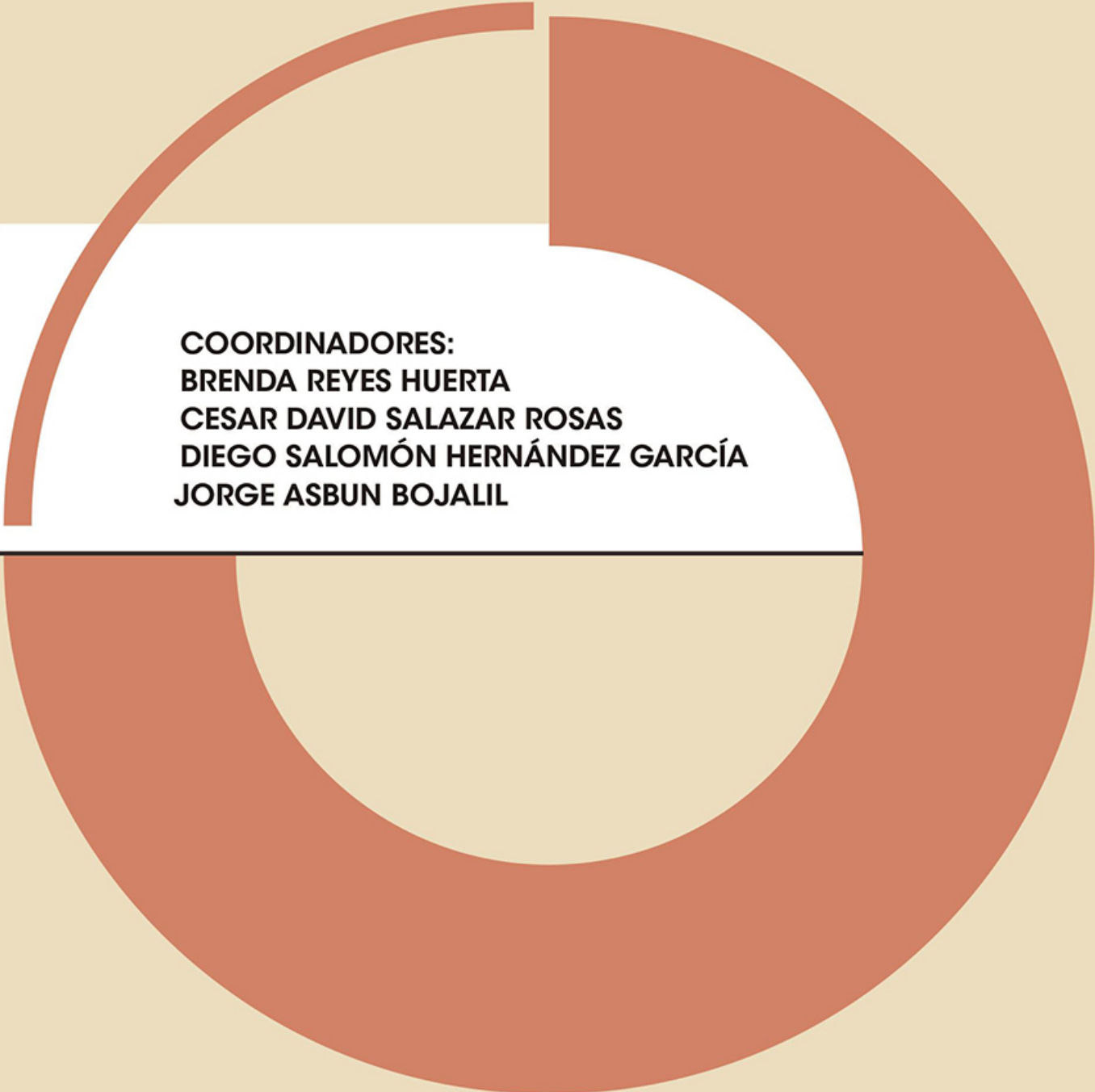


MICROPONENCIAS

TOMO I
DEL NUEVO SUBGÉNERO LITERARIO



COORDINADORES:
BRENDA REYES HUERTA
CESAR DAVID SALAZAR ROSAS
DIEGO SALOMÓN HERNÁNDEZ GARCÍA
JORGE ASBUN BOJALIL

MICROPONENCIAS

TOMO I DEL NUEVO SUBGÉNERO LITERARIO

Coordinadores:

Brenda Reyes Huerta

Cesar David Salazar Rosas

Diego Salomón Hernández García

Jorge Asbun Bojalil

MICROPONENCIAS

TOMO I DEL NUEVO SUBGÉNERO LITERARIO

Primera edición: 2025

DR © Ediciones del Lirio, S.A. de
Azucenas 10, Col. San Juan Xalpa
Alcaldía Iztapalapa, C.P. 09850, Ciudad de México
www.edicionesdellirio.com

Diseño de portada: Oliver Rosales
Cuidado de edición: Arlen Naomi Serrano Solache

ISBN: 9786078970421

Cada uno de los trabajos incluidos en el presente libro han sido arbitrados por separado a través del sistema de pares ciegos y dictaminados favorablemente para su publicación.

Microintroducción teórica a la *microponencia*

El gran secreto de la Breveridad es que no guarda ningún secreto

(Agustín Monsreal,
Breveridades y breverismos, 2017)

Desde hace bastante tiempo, el panorama del texto académico promueve la estandarización formal de la estructura de su contenido, ofreciendo al investigador y sus respectivos lectores una única manera de concebir la creación, consumo y difusión del conocimiento de corte literario. El texto se encuentra desprovisto de riesgos y, por lo tanto, de atrevimientos en su forma. Frente a este paisaje restrictivo y paradójico, sobre todo al tratarse de textos que problematizan la literatura, es decir, un fenómeno que constantemente redefine y reta sus propias fronteras genéricas, el Círculo Literario Cafetera Azul (integrantes participantes: Jorge Asbun Bojalil, César David Salazar Rosas, Brenda Reyes Huerta y Diego Salomón Hernández García), tuvo a bien generar la idea de crear el subgénero literario de las *microponencia*.

Una *microponencia*, como su nombre lo indica, pretende que con el menor número de palabras¹ se expongan de manera atractiva discusiones en torno a la literatura. Se recomienda que la estructuración de la misma conste de tres partes y que cada una abarque una cuartilla: una introducción al tema; el desarrollo concreto del mismo y sus respectivas conclusiones que, como lo indicaba en la convocatoria, constituyan en su conjunto un certero golpe interpretativo.

Es sencillo advertir el reto escritural que supone la *microponencia*, una de sus muchas exigencias es la de concentrar en un espacio mínimo el resultado de investigaciones e interpretaciones complejas. La *microponencia* se adueña del texto académico convencional,

reconfigurándolo desde dentro, derribando los prejuicios de contenido y forma. Aquí cada palabra cuenta y los autores deberán jugar inteligentemente sus piezas, ya que cuentan con pocas. Al momento de su presentación, este formato hace posible un mayor número de ponencias en un mismo coloquio, convocando, al unísono, la escucha atenta del auditorio.

The image is a flyer for a literary event. At the top, it features the logo of the Universidad Autónoma del Estado de México. Below this, the text reads: 'La Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México presenta: PRIMER COLOQUIO NACIONAL DE MICROPONENCIAS 2024'. The date '20 DE FEBRERO DE 2024' and location 'Facultad de Humanidades, Toluca, Estado de México' are also mentioned. The word 'Convocatoria' is prominently displayed in a large, bold font. The flyer is divided into several sections: 'Descripción' (Description), 'Selección y aclaraciones' (Selection and clarifications), 'Líneas temática' (Thematic lines), and 'Forma de participación' (Form of participation). The 'Descripción' section explains the purpose of the event and the format of the microponencias. The 'Selección y aclaraciones' section lists seven points regarding the submission and evaluation process. The 'Líneas temática' section specifies the thematic focus on Mexican literature from the 18th to the 21st century. The 'Forma de participación' section details the submission requirements, including the maximum length and the format of the presentation. At the bottom, there are three logos: the Universidad Autónoma del Estado de México, the Facultad de Humanidades, and the Círculo Literario Cafetera Azul.

Universidad Autónoma del Estado de México

La Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México presenta:

PRIMER COLOQUIO NACIONAL DE
MICROPONENCIAS 2024
20 DE FEBRERO DE 2024
Facultad de Humanidades, Toluca, Estado de México

Convocatoria

Descripción

Apostando por generar una nueva forma de acercamiento académico al campo de los estudios literarios, el Círculo Literario Cafetera Azul, el Cuerpo Académico Diálogos desde la literatura y la facultad de Humanidades, convocan a participar en el 1er Coloquio nacional de microponencias. La microponencia es una exposición completa, pero breve que problematiza la literatura, resulta atractiva para sus asistentes y se convierte en un reto escritural para sus autores. Debe constar, en su esencia con los elementos básicos de una ponencia (Introducción, desarrollo y conclusiones), pero llevados a su mínima expresión, pues será un golpe interpretativo que aporte una visión, pero que a su vez puntualice el enfoque y, también concentre el conocimiento y la forma de expresarlo en un tiempo que permita obtener, en un mismo día de coloquio, más del triple de posicionamientos y el mismo número de autoras y autores que en un formato clásico.

tres bloques: introducción, desarrollo y conclusión, destinando un espacio de 2 minutos para cada bloque.

Selección y aclaraciones

- I. Todos los trabajos (completos) deberán ser enviados al correo electrónico microponencias@gmail.com, colocando como asunto: Microponencias 2024. Se deberá incluir título de la ponencia, nombre del participante y línea temática.
- II. La convocatoria estará abierta desde la publicación de la presente hasta el 26 de enero de 2024 y no se aceptarán trabajos extemporáneos.
- III. Los trabajos enviados serán dictaminados por el comité evaluador que designen los organizadores y su dictamen será inapelable.
- IV. Los resultados se darán a conocer durante el 2 de febrero de 2024 vía correo electrónico. En caso de resultar seleccionado el trabajo deberán confirmar su participación, y si esta será presencial o a distancia, en un plazo no mayor a 5 días.
- V. Se otorgará constancia con valor curricular.
- VI. Los mejores trabajos serán considerados para una posterior publicación, solo se tomarán en cuenta para dicha propuesta editorial a aquellos participantes que asistan de manera presencial al evento.
- VII. Lo no previsto en la convocatoria será resuelto por el comité organizador.

Líneas temática

Narrativa, dramaturgia, poesía e invenciones varias pertenecientes a la literatura mexicana del siglo XVIII al siglo XXI.

Forma de participación

Se recibirán ponencias con una extensión máxima de 3 cuartillas, tipografía Arial a 12 puntos o interlineado 1.5. El tiempo de exposición de las ponencias no debe de ser mayor a los 6 minutos. Se sugiere dividir la presentación en

De manera oficial el día 9 de noviembre del 2023 se lanzó la convocatoria del Primer Coloquio Nacional de Microponencias a través de los perfiles en redes sociales de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. La respuesta de la comunidad científica-literaria fue mayúscula y se recibieron numerosas propuestas de *microponencias*. Como

resultado, el día 28 de febrero se celebró el I Coloquio Nacional de Microponencias 2024 el cual contaba con una gran cantidad de ponentes adscritos a diversas universidades del país, quienes en un lapso no mayor a los 6 minutos cada uno, problematizaron la poesía, el teatro y la narrativa de la literatura mexicana de manera exitosa. El I Coloquio Nacional de Microponencias nos ofrece como resultado este libro con la compilación de los mejores trabajos que se presentaron aquel día.

En esta compilación también se incluye la *microponencia magistral* de uno de los exponentes más importantes del *microrelato* en nuestro país: el maestro Agustín Monsreal. Quien acostumbrado a la *Brevedad* literaria y a la paradoja de construir infinitos e inagotables mundos con ínfimas cantidades de palabras, comprendió de buena manera el proyecto y aportó una profunda reflexión teórica de la *microponencia*, la cuál será valiosísima para aquellos autores venideros de las próximas ediciones.

Para ser fiel al concepto que proponemos no queda más que finalizar esta microintroducción, y que tal como buscan la microficción: dejar que el lector desmenuce con atención estas *microponencias*.

Lector, queda en tus manos esta nueva propuesta de concebir los textos académicos.

BRENDA REYES HUERTA

CESAR DAVID SALAZAR ROSAS

DIEGO SALOMÓN HERNÁNDEZ GARCÍA

¹ En el caso de esta primera edición los autores solamente podían hacer uso de tres cuartillas.

Un nuevo sueño realizado

Agustín Monsreal

La brevedad. La breve edad. La breveridad. El breverismo. La fragmentación. La hibridación. Es el signo, el ímpetu de nuestra era: la prisa, la velocidad, el vértigo de la vida que obliga al ser humano actual a ser usuario inevitable de la síntesis, de la concisión. Mediante los equilibrios de la breverización rescata y restaura, entre otras causas, la del hecho literario mínimo, fundacional. Permite, invita a aglutinar en sus formas múltiples a los géneros llamados menores por las mentes despreciativas y soberbias que confunden la extensión con la profundidad.

La minificción o microficción —como cada quien prefiera— posee vocación de relámpago, es un fragmento de eternidad que se complace en lo fundamental, no en la acumulación vana de sucesos, no en agregar, no en aceptar el maridaje en muchas ocasiones superficial con el anecdotismo. Junta voces y presencias innumerables, tanto inaugurales como consagradas, con el único y certero propósito de brindarnos una producción en prosa, en verso, en prosa poética, vasta, continua, incontenible, altamente veraz, significativa. Genera un asombro emotivo inmediato e intenso y va más allá de la lectura, pues induce a la reflexión sobre el tema, el asunto o la idea que postula el texto.

De este modo, la microficción o minificción se define y destaca por el empleo polifónico de la palabra escrita, donde predominan la brevedad, la fragmentación y la hibridación, estableciendo un decisivo modelo contemporáneo, un género literario que ha adquirido por méritos fidedignos, en muy pocos años, carta de naturalización internacional. Y este arte leal a lo mínimo narrativo, incluyente por excelencia, es casa de puertas abiertas en cuyos

espacios se mueven cómodamente otras disciplinas como: la fábula, el aforismo, la leyenda, la estampa, la viñeta, el epistolario, y aun poemas mínimos como el haiku, que encuentran en la hibridación un campo fértil para desarrollarse y mostrarse con impulsos nuevos a un público **ávido de recoger y avalar proezas en vez de consumir banalidades impuestas por las ambiciones comerciales.**

Ahora bien, se tiene por conocido que el telescopio empequeñece el universo, mientras que el microscopio lo agranda. Acudimos a esta sentencia para confirmar la presencia de este género primordial que requiere para su consecución no sólo de alto voltaje sino también de máxima precisión e incanjeable rigor creativo. No de otro modo se crean los prodigiosos miligramos literarios que expanden horizontes y hermanan culturas e ideales de todo el mundo. Tan es así, que hoy nos encontramos reunidos para celebrar el arribo de la microponencia al templo mayor de nuestras letras, particular y promisoria incursión en la miscelánea de la palabra escrita. Por si fuera poco, la microponencia, hasta donde me es dado colegir, extiende el campo de acción de la brevedad y otorga una habitación propia a la crítica y el ensayo en su formato miniatura, pues llena vitalmente un vacío y se presenta con un apetito de vida propia, un rigor inapelable y un íntimo sentido revelador de que aún hay muchas exploraciones lúdicas y minuciosas por hacer, muchos enigmas por poner al descubierto, muchos anhelos por ilustrar, muchos enigmas esperando ser descifrados, muchísimas nuevas audacias literarias para incorporar, muchas obras estelares por rescatar, enriquecer y dignificar, mediante pequeñas dosis, minúsculas extensiones del entendimiento y del conocimiento humanos.

Yo tengo para mí que la microponencia promete, en su propia denominación, ser esencialmente argumentativa, además de observar características indispensables como son el lenguaje, la elipsis, la narratividad, la metaficción, la intertextualidad, la atmósfera, los diálogos, la paradoja, así como juegos en claroscuro y descalabros a cielo abierto. Por supuesto, estas características

recurrentes no abarcan todo el mosaico de la ficción breve y pertenecen a ella por derecho natural, pero considero que han de conjuntarse pródigamente y servir de base para el estudio y la revelación de fuentes normativas de la microponencia, ya que suelen ser combinadas de modos inesperados y sorprendentes provocando efectos no pocas veces memorables en virtud de la emoción estética que despiertan, esto es la impresión instantánea que se instala sensiblemente en el lector.

La microponencia, asimismo, anuncia la incorporación y el trato inmediato con temas sustanciales: psicológicos, religiosos, políticos, familiares, económicos, deportivos, educacionales, entre otros. Llegará a sus propias conclusiones, obtendrá con la práctica la experiencia que le otorgue identidad y voz propia y permita a los microponencistas moverse pródigamente, manifestarse en originales combinaciones brevísimas de acontecimientos, reflexiones y amplias exaltaciones del espíritu que dicte el carácter objetivo y absoluto de las acciones, dimensiones y expresiones más vívidas de la humanidad de éste y de todos los tiempos.

Bienvenida, pues, la microponencia, y que tenga una larga, muy larga vida y perdurabilidad.

«Uno es el hombre»: declaratoria de principios de Jaime Sabines

Jorge Asbun Bojalil

Sabines es un poeta que cree en la poesía antes que en el poeta

Vicente Quirarte

Uno de los poetas más leídos de nuestro país fue y es sin duda Jaime Sabines; múltiples factores, algunos rastreables y otros no tanto, logran que tal o cual autora o autor establezcan un número de lectores determinado. En el presente escrito trataré de rastrear una de las posibles causas de lo anterior, y es que Jaime Sabines siempre fue considerado un poeta más cercano a la gente, a lo terrenal que a lo divino, al ser humano más que a la inspiración divina pero lo anterior no es sólo una percepción social, sino parte de una postura personal del poeta en cuestión.

Comencemos: cada poeta fundamenta su quehacer de muy diversas maneras y, por lo tanto, se concibe o asume en mayor o menor medida en tres grandes grupos: metafísicos, místicos o terrenales. Así, las y los poetas tienen una forma de concebirse en el mundo, de entender su estar y su ser, y buscan actuar en congruencia. El poema «Uno es el hombre» nos ayudará a rastrear la postura de Sabines al respecto.

En su primer poemario (*Horal, de 1950*) encontramos uno de los poemas que a mi parecer pudiera considerarse una temprana poética y declaración de principios, dicho poema comienza con una afirmación:

Uno es el hombre.

Uno sabe nada de esas cosas

que los poetas, los ciegos, las ramera,
llaman «misterio», temen y lamentan.²

Es de notarse que quien escribe se ha deslindado del poeta —a quien por cierto equipara con las ramera y los ciegos—, para asumirse simplemente como un hombre, en entrevista con Cristina Pacheco, Sabines afirma: «Soy simplemente un hombre que tiene lo que le da la vida: alegrías, esperanzas, dolores, amor. Me da lo mismo que le da a todo el mundo. Con esto quiero decirte que no hay diferencia entre el poeta y el hombre común»³

continúa:

Uno nació desnudo, sucio,
en la humedad directa,
y no bebió metáforas de leche,
y no vivió sino en la tierra
(La tierra que es la tierra y es el cielo
como la rosa rosa pero piedra).⁴

Este hombre que escribe parece desdeñar también al poeta (por añadidura las ramera y los ciegos), ya que dice que él nació desnudo (quién no nace de esta manera, me pregunto) y no bebió metáforas de leche. Entendemos, nuevamente por opuestos que no se enuncian pero que están presentes, que los tres grupos antes mencionados sí bebieron de esas metáforas lácteas que parecen haber nutrido un lenguaje figurado que nuestro hombre escritor no obtuvo. Más que lamentación, asume una posición de identidad que lo fortifica. Agrega que no vivió sino en la tierra, lo cual nuevamente nos haría preguntar dónde vivirán los poetas y demás grupos. El poema toma un giro inesperado al insertar entre paréntesis lo siguiente: *La tierra que es la tierra y es el cielo como la rosa rosa pero piedra.*

Ese paréntesis, esa voz que se inserta, que se asoma es la de un poeta que sí usa metáforas y su hermano menor: el símil; más aún, hace referencias intertextuales y míticas.—*Oh paradoja*— (Gorostiza, *dixit*⁵). Hay, al parecer, un conflicto entre el afuera —el hombre— y el adentro —poeta que quiere hacerse escuchar— así como una referencia a la máxima atribuida a Hermes Trimegisto⁶ : «Como es arriba es abajo»⁷. Que aquí se lee como *la tierra que es la tierra y es el cielo*. Finalmente, leemos: *como la rosa rosa pero piedra* (inspirado quizá en lo que la poeta estadounidense Gertrude Stein escribió en su poema «Sacred Emily»: *Rose is a rose is a rose is a rose*⁸), pero confrontando nuevamente los contrarios la suavidad de la rosa con la dureza de la piedra.

La voz del poeta, el paréntesis que mencioné anteriormente, se esconde, y nuevamente el hombre que escribe aparece, ese hombre, poeta involuntario quizá, poeta centrado y cercano a la gente, me atrevería a decir y no postrado en una especie de trono inalcanzable, se nos muestra como receptor y testigo humilde de los hechos: siempre con los pies *en la tierra*, nombra y da fe de lo que las cosas son, a su óptica, sensibilidad y/o conocimiento, y, indirectamente, lanza el mensaje de que todo ser humano podría, en mayor o menor medida, descubrir al igual que él.

Uno apenas es una cosa cierta
que se deja vivir, morir apenas,
y olvida cada instante, de tal modo
que cada instante, nuevo, lo sorprenda.⁹

Como todo poeta, agregaría que muy a pesar suyo, descubre y entrega; nombra:

Uno es el hombre que anda por la tierra
y descubre la luz y dice: es buena,
la realiza en los ojos y la entrega
a la rama del árbol, al río, a la ciudad,

al sueño, a la esperanza y a la espera.^{[10](#)}

El poeta, recalca, no es un creador (un dios o semidios), sino un recreador, no crea la luz, sólo la descubre y la redirige a los objetos para hacer visible lo, hasta entonces, invisible u oculto.

Hasta aquí el acercamiento a una declaratoria —forma de entender su quehacer— poética, que consiguió aplicar y llevar a buen término en toda su obra, logrando con esto, acercar sus creaciones a muchas personas que lo sentían y lo leían más cercano a ellos, a diferencia de otro tipo de escritura en el que el poeta se concebía como un ser más lejano a lo mundano y social, más único y especial. Así pues, él, el hombre con visión poética quiso dar fe de ese mundo, buscó mostrar y no demostrar como el propio Sabines escribiera en una de sus creaciones de *Diario semanal y poemas en prosa*: «No quiero convencer a nadie de nada»^{[11](#)}.

Referencias

- Sabines, J. (1999). *Recuento de poemas 1950/1993*. Joaquín Mortiz, Ciudad de México.
- Stein, Gertrude, *Geography and Play*, Four Seas Co., Boston, 1922.
- Mansour, Mónica, *Uno es el poeta. Jaime Sabines y sus críticos*, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, 1988.
- Gorostiza, José, (Edelmira Ramírez, edit.), *Poesía y poética*, ALLCA XX, Madrid, 1996.

^{[2](#)} Sabines, Jaime, *Recuento de poemas 1950/1993*, Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1999, p. 17.

^{[3](#)} Pacheco, Cristina, «La poesía, donde todos bebemos», en Mansour, Mónica, *Uno es el poeta. Jaime Sabines y sus críticos*, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, 1988, p. 284

^{[4](#)} Sabines, Jaime, *Recuento de poemas 1950/1993*, Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1999, p. 17.

[5](#) En el poema «Muerte sin fin», Gorostiza, José, (Edelmira Ramirez, edit.), *Poesía y poética*, ALLCA XX, Madrid, 1996, p. 380.

[6](#) Hermes, dios griego que fungía como el mensajero entre los dioses y la humanidad; Trimegisto significa «el tres veces grande», ya que posee el don de la triple sabiduría (física, mental y espiritual).

[7](#) Ver «El principio de correspondencia», en *El Kibalión de Hermes Trimegisto*, EDAF, Madrid, 2017.

[8](#) Stein, Gertrude, *Geography and Play*, Four Seas Co., Boston, 1922, pp. 178-188

[9](#) Sabines, Jaime, *Recuento de poemas 1950/1993*, Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1999, p. 17.

[10](#) Sabines, Jaime, *Recuento de poemas 1950/1993*, Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1999, p. 18.

[11](#) *Ibid.*, p. 123.

El amor en el cuento «Los sapos son pájaros que cantan» de Beatriz Espejo

Guillermo Bejarano Becerril

A Joy, como siempre

En la literatura, el tema del amor aparece constantemente en todos los tiempos y con grandes exponentes, por ejemplo, en la antigua Roma se tiene a Catulo o a Safo; en los Siglos de Oro, a Quevedo o a Cervantes; en Italia, a Petrarca; en Uruguay, a Mario Benedetti; en México, a Juan Rulfo, Rubén Bonifaz Nuño, Carlos Pellicer u otros tantos. Si bien se puede afirmar que el amor es un tema universal y que acontece en diferentes corrientes literarias o latitudes, esto no significa que el mensaje sea el mismo, pues —escritor, lector o individuo— cada uno comprende y entiende el amor a su manera.

Ahora bien, la intención del listado pasado radica en demostrar la idea de la universalidad; sin embargo, en ocasiones, se olvida que el amor también involucra o es partícipe en los niños y en las niñas, va desde el afecto a su familia, amigos, mascota, por un juguete, por una historia o más. Entonces, ¿acaso es correcto y posible hablar de una universalidad literaria si no se considera a las infancias dentro de este tema? Ocasionalmente, en algunas personas, ocurre que, cuando leen a estos escritores, creen que un niño no comprenderá el mensaje de los textos. Si bien se ha apostado por adaptar algunas de sus creaciones para niños, se olvida que existe un género literario pensado para ellos, es decir, los adultos no reconocen su propio espacio, ese lugar donde ellos pueden identificarse y reconocerse. El siguiente trabajo plantea analizar y aproximarse al tema del amor que se desarrolla en el cuento «Los

sapos son pájaros que cantan» de Beatriz Espejo, adscrito a la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ).¹²

¿Quién es Beatriz Espejo? y el encuentro con «Los sapos son pájaros que cantan»

Nacida en Veracruz, Veracruz, el 19 de septiembre de 1939, Beatriz Espejo es una ensayista, narradora, profesora e investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas (IIFL) de la UNAM. Cuenta con una extensa obra publicada y una amplia participación en antologías. De tal manera, el cuento que se analizará se recoge en el sexto número de la colección *Abriendo Brecha* del Instituto Electoral del Distrito Federal. Por si no fuera suficiente, dos premios literarios llevan su nombre, uno en Tlaxcala y otro en la ciudad de Mérida.

El cuento «Los sapos son pájaros que cantan» de Beatriz Espejo se narra desde un punto extradiegético y cuenta la historia del príncipe Xcambó, el cual está condenado a vivir en el exilio y en la soledad porque se encuentra marcado por su destino, que es amar. Según los sabios, en Xcambó radica la grandeza, pero también la ruina, la cual es el amor. Por tal razón, su padre construye un castillo con un laberinto lleno de trampas para que su hijo jamás pueda salir, ni tenga contacto con la gente. No obstante, el rey es estoico y enigmático entonces, le manda, a su hijo, un maestro que lo instruirá en las bellas artes, en el respeto y en el pensar. Así Xcambó crece desinteresado de las conquistas militares y humanas. Al no tener relación con el mundo, Xcambó siempre trata de saber qué hay más allá de su palacio y laberinto. El joven príncipe vive triste y melancólico: se pregunta cuándo será libre, hasta sus últimos días donde acontece algo extraordinario.

En una primera lectura y con todos los recursos que se presentan desde un inicio, es decir, paratextos (en específico dedicatorias) se puede deducir que la narración versará sobre el amor y que es un cuento pensado para las infancias de cierta zona geográfica de México: «Para Antonio Espejo Aguirre, que supo amar

y ser amado» / «Para los niños de la huerta de Yucatán / donde florecen toda clase de maravillas»¹³. Para este punto, después de los paratextos, no sorprende tanto leer el nombre del protagonista Xcambó, el cual en maya significa cocodrilo celeste, o la mención a la flora y la fauna que aparecen constantemente en la narración (loro, perico, tucanes, murciélagos, colibrí, lechuzas, golondrinas, henequén, entre otros) ya que desde un inicio se advirtió que la historia se desarrolla en Yucatán y que es para niños. Si bien el cuento recurre a muchos elementos de la zona también es interactivo con los lectores puesto que en un principio se anuncia que no es una historia normal, sino que para comprender ciertas cosas se debe saber a lo que se enfrenta Xcambó. Aunque pareciera ser un cuento sencillo es complejo porque se puede investigar el significado de cada ave y su función en la historia; sin embargo, eso cabe en otra investigación. Sobre la misma línea es imposible no pensar en las similitudes que el cuento tiene con los mitos clásicos porque aparecen elementos que remiten a ellos, por ejemplo, la cuestión del destino, el laberinto y la condena.

La narración muestra que el amor es malo, distrae y condena al ser humano; sin embargo, el cuento demuestra lo contrario, por más que a Xcambó se le limite, el amor siempre se manifiesta en él o lo vive de otra manera, que si bien no es el amor concretamente sí son conceptos que se le pueden atribuir, tal como son: el respeto, la empatía, la confianza y la esperanza, y eso queda comprobado en lo siguiente: «como era bondadoso [Xcambó], a su manera [el maestro] lo alejaba también de la crueldad, le enseñaba a hablar poco y pensar mucho [...] le hablaba de progreso, lo instruía en las leyes justicieras que deben de obedecerse, le decía que buscando el bienestar de nuestros semejantes encontramos el nuestro y le prohibía ofender a los sirvientes»¹⁴; o cuando su maestro le enseña poemas para distraerlo: «le enseñaba poemas con palabras ligeras y profundas que se aposentaban en el alma del muchacho y lo convencía todavía más de que el amor es un crimen que no puede realizarse sin cómplice»¹⁵. Pero, por más que trataban de alejar a

Xcambó del amor, más lo acercaban porque siempre estuvo en contacto con él.

Con todo lo anterior se puede afirmar que los niños son capaces de comprender un tema «complejo», según las perspectivas de cada adulto, como lo es el amor. Esto no significa que la literatura sea un canal o un medio de adoctrinamiento, pues se repetiría lo que hace años se promovió con los abecedarios ilustrados o toda aquella literatura moralizante o didáctica que se extendió en el medioevo y a la cual pocos podían acceder, tal como lo menciona, a manera de paráfrasis, Pedro C. Cerrillo¹⁶. El cuento de la mexicana Beatriz Espejo nos recuerda que todos los lectores, en especial los niños, son libres de elegir y de rebelarse contra la autoridad cuando no es conveniente, ya que el narrador en varias ocasiones pregona esas ideas, por ejemplo, se menciona «la libertad no es privilegio otorgado sin esfuerzo sino un hábito que debe conquistarse»¹⁷ o en esta otra: «Nadie ama sus cadenas aunque sean de oro puro»¹⁸. Por ello, invito a una reflexión sobre el actual estado de la LIJ, además de los cuentos de escritores y escritoras mexicanas que en tan pocas páginas desarrollan más de un tema. Finalmente, el amor en el cuento de Beatriz Espejo se entiende como la rebeldía, la curiosidad y las ansias de sentir, pues ni ningún ser humano debería de llegar tarde a ese banquete.

Referencias

- Cerrillo, Pedro C. (2016). *El lector literario*. Fondo de Cultura Económica (Colec. Espacios para la Lectura).
- Espejo, Beatriz. (2006). *Los sapos son pájaros que cantan*. Instituto Electoral del Distrito Federal (pp. 53-69).
- Vallejo, Irene. (2020). *Manifiesto por la lectura. Caligrafía del cuidado*. Siruela, (Biblioteca de Ensayo 84, (serie menor)).
-

[12](#) Desde la publicación de libros para niños como para jóvenes hasta el fomento a la lectura, en México se han presentado diferentes iniciativas para acercar y crear el gusto por la lectura y la literatura; sin embargo, estas no han funcionado como se desearía, ya sea por la poca difusión o una mala planificación: la lectura y los espacios se encuentran limitados y sesgados por una visión canónica o arcaica, es decir, a los niños, niñas y jóvenes se les dan lecturas no pensadas para ellos. Caso de esto es la colección de la editorial *Alas y raíces* y de la Secretaría de Cultura de México, proyecto que se presenta como una gran idea, pero que en el fondo parece ser todo lo contrario. Específicamente, estas publicaciones retoman a escritores «canónicos», poco leídos o muy estudiados por la crítica, que si bien construye una apertura y diálogo a lo que se encuentra encerrado y tomado por algunos, por qué hacerlo de estos autores y no de otros. Tal es el caso de los libros, por mencionar algunos, *Brochazo de sol* (1998) de Carlos Pellicer; *Alma mía de cocodrilo* (2000) de Efraín Huerta; *En los cabellos del árbol* (2001) de Elías Nadino; *El árbol habla* (2015) de Octavio Paz o *Cuando hablaba era contigo* (2018) de Rubén Bonifaz Nuño, los cuales, que, si bien están ilustrados por niños y jóvenes de diferentes partes del país, sólo presentan fragmentos —versos, poemas o relatos cortos— de la obra total de estos autores. Lo anterior indicarían que la selección se hizo con base en la hipótesis: «esto podría gustarles». Eso en el mejor de los casos, ya que sería difícil de afirmar que las lecturas «atraparon» a los jóvenes lectores o que comprendieron todo el texto. Si bien no se duda de la comprensión lectora o de la mediación entre lector y obra, sí se cuestiona que a ellos les haya atraído, gustado o fomentado el interés por la lectura como a estos artistas, ya que, como se sabe, en estos autores pululan intertexto o referencias de un alto vagabundo cultura que no siempre se entienden a la primera. Ahora bien, si existe la LIJ por qué las instituciones se han empeñado en hacer esto y no apuestan en verdaderas lecturas para niños, niñas y jóvenes, tal como lo sugiere Gustavo Martín Garzo en su libro *Elogio de la fragilidad*: «A los libros se llega como a las islas mágicas de los cuentos, no porque alguien nos lleve de la mano, sino simplemente porque nos salen al paso. Eso es leer, llegar inesperadamente a un lugar nuevo. Un lugar que, como una isla perdida, no sabíamos que pudiera existir, y en el que tampoco podemos prever lo que nos aguarda». Véase en Irene Vallejo, *Manifiesto por la lectura. Caligrafía del cuidado*. Introducción de Miguel Barrero Maján. España, Siruela, 2020, p.18. Martín Garzo muestra cómo el gusto o la atracción a la lectura se llega libremente y no por imposición de ideas. En este caso, que los adultos obliguen e impongan a los niños lecturas no hechas para ellos es casi como si se negara su existencia y se diera «lo que se tiene» porque no se investiga, no se reconoce a la LIJ como literatura y sobre todo porque no existe esa preocupación que se pregona por los niños, niñas y jóvenes, ya que se les limita, se les restringe y no se les permite que creen su propio juicio o gusto literario.

[13](#) Beatriz Espejo, «Los sapos son pájaros que cantan», editado por Valentín Almaraz Moreno, México, Instituto Electoral del Distrito Federal, 2006, p. 53.

[14](#) *Ibid*, p. 55.

[15](#) *Ibid*, pp. 58-59.

[16](#) Véase en Pedro C.Cerrillo, *El lector literario*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 62.

[17](#) B. Espejo, *op. cit.*, p. 59.

[18](#) *Ibid*, p. 57.

Aspectos intertextuales en dos relatos: «La cena» de Alfonso Reyes y «La casa» de Ana de Gómez Mayorga

Alejandro Cruz Ramírez

A la memoria de mi madre, Irma Ramírez Ramírez.

A la memoria de mi padre, Celestino Cruz Mote.

A mi hermano, Carlos Cruz.

A los tres, con amor eterno.

A lo largo de la historia del arte, en general, y de la historia de la literatura, en particular; los temas, tópicos y motivos han ido reutilizándose constantemente. Este hecho, por supuesto, no implica en ningún sentido que la originalidad no tenga cabida dentro de la creación; además, permite a los estudios literarios diseccionar, para su análisis, los elementos que componen una obra literaria. Los textos literarios dialogan entre sí, abrevan unos de otros para enriquecerse y dotar de contexto, fuerza y solidez al contenido. En este trabajo, me permito explorar la influencia que el relato de Alfonso Reyes tiene en «La casa» (1946) de Ana de Gómez Mayorga.

Alrededor de los años cuarenta, la tendencia literaria en Latinoamérica estuvo profundamente marcada por la presencia y el desarrollo de literaturas de irrealidad. En ese sentido, como apunta Lee Kyeong Min, el rumbo de la literatura en Latinoamérica puede dividirse en tres direcciones:

considerando los elementos fantásticos y fabulosos. Una sería el realismo fantástico con autores destacados como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares, y otra, el vanguardismo político o realismo mágico que incluye autores como Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. La

última sería lo real maravilloso, definida en el prólogo de la novela *El reino de este mundo* (1949) por Alejo Carpentier.¹⁹

Este hecho no implica, por supuesto, que antes de 1940 la literatura de irrealidad no se escribiera, sino que el realismo era la estética predominante en el campo cultural. «La cena» fue escrito en 1912 para ser posteriormente integrado a *El plano oblicuo* que se publicó en 1920. Es decir, el cuento de Alfonso Reyes se adelanta al auge de las literaturas de irrealidad que se suscitó alrededor de los años cuarenta. Como resulta natural, Reyes logró marcar un hito en la literatura que con el tiempo se ha ido revalorizando a través de los estudios de las literaturas de irrealidad. En este sentido, es posible descifrar en relatos posteriores la influencia de Reyes y así describir lazos intertextuales.

Ambos relatos, «La cena» (1912) y «La casa» (1946), comparten aspectos importantes en su configuración. Primero, por supuesto, los títulos: son cortos, formados por apenas dos palabras. En ambos casos, el título sugiere intimidad y cercanía; en segundo lugar, la acción inicia abruptamente *in media res* creando una atmósfera de indeterminación en donde el protagonista es obligado a moverse; en tercer lugar, la acción es motivada por una invitación: para Alfonso es una esquila que llega por correo; por su parte, para la narradora de Ana de Gómez Mayorga, un hombre de *aspecto de enterrador* le ofrece la posibilidad de cumplir su deseo. En este punto, es importante destacar que la esquila que llega a Alfonso por correo, y el hombre de *aspecto de enterrador*, cumplen la misma función: en los dos relatos la acción es motivada por su aparición. Además, la naturaleza de ambos eventos es inexplicable, contribuyendo a la configuración de una atmósfera enrarecida y permitiendo que se despliegue la ambigüedad en los textos.

En cuarto lugar, la acción acontece necesariamente durante la noche: para Alfonso, la hora de la cita está indicada en la esquila, «a las nueve de la noche»²⁰; para la narradora de «La casa», a pesar de su iniciativa de acudir en el momento en que dialoga con el

hombre de *aspecto de enterrador*, él mismo le hace saber que «la noche es la hora propicia»²¹. Desde luego, que la acción suceda por la noche no es gratuito pues tiene un peso simbólico, como explican Chevalier y Gheerbrant en el *Diccionario de los símbolos*:

Noche. Para los griegos la Noche (Nyx) es hija del Caos y madre del cielo (Ouranos) y la Tierra (Gaia). Engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño [...] Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida.²²

En quinto lugar, la puerta de la casa. Para Alfonso, se abre detrás de él presentándole un recuadro de luz que dibuja a su *lado la sombra de una mujer desconocida*. Para la narradora de Ana de Gómez Mayorga, la puerta se abre permitiendo que la mujer asome la cabeza en el vano; en ambos casos, la enunciación atribuye la acción a la puerta misma creando un ambiente enrarecido y misterioso. En este sentido, resulta importante resaltar el símbolo de la puerta. En la entrada correspondiente del *Diccionario de los símbolos*, Chevalier y Gheerbrant explican: «La puerta simboliza el lugar entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia un más allá»²³.

Es decir, con la acción recayendo en la puerta, y en el entendido de que el interior de la casa contiene otro mundo, un espacio de excepción, al que el protagonista fue invitado, es precisamente ese otro mundo el que se abre para Alfonso, en «La cena», y para la narradora de Ana de Gómez Mayorga en «La casa».

Por último, en sexto lugar, el tiempo, que contribuye en la configuración de un segundo paradigma de realidad trastocando el primer paradigma configurado en los relatos. En este punto, cabe destacar el funcionamiento de lo fantástico, según lo explica Tzvetan Todorov: «En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar»²⁴. Por supuesto, el tiempo no es el único elemento imposible de explicar por las *leyes naturales de ese mismo mundo familiar*; sin embargo, al ser el rasgo que ambos relatos comparten, se toma para ilustrar lo propuesto en el presente trabajo.

Es precisamente el hecho de que ambos personajes abandonen el espacio de excepción a la misma hora en que ingresaron en él lo que permite que el primer paradigma se trastoque intempestivamente. Es en esos momentos, cuando Alfonso escucha las nueve campanadas al llegar a su puerta —y advierte la *florequilla modesta* que él no cortó—, y cuando la narradora de Ana de Gómez Mayorga se da cuenta de que siguen siendo las ocho de la noche y la casa que habitó ha desaparecido, que se abren dos posibilidades, como explica Todorov:

El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconcemos.²⁵

Es posible afirmar que ambos relatos permanecen en el terreno de lo fantástico, pues en ninguno de los casos se ofrece una explicación que permita el acontecimiento, como advierte Todorov: «Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso»²⁶. Conservar la incertidumbre sobre la hora, que a su vez cuestiona si

el acontecimiento del relato sucedió o no sin ofrecer una explicación, permite la permanencia de ambos relatos en este terreno, pues según Todorov: «Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural»²⁷. Así, al conservar intacta la vacilación, este rasgo intertextual sostiene lo fantástico en ambos relatos.

Referencias

- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. (1986). *Diccionario de los símbolos*, Herder.
- Gómez Mayorga, Ana de. (2011). La casa. En *Nostalgia de lo recóndito*, (pp. 9-14). UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento editorial.
- Lee Kyeong Min. (verano 2006). La universalidad de Alfonso Reyes: un acercamiento a La cena, *Sincronía*, (39). <http://sincronia.cucsh.udg.mx/leeverano06.htm>
- Reyes, Alfonso. (1984). La cena. En *La cena y otras historias*, (pp. 7-13). Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- Todorov, Tzvetan. (2016). *Introducción a la literatura fantástica*, (5a. ed.). Ediciones Coyoacán.

¹⁹ Lee Kyeong Min, «La universalidad de Alfonso Reyes: un acercamiento a La cena», *Sincronía*, núm. 39, Verano 2006. Disponible en [<http://sincronia.cucsh.udg.mx/leeverano06.htm>].

²⁰ Alfonso Reyes, «La cena» en *La cena y otras historias*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1984, p. 8 [Lecturas Mexicanas, 46].

²¹ Ana de Gómez Mayorga, «La casa» en *Nostalgia de lo recóndito*, UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento editorial, Ciudad de México, 2011, p. 10 (Licenciado Vidriera, 45).

²² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986, pp. 753-754.

²³ *Ibidem*. p. 855.

[24](#) Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (trad. de Silvia Delpy), Ediciones Coyoacán, Ciudad de México, 5a. ed., 2016, p. 32.

[25](#) *Idem.*

[26](#) *Idem.*

[27](#) *Idem.*

La subversión trágica en *Ifigenia Cruel*, de Alfonso Reyes

Diego Salomón Hernández García

La *Ifigenia Cruel* de Alfonso Reyes demuestra con sus elementos estructurales y de contenido un profundo conocimiento de la tradición literaria helénica. Dividida en cinco tiempos, acompañada de dos paratextos («Breve noticia» y «Comentario a la “Ifigenia Cruel”») y escrita en verso reconfigura, no solo el mito de Ifigenia (ya abordado por Eurípides y Goethe), sino la concepción más clásica de la tragedia. La elección inicial de concebir a esta *neotragedia* como un «poema dramático» que recupera la usanza antigua de escribir en verso y de la necesidad de un coro, la apega a la tradición literaria, pero simultáneamente marca una ruptura con la concepción particular lírica y dramática de su época a través de esta hibridación genérica.

Con un amor a las vírgenes rebeldes, Reyes transforma a la Ifigenia altruista y heroica de Eurípides en una figura sublevada contra la prescriptiva de su formalidad trágica; esto sin deshacer la profundidad dramática, al aprovechar el primer tiempo para dar paso a la duda de sí misma y de su origen²⁸, sobre esta transformación la «Breve noticia» cumple una función contextual, ya que señala la «purificación» que ha sufrido Ifigenia a manos de Artemisa, alejándola de sí misma, de sus recuerdos y de su posibilidad de venganza. Hay un doble efecto análogo al palimpsesto²⁹, por un lado, uno de carácter metaficcional y metatextual realizado mediante la directa exhibición y autorreflexión de las estrategias literarias que se materializarán en la obra en «Breve noticia»; y, por otro lado, el palimpsesto aplicado directamente en el drama, Reyes se apropia de la figura mítica de Ifigenia y la purifica parcialmente de sus

intertextualidades pasadas, al negarle su memoria y, sobre todo, al imponer su indiferencia y rechazo al hado divino. Además de lo ya dicho acerca de la sacerdotisa de los Taúrides, Reyes sobrepone su modo de concebirla, no borrando del todo los elementos anteriores, pero sí adueñándose de su carácter futuro. «Y, en fin, llámele, a Ifigenia, Juana González, y ya estará satisfecho su engañoso anhelo de originalidad³⁰.

Consciente de estos «engañosos anhelos de originalidad», de la tradición griega y de una intención reapropiativa, su resultado no podría ser otro: una parodia, que, aunque mutilada de algún componente burlesco, se sirve de los elementos universales (de fondo y forma) de la tragedia griega. Se trata de una subversión particular, puesto que la innovación, el giro y la apropiación de la figura de Ifigenia están presentes, pero se generan a partir desde los elementos tradicionales y simbólicos. Esto se evidencia al realizar un análisis métrico a los diálogos/ poemas de los personajes que «sin realizar compromisos líricos entre lo antiguo y lo moderno»³¹ señalan constantes. Frente a las intervenciones de Ifigenia que, en palabras de Reyes: «están en verso libre, libérrimo, de tono incisivo y prosaico; [...] tallada a hachazos y, más que en madera, en roca»³². Orestes, mensajero de toda la tradición griega, opta por intervenciones que alternan entre los hexadecasílabos, pentadecasílabos y endecasílabos que ocasionalmente riman de manera consonante; esto es aún más evidente en el quinto tiempo, donde encarna características de la retórica y oratoria clásica, incluyendo un tono premonitorio.

En el aspecto simbólico, el mar adquiere una significación importante, representa una suerte de llamado del héroe, la tentación del destino, el umbral entre dos civilizaciones aparentemente antitéticas: Grecia y Táuride, y el espacio que convoca la anagnórisis: el reconocimiento de Orestes e Ifigenia. Encima de este mar atrapante y cautivador, oscurecido por la noche, se alzan las estrellas con «cualidades de trascendencia»³³ e iluminación. En este escenario cosmológico bipartita se desarrollará la obra y de ahí la

importancia de su final: «¡Oh mar que bebiste la tarde/ hasta descubrir sus estrellas:/ no lo sabías, y ya sabes que los hombres se libran de ellas! / (Ha anochecido. Las primeras luces se atreven)»³⁴.

Finalmente, frente al reproche que evocaba a la memoria histórica realizado por Orestes y la anagnórisis que le devuelve la memoria propia, Ifigenia decide retener la crueldad propia de una sacerdotisa e ignorar el agón, anulando sus efectos dramáticos y, al mismo tiempo, el destino trágico convencional: «¿Para que siga hirviendo en mis entrañas/ la culpa de Micenas, y mi leche/ crie dragones y amamante incestos»³⁵. Ifigenia si bien no renuncia a una violencia enmarcada en un contexto teopolítico, debido al hecho de preferir su papel de sacerdotisa, sí renuncia a su maternidad cuyo fin utilitario es la violencia³⁶. Reyes concretiza y condensa un proyecto social y cultural que aboga por una reconstrucción crítica de la realidad, idea muy propia de su modernidad intelectual y estética que pretendía difundir en México y América.

En conclusión, *Ifigenia Cruel* no es una transgresión total de la tragedia, sino una subversión elegante que se cimenta desde los pilares de la tragedia clásica. Un palimpsesto profundo, que abarca elementos diversos: desde la estructura del texto, la métrica, los personajes y el escenario, por decir algunos. Reyes logra darle la vuelta a la tragedia desde adentro, apropiándose de ella, convirtiéndola en una parodia mordaz, en una tragedia contenida, con un final silencioso. Frente a la inclinación armónica y rítmica, que Aristóteles señalaba como natural de la mimesis, Reyes contesta con un contracanto que subvierte las estructuras clásicas.

Referencias

Aristóteles. (1992). *Poética*. Gredos.

Arenas Monreal, Rogelio. (2010). *Ifigenia Cruel de Alfonso Reyes: un coloquio de sombras* (Tesis de doctorado). El Colegio de México, México, D.F.

- Barría González, Nicolás. (2012). *La reescritura de la conciencia: Ifigenia, la tinta trágica y el reverso de la libertad en Ifigenia Cruel de Alfonso Reyes*.
- Chevalier, Jean y Gheerbrabt, Alain. (2018). *Diccionario de los símbolos*. Herber, p. 360.
- Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos* (trad. Celia Fernández Prieto). Taurus.
- Reyes, Alfonso. (1959). *Obras completas X: Constancia poética*. Fondo de Cultura Económica, 1ª ed., pp. 311-359.
- Obras completas XIV: La experiencia literaria, Tres puntos de exegética literaria, Páginas adicionales*. (1962). Fondo de Cultura Económica, (1ª ed.), p. 129.
- Epistolario Alfonso Reyes/José María Chacón* (ed. Zenaida Gutiérrez Vega). (1976). Fundación Universitaria Española, p. 98.
- Teja, Ada María. (2004). Ifigenia Cruel de Alfonso Reyes, el poder femenino de romper el círculo de la violencia. *Revista del CESLA*, (6), pp. 237-273. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243359071015>

²⁸ Cfr. Alfonso Reyes, *Obras completas XIV: La experiencia literaria, Tres puntos de exegética literaria, Páginas adicionales*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1ª ed., 1962, p. 129.

²⁹ Noción ya aproximada, como recreación de la intimidad del poeta, en: Rogelio Arenas Monreal, «Ifigenia Cruel de Alfonso Reyes: un coloquio de sombras» (dir. Dr. Rafael Olea Franco). El Colegio de México, México, D.F., 2010. [Tesis de doctorado]

³⁰ Alfonso Reyes, *Obras completas X: Constancia poética*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1ª ed., 1959, p. 351.

³¹ *Ibid.* p.352.

³² *Epistolario Alfonso Reyes/José María Chacón* (ed. Zenaida Gutiérrez Vega). Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976, p. 98.

³³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrabt, *Diccionario de los símbolos* (trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez). Herber, Barcelona, 2018, p. 360.

[34](#) Alfonso Reyes, *Obras completas X: Constancia poética*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1ª ed., 1959, p. 350

[35](#) Alfonso Reyes, *Obras completas X: Constancia poética*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1ª ed., 1959, p. 347

[36](#) Ada Maria Teja, «Ifigenia Cruel de Alfonso Reyes, el poder femenino de romper el círculo de la violencia». *Revista del CESLA*, no. 6 (2004):237-273. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243359071015>

Crítica y violencia: la metapoesía en «Estado de sitio» de Óscar Oliva

Edwin Guillermo Pérez Flores

a Jocelyn

«Hay dos clases de poetas modernos: aquellos, sutiles y profundos, que adivinan la esencia de las cosas (...) y aquellos que se tropiezan con una piedra y dicen “pinche piedra”»³⁷. Esta aclaración de Jaime Sabines en «Maltiempo» presenta las dos posturas estéticas más evidentes de la poesía mexicana en la segunda mitad del siglo XX: la poesía autorreferencial, de perfección formal, abstracción metafísica, hermética, y la social, de compromiso político, con un lenguaje «sencillo», sentimental.

La primera fijó con base en la selección de la antología *Poesía en movimiento* y el aparato teórico de *El arco y la lira* de Octavio Paz «un canon [el de la lírica mexicana] sustentado en la autosuficiencia del lenguaje poético»³⁸. Con esta concepción de poesía se censuró sutilmente a toda obra poética cuyo contenido, en lugar de buscar el sentido trascendental del ejercicio creativo, representara las crisis sociales y políticas del periodo histórico denominado el «Milagro mexicano». Esta represión literaria era un reflejo de la represión política que las instituciones del Estado mexicano utilizaban para desarticular cualquier movimiento médico, ferrocarrilero o estudiantil que luchara por el reconocimiento de sus derechos y garantías constitucionales.

Estado de sitio de Óscar Oliva, libro galardonado en 1971 con el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes, se concibió a partir de la comprobación no sólo de que la utopía prometida por la Revolución cubana era imposible de materializar, sino de que el

lenguaje poético era insuficiente incluso para aprehender el entorno inmediato. Este descubrimiento provocó una transición estética en la obra de Oliva, que pasó de emplear en *La espiga amotinada* el apóstrofe lírico (de la poesía de compromiso político) para instruir al lector en el marxismo³⁹ a utilizar la exposición del proceso de composición del poema (de la poesía autorreferencial) para evidenciar en la artificialidad del poema la del Estado mexicano y reencontrar el vínculo entre las palabras y las cosas.

Fundada en el comentario de los propios componentes de un enunciado de la función metalingüística⁴⁰ y la incorporación de reflexiones teóricas en la obra misma de la metaliteratura⁴¹, la metapoesía, como tema, es «el discurso poético cuyo asunto (...) es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público»⁴² y responde a la crisis epistémica y existencial de episodios históricos de violencia exacerbada⁴³. Además, la tipología de la perspectiva metapoética de Antonio Pérez Bowie explica las variaciones temáticas (se usarán 3 de las 5 planteadas) de la metapoesía en *Estado de sitio*, donde aparece constantemente un sujeto lírico, que es poeta, autoanalizando los textos que ahí se producen.

En «El artista (2)», la voz lírica, a punto de culminar su trabajo poético con base en *Las meninas* de Diego Velázquez, revela que desconoce cómo terminarlo. Esto lo hace circunscribirse al núcleo temático «El poema sobre el poema» de la tipología de Pérez Bowie, ya que provoca «la mostración del poema en su hacerse»⁴⁴. Es decir, el sujeto lírico hace una metáfora para comentarla, encontrando la norma literaria dominante (la autosuficiencia del lenguaje) y subvirtiéndola mediante el absurdo: con el lenguaje decimos inevitablemente las mismas cosas de la misma forma. Así, la voz lírica declara el «estado de sitio» para infringir, como el Estado, los derechos constitucionales, las convenciones estilísticas, gramaticales, culturales y resignificar el lenguaje poético:

¿Has terminado? No sé. ¿He terminado? [...]

Por fortuna no sé cómo escribir los últimos renglones.

Nada se me ocurre.

Vamos a ver:

Tus cabellos son la desnudez.

No está mal. ¿Pero no he leído esto en alguna parte?⁴⁵

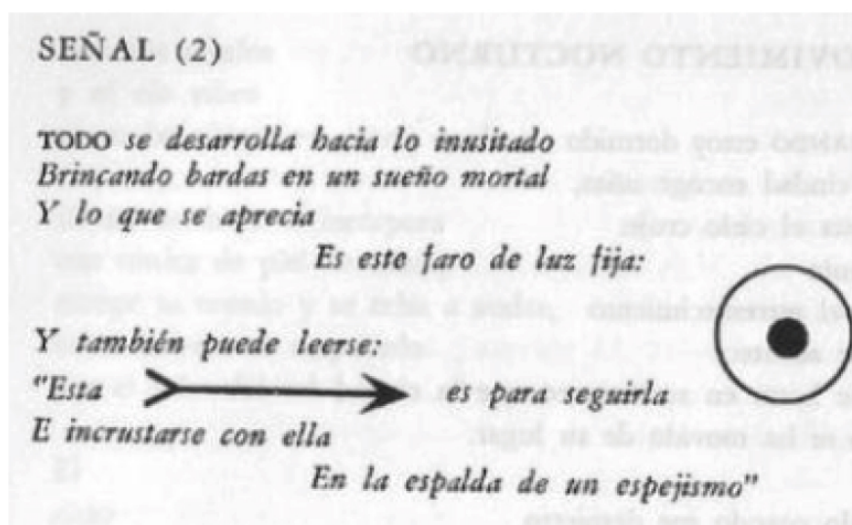
A la metapoesía se le reclama su alejamiento de la realidad, pues su contenido común es el esbozo de una poética o la experiencia de escribir. El poema «Manifestación», clasificado dentro de la variación temática «La imposibilidad de decir», refuta lo anterior. Esto se debe a que logra que su mensaje exprese paradójicamente «la ausencia de mensaje»⁴⁶, entendida como el regreso «al silencio primigenio y significativo»⁴⁷, mediante la cita, en mayúsculas, de una frase de la convocatoria de La Marcha del Silencio realizada en el contexto del Movimiento de 1968. Con ella, no sólo se establece la paradoja de que el silencio posea entre las balas el único sonido audible para el gobierno Diazordista, sino que nos vuelca sobre la materialidad de la palabra (fonemas, morfemas, lexemas) para criticar y expandir los límites del lenguaje verbal con la economía de elementos retóricos, las pausas, el fragmentarismo y la ausencia de redundancias:

HA LLEGADO EL DÍA EN QUE EL SILENCIO
ES MÁS ELOCUENTE QUE LAS PALABRAS
QUE AYER ACALLARON LAS BAYONETAS.

Contra las apariencias, el silencio
mantiene enteramente compactas.⁴⁸

Oliva, en la tarea de que las palabras se correspondan de nuevo con las cosas, nota que aquellas, carentes ya de significado, se transforman en un objeto que solo adquiere sentido al exhibir su materialidad. Por esto, el poeta ocupa la topografía de la página, la tipografía y algunas figuras geométricas para evidenciar los componentes de su poema visual, así como su proceso de creación,

como indica el núcleo temático «El protagonismo de la materia gráfica». De modo que, en «Señal (2)», el verso «Es este faro de luz fija» no basta para generar en el lector la imagen del «faro», sino que se emplea el círculo negro de la derecha para dibujar la torre vista desde una toma aérea; y el blanco, para pintar la luz que ilumina el lugar donde se erige, sugiriendo como técnica creadora el collage, ya que busca la yuxtaposición de elementos pertenecientes a materiales y medios artísticos distintos⁴⁹. Además, esas figuras recuperan lo sintético y polisémico de la poesía al conseguir que los círculos reproduzcan las posibles acepciones de la palabra «faro»: una torre, el foco de un auto, un farol. Por tanto, se perfila la representación verbal y visual de un mismo objeto como la forma de resignificar el lenguaje poético:



[50](#)

Estado de sitio, al demostrar la existencia del compromiso político de una poesía que aparentemente habla sólo de ella misma, desvanece el antagonismo entre la lírica social y autorreferencial de los años 60 y propone, al reflexionar en el mismo poema sobre sus elementos intra/ extraliterarios y su proceso de creación, una más ecléctica; en la que conviven «varias tendencias entre las cuales cada poeta indaga nuevas posibilidades artísticas»⁵¹. Asimismo, poetas mexicanos contemporáneos como Balam Rodrigo y Sara

Uribe, en el contexto de la violencia del narcotráfico, recuperan y enriquecen los recursos metapoéticos de *Estado de sitio* con el uso del palimpsesto y la intervención de textos no poéticos. Esta producción metapoética actual obliga a generar las herramientas teóricas necesarias para analizarla y responder así a las preguntas de qué, quién y para qué se escribe poesía en este México ahogado en sangre.

Referencias

- Aguilera López, Jorge. (2010). *Más allá de la marginación, existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana: un estudio de Enrique González Rojo* (tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, TESIUNAM, 132.248.9.195/ptb2011/enero/0665766/Index.html.
- Carnero Arbat, Guillermo. (1983). La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano, *Revista de Occidente*, pp. 43-60.
- Estudillo, Luis Martín. (2003). Hacia una teoría de la metapoesía, *Revista de estudios hispánicos*, 30(2), pp. 141-152.
- Franco Rodríguez, Ali Hassan. (2018). *Hay que heredar la tierra, hermanos. El poeta y el hombre nuevo en La Espiga Amotinada* (Tesina). Universidad Autónoma Metropolitana, drive.google.com/file/d/1QQnMQupdYI71pv8g50Wu4wtGUuf_vyJc/view.
- Giovine, Andrea. (2007). *El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia* (tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, TESINUNAM, 132.248.9.195/pd2008/0625393/Index.htm.
- Hyeon-Kyun, Kim. (2002). Poesía mexicana de las décadas del 1960, 1970 y 1980: una nueva postura ante la realidad y el arte: 1960-1980, *Revista Iberoamericana*, 13, pp. 71-90.
- Jakobson, Roman. (1988). El metalenguaje como problema lingüístico. En *El marco del lenguaje*, Fondo de Cultura

Económica, pp. 81-91.

Montero Corrales, Christofer. (2021). *Metaliteratura en la poesía y en la narrativa centroamericana a partir de Este feliz que escribe de Gustavo Solorzano Alfaro y Cuaderno de Tokio de Horacio Castellanos* (tesis de Maestría). Universidad Nacional de Costa Rica, hdl.handle.net/11056/22767.

Oliva, Óscar. (1986). *Estado de sitio y otros poemas*, Joaquín Mortiz.

Pérez Bowie, José Antonio. (1994). Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea). *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, coordinado por José Ángel Fernández Roca et. al. 2, pp. 237-248.

Pérez Flores, Edwin Guillermo. (2023). *Escribo, pues, para ganarle a la vida: la metapoesía en Estado de sitio de Óscar Oliva* (tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, <http://132.248.9.195/ptd2023/marzo/0837372/Index.html>.

Ruiz, Mariana. (2019). *La huella del poema. Lectura deconstructiva en la obra metapoética de Leopoldo María Panero* (tesis de Maestría). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, hdl.handle.net/20.500.12371/4602.

Sabines, Jaime, *Recuento de Poemas 1950/1973*, Joaquín Mortiz, 1997.

³⁷ Jaime Sabines, *Recuento de poemas 1950 / 1973*, Joaquín Mortiz, 1997, p. 225.

³⁸ Jorge Aguilera, *Más allá de la marginación, existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana: un estudio de Enrique González Rojo*, 2010, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de Maestría, p. 40.

³⁹ Alí Franco, *Hay que heredar la tierra, hermanos. El poeta y el hombre nuevo en La Espiga Amotinada*, 2018, Universidad Autónoma Metropolitana, tesina, p. 51.

⁴⁰ Roman Jakobson, «El metalenguaje como problema lingüístico», *El marco del lenguaje*, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 86.

- [41](#) Christofer Montero, *Metaliteratura en la poesía y en la narrativa centroamericana a partir de Este feliz que escribe de Gustavo Solorzano Alfaro y Cuaderno de Tokio de Horacio Castellanos*, 2021, Universidad Nacional de Costa Rica, tesis de Maestría, p. 37.
- [42](#) Guillermo Carnero, «La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano», *Revista de Occidente*, 1983, p. 57.
- [43](#) Luis Estudillo, «Hacia una teoría de La metapoésia», *Revista de estudios hispánicos*, vol. 30, núm. 2, 2003, p.142.
- [44](#) José Antonio Pérez, «Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)», *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, coordinado por José Ángel Fernández Roca *et. al.* vol. 2, 1994, pp. 239.
- [45](#) Óscar Oliva, *Estado de sitio y otros poemas*, Joaquín Mortiz, 1986, p. 126.
- [46](#) Pérez, *op. cit.*, p. 243.
- [47](#) Mariana Ruiz, *La huella del poema. Lectura deconstructiva en la obra metapoética de Leopoldo María Panero*, 2019, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, tesis de Maestría, p. 18.
- [48](#) Oliva, *op. cit.*, p. 73.
- [49](#) Andrea Giovine, *El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia*, 2007, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de Maestría, p.57.
- [50](#) Oliva, *op. cit.*, p. 66.
- [51](#) Kim Hyeon-Kyun, «Poesía mexicana de las décadas del 1960, 1970 y 1980: una nueva postura ante la realidad y el arte: 1960-1980», *Revista Iberoamericana*, vol.13, 2002, p. 82.

Del cuerpo, la enfermedad y la identidad en la visión artística de Juan García Ponce

Mario Rios Villegas

En 1967 al escritor mexicano Juan García Ponce se le diagnosticó esclerosis múltiple, y escuchó a su neurólogo decirle que sólo le quedaban seis meses de vida, inmediatamente pensó en el suicidio, pero sobreponiéndose a la noticia pensó: «A mí ninguna porquería de enfermedad me va a vencer». Vivió treinta y seis años más de intensa vida creativa en medio de una parálisis muscular creciendo a cuentagotas⁵². Lo recuerdo sentado en su silla de ruedas leyendo sus textos en el auditorio de la UAM Iztapalapa a mediados de los años 70's del siglo pasado. En esa época su voz aún era nítida y podía manejar las cuartillas con facilidad. Me sorprendió en medio de mi juventud e ignorancia que de ese personaje pudiera surgir una prosa erótica lindante con la pornografía. En esos momentos sólo conocía sus análisis de obras plásticas publicados en la revista *Plural* de Octavio Paz, confieso nunca me gustaron, pero ello sirvió para aumentar mi mayor sorpresa y admiración ante un artista capaz de caminar virtuosamente en la cuerda floja que separa lo permitido de lo prohibido. A través de mis lecturas de algunas obras de Klossowski y Bataille, los cuales se encontraron entre los autores favoritos de García Ponce, creo poder ahora comprender mejor su obra, la cual se me muestra como la visión artístico-filosófica sobre la identidad humana en su multiplicidad anclada en la unidad del cuerpo humano con su sensibilidad fuente del deseo, tanto creativo como destructivo. La literatura para él se emparenta con el ritual, ambos tienen como función ampliar las fronteras creativas de la experiencia humana.

García Ponce fue un destructor de límites, unió lo fantástico con lo real, al igual que abolió la frontera entre arte erótico y la pornografía. Su genialidad unida a su enfermedad agudizó su visión, creando una distancia con respecto a los juegos creadores de la sociabilidad humana. Sueño y realidad se confunden, soñamos despiertos y somos lúcidos bajo el poder contundente de las imágenes generadas por nuestros sueños. La vida de sus personajes vive en su narrativa al interior de un plasma que los une y los confunde, el erotismo disuelve y multiplica, nos une y nos separa. Incluso, existe en la obra de Juan una imagen más difícil de asimilar por su sencillez y genialidad, en ella todos sabemos, pero fingimos, representamos: «Entonces la vida es una ficción; pero la percepción de su apariencia la convierte en realidad y entonces esa ficción es la realidad»⁵³. Así se muestra el poder del cuerpo y sus percepciones, necesariamente subjetivas, para la construcción de la realidad. Las imágenes del ojo y de los sueños con su capacidad de evidencia sintética crean la realidad. Paradójicamente, a través del erotismo, de la evidencia sensible máxima del cuerpo, se logra tocar lo no visible, la unidad corporal desaparece, y «nada puede sustituirla y el sistema de relaciones se extiende sin llegar a ningún término. Los puros espíritus no existen»⁵⁴.

En conclusión, García Ponce unió ética y estética al tratar de ampliar el campo de la experiencia humana, dándole un sentido y alimentando su ser vital. Esa es la función de la literatura, la cual juega el papel del mito en las culturas modernas, ella expresa lo indecible. En alguna ocasión declaró: «No soy un escritor “decente”, aunque sí en la medida en que considero como una de las obligaciones de la literatura abrir el campo de la experiencia, haciendo decente, mediante la palabra y la forma, lo que antes no lo era»⁵⁵. En sus textos buscó darles más autenticidad a las relaciones humanas, planteándose objetivos que expresados por él resultaban filosóficos como la indagación sobre «la libertad extrema frente a las exigencias del mundo, frente al problema del tiempo, frente al

problema de la fugacidad de la vida, frente a las necesidades que trae consigo»⁵⁶. Se volvió obsesivo sobre los temas de la otredad, el amor, el erotismo, la muerte, la locura y la identidad. Su extraordinaria inteligencia potenciada por la inmovilidad creciente de su cuerpo agudizó su mirada sobre la vida humana haciendo creíble la cita de Novalis que aparece en una de sus novelas: «El mundo se hace sueño; el sueño se hace mundo»⁵⁷. Su lucidez cargada de aparentes repeticiones y obsesiones amenazó en su obra lo que comúnmente esperan los lectores de una narración literaria. Sus personajes son parte de un mundo plástico musical erótico en el que los cuerpos se confunden, se interpenetran, y todo resulta fugaz y a su vez es lo mismo.

Referencias

- Castillo, M. E. (2016). 'La intención última' en *Crónica de la Intervención de Juan García Ponce*. *Saga Revista de Letras*, (6), pp. 27-67.
- García Ponce, J. (1966). *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos: Juan García Ponce*. Empresas Editoriales, S. A.
- García Ponce, J. (1999) [1972]. *La invitación*. Editorial Joaquín Mortiz.
- García Ponce, J. (2000) [1982]. Las voces de Tlatelolco. *En Las huellas de la voz. Imágenes literarias*, 2. Editorial Joaquín Mortiz, pp. 52-58
- Crónica de la intervención I. (2014) [1982]. F.C.E. epub.
- Crónica de la intervención II. 2014b [1982]. F.C.E. epub.
- Poniatowska, E. (18 sept. 2016). UC-Mexicanistas rinde homenaje a Juan García Ponce en Uxmal, *Proceso*. <https://www.jornada.com.mx/2016/09/18/opinion/a03a1cul>.
- Juan García Ponce y su larga enfermedad. (30 dic. 2003). *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/cultura/2003/12/30/juan-garcia->

[ponce-su-larga-enfermedad-81472.html](https://www.proceso.com.mx/cultura/2003/12/30/juan-garcia-ponce-su-larga-enfermedad-81472.html).

Juan García Ponce. El placer de la mirada [Documental]. (dic. 2019).
tvmacay, <https://youtu.be/sZODTWdAxKQ>.

⁵² Proceso, «Juan García Ponce y su larga enfermedad», 30 dic. 2003, s/p. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/cultura/2003/12/30/juan-garcia-ponce-su-larga-enfermedad-81472.html>.

⁵³ J. García Ponce, *Crónica de la intervención II*, México, F.C.E epub, 2014b [1982], p. 615.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 650.

⁵⁵ Proceso, *op. cit.*, s/p

⁵⁶ tvmacay, «Juan García Ponce. El placer de la mirada», documental, dic. 2019. Recuperado de <https://youtu.be/sZODTWdAxKQ>.

⁵⁷ J. García Ponce, *La invitación*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1999 [1972], p. 8.

Umbrales, géneros literarios y minificciones: recados, avisos y otras estructuras transculturales

Omar David Avalos Chávez

La minificción ha sido considerada como el género del siglo XXI debido a sus características, entre las que se contemplan la brevedad, que parece haber heredado del fragmentarismo de las vanguardias, como indica Lauro Zavala (2008), hibridez literaria, dominante narrativa, capacidad para entremezclar elementos del ensayo de forma paródica o poética; ese regusto por usar la ironía, por cambiar de estructuralmente polisémica o de sentido.

Dolores Koch, Violeta Rojo y el mismo Zavala han propuesto que para ser breves se necesitan hibridez, intertextualidad, elipsis, parodia e ironía. Koch sugiere usar personajes ya conocidos, incluir en el título elementos propios de la narración que no aparecen en el texto del relato, proporcionar el título en otro idioma, tener por desenlace rápido un coloquialismo inesperado o una palabra soez, hacer uso de la elipsis, utilizar un lenguaje cincelado, escueto, a veces bisémico, pero sobre todo usar un formato inesperado para elementos familiares, formatos extraliterarios, parodiar textos o contextos familiares.

De acuerdo con Francisca Noguero, «los géneros de la brevedad se desarrollaron [...] a partir del Modernismo, como lo demuestra la proliferación en el fin de siglo de libros de crónicas, de poemarios en prosa»⁵⁸ primero, y luego en «volúmenes que reunían una *literatura de cascajo*». Esto es, un intento milenario por ajustar la naturaleza de los textos.

La apropiación aprovecha la transgresión a la famosa «ley del género» fijada en el siglo XI, crea estructuras híbridas que superan categorizaciones puristas y

sistemas taxonómicos de clasificación. [...] Es un sistema de desmantelamiento genérico y reconstrucción de géneros que, por no haber sido aún admitidos en el canon, no suelen recibir el escrutinio crítico que merecen.⁵⁹

Este uso de formatos extraliterarios conlleva un intercambio entre culturas, es transculturación literaria, apropiación cultural y «vandalismo literario» como una forma violenta de alterar las estructuras de los géneros, en este caso del cuento, al enfrentar las temáticas y tendencias sociales, literarias, tecnológicas, mediáticas y virtual con la fragmentariedad y la especialización, lo cotidiano y accesible. Cada elemento de la realidad contiene expresividad y literacidad: son nuevas formas de escritura, formatos adecuados para su expresión, nuevos puntos de vista.

Desde estos «espacios en resistencia» la forma de los textos cambia y quedan fuera del canon... pero cerca de los lectores porque cada intención de cada texto es respuesta a la pragmática y textualidad desde la apropiación, ocupación y uso de la tradición literaria. Los textos de Juan José Arreola denotan ello puesto que, además de breves, comparten esos umbrales, como veremos a continuación:

De L'OSSERVATORE – Nota periodística

A principios de nuestra Era, las llaves de San Pedro se perdieron en los suburbios del Imperio Romano. Se suplica a la persona que las encuentre, tenga la bondad de devolverlas inmediatamente al Papa reinante, ya que desde hace más de quince siglos las puertas del Reino de los Cielos no han podido ser forzadas con ganzúas.⁶⁰

De Chuluapan – Chisme, reseña, aviso, oralidad

Yo señor, soy de Chuluapan, para servir a usted. Le recomiendo que vaya por allá si le gusta tratar con gente franca. Si les cae mal, se lo dicen en su cara y a lo mejor hasta lo matan, pero eso sí, frente a frente. Claridosos, como nosotros decimos. Los chivos, los puercos y las gallinas andan sueltos por la calle

pepenando los desperdicios y nadie se los roba, porque allá no hay ladrones. Pero eso sí, como dice el dicho, encierre usted sus gallinas si no quiere que las pise mi gallo.⁶¹

Bíblica – *Misiva, epístola, Cantar de los cantares, recado, aviso*

Levanto el sitio y abandono el campo... La cita es para hoy en la noche. Ven lavada y perfumada. Unge tus cabellos, ciñe tus más preciosas vestiduras, derrama en tu cuerpo la mirra y el incienso. Planté mi tienda de campaña en las afueras de Betulia. Allí te espero guarnecido de púrpura y de vino, con la mesa de manjares dispuesta, el lecho abierto y la cabeza prematuramente cortada.⁶²

Receta casera – *receta*

Haga correr dos rumores. El de que está perdiendo la vista y el de que tiene un espejo mágico en su casa. Las mujeres caerán como las moscas en la miel. Espérelas detrás de la puerta y díglele a cada una que ella es la niña de sus ojos, cuidando de que lo oigan las demás, hasta que les llegue su turno. El espejo mágico puede improvisarse fácilmente, profundizando en la tina del baño. Como todas son unas narcisas, se inclinarán irresistiblemente hacia el abismo doméstico. Usted puede entonces ahogarlas a placer o salpimentarlas al gusto.⁶³

En resumen, los géneros y estructuras no literarios son mecanismos culturales, literarios e intertextuales que orienta su propia lectura o interpretación. Este «contexto» determina las producciones significativas, pues no sólo los sujetos producen los discursos, sino que también son un producto de ellos. El cambio en los paradigmas, la reinención de los signos y los fenómenos sociales también usan las formas de esta época: el fragmento es como la literatura —a través de la minificción— se apropia de una visión particular del mundo. Autores, personajes, textos, hitos, noticias, hechos, escenarios posibles, mundos ficticios conviven en una era donde estamos al tanto de lo que acontece en los lugares más remotos e inaccesibles: la *panopticanización* social.

Bibliografía

Arreola, J. J. (1971). *Palíndroma*. J. Mortiz.

Arreola, J. J. (2003). *Prosodia y variaciones sintácticas*. FCE.

Arreola, J. J. (2015). *La feria*. Booket.

Noguerol, F. (2000). Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX. *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, (1).

Rueda, A. (1986). El cuento hispanoamericano actual: operaciones de desmantelamiento. *Revista Insula*, (512-513), pp. 29-31.

[58](#) Francisca Noguerol, Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX. *El cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, 2000.

[59](#) Ana Rueda, El cuento hispanoamericano actual: operaciones de desmantelamiento. *Revista Insula*, 1986, (512-513), pp. 29-31.

[60](#) Juan José Arreola, *Prosodia y variaciones sintácticas*. FCE, 2003.

[61](#) Juan José Arreola, *La feria*. Booket, 2015.

[62](#) Juan José Arreola, *Palíndroma*. J. Mortiz, 1971.

[63](#) *Idem*.

Violencias inesperadas en «Dos fantasías» de Patricia Laurent Kullick

Claudia Maribel Domínguez Miranda

El tema de la violencia es quizá uno de los más presentes en la literatura mexicana del siglo XXI. Escritoras y escritores que ya podríamos considerar canónicos lo representan tanto desde la ficción como desde la no ficción. Basta pensar en *Temporada de huracanes* (2017) y *El invencible verano de Liliana* (2021) para probarlo. Al igual que con la novela de tipo mimético, con el cuento no mimético, se intenta inquietar a los lectores. En el presente trabajo, expongo las estrategias narrativas a las que recurre Patricia Laurent Kullick en su cuento «Dos fantasías» (1993) para observar la normalización y asimilación de la violencia de parte de la sociedad actual. Esta narración posee dos argumentos: el primero corresponde a una fantasía en la que la narradora-personaje cuenta que secuestraron al conejo quick de su alacena y para salvarlo, unos fideos le pidieron que pagara el rescate. El segundo relata que cocinó a un huevito al que su madre buscaba con desesperación. Como puede apreciarse, una fantasía se engarza con la otra, ya que en un mismo espacio doméstico se comete un crimen nuevo, mientras que en el primero, actancialmente, la narradora-personaje funciona como dadora –pues es en quien recae la posibilidad de proveer–⁶⁴, en el segundo, se vuelve una oponente, a quien le corresponde generar la tensión narrativa que impide que el objeto implícito del relato se alcance⁶⁵: No puede haber tranquilidad, paz ni seguridad.

Por lo anterior, este cuento además de transformar a sus personajes mediante la acción plantea la capacidad de romper con

la indefensión característica de personajes referenciales. Acerca de ellos, Mieke Bal afirma:

a causa de su evidente correspondencia con un marco de referencia actúan según el modelo que conocemos por otras fuentes. O no. En ambos casos, la imagen que recibimos de ellos está determinada en gran medida por el enfrentamiento entre nuestro conocimiento previo y la esperanza que este crea, por una parte, y la realización del personaje, por otra.⁶⁶

Tanto las caricaturas (el conejito, los fideos y los huevitos) como el ama de casa, en vez de ser personajes que infunden armonía o calma, se convierten en seres potencialmente perturbadores y aniquilantes. También le aportan una significación especial al ambiente. Borran las acostumbradas polaridades espaciales⁶⁷ que, muchas veces, marcan una diferencia entre la protección brindada por el interior de un hogar y lo amenazante del exterior. Obsérvese con detenimiento este detalle:

Se oyó el silbato del tren y, cuando de nuevo se hizo el silencio, una voz fingida me pidió que le enseñara el billete de cincuenta. Le expliqué que no lo traía y antes de que pudiera decir algo más, escuché una detonación. [...] El conejo yacía muerto sobre un durmiente. [...]. Estaba completamente frío. [...] Después lo enterré cerca de las vías.⁶⁸

A pesar de lo impactante de la situación, la mujer asume muy pronto el asesinato del conejito. Le basta con cruzar la puerta de su casa para que la hostilidad consumada afuera fluya adentro de manera incesante. Este aspecto de desorden social se refuerza hasta en los más mínimos detalles de la descripción paratáctica⁶⁹ de la casa. Debajo de los muebles hay «pelos negros, un frijol, un pedazo de tocino»⁷⁰. Justo ahí se resguarda un huevo que abusó de una huevita y huyó de sus hermanos. Al encontrarlo y verlo malherido, el ama de casa no tolera contemplarlo así: «Agarré al huevo. Terminé de estrellarlo. Lo metí en la licuadora, agregué leche, plátano, canela y azúcar»⁷¹. Ese momento de la trama parece transitar hacia

el fin de las angustias del que sufre y del que ve sufrir. Sin embargo, el disfrute de los sabores pronto contrasta con un inesperado desamparo:

A cada sorbo de licuado escuchaba un toquido en la puerta.

Abrí.

Sólo el aire frío de la madrugada. Cuando iba a cerrar la puerta, sentí un tirón en la calceta. Abajo descubrí a una huevita envuelta en un rebozo negro:

–Disculpe –me dijo llorosa-, ¿no ha visto a *mi* Henry?⁷².

Sin lugar a duda, el énfasis puesto en *mi Henry* subraya la tan conocida y frecuente búsqueda de mujeres que van tras el paradero de sus hijos. Esta equivalencia entre fantasía y realidad cobra validez si se toma en cuenta la paratextualidad. La antología a la que pertenece este cuento se titula *Están por todas partes* (1993). Quienes sufren la violencia o la ejercen *están por todas partes*. La víctima colateral de un crimen rápidamente se vuelve victimaria, además, representa a un posible informante o a alguien que guardará silencio sobre su propio crimen. Y, en esa misma dinámica vertiginosa, el abusador se convierte en víctima. El hecho de que la narradora equisiente no lo haga explícito agrava la situación, considérese que estructuralmente el silencio está en el ápice del relato. La elipsis hacia el pasado, sin duda, cobra sentido extratextual con las buscadoras que guardaban la esperanza de que las autoridades les informaran sobre sus familiares y que, con el paso del tiempo, dieron testimonio de que a quienes les preguntaron por ellos fueron parte de la red que ocultó sus huellas.

En conclusión, mediante las acciones, los personajes y la dinámica de los espacios, «Dos fantasías» muestra, por un lado, la forma en la que un actante dador cambia de víctima en victimario y viceversa. Por otro, desaparece la típica polaridad espacial ocasionando que la peligrosidad de afuera sea la misma que la de adentro. En un sentido extraliterario, sugiere la forma en la que la violencia se normaliza y forma parte de la vida cotidiana hasta el

punto pavoroso en donde las autoridades están marcadas por una corrupción que les debería ser ajena.

Referencias

Bal, Mieke. (1990). *Teoría de la narrativa: (Una introducción a la narratología)*. Cátedra.

Laurent Kullick, Patricia. (2016). Dos fantasías. En *Norte* (pp. 183-187). Era

Pimentel, Luz Aurora. (2010). El espacio en la ficción. En *Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI.

Zubiarre, María Teresa (2000). El espacio en la novela realista. En *Paisajes, miniaturas, perspectivas*. Fondo de Cultura Económica.

[64](#) Véase Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Barcelona, Cátedra, 1990, p. 35.

[65](#) Véase *ibid.*, pp. 38-39.

[66](#) Véase *ibid.*, p. 91.

[67](#) Véase María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 63.

[68](#) Patricia Laurent Kullick, «Dos fantasías», en *Norte*, México, Era, 2016, p. 185.

[69](#) Véase Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI, 2010, p. 21.

[70](#) Patricia Laurent Kullick, *op. cit*, p. 186.

[71](#) *Ibid.*, p. 187.

[72](#) *Ibid.*, p. 187, énfasis mío.

La psicología como cultura literaria: del diván psicoanalítico a la prueba psicométrica en la literatura mexicana del siglo XX

José Luis Mata Hernández

*A mi familia: mamá, Silvia y Martín;
y a mi amiga Cecilia Robles.*

Los años de aprendizaje de una psicología autóctona

El psicólogo Jerome Bruner afirmó que la teoría psicológica, al incorporarse a la cultura, pasa de describir a constituir los hechos que estudia⁷³. La influencia de Freud, Piaget y Vygotski; por ejemplo, obedece no solo al mérito intelectual de sus postulados, sino a su visión de lo que significa ser humano, la cual ofrece ideales, prescribe fines y sustenta diversas prácticas sociales que producen y normalizan las subjetividades que conforman su objeto de estudio⁷⁴. Muestra de ello es la noción de madurez, expectativa social nutrida por ideales culturales plasmados en obras científicas —la psicología del desarrollo, como expone Bruner— o incluso literarias —la novela de formación— que la nueva generación aspira a alcanzar o desafiar, realizándose o malográndose en el camino.

Por ejemplo, en México, el profesor Ezequiel A. Chávez naturalizó el concepto moderno de adolescencia gestado en aulas estadounidenses⁷⁵. Su adaptación, ecléctica, aunque coherente con su ideal pedagógico, se basó en la teoría de las edades —cronológica, fisiológica, etcétera— cuya armonía era fundamental para formar a la juventud. Pero para educar la inmadurez es requisito conocerla, de allí que llamara su atención la psicometría, técnica que la cifró bajo el rótulo de edad mental⁷⁶. La madurez ya no era un logro moral resultado de las peripecias vitales como en las

novelas de aprendizaje, sino un dato estadístico producto de la acción conjunta y contingente de las experiencias ofrecidas por el entorno social y los procesos mentales programados por la evolución.

El ajolote en su laberinto: retrato de un país adolescente

La psicología mexicana se bifurcaría en dos corrientes, una próxima al funcionalismo anglosajón y otra afín a la hermenéutica europea, pero en particular al psicoanálisis⁷⁷. La primera orientó la psicología profesional, mientras que la segunda desbordó consultorios y aulas para irrumpir en las artes y las letras⁷⁸, destacando en ensayos sobre el carácter nacional, interpretado a la luz de ideas psicológicas como el complejo de inferioridad, retomada de Alfred Adler y expuesta en 1934 por Samuel Ramos en «El perfil del hombre y la cultura en México»; o en la atribución de los rasgos psicológicos de la adolescencia al conjunto de una nación cautiva en su laberíntica soledad, según imaginó Octavio Paz en respuesta a Ramos con su obra de 1950. Roger Bartra ironizaría con estas ideas en «La jaula de la melancolía», libro de 1987, donde presenta como icono de la mexicanidad al ajolote, anfibio que conserva rasgos larvarios en su madurez reproductiva⁷⁹.

Tales textos compendian lo que Carlos Monsiváis llamó México freudiano, sensibilidad de un sector en ascenso que desplazó al México Ripalda de los cacicazgos porfirianos junto con sus referentes católicos y castizos⁸⁰. Su expresión intelectual, la psicología del mexicano, amén de ser una paradójica lectura católica y castiza de Freud, dotó de identidad y distinción a la nueva casta intelectual posrevolucionaria respecto de los tipos populares del pelado, el pachuco y la chingada, autorizándola a asumir un rol tutelar que llevaría a la nación hacia su mayoría de edad y disiparía las vetustas taras endémicas impulsando la alta cultura, es decir, la europea, idealizada como epítome de lo moderno⁸¹. Al cabo, esta modernidad se engulliría a sí misma y el freudismo autóctono,

confinado a un reducido nicho cultural, cedería ante una psicología de mayor refinación técnica cuyas huellas, tenues, se asomarían en el paisaje literario mexicano del siglo XX.

La psicometría en el litoral del pensamiento y la palabra

Ya en 1958, Guadalupe Dueñas narraba con humor en su cuento «Prueba de inteligencia» cómo una aspirante a cajera de banco, tras fallar en las pruebas de aptitudes, se ofrece a trabajar sin sueldo ante un gerente que la halló atractiva a la espera de casarse con él. Relato mordaz de la incorporación de las mujeres al mercado de trabajo, expone la superficial renovación del sector laboral. Las acciones y dichos de la mujer durante las pruebas de reclutamiento —que en nada se parecen al empleo que busca— exhiben las fisuras de un progreso cuyos modos solemnes y machistas se van agrietando por obra de la sátira. La psicometría es una pátina de modernidad que recubre prácticas arcaicas en un banco que, se dice, intenta «cambiar las competentes por las bien trajeadas»⁸².

En *Las batallas en el desierto*⁸³ se ilustra el paso del México Ripalda al freudiano, que troca el escrutinio religioso por el secular. Carlitos ve enajenada su vivencia del primer amor en el tránsito del confesionario al consultorio, donde el complejo sustituye al pecado y el test a la confesión, y del discurso teológico de la tentación como prueba a la jerga psiquiátrica de la desviación revelada entre dibujos, series numéricas, figuras y frases incompletas por otra prueba, la psicométrica⁸⁴. La necesidad de indagar la intimidad y el enfoque aséptico de la educación sexual que privilegia lo reproductivo sobre lo erótico son, para los sectores privilegiados, medio de control y signo de distinción subjetiva respecto de su estereotipo del goce popular, considerado atávico y procaz, delatando a la buena conciencia como una formación reactiva de su inconsciente de clase⁸⁵.

Finalmente, Gerardo Deniz, quien entró en contacto con la psicología como traductor en el Fondo de Cultura Económica, induce perplejidad en quien lee «I Cu»⁸⁶, texto que, en línea con su poesía cáustica y saturada de referencias herméticas, remeda con eficacia el formato de una prueba de inteligencia logrando conciliar de manera insólita poesía y psicometría, ambos artefactos híbridos de un habla preconceptual que privilegia la sonoridad y de un intelecto preverbal que piensa en imágenes.

Producto paradójico de una cultura de la que quiso verse libre, la psicometría forjó una subjetividad ávida de autoexamen que la prensa popular supo explotar después, incluso parodiándola, pero que la literatura mexicana del siglo XX, al asomarse más allá del diván, atisbó de forma crítica en el litoral del pensamiento y la palabra.

Referencias

- Bruner, Jerome. (1986). Developmental Theory as Culture. En *Actual minds, possible worlds* (134-149). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Candela-Figueroa, María Fernanda. (octubre-diciembre 2019). Análisis de los estudios acerca de «lo mexicano» propuestos por Samuel Ramos, Octavio Paz y Roger Bartra. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (104) pp. 59–70. <https://doi.org/10.36677/lacolmena.v0i104.12700>.
- Deniz, Gerardo. (1986). I Cu. En *Mansalva* (pp. 36-37). SEP. Aparecido un año antes en *Enroque*, México: FCE.
- Dueñas, Guadalupe. (1985). Prueba de inteligencia. En *Tiene la noche un árbol* (15-18, 1ª ed. en Letras mexicanas). SEP-FCE,.
- Gallo, Rubén. (2010). *Mexico's Freud. Into the wilds of psychoanalysis*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Meza Huacuja, Ivonne. (primavera 2017). Ezequiel A. Chávez y la secularización del adolescente mexicano: Ensayo de psicología

de la adolescencia (1928). *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad* 38, (150), pp. 247–279.
<https://doi.org/10.24901/rehs.v38i150.303>.

Monsiváis, Carlos. (diciembre 1978). Variedades del México freudiano, *Nexos* 1, (12). <https://www.nexos.com.mx/?p=3252>.

Pacheco, José Emilio. (1981). *Las batallas en el desierto*. Era.

⁷³ Jerome Bruner, «Developmental Theory as Culture», cap. 10 en *Actual minds, possible worlds* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986), 134.

⁷⁴ Bruner, «Developmental Theory», 139-145.

⁷⁵ Ivonne Meza Huacuja, «Ezequiel A. Chávez y la secularización del adolescente mexicano: Ensayo de psicología de la adolescencia (1928)», *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad* 38, no. 150 (primavera 2017): 265, <https://doi.org/10.24901/rehs.v38i150.303>. En 1896, Ezequiel A. Chávez inauguró en la Escuela Nacional Preparatoria el primer curso de psicología en México (Meza Huacuja, 250).

⁷⁶ Meza Huacuja, «Ezequiel A. Chávez», 265-66. Edad mental: puntuación media en un test para cierta edad.

⁷⁷ Vinculadas, respectivamente, a la psicología, una ciencia social, y la psiquiatría, especialidad médica.

⁷⁸ Los avatares del freudismo en la cultura de México pueden seguirse en Rubén Gallo, *Mexico's Freud. Into the wilds of psychoanalysis* (Cambridge, MA: MIT Press, 2010).

⁷⁹ María Fernanda Candela-Figueroa, «Análisis de los estudios acerca de “lo mexicano” propuestos por Samuel Ramos, Octavio Paz y Roger Bartra», *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, no. 104 (octubre-diciembre 2019), <https://doi.org/10.36677/lacolmena.v0i104.12700>.

⁸⁰ Carlos Monsiváis, «Variedades del México freudiano», *Nexos* 1, no. 12 (diciembre 1978), <https://www.nexos.com.mx/?p=3252>. El psicoanálisis auspició fines reaccionarios y progresistas por igual.

⁸¹ Candela-Figueroa, «Estudios acerca de lo mexicano», 61-62. Y lo indígena fue visto como vestigial.

⁸² Guadalupe Dueñas, «Prueba de inteligencia», en *Tiene la noche un árbol*, 1ª ed. en Letras mexicanas (México: SEP-FCE, 1985), 15. Las citas corresponden a esta edición; la primera es de 1958.

[83](#) José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto* (México: Era, 1981), 43-47.

[84](#) Técnicas proyectivas: Rorschach, casa-árbol-persona y frases incompletas, y la escala Weschler.

[85](#) Cf. Monsiváis, «México freudiano»; Pacheco, *Las batallas*, 51. Héctor, hermano mayor de Carlos y que luego se torna un «respetable», acosaba sexualmente a las empleadas domésticas intentando violarlas.

[86](#) Gerardo Deniz, «I Cu», en *Mansalva* (México: SEP, 1987), 36-37. Publicado antes en *Enroque* en 1986. Nacido Juan Almela Castell, fue químico de formación y acerbo crítico pertinaz de Freud y Pacheco.

La deconstrucción de la identidad en el cuento «Indocumentado» de Édgar Omar Avilés

Brenda Reyes Huerta

*«Salí de Tepalcatepec, mi pueblo natal, porque buscaba ser alguien; estaba decidido a cruzar la frontera» «Indocumentado»
de Edgar Omar Avilés*

La identidad forma parte de lo que es cada uno de nosotros, es algo que vamos construyendo con el paso del tiempo. Para Paul Ricoeur la identidad sirve para reconocer a los demás; a nosotros mismos dentro de las cosas particulares, o bien, para reconocernos en otras personas por características generales⁸⁷.

Angélica Tornero en su artículo «Literaturas e identidades» nos recuerda que la propia identidad nos permite acercarnos al que habla y reconocerlo⁸⁸. En el discurso, desde el inicio del cuento se muestra que la imagen del personaje no está clara, esto se refuerza con el final en donde, Avilés, tampoco reconoce al personaje que construyó al inicio del cuento, y es por eso que al final de la historia se crea una nueva imagen, un nuevo protagonista.

Lo interesante del cuento se aprecia en la deconstrucción de la identidad, en la desaparición de los rasgos físicos, dicho suceso, llega hasta el desconocimiento de un entorno, de todo lo que hay alrededor.

La idea de la identidad tiende al «debería» y el «es», para elevar la realidad de los modelos para la base de la imagen que se pueda producir⁸⁹, el sujeto se va modificando a sí mismo profundizando en las prácticas sociales, construyéndose a partir de su entorno. Parte de estos identificadores se pueden observar en la obra

«Indocumentado», en donde la identidad tiene principio en el entorno y gira alrededor de ella.

La obra comienza con un personaje que tiene la meta de llegar a Estados Unidos para acceder a una mejor vida (ideal estandarizado en México y en países del sur del continente), la promesa de un futuro esperanzador que implica riesgos que no todos están preparados para enfrentar. Esta es la base de nuestra historia.

En el recorrido del personaje principal, él se enfrenta al problema de los papeles;⁹⁰ esto tiene una carga significativa al ser clave para reconocimiento de sí mismo. En varias ocasiones los «otros» le preguntan por los papeles, que tiene la información personal, lo que permite que se reconozcan entre ellos, y al no contar con sus documentos, el protagonista obtiene el rechazo de los demás.

Otro punto clave se encuentra en unas fotografías que nuestro personaje principal lleva consigo, porque en ellas reflejan las experiencias y valores, que le permiten aferrarse a esa idea de saberse quién es. Esto genera conflicto en otro personaje que no puede reconocerse tampoco, y dicho desconocimiento provoca que este otro personaje robe las fotografías del personaje principal.

Estos acontecimientos desencadenan, en los personajes, la falta de reconocimiento (pérdida de identidad). Con el paso del tiempo y el nulo conocimiento de elementos básicos como el nombre, termina generando una pregunta crucial; ¿quién soy?, algo casi imposible de responder. Esta pregunta no es fácil de responder para nadie, dudo que haya respuesta, ya que implica reflexionar ¿Quién soy?

Al hablar inmediatamente de nosotros mismos disponemos de términos descriptivos y emblemáticos: el carácter y la palabra dada se reconoce en la permanencia⁹¹. En el cuento, parte de esta pérdida tiene que ver con las fotos, como consecuencia se va desvaneciendo totalmente su identidad.

A la mitad de la historia se adopta el término «yo» esforzándose en tener algo con lo cual identificarse, esto debido a la falta de un nombre propio y de la identidad-mismidad o la espidad⁹². Esta falta

de reconocimiento de uno mismo en la que se encuentra el personaje, hace que los demás tampoco lo reconozcan como una persona, pasan de él, generando que la poca identidad que tenía al aferrarse a sus recuerdos pase a ser nada. Entra en un limbo al no entender el espacio-tiempo, pues no reconoce su entorno.

El nombre dentro de la identidad es solo un identificador que no tiene tanto significado, solo es una simple etiqueta que es lo que reconoce Ricoeur. En cuanto a los nombres propios, éstos se limitan a singularizar una entidad no repetible y no divisible sin caracterizarla, sin significarla en el plano predicativo, sin ella dar ninguna información. Para Frege, los nombres propios son una etiqueta que se adhiere a la cosa⁹³, esto se demuestra en este cuento ya que ningún personaje tiene un nombre reafirmado, la falta de identidad es constante dentro de este mundo diegético.

La solución a esta deconstrucción de la identidad es recuperar o conseguir otras fotos, en la desesperación de conocerse se roba las fotos de otro, empieza a identificarse, no por la identidad que tenía al inicio del cuento sino por las vivencias de las personas que están en las fotos robadas. Se aprecia el cambio cuando él mismo se percibe diferente físicamente; ya que, para completarse, roba los papeles del cuerpo de un ingeniero (se desconoce el nombre que tiene este) y él adopta esa identidad, pero no hay conciencia de uno mismo. A partir de esto crea una vida dentro de un núcleo familiar, casado, con un buen trabajo, lo que se pretendía alcanzar al inicio lo logra al final.

Aunque se tiene una construcción de identidad al tener referentes físicos o psicológicos, elementos importantes para reconocer al otro, dentro del cuento no se siente la pertenencia a su ser, ya que no se tiene conciencia de quién es en verdad la historia que se relata en el cuento. El hablar de sí mismo es la capacidad de contar la historia del yo, desde la experiencia, el carácter que es la disposición de reconocer al otro. Esta falta de conciencia hace que no se tenga una identidad propia.

Reconocernos tiene un gran peso en la construcción de uno mismo, lo que permite identificarnos y que los demás lo hagan también. Edgar lo demuestra en este cuento con la falta de papeles y fotografías, lo que impide al protagonista obtener su identidad y responder la pregunta ¿quién soy?

Los elementos descriptivos no son suficientes para crear una imagen de sí mismos, así como el nombre, solo pasa a ser una etiqueta sin el sentido de pertenencia que se necesita para poder aferrarse a una parte de lo que somos.

El cuento nos da al inicio a un personaje que no tiene un nombre que pueda identificarlo, cuenta con vivencias que le recuerdan lo que es, esta imagen se va rompiendo cuando le roban esas fotos, se pierde a sí mismo. Se trata de tener una identidad construida a base de partes de otras personas; sin embargo, no es suya esa identidad lo que genera una confusión de quién es la historia relatada en el cuento, es por eso que no llega a tener una identidad propia al tratar de ser alguien y al final se perdió a sí mismo.

Referencias

- Omar Avilés, Édgar. (2015). Indocumentado. En Chimal, A. (Ed.). *La tienda de los sueños: Un siglo de cuento fantástico mexicano* (pp. 164-167). Ediciones SM.
- Díaz, R. (1999). Personaje e identidad narrativa: una aproximación metodológica. *Horizontes Antropológicos*, 5(12), 37-58. <https://doi.org/10.1590/s0104-71831999000300003>
- López, Gabriela. (2016). Un Acercamiento a la Identidad Narrativa: Entre la Ipseidad y la Mismidad, *Disertaciones* 5, 2016: 61-69.
- Ricoeur, Paul. (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI
- Tornero Salinas, A. (2021). Literaturas e identidades. *Inventio*, 10(22), 51-56. <https://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/298>

[87](#) Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*. Siglo XXI editores, 1996, p.1.

[88](#) Angélica Tornero; «Literaturas e identidades»; *Inventio*, 10(22), p.54.

[89](#) *Ibidem*, p.53.

[90](#) Dicha expresión en español hace referencia a las personas que pasan de manera ilegal a otro país

[91](#) Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*. Siglo XXI editores, 1996, p. 112.

[92](#) Raúl Díaz, «Personaje e identidad narrativa: una aproximación metodológica». *Horizontes antropológicos*, 1999, p.150.

[93](#) Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*. Siglo XXI editores, 1996, p.3.

El tema del tiempo en el poema «Sabor de época» de José Emilio Pacheco

Alberto Mendoza Gutiérrez

La necesidad por aprehender y anhelar un momento o una vivencia ha hecho que nos hagamos a la idea de que algunas cosas pueden perdurar a pesar de que el tiempo pasa. Los recuerdos, las emociones y las experiencias sobre un acontecimiento pretenden eclipsarse a través de una imagen, un video, una construcción o un escrito. Al respecto, la literatura ha intentado apresar cada una de las sensaciones y vivencias que el ser humano experimenta a lo largo de su existencia. Sin embargo, algunas veces es imposible transmitir con palabras los sentimientos que un acontecimiento nos provoca. Por el contrario, surge otra cuestión, ¿puede una manifestación literaria perdurar con la visión primera del autor? En este sentido, el presente trabajo pretende estudiar el tema del tiempo en el poema «Sabor de época» de José Emilio Pacheco con el fin de responder a una pregunta: ¿puede un texto sobreponerse a la inclemencia del tiempo? Con ello, no busco dar una respuesta a la interrogante anterior, pero sí pretendo esclarecer algunos puntos.

El poema que nos atañe en este trabajo es «Sabor de época» de José Emilio Pacheco, publicado dentro del poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969). El poema consta de dos versos que demuestran la brevedad del asunto, así como lo complejo del contenido. Desde el título se nos proporciona la idea del texto: *Sabor de época* el cual nos deja pensar que tratará sobre un momento en específico del tiempo. No obstante, lejos de cualquier verdad, el contenido de los versos se muestra atemporal frente a lo pasajero del mensaje, veamos el poema: «Todo poema

es un ser vivo: / envejece» (vv. 1-2)⁹⁴. Una pregunta que surge al respecto es ¿por qué un poema tiende a perecer? O ¿qué lleva a una obra al envejecimiento? Si bien Pacheco pone en discusión la fugacidad del texto en cuanto al tema que aborda (ya sea en el asunto o en el paratexto), también agrega un punto a este panorama: la cualidad inherente del poema a la fecha que se publica. Es decir, una obra es el resultado del contexto y el ambiente en el cual aparece.

Ahora bien, Pacheco atribuye cualidades específicas en el poema como la prosopopeya al otorgarle una temporalidad a los versos como la finitud que tiene una vida; en este sentido, el poema pasaría de ser atemporal a adquirir una transitoriedad, pero ¿por qué pasa esto? Puede deberse a diversos motivos entre los que destacan el interés del público por una obra, el tema que aborda, la extensión (paratexto) o, simplemente, el tiempo. En el poema se enfatiza el tópico del *tempus fugit*, sin embargo, se desarrolla en diferentes niveles y formas. Es decir, el contenido nos habla sobre cómo nada es para siempre, donde un texto puede expirar por diversas cuestiones, no obstante, también se refleja en la comparación o características que se hace con el ser vivo, pues el punto de unión entre ambos es la cuestión temporal. Asimismo, la brevedad de la composición acentúa el carácter efímero del tema, pues sólo consta de dos versos. Por último, el sujetarse a un momento específico del tiempo también permite observar que la obra es originaria de una época.

De igual manera, Pacheco no sólo se expresa sobre el poema que ha compuesto, sino que, además, podemos extrapolarlo a las composiciones poéticas en general, en este sentido, el sentimiento de perecimiento que se describe en el poema representa una dicotomía entre lo novedoso y lo antiguo, es decir, a pesar de que la poesía reinterpreta los temas que han sido tratados a lo largo de la historia, también se presentan desplazados por la novedad y las nuevas formas de significar. Es así como un poema puede, quizá, envejecer. Ahora bien, si se acepta lo anterior, cabría la posibilidad

de cuestionarnos, ¿envejece para bien o para mal? Con lo anterior, no pretendo decir que un poema es bueno o malo, sino que existen algunas obras que perduran más allá de su composición y que se perciben en otros textos, a manera de simples alusiones o con menciones directas. No obstante, estas no son las únicas formas en las cuales se interpretan los versos de José Emilio Pacheco, puesto que el envejecimiento se entiende en un sentido metafórico o literal. De ahí las múltiples interpretaciones que podemos adjudicarle.

Por otro lado, en el primer verso leemos: «Todo poema es un ser vivo» (v. 1), pero ¿qué significa ser o representar a un «ser vivo»? Claramente José Emilio Pacheco no sólo intenta englobar al ser humano como símbolo de la vida, sino que va más allá, pretende relacionar todo lo que encuentra a su alrededor, lo que nace, florece y sucumbe ante el inminente paso del tiempo. Y el poema al ser parte de este ciclo tiende a experimentar las mismas etapas que se pueden observar en otro ser vivo. Es decir, tienen un principio y un fin adquiridos gracias al paso del tiempo. Por su parte, el segundo verso: «envejece» (v. 2) nos habla del decline del poema más no de su caída, es decir, se encuentra en la etapa final, pero no última. En conjunto, podemos decir que una de las características implícitas y primordiales en el poema es el tiempo. Aunque no aparece directamente en los versos, se deja sentir a lo largo de estos. De esta manera, los versos terminan llenándose de un estilo específico que vienen a significar el paso solemne del tiempo y, con ello, la caducidad de las cosas.

Por último, esta idea de pervivencia tan presente desde autores clásicos viene a derrumbarse y plantea la siguiente cuestión: ¿qué es lo que hace que un texto perdure? Pues no siempre viene a ser el contenido del texto o el nombre del autor sino, quizá, la importancia y relación con la vida, el tratamiento de temas que acontecen en la cotidianidad y la finalidad de respuesta que nos puede dar el libro sobre tópicos que nos atañen.

Con todo lo anterior, debemos comentar la destreza que tiene un autor como José Emilio Pacheco al tratar, en tan breves versos, un

tema tan profundo y complejo como lo es el tiempo. Asimismo, la condensación existente en cada verso del poema nos permite recabar una amplia información sobre cómo se percibe un texto frente al paso inicuo del tiempo. Por otro lado, aunque la idea de inmortalidad no se concibe en un objeto como lo es la poesía, la literatura o los libro en general, José Emilio Pacheco nos invita a plantearnos una interrogante acerca de la novedad e impacto que puede generar una obra en un periodo de tiempo, sobre su ascenso y decline, ya que al ser o convertirse en un ser vivo significa que forma parte del ciclo y que, asimismo, desaparece al igual que todos.

Referencias

Pacheco, J. E. (1969). *No me preguntes cómo pasa el tiempo. Poemas 1964-1968*. Era, p. 97.

[94](#) La edición del poemario que utilizo para la citación del poema es el siguiente: José Emilio Pacheco (1969). *No me preguntes cómo pasa el tiempo. Poemas 1964-1968*. México, Era, p.97.

La poesía de Concha Urquiza: ¿una postura evasionista?

Rodrigo Morales Grajales

Los estudios críticos de Concepción Urquiza (Michoacán 24 de diciembre de 1910-20 de junio de 1945) se sintetizan en 13 palabras, en adjetivos como: olvidada, periférica, religiosa, importante, mística. También en los sustantivos: poeta, catolicismo, reciclaje, sor Juana, comunismo. En suma, se trata de una poeta muy interesante, pero no muy conocida hasta la fecha de esta publicación.

Rosario Castellanos y Gabriel Méndez Plancarte fueron los primeros en redescubrir, estudiar y difundir su obra para posicionarla como una figura imprescindible en la historia de la literatura nacional. Castellanos la concibe como piedra angular, inspiración y referencia de las escritoras mexicanas de su tiempo⁹⁵; por su parte, Méndez destaca su calidad literaria y alaba, sobre todo, su poesía religiosa influida por la mística del Siglo de Oro español⁹⁶.

En este tenor optamos por estudiar la postura política. De esta manera, nuestro objetivo primordial versa en responder la pregunta: ¿verdaderamente la fase religiosa de Urquiza convirtió su faceta política en una postura evasionista⁹⁷, o existe una preocupación de esta índole como una marca constante a lo largo de toda su obra poética? Partamos de cuatro premisas:

1. Los intelectuales siempre tienen un papel activo en la política, lo demuestren o no.
2. En el caso de la poeta, tuvo una fuerte afiliación al partido socialista.

3. Escribir literatura en un momento tan políticamente activo como en el que vivió nuestra escritora implicaba, obligadamente, un posicionamiento político-social.
4. En México, la religión, pese a los intentos, jamás se disoció de la política, la bifurcación de sus caminos solo se vio reflejada en la disminución de la influencia que una tenía sobre la otra.

Durante la vida de Urquiza acontecen conflictos políticos trascendentales como el estalle de la Revolución mexicana — cuando era recién nacida— o la Segunda Guerra Mundial —en una edad más adulta—; sin embargo, esta última pareciera no afectar en su obra poética, pues sus poemas, siguen las temáticas a las que recurría: olvido, pérdida, oscuridad, desolación, dolencia y silencio.

Aunado a lo anterior, es difícil encasillarla en categorías literarias canónicas, ya que no comparte las preocupaciones de paradigmas como el criollista, el colonialista, de la novela de la Revolución, del indigenismo y tampoco se ve interesada en el *habitus* de los modernistas o los vanguardistas.

Respecto a la relación con escritores de su generación, Urquiza, no comparte los mismos intereses, ya que su literatura es muy distinta a la de Agustín Yáñez, a la de Rodolfo Usigli y Federico S. Inclán, a la de Fernando Benítez y ni siquiera se aproxima a otras escritoras como Magdalena Mondragón que, junto a otras jóvenes, comparten temas, pero no su estética áurea⁹⁸. Lo anterior nos hace percibir a Urquiza como una poeta evasionista y atemporal que realiza una suerte de «“reciclaje” y con ello la continuación de una antigua tradición literaria, que sólo en apariencia había sido abandonada»⁹⁹.

La discusión podría terminar aquí y concluir que hacer poesía con el estilo de la Edad Media y el siglo XVI europeo, con modelos en desuso¹⁰⁰, implica un deslindamiento de la realidad, y por consiguiente, arte de evasión; sin embargo, nos aunamos al pensamiento de León y García al afirmar que «una interpretación

cabal de su obra mística debe hablarse tomando en cuenta el marco de una época tan activa y compleja en el panorama político, cultural y literario mexicano»¹⁰¹ y es aquí cuando retomamos nuestras cuatro premisas iniciales, y nos proponemos a reflexionar el siguiente aserto:

Urquiza mantenía un aprecio especial por la revista *Ábside* (1927), misma por la que conocemos muchos de sus escritos. En un inicio, esta construía «un espacio relevante al estudio y la difusión de la cultura clásica grecolatina, además de dar cabida a la publicación de importantes trabajos críticos y textos inéditos de la época novohispana»¹⁰²; sin embargo, con el pasar del tiempo se convirtió en una impulsora y difusora de la vida intelectual y cultural mexicana a raíz del proyecto de nación que tuvo el Ateneo de la juventud. La poeta sigue con estos preceptos¹⁰³, al enseñar a su modo la literatura clásica en los poemas «Como Alonso Quijano» y «Al yoglar de nuestra Señora» y sobre cultura grecolatina en poemas como el «Elogio de Esquilo» o «Dafnis».

Por otro lado, ¿qué sucede con la poesía mística, sus églogas y demás formas en desuso pertenecientes al siglo XVI español? Es evidente que la autora tiene gusto por ellas, sin embargo, también encontramos una empatía política ¿Acaso no fray Luis de León o san Juan de la Cruz, poetas que ella admiraba, también impregnaban su poesía de posicionamientos políticos hechos desde la espiritualidad que incluso provocaron el encarcelamiento de ambos? ¿No se ha señalado la falsa actitud evasoinsta y remarcado la crítica hacia las cortes en la literatura pastoril? ¿Qué sucede con el Humanismo impregnado en todos estos géneros, de los que se nutrieron las ideas de Revolución y del socialismo mismo? Suele olvidarse que la mística no sólo es una poesía religiosa, sino una ética y una estética, y a partir de la individualidad, la autora no evade, más bien enfrenta la realidad con su poesía¹⁰⁴.

A la luz de nuestra reflexión, proponemos que Concha Urquiza no sólo constituyó una piedra angular en la escritura de las mexicanas contemporáneas, también es un agente marginal del

Ateneo de la Juventud, como seguidora de sus ideas, pero participante desde un frente religioso y no institucional, por cuestión de género y por filiación política¹⁰⁵, sino incluso a partir de una decisión, a nuestro ver, muy socialista. Una poesía con un sentimentalismo impregnado, melancólica y refugiada en la divinidad que fue necesaria para subsanar una sociedad convulsa por los constantes cambios sociales desde un frente distinto, pues los modelos literarios en desuso que Urquiza recrea van más allá de la forma o el contenido, tiene que ver con un posicionamiento social.

Referencias

- Gandolfi, Laura. (2023). Contribuciones de la revista *Ábside* a los estudios de la bibliografía mexicana. *Bibliographica*, 6(1), pp. 291-312.
- García Gutiérrez, Rosa. (2023). Genealogías poéticas mexicanas: Concha Urquiza y lo espiritual como disidencia. *Cuadernos de Literatura*, 27. doi:10.11144/Javeriana.cl27.gpmc.
- León Vega, Margarita. (2000). Concha Urquiza: poesía mexicana de amor a lo divino. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998. Tomo III. Literatura hispanoamericana. Lingüística*, (pp. 196-203).
- León Vega, Margarita. (1998) El discurso erótico en la poesía mística de Concha Urquiza. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-1995. 7*, pp. 15-25.
- Ludueña, Fabian Javier. (2020). La teología política del misticismo: Una aproximación comparativa entre Tomás Moro y San Juan de la Cruz. *Silencio y palabra en el pensamiento medieval*, pp.197-210.
- Montes de Oca Navas, Elvira. (2025). Las Mujeres Mexicanas durante el Gobierno de Lázaro Cárdenas, 1934-1940. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 17(24), pp. 149-166.

Romano Hurtado, Berenice. (2010) Concha Urquiza: de la tierra enamorada. *En Concha Urquiza. Entre lo místico y lo mítico* (pp.33-44). Colección Desbordar el canon.

Urquiza, Concepción. (1971) *Poesías y prosas*. Ediciones el estudiante S.A.

Vergara, Gloria. (2021). Lo sagrado en las poetisas mexicanas de principios del siglo XX. *Agathos*, 12(2), pp.77-92.

[95](#) Ver. García, «Genealogías poéticas mexicanas: Concha Urquiza y lo espiritual como disidencia». en línea.

[96](#) Para ahondar en esta noción, ver *Poesías y prosas*, p. X.

[97](#) Ver «Las Mujeres Mexicanas durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, 1934-1940.» [sic.] p.156

[98](#) Para saber más de esta genealogía femenina, ver *Genealogías poéticas mexicanas: Concha Urquiza y lo espiritual como disidencia*.

[99](#) León, «Concha Urquiza: poesía mexicana de amor a lo divino», p.196.

[100](#) Reconocidos por su rigurosidad poética con métricas como la cuaderna vía y formas estróficas como églogas, sonetos o silvas.

[101](#) León, «El discurso erótico en la poesía mística de Concha Urquiza», p.16.

[102](#) Gandolfi, p. 294.

[103](#) Ver «Concha Urquiza: de la tierra enamorada», p.34.

[104](#) Para saber más, consultar «La teología política del misticismo. Una aproximación comparativa entre Tomás Moro y San Juan de la Cruz», p. 204.

[105](#) Recordemos que el socialismo como movimiento político sufre un paulatino desprestigio en las primeras décadas del siglo XX y no es de extrañar, además, que la participación política femenina tenga un trato marginal.

De los autores

Agustín Monsreal es poeta y narrador. Ha sido cofundador y codirector (con Ricardo Díazmuñoz) de las ediciones La Bolsa y La Vida; editor de Escénica; miembro del consejo de redacción de El Cuento; coordinador de talleres de cuento y novela. Colaborador de El Cuento, Escénica, Excelsior, Revista de Revistas, y Tierra Adentro. Becario del CME, 1971. Miembro del SNCA de 1994 a 2000. Premio Nacional de Cuento 1970, patrocinado por el INJM.

Jorge Asbun Bojalil Profesor investigador de tiempo completo en la Facultad de humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONAHCYT. Reconocimiento de Perfil Deseable del Programa para el Desarrollo Profesional Docente de la Secretaría de Educación Pública y Miembro fundador de la Academia de Ciencias Sociales y Humanidades del Estado de México. Tiene como línea principal de estudio la poesía hispanoamericana del siglo XX.

Alejandro Cruz Ramírez cursa la Licenciatura en Letras Hispánicas en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa en donde realiza un proyecto terminal de investigación acerca de la reflexión sobre el lenguaje y la creación literaria en A cada rato lunes de Ulalume González de León, para obtener el grado. Sus líneas de investigación comprenden la literatura mexicana e hispanoamericana de los siglos XX y XXI. Actualmente, forma parte del Seminario de Literatura Fantástica de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Alberto Mendoza Gutiérrez es Licenciado en Letras Hispánicas por la UAM Iztapalapa donde, actualmente, se encuentra cursando la maestría en Humanidades. Ha participado en diversos congresos realizados por instituciones como el Antigua Colegio de San

Ildefonso, el Colegio de México, el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y la UAM.

Brenda Reyes Huerta es egresada de la Licenciatura Lengua y Literatura Hispánicas por la UAEMex y es miembro de Cafetera azul, círculo literario que organizó el evento “Evocando a... Dolores Castro” y “Una historia Versimusicalizada”. Participó en el 6° Coloquio Nacional Diálogos con los autores: Agustín Monsreal y en la presentación del libro *La concepción amorosa de Ali Chumacero* con la exposición de una creación literaria en dichos eventos.

Claudia Maribel Domínguez Miranda es doctora en Humanidades por la UAM-I. Se desempeña como profesora de tiempo completo en la misma universidad. Colabora en los cuerpos docentes de Literatura Hispanoamericana y Didáctica de la Lengua y la Literatura. Es autora del libro *Rosario Castellanos, intelectual mexicana* (2019). Ha participado como ponente en alrededor de cuarenta congresos académicos nacionales e internacionales.

Diego Salomón Hernández García Estudiante de la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas en la UAEMéx. Miembro del Círculo Literario Cafetera Azul. Ha sido tallerista en lengua náhuatl, corrector de estilo en la Dirección de Publicaciones de la UAEMéx y transcriptor de textos en el CORDIAM. Fue beneficiado del XXVIII verano de investigación del programa Delfín.

Edwin Guillermo Pérez Flores Ponente en el I Coloquio Nacional de Microponencias

Guillermo Bejarano Becerril estudió la Licenciatura. en Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM. Ha colaborado en los proyectos *Soga viviente* y *Vida y obra de José Juan Tablada* del IIFL de la UNAM. Ha colaborado en las revistas: *Aquelarre*. *Revista de Literatura Infantil y Juvenil*; *Revista Zur*; *Pérgola de humo*; *Punto en*

línea, Jóvenes en la Revista de la Universidad, Casa del tiempo; y en el libro Historias de ir y venir.

José Luis Mata Hernández es egresado de la Licenciatura en Psicología Educativa de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Querétaro. Coordina talleres de prevención psicosocial para la integración y desarrollo infantil. Formó parte del consejo editorial de la revista universitaria de divulgación cultural y creación literaria “Libremente”. Ha sido finalista en concursos literarios y, como guionista, de cortometraje.

Mario Rios Villegas es licenciado en Economía por la UNAM, maestro en Estudios Urbanos y Regionales y doctor en Humanidades por la UAEMéx. Posee experiencia profesional como fotógrafo y diseñador gráfico. Tiene publicaciones en historia del arte, crítica literaria, historia comparativa y filosofía. Actualmente es miembro del cuerpo académico de la Facultad de Humanidades de la UAEMéx.

Omar David Avalos Chávez es licenciado en Letras y Periodismo, maestro en Literatura hispanoamericana (Universidad de Colima); doctor en Literatura Latinoamericana (Universidad de Concepción, Chile), y miembro del CA-49 Rescate del patrimonio cultural y literario, en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Es autor de Zapping (2011) y Brevedario (BUAP 2024).

Contenido

[Microintroducción teórica a la microponencia](#)

[Un nuevo sueño realizado](#)

[«Uno es el hombre»: declaratoria de principios de Jaime Sabines](#)

[El amor en el cuento «Los sapos son pájaros que cantan» de Beatriz Espejo](#)

[Aspectos intertextuales en dos relatos: «La cena» de Alfonso Reyes y «La casa» de Ana de Gómez Mayorga](#)

[La subversión trágica en *Ifigenia Cruel*, de Alfonso Reyes](#)

[Crítica y violencia: la metapoesía en «Estado de sitio» de Óscar Oliva](#)

[Del cuerpo, la enfermedad y la identidad en la visión artística de Juan García Ponce](#)

[Umbrales, géneros literarios y minificciones: recados, avisos y otras estructuras transculturales](#)

[Violencias inesperadas en «Dos fantasías» de Patricia Laurent Kullick](#)

[La psicología como cultura literaria: del diván psicoanalítico a la prueba psicométrica en la literatura mexicana del siglo XX](#)

[La deconstrucción de la identidad en el cuento «Indocumentado» de Édgar Omar Avilés](#)

[El tema del tiempo en el poema «Sabor de época» de José Emilio Pacheco](#)

[La poesía de Concha Urquiza: ¿una postura evasionista?](#)

[De los autores](#)

MICROPONENCIAS

TOMO I DEL NUEVO SUBGÉNERO LITERARIO

Se terminó en su versión digital
en Ediciones del Lirio S.A de C.V.