



ENERO - JUNIO 2026 | No. 3

INTERFOLIA





UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Santos Guzmán López
RECTOR

Mario Alberto Garza Castillo
SECRETARIO GENERAL

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

Valentina Moreno Chávez
Izamar Gómez Reza
CORRECCIÓN

Luis Fidel Camacho Pérez
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 PirkI (24 de marzo de 2026), (Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_José_Lezama_Lima_9488_Habana_Cuba.jpg).

Estilización por María Villagómez

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

Interfolia, año 2, 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, C. P. 66451, Nuevo León, México. Teléfono **8183294015**

Página electrónica de la revista:

<https://interfolia.uanl.mx/>

Correo electrónico: 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, **Ing. Juan José Pérez Chávez**, Unidad de Informática INDAUTOR, calle Puebla, 143, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06700. Fecha de última modificación: **04/06/2023**. Tamaño del archivo: **8.3MB**

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



160

muse
Joselezama Lima

ÍNDICE

EDITORIAL

GRATA COMPAÑÍA

José Lezama Lima

CORTESÍA

Muerte de Narciso

José Lezama Lima

10

REPASO POÉTICO

cuteheroine.mp4

13

Estudios de un Papa en el Infierno

14

Esteban López Arciga

ANCORAJES

Perdurar lo imperdurable: El Coloquio sobre el Patrimonio Hemerográfico del Noreste

18

Oscar Rodríguez

CALENDARIO

“Lezama repletó sus libros de yagrumas, manatíes, centifolias e imágenes que solo pueden extraerse del paisaje cubano”:

Michael H. Miranda

22

Lizbet García Rodríguez

Inicio y escape de José Lezama Lima. El primer poemario del escritor José Lezama Lima, escrito entre 1927 y 1932, permaneció inédito hasta después de su muerte

28

Emilio de Armas

Imaginar el pasado, recordar el futuro: A cuarenta años de *La edad del tiempo* (1985-2012) y la búsqueda de la novela total

31

Carlos Rutilo

EL ORO DE LOS TIGRES

Curiosidades del ingenio poético *Los cinquains* de

Adelaide Crapsey

40

Eduardo Zambrano

EL DESLINDE

Apuntes en torno al poema en prosa moderno

45

Manuel Parra Aguilar

La transgresión y lo abyecto en la escritura de lo nuevo sagrado en <i>Sombra entre sombras</i> , de Inés Arredondo Nadia Posada Reyes	50
Cómo narra una hija: clandestinidad, militancia y exilio en <i>La casa de los conejos</i> de Laura Alcoba y <i>Los eufemismos</i> de Ana Negri Verónica Zúñiga	57
La ciudad en línea: los espejos digitales de Monterrey Marco Andrés Miller Espinoza	64
<i>La Luz</i> : un periódico católico del Monterrey decimonónico Luis Fidel Camacho Pérez	69
“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 Neira	76
BRIZNAS	
<i>La última escala del Tramp Steamer</i> , novela lírica Agustín García Gil	82
RETRATOS REALES E IMAGINARIOS	
Vivir en casa de Lezama Alberto Lauro	88
OJOS DE REYES	
Las mujeres del Volcán Gabriela Eugenia Ríos Infante	94
PRIMERAS LETRAS	
Poesía autorizada, anuario y tradición Cristina Rodríguez	102
ENTRE LIBROS	
Relato de dos naufragos. Descubrimiento de nuevos testigos de Alfonso Reyes Víctor Barrera Enderle	108
Adquisiciones recientes de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria	112

EDITORIAL

Como prolongación de los festejos por el 45 aniversario de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria, este nuevo número de *Interfolia* reúne textos que, desde perspectivas diversas, exploran una pregunta compartida: ¿de qué manera la literatura y sus soportes materiales (casas, acervos, anuarios, archivos, bibliotecas) construyen memoria, legitiman tradiciones y abren espacios de resistencia cultural? Para intentar responder, diseñamos dos ejes argumentativos que cruzan todo el tercer número de *Interfolia*.

Un primer eje agrupa los trabajos sobre el archivo como forma de poder y preservación. En la sección "Entre libros", Víctor Barrera Enderle examina dos manuscritos inéditos de Alfonso Reyes hallados en la Capilla Alfonsina y demuestra que su práctica traductora constituye una metodología intelectual poco explorada. Cristina Rodríguez analiza, para "Primeras letras", el *Anuario de Poesía Mexicana* de 1955 desde el materialismo cultural de Raymond Williams y muestra cómo el INBAL convirtió la producción poética dispersa en tradición autorizada, reproduciendo desigualdades de género y centralismo. Oscar Rodríguez documenta, dentro de la sección "Acorajes", las tres primeras ediciones del Coloquio de Patrimonio Hemerográfico del Noreste, iniciativa de la CABU-UANL que articula conservación y difusión como política cultural integral.

Un segundo eje reúne reflexiones sobre la forma literaria y sus posibilidades híbridas. En "Briznas", Agustín García Gil estudia *La última escala del Tramp Steamer*, de Álvaro Mutis, como novela lírica que funde géneros y fusiona hombre y mundo en un lenguaje de igual densidad poética. Eduardo Zambrano introduce y traduce, para "El oro de los tigres", los *cinquains* de Adelaide Crapsey, recuperando una forma breve de la tradición norteamericana para lectores hispanohablantes. Y Carlos Rutilo reflexiona, en "Calendario", sobre *La edad del tiempo* de Carlos Fuentes como proyecto narrativo en espiral que organiza toda su obra en torno al tiempo, la memoria y la identidad nacional.

La sección "La experiencia literaria" concentra, como ya es tradición, los ensayos de mayor aliento. Manuel Parra Aguilar reflexiona en torno al poema en prosa; mientras que Nadia Posada Reyes se hace cargo de dos conceptos claves (la transgresión y lo abyecto) en el cuento "Sombra entre sombras", de Inés Arredondo. A través de la pregunta "¿Cómo narra una hija el terror dictatorial?", Verónica Zúñiga analiza dos novelas de las escritoras argentinas Laura Alcoba y Ana Negri. La transformación de la subjetividad

abordada por Marco Andrés Miller, delimitando su estudio al área metropolitana de Monterrey. Luis Fidel Camacho, en contraste, se adentra al pasado decimonónico de la urbe al analizar el periódico católico *La Luz* (publicado entre 1872 y 1881). En esa misma línea de investigación, relativa a la cultura impresa, Ivonne Acosta aborda el periodismo cultural en el suplemento regional *Aquí Vamos* (1982-1992), del periódico *El Porvenir*.

Este 2026 se cumplen 50 años de la muerte de José Lezama Lima y quisimos recordarlo también en esta entrega: para tal fin, reproducimos, en "Grata compañía", las dedicatorias que el escritor cubano ofreció a Alfonso Reyes; y en "Cortesía" se publica su poema "Muerte de narciso". Sumado a lo anterior, Lizbet García entrevista, para la sección "Calendario", al crítico Michael H. Miranda y recoge, dentro de "Retratos reales e imaginarios", el testimonio de Alberto Lauro sobre Trocadero No. 162, dirección de la famosa casa del poeta en La Habana. Ambas piezas, la entrevista y el testimonio, ofrecen, desde la crítica literaria y la memoria personal, una aproximación al peso cultural del poeta cubano y al riesgo patrimonial que su legado enfrentó bajo el régimen castrista.

"Ojos de Reyes" presenta el ensayo fotográfico de Gabriela Eugenia Ríos Infante sobre las aficionadas de la Liga MX Femenil, que amplía el concepto de espacio simbólico más allá del texto escrito.

De múltiples maneras, *Interfolia* responde, en esta tercera entrega, a las demandas de la hora actual: el trabajo con los archivos y la memoria; la creación y defensa de lugares de enunciación para la creación y la reflexión; la consolidación de la biblioteca pública como espacio para la formación lectora y ciudadana; y el diálogo con las nuevas generaciones de artistas e intelectuales.

Víctor Barrera Enderle

Para Alfonso Reyes, en reconoci-
 miento a su gran labor human-
 ística, dedico

PQ7 389
 .L49
 M8

J. Lezama Lima
 Dcbre 1937

Trocadero 22, bajos.
La Habana
Cuba

¿Ha recibido Ud. tres números de la
 revista "Verbum" que le he enviado?
 Le ruego me envíe colaboración para
 ella.

Valedero,
 J.L.L.

— José Lezama Lima. *Muerte de Narciso*. La Habana, Ucar, García y Cía, 1937. —

Dedicatoria:

Para Alfonso Reyes, en reconocimiento a su gran labor humanística, dedica

J Lezama Lima

Dcbre, 1937

Trocadero 22, bajos.

La Habana

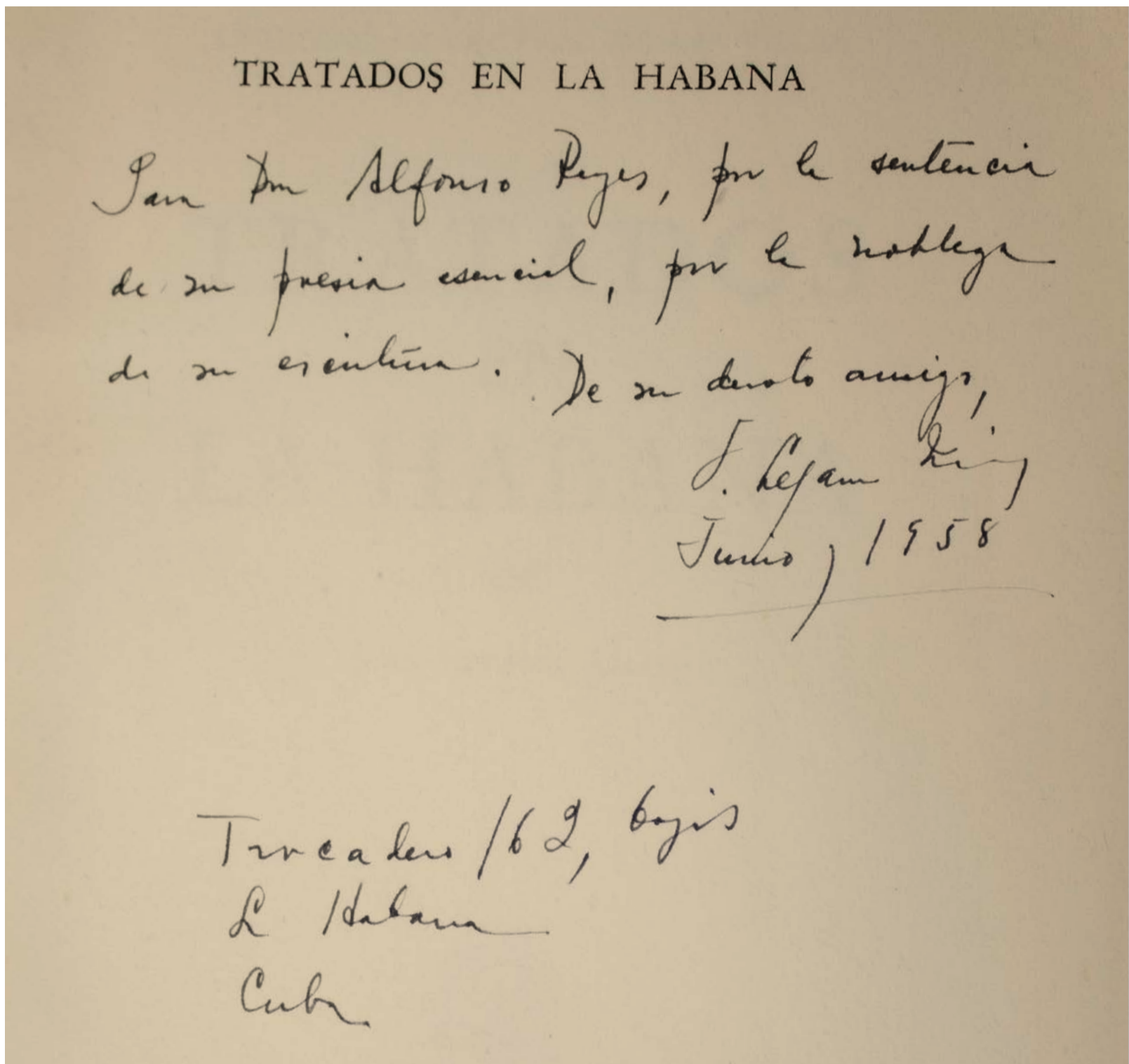
Cuba

¿Ha recibido Ud. tres números de la revista "Verbum" que le he enviado?

Le ruego me envíe colaboración para ella.

Valedero,

J.L.L.



José Lezama Lima. *Tratados en La Habana*. La Habana, Universidad Central de Las Villas. Departamento de Relaciones Culturales, 1958.

Dedicatoria:

Para Don Alfonso Reyes, por la sentencia de su poesía esencial, por la nobleza de su escritura.

De su devoto amigo,

J. Lezama Lima

Junio, 1958

Trocadero 162, bajos

La Habana

Cuba

MUERTE DE NARCISO

José Lezama Lima

Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo
envolviendo los labios que pasaban
entre labios y vuelos desligados.
La mano o el labio o el pájaro nevaban.
Era el círculo en nieve que se abría.
Mano era sin sangre la seda que borraba
la perfección que muere de rodillas
y en su celo se esconde y se divierte.

Vertical desde el mármol no miraba
la frente que se abría en loto húmedo.
En chillido sin fin se abría la floresta
al airado redoble en flecha y muerte.
¿No se apresura tal vez su fría mirada
sobre la garza real y el frío tan débil
del poniente, grito que ayuda la fuga
del dormir, llama fría y lengua alfilerreada?

Rastro absoluto, firmeza mentida del espejo.
El espejo se olvida del sonido y de la noche
y su puerta al cambiante pontífice entreabre.
Máscara y río, grifo de los sueños.
Frío muerto y cabellera desterrada del aire
que la crea, del aire que le miente son
de vida arrastrada a la nube y a la abierta
boca negada en sangre que se mueve.

Ascendiendo en el pecho solo blanda,
olvidada por un aliento que olvida y desentraña.
Olvidado papel, fresco agujero al corazón
saltante se apresura y la sonrisa al caracol.
La mano que por el aire líneas impulsaba
seca, sonrisas caminando por la nieve.
Ahora llevaba el oído al caracol, el caracol
enterrando firme oído en la seda del estanque.

Granizados toronjiles y ríos de velamen congelados,
aguardan la señal de una mustia hoja de oro,

alzada en espiral, sobre el otoño de aguas tan hirvientes.
Dócil rubí queda suspirando en su fuga ya ascendiendo.
Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas
islas y aislada paloma muda entre dos hojas enterradas.
El río en la suma de sus ojos anunciaba
lo que pesa la luna en sus espaldas y el aliento que en halo convertía.

Antorchas como peces, flaco garzón trabaja noche y cielo,
arco y cestillo y sierpes encendidos, carámbano y lebrel.
Pluma morada, no mojada, pez mirándome, sepulcro.
Ecuestres faisanes ya no advierten mano sin eco, pulso desdoblado:
los dedos en inmóvil calendario y el hastío en su trono cejijunto.
Lenta se forma ola en la marmórea cavidad que mira
por espaldas que nunca me preguntan, en veneno
que nunca se pervierte y en su escudo ni potros ni faisanes.

Como se derrama la ausencia en la flecha que se aísla
y como la fresa respira hilando su cristal,
así el otoño que en su labio muere, así el granizo
en blando espejo destroza la mirada que le ciñe,
que le miente la pluma por los labios, laberinto y halago
le recorre junto a la fuente que humedece el sueño.
La ausencia, el espejo ya en el cabello que en la playa
extiende y al aislado cabello pregunta y se divierte.

Fronda leve vierte la ascensión que asume.
¿No es la curva corintia traición de confitados mirabeles,
que el espejo reúne o navega, ciego desterrado?
¿Ya se siente temblar el pájaro en mano terrenal?
Ya sólo cae el pájaro, la mano que la cárcel mueve,
los dioses hundidos entre la piedra, el carbunclo y la doncella.
Si la ausencia pregunta con la nieve desmayada,
forma en la pluma, no círculo que la pulpa abandona sumergida.
Triste recorre –curva ceñida en ceniciento airón–
el espacio que manos desalojan, timbre ausente
y avivado azafrán, tiernos redobles sus extremos.
Convocados se agitan los durmientes, fruncen las olas
batiendo en torno de ajedrez dormido, su insepulta tiara.
Su insepulta madera blanda el frío pico del hirviente cisne.
Reluce muelle: falsos diamantes; pluma cambiante: terso atlas.
Verdes chillidos: juegan las olas, blanda muerte el relámpago en sus venas.

REPASO POÉTICO

Esteban López Arciga (Mexicali, 1994) es poeta, traductor y crítico literario. Es egresado de la licenciatura en Lengua y Literatura Modernas Inglesas por parte de la UNAM, así como de la Fundación para las Letras Mexicanas, donde se formó en el área de poesía. Ha sido acreedor del estímulo "Jóvenes Creadores" del FONCA.

Más cerca de una tradición del norte, donde canto y territorio enmarcan la palabra, Esteban López Arciga se instala en una zona donde la experiencia dialoga con el mito y sus fisuras. En esta selección, el autor de *Nowhere Zen New Jersey* (Instituto de Cultura de Baja California) y *Cempoal* (Ediciones Camelot) trabaja con la máscara y figura de Francis Bacon para ensayar otra clase de mirada: aquella que, desde el detalle, revela un cuerpo total atravesado por lo terrible y lo humano. Su poesía recuerda que el oficio, incluso en su nobleza, es también un asunto de tinieblas, y que la inteligencia, lejos de ser sólo una virtud, puede convertirse en uno de los materiales más peligrosos.

Angel H. Candelaria

cuteheroine.mp4

un video de dos mujeres sin nombre
tomando sus cabezas
tiernas
apenas
pudiendo sostener ese peso entre sus manos.

imagina a una diciéndole a la otra:

*en mis venas
corre una canción
que jamás escuché*

imagina a la otra respondiendo:

*lalalá
lalá*

imagina que ellas viven en ese circuito:
toman sus cabellos
susurran algo que no se escucha en el video.

imagínalas felices y sin rodar una roca por la ciudad.

ahora, es cierto, no puedo ignorar ni los moretones
ni las claras marcas de pinchazos
de aguja
pero
¿son mis propios recuerdos felices
tan verosímiles?
¿no me invento constante ficciones
para sostener mi cabeza ante el viento?

se acaba el video y elijo ensayar
el concepto de amor.
elijo pensar que ellas siguen cantándose una canción
que quedará entre ellas.

elijo creer que es el relato que ellas se cuentan.

ESTUDIOS DE UN PAPA EN EL INFIERNO

Sobre Francis Bacon

I

Ruptura en la piel. Primer síntoma. Una luz enferma rasca bajo la epidermis. Esto es: antes de la putrefacción. Una combinación de larvas de distinta especie, sólo algo en común: hambre. Es preciso congelar el movimiento para que no se nos escape la primera mueca de dolor. Todavía no sospecha la sensación amarilla que vendrá cuando se rompa la... se rompió, muy tarde, pintor, perdiste el instante, ¿lo viste? Recréalo, es fundamental que no se pierda ese primer gesto, como ya perdimos el parto y el primer orgasmo. La luz enferma aprovecha los poros frescos, es la hora dorada. Poca luz, pero preciosa, áurea como su piel antes de llegar aquí, antes de romperse como se nos rompe a todos. Otro umbral que se marca con sangre. Más bien seca. Qué daría porque pudieras retratarlo virgen haciendo exactamente la misma mueca.

II

Yo fui Inocencio. Salé la tierra en la que me paré. Ofrecí los cuerpos de Castro a deidades que no entendía. Absolví la guerra como mero pecado venial. Nací Giovanni Battista Pamphili, hijo de los incestos de los Borgia. Lleno de sangre fornicadora, procuré sembrar mi semilla donde pude. Comí carne tras carne hasta que el ácido y la bilis se apoderaron de mis huesos, hasta que caminar llenó de cardos mis pies. La sangre que derramé ahora la regurgito. Se ha apoderado de mi esófago como una lumbre siempre viva. Tengo por siempre el cuerpo moribundo, tengo en mis oídos los gritos de seres tibios. Ni ángeles ni demonios. Sólo cobardes.

III

Debo olvidar la imagen viva. Es el movimiento natural. La foto quitó toda urgencia de capturarla, pero es insuficiente para guardar la muerte. Un Inocencio vivo no me sirve, contamina mi labor. Debo verlo muerto, naciendo muerto, viviendo muerto, muriendo muerto. Los viejos maestros tampoco sirven vivos. Tiziano, Rembrandt, Goya, Velázquez. A todos lo tengo y los guardo en un mausoleo de formol. La silla con la que pintan cuerpos debe ser una jaula que atraviese la carne tenue del cadáver. La luz no debe iluminar, debe penetrar, hacer nuevos orificios. Es preciso crear un salón de morados. Un espacio dedicado al más puro y exquisito dolor que puede sentir un hombre: ¿lo ves como lo veo? Está ahora más presente que si lo pintara vivo.

IV

Pintor. Crees que inventas el infierno, cuando sólo lo ves en vislumbres.

V

Yo fui Inocencio. No debo olvidar mi nombre. Pensé que en mí habitaban las llaves del paraíso, cuando nunca alcé la cabeza hacia los astros. Ahora una extraña metalurgia me atraviesa. Pone mis nervios en marcha. Refleja en mis irises los rostros de pecadores a quien exterminé. Pensándome superior a ellos. Pensándome absuelto de compartir la misma geografía. De pisar el mismo suelo purpúreo de lamentaciones. En otro tiempo no hubo placer que me fuera ajeno, ni vino que no fuera descorchado. Fulminé mis culpas derrochando armas y oro en Irlanda. Justifiqué el eterno deseo de piel joven con folios de almas salvadas. Llené de belleza los palacios de Cristo. Busqué la propia y sólo encontré un gesto hurraño. *Tropo vero, pintor, tropo vero*. Ten piedad de este anciano.

VI

No puedo ver al Maestro de frente. La imagen debe correr independiente de su materia. En eso son superiores los muertos. Pierden toda voluntad. Sólo carne. Materia moldeable. Mirar la pintura del Maestro es enfrentar su voluntad. Sé mi cuerpo débil, mi mente aún más. Lo más erótico: el ejercicio de los deseos de mi padre sobre mí. Mi padre, un ente tan patético, ¿qué sumisión encontraría el Maestro de enfrentarlo? Debo verlo en espejos. Debo tener a mi modelo velado. Puedo hacerlo mío sin mirarlo de frente. Sólo puedo someter a la distancia. Borrando mi propio rostro. Más no mis ojos. Quizá también mis ojos. Pero aún no.

VII

Es el *rigor mortis* lo que lo sella para ti, es una tensión como la que no has visto. Espasmos combinados con la solidez de la piedra, ¿has visto este movimiento?, ¿este libre fluir de la electricidad dentro de un cuerpo? Te puedo dar mis ojos. Sus ojos. Mira como los morados son rojos, los gritos derraman dorados. Explosión de todas las potencias del cuerpo. Hiriéndose y sanándose simultáneo. La piel que se rasga y se cierra. Los dientes que se arrancan y renacen. Las córneas vueltas agua. El rostro que asciende. Aquí puedes traducir el grito a imagen. La otra música.

VIII

Yo fui Inocencio. No borrarán mi nombre las plagas que inundan mi garganta. Ahora que mis manos se fundieron al bronce. Ahora que mi cráneo ha tomado la forma del llanto. Ahora que mi pecho se llena de dedos invisibles, declaro: fui la voz de Dios, me mascó, escupió y olvidó. Lo mismo se hace con la materia del arte. Toma lo que desees, pintor, este es tu cuerpo. Lo mismo sucederá contigo.

IX

He visto la muerte que deseo. Una anciana con su lente perforado. No es una muerte instantánea. Apenas restan unos segundos para reconocer el final de la vida. Un instante de perfecta angustia. Sentir cómo se va el soplo. Sentir los miembros perdiendo movimiento. Mi modelo debe hacer eternos esos segundos. Debe vivir ahí. Esperando que acabe. Nunca lo hará.

X

Se rompe. Se tuerce. Se lamenta. Grita. Se abre. Se derrama. Se pudre. Sana. Se vuelve a abrir. Supura. Tensa. Duele. Hay siempre nuevas maneras de dolerse. Grita. Sus dientes. Las líneas que dividen su cuerpo no contienen todas las ablaciones en su carne. Sus dientes. Grita. El instante es fugaz, pero se repite. Sana su cuello. Lo volvemos a abrir, ¿lo captaste o hay que volver a degollar al anciano?

XI

Yo también fui el niño Giovanni. Conocí el miedo en los golpes de mi padre. Tuve huesos suaves. Se rompieron tan pronto como la inocencia. En esto nos une el calcio, pintor. Reconozco las cicatrices en tu piel. Píntame como al padre a quien no mataste. Búscalo quemando y no siendo olvidado.

XII

Lo que debo hacer es imaginar un espacio donde también a mí me pintan sufriendo.



Cortesía del autor

PERDURAR LO IMPERDURABLE:

EL COLOQUIO SOBRE EL PATRIMONIO HEMEROGRÁFICO DEL NORESTE

Oscar Rodríguez

Las publicaciones periódicas impresas fueron, durante el siglo XIX y buena parte del XX, el medio más eficaz para conocer los acontecimientos recientes de relevancia local, nacional e internacional. Desde un crimen que conmocionó a los regiomontanos en las calles del centro de Monterrey, hasta la movilización nacional provocada por la expropiación petrolera o la caída del Muro de Berlín y la reunificación alemana, los periódicos difundieron con notable celeridad los sucesos que marcaron su tiempo.

Su amplia circulación y bajo costo explican en gran medida su popularidad, pero también la fuerza de sus titulares: impresos en grandes caracteres y exhibidos en los puestos de esquina, o anunciados por el voceador que, a todo pulmón, adelantaba las noticias del día, despertando la curiosidad del transeúnte ante una contienda electoral o el ajustado triunfo de los Tigres en el Clásico Regiomontano.

Lo que en su momento fue un soporte de información inmediata, destinada al consumo cotidiano y a su reciclaje al día siguiente, se ha transformado con el paso del tiempo en una fuente imprescindible para la investigación histórica. La prensa periódica, concebida para registrar la actualidad, terminó por convertirse en testimonio privilegiado de procesos sociales, políticos y culturales, siendo su conservación y difusión una tarea titánica pero necesaria, pues forma parte de nuestra memoria colectiva. Es en esta dimensión donde radica su carácter de patrimonio hemerográfico.

Por lo anterior, la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria (CABU) de la Universidad Autónoma de Nuevo León, institución que resguarda una de las colecciones hemerográficas más numerosas y diversas del país, asumió el compromiso de organizar un coloquio dedicado al estudio, la preservación y la difusión de las publicaciones periódicas en el Noreste mexicano.

El Primer Coloquio de Patrimonio Hemerográfico del Noreste se celebró los días 2 y 3 de mayo de 2023 en las instalaciones de la CABU, corazón de Ciudad Universitaria. Concebido como un espacio de encuentro entre responsables de acervos, bibliotecarios e investigadores, tuvo como propósito difundir el trabajo de especialistas en el estudio de la prensa escrita, así como las colecciones hemerográficas resguardadas por las instituciones participantes y las acciones emprendidas para su preservación.

Desde su planteamiento, el coloquio persiguió objetivos claros: compartir experiencias en torno al manejo de este tipo de materiales, crear lazos con otras instituciones responsables de fondos con valor histórico y patrimonial, y fomentar tanto el uso como la preservación del material bibliohemerográfico. Más que visibilizar colecciones, buscó propiciar un intercambio que fortaleciera las prácticas técnicas y académicas en torno a la prensa histórica.

El programa incluyó dos conferencias magistrales. La primera fue impartida por Felipe Bárcenas García, adscrito al Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM, y se tituló "La

hemerografía y la historia: propuestas para el estudio del patrimonio impreso"; la segunda estuvo a cargo de Ana Laura Ceballos Martínez, con la ponencia "La prensa revolucionaria fronteriza como fuente y objeto de estudio".

Ambos especialistas subrayaron la relevancia de las fuentes hemerográficas como materia prima en las distintas disciplinas de las Ciencias Sociales, y compartieron estrategias metodológicas para dialogar con los periódicos. Sus intervenciones tuvieron el propósito de alentar a estudiantes e investigadores a visitar los acervos hemerográficos, fuentes inagotables para la investigación académica.

Además de las conferencias magistrales, el programa contempló dos mesas de trabajo. La primera estuvo dedicada a los acervos hemerográficos de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria, y contó con la participación de Leticia Garza Moreno, Oscar Rodríguez y Moisés Domínguez, adscritos a la dependencia anfitriona. Las intervenciones abordaron la Hemeroteca Digital UANL, las publicaciones del Fondo Reservado Carlos Pérez Maldonado, así como el diagnóstico y los procesos de preservación de los periódicos que actualmente sigue la biblioteca.

La segunda mesa tuvo como propósito dar a conocer los acervos y el trabajo que se realiza en otras hemerotecas del Noreste. Participaron Citlallin Melo Fernández, de la Biblioteca Pública Estatal de Zacatecas "Mauricio Magdaleno"; Ernesto Alonso Terry Carrillo, responsable de la Hemeroteca del Archivo Municipal de Saltillo; y José Rafael Sáenz Rangel, director del Archivo General del Estado de Tamaulipas. Sus exposiciones permitieron reconocer problemáticas compartidas y, al mismo tiempo, las particularidades de cada institución en el resguardo y difusión de sus colecciones.

El coloquio tuvo gran aceptación en la comunidad universitaria, registrando a lo largo de los dos días la asistencia de poco más de 200 personas. Entre las personas que se die-

ron cita al evento estuvieron responsables de archivos públicos y privados, bibliotecarios e investigadores, docentes y estudiantes de diferentes facultades, especialmente de la Facultad de Filosofía y Letras.

Gracias al éxito obtenido, al año siguiente se organizó la segunda edición del coloquio, cuya temática principal fue *La riqueza documental de Nuevo León*. El evento se celebró el 7 de mayo y formó parte de *Preludios Alfonsinos*, programa que integra una serie de actividades culturales previas al tradicional y prestigioso *Festival Alfonsino*, organizado por la Secretaría de Extensión y Cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Asimismo, el coloquio se enmarcó en la conmemoración del Bicentenario de Nuevo León, circunstancia que otorgó especial pertinencia a la reflexión sobre la diversidad, riqueza y relevancia del patrimonio documental resguardado en la entidad. En este contexto, los objetivos del encuentro fueron poner en relieve dicho acervo, propiciar el intercambio de experiencias entre especialistas y responsables de archivos históricos, y fortalecer la colaboración interinstitucional en favor de su preservación y difusión.

En este sentido, las actividades iniciaron con la conferencia magistral "Los archivos del noreste en México. Un estado del arte", impartida por César Salinas Márquez, director del Centro del Desarrollo Económico y Social. Salinas Márquez disertó sobre la tradición archivística en México y destacó la expansión hemerográfica experimentada durante el siglo XX a partir del desarrollo y consolidación de la imprenta. En la parte final de su intervención abordó los nuevos soportes para el resguardo documental, los cuales han transformado de manera significativa la gestión archivística. Si bien estas innovaciones han representado avances sustanciales, también han planteado desafíos inéditos, particularmente en lo relativo a la vigencia y obsolescencia de los formatos digitales.

El coloquio cerró con un conversatorio en torno al patrimonio documental de Nuevo León, en el que participaron Edmundo Derbez García, coordinador del Centro de Documentación y Archivo Histórico de la UANL; José Manuel Hernández Zamora, coordinador del Archivo Municipal de Cadereyta Jiménez; Erika Flor Escalona Ontiveros, coordinadora del Archivo Histórico de la Preparatoria Técnica Pablo Livas; y Leonardo Marrufo Lara, encargado de la Unidad de Investigación y Difusión Histórica del Poder Judicial del Estado de Nuevo León.

A partir de la experiencia y trayectoria de las y los participantes, se entabló un diálogo ameno y sustantivo sobre el robusto y valioso acervo documental resguardado en los archivos públicos de la entidad. No obstante, también se advirtió sobre los retos compartidos en materia de conservación, así como las estrategias que cada institución ha implementado para garantizar la preservación y adecuada gestión de sus fondos documentales.

Con la realización de los dos primeros coloquios se sentó un precedente en el estado y se fortalecieron los vínculos con instituciones públicas y privadas que, al igual que la CABU, resguardan y estudian el patrimonio hemerográfico. Asimismo, el intercambio suscitado entre panelistas y asistentes permitió identificar intereses, problemáticas y líneas de reflexión compartidas en este ámbito.

Sobre esta base, la tercera edición se intituló *Publicaciones literarias: diferentes orígenes, desafíos compartidos*, orientando su atención hacia las revistas y los suplementos culturales como objetos de estudio y espacios de producción simbólica.

Tal como lo indica el subtítulo, el coloquio tuvo como propósito analizar el contexto de surgimiento de publicaciones con una temática específica, diferenciadas de la prensa informativa tradicional, y dedicadas a la difusión literaria y a la promoción de la vida cultural en la ciudad.

En este marco, el programa inició con la conferencia magistral titulada "Los suplementos culturales y literarios en Monterrey, 1950-1990", impartida por el escritor Genero Saúl Reyes. El también periodista y promotor cultural expuso los orígenes del suplemento *Aquí Vamos*, publicado en *El Porvenir* durante la década de 1980 y los primeros años de la de 1990, considerado pionero en su tipo en Monterrey. De igual forma, compartió su experiencia como editor y destacó la relevancia que el suplemento tuvo para escritores noveles, quienes encontraron en sus páginas un espacio legitimado para dar a conocer sus primeros textos.

La segunda parte del coloquio consistió en la mesa de diálogo "Revistas literarias de Nuevo León: memoria, transgresión y resistencia", en la que participaron las estudiantes de licenciatura Ivonne Acosta, Alondra Sifuentes y Guadalupe García, bajo la moderación de Carlos Rutilio. Acosta presentó avances de su investigación de tesis sobre el suplemento cultural *Aquí Vamos*; García abordó la trayectoria de *Interfolia*, revista cultural de la CABU; mientras que Sifuentes compartió su experiencia en la creación de la revista *M de Morras*, de la cual es cofundadora. Las participantes reflexionaron en torno a los desafíos estructurales que enfrentan este tipo de publicaciones, las tareas pendientes para su consolidación y permanencia, así como la necesidad de sostener estos proyectos como espacios de expresión, crítica y construcción de comunidad cultural.

Ambas actividades fueron bien recibidas por el público que prácticamente llenó la Sala Minerva Margarita Villarreal, lo que evidenció el interés que suscita el estudio y la preservación de las publicaciones literarias en el ámbito local. En este sentido, el coloquio permitió subrayar que las revistas y suplementos culturales no constituyen únicamente productos editoriales efímeros, sino dispositivos de mediación cultural que articulan comunidades de escritores y lectores, promueven la crítica literaria y abren espacios

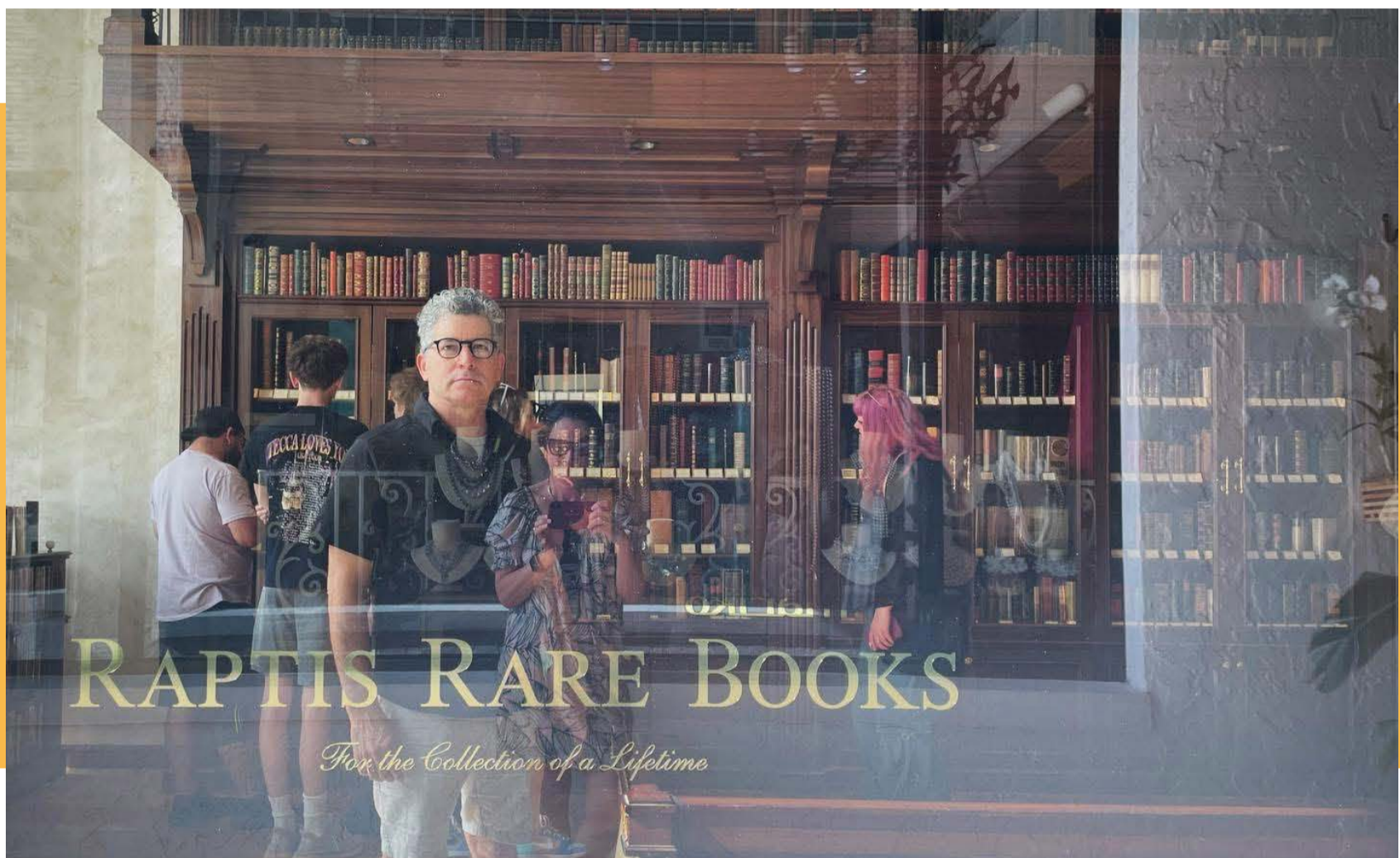
para nuevas propuestas estéticas, y dejan huellas documentales indispensables para comprender la vida intelectual de su tiempo.

Gracias al respaldo del director de la CABU, el Dr. Víctor Barrera Enderle, y a la amplia aceptación del público, ávido por conocer y dialogar en torno a estos acervos, el Coloquio de Patrimonio Hemerográfico del Noreste en México se ha integrado a las actividades culturales anuales de la dependencia. Lo anterior en concordancia con la Visión 2040 de la Universidad Autónoma de Nuevo León, que plantea el fortalecimiento de la extensión y la difusión cultural como ejes estratégicos para consolidar su compromiso social, promover el acceso al conocimiento y contribuir a la preservación y puesta en valor del patrimonio cultural.

En este 2026 se prepara la cuarta edición del coloquio, cuya temática principal serán las estrategias de conservación y difusión de los acervos hemerográficos. Acciones que, si bien responden a propósitos distintos, resultan complementarias, pues no se valora aquello que no se conoce; en consecuencia, al visibilizar revistas y periódicos se fortalece la conciencia sobre su resguardo y se incentiva la asignación de recursos para su preservación. Así, conservación y difusión se articulan como una política cultural integral orientada no solo a proteger la memoria documental, sino a garantizar su apropiación social y su transmisión a las generaciones futuras, reafirmando el papel de la universidad como custodio activo y dinamizador del patrimonio cultural.

“LEZAMA REPLETÓ SUS LIBROS DE YAGRUMAS, MANATÍES, CENTIFOLIAS E IMÁGENES QUE SOLO PUEDEN EXTRAERSE DEL PAISAJE CUBANO”:

MICHAEL H. MIRANDA



En el 50 aniversario luctuoso del narrador, poeta, ensayista y editor cubano José Lezama Lima (1910–1976), una manera de dimensionar el peso de su obra es reconociéndola en la significación que entraña para sus lectores. Entre los cinco mil volúmenes de la biblioteca del poeta, ensayista y crítico Michael H. Miranda en Houston, Lezama es un poco ancla, origen e identidad.

Lizbet García Rodríguez
Fotos: Martha María Montejo

¿Cuándo y cómo se dieron tus primeros acercamientos con la obra de Lezama? ¿Fue fácil “digerir” de inicio esta estética exuberante, monumental?

Nací dos años antes de la muerte de Lezama y no llegué a sus libros hasta 1992. Ese año fue un parteaguas importante en mi vida porque ingresé a la universidad en Santiago de Cuba. Significó la transformación de mis lecturas, el cambio en la mirada como una afirmación hacia un mundo, el de la literatura, que sería mi destino cubano y sobre todo la iniciación de un largo camino hacia la vocación, poner los libros en primer lugar. Interactuar con otros estudiantes que más o menos compartían esa vocación fue decisivo, a pesar de que, de todos aquellos, solo dos o tres mantuvieron esos intereses y sé que continúan leyendo y escribiendo.

Hasta ese entonces yo había sido un lector novelesco con intereses muy desiguales. A veces me vienen a la memoria cosas dispares que no recordaba haber leído en mis años preuniversitarios, como una ladrillosa biografía de Albert Einstein que estaba en casa en edición soviética de la que no debí entender nada. Pero sí recuerdo mi fascinación con Homero, yo debía tener unos once o doce años cuando leí primero la *Odisea* y luego la *Ilíada*, que me hicieron lanzarme a buscar información sobre los mitos griegos.

Antes de 1992, yo no era un lector de poesía. La universidad me puso en ese camino, digamos que corrigió ese rumbo. Y en esos años estuvo Lezama como centro, apareció su nombre, busqué sus libros y hasta el sol invernal de hoy aquí en Tejas me siguen acompañando, con estaciones de mayor cercanía, como en la que ahora estoy, pues releo *Paradiso*. Uno de mis proyectos actuales de escritura tiene que ver con *Dador*, su gran libro interminable: quiero poner a Corvus ante ese artefacto aniquilador y que sea otra vez devorado por un cetáceo blanco vengador e implacable.

No creo que haya sido fácil o sencillo desde un inicio y sería absurdo pensar que no hay dificultad en casi todo lo que Lezama escribió, pero leer —sobre todo poesía— es la inmersión en un plexo que a veces puede ser muy complejo. Saber que ahí también puede estar el placer o cerrarlo y largarse es lo que nos define como lectores.

Hay una nostalgia latente en su obra, ¿consideras que puede atribuirse a la condición humana o a la insular? (Esta circunstancia del agua por todas partes, que aludió Piñera)...

Hay rasgos de cierta nostalgia en el último Lezama que pueden rastrearse en sus cartas familiares y a amigos como María Zambrano, un Lezama ya desolado, con la familia ausente, su madre muerta, los amigos dispersos y temerosos y aquella Habana, la ciudad que tanto lo nutrió, en vías de destrucción. Pero si bien es cierto que, sobre todo en *Paradiso*, hay la reconstrucción de un entorno cerrado, de hogar de familia entre finales del siglo XIX y principios del xx donde florece el lenguaje, y de que muestra un linaje que se afincó en la épica independentista de los abuelos y luego el orden militar de su padre Coronel, no he creído que sea uno de sus principales asuntos.

Otra cosa es la mirada sobre la isla como una supuesta condición o una ontología que la destinaba a la poesía por el hecho mismo de su condición insular. Véase el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, en el que Lezama menciona a Frobenius y las “culturas del litoral”, pero creo que este es un asunto ya demasiado extemporáneo para volver sobre él.

¿Crees que el sincretismo presente en su obra ayuda a comprender la identidad cubana y latinoamericana, o nos confunde más?

En Lezama el sincretismo se da desde las formas del barroco hasta la mirada de un poeta de ascendencia española que creció en un entorno criollo. Me resultan cómicos los que

siempre lo acusaron de extranjerizante cuando era sencillamente exuberante. Lezama es un cubano rellollo que repletó sus libros de yagrumas, manatíes, centifolias e imágenes que solamente pueden extraerse del paisaje cubano, pero también podía tener muchísimas zonas donde el humor es desbordante, tanto en su poesía como en *Paradiso*.

Sus exploraciones de lenguaje no tienen comparación en la poesía moderna y por suerte jamás le han faltado buenos lectores y críticos que han sabido abundar sobre sus importantes hitos expresivos. Creo que para su recepción entre cierto movimiento de poetas latinoamericanos fue muy relevante que Néstor Perlongher lo considerara una especie de Dios tutelar y lo pusiera a la cabeza del denominado “neobarroso” rioplatense, como también lo fueron en su momento Julio Cortázar, Emir Rodríguez Monegal y Vargas Llosa en el entorno del “Boom” de la novela, y, sobre todo en el entorno parisino, Severo Sarduy.

Como lector, ¿qué has disfrutado más, el Lezama poeta, el ensayista o el narrador?

He disfrutado esa trinidad. En un principio fui más de su poesía y tras algún intento de avanzar con *Paradiso*, siendo un lector todavía demasiado imberbe —aquel segundo capítulo donde introduce el extenso relato de un sueño y aparecen con gran anarquía unos personajes músicos sin desarrollar parecía un imposible ochomil lector—, es imposible no disfrutarlo. *Paradiso* es uno de los libros sobre los que he vuelto recientemente y que más estoy disfrutando, es la mayor fiesta de lenguaje que alguien pueda disponerse a leer. Si tiene paciencia, claro, pero lo que soy yo, no concibo la lectura impaciente.

Recientemente, escribiendo un texto sobre mi padre, que fue impresor y supo lidiar dignamente con tipos de imprenta en aquel ambiente pueblerino del Oriente cubano, vine a dar con un breve ensayo de Lezama en *Tratados en La Habana* dedicado a un



impresor habanero y me volvió a revelar su sensibilidad despierta, la de un hombre capaz de dejar páginas espléndidas sobre Góngora y el barroco de Indias, Goethe, Mann, Pascal, Nietzsche, Rimbaud, Mallarmé y Martí, y también sobre un impresor en quien nadie va a detenerse.

Como escritor, ¿existe resonancia -consciente o inconsciente- de la obra lezamiana en tus propios textos?

Escribo porque he leído. Y las lecturas son como un magma donde abundan unos referentes que no siempre quieren ser reconocidos o admitidos. Si dijera que en una página “la vaca conversa con la espalda del obispo”, y hablara de “la serpiente engarabitada espiralando el caduceo”, o que “El agua fresca, espejo del fisóstomo, llega hasta la gaita del heno sexonutricio”, estaría demasiado claro a quién estoy imitando, no precisamente “robando”.

Lezama fue un poeta cuya imantación operó más en el terreno de la admiración y la lectu-

ra sin que necesariamente haya creado epígonos. Es un "agón" demasiado fuerte que invita a leer la tradición de otra forma, a lanzarse a surfear a Góngora y a establecer una genealogía privada que va de los herméticos antiguos hasta *La muerte de Virgilio* y a poetas cubanos como José Kozer, el primer Hernández Novás, Heriberto Hernández, el Ángel Escobar de *Abuso de confianza*, Carlos Augusto Alfonso, Javier Marimón, Pablo de Cuba y Javier Mora.

A nuestra generación intentaron silenciarle a Lezama, verlo como una especie de componente subversivo (incluso esto está presente en la película *Fresa y chocolate*, a través del personaje de Diego), ¿qué crees que le ha aportado su figura a los escritores y artistas cubanos formados en la segunda mitad del siglo XX?

Es cierto que tuvo un coqueteo iniciático con algunos símbolos del castrismo, pero estos a nivel textual quedan reducidos a sus breves ensayos sobre el Che Guevara y el 26 de julio recogidos en *Imagen y posibilidad*, y un poema al Che Guevara que muy malintencionadamente cierra la antología de su poesía que, por intermedio del poeta César López, hizo la editorial Sexto Piso no hace mucho. El Cintio Vitier diputado, y funcionarios como Abel Prieto y Fernández Retamar intentaron desdibujar el hondo descontento que Lezama acabó sintiendo a medida que la nueva institucionalidad despótica se iba apoderando de cada resquicio y expulsando toda vía democrática de la isla. No olvidemos nunca que Lezama era profundamente católico y muy apegado a la idea de la familia, y el castrismo le planteó la guerra a la Iglesia casi de inmediato y su familia acabó disgregada.

Pero sobre todo la gran barrera que se erigió en torno a su obra es el intento de establecer desde los inicios mismos de los años 60 un modo de hacer en la cultura que estaba demasiado reñido con los presupuestos estéticos del grupo origenista y de Lezama en particular: el canto a las glorias revolucionarias, las luchas

obreras, y el realismo socialista que expulsara toda crítica a la gestión partidista militante. La triste realidad de las prácticas culturales totalitarias y su impulso por conducir y corregir los rumbos y las dinámicas del campo literario es que estemos ahora hablando de Lezama, pensando en que pronto se cumplirán cincuenta años de su muerte en La Habana, y no de Nicolás Guillén ni ninguno de aquellos que forman parte de los libros escolares por razones casi siempre ajenas a lo literario. De modo que el problema no es plantearse el falso dilema de si *Dador* y *Paradiso* eran para una élite que quedaba expulsada del taller mecánico de un Regino Pedroso, sino que el nuevo *status quo* que decretó el régimen instrumentalizó esa bastante absurda división. Ahí no era ya posible que cupiera un poeta que "pellizca la tinta del calamar".

Hablábamos antes de exuberancia o monumentalidad de sus escritos, pero encontramos también, por ejemplo, en *Paradiso: el yarey, el guarapo, la hoja de malanga, el cuerpo, el erotismo, el Caribe...* ¿Cómo sitúa esta novela a Cuba ante el panorama de la narrativa de Hispanoamérica?

Paradiso es la cumbre de la novelística en un país cuya tradición novelística cubana es mediocre, como si fuera la que corresponde a un país al que le ha costado mucho "establecerse". Y es curioso que esa novela cumbre sea *Paradiso*, una novela de culto, una novela de la extrañeza, de degustación lenta, de lectores ciertamente escasos porque la mayoría la abandona en cuanto da vuelta a las primeras páginas por la dificultad que entraña.

Habría que decir que es falso que Lezama no supiera narrar. El primer capítulo de la novela está extraordinariamente bien escrito, así como la mayoría de los pasajes decisivos de la trama, como la muerte del Coronel en Fort Barrancas (Florida) donde aparece Oppiano Licario, todo es de una gran belleza. Siempre tengo presente que a una novela ni le sobran ni le faltan páginas: la novela es esa que lees y es

buena o mala debido a eso. *Paradiso* puede ser un caso aparte: de muy pocos autores podemos hablar de la construcción de un universo, de la consecución de una cosmogonía basada más en el lenguaje que, por ejemplo, en el caso proustiano, en la memoria, aunque haya mucho de ella en el libro.

Durante la presentación de tu libro de ensayos *Cuba diluida* (Hypermedia, 2021) abordabas esta especie de disolución de la isla que ocurre con los escritores de la diáspora, pero también con autores como Lezama. ¿Qué representa su escritura para el contexto –no solo literario– sino también político y social de la Cuba transcurrida en estos 50 años sin Lezama Lima?

Lo mencioné en aquella ocasión a propósito de ciertas lecturas cubanas que había venido realizando en las que la noción Cuba se estaba transformando en otra cosa, algo así como un cuerpo regido o devorado por el monstruo de la enfermedad y al margen de, digamos, toda moral, pero está claro que es apenas una impresión que merecería un mayor desarrollo. La “disolución” cubana opera mucho en el campo exiliado y no estoy tan seguro de que Lezama no lo fuera en la última década de su vida. En casa hay casi siempre música cubana sonando, pero en cuanto a libros he perdido el nexo con lo que allá se edita. La gran epopeya de las comidas y las bebidas se ha diversificado tanto que el quimbombó colinda con el muhammara y el arroz congrí acompaña al ossobuco.

Cuba está ahí, la apuro en casi cada cosa que me rodea, y la posibilidad del regreso, aunque no me quita el sueño, la imagino en un escenario futuro donde no quede ni rastro del rampante despotismo de hoy.

DATOS DEL AUTOR:

Michael H. Miranda es poeta, ensayista y crítico. Nació en Cuba en 1974. Estudió Periodismo en la Universidad de Oriente (Santiago de Cuba). Trabajó en su país de origen como periodista, guionista de radio, editor de libros y colaborador de varias de las principales revistas literarias cubanas, incluyendo algunas del exilio, desde finales de los años 90 hasta su salida hacia Estados Unidos en el 2008. Fue cofundador de la revista literaria independiente *Bifronte* (2005), censurada por las autoridades, y dirigió otras como *Diéresis*, *Dos Mundos* y *Cocuyo*. En Estados Unidos obtuvo un doctorado por la Texas A&M University (2016) y trabajó como profesor en la Universidad de Arkansas en Fayetteville. Reside en Houston, donde labora como profesor, co-dirige las revistas digitales *Parva Forma* y *Bookish & Company*. Algunos de sus libros publicados son: *En país extraño* (poesía, Miami FL, 2014), *Asilo en Brazos Valley* (poesía, Bokeh Press, Leiden, Holanda, 2017), *Diario de Olympia Heights* (diario, Editorial Casa Vacía, Richmond VA, 2017), *Cuba diluida* (ensayos, Editorial Hypermedia, Miami FL, 2021), *Venecia inactual* (libro de viaje, Editorial Casa Vacía, 2022), *Hilachas* (apuntes, Editorial Casa Vacía, 2024) y *Deserta* (poesía, Bokeh Press, Gainesville FL, 2026).



INICIO Y ESCAPE DE JOSÉ LEZAMA LIMA

EL PRIMER POEMARIO DEL ESCRITOR JOSÉ LEZAMA
LIMA, ESCRITO ENTRE 1927 Y 1932, PERMANECIÓ
INÉDITO HASTA DESPUÉS DE SU MUERTE

Emilio de Armas

La copiosa papelería de José Lezama Lima basta para colmar las más desmesuradas apetencias de un investigador. Como en uno de sus poemas, «allí se ven, ilustres restos,/ cien cabezas, cornetas, mil funciones/ abren su cielo, su girasol callando»: los manuscritos originales de *Paradiso* y de *Oppiano Licario*, en apretada escritura; los poemas de *Fragmentos a su imán*, copiados a doble página en una libreta estrecha y larga, donde el poeta ha querido recordar el nombre de un amigo; los borradores de sus ensayos; sus apuntes llenos de sorpresas; un millar de cartas, firmadas muchas de ellas por descollantes figuras de las letras en nuestro siglo. Todo un momento de la cultura cubana está en esos papeles, entre los cuales fueron guardadas las «Poesías de su autor José Lezama» —o de José Andrés Lezama, como se lee en alguna página—, testimonio inapreciable de la formación literaria del escritor, cuando todavía éste no había escogido su mejor nombre. Dichos textos, cuya esmerada letra hace pensar en los verdaderos originales —seguramente destruidos—, se encuentran en una libreta rayada, con tapas de color rojo oscuro. En la primera página aparece el año inicial: 1927, seguido de un breve guion junto al cual se yergue un signo interrogante. La última fecha anotada en el cuaderno es junio de 1932, aunque hay después varios borradores y apuntes, en prosa y en verso, que permiten suponer momentos ulteriores. En cualquier caso, la libreta de «Compositions» —según prometen las modestas letras encerradas en un rectángulo de motivos vegetales que adornan la portada— contiene, como parte principal, el primer libro de un joven poeta: *Inicio y escape*, título que agrupa veintiún poemas designados en un índice, en la penúltima hoja del manuscrito. Este fue numerado en sus hojas impares, desde la «1» hasta la «43», y en el resto —que constituye poco más de la mitad del volumen— aparecen borradores fragmentarios de poemas en verso y en prosa; apuntes y notas; un texto, posiblemente inconcluso, cuyo título remite a la futura plenitud: «Noche insular»; una décima para Juan Ramón Jiménez, tres veces escrita y abandonada; y un largo poema en torno a la bahía de La Habana, al pie del cual José Andrés Lezama, aparentemente satisfecho, consignó su nombre y la fecha de composición.

Una breve y afortunada visita a la papelería del escritor, me ha permitido conocer y transcribir este cuaderno, cuya lectura nos acerca a la adolescencia del poeta. No estamos aquí ante la voz definitivamente propia, alcanzada ya en *Muerte de Narciso* y *Enemigo rumor*, publicados, respectivamente, en 1937 y 1941, sino en medio de la búsqueda que conduciría al encuentro de esa voz, que por momentos se escucha en los versos de *Inicio y escape*, entre las inevitables ráfagas de vanguardismo y poesía «pura», lunas tan «luneras» como las de García Lorca y, bajo ellas, algún que otro bostezo de trasnochado intimismo, de todo lo cual *escapan*, en sus mejores

momentos, estos poemas. Pero, como el propio Lezama apunta en su libreta refiriéndose a Valéry, «clásico es el escritor que lleva un crítico consigo y que lo asocia íntimamente a sus trabajos».

Y Lezama, en este sentido, quiso ser un clásico; es decir, entregó *Inicio y escape* al crítico que llevaba consigo, y éste condenó el libro a permanecer ignorado en un rincón de la casa de Trocadero 162.

Hoy, sin embargo, *Inicio y escape* se une a la *Poesía completa* de su autor, para ocupar dentro de ella, en compañía de otros textos iniciales igualmente abandonados, el sitio que le corresponde: el de los orígenes.

Emilio de Armas (Camagüey, Cuba, 1946) se graduó de Licenciado en Lengua y Literatura Española en 1972 por la Universidad de La Habana. Su primer libro de poesía, «La extraña fiesta», fue premiado por dicha universidad en 1979 y editado en 1981. Seguidamente publicó «Reclamos y presencias» (1983), «La frente bajo el sol» (1988) y «Junto al álamo de los sinsontes» (Premio Casa de las Américas, 1988). Después de residir en Argentina, se estableció en los Estados Unidos, donde cursó un doctorado en Lengua Española en la Universidad Internacional de la Florida. Ha publicado «Blanco sobre blanco» (1993), «Sólo ardiendo» (1995), «Sobre la brevedad de la ceniza» (2005), que recibió el premio de poesía «Eugenio Florit», convocado en Miami en 2002, y «Con la fidelidad del peregrino» (2014). Ha trabajado como editor, traductor, periodista y profesor de español y de inglés. Prologó la edición 1992 de poesía de José Lezama Lima con la editorial Cátedra, de España; y, en colaboración con el escritor cubano Alberto Lauro Pino, nos comparte el presente texto, escrito tras encontrar el cuaderno con los poemas de adolescencia que, en vida, Lezama nunca publicó.

**IMAGINAR EL PASADO, RECORDAR EL FUTURO:
A CUARENTA AÑOS DE *LA EDAD
DEL TIEMPO* (1985-2012) Y LA
BÚSQUEDA DE LA NOVELA TOTAL**

Carlos Rutilo

La novela hace caer la máscara de la epopeya y le impone las marcas del tiempo, de la renovación, de la crítica, de la duda.

Carlos Fuentes

El novelista no demuestra ni cuenta: recrea un mundo.

Octavio Paz

LA EDAD DEL TIEMPO

2025 fue un año en el que conmemoramos las primeras apariciones de ciertas obras que terminaron marcando el rumbo de la literatura escrita en lengua española, en especial la que terminó definiendo y mostrando el amplio abanico de narraciones que se gestaron en la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX: 70 años de *Pedro Páramo* (Fondo de Cultura Económica, 1955), de Juan Rulfo (1917-1986); 60 años de *Farebeuf* (Joaquín Mortiz, 1965), de Salvador Elizondo (1932-2006); y los 50 años de *Terra Nostra* (Joaquín Mortiz, 1975), de Carlos Fuentes (1928-2012). Dentro de todos

estos aniversarios, mi atención recae en un proyecto que no pudo ser terminado, pero que fue varias veces anunciado, publicado por primera ocasión en la novela *Gringo viejo* (Fondo de Cultura Económica, 1985), modificado a lo largo de las décadas mientras su autor permanecía activo en el mundo terrenal: *La edad del tiempo* (1985-2012).¹

Dicho título apareció en la novela de mediados de los 80 a manera de listado que abarcaba y/o clasificaba gran parte de las obras que, hasta ese entonces, el autor de *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) había publicado, junto con títulos nunca antes mencionados, más que en

¹ De los títulos que aparecen listados solo 28 (entre novela y volúmenes de cuentos) fueron publicados, quedando seis permanecen inéditos, excepto *Aquiles o el guerrillero y el asesino*, el cual aparecerá en 2016: *La novia muerta*, *El baile del centenario*, *Emiliano en Chinameca*, *El camino de Texas*, *Aquiles o el guerrillero y el asesino*, y *Prometeo o el precio de la libertad*. Además, cabe mencionar que dos libros de cuentos fueron excluidos dentro de la “versión final” de este enorme proyecto narrativo: *Agua quemada* (1981) e *Inquieta compañía* (2004); el primero sí llegó a aparecer en las primeras versiones de *La edad del tiempo*, hasta principios de los años 2000; el segundo jamás ha sido incluido, aunque podría tener lugar en el capítulo 10: *Los días enmascarados*, pues ahí es donde se concentran la mayoría de volúmenes de cuentos y/o novelas breves que tienden hacia lo fantástico.

algunas entrevistas hechas al escritor durante los 80 y 90,² como si en su conjunto estuviese contando una misma historia que entraba en constante movimiento sin importar el orden cronológico de sus primeras apariciones. Pero esto no quiere decir que antes de *La edad del tiempo* Carlos Fuentes no haya pensado en el concepto de la novela total, o quizá en una narrativa en general donde se pudiese abarcar todo, pues tan solo en su primer libro, *Los días enmascarados* (Los presentes, 1954), ya sería un muestrario de los temas con los que trabajaría a lo largo de toda su trayectoria literaria: la búsqueda de una identidad nacional a través del lenguaje, la sátira y crítica de los conflictos políticos de su tiempo, la tradición y coexistencia de lo fantástico a través del mito prehispánico y de otras culturas, y la indagación de la historia que se mira constantemente

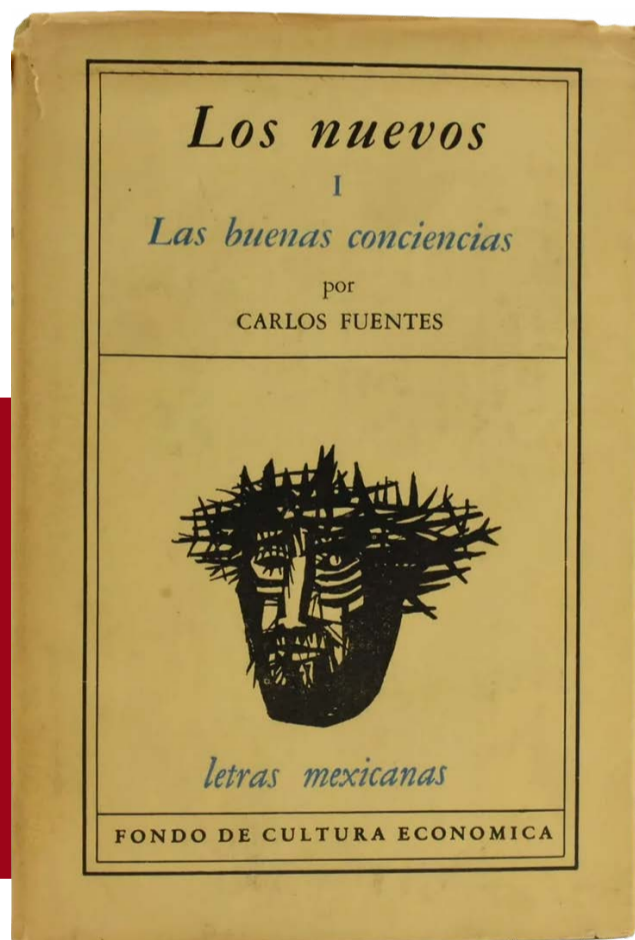
ante un espejo fragmentado y deformado por el tiempo, entre otros más (sin dejar de lado el diálogo constante con la literatura misma).

Después, con la publicación de *La región más transparente* en 1958, cimentará las bases para que sus temas y personajes sigan apareciendo en futuros proyectos, como es el caso de Jaime Ceballos, quien es presentado en la novela como un prototipo de la nueva burguesía mexicana en constante ascenso hacia el poder, pero no veríamos sus orígenes hasta en la novela *Las buenas conciencias* (FCE, 1959), en cuya primera edición ya muestra un listado y orden similar al que aparecerán años después en *La edad del tiempo*:

LOS NUEVOS³

1. Las buenas conciencias
2. La patria de nadie
3. Guadalupe Villegas
4. Los grandes intereses

Dicho listado sería una muestra de lo que más adelante será *La edad del tiempo*, pues la forma en que parecen estar acomodados nos revela cuáles pudieron haber sido las intenciones principales del entonces joven novelista; mas no aparecería tres años después en *Aura* (Ediciones Era, 1962) y *La muerte de Artemio Cruz* (FCE, 1962); tampoco lo harían en *Cantar de ciegos* (Joaquín Mortiz, 1964), *Zona sagrada* (Siglo XXI Editores, 1967),⁴ *Cambio de piel* (Joaquín Mortiz, 1967) y *Cumpleaños* (Joaquín Mortiz, 1969). ¿Qué fue del listado propuesto en 1959? ¿Qué nos quiso decir Fuentes al enumerar *Las buenas conciencias* como el principio de una saga contada en cuatro obras, de las cuales tres permanecen inéditas? Las pre-



² Jorge F. Hernández, *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo/Antología de entrevistas* (Fondo de Cultura Económica, 1999).

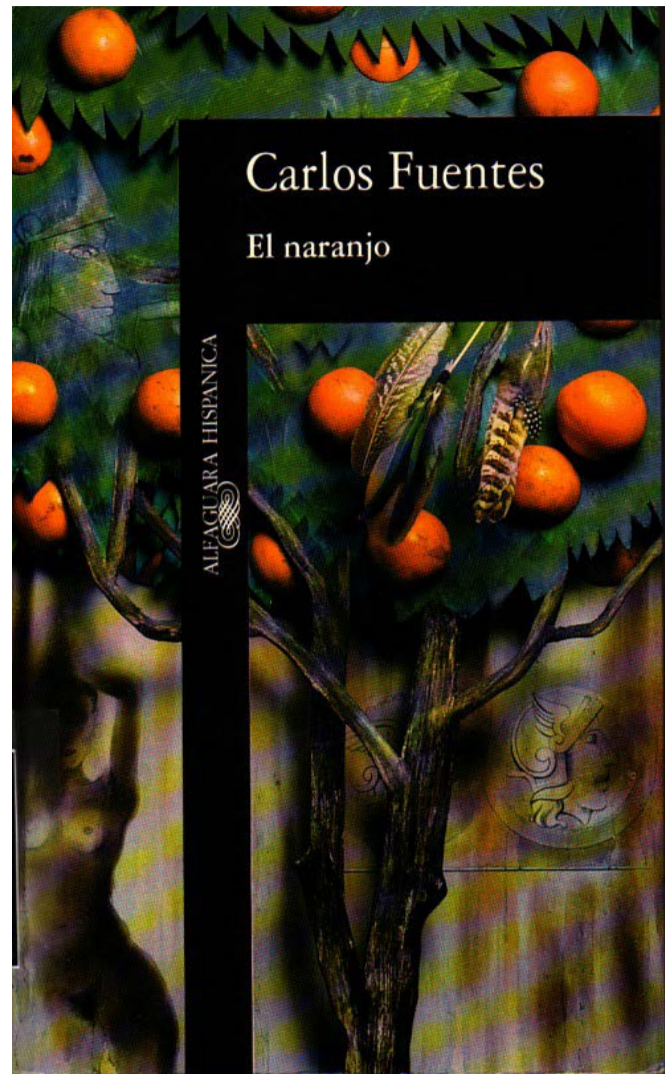
³ En el texto de la solapa de la primera edición se dice lo siguiente del listado: "En esta novela, primera de un ciclo que llevará como título original *Los nuevos*, Carlos Fuentes ahonda la exploración de la vida de México que parece constituir su programa de novelista. Ya en *La región más transparente* –título no exento de ironía–, intentó una exposición al fresco de la vida de la ciudad de México en la que esa supuesta transparencia aparece enturbiada por un hervidero de contradicciones."

⁴ Este título sería el que más veces estaría relacionada con *Las buenas conciencias*, bajo el capítulo de "Dos educaciones".

guntas quedan en el aire, las respuestas quizá el propio Fuentes las haya extraído de sus novelas, de la forma de ir hilando las tramas e historias de cada uno de sus personajes a través del tiempo que transcurre dentro de ellas, en la mirada de quien narre ese preciso instante.⁵ Será hasta la publicación de *Terra Nostra* donde pareciera que todo lo que Fuentes quiso contar se concentrara en una misma novela, recuperando tramas o complementándose con el universo narrativo de otras historias y estructuras, como *Aura*, donde el tiempo es a la vez muchos tiempos que se miran entre sí y la historia se puede reimaginar en la medida en que los espacios y los archivos lo permitan.

Aunque Fuentes no da una lista que acompañe a la primera publicación de *Terra Nostra*, sí intenta cerrar los cabos sueltos que había dejado desde *Los días enmascarados* (1954) hasta *Cumpleaños* (1969); pero también abre nuevas interrogantes y nuevas posibilidades de contar historias sin tener que cerrar el círculo en que orbitan y dialogan, recreando la memoria del pasado mientras se recuerda el futuro. La obra de Fuentes es una pregunta constante del hombre contra el hombre y ante el tiempo, y al concepto mismo de novela, la cual es capaz de dialogar con otras tradiciones y de renovarse a sí misma al incorporar nuevas técnicas o géneros tan distintos entre sí como la poesía, el teatro, el ensayo, la historia y la crónica; además de tener grandes modelos en otros proyectos de enorme calibre de la literatura universal: la *Divina comedia* de Dante, *La comedia humana* de Balzac, *En busca del tiempo perdido* de Proust

En 1994 la editorial Alfaguara, misma que un año atrás había publicado *El naranjo*, o los



círculos del tiempo (1993),⁶ y con él la primera modificación de varias del listado que conforma *La edad del tiempo*, intentó publicar en varios volúmenes el proyecto narrativo de Carlos Fuentes, reagrupando su obra de acuerdo con la tercera versión del listado:

EL MAL DEL TIEMPO

Volumen 1

1. Aura
2. Cumpleaños
3. Una familia lejana

⁵ Un par de ejemplos se encuentran en *La muerte de Artemio Cruz* y en *Cambio de piel*: en la primera nos encontramos todavía con un joven Jaime Ceballos en conversaciones con Artemio Cruz, simbolizando el cambio de generación dentro de las élites del país; en la segunda ya se encuentra instalado en la nueva élite mexicana: "Vi pasar frente a mí a algunas personas conocidas, de esas que ocupan las páginas de sociales de los periódicos, ofrecen té, reciben *showers* o aparecen en un velero en Acapulco. Jaime Ceballos y su esposa la hija del banquero Régules, que fueron los que seleccionaron los discos y apagaron las luces para bailar... Nuestro anfitrión, Reynaldo Padilla, el heredero de los negocios de Artemio Cruz, ¿recuerdas?, cuando el viejo aquel murió hace seis o siete años y los periódicos sólo hablaron de él durante quince días o un mes, ¿recuerdas cómo nos reímos leyendo esos elogios postmortem? Cualquiera hubiera dicho que aquel viejito millonario era un héroe de la nación y una figura mundial", *Cambio de piel*, Joaquín Mortiz, 1967, págs. 242-243.

⁶ En ediciones posteriores el título sería modificado a *El naranjo*.

Volumen 2

1. Constancia y otras novelas para vírgenes

La siguiente y última entrega en este formato, fue el séptimo capítulo de la entonces última versión de *La edad del tiempo*:

DOS EDUCACIONES

1. Las buenas conciencias
2. Zona sagrada

Tanto el primer volumen que conforma *El mal del tiempo* como el correspondiente a *Dos educaciones* incluía una nota⁷ en la que el propio Fuentes cuenta los orígenes e intenciones de su proyecto narrativo:

A partir de 1981, le concedí al conjunto de mis obras narrativas el derecho de organizarse, como ellas me lo reclamaban, en un solo ciclo de acentos diversos, espirales, círculos y retornos. El tiempo se impuso como eje de esta tierra de ficciones; el lenguaje, como sus polos. Del combate entre temporalidad sucesiva y lenguajes rebeldes, a la mera linealidad, nace un posible ordenamiento de estas novelas. Del que opone la naturaleza discreta y sucesiva de las palabras a la imaginación del tiempo, otra. De allí que el orden, y hasta los títulos de estas narraciones, sean provisionales, mutantes y, aun, nonatos. El desplazamiento, físico o psíquico, es el primer movimiento de la literatura. Pero ésta, si es fiel a sí misma, no sólo se dirige hacia un futuro novedoso. Descubre, también, la novedad del pasado. Y, en última instancia, es el

lector quien le da presencia a una novela en el acto mismo de la lectura. La escritura de un libro es finita, su lectura puede ser infinita. Y en la lectura se cumplen en verdad las premisas de *La edad del tiempo*: todo sucede hoy, el pasado es la memoria hoy, el futuro es el deseo hoy. Tres momentos poéticos podrían, así, presidir esta obra. Uno es de Blake: La eternidad está enamorada de las obras del tiempo. Otro el de Quevedo: Sólo lo fugitivo permanece y dura. Pero el pensamiento que lo corona todo es, quizás, este de Platón: Cuando la eternidad se mueve, la llamamos tiempo.⁸

Sin embargo, tales volúmenes quedarían solamente en tres tomos, y la editorial optaría por seguir mostrando cada una de las modificaciones, los cuales Fuentes seguiría realizando hasta el 2012, dentro de sus libros individuales dedicados a la narrativa y al ensayo.⁹ Cuando se publicó de manera póstuma la novela *Aquiles o el guerrillero y el asesino* en 2016, en coedición entre el Fondo de Cultura Económica y Alfaguara, *La edad del tiempo* no apareció en ninguna parte del libro, siendo que dicha obra mantenía una fuerte resonancia con *Diana o la cazadora solitaria* (1994) y *La voluntad y la fortuna* (2008), al compartir temas e inquietudes políticas latinoamericanas contemporáneas, y a ciertos personajes que transitaban entre una novela a la otra, como son los casos del padre Filopáter o del narrador-personaje y alter ego del propio Fuentes, por poner algunos ejemplos. Esta omisión llama la atención porque el crítico y ensayista Julio Ortega fue el encargado de reconstruir dicha novela a partir de los distintos manuscritos, notas y fichas que Carlos Fuentes había dejado archivadas; además de haber sido el encargado de reacomodar y

⁷ Además de un *dossier* con la génesis de cada una de las obras recopiladas y notas críticas o cartas de otros autores sobre las obras seleccionadas.

⁸ Carlos Fuentes, nota de *La edad del tiempo* en *El mal del tiempo. Volumen 1* (Alfaguara, 1994), pág. 9.

⁹ Las cuales comenzaron a aparecer en la segunda solapa de cada libro publicado por Alfaguara.



reunir las obras completas del escritor mexicano para el Fondo de Cultura Económica.¹⁰ Aunque en el prólogo sí menciona el lugar que le corresponde dentro de *La edad del tiempo* y a la temática que pertenece,¹¹ no deja de ser una omisión resaltable al tomar en cuenta la apuesta de Fuentes por una lectura crítica de su obra.

No obstante, es cierto que el concepto mismo de *La edad del tiempo* resulta ser un proyecto arriesgado, tomando en cuenta que existen obras del propio autor que no se pueden comprender del todo sin antes estar enterados del universo o tiempo narrativo en el que se mueven o aparentan pertenecer para comprenderlas en su totalidad, como es el caso de *La voluntad y la fortuna*, novela que concentra y reúne a gran parte de los personajes y temáticas fuentianas, pero sin cerrarlas

del todo en ella misma, dando espacio a una posible continuación en otros títulos posibles: los finales abiertos tienden a nunca cerrar los círculos y dar vueltas en forma de espiral. Por lo tanto, queda como una cabeza flotante, tal y como su narrador-personaje, faltándole el resto del cuerpo para dimensionar la importancia de su presencia dentro de la narrativa de Carlos Fuentes.

Obras como *La región más transparente*, *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz* ya tienen un lugar importante tanto en la literatura escrita en lengua española como en el panorama nacional, mientras *Cambio de piel* y *Terra Nostra* tienen sus respectivos lectores, dejándonos ver versiones más ambiciosas, pues el mexicano, hasta el final de sus días, no dejó de experimentar con la narrativa, en especial con la novela.

10 Desde el 2007 Julio Ortega fue el editor de las *Obras reunidas* de Carlos Fuentes, publicadas en el Fondo de Cultura Económica, donde decidió reagrupar las obras del escritor mexicano de una manera distinta a lo propuesto por *La edad del tiempo*, pero quedando también como un proyecto inconcluso desde el año 2016, publicando tan solo seis tomos: Tomo I. *Fundaciones mexicanas: La muerte de Artemio Cruz/Los años con Laura Díaz* (2007); Tomo II. *Capital mexicana: La región más transparente/Agua quemada* (2007); Tomo III. *Imaginaciones mexicanas: Aura/Cumpleaños/Constancia y otras novelas para vírgenes/Instinto de Inez/Inquieta compañía* (2008); Tomo IV. *Fronteras mexicanas: Una familia lejana/Gringo viejo/La campaña/La frontera de cristal* (2012); Tomo V. *Fabulaciones transatlánticas: Cristóbal Nonato/Zona sagrada/El naranjo* (2012); Tomo VI: *Terra Nostra* (2016).

11 "En el archivo de *Aquiles* (que he manejado para esta edición gracias a Silvia Lemus de Fuentes), en una página fechada en 2003, Fuentes advierte que estas tres novelas son crónicas porque '(me) limito al testimonio de sucesos contemporáneos que me han tocado de cerca'. La primera está dedicada a las 'ilusiones y desilusiones de los 60s'. La segunda, a un estudiante de Chiloé que sufrió 'tortura y muerte' cuando el golpe de estado de Pinochet. Y la tercera está dedicada a 'mi relación con Colombia', y parte de 'un dramático episodio violento', la historia de Carlos Pizarro Leogómez (1951-1990), jefe guerrillero del M-19, quien abandonó las armas, se propuso como candidato a la presidencia de la república y fue asesinado por un joven sicario a bordo de un vuelo de Avianca el 26 de abril de 1990", Julio Ortega, "Entre la crónica y la ficción" en *Aquiles o el guerrillero y el asesino* (FCE/Alfaguara, 2016). Pág. 13.

LA NOVELA COMO TERRITORIO POÉTICO

La novela comparte la generosidad de ser un género literario bastante flexible ante los cambios que el espíritu de nuestros tiempos necesite manifestar para poder contar algo, su propia visión de reescribir o re-imaginar al tiempo como al mundo, al recuerdo de un río o de alguna ola en constante movimiento, nos permite estar atentos a las novedades que se presentan donde quiera que se escriba, en la lengua que sea. Su sola presencia es una imagen única e irrepetible, cargada de cautivadoras promesas y de renovación constante del lenguaje mismo; pero siempre acompañada de una tradición que la respalda y la sostiene, con la mirada puesta hacia el futuro horizonte. Su estructura es moldeable y es raro que permanezca estática por tanto tiempo, quizá la imagen del caracol que Octavio Paz (1914-1998) construye en *El arco y la lira* (Fondo de Cultura Económica, 1956) para referirse al poema, también sea aplicable para la narrativa de largo aliento;¹² sobre todo en obras de gran calibre como la de Carlos Fuentes, pues en ninguna de sus novelas se repiten las estructuras que tanto caracterizan a cada una de ellas; por más que compartan el tema, estas se distinguen por sí solas y se aprovechan de la generosidad de la narrativa para poder compartir, o poner en tensión, conflictos que rara vez nos dejan en la orilla de la indiferencia: la vida, la soledad, la muerte, el hombre ante el tiempo, el mundo y sus semejantes, o ante un destino oculto y trazado en las paredes de algún milenario laberinto, etcétera. El propio Paz, al hablar del autor de *La cabeza de la hidra* (Joaquín Mortiz, 1978), se referirá de la siguiente manera: "Fuentes

desplegará ante nuestros ojos su interrogación, siempre la misma y siempre distinta. Se pregunta ¿qué es la novela y qué significa escribir novela? Y la novela le responde con otra pregunta: ¿Qué son los hombres, esas criaturas que sólo alcanzan plena realidad cuando se transforman en imágenes?"¹³

La imagen que Carlos Fuentes construye con su proyecto narrativo sin lugar a dudas está vinculada a un enorme mural, tal como lo propone la académica Georgina García Gutiérrez Vélez en su ensayo "El mural infinito de Carlos Fuentes. *La edad del tiempo*",¹⁴ donde todos sus personajes, historias, culturas e inquietudes conviven al mismo tiempo mientras interrogan al mundo como quien se mira ante un espejo deformado y fragmentado por una máscara transparente cargada de poderosas palabras: ¿qué es el tiempo dentro de la narrativa?, o, ¿qué es el hombre dentro de la narrativa del tiempo?, y, ¿por qué darle una edad al tiempo? Pienso en la estructura de *La muerte de Artemio Cruz*, donde todos los tiempos se involucran, se fragmentan y se mezclan con la primera, segunda y tercera persona; al final, más que la imagen del exrevolucionario corrupto, termina por entregarnos un encuentro valioso y crítico de la historia de México y de América Latina a través de la vida y muerte de su personaje principal. Una imagen fragmentada y deformada por el tiempo, pero necesaria para imaginar el pasado y recordar el futuro, como si la idea del tiempo consistiese en prestar atención a los ecos de un caracol que aguarda la tradición del mundo o el de la serpiente emplumada que va mordiéndose la cola hasta volver a empezar el ciclo, y nosotros como lectores nos vemos

12 "El poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal." (pág. 13).

13 Octavio Paz, "Presentación" en *Palabras iniciales. Discurso de ingreso* de Carlos Fuentes (El Colegio Nacional, 2013).

14 Georgina García Gutiérrez Vélez, "El mural infinito de Carlos Fuentes. *La edad del tiempo*": "La edad del tiempo' rompe con los dictados de la cronología –de la medida humana del tiempo- por tener otro ordenamiento de las obras, pues no considera el orden de su aparición. Observado desde el punto de vista de la preocupación de Fuentes por el tiempo, de su lucha para enfrentarse a su amenaza, el mural extenso no es sino el tiempo en todas sus manifestaciones, atrapado por el arte literario en el tejido complejo de cada novela." En *Revista de la Universidad*, Nueva Época, Número 151, septiembre 2016, Universidad Nacional Autónoma de México, págs. 66-75.

obligados a renovar la lectura mirando a través de algún espejo enterrado.

Se puede decir que hay dos formas de leer toda la obra narrativa de Carlos Fuentes: la primera sería hacerlo de manera lineal y cronológica, de acuerdo con el orden de apariciones de cada uno de sus libros de cuentos y novelas, es decir: desde *Los días enmascarados* hasta *Federico en su balcón* (Alfaguara, 2012); la segunda sería seguir el listado que aparece en la última versión de *La edad del tiempo*, el cual acompaña a la novela *Federico en su balcón*, con el riesgo de tener una lectura incompleta (un mural incompleto) por la ausencia de varios títulos que no alcanzaron a materializarse; pero también puede existir una tercera forma, en la que el lector mismo sea quien decida y juegue con las estructuras de cada obra, y renueve cada narración en el acto mismo de la lectura y relectura, sin importarle ni el peso ni la distancia del tiempo entre cada una de ellas: hallándose en el espejo de la imaginación, donde otros encuentran un poema en blanco.

REFERENCIAS:

- Barrera Enderle, Víctor. "Increíble el primer novelista que soñó con la novela total." *El Ventanillo: Suplemento Cultural de Interfolia. Revista de la Capilla Alfonso Biblioteca Universitaria*, elventanillo.uanl.mx/expediciones-barbaras/increible-el-primer-novelista-que-sono-con-la-novela-total
- Fuentes, Carlos. *Las buenas conciencias*. Fondo de Cultura Económica, 1959.
- . *Cambio de piel*. Fondo de Cultura Económica, 1967.
- . *Gringo viejo*. Fondo de Cultura Económica, 1985.
- . *El naranjo, o los círculos del tiempo*. Alfaguara, 1993.
- . *Diana o la cazadora solitaria*. Alfaguara, 1994.
- . "La edad del tiempo." *El mal del tiempo*. Alfaguara, 1994.
- . *Instinto de Inez*. Alfaguara, 2001.
- . *La voluntad y la fortuna*. Alfaguara, 2008.
- . *Federico en su balcón*. Alfaguara, 2012.
- . *Carlos Fuentes: territorios del tiempo/Antología de entrevistas*. Compilación e introducción de Jorge F. Hernández. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- García Gutiérrez Vélez, Georgina. "El mural infinito de Carlos Fuentes: La edad del tiempo." *Revista de la Universidad de México*, nueva época, núm. 151, septiembre de 2016, pp. 66-75.
- Ortega, Julio. Prólogo. *Aquiles o el guerrillero y el asesino*, de Carlos Fuentes. Fondo de Cultura Económica / Alfaguara, 2016.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. 21.^a reimpr., Fondo de Cultura Económica, 2014.
- . "Presentación." *Palabras iniciales*, de Carlos Fuentes. El Colegio Nacional, 2013.
- Sánchez Prado, Ignacio. "Tres notas en la estela de Carlos Fuentes." *Tierra Adentro*, núm. 176, junio-julio de 2012.
- Williams, Raymond Leslie. *Los escritos de Carlos Fuentes*. Traducido por Marco Antonio Pulido Rull. Fondo de Cultura Económica, 1998.

LA OBRA NARRATIVA DE CARLOS FUENTES:

LA EDAD DEL TIEMPO (1985-1987)

I. EL MAL DEL TIEMPO

1. Aura
2. Cumpleaños
3. Una familia lejana

II. TERRA NOSTRA (Tiempo de fundaciones)

III. EL TIEMPO ROMÁNTICO

1. La campaña
2. La novia muerta
3. El baile del Centenario

IV. EL TIEMPO REVOLUCIONARIO

1. Gringo viejo
2. Emiliano en Chinameca

V. LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE

VI. LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ

VII. LOS AÑOS CON LAURA DÍAZ

VIII. DOS EDUCACIONES

1. Las buenas conciencias
2. Zona sagrada

IX. LOS DÍAS ENMASCARADOS

1. Los días enmascarados
2. Cantar de ciegos
3. Agua quemada
4. Constancia

X. EL TIEMPO POLÍTICO

1. La cabeza de la hidra
2. El rey de México,
o El que se mueva no sale en la foto

XI. CAMBIO DE PIEL

XII. CRISTÓBAL NONATO

LA EDAD DEL TIEMPO (2012)

I. EL MAL DEL TIEMPO

1. Aura
2. Cumpleaños
3. Una familia lejana

II. TIEMPO DE FUNDACIONES

1. Terra Nostra
2. El naranjo

III. EL TIEMPO ROMÁNTICO

1. La campaña
2. La novia muerta
3. El baile del Centenario

IV. EL TIEMPO REVOLUCIONARIO

1. Gringo viejo
2. Emiliano en Chinameca

V. LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE

VI. LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ

VII. LOS AÑOS CON LAURA DÍAZ

VIII. LA VOLUNTAD Y LA FORTUNA

IX. DOS EDUCACIONES

1. Las buenas conciencias
2. Zona sagrada

X. LOS DÍAS ENMASCARADOS

1. Los días enmascarados
2. Constancia
3. Instinto de Inez

4. Carolina Grau

XI. FRONTERAS DEL TIEMPO

1. Cantar de ciegos
2. La frontera de cristal
3. Todas las familias felices

XII. EL TIEMPO POLÍTICO

1. La cabeza de la hidra
2. La silla del Águila
3. El camino de Texas
4. Adán en Edén

XIII. CAMBIO DE PIEL

XIV. CRISTÓBAL NONATO

XV. CRÓNICAS DE NUESTRO TIEMPO

1. Diana o la cazadora solitaria
2. Aquiles o el guerrillero y el asesino
3. Prometeo o el precio de la libertad

XVI. FEDERICO EN SU BALCÓN

CURIOSIDADES DEL INGENIO POÉTICO

LOS CINQUAINS DE ADELAIDE CRAPSEY

Eduardo Zambrano

Dentro de la revalorada tradición poética que se sustenta en la brevedad, están los *cinquains*, una de esas inventivas y formatos que enraizaron y que aún se celebran en una cultura, en este caso en la literatura norteamericana, pero que no terminaron de trascender en otros horizontes.

A principios del siglo pasado la poeta Adelaide Crapsey (1878-1914), inspirada en la forma tradicional poética japonesa (el tanka), comenzó a escribir poemas de cinco versos que seguían una secuencia muy específica. Esta forma poética pronto pasó a conocerse como "*cinquain* estadounidense" (aunque a veces también se la denomina "*cinquain* crapseiano", en honor a su creadora).

La estructura o el armado del *cinquain* se basa en cinco líneas sin rima, mismas que se definen por el número de sílabas de cada verso: el primero tiene dos sílabas, el segundo cuatro, el tercero seis, el cuarto ocho y el quinto dos (2-4-6-8-2). En todas las traducciones que ofrezco a continuación, dejo de lado el rigor de la métrica, pero intento conservar el formato de los cinco versos que van creciendo en el número de sílabas, para cerrar con la contundencia y la brevedad del último verso:

NOVEMBER NIGHT

Listen...
With faint dry sound,
Like steps of passing ghosts,
The leaves, frost-crisp'd, break from the trees
And fall.

NOCHE DE NOVIEMBRE

Escucha...
 Apenas un susurro perceptible
 como los pasos de fantasmas que pasan,
 las hojas, crujen heladas desde los árboles
 y caen.

RELEASE

With swift
Great sweep of her

*Magnificent arm my pain
Clanged back the doors that shut my soul
From life.*

LIBERACIÓN

De súbito
en un gran movimiento
el glorioso brazo de mi dolor
abrió de golpe las puertas que cerraban mi alma
a la vida.

La corta y trunca trayectoria de Adelaide Crapsey, quien muere a los 36 años, dejó una secuela de críticas marcada por los contrastes; entre el sensible reconocimiento y el descrédito (ignorada en muchas antologías), la poeta permanece ahora visible por su obsesión y su ingenio poético.

De la página *Poetry Foundation* entresaco algunos comentarios relevantes: "Crapsey publicó en 1915 un pequeño cuaderno titulado *Verse*, el cual contenía unos 63 poemas, todos privilegiando la brevedad. Dos colecciones posteriores y más completas fueron editadas por un colega del Smith College, y publicadas con el mismo título en 1922 y 1934 respectivamente". Un crítico de *Independent* escribió: "A su genuina habilidad poética, la señorita Crapsey añadió un considerable conocimiento técnico de la métrica. En la forma de verso que ella inventó y llamó *cinquain* ha hecho algunos de sus mejores trabajos: ideas claras y bien enfocadas, impresiones individuales grabadas en unas pocas líneas de alto significado". Otro crítico calificó los poemas de "joyas maravillosamente cinceladas".

BLUE HYACINTHS

*In your
Curled petals what ghosts
Of blue headlands and seas,
What perfumed immortal breath sighing
Of Greece.*

JACINTOS AZULES

Qué espíritus
en tus enrizados pétalos,
con aliento eterno perfuman
los mares azules y las colinas de Grecia,
suspirando.

En contraste al entusiasmo de estos comentarios, Susan Sutton Smith en el *Dictionary of Literary Biography*, consideraba algunos de sus versos "meros subproductos" de sus estudios sobre métrica. De hecho, además de su poesía, Crapsey también hizo un cuidadoso y detallado estudio (reconocible por la crítica), investigando sobre la métrica inglesa.

A causa de una prolongada enfermedad, el trabajo de Crapsey apuntó principalmente a su dura batalla con la vida; el tema de la muerte adquirió entonces un significado más importante de lo habitual para una joven poeta que sabía tener 'los días contados':

YOUTH

*But me
They cannot touch,
Old Age and death...the strange
And ignominious end of old
Dead folk!*

JUVENTUD

A mí
no me ha de tocar
morir envejeciendo... esa extraña
ignominia de gente vieja que son aun en vida
gente muerta.

TRIAD

*These be
Three silent things:
The falling snow...the hour
Before the dawn...the mouth of one
Just dead.*

TRIADA

Son
tres formas de silencio:
la nieve que cae... la hora antes
del amanecer... la boca de alguien que
acaba de morir.

Adelaide Crapsey muere el 8 de octubre de 1914 en Rochester, Nueva York (fue oriunda de Brooklyn), y tras su fallecimiento se despertaron apuntes y notas, que ahora mismo utilizo para rendirle este pequeño homenaje:

La emotividad de Crapsey era verdadera y conmovedora, su arte exigente, su espíritu el de una artista. Debería ser considerada y apreciada con interés genuino como poeta. (*New Republic*, dentro del contexto de una reseña a su reedición de *Verse* en 1916)

Termino con otras tres versiones y visiones nocturnas de estas curiosidades poéticas, unos *cinquains* que (a todas luces) trascienden el juego y su inventiva, para dejarnos a las puertas del arte literario:

FATE DEFIED

*As it
Were tissue of silver
I'll wear, O fate, thy grey,
And go mistily radiant, clad
Like the moon.*

DESAFIANDO AL DESTINO

Vestiré
como argentino tisú
oh destino, tus sombras grises,
e iré radiante entre la niebla, tal va
la luna.

THE WARNING

*Just now,
Out of the strange
Still dusk...as strange, as still...
A white moth flew. Why am I grown
So cold?*

LA ADVERTENCIA

Justo ahora,
más allá del extraño y quieto
anochece... tan extraño, tan quieto...
voló una palomilla blanca. ¿Por qué me he vuelto
tan lejana?

NIGHT WINDS

*The old
Old winds that blew
When chaos was, what do
They tell the clattered trees that I
Should weep?*

VIENTOS NOCTURNOS

Inmemoriales,
los vientos inmemoriales
que todo lo agitaban desde el caos,
¿qué le dicen ahora con tal estrépito a los árboles?
¿Debo llorar?

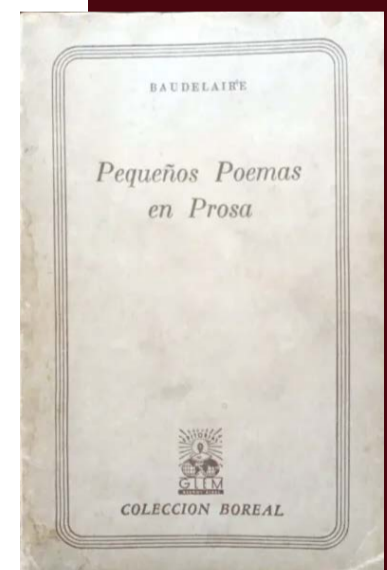
APUNTES EN TORNO AL POEMA EN PROSA MODERNO

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 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 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

¹ Universidad de Sonora.

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 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: “Uiu 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

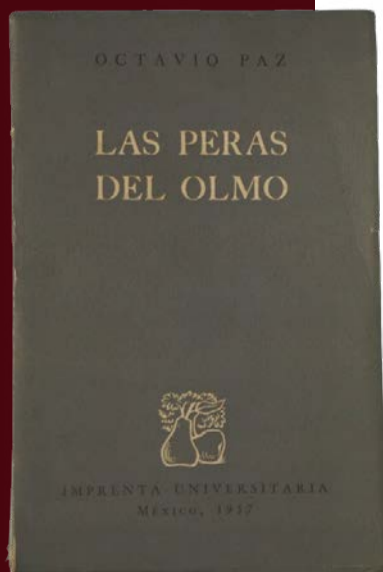
y juegos verbales que existan, es decir por la idea flexible en la horizontalidad, sin tener que cortar el pensamiento, el vuelo de este.

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* 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

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.

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.

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#I_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.

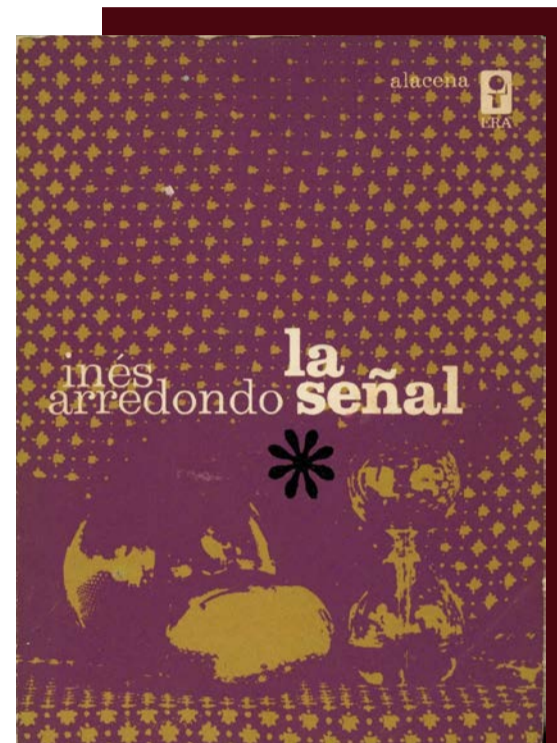
¹ Georgetown University.

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 mediaran 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!

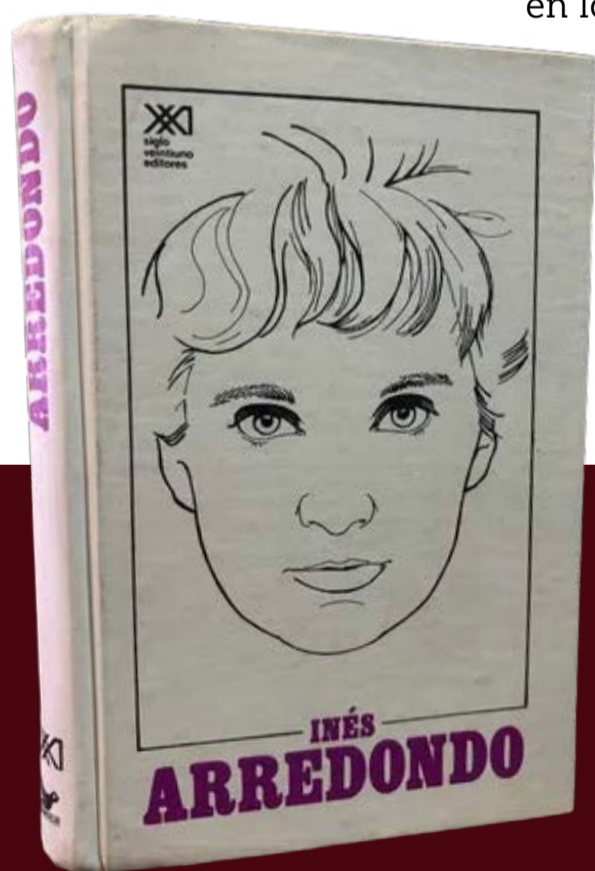
Y a continuación una piedra me abrió la frente. (Arredondo 24)

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

costrará 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, Titivillus, 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_5960f963dc-0d60a2062be30d_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

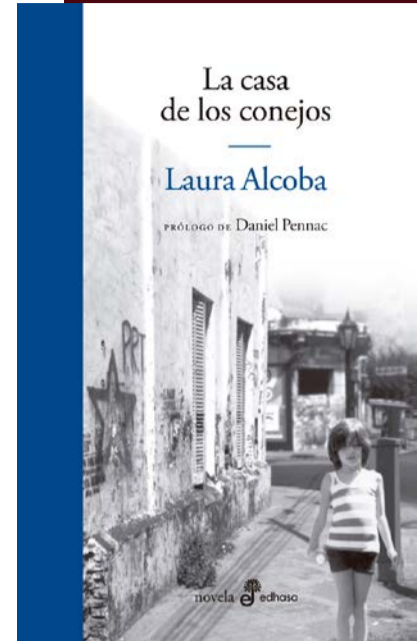
*¿Qué pasó con esa niña?, ¿qué pasó con tanta felicidad?,
¿cómo una guerra puede deshacer todo hasta tal punto?*

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.

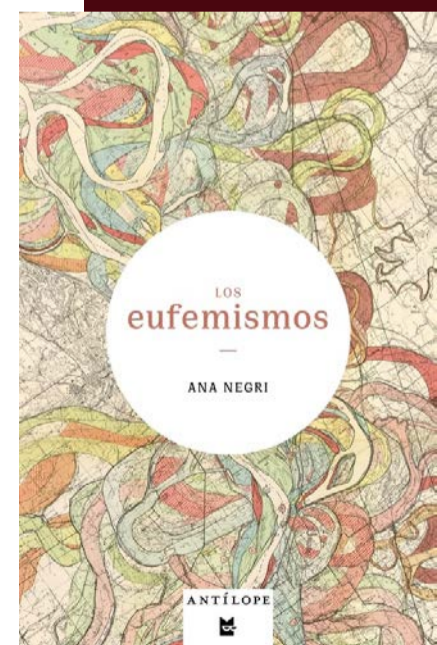
LA VOZ DE UNA HIJA: ENTRE SILENCIOS Y SECRETOS

¿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 desencuentro 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, configura 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 iteratura 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 Antilope.

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.

Iustorum semita, quasi lux splendens, procedit et crescit usque ad perfectam diem.—Ezov. 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 suscritores 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 **§** 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. Verole 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. 23 [1.º de Cuaresma.] Sta. Margarita de Cortona y S. Pascoal Ob.—Este Domingo se llama de la Tentacion y la semana del paráblico.

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

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

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

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

Sermon por la tarde en Catedral.

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

Sermon por la tarde en el Sagrario.

Viern. 27 **§** (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 teóricamente conocen los dulces consuelos 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 despues 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 cuaresimal, 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 heregía; 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 incontestable 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? Reenélvanse, 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 ajenos 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; allá, los hombres

editó en el estado.² 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 periódicos.³ 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 publicación.⁶

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 otros.⁷ 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 Trueno* (originario de la villa de Linares); los editados en inglés eran *The Times*, *The Monterrey Globe*, *The Monterrey Era* y *The Monterrey News*, entre otros.⁹ 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 Chávez,¹⁰ 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 1880.¹¹ 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 obispado.¹²

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 centavos,¹³ 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 ingresos.¹⁴ 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, etcétera.¹⁵

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 país.¹⁷ 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 Caridad.¹⁸

En suma, este periódico ayudó a conformar una representación social en torno a 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.

“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 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 plás-



ticos 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.

LA ÚLTIMA ESCALA DEL TRAMP STEAMER, NOVELA LÍRICA

Agustín García Gil

El presente trabajo intenta explicar qué elementos y procedimientos de composición hacen de *La última escala del Tramp Steamer* una novela lírica.

La novela lírica moderna es un género híbrido (fusión de géneros y discursos narrativos), que se desarrolla a partir del Romanticismo. No todas las novelas líricas de los siglos XIX y XX lo son del mismo modo, ni por las mismas razones. Se trata de un género en proceso de desarrollo, como lo es en términos generales toda la novela moderna. Así, este trabajo no consiste en identificar en la novela de Álvaro Mutis los recursos, métodos y elementos líricos enlistados previamente en algún manual, sino en poner de relieve, apoyado en los ensayos y estudios señalados en la bibliografía, el lirismo propio de esta novela.

El trabajo se divide en cinco partes, que abordan diferentes aspectos de *La última escala del Tramp Steamer*. La primera y la segunda partes destacan la naturaleza de la historia narrada y su conexión con el acto comunicativo de *La última escala del Tramp Steamer*, en su funcionamiento social como novela editada. La tercera, establece los diversos niveles de este acto de comunicación. La cuarta señala algunos elementos del universo representado. La quinta y última presenta las conclusiones del trabajo. Se anexa, además, una bibliografía.

I. LA ERRANCIA

La última escala del Tramp Steamer es una novela de la errancia. Sus personajes van de una parte a otra (Finlandia, Costa Rica, Portugal, Líbano, Panamá,

Jamaica, México, Canadá, etcétera), y a la vez que recorren las variadas geografías, también trazan un recorrido espiritual. La aventura es interior. Al inicio de la novela, el poeta que narra la historia observa a la distancia San Petersburgo, desde Finlandia. Con el espectáculo vive una emoción y algo imprevisto también, una alianza con el Tramp Steamer. Así, el suceso externo provoca una aventura de la sensibilidad, y pone de manifiesto una zona inexplorada de la propia geografía interior. "El Tramp Steamer me había dejado en una realidad tan ajena a este presente escandinavo y báltico, que más valía callar."¹

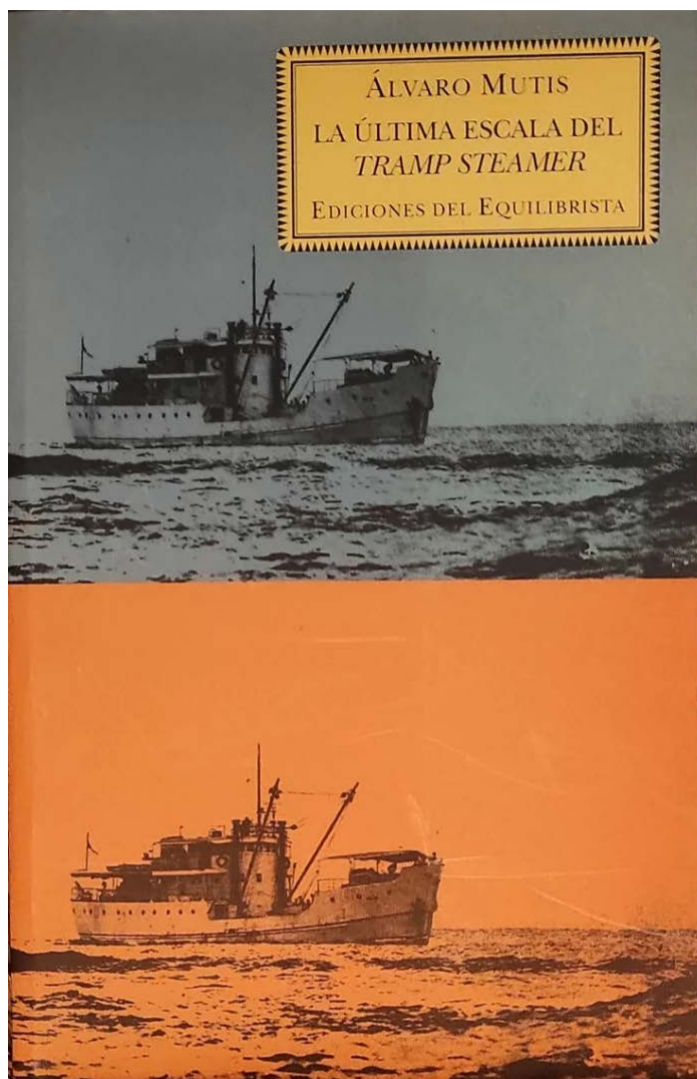
La aventura del poeta iniciada ahí, con el encuentro del Tramp Steamer en Finlandia, termina con la lectura que nosotros, lectores reales, hacemos de la novela *La última escala del Tramp Steamer*; ya que el poeta narrador sobrevive a la aventura para contarla. Y aunque está dedicada a su amigo G.G.M., al ser editada, sus destinatarios también somos nosotros.

La aventura que termina siendo un acto de comunicación literaria (escritura-lectura), se compone a partir de encuentros:

- a) Encuentro del poeta con el mundo. "Le conté mis encuentros con el Alción y lo que significaron para mí, como también la solidaridad ferviente que acabó despertándome."²
- b) Encuentro del poeta con el Tramp Steamer.
- c) Encuentro del poeta con Jon Iturri.
- d) Encuentro de Jon Iturri con Warda.
- e) Encuentro del poeta con cada uno de nosotros (lectores reales).

¹ *La última escala del Tramp Steamer*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 46.



Al encontrarse el poeta con Jon Iturri, capitán del Tramp Steamer, éste también ha vivido aventuras interiores. Al igual que el poeta, Iturri en su errancia se ha reconocido y encontrado a sí mismo. Hay diferencias entre ambos, sin embargo. Al encontrarse, Jon Iturri ha concluido sus aventuras. En su peligroso encuentro con el otro (caracterizado por una mujer joven, guapa y libre), ha sucumbido. Para él sólo queda la errancia. El poeta, en cambio, al encontrarse con Iturri enriquece su aventura y va más lejos. El poeta sobrevivirá a este encuentro para narrarlo y darle así un sentido a la errancia.

Se vaga sin meta aparente, pero la errancia algunas veces, cuando menos en esta novela, obedece a un diseño secreto, y cuando este diseño se pone de manifiesto, su destino último es ser expuesta en forma de relato.

II. EL ORDEN SECRETO DEL MUNDO

El narrador de *La última escala del Tramp Steamer* tiene una vida cotidiana: es poeta y trabaja en una empresa petrolera. Esta zona de su vida tiene un orden. En ella, él decide y dispone. Va a Finlandia a una reunión de expertos en publicaciones internas de las compañías petroleras, y ahí decide contemplar San Petersburgo. En esa aventura, emocionante sin duda pero prevista, se le aparece el Tramp Steamer, que le libera sus fantasmas interiores. Este incidente nos descubre otras zonas de su vida, en las que él no dispone, y a las que asiste sorprendido.

El mundo es un territorio virgen que constantemente sorprende al viajero. Está hecho de mar y aire y selva y ríos y ciudades transitables. Se puede viajar en avión, barco o automóvil, el resultado es el mismo: siempre se desemboca en el prodigio.

El poeta en su encuentro con el mundo está expuesto a otras aventuras que él no diseña. El mundo le ofrece misteriosamente un itinerario secreto. El no fue a Finlandia solamente a una reunión de empleados de compañías petroleras, sino a encontrarse con el Tramp Steamer y cumplir con su destino.

Transitar por el mundo es reconocer el milagro, dar fe de la maravilla. Tener conciencia del mundo es intuir un sentido más hondo que el práctico que le da a nuestro intelecto. "El azar me depararía aún dos encuentros con el itinerante carguero hondureño. Pero ya con los dos primeros, su derrumbada presencia había entrado a formar parte de esa familia de visitaciones obsesivas, detrás de las cuales se esconden, palpitan y fluyen los resortes del impreciso juego cuyas reglas cambian a cada instante y que hemos dado en llamar destino."³

³ *Ibid.*, p. 24.

El encuentro con el mundo produce el encuentro con uno mismo. El poeta, al contemplar el mundo, adquiere conciencia del mundo interior, que también está hecho de misterio. El poeta habita resignado el misterio. No se angustia, se sitúa en él como espectador privilegiado, habituado a ser seducido y hechizado por el mundo. El poeta al narrar su encuentro con Jon Iturri, reflexiona acerca del orden secreto del mundo: "Hay coincidencias que, al violar toda previsión posible, pueden llegar a ser intolerables porque proponen un mundo donde rigen leyes que ni conocemos ni pertenecen a nuestro orden habitual."⁴ También Jon Iturri tiene conciencia de este orden, que no es el habitual: "Tengo que asimilar un poco esta obra del azar que nos une de repente por encima del circunstancial encuentro en este remolcador. Venimos juntos desde mucho tiempo atrás, de mucho más lejos."⁵

III. DIALOGISMO

La novela *La última escala del Tramp Steamer* puede ser entendida como una suma de diálogos.

a) Diálogo entre géneros. Esta novela de Álvaro Mutis está organizada a partir de tres géneros novelísticos. Veamos los elementos que los componen y de qué manera están fusionados en *La última escala del Tramp Steamer*.

1) Novelas de aventuras. Las primeras novelas de aventuras son griegas (*Las etiópicas*, de Heliodoro; *Dafnis y Cloe*, de Longo, etcétera). En ellas, las acciones de la historia se desarrollan en un espacio geográfico muy amplio y variado, generalmente en varios países separados por el mar. Y en ellas, lo importante es la acción por la acción misma (búsquedas, raptos, batallas, naufragios, cautiverios, ataques de piratas...). Toda la novela parece responder a la pregunta "¿qué sigue?".

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

2) Novelas de confesión. Estas parten de algo que no es novela: las *Confesiones* de San Agustín. Es en el siglo XVIII cuando este tipo de novelas alcanza su madurez. El género se justifica en la necesidad que la vida tiene de expresarse. Su forma es siempre el relato de un sujeto que se revela a sí mismo.

3) Novelas de la errancia. Estas provienen de la edad clásica latina. Sus modelos son *Satiricón* de Petronio y *El asno de oro* de Apuleyo. Su elemento esencial es el camino. Al camino salieron los personajes de estas novelas latinas y también los héroes de las novelas caballerescas medievales, y el pícaro de la novela española del siglo XVI.

Es necesario señalar que estos tres géneros se formaron en parte utilizando y refundiendo en su estructura numerosos géneros narrativos más antiguos. En *La última escala del Tramp Steamer*, estos tres géneros señalados están fusionados de tal manera en armonía, que uno da pie a los otros y sólo se explica a partir de ellos.

b) Diálogo de *La última escala del Tramp Steamer* con otras obras de Álvaro Mutis.

1) En esta novela también aparecen el Gaviero y Abdul Bashur.

2) Warda, como figura de una mujer independiente está próxima a las mujeres de otras novelas de Mutis (Flor Estévez, Ilona, Amparo María).

3) La desesperanza, notable en toda la obra de Mutis, aparece en Jon Iturri.

4) La errancia, que aparece en toda la producción de Mutis, caracteriza a los personajes de esta novela.

5) El paisaje (el mar, el trópico) presente en otras novelas del autor, también compone el mundo representado en esta novela.

c) Diálogo del Yo narrador y el mundo. Cuando el poeta va a Finlandia para asistir a la reunión ya citada en este trabajo, no es la reunión lo que narra, sino su encuentro con el paisaje helado. "Me senté en el borde del parapeto de granito que protegía la cinta asfáltica y, con los pies colgando sobre el espejo de acera de las aguas, quedé embebido en la contemplación de un milagro que estaba seguro de que nunca más se repetiría en mi vida."⁶

d) Diálogo del Yo con el Otro. El poeta se reconoce en Jon y gracias a esto su aventura con el Tramp Steamer se define con claridad. "Hay algo que me pasa a mí primero y después algo que me narra y encaja con lo que me sucedió a mí."⁷

Jon Iturri al encontrarse con Abdul Bashur y el Gaviero se convierte en capitán del Tramp Steamer, y posteriormente en amante de Warda. El no sobrevive a esa aventura. "Jon Iturri en verdad dejó de existir. A la sombra que anda por el mundo con su nombre nada puede afectarle ya."⁸

e) Diálogo entre *La última escala del Tramp Steamer* y el lector. "Tuve la resuelta intención de contársela a alguien que, en esto de narrar las cosas que le pasan a la gente, se ha manifestado como un maestro."⁹

Según lo expresa el mismo texto de la novela, ésta fue escrita para G.G.M., quien resulta el lector ideal de la novela. Pero dado que Álvaro Mutis la entregó para su publicación a Ediciones del Equilibrista, el poeta-narrador dialoga con los diversos lectores reales.

⁶ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁷ Jaramillo, Ana María. "Entrevista con Álvaro Mutis. Las mujeres del Gaviero", p. 18.

⁸ Mutis, Álvaro. Op. cit., p. 51.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

IV. IMÁGENES

La última escala del Tramp Steamer ofrece un conjunto de imágenes de objetos con los que el narrador va poblando el mundo representado. No todos los objetos son materiales y algunos que sí lo son, les corresponde una imagen espiritual. A continuación se enlistan algunas de las imágenes más notables que presenta la novela.

a) Imagen del Yo. El poeta habla en primera persona. De sus rasgos físicos nada sabemos. Tampoco nos habla de su pasado. Nos dice en cambio que viaja gracias a su trabajo en una compañía petrolera y a que lo invitan a leer su poesía. Sabemos de su afición a la buena cocina y a las bebidas alcohólicas. Sabemos que cree en el azar y en el destino, y que le gusta extasiarse en el paisaje. Es buen interlocutor y sabe contar ordenadamente las aventuras que vive. Es culto, emotivo y confiable.

b) Imagen del cuerpo. Los cuerpos descritos con mayor detalle son los cuerpos femeninos. La mujer del yate en Punta Arenas posee un cuerpo perfecto. Warda también posee una belleza completa. Ambas son altas, de piernas largas. Además de los cuerpos se representan la risa y la voz de ambas, así como el vestuario que las cubre.

c) Imagen del mundo. Dijimos que el mundo en *La última escala del Tramp Steamer* está formado por agua (puertos, ríos), selvas y ciudades. Del agua se presenta solamente la superficie. Refiriéndose al delta de Amacuro, el narrador dice: "El familiarizarse con tan espléndido laberinto puede tomar varios años."¹⁰ El mundo ofrece rutas que a menudo

se cierran, o rutas que sólo pueden transitarse una vez.

d) Imágenes del lenguaje. Están representados varios lenguajes. El lenguaje literario del poeta, narrador de la historia, y de los diversos lenguajes orales (el de la mujer del yate, el de Jon Iturri).

La prosa del poeta es lírica. Sirvan de ejemplo las siguientes frases:

Los pies colgando sobre el espejo de acero de las aguas.¹¹

Recostado en un muelle, como un perro en el umbral de una puerta tras una noche de hambre y fatiga.¹²

El pelo negro, azulado, de una densidad de miel.¹³

Helsinki estaba, en efecto, como paralizada dentro de un translúcido e inviolable cristal, a cuarenta grados bajo cero.¹⁴

Con lentitud de un saurio malherido.¹⁵

Otro aspecto destacable de este lenguaje, es su abundantísima adjetivación. Tómese como ejemplo la adjetivación presente en una sola página, la 12: severo juicio, publicaciones internas, compañías petroleras, páginas inolvidables, razones suficientes, mirífica aparición, doradas cúpulas, imponente maravilla, argumentos suficientes, terrible perspectiva, translúcido e inviolable cristal, parques sepultados, nieve marmórea, monumentos públicos.

El lenguaje que sirve al narrador para representar un mundo, es así mismo objeto de representación. Lo mismo que el oral. Con el lenguaje se crean juegos de imágenes y el lenguaje en sí es una imagen. Otras imágenes que conviene destacar de la novela son: la imagen del alma, la imagen de la cultura (ciudades, vehículos, comida, bebida, costumbres) y la imagen de la errancia.

V. CONCLUSIONES

Hay lirismo en el lenguaje utilizado por Álvaro Mutis en esta novela, como pudo comprobarse en el apartado IV. Sin embargo, este lenguaje poético es una representación del lenguaje del poeta, el narrador de *La última escala del Tramp Steamer*. Es la manera en que un personaje de la novela se expresa.

“Más allá de lo real y del culto a lo real, una fiebre, no obstante, se apodera a veces del relato, lo arranca de la trivialidad, le da un aliento que ya no es el de la transcripción hábil y fiel. Se hablará entonces de ‘novela lírica.’”¹⁶ Este caso expuesto por Albéres es también el de la *La última escala del Tramp Steamer*. En efecto, la novela de Álvaro Mutis no contiene la pintura fiel y objetiva de un mundo ante el cual reaccionan los personajes. La novela de Álvaro Mutis, por el contrario, fusiona hombre y mundo.

Si la novela *La última escala del Tramp Steamer* es lírica por su lenguaje, también lo es por la aventura interior de sus personajes; por la correspondencia entre los objetos del mundo y el yo más íntimo. “De la ambigua relación entre narración y lirismo podemos obtener un significado general para la novela: el desafío

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

¹² *Ibid.*, p. 27.

¹³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ Albéres, R.-M. *Historia de la novela moderna*, p. 267.

de reconciliar lo 'interior' y lo 'exterior' entre sí y esto con las exigencias del arte."¹⁷ Es, dice Álvaro Mutis, "de todo lo que yo he escrito en prosa, lo que más me satisface: Precisamente por esa armonía entre el fondo y la forma."¹⁸ Dicho en otras palabras, en *La última escala del Tramp Steamer*, un tema lírico es comunicado con un lenguaje lírico.

Maestría en Letras Españolas, 1991.

¹⁷ Freedman, Ralph. *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, p. 31.

¹⁸ Jaramillo, Ana María. Op. cit., p. 18.

BIBLIOGRAFÍA:

Albéres, René-Marie. *Historia de la novela moderna*, primera edición, UTEHA, México, 1996.

---. *Metamorfosis de la novela*, primera edición, Taurus Ediciones, España, 1971.

Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*, primera edición, Editorial Gredos, España, 1996.

Freedman, Ralph. *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, primera edición, Barral Editores, España, 1972.

Jaramillo, Ana María. "Entrevista con Álvaro Mutis. Las mujeres del Gaviero", en *La Jornada Semanal*, México, número 10, nueva época, agosto 20, 1989, pp. 13-19.

La última escala del Tramp Steamer, segunda edición, Ediciones del Equilibrista, México, 1990.

NOTA DE LOS EDITORES:

Este artículo fue publicado originalmente en *Deslinde. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, vol. 11, núms. 35-36, enero-junio de 1992. Agustín García Gil fue docente y coordinador de carrera en la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL entre 1987 y 2007. El texto se reproduce con autorización del autor como parte de una iniciativa de rescate editorial orientada a devolver a la circulación trabajos de artistas e intelectuales que, desde su labor universitaria, fomentaron el pensamiento crítico.

VIVIR EN CASA DE LEZAMA

Alberto Lauro

En dos ocasiones fui huésped en la casa de Lezama. Su viuda, María Luisa Bautista Treviño, conocía a mi familia paterna. Lo descubrimos cuando el Padre Gaztelu nos presentó. En La Habana se llamaba María Luisa Bautista, para las familias holguineras era simplemente "Cachita". Su madre, María Treviño, fue una misionera cuáquera mexicana que llegó a Cuba con diecinueve años por el puerto de Gibara, el 14 de noviembre de 1900. Allí, a principios del siglo pasado, fundó el Colegio "Los Amigos". Cuando en 1902, Estrada Palma regresó a la isla después de su destierro, ya investido como Presidente de la naciente República de Cuba, desembarca por la bahía de Gibara -por ese mismo lugar había salido al exilio-, y la joven maestra religiosa, junto a la población de la pequeña localidad, con su coro de niños, lo recibe. Un año después fundaría el mismo colegio en Banes, se casaría con don Elpidio Bautista y tendrían a Joaquín, Andrea y a "Cachita".

Al cabo de los años, la hija de la misionera, ya como profesora de Literatura y amiga de Eloísa Lezama Lima, terminará casándose con Lezama (el 5 de diciembre de 1964), a quien admira y cuya obra conoce bien. Lo hace a petición de la madre del poeta, doña Rosa Lima, en su lecho de muerte. Para doña Rosa, María Luisa era como una hija y no quería que su hijo quedara desamparado. Sus otras hijas, Eloísa y Rosita, se habían marchado ya al exilio.

A Trocadero No. 162 se mudaron en 1929, cuando Lezama tenía diecinueve años. Antes habían vivido muy cerca de allí, en una inmensa casona en el Paseo del Prado No. 9, que Lezama recrea en las primeras páginas de *Paradiso*. Diez años antes, en 1909, había muerto el Coronel Lezama, en Fort Barrancas, Pensacola, y la viuda y sus huérfanos se trasladaron con sus muebles a otra casa más modesta.

En 1977 me fui de Holguín a estudiar a La Habana. Vivía en una enorme mansión en el exclusivo barrio de El Laguito, en el Country Club. Apenas conocía a nadie en la capital salvo a un compañero de estudios y al Padre Gaztelu. Él fue quien me presentó a Cachita y como yo asistía a la misa dominical del mediodía de la parroquia del Espíritu Santo, me presentó allí a sus amigos. En dos ocasiones, por falta de monaguillo, me tocó asistirle en oficios dedicados a Lezama cuando se cumplía un aniversario de su muerte. Fue así como de pronto formé parte del círculo íntimo de amigos del autor de *Muerte de Narciso*.

Pero en una ocasión, habiendo regresado ya a Holguín y de visita en La Habana, el Padre Gaztelu me invitó a alojarme en su iglesia, cuando el techo de la parte destinada a vivienda se derrumbó a consecuencia de un fuerte aguacero. Fue entonces cuando pidió a María Luisa, a quien todo el mundo llamaba por su nombre y también yo en público, que me hospedara. Y ella accedió con gusto al saber por mí mismo que era el nieto de su amigo de adolescencia, Aurelio Pino, juez de Cañadón, un poblado del término de Banes, en la carretera hacia la playa de Guardalavaca.

La casa de Lezama permanecía como él la había vivido. En la primera ocasión me alojé allí cinco días y apenas dormí, poseído como estaba por el hechizo del lugar, consciente del privilegio que para cualquiera representaba estar en aquel "templo de la imagen". Todo estaba imantado por la energía de aquel alquimista de palabras que la habitara. Allí, más que imaginarlo, lo veía como si estuviera vivo, oficiando en sus vigiliadas, fabulando, hechizado como un gurú en su cripta. Demiurgo en su pequeño cuarto, al que llamaban sus familiares la "Gruta de Delfos". Siempre escribiendo a mano con una caligrafía muy peculiar. Yo no había cumplido veinte años y ya me fascinaba su mundo, aunque apenas lo entendiera. Sin embargo, leía embrujado por la música de sus palabras y me

dejaba llevar por lo que Gaztelu había definido como una "rauda cetrería de metáforas".

Pintada la fachada con un gris ensombrecido por el hollín, cubierta de polvo, se accede a la casa por una entrada custodiada por dos columnas semisalomónicas. Los enormes muebles apenas dejaban espacio en una sala que reducían aún más, presidida por el enorme retrato del Coronel Lezama en traje de gala y empuñando un sable. Además, enmarcados se veían los retratos de Góngora, Mallarmé y Martí. Las paredes despintadas estaban cubiertas de cuadros, algunos adquiridos por Lezama y otros recuperados de las colecciones de su hermana Eloísa y su cuñado Orlando. Entre los lienzos, los que recuerdo eran *Los novios* de Aristides Fernández; *Retrato de Eloísa*, pintado por Mario Carreño, otro de Lezama realizado por Arche; unos gallos de Mariano; un dibujo de Lozano representando a un hombre desnudo, un San Francisco y algunas esculturas como peces de este mismo artista; *El coche musical*, de Cleve Solís; un óleo inconcluso de una mujer, de Víctor Manuel; un galleguito que había cortejado a una pariente de Lezama, pintado por Cundo Bermúdez y, entre los más jóvenes, sin espacio donde colgarlos, varios grabados de Umberto Peña y unas piezas de Martínez Pedro, Clara Morera y Sandú Darié.

Todas las habitaciones estaban llenas de estanterías con filas dobles de libros, algunos muy valiosos, como el firmado por Martí. Otros exhibían las firmas de sus autores: Octavio Paz, Wallace Stevens, Vargas Llosa, Goytisolo... En total más de diez mil volúmenes y casi ninguno de obras teatrales.

Había mesas repletas de pirámides de papeles en donde se mezclaban cajas que contenían tabacos, llaves, lápices, plumas, aerosoles contra el asma, botones, abridores de cartas, estilográficas, bolígrafos con la tinta reseca, carreteles de hilos, agujas, tarjetas de visitas y cientos de cartas sin clasificar, escritas por Juan Ramón Jiménez, María Zambrano, Adolfo Salazar, Julián Orbón, Cernuda, Zenobia

Camprubí, Carlos Fuentes, Vicente Aleixandre, Octavio Paz, Cortázar, y muchos autores cubanos. Por supuesto, también de los poetas de *Orígenes*, Loló de la Torriente, Eugenio Florit, Lydia Cabrera y una lista interminable. Los resquicios que quedaban libres lo ocupaban estatuillas, ceniceros, pequeñas tallas, miniaturas, piezas en jade de Buda y de Lao Tsé, un dragón de marfil tallado que tenía una bola en la boca y que era como un sonajero, piezas de decoración chinas, indias, tibetanas, caracoles, monedas... Todo ello, en un abigarramiento al que se sumaba la humedad de las paredes y un olor a gas de la calle que hacía la atmósfera irrespirable. Me preguntaba cómo había podido vivir Lezama allí tantos años con su obesidad, el asma, la disnea y la depresión en la que se sumió desde la separación de la familia, la muerte de su madre y, luego, el juicio contra Heberto Padilla.

Lezama escribía en una pequeña habitación que daba a un cuartito de desahogo. Contigua quedaba la cocina donde guardaba cientos de cuadernos de recetas, muchas apuntadas a mano, aunque no supiera ni hacerse un café. En el cuartico del final, con su cama de adolescente, era donde yo dormía. En éste y en la habitación principal había unos mastodónticos armarios repletos de ropa del escritor y la de doña Rosa. Cuando la casa fue definitivamente intervenida por el Estado, no se sabe a dónde fueron a parar todas estas cosas.

No tenían televisión. Sólo un viejo radio por donde escuchaban a veces música clásica y emisoras internacionales como *Radio Nacional de España*, *Radio Francia Internacional* y, muy bajo, para que los vecinos –que de día les hacían la vida imposible con ruidos y la basura que arrojaban al patio central– no los oyeran: *La Voz de los Estados Unidos de América* y su programa “Cita con Cuba”.

A Cachita le pedí que me dejara ayudarla a organizar un poco durante los días que me iba a quedar allí. Y accedió. Lo primero que hice fue, en el primer patio interior, donde no había

ni una sola planta, montar numerosas tenderas con cordeles y colgar de ellos, como si fueran ropa lavada, los cuadernos manuscritos de *Paradiso*, totalmente humedecidos y algunos enmohecidos. Ella ni siquiera se imaginaba el estado en el que estaban. El primer capítulo lo había pasado a máquina Antonia Soler, los otros, Cachita y la vecina de enfrente, la simpática Emilia. De noche, me ponía a revisar, a hurgar, a leer. No dormía. Salvo “secar” la novela, casi nada se podía hacer. Cuando el padre Gaztelu vino a verme para ir a tomar el té con las hermanas de la pintora Amelia Peláez y le respondí que prefería quedarme haciendo lo que había comenzado, le oí decir algo que repetía hasta el cansancio: “En este país tenemos que ser émulos de Job”.

En otro de mis viajes a La Habana, Cachita me regaló el primer libro de ensayos de Lezama, *Analecta del reloj*, dedicado de su puño y letra por el autor a su madre. Me lo ofreció con la foto del día en que se casó, en donde aparecían Cintio Vitier, Fina y Bella García Marrúz, Eliseo Diego, Octavio Smith que fue el notario de la boda, los esposos Fernández de Castro, Alejo Carpentier y su esposa Lilia Esteban, las hermanas Peláez, entre otros. También me regaló unas plumas, un cenicero que es un cisne con un baño de plata, varios abrecartas y algunas corbatas de Lezama que quedaban pues casi todas se las había dado a Umberto Peña, que las utilizó en sus *Trapices*. Me dio también una foto de Lezama en todo ese ambiente, reinando como un monarca en un océano de papeles, realizada por Chinolope. Cosas que aún conservo. Cuando le conté a Cintio y a Fina lo generosa que había sido conmigo Cachita, se quedaron demudados. Ellos querían tener algo de Lezama. Fue entonces que les regalé el marcador que usó mientras estuvo en el hospital y leía *El acoso*, de Alejo Carpentier, y un libro de poemas de Cristina Peri Rossi. Yo me negaba a aceptar aquellos objetos, pero Cachita me obligaba diciéndome que ella estaba enferma del corazón, que moriría en cualquier momento y no estaba segura de que alguien quisiera conservarlos luego. Son ob-

jetos que no considero como propiedad sino como simple depositario.

A Cachita le ayudó en la clasificación otro joven que admiraba a Lezama, Roberto Pérez León. El empeño quedó a medias porque Roberto apenas tenía tiempo libre debido a sus estudios; y poco después ella falleció, no sin antes haberle prometido el entonces Ministro de Cultura, Armando Hart, conservar tal cual la vivienda y hacer de ella una Casa-Museo. El caso fue que estuvo cerrada durante años, hasta que después de litigios, gestiones desagradables e incomprensibles, la llave le fue entregada, con el aval de los Vitier, a Emilio de Armas, quien junto a su esposa, Lourdes Marrero, se mudaron allí con la tarea de hacer un inventario exhaustivo. Como yo había sido padrino de la boda de ambos y conocía perfectamente el lugar, vine con ellos a pasar unas semanas en la casa y por puro azar, me vi durmiendo, de nuevo, en la cama del Lezama adolescente. Lourdes hizo un sistema de folios

con el membrete del Museo de la Ciudad y yo hice el índice –cuando organicé el archivo de la Oficina del Historiador–, del inventario completo de objetos, libros y cuadros que ellos encontraron. Ya para esa fecha faltaban objetos y libros.

Con nuestros poemas, Emilio y yo le hicimos un homenaje a Lezama delante de la mascarilla de su rostro y sus manos, pintados con un barniz verdoso muy desagradable pues parecía putrefacto. Al principio me daba pavor pasar de madrugada, a oscuras, cerca de ella, pero después la compasión me hizo vencer el miedo. Como había mucho incienso de rosas –Lourdes era rosacruz, ocultista y bautista, leía lo mismo La Biblia que a Madame Blavatski o Krishnamurti–, lo encendimos junto a unos cirios. Cuando Lourdes limpió la casa tuvo que echar montones de basura, y hasta en las gavetas de los muebles de la sala encontraba objetos inútiles mezclados con cenizas de tabaco.

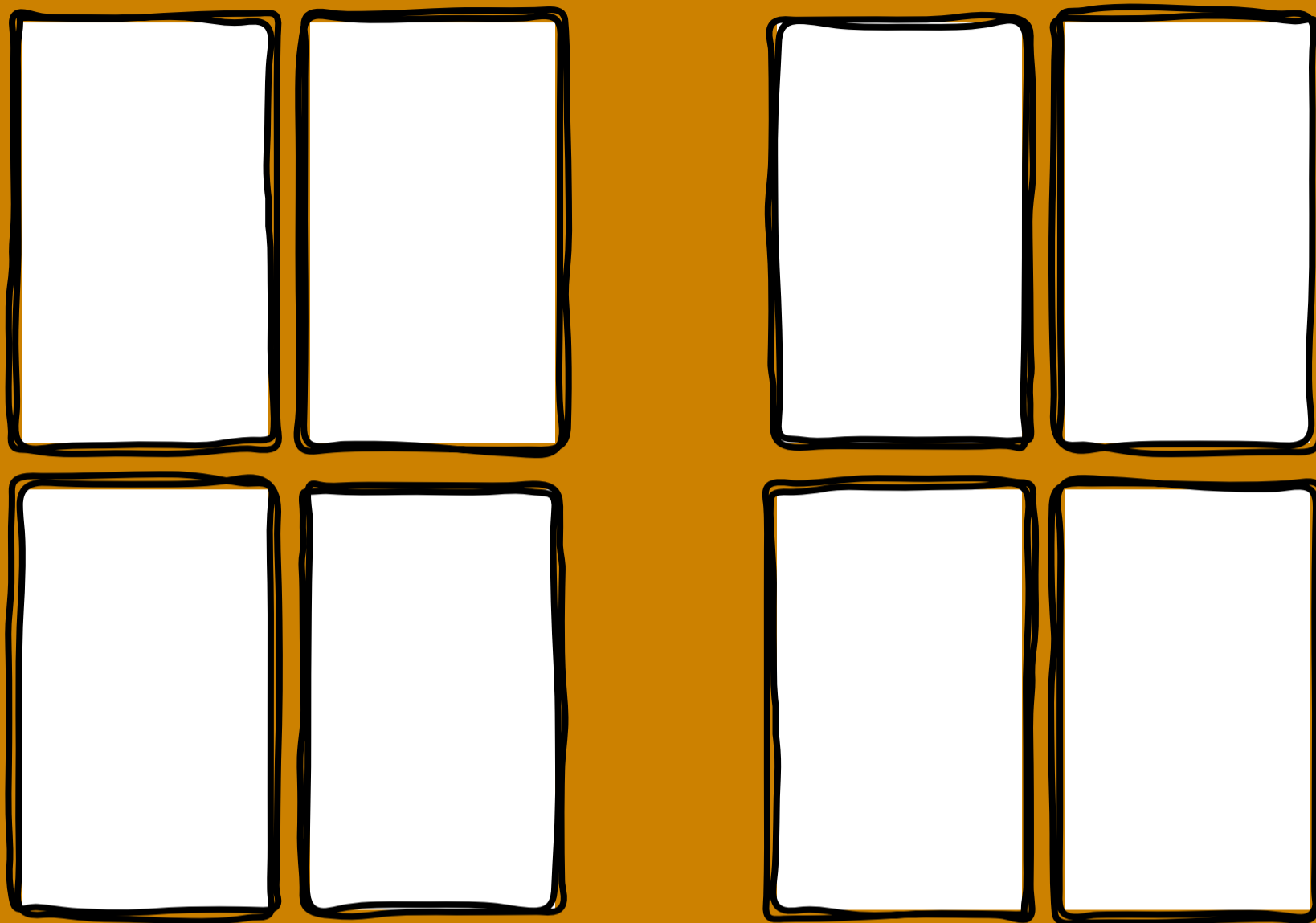


A finales de 1970, Lezama se había encerrado prácticamente en la casa. Allí se protegía del acoso de las autoridades y de los que le enviaban anónimos y le llamaban por teléfono a altas horas de la noche para amenazarle, insultarle o darle noticias de falsas muertes de personas queridas. Hasta de día tenía que tener las luces encendidas porque en su casa nunca daba el sol. En diciembre era una nevera y en verano un infierno. El suelo de la sala se hundía y el del baño, también. De día, los gritos de los vecinos eran insoportables, y de noche, los pleitos impedían dormir.

Durante la limpieza de Lourdes recuerdo que rompí unas planillas de la Embajada de Estados Unidos a medio llenar. Aunque Lezama no se fue de Cuba, creo que en sus horas de desolación estuvo tentado a hacerlo. El pasaporte lo destruimos Emilio y yo. Antes de irme yo de Cuba, con la aprobación familiar, reparé y pinté con unos albañiles amigos a quienes pagué en dólares –estaban prohibidos en esa fecha– el panteón de la familia pues estaba rajado y el agua se le colaba dentro.

Ahora recuerdo cuando Cachita me decía que, si quería que la policía se enterara de algo, bastaba con llamarla y decírselo por teléfono. Una vez hicimos la prueba. Ella me llamaría a Holguín y me diría que haría una reunión muy importante donde habría extranjeros, y que yo debía asistir. Tenía que contestarle que traería carne de res de contrabando, y le precisaba el día y la hora en que llegaría a su casa. Pusimos el plan en marcha y cuando venía yo doblando por Prado para coger Trocadero, dos policías se bajaron de un coche de patrulla, me detuvieron y registraron todo lo que llevaba. Buscaban la carne de res que era delito penado. Lo que encontraron fue una caja llena de guanábanas y anones de los árboles del patio de mi abuela. Cuando se lo conté, Cachita con una infinita tristeza en sus ojos desgastados, me dijo: “Te lo advertí. ¿Tenía razón o no?”

Texto cortesía de su autor, publicado originalmente en el libro *Aldabonazo en Trocadero 162*, William Navarrete, Regina Ávila (editores). Editorial Aduana Vieja, 2008.



ALBERTO LAURO PINO

Alberto Lauro es escritor, poeta y periodista cubano nacido en 1959. Tiene estudios en Filología Hispánica por la Universidad de La Habana y la Autónoma de Madrid. Ha publicado numerosos libros de poesía y ensayos, algunos de ellos premiados como el Premio Odisea 2004 por su novela *En Brazos de Caín*. En 2011 obtuvo el XVI Premio Internacional de Poesía Luys Santamarina "Ciudad de Cieza" con el poemario *Hijos de Mortales*. Residió en Madrid desde 1993 y actualmente vive en los Estados Unidos.



OJOS DE REYES

LAS MUJERES DEL VOLCÁN

La llegada de la Liga MX Femenil al Estadio Universitario no transformó solo las gradas: abrió un espacio donde la efervescencia colectiva encontró una forma nueva, alimentada por el afecto singular que genera el fútbol jugado por mujeres.

Así como el desempeño en la cancha se nutre del respaldo de la afición, la fotografía no depende únicamente de la visión de quien está detrás de la cámara: estas imágenes recogen los sentimientos y experiencias de quienes se reúnen cada dos semanas para devolverle a las futbolistas la vitalidad que ellas les inyectan desde el campo.

La atmósfera del fútbol femenino tiene un tinte singular: las mujeres del Volcán no solo transforman el espacio que habitan, sino también lo que significan más allá de la cancha.

Gabriela Eugenia Ríos Infante















POESÍA AUTORIZADA, ANUARIO Y TRADICIÓN

Cristina Rodríguez

Nombrar era fundar; publicar, existir. En el siglo XX, la memoria simbólica de México no se constituyó únicamente a partir de discursos políticos, sino también a través del uso de papel, tinta y tipografías. La nación fue imprimiéndose. No solo fueron vehículos las antologías, los anuarios, las revistas y los suplementos, fueron espacios para dar sentido. No solo compilaron textos relevantes de una era; también definieron límites, establecieron jerarquías y enseñaron a leer. La literatura no se reflejaba en ellos, sino que era fabricada.

Las estructuras culturales y políticas se organizaron de manera significativa durante la modernización del país. El Estado comprendió que la cultura no era un simple ornamento, sino una tecnología para la cohesión en términos simbólicos. Esa percepción se convirtió en política pública cuando, en 1946, fue establecido el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. El INBAL no solo impulsaba a los artistas, sino que también gestionaba la imagen nacional. Se instó a las artes y a la literatura a contar acerca de un país estable, moderno y en reconciliación consigo mismo. El propósito del proyecto cultural del Estado no era silenciar, sino estructurar.

Desde ese punto, es importante considerar la distinción y el contraste entre anuario y antología. Para Alfonso Reyes, la antología era un medio para descubrir "los cambios en el gusto", una manera de concentrar la energía estética de una época. Anthony Stanton fue más allá, demostró que las antologías no solo contienen poemas, sino que también median entre la continuidad y la ruptura, crean genealogías y proponen nuevas lecturas de la tradición. Por lo tanto, la antología no es un simple

escaparate: es una interpretación. El anuario, supuestamente, desempeña otra función. Su retórica es la de la balanza, recopilar lo que sucedió en un año, archivar el presente y sintetizar. Su temporalidad lo fuerza a considerar el año como una unidad de significado. Pero en el caso del *Anuario de Poesía Mexicana de 1955* esa modestia es engañosa. Bajo la forma del recuento, opera una lógica antológica. No se limita a registrar: elige, ordena, jerarquiza. Y al hacerlo, propone una imagen estable de la poesía mexicana. El anuario se disfraza de cronista, pero actúa como legislador. No sólo dice qué hubo, dice qué cuenta.

Desde el punto de vista institucional, el anuario cumple una función normativa. Establece qué se considera relevante, a quién se le concede visibilidad y a quién se deja en la penumbra. Si la revista encarna el conflicto del presente y la antología fija la memoria de una sensibilidad, el anuario articula ambos movimientos, selecciona, organiza y archiva la producción poética dentro de un relato histórico autorizado. No describe el campo literario, lo ordena. Y al ordenarlo, lo vuelve legible según los valores del centro.

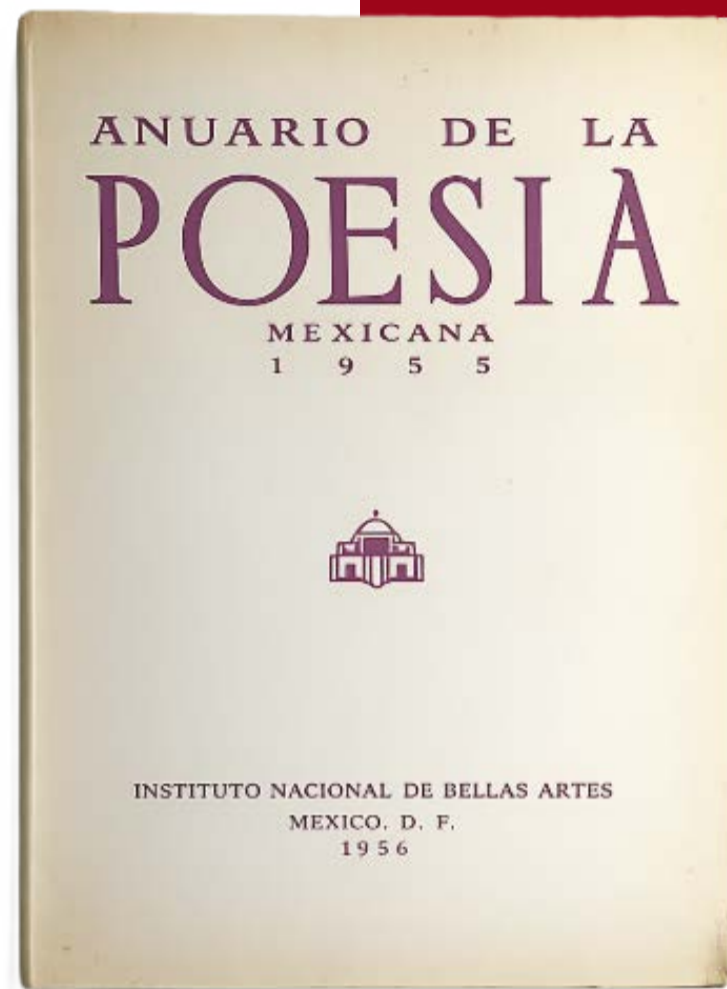
El *Anuario de Poesía Mexicana* no fue concebido para el debate público ni para una circulación amplia, ni siquiera para la polémica literaria. Su tiraje, apenas sesenta ejemplares, lo colocó desde el inicio en una zona ambigua, demasiado pocos para intervenir en la conversación cultural, pero suficientes para instalarse en bibliotecas, archivos y oficinas institucionales. Su destino no era el lector común, sino el tiempo. El anuario del INBAL no buscaba lectores, buscaba posteridad.

Esa paradoja, visibilidad mínima, efectos máximos, define con precisión su función histórica. El volumen, de cubiertas rosas, tipografía sobria y una composición casi monástica, se presenta como un objeto discreto, un artefacto institucional que no busca seducir al lector sino imponerse al tiempo. Circula poco, pero pesa mucho. En esas páginas de acceso restringido, el Estado mexicano ensayó una operación decisiva, no registrar la poesía, sino convertirla en archivo autorizado. No mirar el presente, fijarlo.

Publicar, en ese contexto, no era sólo difundir, era existir dentro de un orden. *El Anuario de Poesía Mexicana* fue uno de los instrumentos mediante los cuales el INBAL transformó una producción poética dispersa, regional, fragmentaria, a menudo frágil, en una narrativa coherente de una nación moderna. Lo que estaba suelto fue reunido; lo que circulaba en los márgenes fue alineado con un eje central. El archivo no conserva el mundo, lo reescribe.

Al hacerse cargo de la coordinación de los anuarios de poesía y cuento desde el Departamento de Literatura del INBAL, Andrés Henestrosa no actuaba como un antologador solitario guiado por su preferencia personal, sino como un mediador institucional. En su famosa "Advertencia", menciona "ríos grandes y pequeños" y "cosecha" en lugar de "selección". La metáfora agrícola no es inocente, sugiere continuidad, abundancia y naturalidad. La retórica es simple, casi pastoral, y tiene una función específica, neutralizar la sospecha crítica. El discurso sobre inclusión es un medio para hacer que la autoridad del que decide sea invisible.

Desde la mirada de Raymond Williams, el *Anuario* tiene la posibilidad de ser leído como un dispositivo cultural que no solo reúne textos, sino que también genera significados acerca de lo que considera tradición literaria. Henestrosa se presenta como un intermediario entre una diversa poesía diseminada y la demanda institucional de elaborar una memoria que sea coherente con los principios



Portada del libro sin sobrecubierta

políticos y estéticos de su época. El *Anuario* no documenta, sino que representa. Al seleccionar y organizar, se ejerce una forma de poder cultural, ya sea consciente o inconsciente, que determina qué voces deben perdurar y cuáles serán excluidas del relato.

La idea de tradición selectiva es esclarecedora en este caso. Como argumenta Williams, lo que se hereda no es el pasado, sino la organización de este. Algunos componentes se convierten en herencia legítima, mientras que otros caen en la penumbra. Esta operación no se produce de manera abstracta, sino en el contexto de relaciones específicas de poder. El INBAL fue la entidad que determinó, en la década de 1950, qué obras debían ser recordadas como literatura mexicana y cuáles podían desaparecer sin dejar rastro. El *Anuario* no crea esa tradición, sino que la convierte en norma.

La materia prima del *Anuario* no fueron libros consagrados, sino revistas literarias. Y

aquí conviene detenerse. Las revistas culturales fueron los espacios más intensos de intercambio, discusión y riesgo estético durante buena parte del siglo XX. Su proliferación respondió a una necesidad vital, crear foros donde los autores pudieran probar lenguajes, discutir ideas y formar comunidad. Como señala Schmidt, en estos espacios "todos participan en procesos de comunicación que incluyen manifestaciones culturales, canonización e intertextualidad" (pp. 429-441). Ahí se cruzaban trayectorias, se ensayaban estéticas, se imaginaban genealogías. Y también se dibujaban, ya entonces, los centros y las periferias del campo literario.

A lo largo de las páginas del *Anuario* aparece la huella de una red amplia y desigual de revistas, suplementos y periódicos culturales: *Primavera*, *Sueño de la tierra mía*, *Ábside*, *El Nacional*, *El Dictamen*, *Letras Potosinas*, *Metáfora*, *El Caracol Marino*, *Novedades*, *La Nación*, *El Universal*, *Poesía de América*, *El Libro y el Pueblo*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Huytla-le*, *Xilitle*, *Orbe*, *Contrapunto de la fe*, *Nocturna suma*, *Letras de Sinaloa*, *Universidad de México*, *Diario de Yucatán*, entre muchas otras. Ese repertorio no es decorativo. Es la cartografía visible de una vida literaria que no se concentraba en un solo punto, sino que se ramificaba en talleres, grupos y proyectos regionales. La poesía mexicana de los cincuenta no era una línea recta, era una constelación desigual de esfuerzos, deseos y disputas.

Las revistas no solo servían como espacios para hacerse visible, sino también como filtros. En sus páginas cohabitan autores ya establecidos con voces que apenas están empezando a encontrar su lugar. La tensión entre lo legitimado y lo emergente, así como entre el centro y los márgenes, se encuentra documentada en la obra coordinada por Henestrosa. No todos los nombres tenían el mismo peso. La literatura no se formaba únicamente con poemas, sino también con posturas dentro de una red en la que algunos hablaban desde el foco de luz y otros desde la penumbra.

Cada revista encarnaba una idea distinta de la poesía y de la cultura. *Letras Potosinas*, desde San Luis Potosí, buscaba sacar a la provincia del aislamiento e inscribirla en el mapa nacional de las humanidades. *Metáfora*, nacida como proyecto independiente, se atrevió a cuestionar figuras tutelares como Alfonso Reyes y a apostar por una poesía crítica antes de ser absorbida por el campo institucional. *Ábside*, con su orientación católica y humanista, sostuvo durante décadas una tradición moral e intelectual donde escribieron Concha Urquiza, Dolores Castro, Rosario Castellanos, Emma Godoy. Cada revista era una toma de posición, no sólo publicaban poemas, proponían una manera de entender la literatura y su función en el país.

Siguiendo la perspectiva del materialismo cultural de Williams, estas publicaciones no deben ser consideradas únicamente como medios de difusión, sino como productos derivados de situaciones materiales específicas: tiradas pequeñas, economías débiles y redes locales que brindan apoyo. No solo la calidad estética de una voz determinaba su permanencia, sino también los recursos que apoyaban su difusión. El INBAL traduce estos materiales cuando los añade al *Anuario*, en lugar de reproducirlos. Lo fugaz se transforma en archivo; lo precario se torna estable. La institución configura el panorama literario y transforma las desigualdades materiales en jerarquías simbólicas.

Por lo tanto, el *Anuario* tiene la posibilidad de ser leído como un nodo crucial en la red cultural de la nación. No solo une autores, revistas e instituciones, sino que también los reordena de acuerdo a un principio de legitimación. En ese gesto, determina qué cosas son dignas de ser recordadas y cuáles pueden perderse sin que esto cause escándalo. La tradición no surge como una herencia espontánea, sino que se trata de una construcción política. Y, a pesar de que el archivo pueda parecer muy sobrio, siempre está ejerciendo poder.

Las revistas no solo publicaban poesía, sino que también fomentaban la sociabilidad. Se generaban afinidades, lealtades y debates ideológicos en sus páginas. Se ensayaban lenguas y se imaginaban tradiciones posibles allí. No obstante, el centro no solo era un punto geográfico, sino también una noción simbólica. Desde ese punto se repartía el prestigio. El *Anuario* funcionaba como uno de los filtros fundamentales, tomaba materiales periféricos, los traducía al lenguaje del archivo y decidía si eran incluidos o no en la historia literaria.

Pensado así, el *Anuario* no es sólo un libro, es un sistema de ordenamiento. Cada poeta aparece ligado a revistas; cada revista, a trayectorias compartidas; y el INBAL se sitúa en el punto donde todas esas líneas convergen. No es un actor más, es el eje que reorganiza el campo literario. Desde ese centro se distribuye el prestigio. Estar en *Ábside*, *El Nacional*, *Universidad de México* no significaba lo mismo que publicar en una revista regional. Había plataformas de irradiación simbólica y había periferias de visibilidad frágil.

Así, el Distrito Federal surge como centro de gravedad. Las provincias sí están conectadas, pero subordinadas; giran en torno a un

centro que reúne recursos, atención crítica y memoria. La literatura mexicana de los años cincuenta no se encontraba repartida de manera equitativa, sino que estaba organizada en una jerarquía.

Además, esa jerarquía también se expresa con un enfoque de género. Del total de 92 autores que aparecen, 74 son varones y sólo 18 son mujeres. Más del ochenta por ciento de las voces son de un único género. Esa cifra no es un dato frío; es la huella numérica de una desigualdad estructural que el archivo no denuncia, sino que perpetúa.

El Anuario de Poesía Mexicana de 1955, más allá de su formato editorial, opera como un instrumento para legitimar la cultura. No solo compila poemas, sino que también organiza el campo literario según los valores predominantes. Determina qué voces, sensibilidades y estilos pueden estar en el centro de la escena. En representación de la "poesía del año", prioriza lo que puede considerarse como literatura nacional. Su acto no es inocente; al escoger, crea una representación consistente de la poesía mexicana en la que las disparidades de género, tono o región son supeditadas a un concepto de unidad cultural y estética. En este lugar,

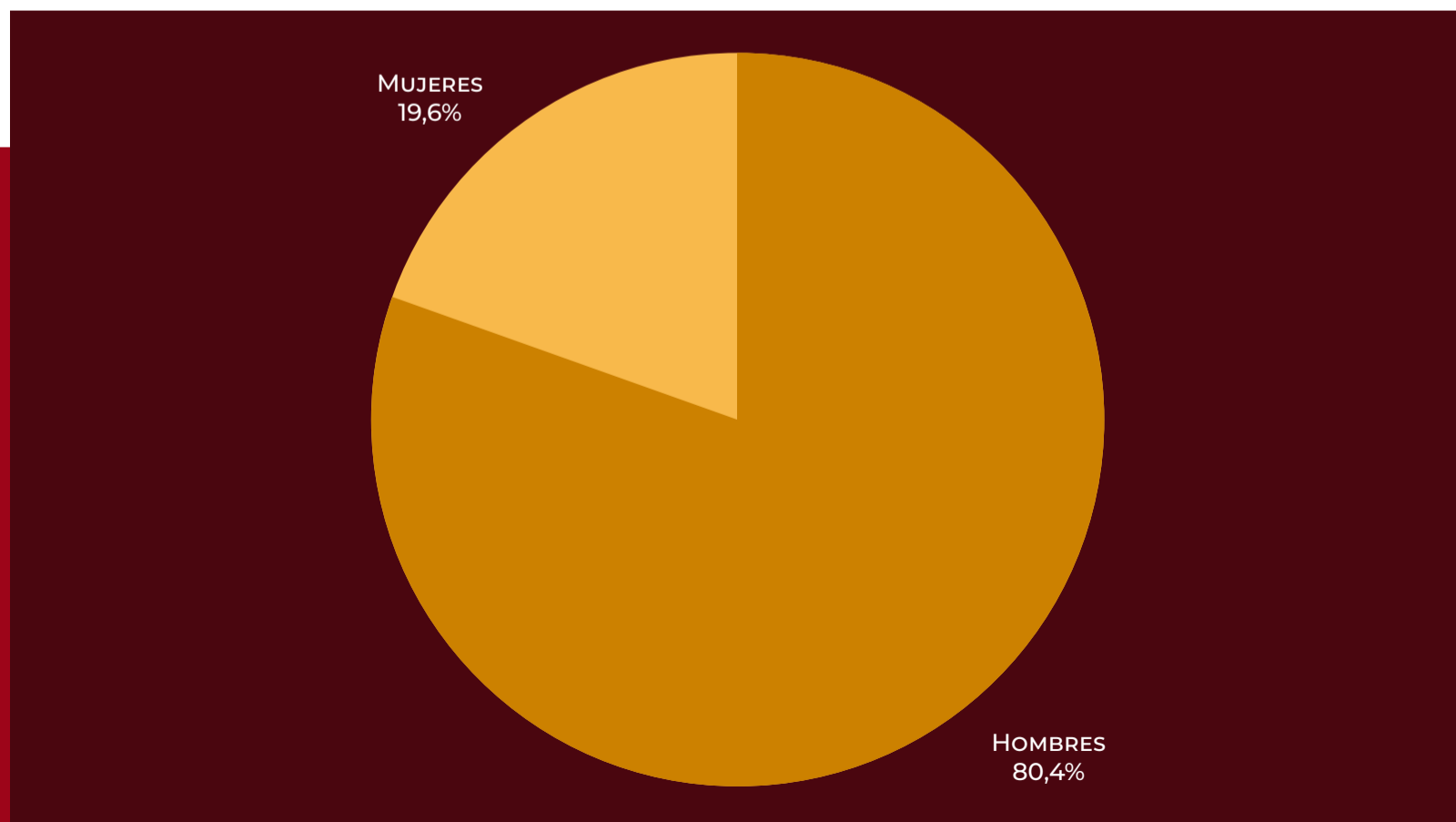


Tabla de porcentajes de los géneros que se hacen presente en la antología

la nación se representa como un coro afinado, en el que las disonancias son aceptadas siempre que no interrumpan la partitura.

Dicha operación sigue una lógica hegemónica. La hegemonía, como advierte Raymond Williams, no es impuesta solamente desde arriba, sino que se experimenta de manera natural. El anuario no excluye de manera estridente, sino que incluye. No obstante, lo integra bajo un principio de continuidad controlada. Los poetas consagrados coexisten con voces jóvenes, sí, sin embargo todos se encuentran alineados dentro de una misma perspectiva institucional. La pluralidad se presenta administrada. A pesar de que el prólogo hace hincapié en la amplitud de criterio, la selección reafirma los valores establecidos y refleja lo esencial de ciertos nombres, estilos y maneras de comprender la poesía. La diversidad no se extingue, sino que se organiza.

El trabajo del compilador, desde la idea de "tradición selectiva", no es grabar un presente, sino estructurar una imagen del pasado que valide un orden cultural actual. Toda tradición es activa; decide qué hereda, qué exalta y qué excluye. Henestrosa, en el *Anuario*, favorece voces y estilos que interactúan con el proyecto cultural de INBAL. La interpretación del pasado que se sugiere promueve una continuidad armónica, equilibrada y universal. Lo que no está incluido en "esa imagen" indica que la tradición no es un depósito neutral, sino una construcción política.

Las ausencias comunican tanto como las presencias. No existen poetas en lenguas indígenas; la representación de las mujeres es escasa. Esta configuración no es solamente el resultado de decisiones editoriales aisladas, sino que también refleja un marco dominante de representación que reproduce las fronteras de la cultura oficial. El *Anuario* no solamente documenta la poesía contemporánea, sino que también genera una representación del país en la que lo diverso y lo distinto quedan supeditados a un ideal de unidad nacional, ur-

bana, centralista y masculina. La nación poética que se imagina aquí es moderna, sí, aunque también angosta.

No obstante, algo se mueve dentro de esa estructura controlada. Siguiendo la idea de "estructura del sentir" de Williams, los poemas presentan registros emocionales que aún no han sido organizados en un programa estético, pero que ya muestran fisuras. En los escritores jóvenes surge una modernidad quebrada, no triunfalista. Se filtran las quejas sobre el desarrollo estatal, la ambigüedad de la urbanización, la intimidad conflictiva y las voces de regiones que no encajan completamente en el relato central. Son indicios de una sensibilidad que aún no tiene nombre, pero que ya molesta al archivo.

En el trabajo editorial del *Anuario*, la "creación de precursores" se lleva a cabo mediante un gesto que parece sencillo, la cercanía. Al colocar en páginas contiguas poemas de un autor consagrado y de una voz emergente, el volumen sugiere filiaciones estéticas, tuteladas simbólicas, continuidades que no siempre existieron en la realidad. Así se manufacturan genealogías, se confirman o se inventan linajes, se otorga a ciertos nombres la condición de antecedentes legítimos y, al mismo tiempo, se incorpora a los jóvenes dentro de una narrativa histórica coherente con los valores institucionales. La tradición no se hereda, se edita.

En este sentido, el *Anuario* y la antología comparten una operación fundamental: el proceso de escoger y organizar textos para construir una representación de la sensibilidad predominante. Decidir qué voces deben aparecer en el "balance del año" supone, de por sí, una postura política y estética. Sin embargo, a diferencia de la antología firmada por un poeta o un crítico, en este caso esa actividad no se presenta como una lectura individual, sino como una elección institucional. La diversidad poética se convierte en un repertorio autorizado. La función archivística y normativa del Estado prevalece sobre cualquier acto antológico.

El *Anuario de Poesía Mexicana de 1955*, en retrospectiva, no es solamente una compilación; es además una tecnología para hacer visible la cultura.

Selecciona, ordena, jerarquiza. Concentra el poder mientras promete pluralidad. Con medios analógicos, predice la lógica de los dispositivos actuales; no censura, sino que delega; no prohíbe, sino que distribuye. Lo que antes realizaban índices, anuarios y prólogos, ahora lo llevan a cabo algoritmos, comités y métricas. Se sustituyeron las máquinas, pero la operación se mantuvo.

A partir de la perspectiva de Williams, en este caso se hace evidente que la cultura actúa como un proceso histórico donde lo dominante, lo emergente y lo residual chocan y se reestructuran. El olvido o la consolidación de los escritores no fue un suceso natural; fue causado por decisiones editoriales, economías de legitimación y redes de poder que decidieron qué sensibilidades serían consideradas como literatura mexicana y cuáles no.

De este modo, el *Anuario* es un instrumento de memoria institucional que organiza la literatura desde una perspectiva centralista y también deja rastros de aquello que no se acomoda completamente a dicha organización. Leerlo hoy no es un ejercicio de arqueología, sino una crítica actual. Nos obliga a observar cómo se realiza la tradición, cómo se gestiona la visibilidad y cómo se determina repetidamente quién merece seguir y quién puede irse sin hacer ruido.

Y tal vez lo más alarmante no sea el contenido del *Anuario*, sino que nos demostró que la literatura requiere guardianes, filtros y mediadores. Este trabajo tiene como objetivo abrir una discusión en lugar de cerrarla, en contraste con esa educación. Ya que la tradición, si se edita, tiene la posibilidad de ser reescrita. Y si el archivo ejerce poder, también puede ser leído a contrapelo.

REFERENCIAS:

- Angélica, P. R. M. *El archivo vertical hemerográfico de la Coordinación Nacional de Literatura del INBA*. 2007. ru.dgb.unam.mx/items/7edc77dd-2b20-415f-8f94-7b375f723dfe.
- “Anuario.” *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, www.rae.es/diccionario/anuario.
- Graf, Norma B., and María P. C. Salgado. *Lecturas críticas en investigación feminista*. 2016.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. “Misión del INBA.” *INBA*, inba.gob.mx/ConoceInba/Misioninba.
- Luis, Silvia V. Álvarez. *Las revistas literarias: Una aproximación sistémica*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, www.cervantesvirtual.com/obra/las-revistas-literarias-una-aproximacion-sistemica/.
- Moraña, Mabel. “Revistas culturales y mediación letrada en América Latina.” *Otra Travesía*, no. 1, 2003, pp. 67–73. biblat.unam.mx/ca/revista/otra-travesia/articulo/revistas-culturales-y-mediacion-letrada-en-america-latina.
- Ochoa, Ana María A. “Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura.” *Dialnet*, 2006, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7186831.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes: Tres puntos de exegética literaria; Páginas adicionales. La experiencia literaria*. Vol. XIV, 1962.
- Stanton, Anthony. *Inventores de tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna*. Colegio de México, 1998.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Península, 2009.

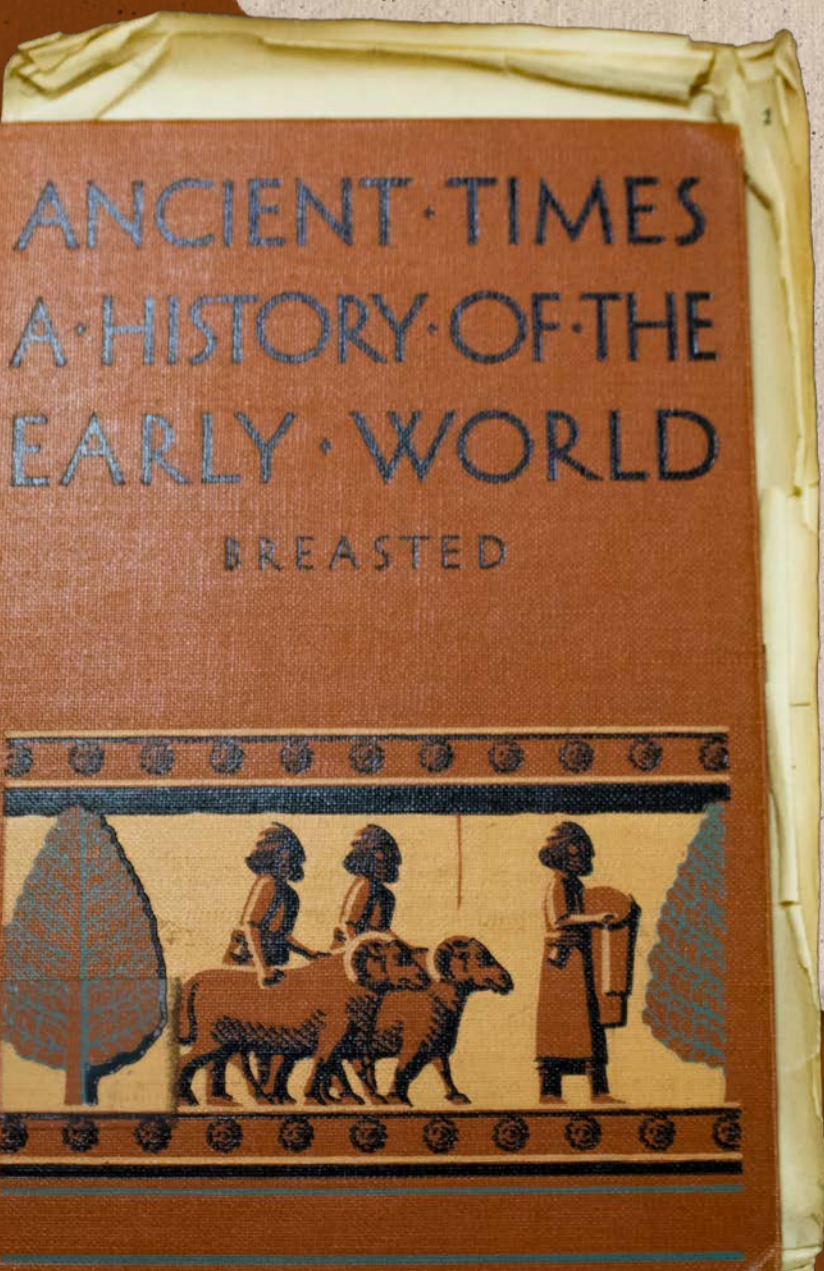
RELATO DE DOS NÁUFRAGOS. DESCUBRIMIENTO DE NUEVOS TESTIGOS DE ALFONSO REYES

Víctor Barrera Enderle

Los libros dejan huellas simbólicas y físicas en nuestras vidas. Nosotros también imprimimos nuestras huellas en ellos. De los rastros simbólicos se ha escrito mucho; de las marcas materiales, no tanto. La biblioteca de Alfonso Reyes es, entre muchas otras cosas, el registro de sus conductas literarias. A lo largo de casi cinco décadas de existencia, la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria, repositorio de su acervo bibliográfico, ha abierto una gigantesca ventana para adentrarnos en el universo literario del escritor regiomontano. Estos volúmenes, además de ser la bitácora de sus búsquedas e inquietudes, fueron caja de caudales de sus ideas e impresiones: sus páginas guardaron subrayados, apuntes y también borradores. Algunos de ellos fueron recogidos en ensayos o creaciones, otros, sin embargo, se quedaron en permanente reposo.

En 2008 se encontró, dentro de las páginas de un libro sobre Goethe, un testigo, el cual resultó ser un poema inédito. Posteriormente fue transcrito y publicado bajo el título "El buen paño en el arca se vende". Recientemente, en diciembre de 2025, mientras se realizaba un nuevo inventario de su acervo, acontecieron dos hallazgos notables: sendos manuscritos del escritor regiomontano, naufragos durante décadas en el océano de volúmenes, han sido rescatados y ahora nos han contado sus aventuras. Sus relatos son fascinantes.

El primero fue encontrado dentro de las páginas de *Ancient Times: A History of the Early World* (segunda edición, revisada y aumentada de 1935), de James Henry Breasted; se trata del borrador de una traducción o, mejor dicho, de una adaptación, hecha por Reyes, de algunos fragmentos de la tercera parte de este libro, titulada "Los griegos". El segundo estaba intercalado en las páginas del ejemplar *How Greek Science Passed to the Arabs* (1948-

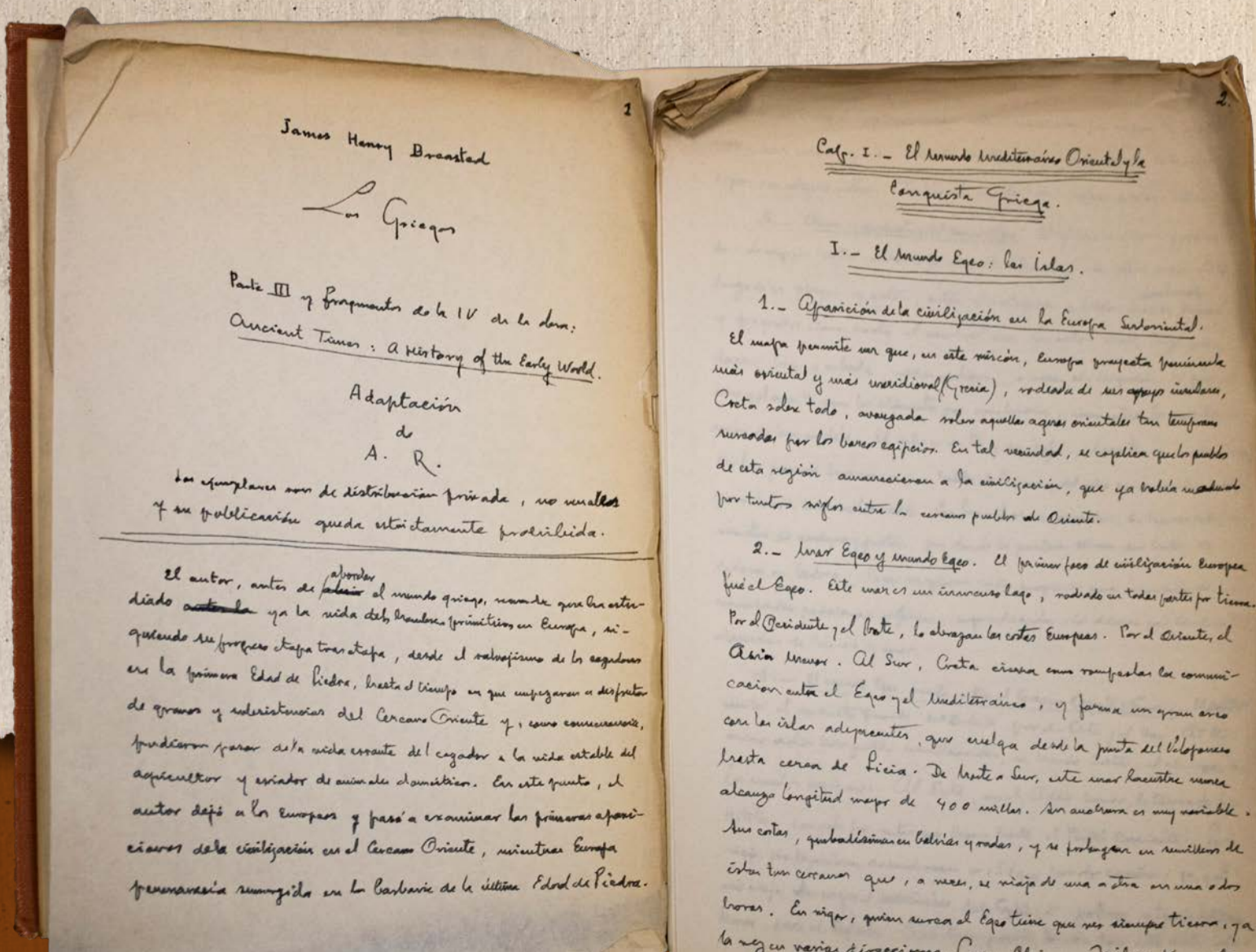


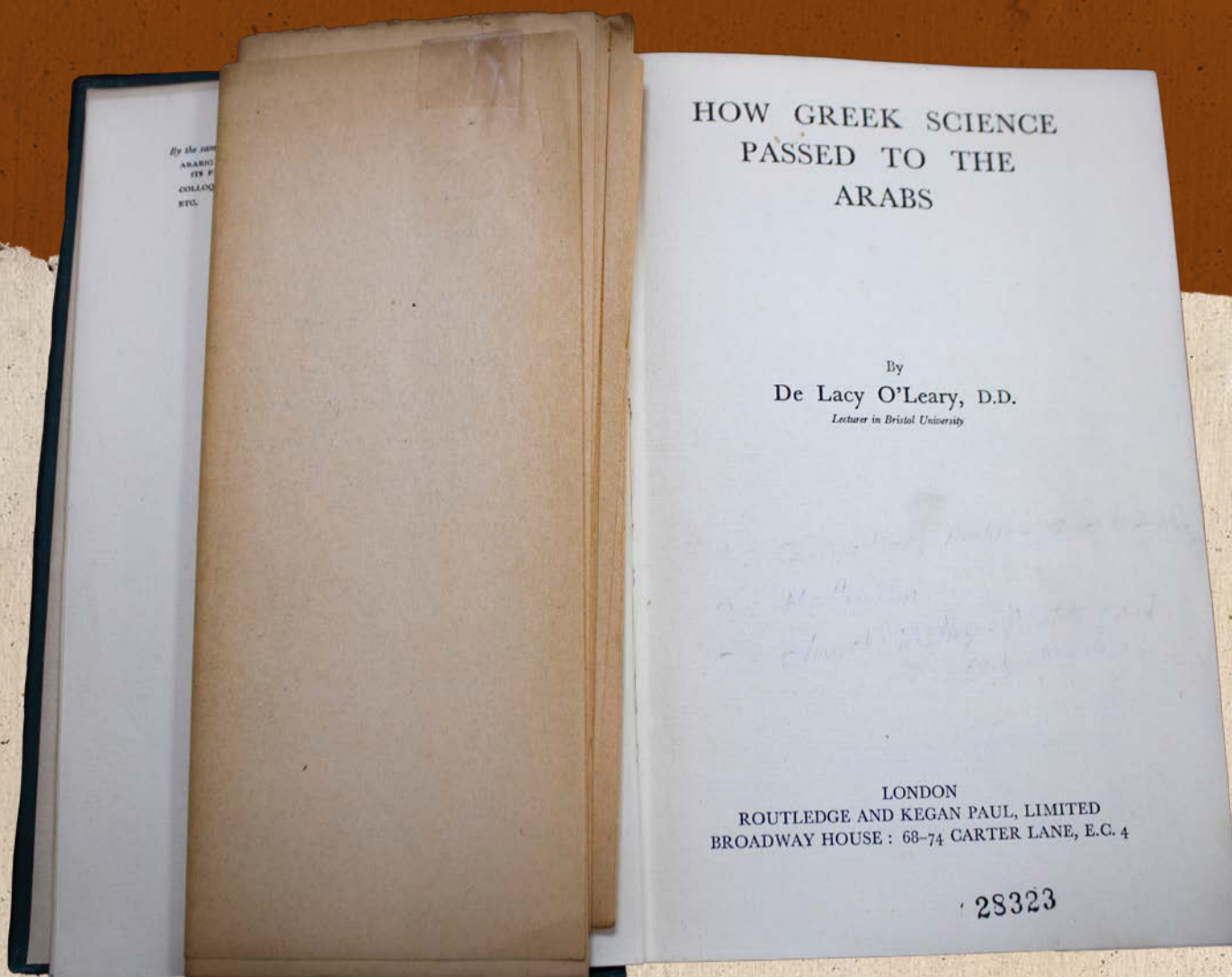
1949), de De Lacy O'Leary, y es, en rigor, la traducción del segundo capítulo de dicho ensayo: "Helenismo en Asia", en concreto del apartado: "La helenización de Siria".

Pero, antes de seguir, sería oportuno preguntarnos: ¿qué es un testigo? La acepción más técnica lo describe como alguien o algo que certifica la veracidad o el conocimiento de un hecho relevante. En nuestro caso, el testigo es un elemento material que da fe de un acto de lectura, pues se encuentra al interior de los libros, y puede tratarse, por tanto, de notas, papeles, apuntes, subrayados, fotografías, y un variado etcétera.

En el caso de estos nuevos testigos estamos hablando, como ya he adelantado, de borradores, esto es, de manuscritos surgidos como respuesta inmediata a la lectura de los libros en cuyas páginas quedaron alojados. Herramientas de trabajo abandonadas una vez concluida la tarea. En conjunto no sobrepasan el medio centenar de papeles. Las hojas, blancas y sin rayas, en formato francés (14 cm x 20 cm aprox.), escritas por una sola cara, son también características de los manuscritos del escritor regiomontano, quien seguramente adquiría las resmas en alguna imprenta o papelería cercana a su domicilio (o tal vez las tomaba de las prensas de El Colegio de México).

Surgen ahora las preguntas: ¿Reyes publicó o difundió estos manuscritos? Hasta donde sé: no. Las traducciones alfonsinas de asuntos griegos más conocidas son: *Introducción al estudio de Grecia*, de Alexander Petrie, de 1946; *Historia de la Literatura Griega*, de C. M. Bowra, de 1948; y *Eurípides y su tiempo*, de Gilbert Murray, de 1949. Las tres fueron publicadas por el Fondo de Cultura Económica. Prosigo con el cuestionario: ¿se trata entonces de traducciones y adaptaciones para uso personal? Es posible, porque, en el caso del libro de Breasted el contenido general es el mundo antiguo; y en el de O'Leary el tema





principal es el traslado de la ciencia helénica al mundo árabe. Estos datos nos orillan a cuestionarnos: ¿quiénes fueron James Henry Breasted y De Lacy O'Leary? Ambos eran, básicamente, orientalistas. El primero, de origen norteamericano, se especializó en arqueología y en la cultura egipcia (fue el fundador del Instituto Oriental de Chicago); el segundo, inglés de nacimiento, aunque descendiente de irlandeses, fue un experto en el mundo árabe.

Esto nos conduce a otra interrogación: ¿en dónde utilizó Reyes estos manuscritos? La única cita que he encontrado de Breasted pertenece a los trabajos tardíos sobre el tema helénico: *La jornada aquea* de 1958; en el primer capítulo, titulado "Tierra y cielo", dice: "Si la gente empapa su pan en vino, como hoy en el té y el café, si unta como mantequilla el aceite, no hay que creer que ello se conseguía sin fatiga, ni que el trigo, la cebada, las uvas y las aceitunas se daban solas, como lo afirmaba nada menos que Breasted". Hasta ahora no he encontrado ninguna mención, en los ensayos alfonsinos, de O'Leary.

El primer testigo constituye en realidad un "paquete" de 22 páginas: hojas sueltas, sin renglones, escritas por una sola cara. La portadilla dice solamente, y de manera subrayada: "J. H. B. Los griegos". La primera página presenta una descripción más detallada: "Parte III y fragmentos de la IV de la obra *Ancient Times: A History of the Early World*. Adaptación de A. R." Y enseguida una advertencia: "Los ejemplares son de distribución privada, no venales y su publicación queda estrictamente prohibida". ¿Llegó a distribuir Reyes este texto? No existe noticia de ello en ninguna de las dos Capillas. Javier Garciadiego me informa que las únicas traducciones al espa-

Los caminos
Cuando se habla de los
que ~~se~~ se piensa
letras y en las artes, ^{en} y
real de Roma, por don
vino a desembocar en
Pero ¿no hemos hablado y
miento científico que
alejandrina? ; Acas

ñol que circulaban, por aquellos días, de la obra de Breasted pertenecían al duque de Alba, quien editó la versión castellana de *La conquista de la civilización*, publicada por Espasa-Calpe en Madrid alrededor de 1926-1934, colaborando con el traductor G. Sans Huelín. Cabe advertir que esta versión no se encuentra entre los volúmenes de la biblioteca del escritor regiomontano.

El segundo testigo no presenta ninguna portadilla: es la traducción, de forma directa, del capítulo mencionado. Es probable que Reyes realizara esta versión para apoyar algún trabajo mayor; sin embargo, a la hora final no fue requerida, y el borrador se quedó "preso" entre las páginas del libro. Estoy conjeturando, desde luego, pues el ensayista no dejó ninguna noticia en sus diarios ni en sus cuadernos de trabajo.

Estos testigos se convierten ahora en piezas de la arqueología alfonsina y nos revelan un poco de la metodología de trabajo del escritor regiomontano. Sorprende, de inmediato, el rigor de su rutina: en lugar de tomar una nota breve o esbozar algún apunte al vuelo, Reyes traducía o adaptaba capítulos enteros para su posterior consulta; peculiar manera de acercamiento intelectual a las "autoridades bibliográficas" de los temas clásicos. De igual forma, estos manuscritos confirman el grado de erudición y dominio sobre tales materias por parte de Reyes. El primer paso: la lectura cercana y su traslación a la prosa ensayística del autor del *Deslinde*; posteriormente, estos borradores eran asimilados a trabajos mayores: libros, ensayos, artículos, poemas o apuntes de clase (no olvidemos que, durante la década de los cuarenta, Reyes impartió cátedra sobre asuntos helénicos en diversas instituciones de educación superior).

Quedan ahora esos papeles como fósiles que permiten dimensionar la osamenta de una naturaleza literaria que sigue transformándose y renovándose con cada nueva lectura.

de la civilización
 I. - Introducción
 la civilización del mundo,
 singularmente en las
 es humanidades,
 sólo se considera el camino
 de el pensamiento griego
 la Edad Media europea.
 a del inmenso floreci-
 comenzó con la edad
 que Roma quecogio y dió

II. El deslinde en Asia
 1. La civilización de Siria
 ¿Cómo aconteció la civilización del Asia Occi-
 dental, de esta región que ahora llamamos el
 Cercano Oriente? El punto de partida es la
 conquista de Persia por Alejandro el año
 331 a. C. El gran reino oriental de
 Persia, que se extendía desde el Indo
 de Persia por los griegos, y la invasión gra-
 dualmente fue penetrando por aquellos vas-
 tos territorios, hasta someterlos del todo de
 oeste que alcanzó los terminos del Punjab,
 que era entonces provincia persa, más o
 menos. Esta conquista no significa, sin em-
 bargo, la universalidad de pueblos

ADQUISICIONES RECIENTES DE LA CAPILLA ALFONSINA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

Alemán Velasco, Miguel. *Copilli: Corona real*. 2nd ed., Diana, 1981.

Alvarado Segovia, Francisco Javier. *Testimonios y vestigios de las primeras fundaciones en el Nuevo Reino de León, por el capitán Luis Carvajal de la Cueva, Ciudad de León, hoy Cerralvo, y Villa de San Luis, hoy Monterrey*. SNTE, 2025.

Ancet, Jacques. *Puesto que él es este silencio*. Siglo XXI, 2009.

Cadenas, Rafael. *En torno a Basho y otros asuntos*. Pre-Textos, 2016.

Casar, Eduardo. *Parva natura*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2023.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Museo Iconográfico del Quijote, 2018.

Colegio de México. *Naranja dulce, limón partido: Antología de la lírica infantil mexicana*. Colegio de México, 1979.

Cuenca, Luis Alberto de. *Ala de cisne*. Visor Libros, 2025.

Darwish, Mahmud. *Entre Rita y mis ojos, un fusil*. Penguin Random House, 2024.

Departamento de Asuntos Indígenas. *Primer álbum de música indígena*. Departamento de Asuntos Indígenas, 1940.

Dodge, Jim. *Lluvia sobre el río*. Salto de Página, 2017.

Follett, Ken. *Umbral de la eternidad*. Penguin Random House, 2014.

Freud, Sigmund. *A general introduction to psychoanalysis*. Boni & Liveright, 1924.

Gobierno del Estado de México. *Libro del pueblo que canta*. 3rd ed., Gobierno del Estado de México, 1980.

González Esteva, Orlando. *Voces de los muertos*. Isla de Siltolá, 2016.

Huerta, Andrés. *Avivando el fuego*. Fonda de Andrés, 1981.

Izael, Lázaro. *Mamá, el campo*. UANL, 2023.

- Jaccottet, Philippe. *El paseo bajo los árboles*. Cuatro, 2011.
- Johansson K., Patrick. *Ahuicuicatl*. IPN, 2018.
- . *Aztlán a Tenochtitlán*. SEP, 2024.
- . *Machiotlahtolli: La palabra-modelo*. McGraw-Hill, 2004.
- . *Miccacuicatl*. Círculos de Historia, 2016.
- . *Palabra florida de los aztecas*. Trillas, 2020.
- . *Xochimiquiztli: La muerte florida*. 2nd ed., UANL, 2024.
- Juarroz, Roberto. *Poesía vertical*. 10th ed., Cátedra, 2023.
- Kocijancic, Gorazd. *Combate espiritual*. Vaso Roto, 2021.
- León Portilla, Miguel, and Patrick Johansson K. *Ángel María Garibay K.: La rueda y el río*. 2nd ed., UNAM, 2013.
- López Mills, Tedi. *No contiene armonías*. Almadía, 2024.
- Lugo de los Santos, Janeth Guadalupe. *Eficiencia del control interno de los municipios del estado de Nuevo León a partir de las observaciones que la auditoría superior del estado de Nuevo León detecta en la cuenta pública de los periodos del 2018 al 2022*. UANL, 2025.
- Majed, Moëz. *Luz de verano sobre los párpados*. Vaso Roto, 2024.
- Méndez Ortiz, Zoé. *Iluminados*. UANL, 2019.
- Montemayor, Blanca. *Haikus o No, reflexiones para sobrevivir en primavera*. UANL, 2024.
- Morábito, Fabio. *Canción segunda*. Visor Libros, 2025.
- Navarro, Julia. *Tú no matarás*. Random House, 2018.
- Prada, Amancio. *Emboscados*. Vaso Roto, 2010.
- Rossing, Thomas D. *The Science of Sound*. 2nd ed., Addison-Wesley, 1990.
- Ruibal, Javier. *Coraza de barro*. Penguin Random House, 2020.
- Salazar Marroquín, Patricia. *El secreto está en mi casa*. UANL, 2023.
- Sánchez, José Eugenio. *Un incesante caer de estrellas en la nada*. Vaso Roto, 2024.
- Santos, Gonzalo N. *Memorias*. Grijalbo, 1984.
- Uceda, Julia. *Poesía completa*. Fundación José Manuel Lara, 2023.
- Villoro, Carmen. *Liquidámbar*. Mantis, 2017.

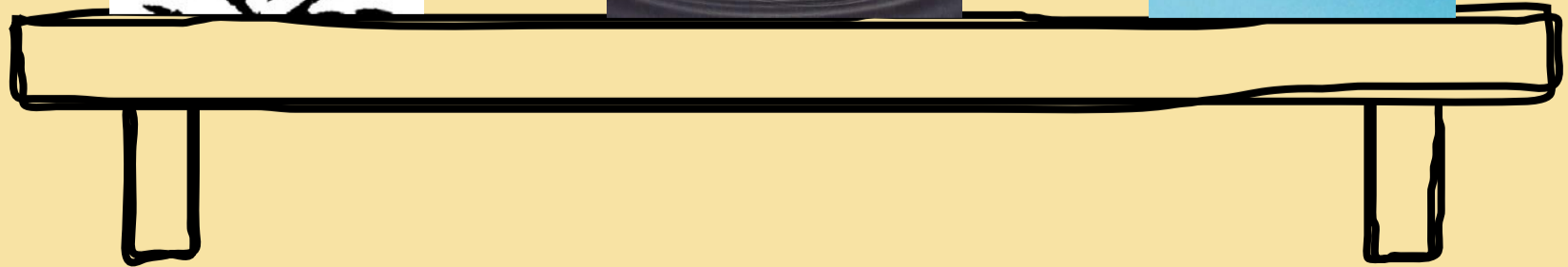
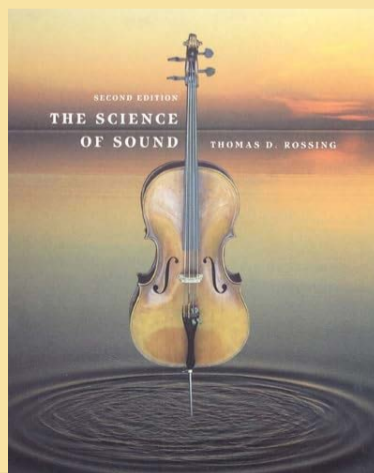
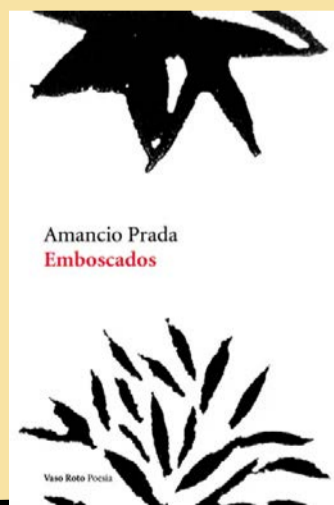
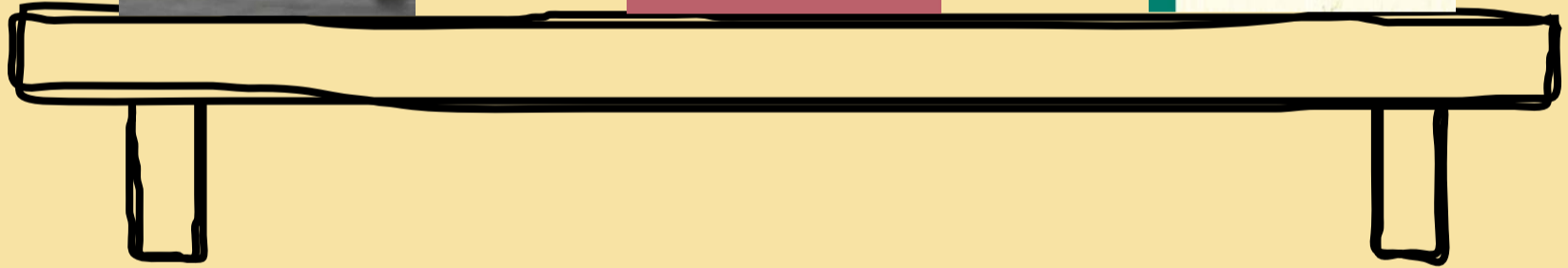
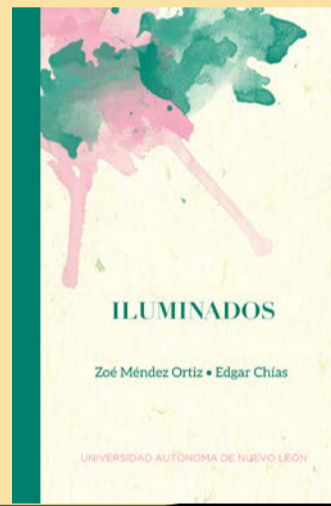
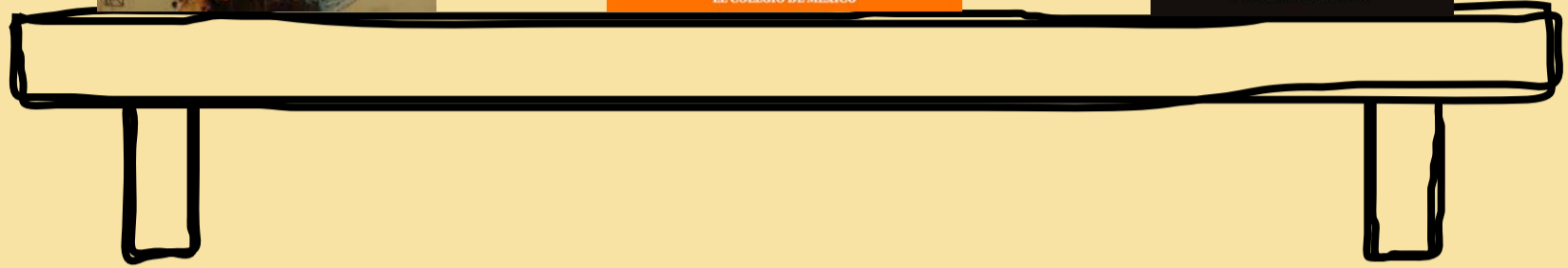
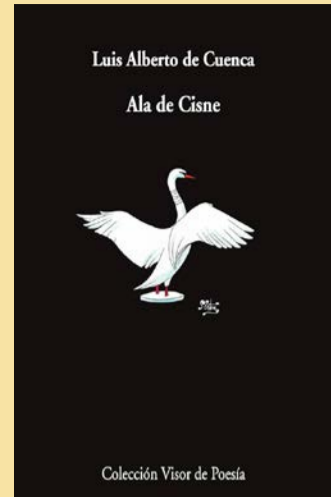
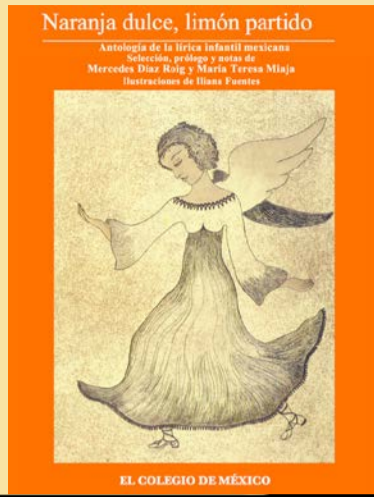




Ilustración de Arnaldo Orfila Reynal en Cuadernillo de homenaje a Alfonso Reyes (1948), extraída de Alfonso Reyes. *Iconografía* (1989).



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

UANL



**CULTURA
UANL**

