2021), Premio Nacional de la Armada de México (2022) y distintos premios locales. Ha publicado en revistas y medios locales y nacionales.

Elsa Leticia García Argüelles

es doctora en Literatura Iberoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). Profesora/investigadora (SNI, nivel I), trabaja en el Doctorado en Estudios Novohispanos y en la Maestría en Literatura Hispanoamericana (UAZ). Publicó los libros: *Mujeres que cruzan fronteras. Estudio sobre literatura chicana femenina* (2010), *Las seducciones literarias en la literatura femenina en América* (2014); coordinó los libros: *Palabras vivas. Ensayos de crítica literaria en torno a María Luisa Puga* (2016) y *Clarice Lispector. Rostros, voces y gestos literarios* (Archivos de la Fundación Casa de Rui Barbosa, 2021).

Iazrael García

(Zacatecas, 1995) estudió la licenciatura en Letras en la UAZ; fue ganador de la Primera Edición del Concurso de Poesía de Guadalupe 2019; ha publicado ensayo, poesía y cuento en revistas y páginas virtuales. Ha sido miembro de diversos talleres de creación literaria en el estado. Realizó su tesis de licenciatura sobre mitocrítica aplicada a la novela *Aura* de Carlos Fuentes.

Roberto Ixtlahuaca

(Teúl de González Ortega, Zacatecas, 1983) estudió Letras en la UAZ. Fue beneficiario de Pecdaz durante las convocatorias de 2014-2015 y 2017-2018. Actualmente está interesado en la historia de su municipio.

Gaomy López Galván

estudió en la Unidad Académica de Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas, el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de Michoacán y en El Colegio de San Luis. Docente de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, maestra de escritura creativa, poeta, ensayista. Es autora de los libros: *Locura, pasión y arrebato, el amor en los personajes femeninos de Wendy Guerra y Marcela Serrano, Apuntes de nuestro oficio, Luis de la Rosa Oteiza. Poética de la transición, Anatomía de lo cotidiano, Recetas para los equívocos y Alquimia púrpura*. Radica en Ciudad Juárez.

Rafael Aragón Dueñas

(Zacatecas, 1995) es licenciado en Letras (UAZ) y egresado de la maestría en Competencia Lingüística y Literaria. Ha sido ponente en congresos de literatura CONELL y

CONACREL; fue integrante del taller «Zacatecas Tierra de Lectores», impartido por Martín Solares; becario del Festival INTERFAZ-ISSSTE (2017). Ha publicado cuentos y reseñas en *Abrapalabra*, *Barca de palabras* y en la revista venezolana *Re-Lente*; crónica, ensayo, en *Diáspora* y en medios electrónicos: *Efecto Antabús*, *Citric Magazine*, *Aeroletras.org* y *El guardatextos*; llevó la columna «Narrativa nueva andariega» en *Crítica: forma y fondo*, suplemento de *El Diario NTR*. «En la ventana» fue publicado por *Cartonera La Cecilia* (2014). Obtuvo el Premio Estatal de la Juventud 2023 (categoría literatura).

Cuauhtémoc Flores Ríos

es licenciado en Letras por la UAZ, egresado de la maestría en Competencia Lingüística y Literaria de la misma casa de estudios. Ha publicado en diversos medios. Actualmente se desempeña como redactor en un despacho jurídico.

Alejandro García

(León, Guanajuato, 1959) es doctor en Lingüística Hispánica (UNAM). Fue profesor y director de la Unidad Académica de Letras de la UAZ. Narrador y ensayista. Premio Nacional de Novela «José Rubén Romero» 2002. Autor de los libros *A usted le estoy hablando* (1980), *La noche del Coecillo* (1993), *La fiesta del atún* (2000), *Cris Cris, Cri Cri* (2004), *El nido del cuco. Escondrijos y vuelos de algunas obras literarias del siglo XX* (2006), *Manual muy mejorado de madrigueras y trampas* (2014), *Me volví traidor y no he dejado de serlo* (2019), *Animales y oficios en peligro de extinción* (2021) y *Dodecamerón. Cuentos (a caballo) para pasar todo el año* (2022).

Sonia Ibarra Valdez

(Zacatecas, 1985) es licenciada en Letras, maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas con orientación en Literatura Hispanoamericana por la UAZ y doctora en Estudios Novohispanos en la misma universidad. Promotora literaria y escritora entusiasta. Su narrativa se ha publicado en las revistas *Divulgare*, *Círculo de poesía* y *Punto de Partida*; en la antología de escritoras zacatecanas *Y son nombres de mujeres I*, en *Fémina Fanzine Literario* y en diversos suplementos culturales. Fue integrante del Taller de Crítica y Creación Literaria de la UAZ y del Taller de Creación Literaria de la Universidad Autónoma de Tamaulipas. Es cofundadora y coordinadora del Colectivo Líneas Negras, agrupación dedicada a promover y difundir la literatura escrita por mujeres.

shonita9@gmail.com

Juan José Macías

(Fresnillo, Zacatecas, 1960) es coordinador de talleres literarios, editor y promotor cultural. Poeta, narrador y ensayista. Premio Ramón López Velarde UAZ 1993 por *Ánima ascua* (UAZ, 1994), Premio Nacional Abigail Bohórquez 2008 por *Expansión de las cosas infinitas* (CONACULTA/CCT, 2009). Es autor de los libros: *¡Pucha, qué coño!* (Praxis/ Dosfilos, 1984), *Sensualineal* (Premiâ/UAP/ UAZ, 1989), *La volenté de Deiu/ Deu volente* (Mantis Editores ((Écrits des Forges, 2001))), *La venue d'Holderlin/ Viene Holderlin* (Mantis Editores ((Écrits des Forges, 2001))), *Nadie se pasea impunemente bajo las palmeras* (Azafrán y Cinabrio, 2014), *Buen uso de mi buen derecho* (Taberna Libraria, 2018).

Lorena Medina

es autora del libro de poesía *De ausencias y presencias* (2018, Editorial Literal). Es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas, en la UNAM. Está en proceso de titulación con el tema Consumo de libros académicos digitales no autorizados, sin fines lucrativos, para la Maestría en Diseño y Producción Editorial en la UAM. Cursó un diplomado en Redacción Editorial y Cuidado de la Edición en el Centro Editorial Versal, S. C. Se desempeñó en la industria editorial, en corrección de textos y coordinación de Producción Editorial.

Luis Miranda Rudecino

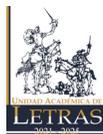
es doctor en Filosofía e Historia de las Ideas por la Universidad Autónoma de Zacatecas, donde se desempeña como docente investigador. A la par de su actividad académica ha publicado los poemarios *Urbe: perspectiva lunar*, *7 Imágenes poéticas 7*; formó parte de *Antología de poetas zacatecanos: En la Barra*. Sus más recientes publicaciones son *Efigies de palabra y de muerte* y *Réquiem Poética*.

Receptáculo



Sonidos de tinta, un espacio donde se fusiona la mirada de la juventud con el encanto de las letras clásicas y actuales

Convocatoria abierta y permanente para colaborar en *Redoma*



Redoma, revista de la Unidad Académica de Letras, recibe propuestas de colaboraciones para las siguientes secciones:

Ensaye

Para ensayo, lo mismo de rigor académico que de abierta creación

Escancie

Lugar para los egresados de lo que fue Escuela de Humanidades, Facultad de Humanidades y Unidad Académica de Letras. Se reciben trabajos de poesía, narrativa y ensayo

Alambique

Para los alumnos en activo, lo mismo de la Licenciatura en Letras que de la Maestría en Competencia Lingüística y Literaria

Arbitraje

Para el ensayo científico apegado a la convención académica de las humanidades

Alquimia

Para poetas nacionales e internacionales

Retorta

Para los narradores del mundo de la lengua de Cervantes

Destile

Para reseñas sobre libros que abonan a la discusión en torno a la creación y a la crítica literaria, así como a su enseñanza

Las colaboraciones deben enviarse al correo redoma@uaz.edu.mx con el asunto

«Propuesta» seguido de la sección a la que se desea inscribir el texto, o mediante la plataforma <https://revistas.uaz.edu.mx/index.php/redoma/about/submissions>.

Requisitos

Las propuestas deberán adjuntar una ficha informativa en Word o PDF con los siguientes datos:

1. Título
2. Sinopsis

Datos del autor

1. Nombre completo
2. Fecha y lugar de nacimiento
3. Correo electrónico
4. Semblanza del autor

Formato de entrega de las propuestas

1. Times New Roman de 12 puntos
2. Márgenes de 2.5 cm por los cuatro lados
3. Interlineado a espacio y medio
4. Párrafo justificado
5. En el caso de que la propuesta incluya imágenes (fotografías, ilustraciones o gráficas), deberán estar incorporadas o insertadas en el texto como referencia y, además, deben enviarse en alta resolución (300 a 400 DPI) en tamaño 960×600 en formato JPG o GIF al correo redoma@uaz.edu.mx.
6. Cuando se incluyan imágenes en los textos, deben incorporarse pies de imagen o pies de foto relacionados con las imágenes mediante algún código alfanumérico para evitar confusiones. Solo se aceptarán imágenes libres de derechos o que pertenezcan al autor del texto.
7. Si se incluyera bibliografía, esta debe aparecer al final del documento en el siguiente orden: autor (iniciando por apellidos), *título*, editorial, ciudad de edición, año.



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL

