grafógrafxs

La revista de literatura de la Universidad Autónoma del Estado de México invita a todos los estudiantes y público en general a sus talleres permanentes de poesía y narrativa, con objeto de formar nuevos escritores, dar herramientas de escritura y crítica, analizar y ampliar el panorama de la literatura contemporánea, técnicas narrativas, lecturas de obras paradigmáticas, poesía visual y sonora, nuevas tecnologías, revisión de las vanguardias históricas y textos experimentales.

Sesiones Gratuitas

POESÍA:
Imparte Sergio Ernesto Ríos
Todos los jueves de 18:00 a 20:00 horas.

Recuerda que puedes integrarte en cualquier momento

&

NARRATIVA:
Imparte Alonso Guzmán
Todos los sábados de 12:00 a 14:00 horas.

Sede: Sala Ignacio Manuel Altamirano del Edificio Central de Rectoría. Instituto Literario núm. 100, Colonia Centro.

Informes: Revista *grafógrafxs*
Carlos Hank González núm. 248-A, Colonia El Hípico,
C. P. 52156, Metepec, Estado de México
Tel. 722 280 03 55, ext. 118 y 123
grafografxs.uaemex.mx
grafografxs@uaemex.mx
Twitter: @grafografxsuaem
Facebook: Grafógrafxs UAEMex





UAEM

Pronombres

EXPOSICIÓN COLECTIVA

Del 30 de agosto al 17 de noviembre de 2019

Galería Universitaria *Fernando Cano*; ubicada en el edificio de Rectoría.
Instituto Literario Ote. Núm. 100. Toluca, Estado de México.
Lunes a viernes de 9 a 19 h. Sábados y domingos de 10 a 16 h. Patrimonio Cultural UAEMex

SDC

ADMINISTRACIÓN 2017-2021

AUTONOMÍA UAEM 75° ANIVERSARIO

Universidad Autónoma del Estado de México

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
Rector

M. en E. U. y R. Marco Antonio Luna Pichardo
Secretario de Docencia

M. en C. Jannet Valero Vilchis
Secretaria de Rectoría

Dr. en A. José Edgar Miranda Ortiz
Secretario de Difusión Cultural

Lic. en C. Gastón Pedraza Muñoz
Director General de
Comunicación Universitaria

M. en A. Jorge E. Robles Álvarez
Director de Publicaciones Universitarias

Grafógrafxs, volumen 1, número 2, octubre-diciembre de 2019, es una publicación trimestral editada por la Universidad Autónoma del Estado de México, Instituto Literario 100 ote., Colonia Centro, Toluca, Estado de México, C.P. 50000, Tel. + 52 722 2-80-03-55, grafografxs.uamex.mx, grafografxs@uaemex.mx. Editor responsable: Sergio Ernesto Ríos Martínez, Secretaría de Difusión Cultural, calle Sor Juana Inés de la Cruz, número 300, Col. 5 de Mayo. Toluca, Estado de México, C.P. 50090. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2019-061018201600-102, ISSN: 2683-1902, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Impresa por Jano, S. A. de C. V., Ernesto Monroy 109, Col. Exportec II, C. P. 50223, Toluca, México, Tel.: 72 22 14 54 63 y 72 22 14 82 67. Este número se terminó de imprimir en septiembre de 2019 con un tiraje de 10,000 ejemplares.
Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.
Se autoriza la reproducción total o parcial del contenido aquí publicado sin fines de lucro, siempre que no se modifique y se cite la fuente completa.

grafógrafxs

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTOR
Sergio Ernesto Ríos

EDITOR
Mauricio Pérez Sánchez

DISEÑO
Javier Gonzalo Paredes Mendoza
Jarini Toledano Gil (portada)

COMITÉ EDITORIAL
Carmen Álvarez Lobato
Yanko González
Reynaldo Jiménez
Josely Vianna Baptista
Mónica Nepote
León Plascencia Ñol
Alberto Chimal
Cristina Rivera Garza
Ana Porrúa
Ángel Ortuño
Julián Herbert

CONSEJO CONSULTIVO
Claudia Gutiérrez Piña
Maricela Guerrero
Carlos Maldonado
Efraín Velasco
Carlos Vicente Castro
Luis Eduardo García
Juana Adcock
Rodrigo Quijano
Cristian de Nápoli
César Panza
Xitlalitl Rodríguez Mendoza

CONTENIDO

5 ¿Cómo escribir sin pérdida de tiempo?
Ángel Ortuño

9 Lo común en la escritura de Briceida Cuevas Cob
Monserrat Acuña

18 *Metal Gear Solid: Snake Eater*, quince años después
Iván Ortega López

26 Poemas
Bruno Brum

30 *Hotel Hastings* comentado
Eduardo Padilla

37 El ensayo de cristal
Anne Carson

45 Abismo

49 La sacralidad en la escritura
Daniela Albarrán

51 Eliminar las semillas

56 El estreñimiento literario
Demian Marín

60 Nota preliminar

61 Cuando vinieron los homosexuales
Luis Panini

69 Panam

71 Legos o expertos
Felipe Antonio Téllez

73 Guajolote

74 Depredadoras celestes
Gabriela Alejandra López Miranda

76 Mosca

78 Proceso creativo
Cecilia Juárez

Ilustración en portada y contraportada:
Un-pulso-de-toro-coronado (2019). Acuarela sobre papel algodón, 23 x 30 cm (Andrea Alzati).
Poema: Andrea Alzati (2019), *Todos mis quchillos*, Valdivia, Komorebi Ediciones.

Colección de poesía *En Marte aparece tu cabeza*
HOTEL UNIVERSO
Xitlalitl Rodríguez Mendoza

grafógrafxs es una revista trimestral de creación literaria de la Universidad Autónoma del Estado de México, la cual aparece en enero, abril, julio y octubre. Su objetivo es publicar textos de poesía, narrativa, ensayo, crónica, traducciones y reseñas y entender la escritura como un territorio intercambiable entre lectores y escritores. *Grafógrafxs* está dirigida a la comunidad universitaria y al público en general, cuenta con formatos tanto impreso como electrónico y se distribuye en forma gratuita.
Esta publicación universitaria tiene el propósito de fomentar el interés por la literatura entre los estudiantes de nivel medio superior y superior, por lo que no tiene carácter lucrativo.

¿Cómo escribir sin pérdida de tiempo?

Ángel Ortuño

1.

"Yo nunca pienso, Boo-Boo", responde el Oso Yogui a su fiel amiguito en el inolvidable capítulo cuando roba una motoneta que ni siquiera sabe conducir. Lo que viene a continuación podría describirse como el curso de poética más apegado a la realidad que jamás se haya puesto en dibujos animados.

No abogo, claro, por la escritura automática, sino por la sintaxis: la manía de unir puntos que sólo son visibles cuando comienzas a trazar la línea que antes no estaba ahí. Sabemos que la línea es la prolongación del punto en el espacio, su duración. Entonces estábamos mintiendo: la línea ya estaba ahí, todo era cuestión de suspenderla para ver los puntos: suspenderla, elevarla, componerla en el aire.

Piensa un momento en cualquier instructivo. Pareciera que sólo esas palabras se interpusieran entre lo que quieres hacer y la realidad. Lleva eso apenas un paso más allá: escribir es el gesto de pellizcar el aire mientras ves una de esas viejas películas en 3-D. ¿Recuerdas cuando lanzabas esas impresionantes patadas voladoras porque tenías tres años y apenas podías levantar tus pies unos escasos centímetros del piso? ¿Recuerdas lo reales que

eran? Piensa unos minutos y recupéralas como la calistenia del poema.

Porque esto es un instructivo, es decir, un obstáculo, una serie de pistas —casi siempre falsas— para escribir poemas.

2.

¿Por qué, dirás, escribir un poema y no cualquier otra cosa? La respuesta es estadísticamente abrumadora: porque cualquier cosa escrita puede ser un poema. El esfuerzo viene después, cuando tratas de que sea algo más (cuento, novela…). Pero si te gusta esforzarte, tal vez debas reconsiderar tu vocación poética. Por acá solemos andar quienes disfrutamos lo repentino, el accidente, lo que pescas al vuelo cuando volteas y eso no estaba ahí hace un momento. ¿No me crees? Bueno, veamos: toma cualquier texto que tengas a la mano, cualquier letrero que estés viendo (menos, claro, este escrito). Ahora, pártelo en trocitos irregulares y amontónalos sobre una hoja en blanco. ¿Es eso un poema? Todavía no, pero así comienza todo: no con una gran explosión, sino con un poquito de risueño estupor.

¿Ya está en trocitos? Bueno, ahora: mídelo. ¿Cómo se hace eso? Leyéndolo en voz alta como si apenas estuvieras aprendiendo a leer (escribir poesía, se sabe, consiste sobre todo en volver al momento en que leer era un gesto asombroso y no una habilidad decodificadora). ¿Cómo suena? ¿Puedes cantarlo? Se vale reacomodar las piezas para que suene de otras formas. De hecho, si lo haces mucho y muy a menudo tendrás pronto lo que se conoce como una "trayectoria" en la escritura de poesía.

Ahora lo siguiente: declara que todo lo que está ahí es a propósito y dáselo a leer a otras personas. Si crees que a tu poema le

falta sentido, no te preocupes: la gente es tan buena que de inmediato te empezará a dar sentido a cucharadas, hasta que sientas que el pobre poema ya no puede más y crecerá chapeteado y hermoso, feliz y sonriente.

3.

Dejamos para el final siempre lo más desagradable. ¿Cómo saber que mi poema es bueno? Comencemos por aligerar la tensión: esa pregunta no existe mientras lo escribes. Si está ahí, deshazte de ella. Y si no puedes, ponte a hacer otra cosa hasta que se te olvide. ¿Ya se te olvidó? Bien. Vuelve a unir puntos hasta que te detenga otra pregunta: ¿ya terminé el poema o podría seguir y seguir y seguir? La respuesta siempre es que podrías continuar. Así que saber cuándo lo terminaste es muy difícil. Lo mejor es apelar a nuestro vicio central: la pereza. Así es: el poema se termina cuando ya te cansaste de escribirlo. Los poemas son como cuando tiras un líquido sobre una superficie: se extienden hasta alcanzar un determinado e imprevisible contorno que dependerá de tantos factores y tal cantidad endiablada de combinaciones que todos preferimos aceptar la mancha (si acaso gritar ¡ay!). El trabajo comienza cuando te detienes a ver la mancha y tratas de asimilarla a figuras conocidas (justo como el juego de tirarse en el pasto panza arriba y ver las nubes). Si no tienes figuritas conocidas, no te apures, las personas y su generosidad estarán ahí para decirte lo que es (o no es) y eso puedes tomarlo para seguir jugando. El problema no será cuándo empezar a escribir sino cómo detenerte. La sintaxis es vértigo, el sentido es el viento que chifla en tus oídos por la velocidad a la que escribes. Sobre todo si vas como un

oso en una motoneta que no sabe conducir pero que hace todo lo que hace porque nadie, ni él mismo, ha dicho alguna vez que eso —justo eso— no puede jamás hacerse.

A escribir, pues.

Ángel Ortuño (Guadalajara, 1969). Licenciado en Letras por la Universidad de Guadalajara. Entre los libros que ha publicado se encuentran *Las bodas químicas* (Secretaría de Cultura de Jalisco, 1994), *Turbo Girl. Historias de la mamá del diablo* (Ediciones Aguadulce, 2015) y *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas* (Universidad de Guanajuato, 2018). Sus textos se pueden encontrar en antologías colectivas y han sido traducidos al francés y al alemán.

Lo común en la escritura de Briceida Cuevas Cob

Monserrat Acuña

En las últimas décadas, para algunas naciones originarias la escritura se ha convertido en una herramienta a través de la cual es posible narrarse lo ocurrido tras la imposición de la matriz colonial-patriarcal en el territorio ahora conocido como América. Asimismo, ha significado un ejercicio de diálogo articulado en dos sentidos: hacia afuera, en tanto que los poetas pertenecientes a poblaciones originarias traducen su cultura y establecen una conversación con Occidente, y hacia adentro cuando representan un modo de construcción de la colectividad y la diversidad de verdades (Tuhiwai, 2012: 195). En ese sentido, es imposible pensarlas desvinculando cuerpos y territorios: existe una relación intrínseca entre la escritura indígena y los movimientos sociales, pues han sido las reivindicaciones de los pueblos indígenas las que han posibilitado la construcción de un canon literario y han abierto espacios para el surgimiento de intelectuales orgánicos (Del Valle, 2013: 6).

La emergencia de la escritura en lengua originaria puede rastrearse a partir de los años sesenta, pero, indudablemente, hay un auge de publicaciones a fines de los ochenta y comienzos de los noventa, que fue acompañado —como bien han señalado especialistas en el tema, como Arturo Arias, Jorge Tapia, Valle Escalante

y Luz María Lepe— por la reconfiguración de las subjetividades indígenas y la puesta en crisis de la hegemonía de las literaturas nacionales (Del Valle, 2013: 7). La escritura de los pueblos originarios puede ser considerada en nuestros días un espacio de resignificación y reapropiación de las identidades. Su manifestación representa "uno de los fenómenos culturales más novedosos en la región" (2013: 1).

Un término como "literatura contemporánea en lenguas originarias en México" resulta ser una categoría amplia y compleja de establecer, en tanto que la atraviesan fenómenos como el surgimiento de un Estado monolingüe y "lingüicida", los contextos sociopolíticos que han posibilitado la construcción de campos literarios interesantes en ciertos territorios, los resultados de la colonización, los esfuerzos desde el interior de las comunidades por revitalizar la lengua, y las trayectorias de los diferentes autores que componen un atlas integrado por 11 familias lingüísticas, 68 lenguas y 344 variedades. Esta amplia categoría incluye a autores que escriben sólo en español y a los que también lo hacen en lenguas originarias; además, quienes escriben en lengua originaria suelen elaborar una segunda versión en la lengua mayoritaria, lo cual añade a la lista el fenómeno de la autotraducción y las discusiones en torno a la idea de versión y original. Cuando hablamos de literaturas indígenas se engloba tanto a escritores hablantes nativos de las 68 lenguas como a aquellos que han aprendido su lengua de herencia en un momento posterior, en un esfuerzo consciente de descolonización y reagenciamiento de su identidad. Por esa razón estas escrituras "representan un posicionamiento político y un lugar de enunciación particular desde el cual el sujeto indígena articula sus lenguajes y sus políticas" (Del Valle, 2013: 3).

A pesar de los beneficios del reciente auge de las literaturas indígenas, la escritura no ha estado exenta de ser un espacio en el que se reproducen las dinámicas de exclusión impuestas por la colonización. Escritura y poder han estado vinculados y, en muchas ocasiones, la primera ha sido usada como sinónimo de alta cultura y ha funcionado como sustento para la suposición de que las poblaciones amerindias eran ágrafas y, por lo tanto, menos valiosas que la cultura hegemónica. Por esa razón se vuelve fundamental recordar que la preferencia por el lenguaje verbal escrito es un capricho de Occidente, que sistemáticamente ha hecho a un lado los múltiples textos elaborados por las culturas de América y cuyos dispositivos resultan tan diversos como los textiles, la oralidad, los quipus, los glifos, la danza y la música.

Al convivir con todas estas otras formas de textualidad, las escrituras indígenas cuestionan la noción de la literatura como lenguaje escrito, en tanto que su tradición no está exclusivamente compuesta por los objetos libros. Estas literaturas se vinculan a otras tradiciones del lenguaje. En este artículo hablaremos específicamente de algunas de las características de la oralidad, pues se toma como estudio de caso la obra de Briceida Cuevas Cob, con la intención de trazar algunas pistas sobre los modos en que la oralidad forma parte del bagaje de la creación poética de la autora.

En un primer momento es importante mencionar que Briceida Cuevas Cob, escritora maya yucateca nacida en Tepakán, Campeche, ha sido reconocida nacional e internacionalmente por su trabajo poético. En 1993 fundó, junto con otros escritores pertenecientes a poblaciones originarias, la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas, A.C. En 2012, fue elegida como representante de Campeche en la Academia Mexicana de la Lengua. Es autora de los libros de poesía *U yok'ol awat peek'/El quejido del perro en su existencia* (1995), *Je' bix k'iin/Como el sol* (1998) y

Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa (2008). También ha participado en diversas publicaciones colectivas y, como resultado de una serie de talleres impartidos en Calkiní, publicó *U ts'íibta'al Cháak* (*Escribiendo la lluvia*, 2011) con textos escritos por niños y adultos de la comunidad. Además de su labor como poeta, es reconocida por su trabajo para difundir y preservar la lengua maya y la literatura en lenguas originarias de México.

Briceida Cuevas Cob escribe en maya yucateco, maayat'aan, una lengua amerindia derivada del tronco mayense y hablada principalmente en Yucatán, Campeche y Quintana Roo. La lengua maya yucateca es la segunda lengua originaria con mayor número de hablantes en México, después de la lengua náhuatl. Actualmente se escribe con caracteres latinos, con un sistema establecido en 1984, aunque en el pasado era escrita mediante un sistema de glifos. Existe una cantidad considerable de registros textuales de la literatura maya antigua, como lo son el *Popol Vuh*, *el Chilam Balam* y *Los cantares de Dzitbalché*. Además de esos registros escritos, los relatos han sido también transmitidos de boca en boca, de generación en generación.

El inventario fonológico del maya es muy distinto al del español, ya que en el maya yucateco abundan los sonidos consonánticos sordos y el uso de consonantes glotalizadas, las cuales son un rápido cierre de la glotis que "provoca una suerte de pequeña explosión que se agrega al sonido de cada consonante" (Vapnarsky, 2008: 17). Conocer esas características de la lengua nos puede dar una idea de la creación de la autora e incluso nos hace conscientes, a quienes no somos mayahablantes, de "las resonancias de las armonías y desarmonías vocálicas, el rebote de las glotales, el énfasis de las reduplicaciones silábicas, la trama sutil de las consonantes, sus deslices sibilantes, sus golpes y cortes, sus pulsaciones y cesuras" (2008: 17).

La apuesta de Briceida Cuevas Cob por retomar la voz de su comunidad parte desde el hecho de elegir como disparador de la creación poética la vida cotidiana de la mujer maya. A lo largo de la obra de Cuevas Cob, especialmente en sus libros *Como el Sol* y *Del dobladillo de mi ropa*, es posible observar cómo se retratan los espacios y objetos desde los cuales la mujer maya se desenvuelve:

> Maan,
> a wíimo'obe' ka'atúul chan ch'upalalo'ob tu báaxal looxo'ob táan a p'o'.
> U chéel a páakate' u sinmubaj ti' u yóom.
> Máax ku yilikech je'el u ya'alik ma'atech a muk'yaj.
>
> Señora,
> son tus senos dos niñas que juegan a golpearse cuando lavas.
> El arco iris de tu mirada se halla tendido en la espuma.
> Quien te viera diría que no sufres.
>
> (Cuevas Cob, 2008: 102-103)

Cada poema explora el ritmo de la conversación coloquial, se retoman características de la lengua hablada y de las estructuras tradicionales; sin embargo, el ejercicio poético no se reduce simplemente a la calca al español de formas que parecen novedosas en la lengua mayoritaria, pero que son lugar común en el maya. La autora reelabora y resignifica esas metáforas muertas, toma como materia prima la lengua de la comunidad y la transforma para hacer poesía. Entra en diálogo con sus propias tradiciones y renueva la catacresis de la oralidad mediante la escritura. Briceida pone de manifiesto un profundo respeto por los modos del habla diaria mediante los cuales se expresa la creatividad de la comunidad; por esa razón retoma formas comunes, como la burla, el consejo y las lamentaciones. Un ejemplo

es el poema "Pequeña riña entre la gorda y la flaca", en el cual retoma insultos coloquiales del maya para tejer la anécdota. Cuando una de ellas llama a la otra "—¡Teech tu'ne, u munyali ja' nok' pei!/ Mujer con ropaje nube de tormenta" (Cuevas Cob, 1998: 50), esa frase coloquial colmada de poesía es usada como un insulto para decirle a la otra que no sabe lavar. Abundan en la obra de la autora expresiones extraídas tal cual del habla de la comunidad, pero que han sido retrabajadas, de tal manera que mantienen la cadencia de la expresión común, pero, al mismo tiempo, tienen imágenes llanas, sencillas y profundas, como en el poema "La casa":

Le naja' tu ye'esik u ch'ala'atel
síiskunaja'an tumen ke'el.
Ti' u xa'anil u jo'ole'
tu ch'ajch'ajáankal u yalab ki'imak óolal.
Ti' u táan u yiche'
ts'o'ok u jawal u pokpokxiik' u páakat ku je'elsikubaj tu
[páakab che'il kisneb.
¿Ba'ax k'iin ka wixa'ab u pak'il tumen áak'ab?

Muestra la casa sus costillas
humedecidas por el frío.
De sus cabellos de palma
gotean resquicios de alegrías.
En su rostro
ha cesado de aletear su mirada que descansa en el
[marco carcomido de sus ventanas.
¿Cuándo la noche orinó sus muros?

(Cuevas Cob, 2008: 32-33)

La autora conserva el modo en que la comunidad percibe los sonidos al mantener los ruidos onomatopéyicos del maya en la versión que elabora en español. Esta decisión es especialmente clara en el poema "Canción triste de la mujer maya recién fallecida su madre", en el que Cuevas Cob elabora poéticamente su propia versión del llanto que escuchaba en su lugar de origen. No sólo conserva "Jeiin", onomatopeya del lamento en maya, hay algo que se cifra de la cosmovisión y la singularidad de la cultura que ella es capaz de articular a través de sus poemas:

Je'iiiiiiiiiin, je'iiiiiiiiiin,
in xki'ichpan na',
¿leti' wáaj le áak'ab táan u ji'ik u sen ba' chawakil
wayak' tin wich
wa jach jaaj ts'u tuts'tal a wíinklil,
bey chan tsuutsuy,
utia'al ma' u suut xik'nal?
Je'iiiiiiiiiin, je'iiiiiiiiiin.

Je'iiiiiiiiiin, je'iiiiiiiiiin,
mi madre hermosa,
¿es la noche quien le unta la más larga de las pesadillas
a mis ojos
o es verdad que tu cuerpo se halla tendido,
cual pequeña torcaza,
para no alzar el vuelo más?
Je'iiiiiiiiiin, je'iiiiiiiiiin.

(Cuevas Cob, 2008: 118-119)

Como se ha mencionado, el fondo y la forma de los poemas involucran la vida cotidiana de la comunidad. El lenguaje usado es cotidiano también y, aun así, la autora es capaz de crear imágenes fuertes al interior del texto, que reinventan y miran novedosamente lo común. Esa decisión de retomar lo ordinario es también una decisión política, en tanto que permite a la autora hacer visibles los discursos que son ignorados por la hegemonía. Escribir en lenguas minorizadas, crear desde ellas para formular modos distintos de percibir el mundo, significa también una apuesta por lo comunitario y una posibilidad de abordar subjetividades no planteadas y que resultan estar siempre en resistencia ante los embates del proyecto colonial, patriarcal y capitalista que impera en Occidente. Esto vincula a la obra de Briceida Cuevas Cob con un compromiso político que suma interés a su poesía, además del intrínseco valor literario que esta, por sí misma, tiene.

Referencias

Cuevas Cob, Briceida (1995), *U yok'ol auat pek'/El quejido del perro en su existencia*, Quintana Roo, Casa Internacional del Escritor.

Cuevas Cob, Briceida (1998), *Je' bix k'in/Como el sol*, México, Instituto Nacional Indigenista.

Cuevas Cob, Briceida (2008), *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Cuevas Cob, Briceida (2011), *U ts'íibta'al Cháak (Escribiendo la lluvia)*, Campeche, INALI.

Del Valle Escalante, Emilio (2013), *Teorizando las Literaturas Indígenas Contemporáneas*, Chapel Hill, Editorial A Contracorriente.

Tuhiwai Smith, Linda (2012), *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.

Vapnarsky, Valentina (2008), "Prólogo", en Briceida Cuevas Cob, *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa*, Ciudad de México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, pp. 12-19.

Monserrat Acuña (Querétaro, 1994). Traductora, editora y poeta. Es Licenciada en Estudios Literarios con línea terminal en escritura creativa, y estudiante de la Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe de la Facultad de Filosofía de la UAQ en la línea de estudios sobre literatura indígena, oralidad y etnicidad. Publicó la plaquette *Muñelocos* (Pan Caliente Editoras, 2018). Edita *El Periódico de las Señoras*.

Metal Gear Solid: Snake Eater, quince años después

Iván Ortega López

En su libro *Escuchando a los Doors*, Greil Marcus observa que la peor broma que el tiempo le jugó a los artistas pop de los sesentas fue mostrar que los productos que estos retrataban (las latas de comida, las viñetas de cómic, los anuncios publicitarios, las estrellas de cine y de rock) eran culturalmente mucho menos perecederos que lo que estos pintores creyeron en un principio. El paso del tiempo le mostró a una cultura elitista, que pretendía que sólo sus producciones eran atemporales, que los productos de masas podrían portar consigo valores artísticos y sociales mediante los cuales terminarían por trascender. A quince años de la aparición de la tercera entrega de la saga *Metal Gear Solid*: *Snake Eater*, cabe pensar, de manera similar, cómo es que un producto de masas, como lo es un videojuego, puede permanecer culturalmente (y me atrevería a decir que incluso artísticamente) relevante después de un lapso quizá corto en términos históricos, pero lo suficientemente largo en términos de productos de entretenimiento masivos.

Desde la aparición de *Metal Gear Solid* en 1998[1] se ha considerado a esta saga como uno de los principales ejemplos de la

1 Anteriormente habían aparecido dos entregas, *Metal Gear* y *Metal Gear 2: Solid Snake*, en 2D y, por lo tanto, *Metal Gear Solid* no es la primera entrega de la saga. Sin embargo, fue la primera en ser distribuida a gran escala, así como la primera en aparecer en 3D.

manera en la que los videojuegos podrían ser usados para contar historias. Es sabido que Hideo Kojima, la principal mente detrás de la franquicia, antes de dedicarse a la dirección y desarrollo de videojuegos había albergado la esperanza de hacerse director de cine. Las entregas de MGS son famosas por sus largos pasajes cinemáticos y por las diversas maneras en las que se entretejen la parte "jugable" con la parte "inalterable" de la historia.[2]

La historia de *Snake Eater* es, a grandes rasgos, la siguiente: pocas semanas después de la invasión a la Bahía de Cochinos, un agente norteamericano del recientemente formado equipo Foxhound, llamado Jack, pero cuyo nombre clave a lo largo del juego es Snake, se infiltra en territorio ruso para extraer a un científico de ese país que ha desertado en favor de Estados Unidos. Una vez que encuentra al científico, este le explica que su trabajo en aquel lugar era participar en el desarrollo de un tanque que pueda lanzar misiles nucleares de largo alcance. Justo cuando está a punto de terminar su misión, Snake se encuentra con su antigua mentora, conocida como "The Boss", quien le anuncia que ha desertado en favor de la Unión Soviética y después de vencerlo en combate lo deja por muerto y secuestra a Sokolov, el científico ruso. Como regalo para los rusos, The Boss trae consigo un par de cabezas nucleares. Sin embargo, no puede prever que el oficial con el que pretende trabajar en adelante detonará una de las cabezas nucleares en territorio ruso. Debido a que los rusos habían detectado un avión norteamericano en su territorio poco tiempo antes de la explosión, asumen que es un ataque por parte de Estados Unidos.

2 Un ejemplo claro es el hecho de que esta primera entrega cuenta con alrededor de seis horas de audios de conversaciones por radio, muchas de las cuales son incluso opcionales, pero sirven para desarrollar algunos detalles de los personajes y de las relaciones que existen entre ellos, así como para entender algunos pormenores y secretos del juego. De igual manera, ciertas decisiones tomadas a lo largo del juego alterarán la manera en la que este concluye.

El presidente de Estados Unidos explica a Kruschev, el líder en aquel momento de la URSS, que en realidad todo fue culpa de una agente desertora. Para dejar en claro que Estados Unidos no estuvo involucrado en la explosión deben mandar a un agente, Snake, a que elimine a The Boss y a que destruya el tanque con capacidad nuclear.

Una de las características que más llaman la atención de *Snake Eater*, como texto, es no sólo el aspecto cinemático sino también los paralelismos que pueden encontrarse entre este juego y ciertas expresiones literarias. Si bien es verdad que algunas de sus principales influencias son productos como las películas de James Bond, *Escape de Nueva York* de John Carpenter o *North by Northwest* de Alfred Hitchcock, creo que la manera en la que *Snake Eater* se relaciona con la ficción de espías y de aventuras es similar a las parodias y pastiches de estos géneros realizados por escritores como Anthony Burguess (*Vacilación*), Jean Echenoz (*El meridiano de Greenwich*) y, sobre todo, Thomas Pynchon (*V.*, *El arcoíris de la gravedad* y *Contraluz*). Con Pynchon comparte no sólo una trama barroca y laberíntica, llena de traiciones y de triples espías, sino también una visión hiperparanoica de la historia. El humor completamente absurdo de ciertas situaciones en medio de un escenario sumamente serio y violento, como es una crisis nuclear durante la guerra fría, es también un aspecto en común con la ficción pynchoniana. El juego mismo invita a los jugadores a participar activamente en el humor absurdo.[3] Sí, se trata de una crisis seria, pero el jugador puede pasarse toda la misión usando

3 Mientras escribía este artículo, un jugador canadiense transmitió su partida en vivo vía Youtube. Lo particular de esta partida es que se anunciaba como "vegana" (en el juego, el personaje que utiliza el jugador debe alimentarse constantemente para mantener su energía, y la comida debe obtenerla de las plantas o de los animales de la zona). Al mismo tiempo, a lo largo de casi toda la transmisión, el jugador canadiense usó un uniforme de camuflaje que lleva los colores de la bandera LGBT.

una gorra de cocodrilo o un smoking. Snake es considerado por sus aliados "el soldado perfecto", sin embargo, eso no evita que si el jugador interactúa lo suficiente con la plataforma se descubra que en realidad le tiene miedo a las películas de vampiros. En entregas posteriores incluso se insinúa que Snake cree genuinamente en la existencia de Santa Claus. Si en las novelas de Pynchon aparecen continuamente *kazoos* y *ukeleles* bajo cualquier pretexto durante escenas serias o violentas, su equivalente en la saga de MGS es la caja de cartón, un dispositivo de espionaje supuestamente efectivo, dentro del cual el agente se oculta, cuyo efecto es más bien caricaturesco, pero que los protagonistas a lo largo de la saga insisten en utilizar. Narrativamente, no obstante, el humor no funciona siempre como un contrapeso a la seriedad de la crisis a la que se enfrentan los personajes; también funciona como una trampa que hace que los momentos más trágicos o serios de la trama aparezcan inesperadamente. Sí, el jugador puede tontear junto a los personajes durante horas, sin embargo, eso no evita que, al final, Snake no sólo deba asesinar a su propia mentora, sino también posteriormente enterarse de que no era una desertora, ya que ella estaba intentando llevar a cabo una misión de infiltración altamente secreta que salió mal y ahora su gobierno quiere eliminarla, evidenciando la poca consideración que guarda para con sus soldados.

La perspectiva de la trama en prácticamente todas las entregas de la saga es lo suficientemente ambigua como para hacer creer a un jugador poco cauto que el personaje con el que juega es el "héroe". No obstante, al desenredar todas las tramas es posible apreciar que, por lo general, este "héroe" es más bien un peón incauto de organizaciones secretas o gubernamentales cuyos motivos nunca están del todo claros. De igual manera, por lo general los "villanos" tienen motivos válidos para llevar a cabo

las acciones que realizan.[4] La ambigüedad también se manifiesta en la manera en la que esta saga aborda uno de sus principales temas: el peligro nuclear. Los juegos de *Metal Gear* son explícitamente antinucleares y muestran, por medio de la extrapolación, los riesgos absurdos a los que ha llevado la proliferación nuclear. No obstante, en ellos hay una fetichización del armamento militar de avanzada. Asimismo, son antibelicistas y abogan por una paz mundial y por el fin de la violencia innecesaria; sin embargo, dan carta blanca al jugador para que cometa actos violentos sin que se tomen demasiadas represalias.[5]

Por otra parte, es interesante la forma en la que, a la manera de un escritor oulipiano,[6] Kojima asume todos los requerimientos básicos de un juego de acción como un reto formal que más que restringir su creatividad parece potenciarla. Esto puede verse claramente en cómo presenta a los llamados "jefes", que son un

4 Un ejemplo claro es The Boss, quien actúa siguiendo su sueño de lograr una unificación pacífica del mundo. Ella, también conocida como "The Joy", es un personaje interesante también en términos de género, debido a que, contrario a las convenciones de la ficción de espionaje, principalmente las de obras del estilo de las novelas y películas de James Bond, no aparece como una *femme fatale* hipersexualizada, sino como un personaje complejo, fuerte, autosuficiente y con motivaciones personales poco o nada egoístas. Se trata de un personaje claramente trágico, incluso en el sentido de los personajes del drama clásico griego.

5 Aunque, por lo general, atravesar el juego de la manera menos violenta posible genera recompensas que no pueden ser obtenidas de otro modo.

6 El "Oulipo" o "Taller de literatura potencial" es un grupo literario de origen francés surgido durante la segunda mitad del siglo XX. Los integrantes de este grupo buscaban desarrollar textos a partir de "trabas" o reglas estrictas surgidas a veces de fórmulas matemáticas que seguían al pie de la letra. Uno de los integrantes del grupo definió a los oulipianos como "unas ratas que buscan construir el mismo laberinto del que deben salir".

aspecto fundamental de este tipo de juegos.[7] En *Snake Eater* los enfrentamientos con los jefes no sólo muestran la libertad creativa de los desarrolladores, también apelan a la libertad creativa de los jugadores. En contraste con prácticamente todo el resto de los juegos de acción, en los cuales el acto de enfrentarse a jefes de nivel puede reducirse a disparar y evitar que te maten, aquí es no sólo posible sino necesario ser creativo al momento de enfrentarlos. El juego incluso ofrece una manera "no letal" de vencerlos.

Los dos ejemplos más relevantes en *Snake Eater* son "The End" y "The Sorrow". A "The End", un soldado centenario a quien se le considera "el padre de los francotiradores" y que por alguna razón tiene habilidades fotosintéticas,[8] es posible vencerlo de múltiples maneras, pero hay fundamentalmente tres. La primera consiste en asesinarlo en un momento en el que es transportado en una silla de ruedas desde un muelle hasta una bodega;[9] la segunda, en enfrentarlo en un combate entre francotiradores; la tercera, que también, a su modo, derrumba la cuarta pared, es vencerlo usando el paso del tiempo mismo: si el jugador guarda

7 Uno de los momentos más famosos de la saga, que aparece en la primera entrega, es la pelea con un terrorista con poderes telequinéticos, llamado Psychomantis. En determinado momento, Psychomantis rompe la cuarta pared y apela directamente al jugador, lee su tarjeta de memoria y habla sobre los otros videojuegos almacenados en el dispositivo.

8 En ninguna de las entregas de la saga hay una explicación de las habilidades sobrenaturales de algunos de sus personajes (telequinesis, habilidad para controlar la electricidad, para comunicarse con avispas, para hablar con los muertos, capacidad fotosintética). Algunos reseñistas incluso se han referido a ciertos aspectos de *Metal Gear Solid* como pertenecientes al género del "realismo mágico". Esta etiqueta podría resultar adecuada si bien no en relación con la obra de escritores latinoamericanos, como Gabriel García Márquez, sino, de nuevo, en relación con la obra de Thomas Pynchon o Robert Coover.

9 Quizás el jugador primerizo ni siquiera se percate de que esta opción es posible, debido a que el juego no da ninguna indicación explícita de que eso puede hacerse.

el juego al enfrentar a "The End" y vuelve a este una semana después (o adelanta una semana el calendario de su consola), el francotirador centenario habrá muerto por causas naturales. "The Sorrow", por su parte, funciona como una especie de antijefe, ya que es imposible vencerlo, debido a que es el espíritu de un soldado muerto. Su función es meramente narrativa. Su aparición consiste más bien en echar en cara del protagonista su pasado violento mientras durante un largo monólogo habla sobre el desamparo, la desilusión y la muerte. El jugador, en este pasaje, será atacado por el espíritu de todos los soldados a los que haya asesinado en sus horas de juego.

Al igual que sucede con las enormes novelas de Pynchon, volver a *Snake Eater* es encontrar por primera vez, incluso si llevas años jugándolo, pormenores sumamente específicos que se pasan por alto con facilidad. Si bien hay aspectos del juego que tienden hacia lo absurdo o lo sobrenatural, hay otros de un exagerado realismo que dotan a *Snake Eater* de mayor riqueza y complejidad. Es posible encontrar en línea listas elaboradas por los fans del juego en las que hablan de los detalles que más aprecian o que les parecen más impactantes: la comida fresca se echa a perder antes que la preparada y la carne antes que el pescado; si capturas al periquito de "The End" y lo liberas durante la batalla te mostrará en dónde está el "nido" del francotirador; si el personaje gira demasiado se puede marear y vomitar; si usas camuflaje blanco, las abejas no te atacarán (si fumas tampoco); si usas la gorra de cocodrilo, los perros guardianes no te atacarán, por miedo; si haces explotar los depósitos de comida, los guardias enemigos pasarán hambre y comerán lo primero que encuentren; si logras que los guardias coman comida podrida, enfermarán del estómago; es posible que el personaje desarrolle inmunidad a ciertos venenos si los ingiere repetidamente. Quizá lo que lo

ha convertido finalmente en un clásico es precisamente esta capacidad para seguir sorprendiendo a lo largo de los años no sólo con la inmensa creatividad de sus componentes principales, sino también con detalles que no habían sido notados previamente. El hecho que más me intriga aún hoy es que durante la escena en la cueva, al principio la pantalla es completamente negra y es imposible distinguir el entorno, pero, conforme avanza el tiempo, algunos detalles comienzan a notarse, prácticamente a la misma velocidad a la que el ojo humano se adapta para ver en la oscuridad.

Iván Ortega López (Ciudad de México, 1990). Estudió Letras Inglesas y realizó la maestría en Literatura Comparada en la UNAM. Ha colaborado con diversos medios nacionales, como *La tempestad*, *Marvin* y *Primer cuadro*. Ha aparecido en diversas antologías nacionales de poesía y ensayo.

Poemas

Bruno Brum

FAQ–Preguntas más frecuentes

1. ¿Sobre qué es este libro?
R: Sobre un muchacho barriendo confetis en el pavimento mojado a las cinco de la mañana. Se enamora de la bailarina borracha de la mesa ocho y los dos huyen a México en un carro alegórico.

2. ¿Qué puede esperar el lector de los poemas?
R: El cliente, vulgo lector, encontrará mucha acción y efectos especiales.

3. ¿Por qué *Todo listo para el fin del mundo*?
R: Este título salió por equivocación. El verdadero título del libro es *Una plantación de soya en la cabeza*.

4. ¿Qué es poesía?
R: Una palabra que inventé en el último día de mi infancia y después olvidé.[1]

5. ¿Por qué escribes?
R: Lo más adecuado tal vez sería preguntar por qué continúo escribiendo.

6. ¿Por qué continúas escribiendo?
R: Buena pregunta.

1 Ver Figura 4.

7. ¿Qué pista daría para quien está comenzando?
R: Que termine pronto.

8. ¿Cuál es la función de la poesía en la actualidad?
R: Tráfico de influencias y lavado de dinero.

9. ¿Cuáles son sus influencias?
R: Por favor, espere en la línea.

10. ¿Para qué un nuevo volumen de poesía en el mercado?
R: Gracias por esperar. El libro fue una estrategia conjunta de los departamentos financieros y de marketing que vieron en dicha acción una excelente oportunidad de ganancia de capital social.

11. ¿Tengo que pagar para que la editorial publique mi libro?
R: Inbox.

12. ¿Una página escrita en la computadora con fuente Times New Roman, 12 puntos, equivale a cuántas páginas de un libro?
R: La mayoría de las veces, a ninguna.

13. ¿Cuáles son sus próximos planes?
R: Dar de baja los planes anteriores.

14. ¿Qué es la vida?
R: No soy capaz de opinar.

15. ¿Qué es la vida?
R: La cabra muerta no dice beee.

Joven

Un joven deja los anteojos en un museo
y los visitantes piensan que es una obra de arte.

Un joven deja una obra de arte en un museo
y los visitantes piensan que perdieron los anteojos.

El joven recoge los anteojos del museo
y los visitantes piensan cualquier otra cosa.

Joven, colabore.

No soy bobo

¿Cuántos likes merece esta linda sonrisa?
¿Esta chela con los compas de la chamba?
¿Este viaje inolvidable?
¿Y esta noticia fresquecita, cuántos?
¿Este filete al vino tinto?
¿Esta cafetera nueva?
¿Este clima de romance?
¿Este programa en familia?
¿Cuántos vale mi poodle?
¿Mi fe?
¿Mi tattoo?
¿Esta música que resume todo?

¿Este video?
¿Este meme?
¿Este entrenamiento a cielo abierto?
¿Este panfleto?
¿Esta jugada de crack?
¿Y este poema de Clarice Lispector?
¿Este mensaje en la camiseta?
¿Este paseo en bici?
¿Mi historia pasada en limpio?
¿Cuántos likes?
¿Cuántos?
Debe tener algún valor.
Yo no soy bobo, bebé.
Alguna cosa vale.

Traducción de Sergio Ernesto Ríos

Bruno Brum (Belo Horizonte, Brasil, 1981). Es poeta y diseñador. Ganador del Premio Gobierno de Minas Gerais de Literatura, en la categoría Poesía, en 2010. Ha publicado los libros *Tudo pronto para o fin do mundo* (Editora 34, 2019), *Bruno Brum a ritmo de aventura y otros poemas* (Palacio de la fatalidad, 2017) y *Mastodontes na sala de espera* (2011). Coordina el sello editorial Pedra Papel Tesoura desde 2017.

Hotel Hastings comentado

Eduardo Padilla

1.

Dejé la escuela y me fui a vivir a East Hastings con los demás
[fantasmas.
Aquel hotel mausoleo
me abrió sus puertas
como a un hijo que vuelve de la guerra perturbado
pero lleno de gratitud.
Tres pisos de gris angostura
montada encima de una carnicería
donde las moscas bailaban en líneas
la danza que junta a los vaqueros
bajo el hospicio
de la cabeza de cerdo
que flotaba, divina,
en el cielo del escaparate.
Cabeza de neón rosa
¿sólo a mí me cerraste el ojo?
¿sólo yo soñé
que tú intercedías por nosotros,
los niños muertos
de East Hastings?

En cine o en libros, me gusta cuando el relato comienza con una imagen o escena que contiene una versión supercomprimida del resto de la obra. Esta imagen anuncia los temas centrales o exhibe los símbolos gobernantes a manera de acertijo. Una imagen o escena que comprime la esencia de la obra. Eso era lo que yo quería. Fuera de eso, no tenía planeado una estructura. Sólo había tres reglas: 1) Escribir un poema-novela o una mini novela versificada. 2) Escribir un texto autobiográfico a partir de algo sucedido hace 20 años, lo cual aseguraría un cierto grado de deterioro en mi recolección de los hechos y me obligaría a ser imaginativo. 3) Empezar con un estilo relativamente "difícil" y sintético, para que luego este fuera haciéndose más sencillo y directo hasta llegar a un tipo de realismo modesto y casi "transparente", aunque en el fondo igual de alienado que al inicio, lleno de grietas por donde salen insectos, sombras, errores.

2.

Mis vecinos eran hombres y mujeres estoicos
que llevaban la cruz de Cristo
colgando del cuello y del alma.
La jeringa,
la pipa de crack
y el cuchillo improvisado
son también la cruz de Cristo.
Todos ellos se dirigían
a su propio montecillo
donde un romano diligente
y bien organizado
los ayudaría a clavarse

a una cruz que para entonces
ya sería un vago adormecimiento.

La mayoría de mis textos tienen un tono que encuentro natural: ironía, sarcasmo, humor negro. La mistificación y el misterio son otras dos cosas que casi siempre busco y no siempre consigo. Pero mi inclinación es hacia la burla. Con Hotel Hastings, sin embargo, no podía usar ya el mismo tono de antes. La razón de esto… debía serle fiel al recuerdo de las personas que en él describo, esa colección accidentada de parias, perdedores e insomnes del sueño americano. Sentía (aún siento) profunda simpatía y afinidad por ellos. Al mismo tiempo, soy incapaz de tomarme las cosas demasiado en serio y bromeo en automático. No sé vivir sin el efecto distanciador que da la ironía.

La parte más difícil de escribir este libro fue encontrar y balancear su tono. Y luego sostenerlo de un extremo a otro. Lo cálido y lo sardónico rara vez se mezclan.

3.

En mi piso vive
el aprendiz de padrote.
Más allá vive el vendedor de polvos
y al final del pasillo
vive y muere
su único cliente.

Aprendo a ser sociable,
soy felizmente sociable
por primera vez en mi vida.

Conozco a todos y todos
me piden prestado.
Todos menos el carterista.
Su reputación ilumina el corredor por las noches.
El carterista es una leyenda, un artista de otro mundo.
Un iluminado que habla con las manos.
Y sus manos son más bellas
que las de un santo manierista.

Bruno Schulz es uno de mis autores favoritos y una de las influencias conscientes en *Hotel Hastings*. En Schulz, la transición de un realismo meticuloso y plausible hacia la fantasía más elevada —la que desemboca en la mitologización de lo mundano y en la creación de una mitología personal y privada— es perfecta. Y es perfecta porque no tiene costuras o separaciones: todo es un solo flujo.

En todo caso, desde niño pienso que la realidad trastocada, insólita… de Kafka, Poe, Schulz, et al., es mucho más convincente que la nuestra.

7.

Cómo puedo describir Vancouver
si apenas sé describir una silla.

Hay un océano enfrente
y una isla que separa
a los monstruos.
¿Qué pasaría si no hubiera una isla?
¿Se comería el mar a Vancouver?
¿La dormiría en su pecho?

Aquí todo es limpio y estéril,
toneladas de aburrimiento vertical
en el distrito financiero.
Los nuevos tótems no tienen la gracia
de los antiguos—
¿qué es un tótem sin sus animales?
Es la ciudad de Vancouver.

Mejor no vengas.

Este texto viene de dos lugares. Uno, de las (pocas) cartas que le escribí a mi madre (con pluma y papel) en aquella época. El otro, de mi recuerdo imperfecto de una entrevista en blanco y negro al escultor Giacometti. Giacometti hablaba sobre su creciente dificultad para entender el mundo, en puros términos visuales. Decía que después de haber tenido una extraña experiencia en un cine su ojo analítico se había descompuesto. Ahora todas las personas le parecían la misma… el mismo ruido de líneas en cada rostro. Sea lo que sea que él haya dicho, lo importante es que el pintor-escultor ya no podía describir nada bien con su arte. Todo era un problema insuperable. "Ya ni siquiera puedo dibujar bien una silla". Esto lo decía con un aire peculiar… una mezcla de desesperación y estoicismo irónico. El entrevistador le decía entonces que la suya era una posición envidiable, pues el mundo entero podía entenderse como un continente nuevo, listo para explorar y ser conquistado. Giacometti lo veía con incredulidad. "¿Le parece a usted… envidiable… mi problema?" La cara del entrevistador nunca aparecía dentro de cuadro, pero estoy seguro de que, en ese momento, su rostro era el rostro de un imbécil.

9.

Hay color en Vancouver,
hay grises y blancos.
Mucho gris, sobre todo.

Un azul deprimido.

Hay también mucho verde, sabes,
a los canadienses les salen árboles
de todas partes.
Pero sólo en verano el verde sale a pregonar.

El resto del año el cielo es un glaucoma

un velo mortuorio hecho de asbestos

un burócrata que te va aplastando lento,
sin que te duela.

Aquí hay un juego que me gusta y que aprendí a jugar cuando escribí *Blitz*, o tal vez desde antes: escribe un poema que no parezca un poema. Piensa que es cualquier otra cosa, un cuento, un ensayo. Tal vez ni siquiera es literatura. Tal vez es algo que piensas de manera interrumpida mientras lavas la ropa. Tal vez es una voz que comienza a hablar en tu cabeza mientras el dentista te saca una muela. Como sea, lo importante es que no es un poema. Y, sin embargo, la poesía, sea lo que eso sea, se asoma, justo al filo de tu visión. En cada pequeña frase resuena, apenas, el humilde espectro de lo poético. El juego exige que el poema que no parece

poema se mantenga oculto, que pase desapercibido y que se vaya tensando. Al final, la tensión y la energía acumulada harán su trabajo. Saltará el muñeco grotesco desde el interior de la caja. Sin anuncios, sin costuras, el texto dará el volantazo, y el vehículo se desplomará por la barranca de la imaginación poética.

Eduardo Padilla (Vancouver, 1976). Es autor de *Zimbabwe* (El Billar de Lucrecia, 2007), *Minoica* (escrito en colaboración con Ángel Ortuño, Bonobos, 2008), *Mausoleo y áreas colindantes* (La Rana, 2012), *Blitz* (Filodecaballos, 2013), *Un gran accidente* (Bongo/3pies, 2017) y la antología *Paladines de la Auto-Asfixia Erótica* (Bongo Books). Su libro más reciente es *Hotel Hastings* (Cinosargo, 2018).

El ensayo de cristal

Anne Carson

Tres

Tres mujeres sentadas en silencio en la mesa de la cocina.
La cocina de mamá es oscura y pequeña
pero al otro lado de la ventana
se encuentra el páramo, inmóvil gracias al hielo.
Se extiende hasta donde alcanza la vista

millas sobre la monotonía del llano hasta un cielo blanco y opaco.
Mamá y yo masticamos la lechuga cuidadosamente.
El reloj de pared de la cocina
emite un zumbido andrajoso que cada minuto

salta por encima del doce.
Tengo a Emily en la p. 216, apoyada de pie en la azucarera
sin embargo, en secreto observo a mamá.

Cientos de preguntas golpean mis ojos desde adentro.
Mi madre analiza su lechuga.
Cambio a la p. 217.

"En mi vuelo a través de la cocina derribé a Hareton
quien utilizaba una silla del corredor
para ahorcar una camada de cachorros…"

Es como si a todas nos hubieran colocado
dentro de una atmósfera de cristal.
De vez en cuando un comentario atraviesa el cristal.
Impuestos sobre el patio trasero. El melón no está bueno,

es muy pronto para melones.
El estilista del pueblo encontró a Dios,
todos los martes cierra su local.
De nuevo hay ratones en el cajón de los paños.
Pequeñas bolitas. Masticando

las esquinas de las servilletas, si supieran
cuánto cuestan hoy las servilletas de papel.
Lluvia esta noche.

Lluvia mañana.
El volcán en las Filipinas vuelve a hacer erupción. Cuál era su nombre
Anderson murió, no, no Shirley

la cantante de ópera. Negra.
Cáncer.
No estás comiendo la guarnición, ¿no te gusta el pimiento?

Al otro lado de la ventana puedo ver hojas muertas
tamborilear sobre el llano
y restos de nieve arañada por la suciedad de pino.
En medio del páramo

donde el suelo baja de nivel,
el hielo ha comenzado a aflojarse.
Entran las negras aguas del mar adentro

fermentándose como la ira. Mamá habla de pronto.
Eso de la psicoterapia no te está ayudando mucho, ¿verdad?
No lo estás superando.

Mamá tiene su propia manera de evaluar las cosas.
Law nunca le agradó mucho
pero le gustaba la idea de que tuviera un hombre
y siguiera adelante con la vida.

Bueno, él es de los que toman y tú eres de las que dan,
espero que funcione,
fue todo lo que dijo después de conocerlo.
Para mí dar y tomar no eran más que palabras

en aquel tiempo. Nunca antes me había enamorado.
Fue como una llanta rodando colina abajo.
Sin embargo, temprano esta mañana mientras mamá dormía

y yo estaba en el piso de abajo leyendo
la parte de *Cumbres Borrascosas*
donde Heathcliff aferrado a la celosía,
sollozando durante una tormenta, le dice
¡Entra, entra! al fantasma de su bien amada,

yo también caí de rodillas sobre la alfombra y me lamenté.
Ella sabe cómo colgar cachorros,
esa Emily.

No es como tomar una aspirina, ¿sabes?, le contesto tímidamente.
El Dr. Haw dice que el duelo es un proceso largo.
Ella frunce el ceño. ¿Qué caso tiene

todo eso de ordenar el pasado?
Ah —extiendo mis manos—
¡Me impongo! La veo a los ojos.
Ella sonríe. Sí, eso haces.

***

Cocina

Cuando entro la cocina se encuentra tan silenciosa como un hueso.
Ningún sonido viene del resto de la casa.
Espero un momento
luego abro el refrigerador.

Brillante como nave espacial exhala una fría confusión.
Mamá vive sola y come poco
pero su refrigerador siempre está repleto.
Después de sacar el bote de yogur

debajo de un ingenioso arreglo de sobras de pastel de Navidad
envuelto en aluminio y frascos de medicamentos con receta
cierro la puerta del refrigerador. El azul del atardecer

llena la habitación como una corriente marina que se repliega.
Me recargo contra la tarja.
La comida color blanco es mi favorita

y prefiero comer sola. No sé por qué.
Una vez escuché a unas niñas cantar
una canción del día de mayo que decía:

Violante está en la alacena
Mordisqueando un hueso de carnero
Cómo lo mordisquea
Cómo lo araña
Cuando se siente sola

Las niñas son crueles consigo mismas.
En alguien como Emily Brontë,
quien toda su vida fue niña a pesar de su cuerpo de mujer,

la crueldad se filtró a través de todas las grietas de su vida
como la nieve en primavera.
En varias ocasiones podemos verla arrancándosela
con un gesto igual al que ponía al cepillar la alfombra.

¡Razona con él y después latiguéalo!
fue la instrucción (seis años de edad) que le dio a su padre
acerca del hermano Branwell.

Y cuando tenía 14 y fue mordida por un perro rabioso
se lanzó (eso dicen) a la cocina
y tomó las pinzas calientes detrás de la estufa
y las colocó directo en el brazo.

La cauterización de Heathcliff tardó más.
Más de treinta años según el tiempo de la novela,
desde la tarde de abril cuando sale corriendo
por la puerta trasera de la cocina
y desaparece en el páramo

por haber escuchado casualmente
la mitad de una oración de Catherine
("Casarme con Heathcliff sería degradarme")
hasta la tormentosa mañana

cuando el sirviente lo encuentra harapiento, muerto y sonriente
sobre su cama empapada por la lluvia
en el piso superior de *Cumbres Borrascosas*.
Heathcliff es un demonio del dolor.

Si él se hubiera quedado en la cocina
lo suficiente para escuchar la otra mitad de la oración de Catherine
("para que él nunca supiera cuánto lo amo")

Heathcliff nunca podría haber sido liberado.
Pero Emily sabía cómo atrapar a un demonio.
En vez de alma le colocó

la constante y fría desviación del sistema nervioso
que Catherine tomaba cada vez que dibujaba un suspiro
o ponía en marcha una idea.
Ella partió a la mitad todos los momentos que le pertenecían a él,

mientras la puerta de la cocina permanecía abierta.
No soy ajena a esta media vida.
Pero no hay nada más que eso.

La desesperación sexual de Heathcliff
no surgió de nada parecido a la experiencia vital de Emily Brontë,
hasta donde sabemos. La pregunta,

relacionada con los años de crueldad interior
que pueden convertir a una persona en un demonio del dolor,
vino a ella en la amabilidad de una cocina iluminada
("kichin" según la ortografía de Emily)* donde ella

y Charlotte y Anne pelan papas
e inventan historias con el viejo perro guardián a sus pies.
Hay un fragmento

de un poema escrito en 1839
(alrededor de seis años antes que *Cumbres Borrascosas*) que dice:

> Cual hombre de acero nació igual a mí
> Y fue también un muchacho de pasiones:
> En la infancia debió sentir
> La gloria del cielo veraniego.

* A lo largo de *Cumbres Borrascosas* es posible notar que algunas palabras poseen ortografía distinta de la habitual. Lo mismo podemos encontrar "kichin" (cocina) que "whacher" (observador). Muy probablemente se trata de un error por parte de la autora, sin embargo, para Carson esto supone un elemento poético.

¿Quién es el hombre de acero?
La voz de mi madre me atraviesa
desde la habitación contigua donde ella se encuentra recostada en el sofá.

¿Eres tú, querida?
Sí, ma.
¿Por qué no enciendes la luz?

Fuera de la ventana de la cocina veo el metálico sol de abril
dar sus últimos fríos y amarillos golpes
sobre el sucio platinado del cielo.
Okay, ma. ¿Qué hay para cenar?

Traducción de Andrés Paniagua

Anne Carson (Canadá, 1950). Ensayista, traductora y poeta. Ha obtenido diversos reconocimientos, como el Premio de Poesía Griffin 2001, por *Men in the Off Hours*, así como el Premio T. S. Eliot 2001, por *The Beauty of the Husband*. Sus libros más recientes son *Red Doc>* (Knopf, 2013), *The Albertine Workout* (New Directions, 2014) y *Float* (Knopf, 2016). Se gana la vida enseñando griego.

Abismo

Daniela Albarrán

Tengo una tía que vive sola en una casa a las afueras de la ciudad. La casa es muy vieja, hecha de adobe, de esas grandes y cuadradas. Por fuera tenía un aire de misterio que atraía la atención poderosamente. Por fortuna, mi tía nos invitaba a mi madre y a mí a pasar largas temporadas con ella. Nosotras aceptábamos gustosas porque era el lugar ideal para descansar de la vida citadina.

En la casa había un tapanco, y aunque mi tía aseguraba que era imposible subir y arrancar la puerta que se asomaba del techo de madera, me daba mucha curiosidad. Ella decía que en el tapanco se encontraban cosas de su abuelo, que fue soldado en la guerra, cosas inútiles, y que por eso ya no había intentado abrirlo.

Mi curiosidad pudo más que las razones de mi tía. Me empeñé en averiguar lo que había en ese tapanco. Al principio me costó trabajo abrir la puerta, porque, como bien lo dijo mi tía, estaba atorada. Tuve que utilizar algunas herramientas y dañar mucho el techo para que la puerta cediera.

Cuando la abrí se filtró un rayo de luz, y de él emanaron unas motas de polvo que se metieron inmediatamente en mis ojos. Me los tallé y me dispuse a entrar. El lugar era espacioso, del mismo

tamaño que la sala de la casa. Había muebles viejos, basura, ropa, y un olor a podredumbre que picaba mi nariz. Comencé a explorar los secretos que ahí se guardaban. Lo que hallé no fue de mi interés hasta que vi un baúl. Lo abrí, y encontré muchos documentos, libros, cartas y fotografías. Las fotografías eran del abuelo de mi tía y las cartas pertenecieron a varias generaciones atrás de la de mi familia. Saqué libros, muchos de ellos escritos en francés, portugués y alguna lengua de medio oriente. Claro, mi tía me contó que cuando su abuelo regresó de la guerra se pasó mucho tiempo viajando y aprendiendo distintas lenguas.

Tomé uno de los libros entre mis manos; era muy grueso. Lo hojeé, pero parecía que estaba vacío; lo abrí por la mitad y seguía vacío; lo abrí por la primera página y vi que la hoja estaba llena de letras. Comencé a leerlo. El libro empezaba así:

Tengo una tía que vive sola en una casa a las afueras de la ciudad. La casa es muy vieja, hecha de adobe, de esas grandes y cuadradas. Por fuera tenía un aire de misterio que atraía la atención poderosamente. Por fortuna, mi tía nos invitaba a mi madre y a mí a pasar largas temporadas con ella. Nosotras aceptábamos gustosas porque era el lugar ideal para descansar de la vida citadina.

En la casa había un tapanco, y aunque mi tía aseguraba que era imposible subir y arrancar la puerta que se asomaba del techo de madera, me daba mucha curiosidad. Ella decía que en el tapanco se encontraban cosas de su abuelo, que fue soldado en la guerra, cosas inútiles, y que por eso ya no había intentado abrirlo.

Mi curiosidad pudo más que las razones de mi tía. Me empeñé en averiguar lo que había en ese tapanco. Al principio me costó trabajo abrir la puerta porque, como bien lo dijo mi tía, estaba atorada. Tuve que utilizar algunas herramientas y dañar mucho el techo para que la puerta cediera.

Cuando la abrí se filtró un rayo de luz, y de él emanaron unas motas de polvo que se metieron inmediatamente en mis ojos. Me los tallé y me dispuse a entrar. El lugar era espacioso, del mismo tamaño que la sala de la casa. Había muebles viejos, basura, ropa, y un olor a podredumbre que picaba mi nariz. Comencé a explorar los secretos que ahí se guardaban. Lo que hallé no fue de mi interés hasta que vi un baúl. Lo abrí, y encontré muchos documentos, libros, cartas y fotografías. Las fotografías eran del abuelo de mi tía y las cartas pertenecieron a varias generaciones atrás de la de mi familia. Saqué libros, muchos de ellos escritos en francés, portugués y alguna lengua de medio oriente. Claro, mi tía me contó que cuando su abuelo regresó de la guerra se pasó mucho tiempo viajando y aprendiendo distintas lenguas.

Tomé uno de los libros entre mis manos; era muy grueso. Tenía la mala costumbre de leer la última oración de cada libro que llegaba a mí, así que comencé a leer:

"El libro termina aquí, y con él la historia de quien lo empezó".

Como no entendí qué significaba, regresé a las páginas anteriores, pero nada estaba escrito. Tomé el libro y bajé la escalera que conectaba el tapanco con la sala de estar. Cuando le pregunté a mi tía qué significaba ese libro, ella me gritó que lo soltara y que no se me ocurriera abrirlo. Le pregunté que por qué no podía abrirlo. Me dijo que ese libro estaba prohibido, que mi abuelo lo trajo de un lugar de oriente y que quien lo empieza a leer nunca lo puede terminar. Le dije a mi tía que el libro no tenía nada de malo, y le comencé a leer el principio:

Tengo una tía que vive sola en una casa a las afueras de la ciudad. La casa es muy vieja, hecha de adobe, de esas grandes y cuadradas. Por fuera tenía un aire de misterio que atraía la atención poderosamente. Por fortuna, mi tía nos invitaba a mi madre y a mí a pasar largas temporadas con ella. Nosotras aceptábamos

gustosas, porque era el lugar ideal para descansar de la vida citadina.

En la casa de mi tía había un tapanco. Ella me contaba que en ese lugar se guardaban todos los tesoros del abuelo, que había estado en la guerra. Tenían libros de todas las lenguas, español, griego, ruso, y este libro, que está en manuscrito, muy difícil de leer. Cuando le pregunté a mi tía que por qué no podía leer este libro lo único que me contestó fue: el que lo empieza a leer nunca lo termina.

Me empecé a reír y le dije: ay tía, cómo crees que nunca lo voy a poder terminar; mira, si está bien corto y aparte todas las páginas del centro están vacías; sólo tiene un comienzo. Se lo leí:

Tengo una tía que vive sola en una casa a las afueras de la ciudad…

La sacralidad en la escritura

Daniela Albarrán

Ahora escúchame, he encontrado la palabra justa
Mejor prepárate, tiene algo que a todos asusta
Love of lesbian

Tanto la lectura como la escritura responden a un acto íntimo y sagrado que se logra únicamente en la tranquilidad de la soledad. Por un lado, la lectura parte de un momento en el que el libro y tú como lector son uno mismo; se entra en trance porque leer es como recitar una oración. Leer es tenerle fe a quien estás leyendo porque presientes que en algún momento se te va a revelar como una hierofanía, una verdad sustancial que te va a cambiar la perspectiva de la vida y es que eso provoca la buena literatura, porque hay muchos libros que caen en las manos de un lector, pero no siempre van a tener la misma importancia. Yo los clasifico en libros que me hacen pasar el rato, que me entretienen, por ejemplo, un *thriller* o una novela histórica (mis placeres culposos); luego están los libros que, como diría García Madero, "son mi casita", con los que experimentas un calorcito en el pecho, los que te reconfortan, te dan amor y te hacen sentir bien cuando los lees; pero los pocos son los que Vasconcelos leería de pie, que te hacen levantarte del asiento, se te hincha el pecho y palpita la consciencia, porque al fin pudiste encontrar en esas

líneas algo que en el mundo real te es negado, he ahí la revelación sagrada.

La escritura, por otro lado, está más relacionada con un acto involuntario pero necesario. Saber que algo se posesionó de tu mente, de tus manos y te quema la piel sólo para que salga la enunciación de la palabra sagrada: el *logos*. Porque cuando uno escribe es imposible pensar que el que está escribiendo es uno mismo; por el contrario, nuestro ser se transmuta, como los metales, en un proceso alquímico para crear una *Opus Magna* personal. Por eso es tan cierto lo que dice Huidobro: "el poeta es un pequeño Dios", porque el momento de la enunciación es la creación de mundos (im)posibles, donde ese pequeño Dios construye un nuevo universo, un nuevo hombre y quizá, sólo quizá, cuando logra apoderarse de él, un nuevo lenguaje.

Tanto la escritura como la lectura son actos sagrados y privilegiados que sólo unos cuantos, los elegidos por los dioses, pueden disfrutar.

Daniela Albarrán (Toluca, 1994). Es egresada de la licenciatura en Letras Latinoamericanas de la UAEM y forma parte del taller de narrativa de la revista *grafógrafxs*.

Eliminar las semillas

Demian Marín

Muchas y muy variadas son las maneras, manías y ritos que uno lleva a cabo en sus labores cotidianas. Lo escalofriante llega a suceder en el momento en el que, sin razón aparente, mientras realizamos ese acto tan cotidiano, nos preguntamos por qué lo hacemos.

Ahora, que escribo en la mesa de una taquería mientras espero la primera orden de tacos que me pienso cenar esta noche, llegó a mí ese momento.

Como el de muchos mexicanos, mi paladar está acostumbrado a un taco bien servido, rebosante de grasa, con dos tortillas, cebolla y cilantro finamente picados, salsa verde o roja, y el jugo de un cuarto y a veces hasta medio limón, todos ellos magistralmente repartidos en cada milímetro del platillo.

El tema del limón, muy delicado en este asunto, fue el detonante para mi angustiosa anagnórisis. ¿Cuál es el motivo de quitarle las semillas antes de exprimirlo? He visto a las mejores mentes de mi generación exprimir el limón sin la mesura necesaria que este rito de la preparación del taco requiere.

Llamarlos descuidados era para mí un lugar común. Los que exprimían el limón con todo y semillas para luego espulgar la carne y extirparlas del taco o, peor aún, los que sacaban las semillas de su boca después de dos o tres masticadas y las exhibían como un trofeo me parecían un hato de trogloditas.

¿Pero realmente lo son? ¿No es, más bien, petulancia de mi parte el hecho de querer evitar el contacto de las semillas del limón con la sagrada carne del taco? ¿Y cuántas veces, por más que haya eliminado, uno por uno, los amargos enemigos de un taco bien preparado, no llega a colarse uno que otro, dejando un mal sabor de boca durante el resto de la velada? ¿Y entonces, para qué tanta parafernalia en la vigilancia?

Frente a estas dudas, y ahora que veo resquebrajarse uno de los pilares que sostienen mi tránsito por este mundo, me encuentro ante el vértigo del vacío sartreano. ¿Por qué debo quitar las semillas del limón antes de exprimirlo?, que es lo mismo que decir: ¿por qué no actuar del modo opuesto?

Trato de razonar al respecto. Busco un punto, un asidero que me sostenga en este naufragio existencial. Me parece una idea plausible comenzar por el propósito del acto. Un razonamiento teleológico, que discurra sobre la finalidad de quitar las semillas antes o después de exprimir el limón en el taco, parece ser lo más apropiado en este caso.

¿Cuál es el propósito de quitar las semillas del limón en la extracción del jugo para aderezar los tacos? Me parece que, independientemente de que las semillas sean extraídas del limón o del taco, o de la boca misma, el propósito es el mismo: eliminar el incómodo sabor amargo que se encuentra encapsulado en cada semilla y, por consiguiente, fomentar la agradable experiencia del pleno disfrute gastronómico.

Es necesario, antes de continuar, recalcar el espíritu traicionero del limón y las miles de artimañas que este cítrico guarda para ocultar a los ojos del hombre la presencia de semillas.

Ahora bien, como el fin es uno y los caminos diversos, vale la pena reflexionar sobre la vía ideal. Esto tiene que ver con la manipulación genética y está, por el momento, fuera de nuestro

alcance, ya que, si bien los avances de la tecnología nos han regalado el cítrico ideal, que carece de semillas para disfrute del comensal, la triste realidad indica que un elevado porcentaje de taquerías, no ya de la ciudad, del país entero, no cuentan con esa oferta que solventaría el problema aquí descrito.

Otros métodos igualmente exóticos en las taquerías (no así en los hogares mexicanos) son el uso del exprimidor y de la coladera, ambos excelentes filtros de las molestas semillas.

Una vez desechadas estas opciones, por demás impensables en el enfrentamiento con el cítrico de las taquerías, puedo seguir con las opciones que ya he mencionado. Para ello, llevaré a cabo una rígida investigación de campo que, dividida en tres tiempos, pues tres órdenes de tacos acostumbro comer, me conduzca a la develación final del mejor método para eliminar las semillas.

1. Extirpar las semillas del limón

Esta opción, ya ha quedado claro, hasta antes de esta filosófica inquietud era mi preferida, la más coherente, higiénica y cortés. Sin embargo, como también ya he mencionado aquí, con este método no se logra salvar del todo el peligro de que al momento de exprimir el jugo se cuelen una o dos semillas en los recovecos del taco. Mi experiencia reciente con la primera orden lo confirma: dos semillas en cinco tacos. A esto es necesario añadir que de todos los métodos es el que más tiempo toma, y en ambientes frescos, como el de ahora, genera el grave problema de que el taco se enfría y la tortilla se remoja, en detrimento del sabor. El tiempo, hasta ahora, era un elemento que había pasado desapercibido y que parece ser determinante para la degustación óptima del taco.

2. Recoger las semillas desperdigadas en el taco

Después de terminar con la segunda orden usando este método, el factor del ahorro de tiempo es altamente positivo. Sin embargo, la posibilidad de que una semilla se pierda entre la pomposa orografía de la carne o en las selváticas regiones del cilantro y la cebolla crece hasta en 80%. Y si a esto añadimos el hecho de que para lograr cosechar todas las semillas es necesario no sólo mancharse las manos de grasa, sino profanar el espacio sagrado que ocupan los ingredientes en la superficie de la tortilla, ocasionando severos estragos estéticos y prácticos, esta se vuelve una opción inviable.

3. Reconocer al vuelo las semillas en el bocado y, mediante acto disimulado y sincronizado, eliminarlas

De más está anunciar mi punto de vista otra vez ante esta opción retrógrada y digna de los más altos índices de vulgaridad. El hecho de sacar con la mano un pedazo del bolo alimenticio, aunque sea con tiento y disimulo, es muestra de una falta de educación irrefutable. No obstante, como método para llegar al propósito que he establecido (no debemos olvidar el propósito), ahora que he terminado de comer la tercera orden parece haber demostrado ser uno de los más efectivos. Los tiempos se optimizan al máximo y el porcentaje de activar la mina que representa el amargo sabor guardado en la semilla se reduce considerablemente. Esto, por supuesto, requiere una capacidad especial para diferenciar con la lengua el infierno seminal del paraíso taquero; capacidad que, supongo, se desarrolla con la práctica. Seguramente muchos de los más grandes maestros en el arte del reconocimiento de la semilla de limón en el bocado han pasado por innumerables chascos.

He sabido, por diversos amigos que no se conocen entre sí, que el desarrollo de tal habilidad no es cosa de casualidad, que incluso existe una secta de "illuminati", y que sólo una persona en un millón posee todos los atributos requeridos para formar parte de esta élite. Otra persona, más versada en estos asuntos esotéricos, me aseguró que no se trata de ningún illuminati, sino de un acto de barbomancia, y que los adeptos de esta Orden son reconocidos fácilmente por el modo en el que se llevan la servilleta a la boca para depositar allí las semillas desechadas.

Ante esta perspectiva, aventuro una conclusión que, al menos para mí, me parece satisfactoria: en tanto esperamos que las taquerías democraticen el uso de limones sin semilla, el método más efectivo para tener un momento gastronómico libre del molesto sabor de las semillas en una taquería es sin duda el más asqueroso y retrógrada. Se ahorra tiempo, y la efectividad de la cacería de semillas se eleva casi hasta 100%, pero se requiere tener capacidades especiales o ser barbomago para lograrlo con algo de decencia. Yo estoy lejos de tener dichas capacidades, y más todavía de llegar a formar parte de la Gran Orden de la Barbomancia.

Por lo tanto, en un afán por encontrar el equilibrio entre efectividad y elegancia, prefiero seguir eliminando las semillas directamente del limón o, incluso, si quiero pecar de radical, cargar a partir de ahora con un exprimidor de limones de bolsillo.

Nota de último minuto

En un complejo acto de vanidad, mostré al mesero parte de este escrito. Él, en un momento, dejó de leer y, con un cambio completo en su expresión, me dijo estas enigmáticas palabras: "La barbomancia es una circunstancia; si no la salvamos, no nos salvamos a nosotros".

El estreñimiento literario

Demian Marín

Concibo la escritura como un acto cercano a la escatología: tener una idea, madurarla, es como el proceso de digestión, y hasta ahí vamos bien. El verdadero problema comienza cuando tomo asiento y decido que esa idea se convertirá en un cuento. Me concentro, sudo, aprieto los ojos. Poco a poco va saliendo, a cuentagotas. Y la sensación es la misma que la de un estreñido. Después, cuando ha salido, cuando he puesto fin a ese cuento, el alivio total.

Así es como he escrito la mayoría de mis cuentos. Existen, claro, sus excepciones: historias que se escriben solas. En general me cuesta trabajo, cada palabra es un logro, y al finalizar quedo exhausto; exhausto y feliz.

Los libros que he publicado se han agrupado en proyectos generales o en etapas específicas de mi escritura. El texto que aparece en esta revista, por ejemplo, forma parte de una etapa. La temática es pueril, aparentemente, pero llevada a sus últimas consecuencias se convierte en un gran absurdo, una ópera de tres centavos. Pienso en mi escritura como una oda a la banalidad, y el vacío que esto deja. A estas alturas, pienso yo, después de las grandes obras de la literatura universal que se han escrito sólo nos queda recoger las astillas y tallar en ellas nuestra voz, nuestro arte.

Mis inicios como escritor se cocinaron en los talleres nocturnos que se organizaban en las casas de mis amigos. Juntos hicimos nuestros pininos, juntos crecimos como escritores. Por ese entonces estudiaba Letras Latinoamericanas. El camino común era el de la academia: conocer teorías literarias y aplicarlas, por medio de la crítica, a las grandes obras de la literatura de nuestro continente. Los talleres nocturnos abrieron mis horizontes; fue allí, mientras leía y opinaba sobre lo que escribían mis amigos, mientras escribía y escuchaba opiniones sobre mi escritura, que decidí tomar la ruta de la escritura creativa, más que la académica.

Estos talleres nocturnos se complementaron con los diurnos y, digamos, más institucionales. Mis amigos y yo decidimos aventurarnos primero en el taller que se impartía en la Casa de la Cultura de Toluca, y después en la Biblioteca Urawa, donde se conformó un grupo entrañable, que lleva el nombre de la misma biblioteca. Allí, con el Grupo Urawa, se decidió que publicaríamos nuestros trabajos tallereados; se decidió que el primero en publicar sería yo, y fue así como surgió mi primer libro, que fue más de consumo interno entre los compañeros talleristas, pero que me impulsó a seguir en el camino de la escritura.

Y mis amigos allí estuvieron también, con sus propuestas literarias personales, cada quien con su propio empuje. La juventud y sus locuras permitieron que con esos amigos conformáramos una editorial artesanal y que siguiéramos publicándonos y publicando a los autores que admirábamos. El nombre de la editorial cambió, poco, pero cambió. Al final, por consenso, decidimos que se llamara Mirabilis.

Los avatares de la vida nos llevaron por caminos distintos, pero siempre manteniendo el contacto y ese lazo de amistad, de complicidad, que nos unió en aquel entonces. Yo salí de Toluca y tuve la fortuna de ganar las becas más importantes del país para

jóvenes escritores. Eso me ayudó a perfeccionar mi técnica: el proceso es el mismo, igual de doloroso, igual de estreñido que como al inicio, pero al menos con un producto final de mayor calidad, lo que valió uno que otro premio, incluyendo el XXIII Premio Nacional de Cuento Efrén Hernández, en 2014.

El trabajo literario lo fui conjugando con mi vida de muchacho tímido, después joven amigable, pero aún tímido, y ahora hombre de mediana edad, con la timidez siempre a cuestas. Aprendí otros idiomas, viajé al extranjero, vi muchas películas, jugué ajedrez competitivo; en todo esto, no hice tanto como yo hubiera querido, pero fue suficiente. Lo ideal habría sido conocer más idiomas, viajar más, ver más cine, asistir a más torneos del juego-ciencia. Uno no tiene el tiempo ni el dinero suficiente para lograrlo.

Además, me casé y me convertí en padre de familia, una práctica común en personas de mi edad. Desde el nacimiento de mis hijas, la escritura ha quedado un poco relegada, pues no es nada fácil educar a dos niñas aún pequeñas y mantener la vocación de escritor con la cual vivía 24 horas a diario cuando no tenía esa responsabilidad de progenitor.

Trabajé, por supuesto, porque la vida de escritor no te da para comer por sí sola. Un tiempo edité libros escritos en lenguas que yo no conocía; un reto muy interesante, que me dejó muchas enseñanzas. Luego, trabajé como asesor en la Secretaría de Salud federal, en donde tuve que aprender sobre la marcha a desdoblarme como escritor: mis cuentos debían convivir con el discurso político.

Diariamente escribía, pero mi escritura estaba lejos de aquella propuesta que yo buscaba plasmar en mis cuentos. Las palabras que usaba formaban parte de un aparato utilitario: eran palabras de uso informativo, con mucha retórica, que tenían el objetivo de convencer al oyente sobre los beneficios de programas sociales de

salud, sobre el trabajo realizado por médicos, enfermeras y trabajadores de la salud de todo el país.

Mis trabajos literarios se nutrieron en parte del rigor de la escritura diaria del discurso político. Lloviera, tronara o relampagueara, diariamente debía escribir sobre los temas que se me encomendaran, y el discurso siempre debía sonar fresco, debía reinventarse, para que no pareciera que se repetía.

Aun con el trabajo alejado de la literatura y la subestimada labor de la paternidad, sigo luchando por encontrar los espacios que me permitan leer y, posteriormente, escribir. La lectura para mí ha sido el alimento principal de mi escritura. Quiero seguir alimentando esta vocación, ahora un tanto famélica, porque esa ha sido mi decisión: escribir, desde hace casi 20 años, aunque me cueste, como a un estreñido.

Durante la entrevista que me hicieron los directivos de la Fundación para las Letras Mexicanas a fin de tomar la decisión de otorgarme o no la beca de jóvenes escritores, la última pregunta que me formularon fue: "¿Y qué piensas hacer después de la beca, si te la diéramos?"; yo respondí de forma rotunda: "no sé", y después de reflexionar un poco más, agregué: "sólo sé que no podría dejar de escribir".

Demian Marín (Toluca, 1979). Licenciado en Letras Latinoamericanas por la Facultad de Humanidades de la UAEM. Fue becario de la Fundación para las Letras Mexicanas, en narrativa (2009-2011), y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, en cuento (2013-2014). Sus libros más recientes son: *Tierra Central* (Editorial La Rana, 2015), *Cuentos cangrejos* (Diablura Ediciones, 2015) y *Sueños de humo* (Ediciones de Autor, 2019). En 2014, obtuvo el XXIII Premio Nacional de Cuento Efrén Hernández.

Nota preliminar

Luis Panini

Más de una vez me han preguntado si podría describir mi escritura con una sola palabra. La respuesta siempre ha sido la misma: hiperbólica. Desde la publicación de mi primer libro mis textos han estado plagados de esta afectación. Exagerar situaciones para romper sus fronteras y encontrar nuevos territorios literarios, invariablemente caracterizados por lo irracional, se ha impuesto como una búsqueda constante en mi proceso creativo, como el verdadero combustible que me anima a escribir.

Para muestra el cuento titulado "Cuando vinieron los homosexuales", amparado por una narrativa de "doble filo" que podría interpretarse como homofóbica, pero que también podría asumirse como su opuesto: la denuncia mediante los recursos primigenios de la burla —el humor negro, la parodia, el absurdo, la sátira— para señalar ciertos patrones imperantes en la sociedad, de los cuales se desprenden innumerables estigmas sexuales.

En años recientes he sido testigo de cómo miles de personas han acudido en redes sociales a escritores para averiguar qué tienen que decir sobre este o aquel escándalo. Los escritores no somos la voz del pueblo, mucho menos su conciencia. Jamás debe endilgársenos esta responsabilidad.

Me parece que, sobre todo ahora, la literatura necesita cuentos, novelas y poemas políticamente incorrectos. Es cierto que debemos alzar la voz para denunciar conductas nocivas, pero la ficción nunca debe ser víctima de lo que sucede fuera de su universo, porque esto haría de la autocensura un lugar común.

Cuando vinieron los homosexuales

Luis Panini

El tintineo de sus pulseras los delató. Canturrearon:

—Abran ahora mismo. Somos los homosexuales.

Papá caminó hacia la puerta con los talones elevados, como si le hubiera robado a mamá un par de tacones invisibles. Se asomó por la mirilla. Cuando volvió el rostro tenía un dedo en los labios para indicarme silencio. Me dijo en voz baja:

—No hagas ruido, son los homosexuales. Diles a tu mamá y a tu tía que tengan listo el rifle, por si se ofrece.

Las encontré abrazadas en la habitación, temblando de miedo. Al parecer ya sospechaban lo que ocurría porque enseguida me preguntaron:

—¿Son los homosexuales?

Cuando asentí, ambas se cubrieron las bocas para embotellar sus gritos. A mamá y a mí nos fue imposible anticipar lo que mi tía haría justo después de recibir la noticia. No pudimos detenerla.

—Es que yo no los puedo ver ni en pintura —nos dijo a manera de despedida—. Me dan tanto asco, incluso quienes no se les nota.

Desapareció por la ventana y terminó convertida en algo que con cierto esfuerzo podía reconocerse como el cuerpo de una mujer (son casi treinta pisos de altura). Mamá corrió la persiana

cuando vimos a un grupo de homosexuales vestidos con pantaloncillos cortos de lamé salpicando el cadáver con diamantina. Antes de alejarse para seguir carnavaleando lo cubrieron con una boa de plumas teñidas en color fucsia.

—Qué pesados —dijo mamá.

Habían tomado las calles desde la semana anterior y todavía no se cansaban de protestar y desnudarse en plena vía pública. Después comenzaron los allanamientos de moradas.

—Es que quieren casarse y adoptar niños, o algo así —me explicó ella—. Los que tienen parejas comatosas exigen obtener el derecho de desconectar el equipo médico, los respiradores, las sondas de alimentos, heredar bienes y dinero para gastarlo en ropa de diseñador, cremas hidratantes y antirretrovirales. Son muy dramáticos, casi tanto como las viudas. Nunca beses a otro hombre en la boca, hijo. Nunca ordenes *crème brûlée* en los restaurantes, aunque tengas antojo.

—Abran ahora mismo o derribaremos esta puerta —repitieron los homosexuales.

—En este hogar no somos homófobos —explicó papá para tranquilizarlos—. Por favor, no nos fastidien. Yo siempre me he solidarizado con ustedes. A veces compro chuletas en una carnicería donde trabaja un travesti. Hasta me he quitado el poco vello que me crece en el pecho.

—¿Con cera caliente? —preguntó un homosexual del otro lado de la puerta.

—No, con navaja de afeitar —dijo papá.

—Eso es de heteros sin clase. Abran ahora mismo.

Dejé a mamá inconsolable en la habitación y me acerqué a papá para comunicarle que mi tía era una mancha en la acera.

—Será mejor permitirles entrar. —Traté de convencerlo para que el asunto no se agravara.

—Si los dejamos pasar lo primero que harán será explorarme el ano —dijo él—. O el tuyo, porque algunos son paidófilos. Tampoco olvides que durante el último levantamiento lograron convencer a tu tío de unirse a sus filas. Por eso tu tía los odiaba. Ella lo sospechó unos días después de aquel episodio. Una noche él llegó con las uñas limadas, después comenzó a cocinar con cardamomo, azafrán y páprika. Era una causa perdida.

La puerta se estremeció una vez más.

—Será la última vez que lo solicitamos de buena gana. Abran esta puerta —insistió un homosexual de voz meliflua.

—Les pido otra vez retirarse. Nosotros no tenemos nada en contra de ustedes. Hemos visto todas las películas de Cary Grant.

—Ese era bi. —El timbre tan desagradable de otro homosexual nos obligó a encoger los hombros—. ¿Ya vieron las de Rock Hudson? Luce divino con la Doris Day en *Confidencias de medianoche*.

—¿No se burla de ustedes en esa película? —preguntó papá y, al no obtener respuesta, continuó—. Sí, durante una conversación telefónica con Doris Day él le pregunta si el otro tipo con quien ella salió intentó propasarse. Ella, la mar de ofendida, responde que no. Hudson le dice que entonces es *peor* de lo que pensaba. Ella finge no entender aquellas palabras y él le explica que existe un tipo de hombre muy dedicado a su madre, un tipo de hombre a quien le gusta coleccionar recetas de cocina y comadrear.

—Pero qué atrevido —dijo el de la voz chillona y, tras una patada, la puerta se vino abajo, como si sus goznes estuvieran hechos de azúcar glas. El marco recortó las siluetas prosopopéyicas de tres homosexuales. Más de uno pudo haber creído que se encontraban a punto de ser fotografiados para las páginas de una revista de *haute couture*.

—Llévense al niño si lo desean. —Papá me empujó hacia ellos—. No se los impediré. Yo estoy plagado de almorranas.

Uno de los homosexuales lo desnudó para auscultarle el orificio anal.

—Lo sabía: bello y libre de hemorroides —decretó el manfloro y arqueó una ceja perfectamente depilada.

Mamá apareció con el rifle en la sala de estar. Los homosexuales se llevaron las manos a las mejillas al mismo tiempo. La sincronía de aquel ademán motivado por el espanto era digna de medallas olímpicas.

—Pero qué terrible estampado floral —dijo el primero sobre el vestido que ella llevaba puesto.

—¿Cuándo fue la última vez que consultaste a un dermatólogo, chula? —preguntó el segundo.

—¿Es acaso mujer de verdad, de las de senos y vagina? —escupió el último.

Aquellos graznidos la dejaron atónita. A mamá ni siquiera le quedó voluntad para alzar el rifle y reventarle a cada uno la testa. Se le acercaron para evaluar la condición de su cutis y arguyeron qué colores animarían su aspecto deplorable.

—Quiero verte con un cárdigan verde veneno —dijo uno.

—Un poco de laca de granza en los pómulos ahuyentará ese *look* de difunta —dijo otro.

—Y que el morado eclesiástico siempre te adorne los párpados. —El tercero.

Mamá y los homosexuales se ausentaron algunos minutos y reaparecieron en la sala de estar para develar el cambio de imagen.

—Se parece al travesti de la carnicería —opinó papá.

—Pero qué atrevido —repitió el de la voz chillona—. Si les hemos presentado el último grito de Helsinki, la fiebre de Belgrado, la euforia de Estambul.

—Tan lamentable, la envidia —le dijo otro homosexual a papá—. Pero no te preocupes, cariño. También estamos aquí para actualizar tu apariencia.

Frente a un espejo ovalado le mostraron cómo recortarse los vellos de las fosas nasales.

—Ya no parece morsa —dijo mamá.

Y frente a uno de cuerpo completo le explicaron los beneficios de recortarse los púbicos:

—Libera al pene de su prisión capilar, amilana la rugosidad del escroto y, por ende, incentiva la frecuencia de las caricias maritales.

—Hasta parece que su tamaño aumentó —admitió mamá—. ¿Me aconsejarían algo parecido?

—Sí, chula. Mejoraría tu higiene íntima, porque eso que tienes entre las piernas es una placa de Petri —respondió uno de ellos—. Pero hazlo cuando no estemos aquí. A la vagina ni con un palo de escoba nos animaríamos a tocarla.

Uno de los homosexuales se ausentó y los otros dos le demostraron a mamá una serie de técnicas novedosas para la efectiva limpieza del hogar mediante productos y artilugios venerados hasta el cansancio en infomerciales. El ausente reapareció algunos minutos después. Cargaba un par de obras de arte para contrarrestar, según él, el aplastante y deprimente aspecto heterosexual del domicilio. Así lo gorjeó, regio y con la mandíbula alzada, como si en su momento le hubieran solicitado anunciar la muerte de Ronald Reagan.

En un muro de la sala de estar colgó una fotografía de Mapplethorpe (*Hombre con traje de poliéster*, 1980).

—Qué descaro —aulló papá—. Es la verga de un negro.

—Mentiría si digo que tu visión tan reducida acerca de esta obra me sorprende —contraatacó el homosexual, su voz estoica—.

Si bien es verdad que un miembro viril afroamericano de talla monumental se asoma por la cremallera, me parece un ejercicio inaudito destacar la condición fálico-focal de la pieza. Es cierto que el traje de poliéster hace las veces de telón y enaltece a la sublime trompa genital, pero no tengo la menor duda de que la intención del artista fue realizar un comentario sociológico sobre la opresión económica subyugante del retratado, quien permanece en absoluto anonimato porque el encuadre fotográfico lo decapita y cercena sus piernas y a quien, obviamente, no le alcanzó el salario para adquirir un traje de *tweed*, de terciopelo o de pana, sino, horror de horrores, uno de poliéster —expuso el homosexual.

—A ti ni quien te calle desde que un cagado te explicó por qué un hombre en *El jardín de las delicias* hospeda tremenda juerga en su propio culo —dijo otro—. Al Prado yo no vuelvo, ni en ataúd.

—Es la verga de un negro —repitió papá, pero los homosexuales ignoraron su glosa insistente.

El homosexual versadísimo en crítica y teoría del arte moderno se deshizo de una escultura que descansaba sobre un pedestal por suponerla harto chabacana (trece hombres sentados alrededor de una larga mesa durante lo que parecía ser una tediosa fiesta de despedida) y en su lugar colocó un mingitorio de porcelana esmaltada, obra de Duchamp (*Fuente*, 1917).

Papá caminó alrededor de la pieza. Tenía un dedo en los labios mientras la contemplaba en silencio y reflexionaba sobre su condición hermética.

—Es increíble el poder transformativo del arte moderno —opinó papá—. La interpretación de esta obra adquiere nuevos tintes cuando es colocada en un sitio donde no parece pertenecer. En un cuarto de baño este mingitorio es sólo eso, pero fuera del cuarto de baño su asimilación cambia porque el entorno de su

lectura es víctima de una transgresión casi esotérica. Pueden concedérsele significados múltiples. Bravo —finalizó papá.

—En realidad, el significado de esta obra es inequívocamente genital —argumentó el homosexual versadísimo en crítica y teoría del arte moderno—. El mingitorio carece de sentido si no se le vincula con un miembro viril. La ausencia fantasmagórico-fálica define su razón de ser.

Papá bostezó, se rascó la entrepierna y encogió los hombros. Decidió ignorar la prolongada estancia de los homosexuales que parecía no tener fin y encendió el televisor mientras ellos, en la cocina, le impartían a mamá lecciones culinarias para obtener favores sexuales a cambio.

—Prepárale un sabroso atún de aleta azul sellado a la parrilla con aceite de maní y laqueado con crema de tomate silvestre y cebollas caramelizadas si quieres que te acaricie el Monte de Venus —dijo un homosexual.

—O entrecot de res a la mostaza con mole de higos rostizados y puré de mango bañado en salsa de almendras y una pizca de polvo de frijol si quieres ser penetrada encima de la lavadora durante el ciclo de enjuagado —explicó el segundo homosexual.

—Pero si te quiere orinar en el rostro —advirtió el tercero—, entonces será él quien deba cocinarte una pechuga de pato al vacío servida sobre un espejo de salsa de tomatillo y calabaza ahumada. Y de guarnición una ensalada de gajos de papa y cubos de aguacate y dátiles con reducción de balsámico o salpicada con aderezo de cítricos tatemados.

—Pero que hornee la pechuga cubierta con una costra verde de cilantro y pistache si te quiere defecar encima. Es que esas singularidades demandan más compromiso y dedicación —intervino el primer homosexual y los otros dos asintieron con los ojos cerrados mientras apretaban los labios, que parecían esfínteres.

Papá apenas pudo creer lo que escuchó en el bloque noticioso del mediodía. El gobierno, después de una semana de violencia, por fin se había doblegado ante el *tsunami* de la barbarie homosexual. Una nueva ley había sido aprobada.

—Ya pueden casarse y adoptar niños —anunció papá a voz en cuello.

Los homosexuales se plantaron frente al televisor y, tomados de las manos —como finalistas de Miss Universo—, escucharon en absoluto silencio la voz del comentarista:

—Reiteramos: ya pueden casarse y adoptar niños, mas no cuentan con el derecho de fungir como dirigentes en la Asociación de Scouts o afiliarse a esta institución de manera alguna.

Los homosexuales intercambiaron miradas y en unísono dijeron:

—Inaceptable.

Uno de ellos tomó el rifle. La cabeza de papá estalló con gracia hollywoodense. Un muro blanco de la sala de estar quedó salpicado con la mayor parte de la sangre y masa encefálica, detalle al que uno de ellos le adjudicó maestría artística antes de retirarse:

—Es que ni Pollock pudo haberlo hecho mejor.

Luis Panini (Monterrey, México, 1978). Escritor y arquitecto. Obtuvo el Premio Nuevo León de Literatura 2008. Sus publicaciones más recientes son las novelas *Los Cronopolios I. Las Espirales del Tiempo* (Destino, 2016), *Los Cronopolios II. La oscuridad paralela* (Destino, 2017) y *Los Cronopolios III. La noche infinita* (Destino, 2018), así como su libro de poesía *Destrucción del amante* (UANL, 2016). Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Panam

Felipe Antonio Téllez

Tras el moteado de mis manos
que a diario me preocupa y combina,
incluso con su sonrojo,
se asoma, como sin querer,
ese par menospreciado.

Discreto par, en esencia,
llamativo por historia,
bañado de pasos descuidados
y noches de Bacardí.

Testigos, jueces y confidentes
de guerras sin fusiles,
de guerras con uñas y lágrimas,
de orgasmos,
de múltiples suicidios,
de explosiones que cobijaba
con el dulce de tu aroma.

¿Qué les digo hoy,
que el sótano de tu cama

les está prohibido?
Me miran y siento su reclamo.
Se ahorcan con sus listones,
dibujan, sin que me dé cuenta,
el camino a mi cama, junto a ti.

Mientras, sentado, te desquiero,
porque hasta hoy, el derecho
aún voltea a ver al izquierdo,
cuando de dar un paso se trata,
mientras el izquierdo,
sigue mirando atrás.

Legos o expertos

Felipe Antonio Téllez

La noche es un evento casi místico y en algún punto de ella se incrementa el sentir. Todos pasamos noches de ansiedad, como si de pronto la cama se situara involuntariamente al centro de la habitación, a 100 metros de distancia de cada una de esas cuatro paredes amarillas decoradas con pósters de "The Doors" y comunismo. Creo que tardé diez años en canalizar ese *collage* de sensaciones que la oscuridad y el frío nos restriegan cuando se aprovechan de un mal día. Escribo porque todos necesitamos un refugio. Crear es la mejor forma de lamentarse.

Me declaro aficionado, pero la escritura me recibe grata al abrir la libreta medio *hippie* que compré en el Festival Cervantino de 2008. El bolígrafo escribe igual una receta de Paracetamol que los lamentos que las sábanas de mi cama ya conocen, los de política, amor, futbol, amistad, trabajo, estudio y hasta la frustración de haber perdido el torneo de Fifa 19, organizado por mis amigos el fin de semana, derrota que me costó 20 pesos.

Me siento con la obligación de decir que no sólo los escritores hilan historias a partir de la chamarra del vato que se subió al metro en la estación Mixcoac o de una etiqueta que diga "hecho en Vietnam". Todos tenemos el deber de compartir y

replicar autores como Fabián Casas, quien con palabras nada rebuscadas puede tomar tu mano y llevarte a un muelle solitario con maderas que crujen, entre una farola titilante y lazos amarillos húmedos de espuma, donde hay botes chocando al ritmo del agua y del viento, como una imagen del amor. En materia de poesía todos hacemos corto circuito y catarsis alguna vez, a gritos o entonados, furiosos o enamorados, legos o expertos.

Felipe Antonio Téllez (Ixtlahuaca, Estado de México, 1992). Es médico cirujano. Actualmente cursa el programa de especialización en Medicina Interna (UAEMex) y es jefe de residentes del Hospital General Toluca "Dr. Nicolás San Juan". Forma parte del taller de poesía de la revista *grafógrafxs*.

Guajolote

Gabriela Alejandra López Miranda

Soy la bruja del cuento de mi abuela,
la bruja que vive en el tapanco de la casa del pueblo,
la bruja que se convierte en güilo.

Soy la bruja que por las noches,
para deambular por los caminos de piedra,
se arranca la nariz aguileña y le crece un pico horrible,
se arranca las piernas de humano y le crecen dos patas de guajolote,
se arranca los dos brazos y empieza a cubrirse de plumas negras.

Soy la bruja que, convertida en una bola de fuego,
baja rodando por el camino más oscuro del pueblo.

Soy la bruja que se posa en los árboles
y al pasar los teporochos les quita el sombrero
y les hace sentir sus garras
poniéndoles la piel de gallina
y los pelos de punta.

Soy la bruja que vive en el tapanco y después de una larga noche
de asustar y chupar a muchos niños,
regresa a su casa, se quita las patas de güilo,
se quita las plumas negras,
y se pone el traje de humana,
de humana, que vive en una casa del pueblo,
solitaria y vieja.

Depredadoras celestes

Gabriela Alejandra López Miranda

La bruja aparecía en las historias que mi abuela Elisa nos contaba antes de dormir, en esas noches que entre menos sueño teníamos más terrorífico se tornaba el relato, hasta dejarnos —a mis hermanas y a mí— casi sin ganas de movernos ni respirar. Mi abuela, la Chulis, nos hablaba de mujeres solas, sin hijos, que no querían casarse y vivían en los tapancos de las casas del pueblo; mujeres que tienen el poder de sustituir las partes de su cuerpo por las de un guajolote. Sin saberlo, un día me convertí en una de esas mujeres.

¿Quiénes son las brujas?, ¿por qué resultan tan peligrosas? Las brujas, según Silvia Federici, son esos sujetos que el capitalismo no ha terminado de destruir, son las herejes, las curanderas, las esposas desobedientes, las mujeres que se animan a vivir solas, las *obeah* que envenenaban la comida del amo e inspiraban a los esclavos a revelarse. Me sorprendió que en un texto de Jacques Galinier acerca del sacrificio entre los mazahuas se hablara de una región cercana a mi pueblo, Chapa de Mota, así como de presencias femeninas inscritas no sólo en los registros de la historia europea, sino en las narraciones, en las palabras de mis ancestros, en los relatos de la gente del pueblo; por ejemplo, voces que nos cuentan la historia de "una mujer que estaba en su casa. Estaba

cosiendo cerca de su bebé. De repente vio un hilo que colgaba del techo y que llegaba hasta su hijito. Lo cortó con las tijeras. Al día siguiente encontró sobre el techo de su casa un guajolote muerto. Hizo averiguaciones en el pueblo, y descubrió a una mujer muerta en su cama con el cuello tronchado. Era ella, la bruja".

Esta historia de Galinier se parece a mi poema, y no por casualidad. Él es un antropólogo francés que recopila relatos de comunidades del norte del Estado de México. Las historias de mi abuela Elisa se conectan con esta tradición. Recuerdo que siempre que llegaba un nuevo bebito a la familia había que poner unas tijeras en forma de cruz y una esponjita con alfileres enterrados debajo de su almohada para que no lo "chupara la bruja". Es la primera vez que escribo sobre esto, es la primera vez que lo pienso conscientemente. Mi poema es consecuencia de un ejercicio de memoria, de regresar al lugar del que vengo. El contenido de la escritura puede estar en cualquier parte.

Quien desee profundizar en el tema puede acercarse a estos dos libros:

Galinier, Jaques (1984), *El depredador celeste: notas acerca de los sacrificios en los mazahuas*, en Journal de la Societé des Americanistes, traducción de Ángela Ochoa, disponible en: http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropología/article/view/15735/14946.

Federici, Silvia (2013), *El Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, México, Pez en el Árbol.

Gabriela Alejandra López Miranda (Chapa de Mota, Estado de México, 1987). Es Licenciada en Comunicación por la UAEMex y Maestra en Sociología por la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, institución en la que estudia el doctorado en Ciencias Sociales y Políticas. Es docente en la Facultad de Derecho de la UAEMex e integrante del taller de poesía de la revista *grafógrafxs*.

Mosca

Cecilia Juárez

Vine aquí como la mosca
de un camino largo de regreso de la muerte
vine después de oler las tumbas y con el sol
astillarme los ojos para hacer pedazos mi cuerpo de coleóptero
asir con las patas la mierda del mundo
y volar sola
vine a morir aquí
entre predicadores que hablan de la vida
sus consecuencias y sus premios
predicadores que llenan edificios
con canciones que robaron de algún sitio

vine como judas
como cristo
como juana de arco
como armagedón

mosca

minúsculo cohete arropado entre las mieles de la mierda
vine para cantar sola entre las corrientes

vine a que me odien
me persigan
gasten un tiempo en procurar mi muerte
que de todas formas sucederá muy pronto
vine para hacer invitaciones fútiles
yo sigo el dulce camino de lo podrido
quien no lo haga no comprendo qué hace
devasto la calma y la quietud
pero en silencio casi
quien no lo haga no-comprendo-qué-hace
vine a morir a esta casa sola
encima de las horas que tuve

¡Cómo se siente estar aquí a bordo de esta isla pequeña
que es mi cuerpo!

Acepté la misión del vomitivo
quien no lo haga yo-no-sé-qué-otra-mierda-pueda-estar-haciendo
no sé si lo he dejado claro:
observarlo todo como a mitad de un viaje
eterno y vívido
que ha de emprenderse con los pulgares arriba
¡vivid, volad!
porque de los carroñeros es el reino.

Proceso creativo

Cecilia Juárez

Digamos que puedo escribir gracias al departamento de objetos perdidos que hay en mi cabeza.

Unamuno decía que había escritores ovíparos y vivíparos; estos últimos organizaban todo en su mente y luego lo parían entero cuando estaba listo. Yo hago eso. Y a veces me asusto porque no escribo nada en largas temporadas. En ocasiones intento escribir, pero escribo pura basura de bajísima estofa, ni siquiera de la que hace composta o se recicla, basura-basura de esa que regresan armados con rifles los piratas de Somalia directito a los primermundistas, o de la que abandona una señora en la madrugada sobre un camellón. Después de un tiempo entendí que aun cuando no escribo estoy escribiendo.

Por ejemplo: leo una nota que dice que una serpiente pitón fue encontrada en una piscina. Se trata de Australia, claro, la Costa Dorada. ¿Y qué con que haya sido encontrada ahí? Pues la piscina estaba vacía, así que la pitón pudo resguardarse del sol y sobrevivir hasta que, por azares del destino, alguien llegó a veranear. Ese alguien vio a la pitón y llamó a bienestar animal. Llegaron los veterinarios, sacaron a la pitón de la piscina y se dieron cuenta de que estaba infestada con más de 500 garrapatas. Estaba moribunda porque se había convertido en un edificio de departamentos, la pitón, y aquello ya era una cuestión insostenible.

La nota me da vueltas en la cabeza; sale en la plática. Tengo mis personas favoritas para charlar sobre esas cosas intrascendentes.

Después de hablar sobre el tema y especular hasta los límites de lo absurdo respecto a una serpiente pitón infestada de garrapatas en una piscina vacía de cierta casa de veraneo en la Costa Dorada australiana, hay una frase que suelta mi interlocutora y que me atrapa: pero… son enemigos muy pequeños, ¿no crees? Y me doy cuenta de que tiene razón, que si te dieran a elegir entre brincar a un pozo con garrapatas o a uno con pitones, la probabilidad de que elijas a los insectos es mayor. Pero el elemento definitorio es la cantidad. Y esa es mi chispa: lo que no puedo responder, lo que me intriga, lo que me parece una metáfora de lo humano. Y cargo durante días la imagen de la pitón sometida a la tormenta parasitaria dentro de una piscina vacía. Cargo preguntas.

Entonces sigo con mi vida, pero no olvido a esa serpiente. Me entero de que se recuperó. Qué bueno que le pasó eso en el primer mundo. Acá habrían dicho *uuuy*, *no seño*, *esa ya no se salva*, *ire…**la picarían con un palo*… *ire nomás cómo la dejaron… uy*, *no*, *ya mejor evítele el sufrimiento*… Y habría muerto, la pitón.

Pueden pasar varios días antes de que consiga vaciarme en la hoja; pero cuando lo hago, todo ha sucedido ya en algún sitio de mi cabeza.

Cecilia Juárez (Toluca, 1980). Estudió Literatura. Es locutora, guionista y productora de radio. Su más reciente libro es *Cómo hablar con tu perrx* (Ediciones El Humo, 2019). Ha publicado *Fábulas serie B* (Diablura ediciones, 2017) y *Lobos en un corral de lobos* (Mantra, 2016).

¿Cómo publicar en *Grafógrafxs*?

• *Grafógrafxs* es una revista trimestral de creación literaria de la Universidad Autónoma del Estado de México. Su objetivo es publicar textos de poesía, narrativa, ensayo, crónica, traducciones y reseñas, y entender la escritura como un territorio intercambiable entre lectores y escritores.
• La convocatoria de la revista es permanente. Se recibirán propuestas de publicación de autores de cualquier edad y nacionalidad. Además, se solicitarán colaboraciones a los autores que determine el Comité Editorial o el Director de la revista.
• La publicación podrá solicitar colaboraciones en determinados temas, y estas serán pagadas previa suscripción del instrumento jurídico correspondiente, conforme a la legislación aplicable.
• Derivado de donaciones de libros por parte de casas editoriales a *Grafógrafxs*, esta publicación entrega a alumnos de la UAEM un libro a cambio de la elaboración de la reseña respectiva. Estas reseñas se publicarán en el soporte electrónico de la revista.
• Tanto las propuestas de publicación como las colaboraciones solicitadas deben enviarse a grafografxs@uaemex.mx en archivo de Word, con letra Arial a 12 puntos e interlínea de 1.5.
• En caso de requerir apoyo para redactar la propuesta de publicación o alguna reseña, se sugiere escribir a grafografxs @uaemex.mx. Quienes radican en Toluca, pueden acudir a los talleres de literatura de *Grafógrafxs* especializados en poesía (jueves de 18 a 20 horas) y en narrativa (sábados de 12 a 14 horas), los cuales se imparten en la sala Ignacio Manuel Altamirano del edificio central de Rectoría de la Universidad Autónoma del Estado de México. El equipo editorial de la revista y los coordinadores de los talleres proporcionarán con gusto la ayuda solicitada.
• *Grafógrafxs* efectuará una lectura de pertinencia de las propuestas de publicación. Si se determina que la obra será publicada, el autor recibirá un correo electrónico para dar inicio al proceso de publicación. En dicho correo se adjuntará el instrumento jurídico correspondiente, el cual deberá remitirse a la revista una vez firmado.
• La revista someterá todos los textos por publicar a un proceso de edición y corrección de estilo.
• Las propuestas aceptadas se publicarán conforme al orden de llegada y la disponibilidad de espacio en el número correspondiente. *Grafógrafxs* resolverá si la propuesta aceptada se publicará tanto en el soporte impreso como en el electrónico.
• Las propuestas de publicación, las reseñas y las colaboraciones solicitadas deben ir acompañadas de una breve ficha de identificación, en la que se especificará lo siguiente: nombre, lugar y fecha de nacimiento, estudios y, en su caso, lugar de trabajo, premios y los tres libros publicados más recientes.

Ejemplo:

Claudia L. Gutiérrez Piña (Toluca, México, 1980). Es Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México, autora de *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de* El grafógrafo *y de la obra de Salvador Elizondo* (2016) y coordinadora de los libros *Salvador Elizondo: ida y vuelta. Estudios críticos* (2016) y *Mujeres mexicanas en la escritura* (2017). En 2013, obtuvo el premio a la mejor tesis de doctorado en el área de Humanidades otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 2015.
En las reseñas se deberá incluir, además, la ficha bibliográfica del libro de referencia, la cual contendrá los siguientes datos: autor, título, ISBN, editorial, fecha de publicación y número de páginas.

Ejemplo:

Dora Moro,
Geodón,
ISBN: 978-607-8490-47-9, México
Ediciones Luzzeta,
2018, 41 pp.

• La extensión máxima recomendada para las propuestas de publicación y colaboraciones solicitadas es la siguiente: cinco cuartillas en el caso de cuentos, crónicas y ensayos literarios, y dos cuartillas para reseñas. Se aceptará un máximo de cinco poemas por autor.
• Respecto a los ensayos literarios, se sugiere incluir un máximo de cinco fuentes. Las referencias bibliográficas se deben ajustar al estilo de citas Harvard tanto dentro del texto como al final de este.

Ejemplos:

Dentro del texto:
(Gutiérrez, 69 :2016)

Al final del texto:
Gutiérrez Piña, Claudia Liliana (2016), *Las variaciones de la escritura: una lectura crítica de* El grafógrafo *y de la obra de Salvador Elizondo*, México, El Colegio de México/Universidad Autónoma del Estado de México.

Rosas Montalvo, Álvaro (2011), "Tres sonetos", *La Colmena*, núm. 72, pp. 92-91.