



ENERO - JUNIO 2026 | No. 3

INTERFOLIA





UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Santos Guzmán López
RECTOR

Juan Paura García
SECRETARIO GENERAL

Jaime Arturo Castillo Elizondo
SECRETARIO ACADÉMICO

José Javier Villarreal
SECRETARIO DE EXTENSIÓN Y CULTURA

Víctor Barrera Enderle
DIRECTOR DE LA CAPILLA ALFONSINA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

Lizbet García Rodríguez
Roberto Kaput González Santos
EDITORES RESPONSABLES

María Villagómez
DISEÑO EDITORIAL

Rodrigo Alvarado
Nancy Cárdenas
Alfredo Iván Mata
CORRECCIÓN

Ángel H. Candelaria
Lázaro Izael
Nancy Elizabeth Lucio López
María Fernanda Ramos
Carlos Rutilo
Reyna Alejandra Vera Colunga
Verónica Zúñiga
EQUIPO EDITORIAL

En portada:

Obra derivada de la fotografía de la Casa y Museo de José Lezama Lima.

Fotografía: "Casa José Lezama Lima 9488 Habana Cuba" por Christian Pirkl (24 de marzo de 2026), (Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_José_Lezama_Lima_9488_Habana_Cuba.jpg).

Adaptación: Estilización por María Villagómez

Licencia: CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>)

Interfolia, año 1, no. 3, enero-junio 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria, calle Pedro de Alba s/n, Ciudad Universitaria, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México, C. P. 66451, teléfono 81 8329 4015, www.capillaalfonsina.uanl.mx, revista.calfonsina@uanl.mx. Editores responsables: Lizbet García Rodríguez y Roberto Kaput González Santos. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2023-121911450000-102, **ISSN: EN TRÁMITE**, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este Número, Unidad de Informática INDAUTOR, Ing. Juan José Pérez Chávez, calle Puebla, 143, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06700.

Prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de los editores.

APUNTES EN TORNO AL POEMA EN PROSA MODERNO

Manuel Parra Aguilar¹

Resumen: La dificultad para delimitar el poema en prosa como forma literaria autónoma —diferenciada de la prosa poética, el microrrelato y otros géneros fronterizos— constituye el problema central de este ensayo teórico. El corpus comprende textos fundacionales y contemporáneos del género, con especial atención a *Los pequeños poemas en prosa* de Charles Baudelaire como punto de origen del poema en prosa moderno, junto a ejemplos de Vicente Huidobro, Julio Torri, Octavio Paz y Daniel Bencomo. El estudio dialoga con las propuestas definitorias de Suzanne Bernard, Margueritte Murphy, Jeremy Noel-Tod, Paul Hetherington y Cassandra Artherton en el ámbito anglosajón, y con los aportes de Helena Beristáin y Octavio Paz —en *El arco y la lira* y *Las peras del olmo*— en lengua española. A partir de ese recorrido crítico, el trabajo propone una definición operativa: el poema en prosa pertenece al género lírico, se apropia de elementos narrativos sin cederles la primacía, y define su singularidad mediante la tensión del signo lingüístico —símbolos, juegos verbales y acumulación semántica— en oraciones que avanzan sin ruptura sintáctica hacia el margen de la hoja, lo que lo distingue tanto de la prosa narrativa como de la prosa poética.

Palabras clave: hibridez genérica, Baudelaire, teoría del género lírico, prosa poética, autonomía poética

Partiré de cuatro ideas de una carta de Charles Baudelaire dirigida al novelista Arsène Houssaye y publicada en el periódico *La presse* en 1862. Esta carta (incluida en varias ediciones de *Los pequeños poemas en prosa*) es significativa, pues en ella encontramos los orígenes de lo que caracterizará a este tipo de escritura en su modernidad: 1) la autonomía (“todo es en ella pies y cabeza”, “podemos cortar por donde queramos”); 2) las relaciones intertextuales (el libro de Bertrand, las menciones a los grabados y al arte plástico con la escuela flamenca de pintura); 3) la *intención* explícita de hacer poemas en prosa y no otra manifestación literaria (“se me ocurrió intentar algo parecido”); 4) el resaltar los acontecimientos de la época (“una vida moderna y más abstracta”, además de las frecuentes visitas a las enormes ciudades) con una forma de ruptura de lo que se entendía por poesía, si pensamos en la poesía con cierta estructura métrica, por ejemplo el verso alejandrino.

Ahora bien, ¿qué entendemos por *poesía en prosa*? Definir a esta forma de escritura poética en párrafo ha sido el trabajo de Suzanne Bernard, Margueritte Murphy, David Lehman, Jeremy Noel-Tod, Paul Hetherington y Cassandra Artherton, mientras que en español destacan los aportes que han hecho Benigno León Felipe, Pedro Aullón de Haro, María Victoria Utrera Torremocha, Fredy Yezzed, entre otros. Por ejemplo, Bernard menciona que este tipo de escritura poética en párrafo “se basa en la unión de opuestos” (p. 434), es decir en lo considerado como *poesía* y *prosa*; además resalta los “elementos extraños” (p. 144) que se encuentran en el poema, como el utilizar una extensa línea a lo largo de la hoja, ello con fines poéticos

1 Universidad de Sonora.

dentro de una apuesta narrativa, ya que “puede utilizar elementos narrativos y descriptivos a condición de trascenderlos y hacerlos funcionar en su conjunto con fines puramente poéticos” (p. 15). Bernard no nos menciona cómo es que un texto con fines narrativos trasciende hacia la poesía, lo cual es interesante cuando sucede lo contrario, es decir, cuando descubrimos textos narrativos que incluyen fragmentos poéticos en su contenido. Por otro lado, el utilizar la descripción como base de esta forma de escritura supondría que textos narrativos no resaltan lo poético.

Para Murphy, el poema en prosa “puede parecer una fachada para el nihilismo genérico: todo está permitido en un poema en prosa, ya que el poema en prosa rechaza todas las convenciones” (p. 63). La autora nos plantea que el poema en párrafo carece de un modelo definitorio, aunque después propone que “un poema en prosa es un texto en prosa que parece ser algo que no es” (pp. 82-83), lo cual nos deja abierta la posibilidad de que textos con fines narrativos podamos considerarlos como poemas en prosa, incluso aquellos que de modo incidental incluyen poesía en su contenido. Para Murphy esta forma de escritura rompe el género de la poesía, ya que “su concepción como género rompedor hace que la tarea de definición sea un tanto problemática” (p. 61). Así, pensemos por un momento que el poema en prosa sustituye la idea del verso por las oraciones dentro de un conjunto de líneas que cuestionan la idea exclusiva del verso. Por ejemplo, al hablar de su escritura poética en párrafo, Molly Peacock refiere que el poema en prosa aún es poesía: “abandonaba la doble música del verso más la oración por la flecha individual de la oración. A ese respecto, el género mezclado había emigrado a la prosa. Pero la poesía era absolutamente la fuente, la tierra natal” (s/p), con lo cual los límites de las escrituras en tanto géneros literarios se difuminan, no son tan evidentes, pues se utiliza otro vehículo para transmitir una idea: la oración sin ruptura sintáctica. Regresemos a Murphy, quien añade que la prosa convencional es sublevada por la poesía; sin embargo, la autora no nos propone una definición como tal, aunque rescata que es necesario ver qué funciones narrativas pueden ser usadas por el poema en prosa, como ciertas “estructuras que utiliza de una manera que lo distingue como un género individual, separado de la prosa narrativa, como la anécdota, el cuento, la novela condensada o la parábola” (p. 70). En esto último entraría cualquier texto más o menos poético, por lo que es necesario otro acercamiento, sin olvidar ciertas distinciones que existen en el poema en prosa con otras formas de escritura literaria.

Jeremy Noel-Tod nos propone ver al poema en prosa como un tipo de poemas de líneas continuas: “Después de leer tantos, solo puedo ofrecer el denominador común más simple: un poema en prosa es un poema sin saltos de línea” (p. 28), y más adelante señala una “libertad” creadora en términos de expansividad de la línea: “es en esta libertad donde podemos ubicar el sentimiento distintivo al que da forma el poema en prosa: la expansividad” (p. 39). Noel-Tod parte del uso de los márgenes de la hoja, además de la ruptura en el uso del verso, como si este último no llegara a tocar el margen opuesto desde su punto de partida. Esto no quiere decir que no existan poemas en prosa únicamente de líneas, pues también los hay versificados; por ejemplo, pensemos un poco en las últimas líneas del canto IV de *Altazor* (1931), de Vicente Huidobro, las cuales cierran distintos juegos fonológicos previos, hasta culminar en un balbuceo onomatopéyico en el significado que se le puede dar: “Ūiu uiui / Tralalí tralalá / Aia ai ai aaia i i” (p. 74). Por ende, la propuesta de ver a este tipo de escritura como líneas no es del todo satisfactoria; más viable es la tensión de la idea poética en su sugerencia y evocación, por los símbolos y juegos verbales que existan, es decir por la idea flexible en la horizontalidad, sin tener que cortar el pensamiento, el vuelo de este.

Paul Hetherington y Cassandra Artherton mencionan que al poema en prosa “se le ha llamado contradictorio, oximorónico o genérico cruzado, o se ha definido tan ampliamente que casi cualquier tipo de prosa poética moderna ha recibido su nombre” (p. 244), lo cual es común, pues se debe a la confusión que existe con cierta terminología de poema y prosa. Por ello, sin que sea a rajatabla, veamos de manera breve ambos términos, apoyándonos en un par de autores.

Según Helena Beristáin, la prosa plantea una secuencia sintáctica lógica (p. 401), lo mismo que un desarrollo narrativo de avanzar e informar sin esperar que exista la ambigüedad. Así, para Beristáin “el poema en prosa desarrolla un asunto propio de la lírica y ofrece un conjunto armónico que proviene de la combinación de frases de ritmos variados que, sin embargo, generalmente se subordinan a la estructuración semántica y sintáctica del *discurso*” (p. 395), con lo cual esta autora ofrece un acercamiento propio de la poesía, más allá de la disposición del verso o la oración. En este último sentido, en el poema en prosa lo que se destaca es lo poético que se encuentra en las oraciones sin ruptura alguna por cuestiones estructurales, es decir la expresión de emociones y sensaciones cargadas de poesía por medio de oraciones que buscan transmitir una serie de ideas a lo extenso de la línea, como observamos en el siguiente poema de Daniel Bencomo:

* _ _ _ _ _ CON ESCAMAS _ _ _ * _ _ _ _ _ LAGO NESS _ _ _ _ _
 * _ _ _ QUIMERA: _ _ _ _ _ * _ _ _ vulcanizados * _ _ _ _ _ en
 simulacro de alarma _ _ _ * _ _ _ _ _ en grados Richter _ _ _ _ _ * _ _ _
 _ sublunares _ _ _ _ _ * _ _ _ con bóxers tatuados * _ _ _ _ _ con
 bótox _ _ _ * _ _ _ _ _ comedia _ _ _ _ _ * _ _ _ pipa de la paz _ _ _
 _ _ _ _ _ * _ _ _ _ _ cigarros en la lengua (p. 51).

A los códigos lingüísticos de los guiones y asteriscos, la intensidad destaca en la elipsis, donde, como lectores, llenamos los huecos reestructurando el mensaje, el cual activa la parte sensible mediante la experiencia del lenguaje.

En este sentido, para Octavio Paz, en la prosa el lenguaje busca la rectitud, limita, pues intenta adherir el significado a uno de los tantos posibles al no admitir ambigüedad; la poesía abre las posibilidades a distintos sentidos, es lo polivalente: “La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones. [...] El poeta pone en libertad su materia. El prosista la aprisiona” (*El arco* p. 27), señala. Así, lo que se halla en la poesía escrita en párrafos es eso ambiguo que no se encuentra en la prosa, es tensar el lenguaje por medio de imágenes, símbolos, formas, ritmo, todos esos elementos que componen al poema, el cual es una construcción verbal de signos y sonidos. El mismo Octavio Paz, en *Las peras del olmo*, se refiere al poema como “una indivisible constelación de imágenes, mundo verbal poblado de visiones heterogéneas o contrarias y que resuelven su discordancia en un sistema solar de correspondencias” (p. 25). Estos signos y sonidos, ese mundo verbal, no se emite de modo exclusivo en líneas cortadas, sino en líneas poéticas que llegan al margen de la hoja. Esto es lo que se propone el poeta desde la concepción moderna del poema en prosa, iniciada con la publicación póstuma de los *Pequeños poemas en prosa* (1869), de Charles Baudelaire, ya que en esta obra se encuentra, además de una teoría, una intención crítica de no emplear el verso como vehículo de expresión poética, además de una relación del ser con la ciudad, el ritmo que pide esta, de aquí se desprende cierto aspecto descriptivo de este tipo de escritura.

Convengamos en que el poema en prosa de Baudelaire es un tipo de poesía que rompe con los patrones métricos y rítmicos neoclásicos, basado no solo en una inspiración, sino también en la consciencia del trabajo, en el conocimiento de los alcances de esta forma de escritura poética, nos recuerda José A. Millán (p. 20).² Para ello, Baudelaire utiliza el tema del París de la segunda mitad del siglo XIX, la ciudad y su reconstrucción a cargo de Georges Eugène Haussmann, además de cómo el individuo se encuentra dentro de la urbe, en una estrecha relación con los nuevos cambios, tanto sociales como políticos, por lo que se transforma o se ve inmerso en los cambios. En este sentido, una obra como *Le Gâteau des rois* (1847), de Jules Janin, cobra relevancia como antecedente a los *Pequeños poemas en prosa*; *Le Gâteau des rois*, libro poco mencionado por Baudelaire.

Por otro lado, el poema en prosa comparte lo narrativo, la poesía y la brevedad con la llamada prosa poética. Sin embargo, mientras que el poema en prosa es una meditación fugaz, la prosa poética ofrece una apertura más amplia de lo que se busca expresar. En cierto sentido, Jean-Michel Maulpoix señala una idea semejante: “Al lado del ya clásico, pero siempre mal definido “poema en prosa”, vimos desarrollarse, desde hace medio siglo, todo tipo de textos inclasificables” (s/p). *Mal definido*, menciona, y es que, a diferencia de otras definiciones canónicas y comúnmente aceptadas, la definición del poema en prosa cae en clasificaciones generales. Por lo tanto, proponemos acercarnos al poema en prosa al género que le pertenece: al de la poesía, un tipo de poesía que se apropia de elementos narrativos, como el narrador y los personajes dentro de una trama, por lo que es común encontrar textos con límites genéricos demasiado ambiguos³ en los que predomina el aspecto narrativo sobre el poético, cuando lo usual es el predominio de lo poético. Esta es, pues, un tipo de escritura poética en donde se aprovecha más el decir sin tener que fragmentarlo por el encabalgamiento.

El poema en prosa moderno nace con la idea de las ciudades modernas, con resaltar actividades urbanas, como lo menciona Baudelaire al enfatizar en “una vida moderna y más abstracta”, por lo que acude a la escritura de un tipo de poesía que rompe el verso. Para nuestros fines, proponemos ver al poema en prosa como un tipo de escritura breve que busca la condensación alrededor de una o varias ideas en donde predomina lo poético a través de la tensión del signo lingüístico, ello por medio de ciertos símbolos, juegos verbales y acumulación semántica que utilice el autor. El poema en prosa es una escritura poética que utiliza una serie de encadenamientos metafóricos e incluso metonímicos con la finalidad de resaltar la connotación en el lenguaje. Al emplear el poema en prosa, el poeta busca hacer poesía mediante la tensión de su idea, por lo que se ocupa más en el decir, en el avanzar de su pensamiento que en la ruptura.

² Para la idea de inspiración en el contexto anterior a Baudelaire pensemos en algunos postulados del Prefacio de Cromwell, de Víctor Hugo, pues Baudelaire parte del Romanticismo francés para su obra. En este prefacio, entre otros apuntes que proponen el drama dentro del movimiento romántico, Víctor Hugo resalta la libertad de creación motivada por la inspiración: “[la libertad] tiene por costumbre seguir a la ventura el asunto que escoge por inspiración y cambiar de molde cada vez que cambia de composición”, y más adelante añade: “Insistimos en que el poeta solo debe seguir los consejos de la naturaleza, de la verdad y de la inspiración, que esta es también una verdad y una naturaleza” (s/p). En sus poemas en prosa, Baudelaire conservará esa inspiración, sin dejar de lado la consciencia de los alcances de este tipo de escritura poética en párrafo.

³ En este mismo punto, Arnaud Schmitt se plantea que en ocasiones a los géneros literarios se le suelen clasificar por cierta cantidad de contenido que hay en ellos (p. 10), pero al cabo lo que cambia es la experiencia frente al objeto: “el impulso de contar permanece constante; lo único que cambia son las modas culturales (la percepción pública del género), las formas de las memorias y la experiencia de leerlas” (p. 12). Dentro de esta nueva experiencia de lectura es que se aborda al propio Baudelaire y sus poemas en prosa, los cuales, en ocasiones, se acercan al cuento costumbrista francés, como en “El crepúsculo” o “Las vocaciones”. En México vemos a Julio Torri, con *Ensayos y poemas* (1917), e incluso a Octavio Paz, con *¿Águila o sol?* (1951), con algunos textos que limitan con el microrrelato.

BIBLIOGRAFÍA:

- Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa – Los paraísos artificiales*. Ed. José A. Millán Alba. Cátedra, 2010.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 1995.
- Bencomo, Daniel. *Mutación de Lo en Lo*. Cuadrivio, 2018.
- Bernard, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Librairie Nizet, 1959.
- Hetherington, Paul, y Cassandra Artherton. *Prose Poetry: An Introduction*. Princeton University Press, 2020.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*. Palabra sur, 1988.
- Maulpoix, Jean-Michel. "La poesía francesa desde 1950: diversidad y perspectivas". *Círculo de poesía*. Noviembre de 2020. <https://circulodepoesia.com/2020/11/la-poesia-francesa-desde-1950-diversidad-y-perspectivas/>
- Murphy, Margueritte S. *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English From Wilde to Ashbery*. University of Massachusetts Press, 1992.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, 1973.
- - -. *Las peras del olmo*. Booket, 2018.
- Peacock, Molly, "La ecuación del poema en prosa". *Círculo de Poesía*. Febrero de 2020. <https://circulodepoesia.com/2020/02/molly-peacock-la-ecuacion-del-poema-en-prosa/>
- Schmitt, Arnaud. *The Phenomenology of Autobiography: Making it Real*. Routledge, 2017.
- Tod, Jeremy Noel. *The Penguin Book of the Prose Poem. From Baudelaire to Anne Carson*. Penguin Books, Limited, 2018.
- Víctor Hugo. Prefacio de *Cromwell*. *Cervantes virtual*. S.F. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_1_.

LA TRANSGRESIÓN Y LO ABYECTO EN LA ESCRITURA DE LO NUEVO SAGRADO EN *SOMBRA ENTRE SOMBRAS*, DE INÉS ARREDONDO

Nadia Posada Reyes¹

Resumen: La relación entre abyección, transgresión y transformación ontológica en la narrativa de Inés Arredondo motiva este análisis del cuento "Sombra entre sombras", incluido en la antología *Los espejos* (1984). El estudio examina cómo la voz narrativa de Laura —protagonista que rememora su vida a los setenta y dos años— construye una trayectoria desde el desconocimiento del deseo propio hasta la aceptación de la ignominia como nuevo modo de existir. El análisis se apoya en la teoría de lo abyecto de Julia Kristeva (*Poderes de la perversión*), que permite leer el espasmo entre repulsión y atracción que experimenta la narradora, y en la noción de transgresión de Georges Bataille (*El erotismo*), que ilumina la dimensión erótica y ritual del adulterio de Laura como violación consciente de la prohibición patriarcal. Los planteamientos críticos de Martínez-Zalce, Corral y Albarrán sobre la dialéctica de lo sagrado en la escritura de Arredondo sirven de base para argumentar que la transformación de Laura no constituye una caída moral, sino el descenso a un infierno simbólico que ella resignifica como espacio sagrado; mediante dichos mecanismos, la protagonista configura lo nuevo sagrado y reafirma su modo de ser frente al orden patriarcal que la condena al exilio social.

Palabras clave: abyección, erotismo transgresor, orden patriarcal, cuento mexicano, transformación ontológica

Perder la pureza y aceptar que el modo de ser se ha transformado de manera irremediable exige una reconfiguración del mundo conocido. Para una mujer forzada a unirse en matrimonio en la juventud, experimentar el placer por primera vez es ver salir una faceta que desconoce de ella misma y que, no obstante, ha estado siempre presente en su interior. Además, avanzar a este nuevo modo de ser implica desafiar al orden social de tal manera que es imposible volver a regirse por sus normas. Esta es la historia de Laura en el cuento "Sombra entre sombras", de Inés Arredondo (1928-1989), parte de la antología *Los espejos* (1984). En este texto, Laura narra en primera persona cómo es ofrecida en matrimonio por su madre a un hombre con fama de perverso, Ermilo Paredes, quien le triplica la edad. Desde su primera noche juntos, la narradora es arrastrada a participar en las violentas fantasías sexuales de su esposo. Aunque a la joven le repugnan las prácticas eróticas de Ermilo, consiente en formar parte de ellas durante algunos años. Sin embargo, tras conocer al personaje de Samuel Simpson, Laura experimenta un despertar sexual que la lleva por el camino del adulterio y las bacanales, cuyas consecuencias llevan a la mujer a aceptar la ignominia como una nueva manera de habitarse.

¹ Georgetown University.

Narrar la transformación de una cotidianidad común a otra extraordinaria y aterradora es un tema recurrente en la escritura de Arredondo. A propósito de lo anterior, Graciela Martínez-Zalce sugiere que este viaje escritural pretende explorar “las regiones ignoradas del ser” (86) de los personajes, cuyos rasgos ocultos de la personalidad acaban por manifestarse con una potencia destructiva en el desenlace: “en los relatos [de Arredondo] se crea el clima necesario para la instauración de un paraíso, [...] un reino moral superior, [...] transitado por seres mitad humanos mitad bestias” (87). Entonces, ocurre un proceso de transmutación de la realidad en el que los personajes descubren en ellos cualidades monstruosas, tras lo cual avanzan a otra dimensión moral donde pueden afirmarse también como seres bestiales. Así, los personajes de Arredondo se enfrentan a la necesidad “de encontrar un nuevo sagrado, en tanto permite modificar la monotonía de la existencia” (88). De modo que el punto de partida para el “yo” que se enuncia en la historia es reconocer sus características monstruosas; al aceptarlas y mostrarlas sin pudor ante los ojos del “otro”, los personajes logran conjurar lo nuevo sagrado, entendido como un espacio simbólico donde pueden resignificar aquello que encarnan para poder convivir con su nuevo modo de ser.

En el caso concreto de los personajes femeninos en la escritura de Arredondo, Rose Corral identifica que reciben una señal que representa “el tránsito de orden ontológico de un modo de ser a otro” (58) en el transcurso de la narración. De manera similar a Corral, Claudia Albarrán comenta sobre la transformación de las protagonistas en los cuentos de Arredondo que “pasan de la inocencia o la mediocridad que las caracterizaba, a la maldad o al éxtasis como si no median fronteras. [...] Por eso uno de los *leitmotiv* [...] de los cuentos es la necesidad de ser, de existir, aunque sea en la ignominia” (96). De cara a las propuestas de Corral y Albarrán, argumentaría que la transformación de Laura es representada en el cuento como el descenso a un infierno simbólico que ella resignifica como un espacio sagrado. Para la narradora, vivir en vergüenza a causa de sus acciones carece de significado con tal de yacer con Samuel. Aunque la mirada ajena condena la perversión de sus actos, Laura decide adoptar la perversión como su manera de ser en el mundo, lo cual revisaré a continuación en un diálogo con lo abyecto, de Julia Kristeva, y la transgresión, de Georges Bataille.

LO ABYECTO

En el presente de la narración, Laura es una mujer de setenta y dos años. En un pueblo sin nombre y un tiempo incierto, la mujer rememora sobre el rumbo que toma su vida a partir del momento en el que Ermilo empieza a cortejarla y su consecuente matrimonio, hasta la llegada de Samuel, quien aparentemente la lleva a una ruina de orden moral. En la primera línea del cuento, Laura se cuestiona: “Antes de conocer a Samuel yo era una mujer inocente, pero ¿pura? No lo sé” (Arredondo 14). Estar indecisa sobre la pureza en su interior es la primera indicación de lo abyecto en la narradora, pues apunta a la existencia de lo que Kristeva define como un adentro exorbitante donde se detonan las “violentas y oscuras rebeliones del ser” (7). Por un lado, Laura distingue entre ser inocente, es decir, libre de maldad por no saber algo y, por otro lado, ser pura, un término asociado a la religión que nos remite a una conducta virtuosa. Una mujer sucia es aquella que peca con sus actos; en el caso de Laura, con su cuerpo.

A propósito, Kristeva revisa el concepto de la suciedad y se aproxima a ella mediante el concepto del espasmo, entendido como un mecanismo que aleja al “yo” de lo abyecto y, de manera simultánea, lo arrastra a la inmundicia: “Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la

impureza, de la cloaca. [...] Sobresalto fascinado que hacia allí me conduce y de allí me separa" (9). Diría que este espasmo se materializa cuando la narradora afirma que "una pasión insensata" (Arredondo 14) la tienta y la atrae hacia Samuel, a pesar de estar unida a Ermilo por la institución del matrimonio. De manera que el deseo representa "otra parte tan tentadora como condenada" (Kristeva 7) dentro de Laura y, en este sentido, actúa como un espasmo. Además, la narradora reflexiona que "de [haber] sido [pura] nunca hubiera brotado en [ella]" (Arredondo 14) esa pasión. Entonces, al remarcar la ausencia de su pureza, Laura reconoce que la contraparte de esta cualidad habita en su interior, es decir, la perversión que constituye lo abyecto en ella. Finalmente, Laura prefigura en el primer párrafo el descenso al infierno simbólico al decir: "Si [Samuel] vino y despertó al demonio que todos llevamos dentro, no es culpa suya" (14). Sugeriría que la metáfora del demonio alude potencialmente al deseo de la carne.

Como se casa a los quince años, Laura no tiene la oportunidad de desarrollar deseos carnales por cuenta propia. A esta edad, su personaje no ha recibido siquiera educación sexual básica de parte de su madre, pues poco antes de la noche de bodas sucede esta conversación entre ellas:

Mi madre me arrastró tras unos arbustos:

—¿Tienes miedo?— me preguntó.

—¿Miedo de qué?

Pareció muy turbada. Al fin dijo: —de quedarte a solas con Ermilo.

—¿Por qué? Él llevará la conversación y yo lo seguiré. (Arredondo 15)

Por un lado, la madre de Laura es incapaz de nombrar el acto sexual en el que participará su hija después de la celebración. Por otro lado, la joven asume con inocencia que su madre está consternada porque la cree incapaz de mantener una conversación con Ermilo. De este modo, el pasaje refleja la ignorancia de Laura con respecto a cuestiones sexuales en el pasado de la narración, lo cual agudiza la severidad de su transformación en el presente, años después de conocer a Samuel Simpson, un joven de veinte años que ayuda a Ermilo a regresar a casa cuando queda convaleciente tras una bacanal de varios días.

El encuentro entre Laura y Samuel es la señal, en el sentido que otorga Corral a la palabra, que detona la transformación del modo de ser de la protagonista, de su "yo" pura a su "yo" abyecta. A partir de este momento, cobra mayor relevancia la terminología religiosa, pues, en primera instancia, Samuel es descrito como un ángel: "fuerte, rubio, ágil [...] con un dejo desdeñoso en la cabeza que me recordó el grabado de alguien. ¡Aquiles! Era lo más bello que había visto" (Arredondo 20). Afirmaría que la comparación con Aquiles tiene el propósito de mitificar la figura de Simpson. Además, Laura lo ve por primera vez en un punto elevado, "en lo alto de la escalera" (20), como si estuviera descendiendo del cielo. Tan pronto los ojos azules de Samuel se cruzan con los suyos, Laura menciona que llenan su "alma de luminosidad" (20), con lo cual le atribuye otra cualidad angelical. Si bien la narradora reconoce su deseo por Samuel, inicialmente se rehúsa a actuar: "Pero, ¿qué era aquello? Aquellas ganas de reírme y de ser feliz ¿era pecado? Más sabía en el fondo de mí que era Simpson, Simpson, el que me sacaba de mi manera de ser" (20). Es en este momento de la historia cuando se detona el proceso de transmutación de la realidad que propone Martínez-Zalce: tras conocer a Samuel, la perversión contenida en lo abyecto es lo que arrastra a Laura hacia lo prohibido, sobre lo cual reflexionaré en el siguiente apartado.

LA TRANSGRESIÓN

Mantener el orden exige que los miembros de una sociedad acaten los mandamientos creados en conjunto, por más ilusorios o frágiles que pudieran parecer. Por ello, Bataille se pregunta si acaso no estaremos predispuestos a quebrantar el orden, es decir, transgredirlo infinitamente: "a menudo, la transgresión es algo admitido, o incluso prescrito" ("La transgresión" 67). El autor incluso habla sobre la posibilidad de una "transgresión ilimitada" (70). Para Bataille, transgredir implica desobedecer una prohibición social, sinónimo del tabú ("La prohibición vinculada a la muerte" 51). Según el autor, una sociedad se adhiere a las normas de lo prohibido porque romperlas provoca temor. Cuando el "yo" realiza algo prohibido con una emoción positiva, ocurre la transgresión: "Bajo el impacto de la emoción negativa, debemos obedecer la prohibición. La violamos si la emoción es positiva" ("La transgresión" 68). Entonces, afirmaría que Laura es atravesada por el tabú del adulterio, pues la narradora elige tomar el cuerpo prohibido de Samuel de manera consciente. Sin embargo, la transgresión no ocurre cuando Laura comienza a desear al joven, pues al principio se resiste. La primera vez que él la toca, cuando la toma por la cintura para ayudarla a bajar de su caballo, ella le ordena con rudeza: "No vuelva a hacer eso" (Arredondo 20). A pesar del anhelo que se gesta en su interior, Laura prohíbe el contacto físico entre sus cuerpos. Así mismo, aunque ella contrata a Samuel para que cuide de una de las propiedades de Ermilo, decide no volver a verlo. No obstante, al enterarse de las conexiones y los conocimientos del joven tras sus años en "la marina mercante inglesa" (21), Ermilo lo traslada a su propio almacén y lo aloja en la misma parte de la casa en la que se encuentran los lechos del matrimonio (21). Por ello, al saberlo tan cerca, Laura sucumbe ante la tentación una noche:

La luna está sucia de nubes negras. Enciendo la vela y las sombras de las cosas se me echan encima causándome más miedo. Todo me acusa por lo que sufro, comprendo que mi miedo no es más que un remordimiento disfrazado: que mis cosas queridas me rechazan por sentir el amor que siento. (Arredondo 22)

Bataille explica que el tabú "es un estremecimiento que no se impone a la inteligencia, sino a la sensibilidad" ("La transgresión" 68). Entonces, la lógica de la prohibición es que está atada a lo sensorial y lo sentimental: "las prohibiciones, en las que se sostiene el mundo de la razón, no son, con todo, racionales" (67). Aunque Laura es indiferente a Ermilo en lo carnal y lo emocional, destaco el desasosiego de la narradora al amor que siente por Samuel: su erotismo transgresor sólo puede despertar bajo la luna, en las tinieblas. Laura no ama a su esposo, pero no deja de sentir remordimiento ante la idea de engañarlo. Sin embargo, tal es la sorpresa de la mujer cuando abre la puerta de la alcoba de Samuel y lo encuentra manteniendo relaciones sexuales con Ermilo (Arredondo 22). Al verla, su esposo la arrastra hacia ellos, le arranca la ropa y, bajo su propia mirada e instrucciones, Laura transgrede el orden patriarcal predominante al cometer adulterio con el joven:

Simpson me recorre con sus manos, con su boca abierta. [...] Parecía que los dos habíamos esperado desde siempre este encuentro. Descansamos un poco para mirarnos con un amor sin fronteras y volvemos a acariciarnos como si para eso fuera hecha la eternidad. (Arredondo 22)

Aquí, resalto cuánto se ha transmutado la realidad de la protagonista. A excepción de la primera vez que mantiene relaciones sexuales con Ermilo, cuando dice sentirse "poseída por una

sombra" (Arredondo 15), la reacción inicial de Laura ante las caricias de su esposo es el rechazo; la sola cercanía de Ermilo le produce ganas de vomitar: "Trató de echarse sobre mí, pero un asco feroz me hizo incorporarme en arcadas repetidas, hasta que me soltó" (16). Así también, cuando Ermilo aparece en el lecho de Laura vestido de Enrique VIII e intenta recrear una fantasía sexual carnavalesca, ella le rompe un tabor chino sobre la cabeza con tal de resistirse a su toque. Entonces, la pareja queda inmersa en una persecución violenta hasta que la protagonista pierde la lucha: "metió su enorme lengua en mi boca y su saliva espesa me inundó. Sentí un asco mayor que el miedo a la muerte" (18). No obstante, con tal de experimentar la pasión junto a Samuel, Laura accede a participar en el acto sexual con el hombre que la asquea y el joven que ama: "el placer con Samuel, y las caricias disimuladas pero llenas de amor que recibí de él mientras estábamos con Ermilo... mi carne vuelve a encenderse de deseo y siento que lo volvería a hacer mil veces" (23). Así, la mujer encarna las fantasías sexuales a las cuales se opone al principio de la historia sólo para estar con su amante. Afirmaría que este es el momento en el cual Laura avanza a un nuevo modo de ser. Bataille, este es el sentido de la transgresión: "en tal momento y en tal punto, esto es posible" ("La prohibición" 48). Entonces, esta noción alude al acto de violar las normas sociales predominantes de manera consciente en circunstancias concretas. Aunque el tiempo de la narración es incierto, detecto la prevalencia de una razón patriarcal en el espacio en el que sucede la historia o, al menos, un orden que favorece a los hombres. Para comenzar, a pesar de su fama de "sátiro y depravado" (Arredondo 14), Ermilo es una figura privilegiada debido a su capital cultural, pues es un hombre que ha "corrido mundo" (14) y goza de una buena posición económica, misma que utiliza a su favor para que la madre de Laura ceda ante su deseo de casarse con su hija: "hablaba con mamá de cosechas, viejas historias, parentescos y, sobre todo, de sus propiedades y su bien provisto almacén" (14). Sin embargo, una vez que los criados se enteran de que Ermilo, Laura y Samuel participan en encuentros sexuales al mismo tiempo, sólo la protagonista está forzada a rendir cuentas:

La servidumbre no calló, como había supuesto Ermilo que lo haría dándoles sueldos fabulosos. Todo el pueblo supo que algo raro pasaba en nuestra casa, y todos sospechaban de qué se trataba. Como suele suceder en estas cosas, mi madre fue la última que se enteró de las murmuraciones, [...] comenzó a adelgazar, a palidecer y pronto murió. [...] En el momento en que su cadáver descendía por la fosa, alguien gritó:

—¡Asesina!

Y a continuación una piedra me abrió la frente. (Arredondo 24)

Así, el peso de la muerte de la narradora recae enteramente sobre ella. Argumentaría que, al estar sujetos los habitantes del pueblo al capital económico de Ermilo, el hombre se erige como su patriarca. Entonces, si bien él participa activamente en las bacanales, su posición le concede permiso para transgredir el orden sin enfrentarse a las consecuencias. Ermilo incluso hace alarde de su poderío económico para castigar a la mujer que ataca a Laura y amenazar al resto de los espectadores: "¡Alto! Ya te vi, Ascensión Rodríguez, arrojar la piedra. Esta misma tarde te verás con mis abogados, y a todo aquel que de algún modo u otro ofenda a mi esposa, se le cobrará el adeudo total de su cuenta en el almacén" (Arredondo 24). En contraste, Laura debe enfrentar el desprecio de la sociedad que le recuerda su transgresión: "ellos sí saben quién soy y por eso me tratan como lo hacen si intento salir aunque sea a comprar una cebolla, para oler a calle, a aire" (14). Entonces, transgredir el mandato patriarcal de la fidelidad en el matrimonio adquiere relevancia únicamente en el caso de Laura. Aunque los habitantes del pueblo también

son conscientes de las prácticas sexuales de Ermilo, las cuales se desarrollan incluso antes de su matrimonio, sólo la narradora adquiere la condición de depravada y, por ello, recibe el trato de una paria. La cicatriz que se incrusta en su frente tras la pedrada de Ascensión, similar a la de Caín, refuerza mi lectura de su exilio de la sociedad. Cabe destacar que el nombre de la mujer que ataca a Laura nos remite a las nociones de elevación o subida, es decir, al cielo, de modo que Ascensión representa la justicia divina que llega a castigar a Laura por dar rienda suelta al demonio en su interior.

A propósito de las referencias religiosas, Bataille propone que existe una conexión entre el temor y la divinidad: “el horror religioso, reflejado, como sabemos, en el sacrificio, se vincula al abismo del erotismo, a los últimos sollozos que sólo el erotismo ilumina” (“A modo de conclusión” 570-571). Diría que el temor de Laura surge cuando se percata del punto al cual la ha arrojado su pasión transgresora: “Fueron días largos y noches ardientes. Yo pasaba de la cama al baño y del baño al diván lentamente. [...] ¿Cuánto duró el encantamiento? ¿Semanas? ¿Meses? No lo sé porque no me ocupé de medir el tiempo, pues vivía en la eternidad, una eternidad relampagueante” (Arredondo 25). De manera que Laura se recluye en el espacio doméstico y, a la vez, es excluida del exterior, pues el pueblo la repudia por violar sus prohibiciones. Aunque la narradora intenta resistir a la tentación representada en Samuel, ella descubre en su primer encuentro sexual que tiene el poder de quebrantar las normas cuantas veces lo desee. De manera que el deseo de la narradora saca a relucir su lado bestial, el “yo” abyecto. Al verse exiliada en lo que describe como “un círculo infernal y glorioso” (23), Laura no muestra arrepentimiento de sus acciones, sino que resignifica su espacio, pues lo despoja de su cualidad aberrante y lo transforma en un reino moral superior. Las noches junto a Samuel Simpson adquieren el carácter de rituales sagrados y compartir el lecho a su lado se convierte en un santuario donde el tiempo se distorsiona. Así, mediante los mecanismos de la transgresión y lo abyecto, la narradora configura lo nuevo sagrado.

ÍNDICE DE OBRAS CITADAS:

- Albarrán, Claudia. “Las mujeres de los cuentos de Inés Arredondo”. *Debate Feminista*, vol. 15, Metis Productos Culturales S.A. de C.V., Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1997, pp. 93–99, <http://www.jstor.org/stable/42624406>
- Arredondo, Inés. “Sombra entre sombras”. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 20, no. 1 (115), El Colegio de México, 1984, pp. 14–25, <http://www.jstor.org/stable/27934845>
- Bataille, Georges. “A modo de conclusión”. *Las lágrimas de Eros*, de Bataille. Traducción de David Fernández, Titi-villus, 2016, pp. 486–595.
- . “La prohibición vinculada a la muerte”. *El erotismo*, de Bataille. Tusquets, 2008, pp. 44–52.
- . “La transgresión”. *El erotismo*, de Bataille. Tusquets, 2008, pp. 67–74.
- Corral, Rose. “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”. *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto 2*, editado por Aralia López González et al., 1ra reimpresión, El Colegio de México, 1990, pp. 57–62, <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn09nt.10>
- Kristeva, Julia. Sobre la abyección. *Poderes de la perversión*, de Kristeva. Siglo XXI Editores, 1988, pp. 7–46, https://kupdf.net/download/julia-kristeva-poderes-de-la-perversionpdf_5960f963dc0d60a2062be30d_pdf
- Martínez-Zalce, Graciela. “Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo”. *Debate Feminista*, vol. 15, Metis Productos Culturales S.A. de C.V., Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1997, pp. 85–92, <http://www.jstor.org/stable/42624405>

CÓMO NARRA UNA HIJA: CLANDESTINIDAD, MILITANCIA Y EXILIO EN *LA CASA DE LOS CONEJOS* DE LAURA ALCOBA Y *LOS EUFEMISMOS* DE ANA NEGRI

Verónica Zúñiga¹

Resumen: La pregunta de cómo narra una hija el terror dictatorial articula este estudio comparativo, que examina de qué modo la voz narrativa de las hijas configura la experiencia de clandestinidad, militancia y exilio a partir del vínculo materno-filial. El corpus comprende dos novelas: *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba, y *Los eufemismos* (2020), de Ana Negri, obras que abordan la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) desde perspectivas generacionales distintas: la infancia vivida en la clandestinidad y la identidad forjada en el exilio. El análisis se inscribe en el marco de la "narrativa de los hijos" (Basile, 2019) y dialoga con los estudios de Casali, Argañaraz y Valderrama Abad sobre el exilio heredado, la identidad argenmex y la lengua migrante. El estudio demuestra que ambas protagonistas construyen su identidad desde el silencio como mecanismo de protección, que el vínculo con la madre se fractura bajo el peso de la militancia y el trauma, y que sus voces funcionan como archivos vivos que resguardan el pasado y cuestionan el presente; aunque parten de experiencias individuales, se integran a una memoria colectiva dentro de la tradición literaria hispanoamericana.

Palabras clave: narrativa de los hijos, dictadura cívico-militar argentina, exilio heredado, vínculo materno-filial, posmemoria

*¿Qué pasó con esa niña?, ¿qué pasó con tanta felicidad?,
¿cómo una guerra puede deshacer todo hasta tal punto?*

María Luisa Elío

INTRODUCCIÓN O DOS HIJAS QUE VIVEN UN DOLOR EXTRAÑO

Uno de los temas de mayor interés dentro de la literatura hispanoamericana actual es la memoria, recuperar historias, temas y personajes para darles visibilidad y poner al lector ante un pasado que parece cada vez más lejano. Son diversas las obras donde esta memoria juega un papel central y que sirve como detonante para narrar acontecimientos vinculados a territorios y momentos específicos. Uno de ellos son las dictaduras que afligieron a Hispanoamérica durante el siglo XX, específicamente la última dictadura cívico militar argentina (1976-1983), la cual tuvo repercusiones tanto sociales como culturales.

¹ Escuela de Humanidades y Educación del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

Dos de las autoras contemporáneas que abordan la dictadura argentina, la clandestinidad y el exilio, son Laura Alcoba en su novela *La casa de los conejos* (2008) y Ana Negri en *Los eufemismos* (2020). Si bien cada una expone los efectos de este conflicto bélico en contextos geográficos y temporales distintos, ambos textos comparten una idea central: la voz de las hijas como hilo narrativo de la trama, aquellas que vivieron de manera directa o indirecta el horror de la persecución por parte de un gobierno totalitarista.

La casa de los conejos nos presenta a Laura, una mujer que recuerda de manera dolorosa su infancia en La Plata como hija de montoneros, en algún momento la niña debe pasar a la clandestinidad junto a su madre, ocultándose en una casa donde habita con una pareja, donde su progenitora se encarga de manera secreta de la imprenta que publica *Evita Montonera*, una revista que funciona como el órgano principal del movimiento. El título hace referencia a los múltiples conejos que habitan en jaulas dentro de este hogar, que funcionan como fachada para protegerse de los militares.

En *Los eufemismos*, Ana Negri nos introduce al personaje de Clara, una mujer que enfrenta una crisis tanto personal como familiar a partir de la enfermedad de su madre, una mujer que llegó exiliada a México a causa de la dictadura. Aunque la protagonista nació en un territorio seguro y alejada del terror, a través de sus recuerdos y los de su madre experimenta un dolor que trastoca su identidad y la relación con sus seres queridos.

Estas novelas representan lo que se denomina por investigadores y críticos literarios como “la narrativa de los hijos” (Basile, 2019), un corpus de autorxs y obras donde se reconstruye la memoria de este periodo oscuro y doloroso de Hispanoamérica desde distintas vertientes. En este ensayo se pretende analizar cómo la voz narrativa de las hijas en ambas novelas configura la experiencia de clandestinidad, militancia y exilio a partir del vínculo madre e hija, demostrando de qué manera las protagonistas intentan romper con el silencio y dolor. Trabajar con dos repertorios distintos de manera comparativa permite exponer, al menos de manera exploratoria, las semejanzas y diferencias entre las infancias que vivieron el conflicto y aquellas que nacieron en el exilio, muchas veces ante el desconocimiento de cómo la dictadura afectó a sus familias, pero que si bien parten de una narrativa individual, se transforman en algo colectivo.

LA VOZ DE UNA HIJA: ENTRE SILENCIOS Y SECRETOS

¿Cómo narra una hija el terror? En ambas novelas se nos presenta a dos hijas cuya cotidianidad se trastoca a partir de los efectos de la última dictadura cívico-militar argentina, estas consecuencias se manejan de manera distinta a partir de dos ejes: la clandestinidad de Laura en *La casa de los conejos* y el exilio de Clara en *Los eufemismos*. Estas hijas funcionan como narradoras-protagonistas que relatan a partir de sus experiencias la violencia, el miedo y el dolor de sus contextos.

En el caso de Laura, la protagonista en la novela de Alcoba, nos encontramos ante una voz infantil y fragmentada. Su niñez es arrebatada en el momento en el que sus padres comienzan a ser perseguidos por el gobierno, por lo que abruptamente tiene que crecer: “Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor” (Alcoba, 2008, p. 11). Sin embargo, aunque trata de llevar con madurez la situación de clandestinidad, hay momentos donde no puede evitar la inocencia. Por otro lado nos encontramos ante Clara, una hija que relata desde la adultez, con una voz crítica y reflexiva. En su caso la niñez no le es

arrebatada por la clandestinidad, pero sí por el exilio. Parece no pertenecer a ningún lugar y constantemente lucha por alejarse del pasado de sus padres.

Uno de los aspectos que las novelas comparten es el silencio, ambas protagonistas se enfrentan a los secretos y las omisiones que se forman o formaron durante la represión militar en sus familias. Si bien estos se asocian a la protección y bienestar de las hijas, en algún momento se convierten en algo difícil de sostener y que afectan directamente a las personajes al cargar con el dolor de lo no dicho.

Por una parte, la clandestinidad de Laura es en sí un secreto que la afecta de manera directa, pasa de vivir con sus abuelos, a ocultarse con su madre en una casa de la que no tiene idea cómo llegar, ya que durante el trayecto es obligada a tener los ojos cerrados por seguridad. Esto causa en la protagonista un sentimiento de pérdida, al dejar atrás su cotidianidad, a sus abuelos, su antiguo hogar, amigos, escuela e inclusive la infancia. Esta trama muestra cómo ella misma se transforma en un secreto, debe desaparecer para protegerse y proteger a sus padres de la violencia.

A diferencia de Laura, Clara, se enfrenta al silencio a partir del exilio heredado (Casali, 2023), como se mencionó anteriormente, a pesar de no haber experimentado el terror en carne propia, su historia familiar se ve envuelta en eufemismos y omisiones. Uno de ellos se observa de manera particular en un recuerdo de la infancia de la protagonista, cuando su padre de manera inconsciente la golpeó una noche:

Supongo, no sé. A lo mejor estaba alerta, como cuando estuvo detenido, y se sintió amenazado. Así me lo expliqué yo después. A lo mejor sintió que en vez de estar en la casa estaba en el centro, secuestrado, y tardó en darse cuenta de que era yo. No sé. (Negri, 2020, p. 52)

Este momento de la novela evidencia la incapacidad de los padres para explicar el dolor y la violencia a la que se enfrentaron, prefieren guardar silencio, dando como resultado que los hijos se formulen sus propias explicaciones, terminando afectados de manera directa por el trauma (Argañaraz y Valderrama Abad, 2024).

Otro silencio se relaciona con la pérdida de identidad, por una parte Laura se enfrenta a cambiar de nombre en su nuevo colegio, ha sido instruida por su madre para adoptar uno nuevo, sin embargo en algún momento se enfrenta a la incertidumbre sobre quién es realmente. En una escena fundamental, Laura es invitada por una vecina a visitar su casa, la conversación se torna cada vez más personal hasta que le preguntan cuál es su apellido, a lo que contesta, de manera inconsciente, con un "no sé".

Este acontecimiento se transforma en un momento crítico, Laura es reprendida por su madre, la situación parece calmarse por la intervención de Diana, la mujer que vive con ellas, sin embargo deja en la protagonista un sentimiento de culpa y desarraigo: "¿Pero qué podría responder, entonces? ¿Cuál es, al fin y al cabo, mi nombre?" (Alcoba, 2008, p. 44), sentirse ajena a un entorno donde su vida no puede transcurrir con normalidad y está en constante peligro.

Clara, por otra parte, se enfrenta a una identidad "argenmex" (Argañaraz y Valderrama Abad, 2024), creada a partir de las omisiones y un sentimiento de desarraigo. En su caso no existe pérdida porque tenga que ocultarse, sino por el resultado de crecer en dos culturas: la mexicana y

la argentina. Para la protagonista es difícil formar una relación con sus padres porque adquiere otros hábitos a partir de su entorno exterior, y al mismo tiempo, le es difícil vincularse con sus compañeros que no comprenden su ámbito doméstico.

Argañaraz y Valderrama Abad (2024) señalan que dentro de la novela la lengua funciona como un elemento identitario, si bien ellos señalan que Clara “optará por mostrarse tal cual es y creará sus propios neologismos” (p. 241), también es cierto que en algún momento esta lengua la enfrenta a momentos de angustia acerca de quién es, puesto que durante la narración, los lectores somos testigos de cómo, sobre todo en la infancia, le era difícil relacionarse con sus amigos mexicanos por sus expresiones argentinas, e igualmente no pudo crear una relación con el resto de su familia, dado que su lengua migrante (Argañaraz y Valderrama Abad, 2024) les resultaba extraña.

Los silencios de Laura no sólo se vuelven un método de protección, sino que también se convierten en un acto de orgullo y solidaridad militante. En una escena de la novela, la protagonista sale junto a Diana a entregar un paquete a una mujer, cuando se retiran, ésta le remarca los silencios como un acto de heroísmo:

–¿Viste esa mujer? La torturaron, pero no cantó. Le hicieron cosas horribles, sabés, cosas que no son para contarle a una nena como vos. Pero no abrió la boca. Aguantó todo sin decir una palabra.

Yo no insistí en saber en qué consistían esas “cosas”. Yo también sé callarme, sí.

E imaginé cosas que causan mucho dolor, mucho daño, con clavos oxidados o un montón de cuchillitos ahí adentro, bien profundo. Y a ella, que no había dicho nada. Entonces pensé, sin decirlo, que aquello era ser una mujer fuerte. Sí, eso era. (pp. 73-74)

En este fragmento se observan distintos tipos de silencios, el primero relacionado con el acto de callar para proteger al movimiento, sin importar la tortura a la que se enfrentan. Por otra parte también se encuentran las omisiones, ocultarle a las infancias cierta información sobre el contexto de terror en el que viven. Finalmente se encuentra el silencio de Laura, como un pacto de fortaleza, de proteger a su madre y al movimiento montonero.

En el caso de *Los eufemismos*, los silencios como un método de protección se ven reflejados de dos maneras. El primero a partir de Clara y sus padres, quienes, como se mencionó anteriormente, deciden callar las torturas que vivieron durante la dictadura, pensando que omitir el pasado la ayudarían en su futuro, sin embargo esto sólo provoca un dolor heredado (Casali, 2023), el cual destruye su cotidianidad. Por otra parte, está el silencio de la protagonista, aquel que ella misma construye para evitar hablar del pasado de su familia, cuando su madre quiere abrirse con ella o tiene ataques de pánico, para Clara es mejor separarse, cortar de tajo la conversación y evitar el tema.

UNA VOZ QUEBRADA: LA RELACIÓN MADRE E HIJA

¿Qué significa ser una hija? ¿Cómo se construye la relación con una madre a partir del miedo, el dolor y el cariño, en contextos de represión y violencia? Blanca Lacasa explica que “la relación entre madres e hijas está marcada, con frecuencia sospechosa, por la dificultad, el desencuen-

tro o el dolor. Madres e hijas parecemos estar condenadas a no entendernos” (2023, p. 2), este vínculo fracturado se convierte en un elemento clave en la narrativa de ambas autoras, puesto que tanto Laura como Clara son expuestas a las repercusiones que implican las militancias de sus progenitores.

Las hijas de estas novelas atraviesan períodos de dificultad con sus madres, cada una debe lidiar con acciones y sentimientos que parecen ajenos a ellas, y que en cierta medida se vuelven incomprensibles. Durante la historia, los vínculos van atravesando distintas etapas que van desde la decepción, los reclamos, la confusión y el cariño que transforman la percepción de las personajes acerca de sus progenitoras, esta relación se presenta de manera distinta en cada una de las novelas.

En primer lugar está Alcoba, que evidencia este vínculo a través de Laura y su madre, una militante de la que se sabe muy poco, salvo que estudió historia en la universidad y viene de una familia cuyo padre es un peronista tradicional y posee influencias importantes en el país. Por otro lado, Negri muestra a la madre de Clara, una mujer rota que estudió medicina y cuyo primer esposo fue militante. Al exiliarse a México se divorció y se casó nuevamente con el padre de la protagonista.

En ambos textos, las voces de las hijas funcionan como mediadoras para comprender el papel de las madres en contextos de violencia. Casali (2023) tomando como ejemplo las obras de Negri y Gerber Bicecci, señala que uno de los efectos de la fractura de este vínculo es el sentimiento de culpa, esto se manifiesta en distintos momentos de las novelas. Por una parte, en *La casa de los conejos*, la madre de Laura manifiesta dicho sentimiento cada vez que se separa de su hija por motivo de sus actividades militantes: “como cada vez que me reencuentro con mi madre después de una larga ausencia, tengo derecho a una muñeca.” (Alcoba, 2008, p. 20), aunque la hija lo ve como un momento de alegría, la madre lo percibe como una manera de reparar el abandono.

No obstante, a medida que avanza la historia, la figura de la madre se va volviendo cada vez más difusa. Casali (2023) expresa que dentro de las narrativas del exilio, las madres van desapareciendo, se vuelven fantasmas. Esto se evidencia de igual manera en la obra de Alcoba, donde poco a poco la figura de la madre de Laura parece esfumarse, debido a sus actividades militantes, lo primero que desaparece es lo que podríamos denominar su identidad, dada la persecución que vive es obligada a cambiar de color de cabello para evitar ser identificada, posteriormente ya no ejerce la labor de crianza con su hija, puesto que dedica su tiempo a las labores de imprenta, hasta llegar a un punto donde ya no tienen una relación: “Mi madre, por su lado, ya ni asoma la nariz a la vereda. Salvo a la hora de comer, ni yo misma me la cruzo por la casa.” (p. 73)

Esta desaparición de la madre termina en la búsqueda de un contacto materno por parte de la protagonista, primero tiene un acercamiento con su vecina que termina en consecuencias catastróficas, para posteriormente dirigir sus afectos a Diana, quien ejerce los cuidados al alimentarla, educarla y protegerla en momentos difíciles.

En el caso de *Los eufemismos*, Casali (2023) expone que el abandono de la madre es consecuencia del dolor del exilio, en su caso no desaparece de manera física pero sí de manera simbólica, pues su enfermedad poco a poco la hace perder el sentido de la realidad, llegando a delirios de persecución, el pasado que dejó atrás parece alcanzarla, es aquí donde se fractura el vínculo con su hija, puesto que ahora Clara debe de ejercer una labor de cuidados.

En esta novela también existe un sentimiento de culpa, puesto que se observa cómo la madre de Clara, a partir de sus eufemismos, trató de proteger a su hija, sin embargo hubo momentos donde se sintió incapaz, lo que provocó un deterioro en su relación. Sin embargo, este sentimiento parece recíproco, ya que igualmente Clara manifiesta que se siente culpable por querer abandonar a su mamá en la enfermedad, expresando cómo ese dolor no le pertenece, sin embargo afecta su vida.

La relación madre e hija en ambas novelas evidencia cómo los sentimientos de desarraigo y exilio forman un dolor que fractura el vínculo. Las madres se pueden entender como mujeres rotas (Casali, 2023) que se enfrentaron a la contradicción de luchar por su país pero dejaron atrás a sus hijas. Esto demuestra también cómo la militancia configura la narrativa de las hijas como sujetas que heredaron no sólo dolores, sino memorias y sentimientos que parecen ajenos a ellas.

CONCLUSIONES

La lectura y comparación de estas dos obras pone de manifiesto cómo la narrativa de la segunda generación, específicamente de las hijas, configuran la trama de las denominadas literaturas del exilio. En primer lugar se observa cómo estas obras se construyen a partir de los silencios, el ocultar para protegerse de un pasado que parece no pertenecerles; y por otro lado lo que significa ser hija y madre en estos contextos de violencia y de qué manera fracturan el vínculo.

En las dos obras las voces de las hijas funcionan como archivos vivos que permiten no sólo resguardar el pasado, sino cuestionar el presente. Habiendo revisado estos tres apartados, algunos de los vacíos que quedaron en este texto son las figuras ausentes de los padres, así como la relación memoria-posmemoria que configura parte de la narrativa actual. Si bien ambas novelas parten de experiencias individuales, sus semejanzas y diferencias se convierten en algo colectivo, integrado a la tradición literaria hispanoamericana.

OBRAS CITADAS:

Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Edhasa.

Argañaraz, E. y Valderrama Abad, U. (2024). Ser hijo/a argenmex: un recorrido por dos novelas del exilio argentino en México. En T. Basile y C. González (Coords.), *Los trabajos del exilio en las hijas. Narrativas argentinas extra-territoriales* (pp. 217-252). Editorial Universitaria Villa María.

Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa de HIJOS*. EDUVIM.

Casali, S. M. (2023). "Cargar con el peso de algo que ni siquiera viviste". Un estudio del efecto exiliar en el vínculo madre-hija en las novelas argenmex *Conjunto vacío* y *Los eufemismos*. *Boletín e literatura omparada*, 1(48), 75-108. <https://doi.org/10.48162/rev.54.022>

Lacasa Carralón, B. (2023). *Las hijas horribles*. Libros del K.O.

Negri, A. (2020). *Los eufemismos*. Ediciones Antílope.

LA CIUDAD EN LÍNEA: LOS ESPEJOS DIGITALES DE MONTERREY

Marco Andrés Miller Espinoza¹

Resumen: La transformación de la subjetividad y la identidad en el contexto de la hiperconectividad digital constituye el eje que articula este ensayo, cuya pregunta central es de qué modo las redes sociales reconfiguran los modos de ser, relacionarse y habitar la ciudad contemporánea. El corpus es Monterrey como caso cultural específico: sus prácticas digitales cotidianas, su historia industrial y su ética productivista, que el autor examina como condiciones que intensifican los efectos del capitalismo algorítmico. El estudio se apoya en un entramado filosófico y sociológico que articula la crítica de Byung-Chul Han a la *sociedad de la transparencia* y el cansancio, la microfísica del poder foucaultiana, la teoría del simulacro de Baudrillard, las sociedades de control de Deleuze y el capitalismo de la vigilancia de Shoshana Zuboff. El análisis demuestra que Monterrey, educada en la productividad y la competencia, extiende esa lógica al plano digital: el “éxito” muta en visibilidad, el sujeto se convierte en productor involuntario de valor simbólico y la identidad se construye en la retroalimentación algorítmica. Frente a ello, el ensayo identifica formas de resistencia poética —proyectos digitales disidentes, gestos de silencio y lentitud— que abren la posibilidad de habitar las redes desde una sensibilidad crítica.

Palabras clave: subjetividad digital, capitalismo de la vigilancia, autoexplotación, identidad urbana, resistencia simbólica

Hay una generación —o quizás varias— que despierta dentro de una pantalla. Una generación que, antes de ver el amanecer real, mira el resplandor artificial de su teléfono. El día en Monterrey no comienza con la luz sobre las montañas; comienza con el brillo de un dispositivo encendido. La ciudad industrial, acostumbrada al humo, al metal y al ruido, ahora resplandece en otra materia: la del dato, el algoritmo, la imagen. Las personas que caminan por sus avenidas no sólo habitan el espacio físico de las calles; habitan también un territorio inmaterial, un ecosistema simbólico que las contiene, las mide, las reproduce y las disuelve. Monterrey ya no se describe únicamente por sus avenidas o su clima, también por la red invisible que la sostiene: una metrópolis algorítmica.

El tiempo digital ha trastocado el pulso vital de quienes viven conectados. En la mirada que sostienen frente a sus teléfonos se condensa una nueva forma de existencia: la simultaneidad entre lo íntimo y lo público, entre el deseo y la exposición. Como sugiere el filósofo Byung-Chul Han, la transparencia se ha convertido en mandato moral; ya no se oculta lo que se es, más bien se teme no ser visto. En los barrios altos y en las colonias populares, en los cafés o en las ofici-

¹ Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

nas, se repite un mismo gesto: la búsqueda de reconocimiento, la producción constante del yo como mercancía simbólica. Las redes sociales han transformado el viejo anhelo de identidad en un bucle de autoexhibición, un espectáculo de sí que sustituye la palabra por el gesto, la experiencia por su registro.

Pero Monterrey no es cualquier ciudad. Su historia de modernización, su orgullo empresarial y su ética del esfuerzo imprimen un carácter peculiar a este fenómeno. La autoexplotación, de la que habla Han, encuentra aquí terreno fértil: los regiomontanos, educados en la productividad y la competencia, extienden esa lógica al ámbito digital. El cuerpo ya no se agota en la fábrica o la oficina; ahora se desgasta en la producción incesante de contenido, en la vigilancia interiorizada de su propio rendimiento social. El "éxito" ha mutado en visibilidad. La industria, antes material, se ha desplazado al plano simbólico: hoy parece que se fabrican apariencias.

En ese territorio, la identidad es un proyecto sin descanso. Las redes son el laboratorio de esa construcción. Allí opera, como bien denominó décadas atrás Michel Foucault en su análisis del poder, toda una microfísica de control que ya no se impone desde fuera, sino que se ejerce desde dentro. Cada usuario es su propio vigilante. Cada notificación refuerza la jaula de la atención. La libertad, tan proclamada por las tecnologías digitales, se convierte en una trampa dulce: la posibilidad de elegir se transforma en la obligación de mostrarse, de participar, de existir en el flujo. La red no reprime; seduce. No impone; persuade. Su violencia es estética.

En Monterrey, esa lógica alcanza a todos. Los estudiantes universitarios, los empleados de oficina, los ejecutivos, los maestros y las madres jóvenes experimentan la misma ansiedad de conexión. Un padre que revisa obsesivamente los grupos de WhatsApp del trabajo, una docente que siente la necesidad de documentar cada actividad escolar, una abuela que convierte la vida familiar en un relato visual: todos participan del mismo impulso de visibilidad. La conexión ya no es una herramienta; es toda una atmósfera.

La paradoja de esta época es evidente. Por un lado, las personas están hiperconectadas: cada gesto, cada pensamiento, cada instante puede transmitirse de inmediato. Por otro, esa conexión genera una soledad cada vez más profunda. Las amistades, los amores y las comunidades que emergen en las redes no siempre alcanzan la densidad afectiva del encuentro físico. La mirada del otro, sustituida por una publicación, *sticker* o *reel* pierde su espesor ético. Lo que antes implicaba presencia y vulnerabilidad se ha transformado en mera interfaz. El algoritmo filtra la emoción, la administra, la dosifica. En el fondo, la experiencia de estar en red es la experiencia de estar rodeado de todos y, al mismo tiempo, de nadie.

Baudrillard ya lo había anticipado: vivimos entre simulacros. En las redes, la realidad se convierte en su propia sombra, en una copia sin original. Los regios fotografían su desayuno, su ropa, su rostro, su paisaje urbano, y en ese gesto buscan afirmar la existencia de algo que, paradójicamente, se vuelve más frágil cuanto más se exhibe. La imagen devora lo que representa. La vida se convierte en contenido. Y sin embargo, esa producción incesante de imágenes genera una ilusión de comunidad: una red de espejos donde cada quien se refleja en los demás. Monterrey queda transformado, así, en un mosaico de pantallas: un espacio donde los cuerpos se desdibujan, pero las apariencias se multiplican.

Hay una dimensión poética en esta transformación. El deseo de ser visto, de compartir, de permanecer, revela también un impulso profundamente humano: la necesidad de sentido. En cada historia de Instagram o en cada video de TikTok hay un intento de narrarse, de dejar una

huella, de decir "aquí estoy". El problema no está en la exposición, sino en la forma en que esa exposición ha sido capturada por una economía de la atención. Como advierte la socióloga Shoshana Zuboff, el capitalismo de la vigilancia que opera en las redes convierte cada gesto en dato, cada emoción en materia prima. Lo íntimo se vuelve extractivo. El yo, cuantificable. Y así, las personas se convierten en productoras involuntarias de valor, trabajando sin salario para alimentar la maquinaria del algoritmo.

Roland Barthes, en su libro *Fragmentos de un discurso amoroso*, escribió que el lenguaje es una piel: uno se frota con él contra los otros. Las redes sociales, en cambio, parecen haber convertido esa piel en una superficie luminosa y fría. El contacto se ha estetizado. Las palabras se reducen a hashtags; las emociones, a filtros. El cuerpo, que antes se desplegaba en el espacio público de la ciudad, ahora se condensa en una imagen vertical. En Monterrey, donde el calor sofoca y las calles se llenan de ruido, esa digitalización del cuerpo produce un nuevo tipo de sensibilidad: una mezcla de distancia y ansiedad, de presencia y ausencia. El tacto se sustituye por el *scroll*, el rostro por el perfil.

La sociedad regiomontana, marcada por sus contrastes, entre la opulencia y la precariedad, la tradición y la modernidad, la fe y el consumo, encuentra en las redes un espejo de sus propias tensiones, reproduciendo, a través del algoritmo, las jerarquías que la ciudad ya conoce: la estética del poder, la aspiración de clase, la distinción simbólica. Las redes, que prometieron democratizar la voz, terminaron amplificando los privilegios. La visibilidad se distribuye con la misma desigualdad que los recursos. El algoritmo no es neutral: privilegia la forma sobre el contenido, la intensidad sobre la reflexión, la cantidad sobre el sentido. En un entorno así, pensar se vuelve un acto subversivo.

A pesar de ello, surgen resistencias. Entre la gente aparecen gestos de disidencia, pequeñas fugas poéticas que desobedecen la lógica del rendimiento. Páginas que comparten poesía, proyectos audiovisuales que cuestionan la homogeneidad de la imagen, colectivos que usan las redes para tejer comunidad o denunciar injusticias. En esas grietas se filtra la posibilidad de otro uso del espacio digital: uno que recupere la lentitud, la escucha, la fragilidad. En medio del ruido, algunas personas eligen callar. En medio de la saturación, algunas prefieren desaparecer. Esa renuncia se convierte, paradójicamente, en una forma de resistencia simbólica.

Podría pensarse que las redes son un nuevo teatro barroco. Monterrey, con su conservadurismo y su modernidad contradictoria, entiende bien esa teatralidad. El perfil digital funciona como un retablo personal, donde cada usuario dispone sus pequeñas imágenes sagradas: la *selfie*, el viaje, la cita inspiradora. En ese altar se oficia el culto del yo. Pero, como advertiría Bruno Latour, en todo culto hay un fetiche: el objeto que creemos adorar por su poder propio, cuando en realidad lo hemos fabricado nosotros mismos. Así, el perfil que construimos termina exigiendo nuestra devoción. Lo que antes era una forma de expresión se vuelve una forma de presión: hay que publicar, hay que reaccionar, hay que estar. La red exige presencia continua. El silencio se penaliza con la invisibilidad. Y en ese exceso de representación, el sujeto se disuelve en la superficie de sus propios signos.

El filósofo David Le Breton ha dicho que el rostro es la más humana de las superficies. En las redes, esa superficie se convierte en interfaz, en filtro, en máscara. Las personas, obsesionadas con su imagen, han aprendido a gestionar su rostro como una marca. El rostro deja de ser el umbral del alma y se transforma en un producto comunicacional. Pero bajo esa máscara digital

persiste un deseo arcaico: el deseo de reconocimiento, de amor, de comunidad. La pantalla no lo cancela, aunque lo desplace. Y quizás ahí radique nuestra tragedia contemporánea: en la imposibilidad de satisfacer ese deseo dentro del mismo sistema que lo alimenta.

Deleuze imaginó la sociedad del control como una sucesión de “modulaciones” infinitas, donde los individuos ya no son confinados, sino conducidos. Monterrey vive esa transición: del control disciplinario al control algorítmico. Las redes no prohíben; orientan, recomiendan, sugieren, condicionan. La autoridad se vuelve amable, el poder invisible. La dominación se disfraza de opción. Y las personas, fascinadas por la promesa de autonomía, participan activamente en su propia captura. La libertad se confunde con la conectividad. Pero estar conectado no siempre significa estar libre.

En las universidades y en las empresas, quienes se relacionan a través de pantallas hablan de estrategias digitales, de *engagement*, de identidad de marca. Pocos se detienen a pensar qué ocurre con su subjetividad mientras producen contenido. Las redes se han naturalizado como el medio inevitable de la existencia contemporánea. Pero todo medio transforma. No sólo comunica: modela. Configura los modos de sentir, de amar, de pensar. Y en esta configuración se juega una batalla silenciosa: la del sentido contra el cálculo, la del alma contra el algoritmo.

Quizás la pregunta no sea cómo salir de las redes, sino cómo habitarlas de otro modo. Cómo convertir ese espacio saturado en un territorio de pensamiento, de arte, de resistencia. Monterrey, ciudad de grandes contrastes y de energía inagotable, podría ser también el laboratorio de esa reinención. En sus habitantes hay una interesante potencia que el algoritmo aún no captura del todo: una suerte de creatividad que se filtra entre los códigos, una ironía particular que subvierte la lógica de la eficiencia. En cada meme, en cada gesto de humor, se esconde una crítica latente a la seriedad del sistema. Bien sabemos que la risa puede ser también un modo de sabotaje.

Pero el riesgo persiste: el de confundir la expresión con la emancipación, la visibilidad con el poder. Las redes ofrecen espejos infinitos, aunque pocos reflejan lo que realmente somos. Como en el mito de Narciso, el reflejo nos atrae y nos ahoga. Las personas, seducidas por la promesa de pertenecer, se sumergen en un océano de imágenes donde cada ola lleva su nombre. Sin embargo, al intentar afirmarse, se diluyen. La identidad se vuelve líquida, cambiante, efímera. La subjetividad, que antes se construía en el diálogo, se produce ahora en la retroalimentación algorítmica. El yo deja de ser una narración y se convierte en métrica.

En este contexto, pensar se vuelve un acto de resistencia poética. Pensar, sentir, escribir, incluso aburrirse, son gestos que desafían la lógica de la inmediatez. Frente al imperativo de producir y compartir, el silencio puede ser una forma de libertad. Tal vez el porvenir dependa de reaprender a mirar sin la mediación del dispositivo, a escuchar sin la interferencia del *feed*, a habitar la ciudad sin traducirla en contenido. Tal vez Monterrey necesite recuperar su montaña no como paisaje de fondo para la selfie, más bien como símbolo de permanencia: algo que resiste al flujo.

La red, como toda construcción humana, es ambivalente. Puede oprimir, aunque también liberar. Puede aislar, aunque también conectar de un modo más profundo si se usa con conciencia. En última instancia, lo que está en juego no es la tecnología, sino la sensibilidad. Y esa sensibilidad se forma en los cuerpos, en las miradas, en las conversaciones que aún escapan al control del algoritmo. Aquellos hijos de la era digital, podrían ser también sus primeros críticos.

Si logran ver en el espejo no sólo su reflejo, sino la estructura que lo produce, tal vez puedan romperlo.

Porque detrás de cada pantalla, aún hay una ciudad. Una ciudad que respira bajo la lluvia, que se enciende al atardecer, que sueña con sus propias luces. Monterrey sigue ahí, más allá del cristal: en el calor que no se puede filtrar, en las montañas que observan sin decir palabra, en los gestos que escapan al registro. Quizá el desafío no sea desconectarse, sino recordar que toda conexión comienza en el cuerpo, en la presencia que tiembla, en el silencio que escucha. Entonces, el dedo se detiene. La pantalla queda en negro y, por un instante, todo vuelve a su ritmo natural. Afuera, las montañas permanecen, antiguas y pacientes. El aire entra, la vida sigue. Y en ese respiro, mínimo, casi invisible, la ciudad de las montañas recupera su misterio.

BIBLIOGRAFÍA:

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores, 2024.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, 2020.

Deleuze, Gilles. "Post-scriptum sobre las sociedades de control." *Conversaciones*, Pre-Textos, 1990, pp. 277-286.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores, 2002.

Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Herder, 2012.

---. *La sociedad de la transparencia*. Herder, 2013.

Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*. Siglo XXI Editores, 2022.

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Prometeo Libros, 2021.

Zuboff, Shoshana. *La era del capitalismo de la vigilancia: La lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder*. Paidós, 2019.

LA LUZ: UN PERIÓDICO CATÓLICO DEL MONTERREY DECIMONÓNICO

Luis Fidel Camacho Pérez¹

Resumen: La escasa atención historiográfica dedicada a la prensa confesional mexicana del siglo XIX motiva el examen de *La Luz. Periódico religioso de literatura, ciencias, artes y anuncios*, publicación católica que circuló en Monterrey, Nuevo León, entre 1872 y 1881. El corpus comprende los ejemplares del periódico conservados en la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria de la UANL, así como la bibliografía especializada en historia de la prensa decimonónica. El estudio se inscribe en la historia cultural y religiosa, y se apoya en los aportes de Toussaint Alcaraz, Espinosa Blas y Ceballos Ramírez para contextualizar la prensa confesional en el marco del proceso de secularización desencadenado por el triunfo liberal de 1857. El análisis demuestra que *La Luz* no operó únicamente como medio de difusión religiosa, sino como actor social y político que legitimó las prácticas caritativas de asociaciones católicas, denunció las Leyes de Reforma y constituyó una plataforma de resistencia simbólica frente al proyecto liberal del Estado mexicano. Su estudio abre nuevas líneas de investigación para comprender las estrategias discursivas de la Iglesia ante la modernidad y el papel de la prensa confesional en la construcción del espacio público regional.

Palabras clave: prensa católica, secularización, relaciones Iglesia-Estado, historia de la prensa regional, siglo XIX mexicano.

La Iglesia católica históricamente ha mantenido su influencia en la sociedad mexicana, por tal motivo su estudio está vigente entre los investigadores. Por ello es pertinente analizar sus prácticas litúrgicas, su doctrina e influencia política y social, así como sus relaciones frente al Estado y otros sistemas de creencias, con quienes comparte intereses mutuos o tiene conflictos. De modo que, el presente texto tiene como objetivo traer a colación el caso de *La Luz. Periódico religioso de literatura, ciencias, artes y anuncios*, que circuló en Monterrey, Nuevo León, entre los años 1872 y 1881. Este breve análisis es una invitación para que otros investigadores se interesen en el fenómeno religioso e historia de la iglesia; de modo que se abra una brecha para los estudios sobre la prensa católica y otras publicaciones de carácter confesional en los siglos XIX y XX.

Si bien, ya existen publicaciones, tesis y libros sobre los medios impresos, es poca la investigación sobre los periódicos religiosos, por lo que resulta pertinente reflexionar sobre la importancia de dicha publicación, ya que no fue el único periódico religioso del siglo XIX que se

¹ Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria de la UANL.

LA LUZ.

PERIODICO RELIGIOSO, DE LITERATURA, CIENCIAS
ARTES Y ANUNCIOS.

Justorum semita, quasi lux splendens, procedit et crescit usque ad perfectam diem.—Prov. CAP. IV v. 18
La senda de los justos, como la luz del alba, crece y se aumenta hasta el perfecto día.

CONDICIONES

Este periódico se publicará los días 1.º, 10 y 20 de cada mes, y visitará la redacción de los que acepten el cambio. El precio de suscripción es de dos reales por mes para los suscriptores de esta ciudad, y dos y medio para los de fuera, franco de porte. El pago será adelantado. Los números sueltos valen diez centavos. Los puntos donde se reciben suscripciones son los siguientes: el despacho de la "Imprenta religiosa" sito en la plaza de Degollado núm. 22; la casa núm. 12 calle de Ocampo, y la núm. 22 calle del Teatro.



SECCION RELIGIOSA.

FEBRERO.

Viern. 20 *3* FESTIVIDAD DE LAS ESPINAS DEL DIVINO SALVADOR, y San Eleuterio Ob. Mr.

Sermon por la tarde en Catedral, en el Roble y en la Parísimas.

Sáb. 21 S. Severiano Ob. Mr. y S. Verulo Mr.

Enseñanza de la doctrina cristiana en las Iglesias del Sagrario, del Roble y de la Parísimas, á las cuatro de la tarde.

Misa á S. Luis Gonzaga en el Colegio de niñas á las ocho de la mañana.

Dom. 22 [1.º de Cuaresma.] Sta. Margarita de Cortona y S. Pascasio Ob.—Este Domingo se llama de la Tentación y la semana del paratítico.

Sermon por la mañana en Catedral y por la tarde en el Sagrario y en el Roble.

Lun. 23 San Florencio Conf., S. Pedro Damiano Ob. y Sta. Milburga Virg.

Mart. 24 S. Matías Apóstol y S. Modesto Ob.

Mierc. 25 (Témporas.) El Beato Sebastian de Aparicio, S. Cesáreo Conf. y S. Pipino duque de Brabante.

Sermon por la tarde en Catedral.

Juev. 26 S. Nestor Ob. y San Porfirio Ob. Conf.

Sermon por la tarde en el Sagrario.

Viern. 27 *3* (Témporas.) FESTIVIDAD DE LA LANZA Y CLAVOS DEL DIVINO SEÑOR, S. Leandro Arz. y S. Baldomero Conf.

Sermon por la tarde en Catedral, en el Roble y en la Parísimas.

Sáb. 28 (Témporas.) S. Roman Abad y S. Macario Mr.

Enseñanza de la doctrina cristiana en las Iglesias del Sagrario, del Roble y de la Parísimas, á las cuatro de la tarde.

Fases de la luna.

El 23 cuarto creciente á las 4 y 9 minutos de la mañana.

EDITORIAL.

ADVERTENCIA A LOS CATÓLICOS.

Habiendo comenzado ya la santa cuaresma conviene que los católicos recuerden los preceptos de confesar y comulgar cada año impuestos por la Iglesia, y que en consecuencia se preparen á cumplir con fidelidad y con fruto esta doble obligación. Con gusto lo harán los que desde su juventud se han acostumbrado á recibir estos sacramentos de institución divina, pues que teórica y prácticamente conocen los dulces consueños que aquellos derraman en el alma. No así los que por mucho tiempo y desde su tierna edad han vivido con descuido esta parte de sus deberes religiosos; para esta clase de católicos es muy repugnante acercarse al confesonario y al altar para lavar su conciencia é incorporarse con Jesucristo; la sola idea de estas cosas los hace estremecerse, y la ley que les manda confesar y comulgar la consideran como un yugo insostenible. Desde luego es cierto que decir los pecados al sacerdote es un acto humillante y vergonzoso; pero siendo un deber nuestro sujetarnos á los mandatos razonables de las autoridades legítimamente constituidas, estamos en el caso, para no aparecer como reveldes, de pasar por esa humillación, que por otra parte es muy merecida después que se ha ofendido al Criador.

La Iglesia, que es la mas grande autoridad moral que existe sobre la tierra, es la que usando de su poder legislativo ha ordenado la confesion y comunión anuales, y esto basta para determinarnos á la recepción de esos sacramentos. Mas si á causa de estos preceptos y otros semejantes, como el del ayuno cuadragesimal, se piensa alguna vez en revelarse contra la Iglesia y en negarla su autoridad, tal pensamiento debe desecharse como que es principio de insubordinación que puede conducir al cisma ó á la herejía; y si la pro-

pension a la desobediencia urge mucho, roguese al SEÑOR pidiéndole la gracia de vencerla, y tráigase á la memoria que la autoridad de la Iglesia es incuestionable para todo aquel que de buena fé profesa el cristianismo. Y en verdad que quien no haya renegado de la doctrina del Salvador no encuentra dificultad en reconocer que la Iglesia Católica enseña, gobierna y legisla con muy buen derecho porque á ella se le debe el conocimiento de las santas Escrituras, ella posee la palabra de Dios, tiene la misión apostólica, el Bautismo verdadero, el sacramento del Altar y las llaves para la remisión de los pecados, como lo dijo un Padre y con él nosotros. Y si esto es cierto, ¿qué mas se necesita para confesar la santidad de su misión, la verdad del apostolado que ejerce y la autoridad con que dá reglas de conducta obligatorias á los que han entrado á su seno? Resuélvase, pues, los hijos de la Santa Iglesia de Jesucristo á cumplir con los deberes que la religion les impone en este tiempo; y si la confesion, la comunión y el ayuno mortifican un tanto el orgullo y los deleites y apetitos de la carne, tengan presente que el mejor modo de honrar la memoria de los padecimientos del Redentor es entregarse á los saludables rigores de la penitencia interior y sujetarse á las mortificaciones exteriores prescritas por la Iglesia.

UN GOBIERNO VERDADERAMENTE CATOLICO.

En la época presente en que casi todos los gobiernos son ateos ó indiferentes en materia de religion, los corazones católicos se alegrarán al conocer la admirable resolución tomada por el gobierno de la feliz República del Ecuador. Allá la hidra de los Jesuitas no inspira ningun temor y no se considera como un peligro que amenaza la existencia de las instituciones del país; allí, los hombres

editó en el estado². En su obra *Los orígenes de la industrialización de Monterrey: una historia económica y social desde la caída del segundo imperio hasta el fin de la Revolución (1867-1920)*, Isidro Vizcaya menciona otros tres periódicos católicos además de La Luz, que circularon en el estado durante el último cuarto del siglo XIX: *Semanario Religioso*, *Libertad Católica* y *La Defensa del Pueblo*, este último dirigido por Abraham P. de la Garza. Los tres tenían, como objetivo adicional al quehacer informativo, la defensa de la fe católica. Cabe mencionar que las publicaciones periódicas reflejaban, y en ocasiones sobredimensionaban, los patrones de conducta y las formas de vida que tenían las sociedades en que operaban, en este caso la sociedad nuevoleonense.

LA PRENSA CATÓLICA EN MÉXICO Y NUEVO LEÓN A FINES DE SIGLO XIX

A fines de siglo XIX, la sociedad mexicana entró en un proceso de modernización que se venía gestando desde mediados de siglo. Dicha modernización permitió el avance económico, social y cultural del país. Un ejemplo de esto fue la prensa, ésta revolucionó las comunicaciones, convirtiéndose en un aparato que expresó y transmitió los idearios políticos, sociales, religiosos, culturales y económicos de algunos grupos que buscaron legitimarse por medio del discurso impreso.

No obstante, en dicho periodo en México existía un alto grado de analfabetismo, el censo de 1895 indicó que en el país habitaban 12, 632, 247 personas, de los cuales sólo el catorce por ciento sabía leer y escribir y, únicamente un diez por ciento podía comprar los periódicos³. De modo que este medio comunicativo sólo podía ser leído por una minoría compuesta por las clases media⁴ y alta. Pese a esta limitante, fue a través del periódico que se “polemizaron regímenes gubernamentales, se justificaron o reprobaron guerras, y asimismo fue el conductor de la cultura al difundir el quehacer científico, literario o religioso”⁵. De acuerdo con Margarita Espinosa, la mayoría de los periódicos de fines de siglo XIX eran semanarios, ya que en México no se tenía la tecnología ni los recursos humanos para editar diariamente una publicación⁶.

Ahora bien, a partir del triunfo de la Constitución de 1857 y del programa liberal, la Iglesia tuvo que tomar medidas concretas que le permitieran mantener su influencia en una sociedad que transitaba de lo tradicional a lo moderno, ya que los católicos mexicanos tuvieron que enfrentarse (hasta ese momento) al proceso de secularización más importante del país. Es decir, los católicos echaron mano de instrumentos propios de la modernidad como la prensa para transmitir su mensaje, registrar sus acciones e influir en la vida pública.

² Isidro Vizcaya Canales, *Los orígenes de la industrialización de Monterrey: una historia económica y social desde la caída del segundo imperio hasta el fin de la Revolución (1867-1920)*, Monterrey, N.L., Archivo General del Estado de Nuevo León, 2001, pp. 68 y 69.

³ Florence Toussaint Alcaraz, *Escenario de la prensa en el Porfiriato*, México, Universidad de Colima/ Fundación Manuel Buendía, 1989, pp.67-68.

⁴ Por clase media entendemos a un sector de pequeños propietarios y profesionistas, como médicos, maestros, abogados, etc.

⁵ Ma. Margarita Espinosa Blas, *El Nacional y el Hijo del Ahuizote: dos visiones de la independencia de Cuba, 1895-1898*, Michoacán, Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 1998, p. 63.

⁶ *Ibid.*, 1998, p. 70.

Algunos de los primeros periódicos confesionales creados en México durante la segunda mitad del siglo XIX fueron: *El Semanario Católico*, *La Sociedad Católica*, *El Pueblo*, entre otros⁷. Estos periódicos surgieron como una respuesta al triunfo liberal y estuvieron dirigidos por la Sociedad Católica, agrupación civil que tenía entre sus comisiones una dedicada a las “publicaciones”, aunque, su periódico más destacado fue *La Voz de México* que circuló de 1870 a 1908.⁸

En Nuevo León circularon una serie de periódicos que, como era común, tenían el objetivo primordial de ser órganos informativos de los principales clubes políticos de la época, liberales y conservadores. Algunos fueron muy efímeros y otros se establecieron por años o décadas, sobre todos los que eran adictos a los regímenes en turno y que a menudo recibían financiamiento oficial. Algunos ejemplos son: *La Voz de Nuevo León*, *La Revista de Monterrey*, *El Escolar Médico*, *El Pueblo*, *El Eco Fronterizo*, *El Lampacence* (publicado en Lampazos de Naranjo), *El Trueño* (originario de la villa de Linares); los editados en inglés eran *The Times*, *The Monterrey Globe*, *The Monterrey Era* y *The Monterrey News*, entre otros⁹. Al mismo tiempo se distribuyeron publicaciones periódicas de carácter confesional que tenían como objetivo, adicional al informativo, la defensa de la fe católica.

LA LUZ, 1872-1881

Fue en 1872 que comenzó a circular en el estado una publicación religiosa titulada *La Luz. Periódico religioso, de literatura, ciencias, artes y anuncios*. Publicado y editado en Monterrey por Julio Chávez¹⁰, se dedicaba a reproducir notas de otros periódicos nacionales e internacionales, así como los discursos y cartas del Papa y de los obispos, dirigidas a los fieles, entre otras noticias de carácter religioso del obispado. Empero, es poca e imprecisa la historiografía acerca de *La Luz*. Algunos autores como Plinio D. Ordoñez, Héctor González e Isidro Vizcaya coinciden en que se difundió a partir de 1870. Además, tanto González como Vizcaya, refieren que era un órgano del clero, y aseguran que estuvo dirigido por el Obispo Ignacio Montes de Oca hacia 1880¹¹. Por su parte, el investigador Erasmo Torres López publicó un artículo donde analiza el periodo de vida de dicha publicación (1872-1881), así como las temáticas publicadas regularmente; esclarece además que *La Luz* no fue un órgano oficial del obispado¹².

En cuanto a la composición del periódico, *La Luz* contaba con una sección religiosa donde se publicaban las actividades del mes en curso, las festividades y santorales del día, también pu-

7 Manuel Ceballos Ramírez, *Historia de Rerum Novarum en México, (1867-1931)*, T.1, México, Instituto Mexicano de Doctrina Social Cristiana, 2004, p.162.

8 *Idem*

9 Todos estos periódicos incluidos los católicos, son parte del Fondo Nuevo León de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria y pueden ser consultados en la Hemeroteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León en el siguiente enlace: <https://hemerotecadigital.uanl.mx/>

10 Julio Chávez fue un educador de la villa de Marín (hoy municipio), ahí instaló una escuela particular, donde enseñó las materias de gramática castellana, geografía de Roa Bárcena, principios de aritmética y álgebra, así como el catecismo histórico y el del padre Ripalda. En 1864 el ayuntamiento de Monterrey lo nombró director de la escuela del barrio de la Purísima. En Israel Cavazos Garza, *Diccionario biográfico de Nuevo León, T. I y II*, Monterrey, N.L., Universidad Autónoma de Nuevo León, 1984, p. 113.

11 Plinio D. Ordoñez, *Bibliografía del estado de Nuevo León, 1820-1946*, Monterrey, N.L., Impresora Monterrey, 1946, p. 55.; Héctor González, *Siglo y medio de cultura nuevoleonense*, Monterrey, N.L., Gobierno del Estado de Nuevo León, 1993, p. 71.; Isidro Vizcaya Canales, *Orígenes*, p.67.

12 Erasmo Torres López, “*La Luz* el primer periódico religioso de Monterrey, (1872-1881)”, en *La Gazeta del Saltillo*, año V, núm. 11, noviembre, 2003, p. 5. Esto también puede comprobarse al revisar detenidamente el periódico, pues en ningún momento se reconoce como un órgano oficial del clero, sino más bien como publicación de una imprenta privada.

blicaba notas editoriales, donde se opinaba sobre los temas más relevantes de la época, como la masonería, el espiritismo y el protestantismo; además de temas religiosos, se divulgaban noticias internacionales, nacionales y locales. Para 1872, año en que comenzó a circular, se publicaba los días 1, 10 y 20 de cada mes. Su suscripción tenía un costo mensual de dos reales para los suscriptores locales y de dos y medio para los foráneos, pues tenían corresponsalías en las villas de Abasolo, Bustamante, Linares, Dr. Arroyo, General Terán, Montemorelos, Villaldama y Parras (Coahuila). Por otro lado, los números sueltos tenían un costo de 10 centavos¹³, manteniendo de esta forma su permanencia entre las publicaciones periódicas de la década.

Otro de los aspectos que caracterizó a la prensa moderna de finales de siglo XIX fue la difusión que dio a anuncios comerciales, lo que permitió que los diarios tuvieran una importante fuente de ingresos¹⁴. La prensa católica no estuvo alejada de esto. En el caso de *La Luz*, además de notas religiosas, en sus páginas aparecieron anuncios de particulares y de establecimientos comerciales importantes, como la Botica del Progreso, ubicada en la calle del Comercio (hoy calle Morelos), que ofrecía medicamentos, perfumes, pinturas, etcétera¹⁵.

En cuanto a su función social, *La Luz* tenía claro su papel como órgano comunicador e informativo. En sus propias palabras, consideraba que el periodismo era “un arma terrible que el impío empleaba para descatozar al pueblo fiel”. Sin embargo, comprendieron que la prensa podía ser un medio por el cual se predicara su doctrina: “si el periodismo es, en nuestro siglo, la formidable palanca de los enemigos de la Iglesia; ¿no deberá ser también un arma defensiva para los católicos?” En este sentido, los editores consideraron que el periódico se clasificaba como “un semanario católico- piadoso o catequístico”, pues estaba orientado al pueblo, “tanto a grandes como a pequeños, a los de perversas costumbres como a los que practican las virtudes cristianas”¹⁶. De esta manera, el catolicismo acogió una herramienta de la modernidad para criticar a la modernidad misma, contrarrestando las lecturas de carácter liberal, políticas, masónicas y protestantes, las cuales juzgaban nocivas para el pueblo cristiano, con mayor circulación que los “buenos escritos”.

En ese sentido, *La Luz* fungió como una plataforma de difusión que legitimó las prácticas caritativas y sociales que llevaban a cabo las asociaciones católicas de orientación filantrópica, como las Hijas y las Hermanas de la Caridad de la Conferencia San Vicente de Paul, las Sociedades Católicas de mujeres y hombres, portadoras de una cultura religiosa y de un conjunto de valores conservadores, con base en la caridad, la piedad, la fe y la moral, que sentaron las bases de la acción social católica en el espacio público. En repetidas ocasiones, el periódico cuestionó las disposiciones liberales del gobierno. Sus páginas hicieron eco de los acontecimientos anticlericales practicados por el gobierno federal y estatal cuando se elevaron a rango constitucional las Leyes de Reforma en 1873, lo que desencadenó una serie de protestas y manifestaciones por parte de los fieles en todo el país¹⁷. También podemos mencionar el apoyo que manifestó hacia las Hermanas de la Caridad de San Vicente de Paul, que fueron expulsadas del

13 El periódico tenía corresponsales que lo distribuían en los municipios de Linares, Parras, Dr. Arroyo, General Terán, Montemorelos, Villaldama, Bustamante, Abasolo y Lampazos, véase *La Luz*, 1 de julio de 1873, no. 21, p. 1 y 4.; de acuerdo con Erasmo López Torres, el primer número de *La Luz* salió el martes 10 de diciembre de 1872 y el último el 30 de enero de 1881.

14 Arno Burkholder de la Rosa, “El periódico que llegó a la vida nacional. Los primeros años del diario *Excelsior*, (1916-1932)”, en *Historia Mexicana*, vol. 232, no. 4, abril-junio 2009, pp. 1377.

15 *La Luz. Periódico religioso de literatura, ciencias, artes y anuncios*, 10 de noviembre de 1873, no. 34, p. 4.

16 *Ibid*, 29 de enero de 1876, p. 2.

17 *La Luz*, 1 de mayo de 1875, no. 21, p. 2.

país en 1874. Todo esto tuvo resonancia en *La Luz*, que siguió de cerca las acciones de los fieles: por ejemplo, la manifestación del 19 de diciembre de 1874, donde miembros de la sociedad exigieron al Congreso del Estado la revocación de las leyes, por considerarlas persecutorias de la religión católica:

Nos limitamos por ahora a dos observaciones de sentido común: primero, que es una ley de persecución abierta a la religión católica que profesa una inmensa mayoría de la República [...] y está en la conciencia de todos los mexicanos y aun de los extranjeros, que si se consultare el voto público, se hallaría el más enérgico reproche, pues la ley ejerce presión sobre la libertad de conciencia del culto [...] y lastima de una manera dolorosa el sentimiento general de la Nación, suprimiendo una de las instituciones más benéficas que abriga como fruto natural el catolicismo: las Hermanas de la Caridad¹⁸.

En suma, este periódico ayudó a conformar una representación social en torno las prácticas culturales, económicas y políticas de los católicos nuevoleonenses de finales del siglo XIX. A través de sus páginas, *La Luz* no solo funcionó como un medio de comunicación religiosa, sino como un actor social y político que reflejó las tensiones entre Iglesia y Estado, así como las preocupaciones morales y espirituales de una parte significativa de la sociedad nuevoleonense. Su discurso evidenció la intención de orientar a los fieles, legitimar las acciones caritativas de las asociaciones católicas y denunciar aquellas disposiciones gubernamentales percibidas como una amenaza a la fe y a la libertad religiosa. En este sentido, el periódico se constituyó en una plataforma de resistencia simbólica y cultural frente a los proyectos liberales del Estado mexicano.

Explorar esta clase de publicaciones permitirá profundizar en el conocimiento de las estrategias discursivas de la Iglesia, su adaptación a la modernidad y su papel en la construcción del espacio público, abriendo nuevas líneas de investigación dentro de la historia religiosa y cultural de la región.

¹⁸ *Ibid*, 13 de febrero de 1875, no. 10, p. 2. Las Hermanas de la Caridad de San Vicente de Paul, fue una orden religiosa de origen francés que se establecieron en la diócesis de Linares hacia 1850.

HEMEROGRAFÍA:

La Luz. Periódico religioso de literatura, ciencias, artes y anuncios (1872-1881)

BIBLIOGRAFÍA:

Burkholder de la Rosa, Arno, “El periódico que llegó a la vida nacional. Los primeros años del diario *Excelsior*, (1916-1932)”, en *Historia Mexicana*, vol. 232, no. 4, abril-junio 2009, pp. 1369-1419.

Cavazos Garza, Israel, *Diccionario biográfico de Nuevo León, T. I y II*, Monterrey, N.L., Universidad Autónoma de Nuevo León, 1984, p. 113.

Ceballos Ramírez, Manuel, *Historia de Rerum Novarum en México, (1867-1931), T.1*, México, Instituto Mexicano de Doctrina Social Cristiana, 2004.

Espinosa Blas, Ma. Margarita, *El Nacional y el Hijo del Ahuizote: dos visiones de la independencia de Cuba, 1895-1898*, Michoacán, Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 1998.

González, Héctor, *Siglo y medio de cultura nuevoleonesa*, Monterrey, N.L., Gobierno del Estado de Nuevo León, 1993.

Ordoñez, Plinio D., *Bibliografía del estado de Nuevo León, 1820-1946*, Monterrey, N.L., Impresora Monterrey, 1946.

Torres López, Erasmo, “*La Luz* el primer periódico religioso de Monterrey, (1872-1881)”, en *La Gazeta del Saltillo*, año V, núm. 11, noviembre, 2003, p. 5.

Toussaint Alcaraz, Florence, *Escenario de la prensa en el Porfiriato*, México, Universidad de Colima/ Fundación Manuel Buendía, 1989.

Vizcaya Canales, Isidro, *Los orígenes de la industrialización de Monterrey: una historia económica y social desde la caída del segundo imperio hasta el fin de la Revolución (1867-1920)*, Monterrey, N.L., Archivo General del Estado de Nuevo León, 2001.

BREVE SEMBLANZA

Luis Fidel Camacho Pérez: es licenciado en Historia y Estudios de Humanidades por la Facultad de Filosofía y Letras y maestro en Ciencias Políticas por la Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha publicado artículos en revistas nacionales y extranjeras y capítulos de libros sobre historia de las religiones, las relaciones laborales y revolucionarias, y recientemente sobre la vida del general Mariano Escobedo. Actualmente estudia el doctorado en Historia en la Universidad Autónoma de Zacatecas y colabora como editor en *El Ventanillo suplemento cultural de Interfolia* de la Capilla Alfonsina de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

“ANTES DE APARECER EN LAS BIBLIOTECAS, SOÑAMOS CON SER ETERNOS”:

PERIODISMO CULTURAL Y FORMACIÓN LITERARIA EN EL SUPLEMENTO “AQUÍ VAMOS” DE *EL PORVENIR* (1982-1992)

Ivonne Acosta Neira¹

Resumen: El artículo examina la función de los suplementos culturales como espacios de formación literaria y profesionalización de escritores, a partir del caso del suplemento “Aquí Vamos” del periódico *El Porvenir* de Monterrey (1982-1992). La pregunta que orienta el estudio es si estas publicaciones periódicas pueden constituir, más allá de su carácter efímero, rutas propias de cultura regional y vías de democratización del discurso literario fuera de los centros hegemónicos. El corpus comprende el archivo del suplemento, los testimonios de sus colaboradores y el recuento historiográfico de *Escrito en el noreste*, de Sergio Cordero. El estudio se apoya en conceptos del campo cultural de Bourdieu —en particular la sociología del arte— y en los planteamientos de Sheridan y Bravo Aduna sobre las funciones diferenciales entre periódicos, revistas y suplementos. El trabajo demuestra que “Aquí Vamos”, bajo la dirección de Jorge Cantú de la Garza, superó el sectarismo intelectual y convirtió la retribución económica en mecanismo de profesionalización que transformó la escritura en oficio; su existencia reafirma que la cultura regiomontana se articula también desde proyectos editoriales capaces de registrar, impulsar y dar sentido al quehacer artístico de la región.

Palabras clave: suplemento cultural, periodismo cultural regiomontano, formación literaria, descentralización cultural, campo intelectual

*Literatura y periodismo representan dos maneras de entablar
relaciones entre la escritura y la vida.
La literatura ha perseguido la trascendencia;
el periodismo, dar cuenta de la realidad inmediata.*

Víctor Barrera Enderle

Las revistas y suplementos culturales han sido una plataforma para encaminar a nuevos escritores en su trayectoria como futuros críticos, narradores, ensayistas o poetas, forjando así la escritura de quien apenas lanza sus primeros textos a sus lectores. Son espacios polifónicos donde se incuba la voz de nuevas generaciones y un lugar de democratización de la palabra. Sin embargo, no todas las publicaciones periódicas son iguales: cada una responde a enfoques y temas distintos. Es necesario, entonces, distinguir entre las secciones culturales de los periódicos, las revistas y los suplementos culturales.

¹ Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Sheridan sostiene que las revistas deben llenar brechas generacionales o, en su defecto, acortar la distancia entre el aficionado y el profesional. Conectan los libros con los lectores mediante su valoración dentro de una tradición literaria y funcionan como mediadoras entre el lector especializado y el público general. En definitiva, una revista tiene un objetivo muy distinto al de un libro: no busca el placer estético ni pretende perdurar; se genera para ser leída en el momento. Lejos de ser efímera o reemplazable por el número siguiente, funciona como registro de la recepción de la obra y da cuenta de lo que hacía el escritor cuando no estaba publicando un libro.

Los contenidos varían entre publicaciones periódicas. En palabras de Bravo Aduna, “en periodismo cultural cabe la reseña de las actividades artísticas, las presentaciones de libros —que sería producto de intelectuales—, cabe todo eso y cabe también, me parece, fijarse en los calce-tines del pianista², porque el periodismo se alimenta de lo nuevo y lo diferente.”

Los temas culturales que tocan las páginas del periódico se ven dispersos hasta la sección de sociales y espectáculos. De ahí la dura crítica de Zaid hacia el periodismo cultural, donde señala la falta de una aproximación crítica. El enfoque de un periódico, sin embargo, no es replicar el acercamiento que tiene una revista o suplemento cultural hacia determinado evento, sino contextualizar el trabajo artístico, ofrecer información que otros medios no proporcionan y atender lo que Bourdieu denomina sociología del arte.

En cuanto a revistas y suplementos culturales, ambos comparten una manera similar de presentar un producto o evento artístico. En sus páginas se encuentran incluso textos de creación propia —cuentos, poemas y ensayos— que abordan temas de interés tanto para el autor como para un público general. De este modo, revistas y suplementos parecen entregarnos el mismo contenido que invita al lector a reflexionar sobre el arte y la cultura. El panorama artístico se ve complementado, así, con estas dos aproximaciones: una informativa y otra reflexiva. Bravo Aduna lo explica con precisión:

Hay un periodismo cultural diario, digamos cotidiano, sobre todo a partir de los años setenta para acá, que es un periodismo noticioso sobre el movimiento cultural. En tanto que los suplementos se encargan de la reflexión de los fenómenos culturales y publican también obra de creación. Son dos funciones diferentes la de la página cultural diaria y las del suplemento. La función básica de las páginas culturales, o de las secciones culturales, es la información, en tanto que los suplementos son más de reflexión sobre los fenómenos que se siguen día a día. (23)

En México, la cultura se asentó en las páginas de los diarios de manera regular con la *Revista Moderna*, fundada por Bernardo Couto Castillo y Jesús E. Valenzuela, que apareció de 1898 a 1903. Fue sucesora de la *Revista Azul* (1894-1896), fundada por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo. Estas revistas trazaron la trayectoria del modernismo en México y acompañaron la política de modernización iniciada por Porfirio Díaz. Desde sus orígenes, cultura y política estuvieron fuertemente ligadas en las páginas de los diarios.

² Se refiere al artículo “Periodismo cultural” que Gabriel Zaid publicó en el 2006 para *Letras Libres*. Donde critica el tipo de contenido cultural que abordan los periódicos, dando énfasis a elementos situacionales en lugar de enfocarse en la reflexión crítica sobre el producto cultural que el artista presenta.

DEL VÍNCULO ENTRE INSTITUCIONES EDUCATIVAS Y EL PERIODISMO CULTURAL

Los conflictos armados que atravesaron a México a principios del siglo XX repercutieron en la vida cultural. Una vez terminado el conflicto revolucionario y estabilizado el país, se dio prioridad a la educación. En Monterrey, Alfonso Reyes emitiría *Voto por la Universidad del Norte* desde Petrópolis en enero de 1933, mientras cumplía sus funciones como diplomático en Brasil:

No penséis que basta añadir una escuela de ingenieros y otra de bellas artes a la de médicos y a la de abogados, y envolverlas todas en cierto tejido conjuntivo, para crear una Universidad. Entiendo más bien que la creación de nuestra Universidad significa un cambio de acento a la atención pública: -la cultura, que antes crecía como al lado, pasará a constituir el núcleo, el meollo. (Reyes 453)

Una década después se fundaría la UANL, institución pública que crecería al lado de una privada: el Tec de Monterrey. Durante sus inicios nacieron varios órganos de difusión vinculados a estas instituciones: el anuario *Universidad* (1942-1961) y el boletín *Armas y Letras* (1944-1977), acompañados de *Interfolia* (1953). El Tec de Monterrey, por su parte, publicó su revista *Trivium* (1948). Dos años después, en 1950, se fundó la Facultad de Filosofía y Letras y, al año siguiente, el semanario *Vida Universitaria* (1951).

El surgimiento de las universidades y de los estudios de Humanidades patrocinó la aparición de revistas académicas dedicadas a la literatura, el siguiente paso lo darían los grupos de artistas y escritores. Ellos empezaban, primero, con la publicación por su cuenta de revistas literarias con un nivel de calidad más exigente, pero también con un intento de liberarse de los rígidos parámetros de los estudios académicos y, más tarde, buscando apoderarse de los primeros, modestos espacios dentro de la prensa de gran tiraje. (Cordero 64)

Se iniciaron proyectos como *La brújula*, *Kátharsis* (1955-1960) y *Apolodionis* (1959-1967), llevados a cabo por estudiantes de preparatoria y universitarios. Con el tiempo, estos proyectos auspiciados por las instituciones se independizaron para continuar como iniciativas más cercanas al periodismo cultural que al trabajo editorial académico. Ejemplo de ello es "El grillo verde" (1962-1963), suplemento cultural de *El Porvenir* que antecedió al "Aquí Vamos" (1982-1992). Si bien no todas estas publicaciones tuvieron una vida longeva, su práctica entrenó a los jóvenes en el ejercicio del periodismo cultural, y su legado se tradujo, en décadas posteriores, en la proliferación de suplementos culturales.

En la capital del país, después de que se levantara el silencio por la masacre de Tlatelolco en 1968, los jóvenes buscaron hacerse de una voz en las páginas de las publicaciones periódicas. Estaban en juego el sistema político, la libertad de expresión y la revolución sexual. Los canales tradicionales de comunicación ya no bastaban y surgieron publicaciones marginales que se convirtieron en las voces más escuchadas: las de Carmen Boullosa, Carlos Montemayor, Ricardo Yáñez, Elsa Cross, Coral Bracho, María Luisa Puga, Marco Antonio Campos, José Luis Rivas y Verónica Volkow, entre muchas otras.

Si bien a partir de los setenta los suplementos tuvieron un repunte, otros ya existían desde antes del 68. El primer gran suplemento cultural de México fue la “Revista Mexicana de Cultura” (1947-1957), dirigida por Juan Rejano bajo las instrucciones de Fernando Benítez, que era director de *El Nacional* y conocía los suplementos culturales que se publicaban en Argentina. El gran suplemento de los años cincuenta fue “México en la Cultura” (1949-1961), propuesto y dirigido también por Fernando Benítez.

LATITUD NORTE

El panorama regiomontano de la década de los ochenta parecía presentar un rezago respecto a lo que sucedía en la capital. Había mucho material artístico que no lograba distribuirse por toda la república, incluidos los libros. Lo que llegaba al norte era gracias a los viajes de amigos o colegas a la Ciudad de México, quienes aprovechaban para traer discos o libros que no encontraban en provincia. Ese material circulaba entre conocidos y era la manera en que la cultura viajaba más allá del centro del país.

Lo que sucedía en la capital fue replicándose poco a poco en el norte. Jorge Cantú de la Garza formó el Centro de Escritores de Nuevo León después de recibir la beca del CME en 1960. El “Aquí Vamos” se vio acompañado de otros suplementos culturales de la época: “El Volantín” (1981-1989), de *El Diario de Monterrey*, dirigido por Luis Martín; “Ensayo” (1982), de *El Norte*, y “Atril” (1985), de *Tribuna de Monterrey*.

Lo que distinguió al “Aquí Vamos” desde sus inicios fue su voluntad de transformar un panorama cultural al que tachaban de desértico. La nota editorial del primer número lo expresa con claridad: “Desde nuestras diversas posiciones, quienes hemos advertido del desierto cultural por el que transitoriamente atravesamos, queremos contribuir a informar y dar a conocer las manifestaciones culturales que ocurren en nuestro ámbito y también las que ocurren en otras latitudes” (*Aquí Vamos*, núm. 1).

Aunque Monterrey ya contaba con una vida cultural activa, las manifestaciones estaban dispersas y necesitaban de un medio que reuniera a escritores y artistas para presentarlos ante un público masivo. El suplemento tuvo, además, la iniciativa de dejar de lado el chauvinismo con el que las publicaciones locales suelen resguardarse, apostando por descentralizar la cultura y dar visibilidad a lo que sucedía en provincia.

En *Escrito en el noreste*, Sergio Cordero narra el fenómeno que representó el “Aquí Vamos” en el panorama cultural regiomontano y cómo logró sobrevivir una década de emisión ininterrumpida en un ambiente aparentemente hostil para la cultura. El suplemento logró superar, explica, dos grandes obstáculos que enfrenta cualquier publicación de este tipo: el sectarismo intelectual —la tendencia de los grupos cerrados a construir revistas o suplementos con las mismas convicciones ideológicas— y la disciplina necesaria para sostener la publicación semana a semana.

El director del “Aquí Vamos”, Jorge Cantú de la Garza, reunió a un grupo diverso de escritores —poetas, críticos, cronistas, artistas plásticos y filósofos— para dar vida al suplemento. Entre sus páginas se formaron las plumas de Mario Anteo, José Alvarado, Rosaura Barahona, Nazario Sepúlveda, Roberto Escamilla, Sergio Cordero, Dulce María González, Eligio Coronado, Arnulfo Vigil, Eduardo Zambrano, Héctor Alvarado y Humberto Salazar, entre muchos otros. Algunos

colaboraban semanalmente; otros, de forma esporádica. El incentivo para mantener la constancia era una retribución económica.

Ese pago convirtió a los escritores en profesionales: su escritura les aportaba ingresos, y gracias a eso muchos comenzaron a verla más como un oficio que como un pasatiempo. Ganar dinero a través de la escritura los obligó a ser más cuidadosos al elegir los temas y el modo de abordarlos, pues su trabajo dependía también de sus lectores.

En los primeros números del suplemento no había secciones definidas; cada quien colaboraba cuando podía. Con el tiempo se delimitaron columnas fijas. La crónica y la crítica cinematográfica las consolidaron principalmente Nazario Sepúlveda y Roberto Escamilla; la cobertura teatral estuvo a cargo de Dulce María González y Clara Eugenia Flores. José Francisco Villarreal formó su columna "Decíamos ayer..." y José Jaime Ruiz editorializaba en "Las palabras y los días".

La crítica literaria tuvo también un espacio destacado. Sergio Cordero firmó bajo el seudónimo Omar Aurelio Araxis —y otras veces con su propio nombre— en la columna "Taller literario". Creó además la columna de crítica "Bitácora", firmada como Bartleby, e inició con José Jaime Ruiz la columna "Poesía adentro", donde se añadía un comentario crítico a piezas de los mejores poetas de cualquier época y latitud.

También se trabajó la traducción. Jorge Cantú de la Garza, Héctor Alvarado y Margarito Cuéllar traducían del portugués; Miguel Covarrubias, del alemán y el francés; Humberto Salazar, Gerardo Mejía y Daniel Cassini, del inglés, y Sergio Cordero, del latín y el inglés. Un acuerdo con agencias de periodismo y revistas de prestigio como *Vuelta*, *Proceso* y *La Jornada* permitió reproducir en las páginas del "Aquí Vamos" a grandes firmas de la literatura y el periodismo, tanto nacionales como extranjeras.

UNA CARTOGRAFÍA CULTURAL EN RENOVACIÓN

El periodismo cultural exige una gran vocación, pues no es un producto de consumo masivo. Se ve constantemente amenazado por cuestiones logísticas y económicas: crear y mantener la continuidad de una publicación demanda muchos recursos y, sin la experiencia para sostenerla, termina por desaparecer. Pero que una publicación deje de circular no significa que haya fracasado. Los suplementos, como observa Humberto Musacchio, cumplen con vidas cíclicas.

La cita que recoge Bravo Aduna es elocuente al respecto:

Siento que a veces con el suplemento llegamos a eso. Si siempre escriben los mismos, de veras no da para tanto. Se pierde una esencia. Ni modo, el periodismo es para agarrar, leerlo un día con mucho interés y al día siguiente tirarlo a la basura y agarrar el nuevo. (Bravo, 2015)

La cultura es un concepto móvil y, por lo tanto, el periodismo cultural debe estar en evolución constante. Lo que entendía por suplemento cultural la generación de los cincuenta es muy diferente de lo que entendió la de los ochenta. Los colaboradores del "Aquí Vamos", en su mayoría jóvenes universitarios que aún no llegaban a los treinta años, hicieron de su escritura un oficio que les permitiera vivir de ella. Algunos de sus textos, aparecidos por primera vez en papel revolución, terminaron décadas más tarde en el catálogo de una biblioteca. Antes de que

sus nombres figuraran en los anaqueles, aparecieron en ese medio efímero y muchas veces injusto para quien hace de la escritura su forma de vida.

El suplemento cultural como vínculo entre el lector especializado y el público general ya no tiene la misma fuerza que en el siglo XX. Sin embargo, eso no significa que los temas que abordó hayan desaparecido: simplemente son otras plataformas las que albergan ahora esas voces nuevas. Los suplementos culturales siguen existiendo y en muchos de ellos se encuentran muestras de nuevos talentos; promotores y gestores han encontrado, además, en la tecnología un nuevo aliado, pues la distribución digital puede llegar más lejos y a menor costo.

La diferencia en la cantidad de publicaciones periódicas entre el centro y el norte del país sigue siendo considerable. Pero la existencia de revistas y suplementos que aún permean en la región norte da muestra de los esfuerzos por descentralizar el discurso cultural. Leer lo que se escribió en otras latitudes del país significa poner énfasis en diversificar la identidad cultural y generar nuevos espacios de diálogo. Analizar el fenómeno que fue el "Aquí Vamos" no solo permite dimensionar su aporte cultural, sino reconocer la diversidad expresiva que ya existía en el norte y demostrar que se crearon rutas propias, hechas para dialogar con el entorno social y artístico de la región. Su existencia reafirma que la cultura en Monterrey no solo se articula desde las instituciones educativas, sino también desde proyectos editoriales que, como este, registran, impulsan y dan sentido al quehacer cultural de la región.

REFERENCIAS:

- Bravo Aduna, Raúl. *Ya somos todo aquello contra lo que luchábamos a los veinte años: una breve estampa sobre el estado de los suplementos culturales mexicanos*. CIDE, 2015, hdl.handle.net/11651/566.
- Cordero, Sergio. *Escrito en el noreste y otros textos de literatura regional*. CONARTE, 2008.
- Covarrubias, Miguel. "Jorge Cantú de la Garza." *Desde el cerro de la silla*, UANL, 1992.
- . "Sergio Cordero." *Biblioteca de las Artes de Nuevo León*, tomo I, CONARTE, 2013.
- Reyes, Alfonso. *Voto por la Universidad del Norte*. FCE, 1996.
- Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*. FCE, 1993.
- Torres García, Odilia. "Fernando Benítez y la edición de los primeros suplementos culturales de México en el siglo XX." *Ciencia Nicolaita*, no. 72, 2018, doi.org/10.35830/cn.v0i72.350.