

PIROCROMO

Revista estudiantil



Número 9

Publicación de la carrera de Letras Hispánicas





MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA



Imagen de PORTADA
EL SER
ROBERTO ECHEVERESTE

Índice

(5) Editorial

DOSSIER: Utopías y distopías

(6) El programa de gobierno de la Soberana Convención Revolucionaria, ¿una utopía?
Luciano Ramírez Hurtado

(11) Maravedit
Mikel F. Deltoya

(12) The purge: El sueño americano produce monstruos
Roberto Bolaños Godoy, "Darío D."

(16) Uróboros
Leonardo Durán Siqueiros

OTRAS CREACIONES

(17) Hormigas de Dios y Saudade
Israel Portela de Farias (Passarinho)

(18) Platón ronda en teatros de comedia como un polizonte androide

(20) Houdini Style

(21) Días de Gloria
Aldo Revfaulknest

DOSSIER

(22) La madre del caos. La ciudad en la representación cinematográfica de la distopía, desde la "Metrópolis" expresionista hasta la decadencia de "Los Ángeles en Blade Runner"
Jordi Sitjá Flores

(34) Fahrenheit 451
Si las palabras ardieran
Consejo editorial

(35) Siéntete libre de amar
Jesús Ernesto Macías Gil

(39) En el espejo
Edgar Sánchez Arizmendi

(41) (Monólogo) Revolución 38-D
Roberto Piña



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

DIRECTORIO

Mario Andrade Cervantes
Rector

José Luis García Ruvalcaba
*Decano del Centro de las Artes
y la Cultura*

Ana Luisa Topete Ceballos
Jefa del Departamento de Letras

Víctor Manuel González Esparza
*Director General de Difusión
y Vinculación*

Martha Esparza Ramírez
Jefa del Departamento Editorial

PIROCROMO

Editor:
Estefanía Martínez Medina

Editor adjunto:
Rocío Guadalupe Martínez Jiménez

Consejo editorial:
Andrea Trueba Ruiz
Cynthia Anahí Armas Hernández
Erwin Alonso Ramírez
Juan de Dios Hernández Gómez
Salvador Romo Pérez
Yaneli Jaqueline González Velasco

Consejo consultivo:
Ana Luisa Topete Ceballos
Luis Roberto Bolaños Godoy
Jorge Ávila Storer
Ma. Guadalupe Montoya Soto

Diseño gráfico
L.D.G. María Estela González Acevedo

Contacto
revistapirocromo@gmail.com

Sitios web

revistapirocromo.blogspot.com
www.facebook.com/pirocromo
www.facebook.com/revistapirocromo
www.twitter.com/PIROCROMO

**Pirocromo* es una publicación universitaria sin fines de lucro. Todas las obras presentadas son propiedad de sus respectivos autores.

Fotografía en portada
El Ser de Roberto Echevereste.

EDITORIAL

Ha sido documentado que desde hace mucho tiempo, el hombre posee una inquietud por crear aquello que va más allá de lo real, incluso más de lo que le es posible observar.

Este número de *Pirocromo* ha explotado esa capacidad de abrirse paso en los deseos de lo perfecto, lo soñado, lo temido; esas pretensiones que cada persona tiene en su ser. Es así que se presentan textos fantásticos, o incluso de hechos históricos que resultan inverosímiles, inalcanzables. Se ahonda en los pensamientos que nos causan miedo e impresión. El imaginario hace metamorfosis con la realidad para lograrse.

El material gráfico maneja de manera subjetiva cada una de las utopías o las distopías que están reservadas en la mente de cada persona.





EL PROGRAMA DE GOBIERNO DE LA SOBERANA CONVENCION REVOLUCIONARIA, ¿UNA UTOPIA?

LUCIANO RAMÍREZ HURTADO

Doctor en Historia, profesor e investigador de la UAA

Menos de cuatro meses después de la toma de Zacatecas, la ciudad de Aguascalientes fue elegida, en octubre de 1914, como sede para realizar la Convención Revolucionaria. En ese foro de discusión se replantearon diversos temas trascendentales para el país, con el objetivo de evitar la escisión revolucionaria, acordar cambios drásticos en la dirección política del estado, debatir los problemas socioeconómicos y políticos más importantes que aquejaban a la nación, y proponer nuevas orientaciones y soluciones para diseñar un proyecto de país diferente. Como parte fundamental, se pretendía construir el nuevo Estado nacional emanado de la Revolución mexicana para renovar el régimen político y la forma de gobierno.¹

La Convención fue ante todo un intento de negociación política entre las facciones revolucionarias, aunque también significó una disputa por el poder, un enfrentamiento por imponer su hegemonía y una lucha por el Estado. Representó la asamblea nacional de discusión que precedió al enfrentamiento militar interrevolucionario, a la que acudieron las distintas facciones con el objetivo de presentarse, identificarse, reconocerse y ponerse a prueba; de alguna forma este escenario institucional logró aglutinar a las principales corrientes revolucionarias, conformadas de la coalición antihuertista, para que midieran sus respectivas fuerzas políticas e ideológicas.²

Sin embargo, en ese encuentro más que confluencia hubo confrontación de posiciones, de vertientes y de proyectos políticos, la convención fue el terreno institucional idóneo en donde cada uno de los grupos buscó fortalecer su proyecto revolucionario, al mismo tiempo que procuraban debilitar el de las otras facciones y así tratar de avanzar en sus respectivos planes de hegemonía.

La Soberana Convención de Aguascalientes parecía ser el germen de un Estado nacional, en el que había que hacerse presente para ganar espacios políticos e imponer supremacía. En esta disputa por el Estado, los tres principales gobiernos en desarrollo: el constitucionalista, el villista y el zapatista “para poder ser nacionales y soberanos tenían que imponerse como uno solo, triunfador sobre los demás”.³

La Convención Revolucionaria es un organismo muy difícil de comprender, pues cambió de sede en varias ocasiones, fue modificando su composición y, por lo tanto, reorientando sus objetivos a lo largo de cinco etapas —o quizá seis,

¹ Robert Quirk, *La revolución mexicana, 1914-1915. La Convención de Aguascalientes*, México, Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1989, pp. 36-107; Luis Fernando Amaya, *La Soberana Convención Revolucionaria, 1914-1916*, México, Trillas, 1975, pp. 82-443.

² Jorge Aguilar Mora, *Una muerte sencilla, justa, eterna*, México, Era, 1990, p. 309.

³ Felipe Arturo Ávila Espinosa, *El pensamiento económico, político y social de la Convención de Aguascalientes*, México, INEHRM/ Instituto Cultural de Aguascalientes, 1991, p. 92.



según se vea—, de acuerdo a las circunstancias. Seguir el debate de las ideas tiene, en consecuencia, sus dificultades debido a que una serie de eventos políticos alteraban, con frecuencia, de manera radical la realidad política del momento.

A la primera etapa de la capital no acudieron villistas ni zapatistas, sólo carrancistas. Entre los acuerdos más importantes estuvo el no aceptar la renuncia de Venustiano Carranza como Primer Jefe y Encargado del poder Ejecutivo, la exclusión de los civiles de los debates y el traslado a la ciudad de Aguascalientes.⁴

La etapa de Aguascalientes, la segunda, propiamente no fue la más rica en materia de discusión pero sí la más apasionante y representativa, pues en el Teatro Morelos se dieron cita delegados de las facciones carrancista, villista, zapatista, así como de otros grupos independientes; aquí se declaró la Convención como órgano soberano el 14 de octubre, esto es, como la máxima autoridad del país. Tras la llegada de los enviados del Ejército Libertador del Sur, son ellos quienes le dan un nuevo giro ideológico a los debates, ya que hasta antes del 27 de octubre de 1914 no se había discutido todavía ninguna idea importante de la Revolución, todo se había reducido a declaraciones de buenas intenciones y escarceos políticos; los sureños traían la consigna de que para que ellos pudieran formar parte de la asamblea tenían que suceder dos cosas: por un lado acordar la eliminación del “hombre estorbo” de la Revolución (Venustiano Carranza); y por el otro, aceptar la adopción en lo general del Plan de Ayala; ambas cosas las consiguieron con gran facilidad. Luego de que la Convención decidió cesar en sus puestos a Venustiano Carranza como Primer Jefe y Encargado del Poder Ejecutivo, y a Francisco Villa como Jefe de la División del Norte por considerar que éste era parte sustancial del problema, la discusión ideológica se interrumpió por espacio de dos meses. En Aguascalientes, además, se nombró al general Eulalio Gutiérrez como Presidente provisional de la República.⁵

Fue hasta enero de 1915, en su tercera etapa —nuevamente en la Ciudad de México—, cuando se reanudó la discusión en torno al Programa de Gobierno. El tema del parlamentarismo como régimen político cobró fuerza luego de la defección de Eulalio Gutiérrez, pero la Soberana Convención se tiene que mudar a Cuernavaca, Mor., donde los delegados por cuestiones ideológicas se dividen en dos partidos: el Norte (villistas) y el Sur (zapatistas). A finales de febrero en esa ciudad —en su cuarta etapa—, bajo la hegemonía de los sureños, se comienza a discutir de manera más amplia y cuidadosa el Proyecto de Reformas de la Revolución, aunque fue hasta la primera decena del siguiente mes cuando ese organismo toma acuerdos relevantes al aprobar la destrucción de los latifundios, la devolución de ejidos a los pueblos despojados de ellos, la creación de bancos agrícolas, realización de obras de comunicación y de irrigación para el fomento de la agricultura; asimismo, quedaron prohibidos los monopolios, en lo que respecta al control de los recursos naturales (la cuestión del petróleo y la legislación minera, por ejemplo); por esos días se tocan temas en torno a la supresión de la vicepresidencia, la autonomía de los municipios y el sistema del voto directo. Dos horas diarias dedicaban a discutir las cuestiones del programa cuando se agotaba el tiempo y debían pasar a otros asuntos. El 11 de marzo se suspendieron los debates en Cuernavaca para trasladar el gobierno de la Convención a la Ciudad de México y reanudar sesiones el día 21 de ese mes.⁶

⁴ Vito Alessio Robles, *La Convención Revolucionaria de Aguascalientes*, México, INEHRM, 1989, pp. 103-120; Amaya, *La Soberana Convención*, pp. 75-102.

⁵ Vito Alessio Robles, *La Convención Revolucionaria*, pp. 125-326; Amaya, *La Soberana Convención*, pp. 105-172.

⁶ Luis Fernando Amaya, *La Soberana Convención*, pp. 190-193, 200-203, 206; 212-232, 238-244.



MATERIAL PARA TOPIAS
Macarena Ramírez



En la Cámara de Diputados de la capital, —en su quinta etapa—, del 22 al 24 de marzo y luego el día 26, continuó la discusión de varios artículos del Proyecto de Programa de Reformas Político-Sociales de la Revolución que habían quedado pendientes: se refrendó adoptar el parlamentarismo como sistema de gobierno en la República; se aprobó el reconocimiento legal de los sindicatos y sociedades de obreros, dependientes o empleados, así como dar garantías a los trabajadores, concediéndoles amplia libertad de huelga y de boicotaje; establecimiento del divorcio de manera formal, protección de los hijos naturales y su reconocimiento ante la ley. Algunos artículos quedaban momentáneamente sin decisión, pues se terminaba el tiempo destinado a su discusión. Abril fue de poca actividad deliberativa, en contraste con la intensidad con la que se combatió en los campos de batalla. El 8 de julio, ante la amenaza de las fuerzas constitucionales, la Convención decide trasladarse a Toluca, Estado de México, ciudad en la que no se pueden tomar acuerdos válidos ante la falta de quórum. Reestructurada a instancias del general Emiliano Zapata, la Convención termina el estudio del Proyecto de Reformas de la Revolución a finales de septiembre. Ante el nuevo amago del enemigo, el organismo deliberativo itinerante acuerda disolverse, el grupo villista se va hacia el norte, el zapatista a Cuernavaca y más tarde a Jojutla, Morelos, lugar donde se publica, el 18 de abril de 1916, el documento definitivo denominado Programa de Reformas Político-Sociales de la Revolución; ésta fue la sexta y última etapa, aunque ya la Convención se reducía únicamente a los elementos del Ejército Libertador del Sur.⁷

Como se puede apreciar, la trashumancia de la Convención vuelve muy intermitente la discusión del programa revolucionario. No cabe duda que la impronta campesina y popular que nutría a los contingentes zapatistas y villistas “estaba animada de una fuerza tan vigorosa que sobrevivió a las derrotas de sus ejércitos y se consagró” en los artículos del Programa de Reformas Político-Sociales de la Revolución.

El Programa de Reformas Político-Sociales de la Revolución —subdividido en 5 artículos para la “cuestión agraria”, 3 para la “cuestión obrera”, 2 para las “reformas sociales”, 20 para las “reformas administrativas”, 7 para las “reformas políticas”, y 3 para los “artículos transitorios”⁸— es un cuerpo programático muy avanzado en materia de reformas políticas, económicas y sociales. Desde luego que dicho programa fue un semillero de ideas que, como ha quedado anotado, indirectamente repercutieron en las discusiones de algunos de los artículos más importantes de la Carta Magna que nos rige.

La Convención, por último, fue también un laboratorio, un campo de experimentación cuyos resultados prácticos inmediatos fueron un rotundo y fascinante fracaso para su causa. Sin embargo, la riqueza de los debates, la identificación y clarificación de los problemas del país y la expedición del documento Programa de Reformas Político-Sociales de la Revolución fueron un triunfo teórico en materia de ideas, algunas de las cuales quedaron plasmadas en la Constitución de 1917, mismas que fueron materializadas años después.⁹

⁷ Luis Fernando Amaya, *La Soberana Convención*, pp. 258-274, 276-279, 285-291, 307; 453-463; Alessio Robles, *La Convención Revolucionaria*, pp. 473-474.

⁸ El documento en extenso “Programa de Reformas Político-Sociales de la Revolución aprobado por la Soberana Convención Revolucionaria”, en Jojutla, Morelos, el 18 de abril de 1916, puede consultarse en Amaya, *La Soberana Convención*, pp. 459-463.

⁹ Villegas Moreno, Gloria [Comentarios a la ponencia “El estado social de derecho. Algunos antecedentes: La Convención de Aguascalientes”, de Federico Reyes Heróles], en *La formación del Estado mexicano*, María del Refugio González (coord.), México, Porrúa, 1984, pp. 261-269.



FUENTES CONSULTADAS

Archivos

Archivo General de la Nación, Fondo Convención Revolucionaria de Aguascalientes.

Bibliografía

- Aguilar Mora, Jorge, *Una muerte sencilla, justa, eterna*, México, Era, 1990.
- Alessio Robles, Vito, *La Convención Revolucionaria de Aguascalientes*, México, INEHRM, 1989.
- Amaya, Luis Fernando, *La Soberana Convención Revolucionaria, 1914-1916*, México, Trillas, 1975.
- Ávila Espinosa, Felipe Arturo, *El pensamiento económico, político y social de la Convención de Aguascalientes*, México, INEHRM/Instituto Cultural de Aguascalientes, 1991.
- Barrera Fuentes, Florencio, Introducción, compilación y notas, *Crónicas y debates de las sesiones de la Soberana Convención Revolucionaria*, México, INEHRM, 1965, tres tomos.
- Berlanga, David G., *Pro-Patria*, Aguascalientes, Tip. E. de Artes y Oficios, 1914.
- Brunn, Geoffrey, *La Europa del siglo XIX (1815-1914)*, México, FCE, 1985.
- Cervantes, Federico, *Francisco Villa y la Revolución*, México, INEHRM, 2000 [Obras Fundamentales].
- Katz, Friedrich, *Pancho Villa*, México, Era, 1999, vol. I.
- Medellín M., José de Jesús, *Las ideas agrarias de la Convención de Aguascalientes*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2004.
- Meyer, Eugenia, “El oficio de recordar, memoria silente de la Soberana Convención”, en *La Soberana Convención Revolucionaria en Aguascalientes*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1990, pp. 133-142.
- Quirk, Robert, *La Revolución Mexicana, 1914-1915. La Convención de Aguascalientes*, (Comisión para la conmemoración del LXXV Aniversario de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes), Aguascalientes, Gobierno del Estado de Aguascalientes/INEHRM, 1989.
- Ramírez Hurtado, Luciano, *Aguascalientes en la encrucijada de la Revolución Mexicana. David G. Berlanga y la Soberana Convención*, Saltillo, Gobierno del Estado de Coahuila-Universidad Autónoma de Aguascalientes-Gobierno del Estado de Aguascalientes, 2004, Fots.
- Rodríguez Varela, Enrique, “La Revolución”, en Jesús Gómez Serrano, *Aguascalientes en la historia 1786-1920. Un pueblo en busca de identidad*, México, Gobierno del Estado de Aguascalientes/Instituto Mora, 1988, t. I. vol. II.
- Ulloa, Berta, *La Constitución de 1917*, México, El Colegio de México, 1983, pp. 271-340, (Colección Historia de la Revolución Mexicana núm. 6).
- Werner Tobler, Hans, *La Revolución mexicana. Transformación social y cambio político, 1876-1940*, México, Alianza, 1994.

Nunca he visto en persona
a alguien que haya ganado
una de esas camionetas
que rifan los bancos,
tiendas departamentales
y mueblerías.

Jamás conocí a alguien
que haya sido acreedor
a cualquier premio mayor
de la lotería

—no aquella de frijolitos y gritones,
sino la de los rotafolios:
papiros con tinta rosa (interminables
intransigentes)
colgados en la caseta esquinera
donde compro cigarros sueltos—
(con los cantos de sirena no te vayas a marear).

Nunca supe quién ganó el millón de pesos
de aquel certamen de poesía,
ni cuántos desiertos
que hayan sido descubiertos
y declarados por convocatorias
existen en el país.

Puedo imaginarme
que las personas que marcan
a ese programa de preguntas
—donde una muchacha (buenísima)
hace preguntas fáciles
durante la madrugada—
son actores pagados.

Aspiraré a un concurso:
deseo un roce de tus labios,
uno que me quite la mala racha
y me deje pleno...
espero pasar el sorteo
entonces ya no tendré más necesidad
de mirar del otro lado
de cualquier corcholata
cual si fuera una *fortune cookie*.
Como si mi destino vaya a ser distinto
a la típica leyenda:
sigue participando.

MÍKEL F. DELTOYA
Ciudad Juárez (1991)

Maravedí

A Kattia,
por sus ojos



Colección
VÍCTOR GÓNGORA CERVANTES



THE PURGE: EL SUEÑO americano MONS- PRODUCE TRUOS

ROBERTO BOLAÑOS GODOY, "Darío D."
Profesor de la UAA

La dinámica capitalista de Estados Unidos tal como la conocemos actualmente depende, en gran medida, de la industria armamentística. Durante la Segunda Guerra Mundial, el país creció económicamente gracias a la producción de armamento y suministros para el ejército; además de que su presencia internacional se intensificó como nunca antes. Su producto interno bruto se multiplicó y se transformó en el país no sólo más próspero sino en el de mayor hegemonía económica: su influencia se volvió global.

El capitalismo sólo puede sostenerse verdaderamente con la industria de la guerra y la violencia (*capitalismo gore*, le ha llamado la filósofa y feminista Sayak Valencia). Tras la victoria en la Segunda Guerra Mundial, el Imperio descubrió que la prosperidad podía ser asegurada si se mantenía el flujo continuo de producción bélica: en equipo, tecnología y derechos civiles proarmamentísticos. Sobre todo con un discurso unificador; las guerras más recientes de Estados Unidos han sido producto de un discurso compacto promovido por su gobierno, uno con énfasis en el miedo y en la desmoralización o incertidumbre nacional. Ha escrito al respecto el escritor peruano Santiago Roncagliolo:

El concepto fundamental de la cultura americana es el terror. Decenas de miles de personas mueren cada año por arma de fuego, pero la población se niega a controlar las armas, porque temen se quede con la suya justo el psicópata de su vecindario. El gasto militar de Estados Unidos es el mayor del mundo, y supera al de los siguientes diez países de la lista sumados [...] Los norteamericanos temieron primero a los comunistas; luego, a los narcotraficantes, y ahora, a los musulmanes, y en cada etapa invadieron distintos países y rodaron distintas películas al respecto. Es el país más religioso de Occidente, es decir, el que más teme a la muerte. La política, la vida y el entretenimiento están teñidos de pánico, empapados en miedo ("Yo sé quién no ganará el Nobel", *El País Semanal*, 22 de septiembre de 2013).

Considerando que el gobierno estadounidense promueve este mismo discurso de miedo, que deviene, a su vez, en discurso pro-violencia, éste se ha vuelto eje fundamental, no sólo de su política interior y exterior, sino también la base de un ideario nacionalista que tiene a las armas, al miedo y a la violencia como trinidad simbólica de identidad.

En este contexto, la trascendencia de un filme como "The Purge" (James DeMonaco, 2013), se basa en el hecho de que aunque su premisa es altamente improbable (por tratarse de una posibilidad por demás extrema y enfermiza), resulta a la vez inquietantemente verosímil. Sería la tormenta perfecta de un país como Estados Unidos, y un destino imposible de imaginar para cualquier otra nación.



Un mundo FORMAL
Macarena Ramírez



El planteamiento de la película, como el de toda propuesta de ficción especulativa, bien puede sintetizarse en unas cuantas líneas; ya que es meramente un pretexto para explorar un aspecto (por lo general oscuro) de la naturaleza humana. En el año 2022, nos plantea el filme, la tasa de desempleo, el crimen y la inestabilidad social son historia. La película comienza con vídeos de cámaras de vigilancia de distintos puntos de los Estados Unidos, a distintas horas de la noche del 21 de marzo y la madrugada del 22. Son vídeos de actos violentos ocurridos en las calles. Asesinatos a sangre fría. La historia cuenta que, desde el año 2017, los “Nuevos Padres de la Patria” instauraron la despenalización del asesinato durante esa noche: de las 7 pm del 21 a las 7 am del 22 de marzo. En ese lapso, todo acto criminal está permitido, y los servicios de salud, vigilancia y seguridad se suspenden. Cualquiera puede asesinar sin temer castigo alguno. La “depuración anual” permite a los ciudadanos liberar a la “bestia interior” en esas doce horas eternas en que el Estado existe pero se mantiene ausente.

Como toda historia memorable de ficción especulativa (que no ciencia ficción, pues no es lo mismo), la trama tiene de fondo un argumento de orden político, y una postura fuertemente crítica.

“The Purge” no es un filme técnicamente impresionante, además carece, en general, de actuaciones trascendentales, y su guión expone un conflicto que se apoya demasiado en la violencia explícita, antes que en los problemas éticos a los que innegablemente deberían enfrentarse los personajes (quizá porque la película se ubica casi inclasificable y ambiciosamente entre la ficción distópica, el suspenso, el *thriller*, y no alcanza a consolidarse en ningún género). En síntesis, los problemas comienzan cuando la familia Sandin, protagonista de la historia, se ve asediada en su propia casa por un grupo de psicópatas, quienes persiguen a un misterioso hombre que logra refugiarse en su hogar, al despertar éste la compasión del hijo menor, Charlie Sandin, justo cuando ya ha comenzado la depuración.

Conforme la trama se desarrolla, se presenta una serie de discursos tangenciales verdaderamente interesantes, por ejemplo: las voces disidentes en la radio que expresan su descontento sobre ese día (los pobres no pueden protegerse ni costear los sofisticados sistemas de seguridad a la venta, por lo que se convierten en blanco fácil); o el criminólogo en la televisión que justifica la versión oficial sobre esa noche: permitir a los ciudadanos liberar sus más bestiales instintos volvería a la nación socialmente estable tras la catarsis que significa poder delinquir, robar, violar o asesinar libremente, durante doce horas; la postura detractora presentada como teoría de la conspiración (la depuración le sirve al gobierno para deshacerse de los miembros improductivos de la sociedad); o las constantes referencias a esos “Nuevos Padres de la Patria”, a quienes se menciona muchas veces pero que ignoramos si verdaderamente se trate de representantes democráticos, en el sentido tradicional del liberalismo republicano (que es uno de los pilares de Estados Unidos como nación y como símbolo autoproclamado de libertad, tal como hoy lo conocemos y concebimos).

Debo decir, sin embargo, que durante el desarrollo de la trama hay algunos traspies argumentales que le restan verosimilitud, y con ello merman su solvencia narrativa. Por ejemplo, las razones de Henry, el novio de Zoey Sandin, para intentar asesinar a su padre, James Sandin; o los motivos de los vecinos para intervenir en el clímax final del conflicto no sólo son infantiles (por no decir ingenuos, nada inteligentes o poco profundos en lo psicológico), sino que dan una resolución demasiado rebuscada y muy poco verosímil. Pese a eso, la metáfora general de la película resulta poderosa: hoy es el derecho a tener un arma en Estados Unidos,



mañana podría ser el derecho a tener una noche para matar. La devoción por las armas, la constante vindicación oficial de la violencia, el miedo encarnado en “ataque preventivo”, en venganza, en el supuesto derecho sobre otros individuos cosificados y deshumanizados, han sido una constante del discurso norteamericano. También han significado la decadencia moral de Estados Unidos. La consecuencia última del imperio más violento que ha visto la humanidad en toda su historia.

Para nuestra sorpresa, ésta es una película terriblemente pesimista para el estándar de Hollywood: si para el 2022 todos los personajes que justifican la depuración tienen alrededor de cuarenta años, tal como la pareja de protagonistas, James y Mary Sandin, significa que nacieron a partir de 1980, y no deja de inquietarme el hecho de que se trate de personas de mi propia generación, proyectadas hacia el futuro. El mensaje es éste: no parece que vayamos a tener remedio a corto plazo y, al contrario, quizá hasta nos inclinemos más por la violencia social; que un día, los norteamericanos nacidos en mi generación esgriman el ominoso “liberar a la bestia” como eufemismo cínico para justificar un patriotismo por completo inmoral e inhumano.

He dicho que la historia es un mero pretexto, pero no puedo evitar pensar en las innumerables variantes que este concepto argumental puede generar. Al día en que escribo este texto se ha anunciado (y tal vez para cuando este ensayo se publique, ya se haya lanzado) su secuela, que explorará las variantes del horror, pero como espectáculo de violencia. No será, desafortunadamente, me temo, una problematización de tipo ético, puesto que no parece ser prioridad para los realizadores.

Al reflexionar sobre este filme pienso inevitablemente en otro que comenzó problematizando la venganza y la violencia, y que terminó siendo mero espectáculo gratuito de atrocidades: la primera parte de la serie de “Saw” (James Wan, 2004). En “The Purge”, como en la *Saw* original, no existe un esteticismo o exploración paroxística de la violencia, pero por tratarse de una primicia tan seductora como para hacer secuelas, muy probablemente en eso se convertirá “The Purge”, tal como le sucedió a “Saw” con sus respectivas secuelas: una franquicia que elevará hasta quién sabe qué grados nuestra capacidad para ser observadores de la violencia y tolerarla, para ser anestesiados por ella, y necesitar de una dosis cada vez mayor para poder dimensionarla.

Sospecho que mi fascinación por esta película radica en que condensa una idea que, lo confieso, desde hace un tiempo me obsesiona porque me aterroriza: el que el fin pueda justificar los medios. El que, justo como lo muestra el filme, la economía prospere en medio del baño de sangre e importe más lo primero que lo segundo, ¿por qué me parece tan familiar, tan fiel a las prioridades de este mundo terriblemente equivocado?

URÓBOROS

LEONARDO DURÁN SIQUEIROS

Alumno de 6º semestre

Lic. Letras Hispánicas UAA

Todo es utopía, todo es distopía; son los estados de un gobierno: empieza en uno y termina en el otro. Por eso la forma de gobernar debe cambiar cada cierto tiempo. Y es el trabajo de un filósofo-caudillo crear la próxima ideología; lo malo es cuando las personas se aferran al poder en un sistema caduco. Es por eso que suceden las revoluciones o guerras civiles; es por eso que ahora estamos peleando.

Cuando inició, a todas las personas se les hizo una buena idea. Creían que los problemas se resolverían o, al menos, sería más fácil resolverlos. Eso fue cuando nuestros abuelos eran niños. La propuesta era sencilla: “Hacer una nación culta”. Con ese pequeño lema se lanzaron a buscar el gobierno. En teoría, si la gente se volvía culta, iba a poder pensar por sí misma y no la podrían engañar tan fácilmente, por lo que el gobierno sería controlado verdaderamente por el pueblo. A la gente le gustó esa propuesta y la apoyó.

Ahí fue cuando se toparon con los primeros problemas. Hubo personas que se manifestaron, pues se sintieron insultadas por la propuesta. Claro, como siempre que empieza algún movimiento opositor, lo calificaron y descartaron como una maniobra del grupo que quería mantenerse en el poder. Tal vez era verdad, pero nunca se pudo comprobar nada y de ahí se derivó el segundo problema al que se enfrentaron: ¿quién sería el responsable de decir qué es cultura, arte? En ese momento no existía alguna persona que pudiera tomar las riendas, y era impensable traer a alguien de fuera. La gente no lo aceptaría. Al final, la respuesta fue sencilla: crear una personalidad que pudiera dar la cara por el gobierno que se iba forjando.

Apareció el primer libro “aclamado por la crítica mundial” en el país desde hace 50 años. Misteriosamente, el autor era uno de los miembros del Partido Cultural. El libro se vendió como ningún otro, se convirtió en un tipo de Biblia para la gente. Cuando vieron el éxito, sacaron otro y otro libro del mismo autor, pero al mismo tiempo impulsaron a otros autores. La gente comenzó a leer y ellos subieron al poder. Tiempo después, a este movimiento se le llamó “La Revolución de los Libros”.

El grupo de personalidades que apareció en ese *boom* fue el que guió el rumbo cultural del país. Eran dictadores del teatro y la literatura; tiranos de la música y la pintura. Las televisoras sólo podían transmitir programas culturales, con la previa autorización del gobierno. Obligaron a la generación de nuestros padres a estudiar tanto artes como matemáticas. Toda la gente sabía quién era Cervantes y Shakespeare. Pero dejaron de lado el espectáculo y la distracción. En unos pocos años, el país vio una época dorada de desarrollo, se volvió una potencia mundial. Para coronar los hechos, le dieron el Nobel a aquel primer autor. En ocasiones me pregunto, ¿cuánto les habrá costado ese premio?

Fueron susurros al principio. La gente, ya culta, empezaba a criticar el sistema. Se preguntaban cómo y quiénes elegían la cultura. Todos se sentían autoridades en el tema y todos opinaban. Nadie aceptaba otra opinión más que la propia, ni siquiera el gobierno. Por esa razón apareció el ejército y mató a todos los que estaban en el Café de Tintas, lugar donde se reunía la mayoría de los críticos. A todos sorprendió e indignó el hecho. Entonces comenzaron las manifestaciones, los gritos; comenzaron los enfrentamientos con el ejército.

Así fue que mataron, y siguen matando, a nuestros compañeros. Pero no nos daremos por vencidos. La cultura que nos inculcaron no permitiría eso. Ellos empezaron con la violencia. Pensaron que la bestia dentro de nosotros estaba domada. Se equivocaron. No creo que dure mucho el conflicto, la gente los abandona. Hasta las autoridades culturales, las mismas con las que manipularon a la gente, nos apoyan. Poco a poco el poder se les resbala de las manos. Nosotros estamos abajo esperando a que caiga. Pronto todo terminará y fundaremos nuestro propio gobierno: la democracia.

OTRAS CREACIONES

HORMIGAS DE DIOS

Somos hormigas
de carne, hueso y cuero.
Nuestra reina, para variar,
se refleja en brillo del oro.

El mundo, nuestra Tierra,
es un hormiguero desorganizado,
Dios es un niño con una lupa
nos mirando, entusiasmado [...]

SAUDADE

Tengo una novia que se llama Saudade,
ella canta en mis oídos,
estos versos perdidos.

Tengo una novia que se llama Saudade,
es como poseer una casa y no tener a dónde ir,
vivir por toda una vida sólo para no morir.

Tengo una novia que se llama Saudade,
pero estoy cada día más solo,
éste es un amor que yo no controlo.

Tengo una novia que se llama Saudade,
ahora beso sus labios fríos
y me quedo en sus brazos vacíos.

ISRAEL PORTELA DE FARIAS (PASSARINHO)

Universidad de Passo Fundo (UPF)

Ciudad: Passo Fundo - Río Grande del Sur - Brasil.

7º semestre, Lic. Letras.



Remember
VÍCTOR GÓNGORA CERVANTES

Platón ronda
en teatros de comedia
como un polizonte androide

ALDO REVFAULKNEST
Universidad de Guanajuato
Historia

Mire a / aquellos títeres de la pasarela
sus cuerdas no van acordes a la cordura

les hemos advertido
que se les podría expulsar
del Sindicato de Títeres Unidos
y exiliar de la República del Guiñol

una querrela de Marionetas Unidas
es sinónimo de paranoia
[efervescente y explosiva]

una querrela de Títeres Unidos
es algo maniqueo y maquiavélico
en esta esfera sacrosanta de la risa

¡ay, qué tiempos de hoy
ya no hay bufonería de fe
sólo hay sátira que hace temer!

aquí nada es peligroso / excepto perder los hilos
adentro sólo se libran batallas de odio cotidiano
afuera la ciudad arde / [podrían terminar incinerados]
el paraíso se ha devaluado
y Platón ronda en teatros de comedia
como un polizonte androide
en busca de la *naturaleza* del orden

mire a / aquellos títeres de la pasarela
murmuran sedición, complot y subversión
es obvio: la trifulca del rehilamiento
brilla como tizón en la oscuridad

sus cuerdas no van acordes a la cordura.



Casa
VÍCTOR GÓNGORA CERVANTES

Houdini STYLE

ALDO REVFAULKNEST

Dicen que ya no existen los magos
así que no hay que creer en la hechicería moderna,
pero hay tanto político mexicano
que estudia en Yale / Harvard (y en universidades europeas):
la carrera de Prestidigitador
queriendo imitar el estilo Houdini
y con trucos y trampas hacer flotar al país,

quieren desafiar las leyes de la física y la sociología
usan la cartomagia para falsear títulos
la numismagia para robar los bancos
el mentalismo para dominar multitudes
y el escapismo para huir a las Bahamas
hacen del país un nido de estadísticas e ilusiones,

deberían decirles que se encierren en un baúl
para que ahí practiquen libres sus artimañas
si llegaron a salir
prémienseles con libros de Orfeo y Pitágoras
y guíenlos con una flauta de Hamelin
a Groenlandia o a Siberia
no, mejor no,
dice Dalton que los expulsen a la diluyente Antártida.



Sin título
VÍCTOR
GÓNGORA
CERVANTES

Días DE GLORIA

ALDO REVFAULKNEST

Son tiempos oscuros en la aldea
un diluvio atípico perdura tres quinquenios
de mustios y desabridos días
en la autopista aparece un peatón atropellado
dicen que es sacerdote [por su vestimenta negra]
que no / que es maestro [por los libros de Freire]
que es el viejo Morrison [por su cabello extradesaliñado]
que es Quetzalcóatl [por su barba rojiza]
que es poeta o artista [por los garabatos de su cuaderno]
que es filósofo [por los ojos en blanco al cielo]
pero a las doñas nadie les cambia de opinión:
es un santo [por la sonrisa de querubín]

y se organizan para hacerle un altar
y cada-quien lo vela desde su particular perspectiva
o le alaban / o le recitan poemas
o le cantan *baby light my fire*
o le ofrendan penachos de Cuauhtémoc
o le hablan de dialéctica y materialismo
o le solicitan milagros tecnológicos
—y una que otra doña— le ha robado un beso [al ídolo]

con el accidente e incidente
del ilustre muerto el diluvio termina
y se augura una buena cosecha libre de plagas
pero ahora que han llegado oficiales de tránsito
junto a policías de criminología
para hacer el peritaje
el pueblo no permite su realización
pues se construirá en el lugar de los hechos:
una capilla

ya de por sí son tiempos oscuros
ahora una revuelta atípica nos encrespa
llegaron los antimotines
y el combate está a punto de iniciar
en este sábado de gloria.



La MADRE DEL CAOS.

La CIUDAD EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA DISTOPÍA, DESDE LA “METRÓPOLIS” EXPRESIONISTA HASTA LA DECADENCIA DE “LOS ÁNGELES EN BLADE RUNNER”

JORDI SITJÀ FLORES

Lic. Ciencias del Arte y Gestión Cultural, UAA

La distopía como palabra se construye a partir del griego “distopía” (dis-topía), es decir, del prefijo adverbial “dis” (mal) y del sustantivo “topos” (lugar),¹ y será el término comúnmente usado como un antónimo de utopía. Con ello, se establece un sentido, si se quiere, pesimista, tanto como la utopía es una supuesta materialización de los ideales de bienestar. A final de cuentas, ambas son una architextualidad que prácticamente ha hecho género, o mejor dicho sub-género dentro de la ciencia ficción. De la última, la distopía ha encontrado el mejor vehículo, y es que pareciera que han nacido a la par, acompañados de un sistema al que le deben la vida y a la par le exigen su extinción.

La crítica, al igual que con la utopía, será el principal motor de la distopía, pero con esta última la diferencia será un marcado pesimismo. Uno inconforme con su presente hace trágica la situación y la lleva a sus límites, incluso dentro del tiempo mismo, colocando al héroe o los héroes trágicos en un futuro resultado de acontecimientos pasados, de los que el lector pudiera ser cómplice en su contemporaneidad, es decir, la distopía ataca al lector y su presente, lo señala al igual que a sus personajes, sistemas o sociedades que han errado y pagan las consecuencias. Con esto, hay una marcada concientización moral, tanto política como ambiental, tecnológica o social. La ficción será sólo un pretexto para el ensayo del autor y, además, la ciencia ficción será un recurso provocado por lo extremista del discurso. La distopía, pues, será propia de personajes y protagonistas, mismos que, enjuiciados por su consciencia, serán el antihéroe, el sujeto a fin en sus historias, por lo que cederá sólo en contadas ocasiones al idealismo por medio de sus personajes moralmente ejemplares o, en conjunto, de una trama de desenlace utópico, propositivo.

A finales del siglo XIX aparecería el que generalmente es considerado el primer texto literario sobre una distopía:² *La máquina del tiempo* de H.G. Wells. En esta ocasión lo ficticio era explícito, trataba de un hombre con la capacidad de viajar en el tiempo y encontrarse con futuras etapas de la humanidad nada agradables. Aquí, alejados del tratado utópico donde el móvil es el caso ejemplar, se nos muestra un mundo fuera de toda norma y orden, donde el tratado moral estará en los actos del personaje, que serán los únicos que podrán cambiar el futuro.

Dentro de toda esta concientización encontramos atributos específicos que generalmente comparten las distopías entre sí, éstos son: gobiernos corruptos o totalitarios, el hombre como instrumento, diferencias de clases, una tecnología

¹ *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press. 2013. Recuperado el 9 de diciembre de 2013 de: <http://www.oed.com/>.

² Francisco Fernández Buey, *Utopías: e ilusiones naturales*, Barcelona, España, Editorial El viejo topo, 2007, pp. 257.



que se ha volcado en contra del hombre, un mundo postapocalíptico y, por último, ciudades que han llegado a la decadencia de una u otra forma, pero que además son el reflejo de todo el contexto que envuelve la trama, son el primer y más completo ejemplo de un mundo apocalíptico o en supuesto desarrollo. En sus calles y arquitectura hace eco de la verdad. Es un ente vivo, distinto en cada distopía y, en cada expresión del arte, ha rebasado las normas literarias y ha transgredido a distintas expresiones, materializando metáforas urbanas en lo gráfico, plástico, digital y cinematográfico, punto central de este análisis sobre la ciudad en las distopías.

Las DOS CIUDADES

A principios del siglo xx “Metrópolis” (1927) de Fritz Lang abordaba al espectador con una bofetada visual. Un plano abierto mostraría los máximos alcances de los efectos especiales de la época, desarrollados con una maestría en escenografía y luces, que mediante variadas tomas y acelerados cortes expresionistas dotaban de vida cada una de las formas fantásticas de lo que sería una ciudad futurista de alargados rascacielos, vías aéreas, espectaculares luminosos, estadios colosales y zigzagueantes edificios como pirámides. Pero la ciudad de Lang no era pura belleza, acogía dentro de sus vísceras a otra: la de los obreros, una de grandes multifamiliares en serie, donde el ciudadano común después de trabajar gran parte del día descendía, dejando la gran metrópolis y sus lujos para los “hijos de los elegidos”. La trama de la película nos muestra que detrás de tanto lujo se esconde una realidad de represión y diferencia de clases, que será el conflicto principal en una historia de amor en un entorno de discusión política y social, donde de manera explícita se impone el sentido de la máquina ante los ideales espirituales, lo que es representado con el corrupto remplazo de una líder social por un androide de la misma apariencia y que actúa en beneficio de la clase dominante. Es en tal discurso donde el gobierno, la industria y la máquina que conforman la ciudad pasan a ser el némesis de un pueblo; una compleja metatextualidad similar a la de las pasadas distopías literarias y también a la de las venideras en el cine.

La cinta “1984” (1956) de Michael Anderson es la adaptación del texto de George Orwell donde la sociedad debía su opresión a un régimen totalitario. Aquí, el gobierno es el principal foco de atención, la idea de tecnología e industria pasa a ser un mero recurso de la trama y no parece representar mayor profundidad. La ciudad plasmada en la cinta lo demuestra, es una Inglaterra retrógrada de calles polvorientas y edificios en ruinas, lo importante aquí es la crudeza de lo miserable. La urbe no se trata de un ente que ha cobrado vida propia y que en sus rascacielos aparenta majestuosidad. La ciudad de Orwell y de Michael Anderson tendrá una idea bélica de distopía, una que a diferencia de la de Fritz Lang había contemplado la Segunda Guerra Mundial, los paisajes de Europa del Este destruidos y el poder del exterminio nazi.

La ciudad de la distopía se había transformado en añicos. Hablar de los acontecimientos futuros no sería igual antes o después de tal o cual guerra, ya no serían lo mismo el antes o después de la bomba nuclear. Así como Aldous Huxley en su novela *Un mundo feliz* (1932) hablaba de un tiempo a partir de Ford,³ las nuevas distopías se establecían a partir de las guerras mundiales y sus armas monumentalmente destructivas. En “el peor de los casos” una ciudad en el futuro no llegaría

³ Aldous Huxley, *Un mundo feliz*, México, D.F., Ediciones Gandhi, 2012, p. 9.



ni al nivel de la vanguardia tecnológica de la Metrópolis, sería en su lugar un peligroso campo de batalla, o en el peor de los casos sería casi inexistente e inhabitable en la intemperie, como en el cortometraje “La jetée” (1962) de Chris Marker. La ciudad subterránea como atributo distópico aparecerá de nuevo en esta historia, donde no sólo habita una clase social, sino sólo los sobrevivientes.

En “Lo que vendrá” (1936) de William Cameron Menzies, el guión de H.G. Wells argumentaba la idea de un mundo envuelto en la guerra originada en una navidad, pero incluiría otro factor importante: el epidemiológico. La aparición de una peste también se postulaba como posible extintor de la gran tasa de la población humana, la distopía perdía su tratamiento a cientos de años en el futuro, la arquitectura, las calles y los autos de un mundo decadente serían los mismos que en la actualidad, si la humanidad había estado cerca de su fin, éste era ahora.

La ciudad como nación

A mediados del siglo XX, el mercado del cine llevaba tiempo concentrado en Norte América y con ello los discursos cambiaban. Las cintas: “El último hombre sobre la Tierra” (1964) de Ubaldo Ragona y “El último hombre vivo” (1971) de Boris Sagal, se basan en la novela *Soy leyenda* (1954) de Richard Matheson, donde la premisa es que nuestro mundo ha sido azotado por una bacteria que en poco tiempo ha dejado un solo hombre sano sobre la Tierra. Su ubicación temporal y fin de la sociedad es la “actualidad”, el fin del desarrollo es inminente. Como resultado encontramos, en ambas cintas, una ciudad acorde con la estética de los años en que se realizaron (entre las décadas de los años 60 y 70). Además, la corta distancia entre ambas hipertextualidades las encierra dentro de un estilo muy similar que se reconoce de mejor manera en la segunda, ubicada en Los Ángeles. Ahí, accidentalmente la ciudad de Metrópolis ha logrado en varios atributos hacerse realidad casi 50 años después, y no es de sorprender, ya que el mismo Fritz Lang antes de la filmación había tenido contacto con la cada vez más erguida Nueva York⁴ y su apenas apropiado estilo *art déco*,⁵ que se desarrollaría y se esparciría a más de una ciudad americana, luciendo principalmente rascacielos con diseños geométricos, florales y llenos de color, adornados con espigas, arcos, rayos de sol, muchachas, etcétera. Elementos abandonados en las películas y, por ello, catastróficos para el espectador estadounidense.

Ésta era la ciudad distópica por excelencia a mediados de siglo, pero de nuevo no representaba la amenaza y ni siquiera acuñaba un concepto bélico, la presunción americana imprimía su urbe como utópica y sólo podría ser dañada por factores externos que desintegraran tal ejemplo de “libertad”. La prueba se encontrará en la trama de “El último hombre vivo”, que apunta como culpable de un ataque bacteriológico a la Unión Soviética y a la China comunista. Un argumento moral y de fuerte carga política aparecía de nuevo en la distopía, pero se hacía explícito en sus señalamientos y su descarado autoreconocimiento como la nación ideal por medio de sus más representativas ciudades.

Los rascacielos, el ruido urbano y las luces de los espectaculares llevaban en lo popular años desligados como un ícono del ensayo de Fritz Lang, ahora se habían transformado en el ícono de una nación. Un cambio que probablemente conservaba una hipertextualidad con el trasfondo planteado por el director alemán, que más adelante sería denunciada.

⁴ Carmen Milagros González Chávez, *Metrópolis. La imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang*, México, Universidad de La Laguna, p. 43. Recuperado de: <http://bit.ly/1zWX7SK>.

⁵ Ian Chilver, *Diccionario del arte del siglo XX*, España, Oxford University Press, 2004, p. 44.



CAVE⁵⁴
E

Jegrim-Str.

De allá
DANIÉLA
JIMÉNEZ



La CIUDAD ajena

La cinta “El planeta de los simios” (1968) había llegado antes que “El último hombre vivo”, pero ya había llevado al límite de lo absurdo la idea distópica de la “gloriosa” América devastada, todo resumido en una secuencia final donde el personaje descubre que el lugar que ha sido destruido y conquistado por hombres mono es su propio planeta; peor aún, su propia nación, que tan sólo conserva a su icónica Estatua de la Libertad. Como consecuencia de tal manejo dramático de la distopía, la ciudad moderna es sepultada por otra al más puro estilo de “Los Picapedras”. Tiene cuevas y casas de rocas que son conectadas con puentes entre una y otra, no hay construcciones de más de un piso y mucho menos rascacielos, es una tosca metatextualidad con el futuro de “La máquina del tiempo” de H.G. Wells, donde habitan los Morlocs, seres de forma salvaje y con pocas edificaciones.

La ciudad termina siendo retrógrada como en las distopías de guerra, se ha regresado a una época de piedra. Las calles y casas son tan inútiles como las ruinas de la Inglaterra de “1984”, y ello nos llevará a una ciudad que actúa sólo como recurso de una historia de guerra y conquista que ni siquiera es clara o estable en su discurso político, dejando la ciudad sin atributos de los cuales apropiarse.

El contexto político de “El planeta de los simios”, “El último hombre sobre la Tierra” y “El último hombre” sería el principal motor de las cintas distópicas estadounidenses de las décadas de los años 60 y 70. Estados Unidos y la Unión Soviética se confrontan en la Guerra Fría y convenía ganar partidarios, una metatextualidad que transforma al género en panfletario, de un único interés mutilado de la autocrítica.

Las tramas habían perdido tanto en contenido como imagen, su único motor era el miedo y entre más ajustado a la realidad actual, más afin estaba de los propósitos de fondo, se perdía interés por el símbolo que la metrópolis proporciona. Ni las más plausibles realizaciones que nadaban a contracorriente del idealismo común lograban profundizar al nivel de las primeras distopías y se encerraban en ciertas situaciones como en la parodia “¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú” (1964) o en los ensayos sobre lo meramente social como “Naranja mecánica” (1971). Ambos con posturas dentro del género, distintas a lo demás del mercado, pero aun así, cintas desligadas de un tratamiento que tocará concretamente los demás detonadores de tal decadencia en su mundo. Era hasta cierto grado parte de otro de los problemas que mermaban la distopía cinematográfica que, a pesar de sus posibilidades, seguía rezagada al imaginario literario. La idea hollywoodense del género había caído en un tratamiento supra burgués que se encerraba en la preocupación de conflictos en torno a la clase media alta y a sus ideas religiosas o moralinas de familia, libertad y bienestar. La máquina urbana e industrial le era ajena como causa o problema.

La CIUDAD como CONJUNTO DE METÁFORAS

En “THX 1138” (1971), George Lucas incursionaría en la distopía futurista las metatextualidades que tenía con el sistema de “1984”, y la ciudad subterránea para los obreros de “Metrópolis” son innegables. Gráficamente no aportaba mucho y la ciudad, más que novedosa, era un interior de un edificio con habitaciones minimalistas y tecnología de aeropuerto. Pero el regreso a los clásicos y su alusión estaba ahí y probablemente la apertura a la autocrítica.



En la cinta “Cuando el destino nos alcance” (1973) de Richard Fleischer, la ciudad cobraba vida como ente y protagonista a partir del que probablemente su principal ingeniero sea el sistema. La urbe de la aristocracia mantenía una metatextualidad con otras cintas por su aspecto de arquitectura *art déco* y moderna deteriorada en su fachada. Los barrios bajos ahora conforman la mayor parte de la ciudad, y en ellos se encuentran los resultados de la masificación, que le proporciona un barroquismo en elementos industriales y de desechos. El futuro ha adquirido nuevos elementos en su paisaje; los grandes montones de desechos se ponen a la par de los edificios y crean sus propias calles con armonía entre la desgastada pintura en ladrillo, la arquitectura *gótica americana* de los pobres (un gran Brooklyn), las cromadas tuberías y las pipas o chimeneas de las fábricas. Es una Nueva York acelerada, de grandes calles donde ya no hay lugar para tan exacerbada tasa poblacional y los resultados de una producción en serie asfixiante. La ciudad ya no conserva ni los privados edenes de Metrópolis, es el único territorio, sus grandes edificios estancados en los estilos de una época, con ligeras variables en lo electrónico, han sustituido los campos, árboles y lagos. El humano y su industrialización han acabado con lo animal y vegetal, las grises calles sobrepobladas serán sanguinarias, y en su centro una edificación híbrida entre estadio y hospital será una boca de *tortuga aligátor* que seduce a los ciudadanos con una “feliz” muerte, mostrándole imágenes de lo que fue el mundo y su naturaleza, para después del atardecer dormirlos, procesarlos y convertirlos en el *Soylent Green*, la galleta que venderá como alimento a la población de bajos recursos.

El poder simbólico de la ciudad de “Cuando el destino nos alcance” es poco explorado en lo visual, pero gana en lo metafórico por su evocado consumo de la tierra fértil y su trato de carne de cañón a la gente. Con pequeños atisbos coloca a los protagonistas en la decadencia de todo un mundo, nos da una idea de la diferencia de clases o nos señala para qué bando sirven los aparatos industriales y de opresión, atributos que rebasan la trama y las metatextualidades de moral conservadora como su locación y el mismo actor Charlton Heston,⁶ en el papel del protagonista, también intérprete, e hipertextualidad de las cintas “El planeta de los simios” y “El último hombre vivo”. Conceptualmente la ciudad distópica reaparecía, y el siguiente paso era dotarlo de una estética nueva dentro de un argumento novedoso en celuloide.

La CIUDAD COMO SÍMBOLO Y METÁFORA

En medio de la noche una crepuscular aura artificial ilumina alargados rascacielos, piramidales estructuras, torres industriales que escupen fuego y calles sobrepobladas, encima de las cuales cortan el cielo cruces aéreos de automóviles, diminutos ante los parpadeantes espectaculares en vídeo. Son unos decadentes Los Ángeles en el año 2019. La contaminación mercantil atiborra la imagen, la hace sucia entre la basura, la lluvia gris y el exceso de gente. Son los colores, los sonidos y la tomas cerradas a la “Metrópolis” de Fritz Lang desde una nueva perspectiva, la de Ridley Scott en “Blade Runner” (1983).

Los atributos arquitectónicos son de una hipertextualidad clara entre ambas obras, las grandes construcciones piramidales como sustituto de las montañas des-

⁶ José María Marco, *La nueva revolución americana: El movimiento liberal conservador en Estados*, Editorial Biblioteca Online, 2012.





aparecidas y la torre central como la de Babel,⁷ denunciando las condicionantes de la ciudad, tal vez sean los mejores ejemplos. Pero eso sólo en un primer vistazo. La trama escrita por Von Harbou en, “Metrópolis”, nos hablaba de máquinas con apariencia humanoide que eran utilizadas para el control del trabajador mediante el engaño. “Blade Runner”, basada en el libro *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick, nos introduce en un mundo donde pareciera que ese mismo control y desarrollo robótico ha llegado a su cúspide y ya no es uno, sino decenas de robots llamados *replicantes*, los que ahora se han unido a las filas de los oprimidos para ser explotados. Su desventaja ante los demás es su supuesta falta de emociones. La tecnología será una condicionante importante de las dos cintas, que la toman como vehículo de un análisis que va desde la naturaleza humana hasta su sistematización y, por ende, su deshumanización.

“Los Ángeles de Blade Runner” hacen con el detalle de sus elementos una dramática muestra de decadencia. El lujo de la Metrópolis no existe, ése ha migrado a otros planetas y ha dejado la tierra como la ciudad subterránea de las demás distopías, un ghetto ahogado por el consumo al igual que en “Cuando el destino nos alcance”; como muestra de sus calles apretadas por comerciantes y cientos de personas marchando como hormigas de su trabajo al hogar, tratando de sobrevivir. Una exacerbada globalización de aquel mundo engaña al espectador con la imagen oriental de sus anuncios y negocios, he aquí parte de la paratextualidad de la ciudad en la distopía americana. El acuse de lo extranjero que las adaptaciones de “Soy leyenda” y “El planeta de los simios” mostraban, pero a diferencia de éstas, la trama rescata el que los victimarios van más allá de razas o nacionalidades, la única víctima será, hasta cierto grado, la población de *replicantes*, que tienen como primer verdugo al protagonista, un antihéroe, estoico resultado de una sociedad en declive.

La ciudad actuará como el imponente ícono de todo un sistema corrupto, destruido, de falsos y mortíferos atractivos. Es la principal máquina creada por el hombre, una que se le

Sin título
VÍCTOR GÓNGORA CERVANTES

⁷ Carmen Milagros González Chávez, *Metrópolis. La imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang*, Universidad de La Laguna, p. 46. Recuperado de: <http://bit.ly/1BBEMOU>.



ha salido de su control y ahora busca destruirla, pero es demasiado tarde, descubrirá que no sólo él y su entorno se ha convertido en lo mismo, sino que él siempre ha sido peor. El protagonista actuará a fin de esto y a diferencia de la metrópolis como ícono de su decadente mundo, a él le corresponderá explorar el lado humano de la distopía.

Pero en la cinta de Ridley Scott podemos encontrar aún más atributos, como sus incendiarias torres, que nos invitan a entrar a un infierno desde la primera escena. Sus autos voladores que nos dirigen dentro de ese paisaje donde han sustituido los viejos aeroplanos de la Metrópolis. Su época es después de la bomba atómica, después de la Guerra Fría y la de Vietnam, los avances y diseños que muestra rebasan desde lo egipcio, lo griego, lo gótico americano, el *art déco* y la arquitectura moderna, entre otras, atreviéndose a crear y asimilar más a su conjunto fantástico y abandonado. La destrucción del entorno vivo y su sustitución por máquinas, hizo a la ciudad autónoma y líder de tal decadencia, es una madre pariendo un nuevo futuro distópico indeseable para el humano y su entorno, pero utópico para la máquina y la industria.

CONCLUSIÓN

El recorrido cronológico a partir de la primera aparición formal de la distopía en el cine desprende una serie de atributos de la ciudad que le concierne, pero en momentos éstos se detienen y es atractivo encontrar mediante tal recorrido histórico que en cierto momento no sólo no fue afín al discurso la ciudad en la distopía, sino que simplemente fue un elemento que quedaba fuera de los puntos a tratar por lo complicado que resultaba a los intereses de sus exponentes.

La película “Metrópolis” parecía más adelantada a su tiempo de lo que se creía, y es que en imágenes conecta golpes a la médula industrial, de clases o consumo que representa la misma metrópolis o ciudad. La obra de Lang no estaba hecha como un juego de ciencia ficción que nos hablara de un futuro como adivino de feria; su trabajo es un ensayo serio sobre las tendencias que emergían, una crítica bien plantada tan sólo en lo visual donde el primer plano de la ciudad, el cambio de turno de los trabajadores y la máquina como falsa profeta vencen toda idea alterna en la trama. Las imágenes se vuelven tan poderosas que son difíciles de usar, y las cintas de mediados del siglo XX lo sabían y no sólo huían a tratar tales ideas de vaticinadas, sino el mismo uso de la imagen del futuro y su sociedad descubriendo el precio de sus actos. La cinta de Ridley Scott no temería a esta imagen y crecería de manera alterna a la trama como estaba predicho, pero ahora estaba dotada de la frescura que décadas le impregnarían y muchos de sus atributos como ya toda una realidad, también crecerían por su lado, junto con una trama que permitía un abierto análisis del ser humano y su espiritualidad, tal vez lo que a la primera metrópolis se le negó por una posible censura.

La apropiación de elementos de manera cínica o reservada entre una obra u otra son el mejor hilo conductor que se puede encontrar en la conciencia colectiva del cine y su desarrollo e historia. Una idea hasta cierto grado original se hace presente y experimenta con el tiempo distintos cambios, hasta convertirse en un símbolo enriquecido de ideas inferiores o aún mejores, pero sólo podrá resultar algo original, una evolución del ícono.



FUENTES CONSULTADAS

- Buey, F.F. *Utopías e ilusiones naturales*, Barcelona, España, Editorial El viejo topo, 2007.
- Chilver, Ian, *Diccionario del arte del siglo XX*, España, Editorial Oxford University Press, 2004.
- Gestión Información, 2012, Recuperado el 11 de diciembre de 2013 de: <http://gestioninformacion.idec.upf.edu/~i76360/arquitectura.html>.
- González Chávez, Carmen Milagros, *Metrópolis. La imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang*, Universidad de La Laguna. Recuperado de: <http://bit.ly/1BBeMOU>.
- Lang, F. (Dir.), *Metrópolis*, 1927.
- Marco, José María, *La nueva revolución americana: El movimiento liberal conservador en Estados*, Editorial Biblioteca Online, 2012.
- Oxford University Press, *Oxford English Dictionary*. Recuperado el 9 de diciembre de 2013 de: <http://www.oed.com/>.
- Wells, H., *La máquina del tiempo*, Madrid, España, Clásicos de aventuras, 2004.

UTOPIA ANATÓMICA
CONSEJO EDITORIAL









Fahrenheit 451.

SI LAS PALABRAS ARDIERAN

CONSEJO EDITORIAL PIROCROMO

¿Cómo alcanzar el confort social?, ¿cómo conseguir que la sociedad sea feliz?, ¿que esté conforme, pasiva, acrítica, utópica para cualquier gobierno?

La adaptación cinematográfica de *Fahrenheit 451*, icónica novela de Ray Bradbury, es una historia futurista (aunque hoy nos parezca ingenua, démosle oportunidad a sabiendas que es del año 1966), de ficción especulativa, en la cual la sociedad tiene una forma de vida altamente basada en la comodidad: llevan a cabo actitudes que vemos en nuestra época, como un esbozo de lo que podría llegar a ser con ese aleccionamiento impuesto por medio de la omnipresente pantalla de televisión. No sólo eso, a las personas se les prohíben los libros. Así se evita que se vuelvan críticas, reflexivas; es decir, que tomen actitudes inconvenientes para el régimen (uno basado en los totalitarismos del siglo XX, con todo y el culto de la personalidad).

El protagonista de la historia es un bombero llamado Montag. Los bomberos en este mundo narrativo son distintos: se encargan de crear incendios en lugar de apagarlos, con el objetivo destruir libros. Las autoridades justifican esto haciendo creer a los habitantes que la lectura los haría infelices.

Conforme se desarrolla la historia, Montag conoce a una joven, la cual convence al protagonista de leer los libros antes de quemarlos. Una vez inmerso en la lectura de los libros y conociendo el valor de cada uno de ellos en tanto que hubo un hombre detrás que los escribió, el personaje cuestionará su entorno, su trabajo, su condición como engrane de una maquinaria hecha para disolver cualquier ánimo de sedición.

Ayer fueron las preferencias sexuales, hoy son las drogas, pero, ¿y si fueran los libros? (que ya lo han sido antes, por supuesto). Bradbury escribió su novela como una advertencia del pasado hacia el futuro. Apenas unas décadas atrás se había regresado, como en tiempos de la Inquisición, a quemar libros y luego personas. La muy citada sentencia del escritor norteamericano de origen español, George Santayana bien puede resumir la tentativa de Bradbury: “Aquellos que no recuerdan el pasado están condenados a repetirlo”. Porque como bien ha escrito George Steiner, el brillante ensayista judío, sobre el incalculable y, por ello, peligroso poder de los libros: “Los que queman los libros, los que expulsan y matan a los poetas, saben exactamente lo que hacen”.



SIÉNTETE LIBRE DE amar

JESÚS ERNESTO Macías GIL
Profesor de Educación Media Superior
Universidad Virtual del Estado de Guanajuato

*“Dijiste alguna vez:
¿Por qué me persigues? ¿Por qué insistes conmigo
y no buscas entre tus almas afines? No me toques.
Contigo he aprendido a amar. Pero el amor es una
fuerza magnética que no se dirige siempre hacia
la persona que la engendró.
Creo que hubo un encuentro entre dos almas”*”

Pedro Gandolfo, en una de sus mejores columnas para *El Mercurio de Santiago*, abordó la idea del amor y la libertad, y de cómo estos términos comúnmente se entienden como antagonistas en la vida del ser humano y en la búsqueda de sentido de la misma. Tal concepción del amor y el libre ir y venir del ser humano como opuestos no es cuestión de un momento histórico, sino que ha permeado la ideología durante siglos, a tal grado que es en la época actual un lugar común en la práctica y vida cotidiana.

Bajo la aguda visión del escritor chileno, el problema en esto es que el aparente antagonismo entre ambos elementos pone en juego la aspiración a la felicidad. El amor da la felicidad, pero priva de la libertad que es también felicidad. Sin embargo, Gandolfo expresa en su texto una idea muy distinta y simple: amor y libertad no son antagonistas. La supuesta antinomia amor-libertad parece nacer de una mala concepción de ambos fenómenos. En primer lugar, la libertad parece ser pensada en su versión *existencialista*, es decir, una libertad como la propuesta por Sartre, en la cual los seres humanos no están determinados de ninguna forma ni por ninguna fuerza. Una libertad que es, según Sartre, una condena.

Esta concepción de la libertad se enfrenta con una serie de problemas; los más obvios tienen que ver con su completa falsedad, pero Gandolfo encuentra una objeción más, que otro gran escritor ya había mostrado en sus obras. Antoine de Saint-Exupéry, mejor conocido por ser el autor de *El Principito*, expresa esta idea, y Gandolfo es atinado en reconocerlo. En la historia de *El Principito* se encuentra un rechazo a la idea de esa libertad existencialista, la cual carece de fines. Gandolfo, haciendo referencia a Spengler, encuentra que esta clase de libertad convierte al hombre en un “animal errante”: “La vagancia, el ir y venir depredador; el mundo no como casa ni morada, sino como temporal guarida”.

La moraleja en *El Principito* es clara. Ese tipo de libertad, como la del existencialismo de Sartre, es una “libertad autista, egocéntrica y autoerótica”; no es una buena candidata a la felicidad, algo que el mismo Sartre y los demás existencialistas supieron ver y advirtieron, pero que parece ser para sus pretensiones



cuasi pesimistas y contra la ortodoxia no representar un problema. Pero, ¿por qué esta versión de libertad no tiene como consecuencia la felicidad? Si nuestras intuiciones más simples nos hacen pensar que alguien que puede hacer lo que quiera, cuando quiera y sin que nadie le diga que no es, de una forma extraña y confusa, el ideal de felicidad. La razón de que tanto Gandolfo como Saint-Exupéry consideren errada esta idea es tan antigua como la misma filosofía griega, y de hecho se encuentra en la misma.

Aristóteles, de quien una de sus mayores aportaciones a la historia del pensamiento es su teoría ética, recalca en la misma una cuestión que, incluso ahora, no se ha podido demostrar que sea un error: la vida sin fines, y sin un fin mayor al cual aspirar, es una vida mal vivida. Pero la embestida en contra de la libertad existencialista es más demoleadora aún, ya que Aristóteles no se limitó sólo a hacer afirmaciones, sino que las fundamentó. Una serie de observaciones sobre las formas de vida llevó a Aristóteles a concluir que, independientemente de la cantidad de placer obtenido, la forma de vida que carece de fines no puede, por consecuencia, aspirar al fin último que es la felicidad.

Esa es la misma conclusión a la que Gandolfo y Saint-Exupéry llegan. En un estilo aristotélico, Saint-Exupéry concede que los fines, que se dirigen al fin último que es la felicidad, pueden en determinado momento llevarnos a arraigarnos, como una planta al suelo; sin embargo, esto no es una verdadera falta de libertad, y aunque lo fuera, habría mejores razones para pensar que hay un mejor candidato a la felicidad que el ser un libre caminante del mundo. Para Saint-Exupéry y Gandolfo, ese candidato serían los lazos, más específicamente los lazos del amor.

Es aquí pues donde las cosas se complican. El amor y sus variantes, dice Gandolfo en otra de sus precisas disertaciones, “son, en su esencia, lo que huye y evade la palabra”, es decir, ¿cómo definimos el amor, si de hecho lo pensamos como indefinible? Y es ése el problema en la concepción del amor que lo propone como contrario a la libertad: el amor no es nada y a veces es algo, como insinuara François de La Rochefoucauld en su famosa máxima número 76: “Con el verdadero amor ocurre lo mismo que con los fantasmas: todo el mundo habla de él, pero pocos lo han visto”. Así pues, de entre las tantas apariciones del amor, una de las más comunes, si no es que la más común, es el de pensarlo como una emoción. Pero esta concepción del amor, a pesar de ser muy atractiva intuitivamente, podría no ser del todo acertada. Harry Frankfurt, filósofo norteamericano, ha desarrollado una idea distinta y más interesante sobre el amor. El amor no es una emoción, no es un sentimiento, es un acto volitivo. Esta idea ya había sido expresada años atrás por otro filósofo español. José Ortega y Gasset remarcó también la idea de que la diferencia entre amor y enamoramiento radicaba en el carácter activo del primero, pero Frankfurt lleva esto más lejos, y añade que el amor es un “preocuparse”, es decir, amamos lo que nos preocupa, nos preocupa porque lo consideramos importante en sí mismo; lo que amamos es —usando jerga aristotélica— un fin al que aspiramos.

Amar es pues, un acto en el cual reconocemos la importancia de algo o alguien, al que concebimos como un fin al cual deseamos llegar. Al realizar el acto de amar estamos pues reconociendo que decidimos preocuparnos por alguien, ese preocuparnos es, en sentido estricto como considera Frankfurt, procurar el bien de lo que amamos, es decir, favorecerlo, procurar que sus capacidades se desarrollen plenamente, que sus posibilidades le sean favorables y realizables. Amar es en pocas palabras, decidir preocuparse de forma favorable por alguien.



Pero la idea de Frankfurt no termina ahí, ya que considera que el amor, además de ser una acción deliberada, es también una acción necesaria. ¿Cómo es esto de acción deliberada?, ¿entonces cómo puede ser necesaria? En la película “To the Wonder” (2012), el Padre Quintana –interpretado por Javier Bardem– recita lo siguiente: “Tú amarás sea que te guste o no. Emociones, ellas van y vienen como las nubes. El amor no es sólo un sentimiento; tú amarás. Amar es correr el riesgo a fracasar, el riesgo a la traición”.



EL GUÍA
ROBERTO ECHEVERESTE



La idea de esta pequeña frase es simple; en primer lugar concibe el amor de la misma forma que Frankfurt, como un acto, como un “decidirse a”, un “estoy dispuesto a preocuparme de ti, ya sea que tú te preocupes por mí o no”. En segundo lugar expresa la necesidad en la que piensa Frankfurt. El “tú amarás” no es un imperativo, sino más bien una afirmación a futuro, un pronóstico casi profético que se podría traducir casi como un principio: los seres humanos amarán tarde o temprano, porque el amar es parte de su forma de vida; su vida de hecho es lo que es por prácticas como el amar, y mientras tenga esa forma de vida, tarde que temprano, llevará a cabo el acto de amar, así como en algún momento lleva a cabo el acto de decidir.

Esta idea del amor no es, de ninguna forma, incompatible con nuestra idea de las emociones. Amar es una acción, pero dicha acción tiene detrás motivaciones, deseos, toda clase de contenidos mentales que podemos pensar. Relacionamos la emoción del *enamoramiento* con el acto de amar porque es común que la primera nos lleve a la otra; sin embargo, no son análogas. Estar enamorado es un suceso, algo que pasa fortuitamente, sobre lo cual no tenemos agencia. Amar es, por otro lado, por lo menos bajo cierta descripción –haciendo eco de la teoría de la acción de Donald Davidson– una acción intencional, sobre la cual podemos ofrecer razones y descripciones de causas de por qué la realizamos, por ejemplo, amamos porque estamos enamorados.

Finalmente, esto arroja más luz aún sobre las intuiciones de Gandolfo y Saint-Exupéry, sobre todo de este último y su idea de que los lazos de amor son mejores candidatos a la felicidad que la libertad de ir de allá para acá. Esto puede estar relacionado con lo dicho al principio: amar es un acto dirigido a un fin, los actos dirigidos a fines son, según la idea de Aristóteles, constituyentes de una vida digna y encaminada al fin último que es la felicidad, por tanto el amar es parte de una vida digna y con tendencia a la verdadera felicidad.

Todo lo anterior no entra en conflicto con la idea de libertad, pero una vez más, si esta idea de libertad es entendida de forma realista y moderada, y no la libertad existencialista; yendo a los extremos, aun y cuando uno quisiera seguir aferrado a dicha idea de libertad, o que fuera el caso que no pudiera abandonarla, tendría que reconocer que hay mejores razones para dar su brazo a torcer en favor de una forma de vida dirigida hacia fines como la vida de quien realiza el acto de amar, ya que la vida errante que propone esa libertad vagabunda, en palabras de Héctor Zagal, “[...] semeja una mala tragedia. Una existencia episódica es insensata. Con la diferencia de que en la vida real, ningún dios desciende del Olimpo para solucionar los entuertos humanos”.

Igualmente podemos seguir pensando en el amor como lo hemos hecho siempre, y pensar que ser felices, diría Gandolfo, es “preferir una libertad de vagabundo a una existencia enlazada a sentidos que coarten su errancia”. Pensar que es mejor no amar de la forma en que lo he descrito aquí, pues eso es problemático y nos limita, que “la libertad autista, egocéntrica y autoerótica puede parecer a algunos una solución que los libre del horror del abandono, del rechazo o de la ruptura”. Pero pensémoslo bien, pensemos en *El Principito*; ¿de qué nos sirve poder ir y hacer lo que queramos, si todo va a ser igual en todos lados? Si nunca vamos a ver una rosa diferente, única en todo el mundo que no existe en ninguna otra parte.



En el espejo

EDGAR SÁNCHEZ ARIZMENDI
Estudiante de geografía de la UNAM

I Mis oídos vírgenes al murmullo humano
y a la etérea y vieja compasión.
En solitario es cuando me acerco
al otro que se parece a mí.
Soy el vínculo en donde brota
y me aprieta
con su lengua de cristal.

El títere al que temía,
lo veo diario en el espejo.

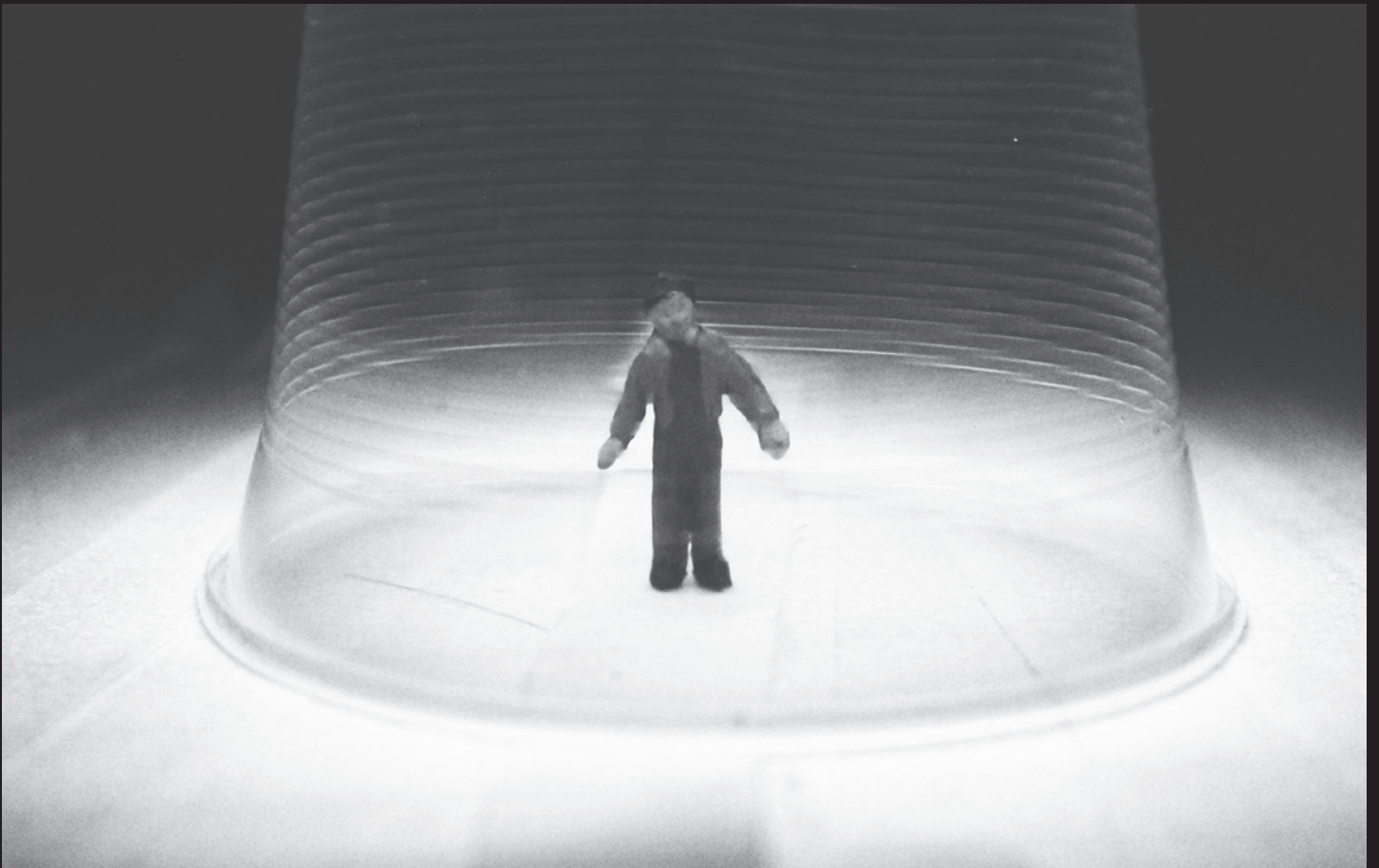
Vendrán por nosotros
abejorros
y gusanos,
y herraduras sin caballos.
Y huiremos, reptando en el vaho
de nuestra desaparición.

II Y aun así
con dientes de vidrio
sonrisa de vidrio
rostro de vidrio
y apariencia humana;
se ríe de mí, de él
de todo el país fantasmal
atrás de mi cabeza.

Sabe que somos dos vientres
germinando una vida absurda
en un sucio espacio:
mi cuarto.
Par de cerebros intangibles entre sí
rotos de sonrisas
aburridos
vibrando en un profundo hoyo.

III Ahora
violentemos ese hueco
oscuro.
Nos desatornillamos los huesos
tentamos otro cielo cristalino
masticando el aullido de una lágrima
que habla y parpadea
en el futuro.

Ahora
somos más felices
por no decir
menos miserables
sin que nadie nos vea,
tocándonos a escondidas y
alcoholizándonos el aliento.
Palpando el aire herido
con lo que pensamos.



EL MUNDO
ROBERTO ECHEVERESTE



(Monólogo) Revolución 38-D

ROBERTO PIÑA

Estudiante de 6° semestre Lic. en Teatro de la UABC

—Veamos. Aburrido. ¡Ay!, esto fue cerca de la casa de mi madre, y no faltaba más; la pinche vecina que siempre está en el mitote y que sale en la foto. A ver esto. ¿Miss universo es francesa?, ¡que no mamen!, ¿a poco respondió eso? Si para pendeja no se estudia. Hasta yo me las sé. ¡Ay!, se parece a mí la méndiga vieja. Mismo nombre pero en francés: Angélique. En ese caso me hubiera metido yo a concursar, a huevo que sí gano. Bueno, con un poco más aquí y de altura, pero de que se parece a mí, se parece a mí, pinche jirafa francesa. ¿Ganó por la mejor sonrisa?, pinchos dientes chuecos. Aparte se ve que está bizca, pero, ¡ah!, eso sí, bien operada de la tetas. Con ese par todos los jueces ¡uf! encantadísimos con ella. Las mías estarán chiquitas pero para un tercer lugar no está nada mal. Ya me imagino en los titulares nacionales: “Angélica, la chica de las tetas del tercer lugar”. Todo México ovacionándome: “¡Miss tetas, miss tetas!”.

Pero como me faltan unos diez mil pesos en cada lado, me tendré que conformar con un “gracias por participar”. También las flacas sin tetas podemos ser muy atractivas. Y no es que no tenga, es que me las magullaron mucho. Los hombres son bien pendejos para acariciarlas; las apretaban demasiado, me las desinflaron y ni cómo volverlas a inflar.

Pero en cambio, nosotras las mujeres sabemos acariciar, besar, recorrer despacio. Hasta lesbiana me gustaría ser. ¿Qué pendejadas estoy diciendo? Dios, no seas ojete, mándame un poquito más. Digo, si cumples cualquier pendejada de vez en cuando.

En abonos, haz que me crezcan de poco a poquito, despacio, no llevo prisa, en serio. Mira, o si quieres un trueque: voy todos los domingos a las doce del día a misa y doy limosna, también durante seis meses ayudaré a los desamparados que me encuentre en mi camino, y todo eso, por un 36-D, bueno 38-D, es buen negocio. No te estoy pidiendo nada exagerado, te pido lo promedio. Es para que por lo menos me digan piropos en la calle. Con estas chingaderas sólo recibo mentadas de madre: “¿qué, ya pasó la temporada de melones?”, “yo con hambre y tú sin carne”.

Se siente feo. ¿Qué más quisiera yo?, uno así bonito, tierno, o ya por lo menos uno bien pinche guarro, pero bonito: “¿acaso con todo eso duermes?”. O cuando vaya a conciertos que me griten “¡chichis pa’ la banda!”. Porque cuando lo trato de hacer, sólo escucho: “¡Pinche deschichada!”. No es justo. Cuando quiero conquistar a un chico guapo se asusta, cree que soy chico. ¡Ah!, pero eso sí, los pinchos feos, de a montones, no falta el pendejo que me diga: “tú no te preocupes, soy de mano chica, ni lo voy a notar”. ¡Ay!, me da coraje nomás de acordarme. Hubiera nacido hombre. ¿O qué? ¿Tendría un pito del tamaño de un fideo? Si yo fuera hombre me merecería una pinche cosota, un monstruo así, blanquito, largo,



una cosa bella; pero, ¡no!, nací vieja y sin tetas. Qué raro que no han venido los del Record Guinness: “Angélica la mujer con las tetas más pequeñas del mundo”. O como fenómeno de feria: “¡Pasen, pasen!, adelántate, por sólo veinte pesos, vean la maravilla mundial, la atracción principal. ¡Pasen, pasen! no se pierdan este espectáculo, cien por ciento mexicana la mujer sin tetas, ¡pasen, pasen! Por única ocasión en la ciudad, no se la pueden perder”.

Ya me imagino a las señoras llevando a sus hijas: “Hola, debes hacerle caso a tus papás porque si no lo haces, cuando seas grande no tendrás tetas como yo, esto me pasó a mí por desobedecer a mis padres”. ¡Chingado! Habiendo tantas pinches viejas, ¿por qué a mí? He sido buena hija, buena novia, claro, me han dejado por un par de tetas.

—Te amo. ¿No me amas?

—¿Qué pasa?

—Lo que sucede, Angélica, es que ya no me gustas. Eres bonita y todo. No tienes lo que tiene tu prima, digo... lo siento.

Y la historia se repetía, no era culpa de ellos. Yo era la pendeja que se enamoraba y ellos nunca de mí, porque no tengo tetas. ¡Vaya! Sólo a los pinches pedófilos les encanto. Creen que tengo como diez años, pero no. Ya no me vuelvo a meter con uno. Son unos cerdos. Eso de no sentarse una semana está cabrón, pero ni dicen nada de mis tetas, al contrario, creen que están perfectas. De eso a nada.

Debo hacer algo, cualquier pendejada que se me ocurra. ¡A huevo! Una pinche manifestación. Convocaré a todas las “deschichadas” de la ciudad y caminaremos, haremos un bloqueo, al principio yo sola, luego diez, después cien, luego mil, y a los días todo el país. Marcharemos en un solo paso juntas, y en una sola voz haremos que nos escuchen: “¡Con o sin tetas somos viejas!, ¡con o sin tetas somos a viejas!, ¡y merecemos que nos la metan!”

“¡Compañeras! Ustedes, amigas mías, que son como yo, mujeres que hemos sido humilladas por los hombres y también por las mujeres de grandes tetas. Nosotras, que sin tener tanto nos hemos reunido este día para cambiar eso. Buscamos la igualdad. No es justo ver solamente a secretarias con más de 36-D. Lo justo es que también haya mujeres como nosotras, que sin tener tanto, podamos dar mucho, y por eso les pido que crean en mí. Yo nunca jugaría con sus tetas. La belleza no radica en un par de tetas, pero seríamos más felices. Propongo dos puntos: el primero es que el gobierno nos pague las operaciones y nos haga crecer las tetas, o la segunda que a las mujeres con muchas tetas las vuelvan como nosotras, y esto no es negociable. Queremos igualdad porque no podemos coger por falta de tetas”.

Me cae de a madre que sí vengo haciendo una revolución yo solita y bien chingona. Si cada mes hay una, pues una más o una menos, no pasa nada. Todas desnudas por las calles exigiendo el aumento de tetas. Me importa un carajo el aumento de gasolina; mientras haya tetas, todos felices. ¿Por qué hay tan pocas tetas para algunas, mientras que otras pueden usar un lindo escote? Yo puedo demostrar que las de tetas pequeñas somos muy bellas aunque piensen lo contrario. Y los hombres, que aunque no tengan casi, quieren que les demos su mamadita, pues ¡no! Nada de eso. Si quieren una mamadita, primero tendrán que querernos como somos, y luego lo pensaremos. No abriremos la boca ni las piernas, porque la mujer con o sin tetas ¡sigue siendo mujer! Un mundo igual todas las mujeres con o sin tetas.

PIROCROMO

Revista estudiantil

Pirocromo convoca a participar en el décimo número de la revista, cuyo dossier será: Revolución

El material se recibirá desde la publicación del reciente número hasta el 30 de mayo de 2015 en la siguiente dirección de correo: revistapirocromo@gmail.com

Para este número se podrá colaborar con ensayo, poesía, narrativa, traducción, obra gráfica, fotografía e ilustración, relacionado con el dossier propuesto.

También se recibirán trabajos que, aunque no atiendan a la propuesta para el número en cuestión, por su calidad literaria, académica o gráfica, merezcan ser publicados.

Los textos deberán estar en español. La publicación de traducciones será en formato bilingüe y sólo en el caso de la poesía, tomando en cuenta los derechos de autor para su publicación.

La extensión máxima de los textos será de diez cuartillas a interlineado doble y con fuente Times New Roman, 12 puntos. Deberán ser archivos en Microsoft Word, con extensión doc, o docx.

Las colaboraciones gráficas deberán ser a color para concursar como portada y a blanco en negro para el interior de la revista, estar con formato .tif o .jpg en alta resolución, 300 dpi, con título y nombre del autor.

El material recibido se somete a consideraciones del Consejo Editorial. En caso de que la decisión sea favorable, se enviará constancia vía correo electrónico de dos semanas a tres semanas después de la fecha de cierre.





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

PIROCROMO
Revista estudiantil