



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE

PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

*UNA TRADICIÓN DE LA RUPTURA: TRAYECTORIA DEL
CUENTO ESCRITO EN PUEBLA DURANTE EL SIGLO XX
Y LO QUE VA DEL XXI*

TESIS

que para obtener el grado de
Maestra en literatura mexicana

PRESENTA

Lic. Ruth Miraceti Rojas Jiménez

ASESOR

Dr. Alejandro Palma Castro

Puebla, Pue. Septiembre de 2014



Índice

Agradecimientos

Introducción

Capítulo I

Cronología del cuento producido en Puebla: primera mitad del siglo XX..... 10

1.1	Revistas de literatura y cultura en Puebla durante la primera mitad del s. XX	21
1.2	Cuentos y cuentistas representativos de principios del siglo XX	22
1.2.1	Felipe T. Contreras	23
1.2.2	Rafael Cabrera	24
1.2.3	José Miguel Sarmiento.....	25
1.2.4	Daniel Rico	25
1.2.5	José Basilio de Unánue	27
1.2.6	Felipe Spota	28
1.2.7	Dr. Domingo Couoh Vázquez	28
1.2.8	Luisa Benítez.	28
1.2.9	María Auxilio Reyes	29
1.2.10	Lilia Viva de Hartmann	29
1.2.11	Rafael Tafolla Pérez.....	29
1.2.12	Roberto Ramírez Fernández.	30
1.2.13	Antonio Juárez R.	30
1.2.14	Enrique Cordero y T.	30
1.2.15	Gregorio de Gante	30
1.2.16	Ramón Díaz Ordaz	31
1.2.17	Gastón García Cantú.....	32
1.2.18	Antonio Esparza S.	33
1.2.19	Juan Porras S.	33
1.2.20	Enrique Aguirre	33
1.2.21	Ignacio Ibarra Mazari	34
1.2.22	Felipe Murad M.	34
1.3	Conclusiones parciales sobre el cuento de Puebla durante la primera mitad del siglo XX.....	35

Capítulo II

De la moral al placer: breve acercamiento al desarrollo del cuento en Puebla durante la segunda mitad del siglo XX 37

2.1.	Análisis de “La voz”, de Gastón García Cantú: cuento de la década de los 40.....	39
2.2	Análisis de “Por fin se habla de los gatos y una señora que llegó de París”, de Ignacio Ibarra Mazari: cuento de la década de los 60.....	42

2.3	Los principios de una nueva literatura: recorrido sucinto de los años 70 a los 90.....	44
2.4	Análisis de “Cuando sueñes, sueña con eso”, de Alejandro Meneses: cuento de la década de los 80	49
2.5	Inicios de un nuevo siglo: asomos a otra narrativa	54

Capítulo III

La semejanza y ruptura: análisis del cuento escrito en Puebla durante la primera década del siglo XXI.....	59	
3.1	La vía posmoderna.....	60
3.2	Lo metaliterario.....	63
3.3	Análisis de cuentos publicados en la primera década del siglo XXI.....	65
3.3.1	Nacidos en los 60: contexto y cuentos.....	66
3.3.1.1	Ángela y los ciegos	69
3.3.1.2	De Fátima y otros cuentos	71
3.3.1.3	Los días contados.....	73
3.3.1.4	De vez en cuando.....	76
3.3.1.5	Quitzá y otros sitios	79
3.3.1.6	Este lado del silencio	81
3.3.2	Nacidos en los 70 y 80: contexto y cuentos.....	84
3.3.2.1	Cambios de estación	87
3.3.2.2	En realidad no es una historia de amor	89
3.3.2.3	Tus zapatillas suenan a sexo	93
3.3.2.4	De oscuro latir.....	97
3.3.2.5	Ballenas.....	101
3.3.2.6	El calzón de Margarita.....	103
3.3.2.7	Tolvaneras.....	105
3.3.2.8	Epidemia de zopilotes	108
3.3.2.9	Involuciones.....	110
3.3.2.10	Ojos que no ven, corazón desierto	112
3.3.2.11	Polimastia.....	114
3.3.2.12	Circo de pulgas	116
3.3.2.13	Maquetas del universo (Some kind of...).....	119
3.4	La semejanza y ruptura: análisis del cuento escrito en Puebla durante la primera década del siglo XXI.....	59
	Bibliografía: teoría.....	136
	Bibliografía del cuento publicado en Puebla	141
	Hemerografía de revistas de literatura y cultura en Puebla durante la primera mitad del s. XX.....	145
	Entrevistas.....	145

AGRADECIMIENTOS

Si bien son angustiosos los últimos detalles de una tesis, más difícil es recopilar los nombres de aquellos que apoyaron para concretar este estudio.

Agradezco a mi asesor, el doctor Alejandro Palma Castro, que ha dedicado su tiempo para guiarme en el proceso de investigación, así como al doctor Felipe Ríos Baeza, por siempre tener un momento para aclarar mis dudas, que no eran pocas, y al doctor Jesús Márquez Carrillo, por sus continuas atenciones y su paciencia. A los tres, por compartirme sus conocimientos y por su comprensión en los momentos complicados

También agradezco a la biblioteca Lafragua y a su personal, que nos brindó ayuda en el área de consulta. Fue una muy satisfactoria experiencia adentrarme en su acervo.

A mi familia, claro está, por sus sugerencias y solicitudes. Incluyo aquí a mis padres, mi pareja y mis hijos, que me alentaron a continuar estudiando.

A mis compañeros de la maestría y amigos, por los ánimos conferidos y sus continuos: “¿cómo va la tesis?”, que aumentaron la presión y, por consiguiente, el trabajo. Ustedes saben quiénes son.

A quienes me otorgaron su tiempo en las entrevistas, que agradezco sobremanera, porque ayudaron a hacer más fructífero el trabajo.

A aquellos que me brindaron información esencial, o prestaron investigaciones y libros para poder ahondar en el tema, como el doctor José Sánchez Carbó, José Luis Zárate, Federico Vite, Hugo Cabrera, Ricardo Cartas y muchos más.

También agradezco a la planta docente de la Maestría en Literatura Mexicana de la BUAP, indispensable en este recorrido y de quienes me he llevado mucho conocimiento y gratos momentos.

Introducción

En esta investigación se propuso un acercamiento a la producción del cuento en la ciudad de Puebla, a partir de una comparación no solamente en la construcción de la obra, en cuanto a estilística y temática, sino también en cuanto a qué temas de la contemporaneidad son retomados y el contexto en el que se han producido. Con estos elementos se buscó demostrar la ruptura de la tradición del cuento producido en esta ciudad, desde principios del siglo XX hasta la actualidad. Se retomó, como se ha mencionado, el contexto social y cultural, en torno a la modernidad y posmodernidad, para, de este modo, establecer los procesos que han marcado tendencias distintas en esta corriente literaria.

Este estudio no pretende realizar una cuentística en Puebla, porque se partió, en un inicio, de reconstruir el cuerpo del cuento desde el siglo XX, lo que se convirtió en uno de los trabajos principales de esta investigación, y, por tanto, se plantean líneas generales que apuntan a una estrecha relación con la cuentística hispanoamericana del siglo XX. De este modo, intenta ser un marco que concentre algunas de las generalidades que integran la producción de cuentos en esta ciudad, ya que no existe una conciencia ni conocimiento claro acerca de la tradición previa. No obstante, es necesaria una mayor profundidad, distintos puntos de vista e interpretaciones, para que se produzca un trabajo con mayor profundidad. Así, para establecer los principios que generen un interés en el tema, como se pretende hacer en esta investigación, es necesario la consolidación de proyectos que le procedan.

Antecedentes: ¿una verdadera tradición de la ruptura?

En la actualidad, no hay trabajos que demuestren novedad alguna en cuanto al estudio del cuento en Puebla, salvo algunos artículos académicos, como los de Alejandro

Meneses y Joel Dávila. No obstante, existe la tradición de las antologías y recopilación de información sobre escritores, como, a mediados del siglo XX, con *Hombres célebres de Puebla* (1952), del Pbro. Márquez Montiel, quien también se introdujo en la narrativa, con el libro *Novelas cortas* (1967). Por lo mismo, cabe aclarar que en este caso no se trata tampoco de una antología, cuya tradición en la ciudad tiene un largo recorrido, desde los juegos florales, y con las recopilaciones del historiador Eduardo Cordero y Torres, desde principios del siglo XX, referencias necesarias para el establecimiento de una tradición.

José Sánchez Carbó, en el artículo “Antologías en Puebla” (2013), resume y comenta el trayecto que ha llevado la selección de textos para la creación antológica de la ciudad, en los últimos años. También, Juan Jorge Ayala, en su libro *Dos décadas de poesía en Puebla*, realiza un estudio sobre la literatura en la ciudad, brindándole importancia a las antologías:

La tradición de revisar periódicamente la producción literaria local tiene consistentes raíces; recordemos los trabajos compilatorios de poesía de: Enrique Cordero y Torres (1943), Delfino C. Moreno (1947), Joaquín Márquez Montiel (1959) y Manuel Frías Olvera (1981); cuyo antecedente histórico es el *Florilegio* de Alfonso G. Alarcón y Ricardo Saúl Rondiles. Por encima de los criterios, tendencias, olvidos u omisiones, esas recopilaciones integran la radiografía más precisa de la lírica poblana. (19)

No obstante, en este caso, se aborda un recorrido de naturaleza crítica, y cabe destacar que hay un antecedente en Puebla que pretende hacer un rescate similar, se trata del libro editado por Abigail Villagrán y María Todorova, *Ni muertos ni extranjeros, el lector soy yo*, que tuvo como práctica establecer una relación crítica con el cuento realizado en Puebla. Aunque su producción se concentró en tres cuentistas y tres críticos, resulta una propuesta innovadora en tanto que se aparta del concepto de antología para adentrarse en la

crítica literaria, incluyendo entrevistas con los escritores, no obstante su carácter didáctico, es un estudio interesante que podría profundizarse más.

Por esta razón, en el presente trabajo se muestran los antecedentes históricos directos del cuento escrito en Puebla, desde principios del siglo XX, imprescindibles para procesar la información que se obtenga de la obra contemporánea. Es así que se ha plasmado una cronología lacónica del cuento, a partir de un acercamiento a las revistas y antologías publicadas en la ciudad, para demostrar la evidencia y trazo precedente a la actual producción cuentística, con el fin de realizar, como también lo planteó Joel Dávila en su “Estudio de la literatura regional de Puebla”, una investigación histórico-literaria que dé las bases para el replanteamiento y la reconfiguración del cuento escrito en Puebla. El mismo Pedro Ángel Palou García afirma lo necesario de este tipo de producción en su antología, *Puebla, una literatura del dolor*:

Sería interesante también dedicar varios años de archivo al estudio de revistas literarias poblanas —de las que seguramente saldría otra recopilación de textos— que permitiera ver el influjo real de las corrientes literarias de la metrópoli, que parecen haber sido seguidas a pie juntillas en nuestra estado. Las letras poblanas están —como toda la literatura que se escribe en provincia en estos días— en una especie de ebullición, una etapa de gran interés que dará con toda seguridad escritores sumamente originales y nuevos en los próximos años.” (Palou 19)

Delimitación

Para fines prácticos (e incluso de tradición) se estableció el análisis general de cuentos publicados los primeros diez años del siglo en curso. Ahora bien, se establecieron ciertos límites por consideración del tiempo y profundidad del análisis, de manera que se han tomado en cuenta sólo tres generaciones de cuentistas, de los nacidos en los 60 a los nacidos en los 80, que hayan publicado un libro durante esta primera década, los escritores no necesariamente deben haber nacido en Puebla, pero sí radicado en la ciudad en algún

momento de su creación literaria. Se buscó, de igual manera, que fueran autores que con un libro publicado, tanto en editoriales locales como nacionales, y que en este momento se encuentren bajo el sello “regional”, aunque en la mayoría, como se menciona en “Fuentes, datos y reflexiones sobre la literatura en Puebla: aproximaciones a su campo literario”, “[...] predomina la materia urbana identificada con un contexto no cercano a Puebla y más bien tendiente a una marca universal característica de la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX.” (Palma xxxiv). Prácticamente es imposible contemplar una gama total, por esta razón, inevitablemente algún cuentista quedará fuera de la selección, y sólo se podrá culpar la ignorancia propia de quien suscribe, o inclusive la imposibilidad de encontrar sus libros publicados.

Se revisó más de una veintena de libros publicados en esta ciudad, reduciendo la cantidad a 19 libros de cuentos, escogiendo un cuento por autor. De éstos, se ha realizado un análisis, por demás parcial, de características como la enunciación, la construcción de personajes, los temas y el juego con el tiempo-espacio.

Algo que debe recalcar es que este estudio no pretende demostrar la existencia de una *poblanidad* en la narrativa, ya que, de ser así, resultaría una tarea, prácticamente, imposible, gracias a la heterogeneidad demostrada en cada una de las obras. No obstante, sí es posible afirmar que cada uno de estos escritores no escribiría del modo en que lo hacen sin la experiencia vivida dentro de la ciudad. Es interesante, inclusive, saber que ellos mismos lo afirman, como el narrador Sebastián Gatti quien lo confirma en la antología *Piezas cambiantes*, del novelista Jaime Mesa:

Supongo que un escritor se alimenta de todo lo que puede, y hasta de lo que no, de manera que alguna importancia debe tener que uno viva en Puebla o en el principado de Brunei; pero no creo que eso sea fundamental o definitivo [...] me

resisto a pensar que mi literatura fuera la misma sin la experiencia del mole poblano, para dar un ejemplo comestible. (Gatti en Mesa 51)

En cuanto a la idea de tradición y ruptura, ya lo establece Octavio Paz en *Los hijos del limo*, al decir que la tradición es aquello se transmite “de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición” (132), y cada vez que hay un rompimiento con lo anterior, según menciona, surge una nueva tradición. En este sentido, en la ciudad de Puebla no hay una conciencia clara de la tradición cuentística, sin embargo sí hay distintos procesos que llevan a ubicar las rupturas y la consolidación de nuevas tradiciones, pero que se han establecido de acuerdo a un contexto cultural global, esto refiere a que lo que se conoce ahora, en relación con la narrativa en Puebla, se conecta directamente con expresiones literarias extranjeras, es decir, que en cada momento de ruptura ha habido un intento de apropiación y adaptación de corrientes literarias ajenas, por esto mismo se reafirma la idea de Paz, sobre una tradición de la ruptura.

¿Por qué el cuento?

Como Zavala lo explicita, una narración conlleva el principio de la verdad, si es así, el cuento clásico (el mito, la leyenda, las fábulas) se organiza a partir de una verdad única, pero, las organizaciones anti-clásicas, como el cuento moderno, entran en la categoría de lo multi-interpretativo, a través del relato de “final abierto”, cuya verdad queda disociada, no obstante, el cuento contemporáneo, o posmoderno, es asociativo, lleva una verdad (con el cuento clásico), como producto dialógico, pero también conlleva el elemento de la

polisemia (por el cuento moderno), es decir, hay una apropiación de los fines directos de cada etapa del cuento, por lo tanto, se complejiza y conforma una paradoja.

Así, el cuento puede llevar a vislumbrar cómo han sido las transformaciones sociales a través de la narrativa, lo que llevaría a pensar que los cuentos que se han escogido son reflejo de una sociedad complejizada.

Una colección de cuentos de un país es el más exacto barómetro para conocer a sus habitantes. En los cuentos está retratado todo un pueblo, con todas sus contradicciones, con su profundo dolor, con su innata belleza y su magnificencia, con su energía, con su fe en el pasado y en el futuro, con su esperanza, con su odio, amor y ternura. (Sánchez, “El cuento” 102)

Asimismo, la producción del cuento en la actualidad es vastísima, esto se debe a que, a pesar de haber sido cultivado en distintas épocas, en realidad es un género joven, y por lo tanto innovador, al que el público, en general, ha podido acercarse sin mayor problema. Luis Leal afirma que “En México los cuentistas, por lo general, son también novelistas, poetas, críticos y, algunas veces, hasta diplomáticos y militares de profesión. A este hecho se debe, precisamente, el que el cuento mexicano sea tan rico y tan abundante.”

(3) El cuento, de este modo se acerca a lo que está en boga actualmente, la brevedad.

De igual manera, como dice Eduardo Nicol, en la *Psicología de las situaciones vitales*, “La observación ajena —otro método básico de la psicología tradicional— es también una experiencia. Poner al otro en situación de “observado” es un modo especial de convivir con él.” (34), y qué mejor manera de observar al *otro* que a partir de lo literario.

Estructura

En el primer capítulo se busca realizar una investigación de tipo exploratorio-analítica, enfocada a los antecedentes del cuento realizado en Puebla, con una “cronología del cuento publicado en la primera mitad del siglo XX”. El proceso de investigación retomará las

tendencias estilísticas empleadas en este espacio de tiempo, de modo que se muestren antecedentes que ayuden a vislumbrar un cierto cambio en cuanto a temáticas y estilística. Así, se consultaron distintas publicaciones periódicas en las que se incluyeron cuentistas poblanos de principios del siglo XX.

Posteriormente, en el capítulo segundo, se abarcará la segunda mitad del siglo XX, tanto el contexto como las antologías publicadas, se incluyen las de Pedro Ángel Palou, Roberto Martínez Garcilazo y Jorge Arturo Abascal. De este modo, se establece el marco de continuación para la cronología del cuento en Puebla, mostrando el contexto y las relaciones en el campo literario dentro de esta ciudad. También se agrega un análisis general de dos cuentos publicados durante la segunda mitad del siglo XX.

También, se visualizará el contexto de los autores, para dar un marco específico desde el cual se forman los escritores más representativos de la generación de los sesenta y de los setenta, haciendo un ejercicio de análisis. Se incluyen, de igual manera, las distintas plataformas de escritura, así como la intertextualidad que subyace y la repercusión estilística o temática en la literatura desde los años 90.

Como continuación, se ubicará a los escritores en un mismo espacio, para poder realizar una crítica comparativa, de forma parcial., a través de una elección de cuentos representativos, en los que se encuentra plasmada la ruptura que se desea demostrar. De este modo, se presentan las observaciones derivadas de la lectura y análisis de la obra escrita a principios del siglo XXI, plasmando la intertextualidad, en cuanto a la abstracción de elementos de la contemporaneidad en los cuentos. Se buscaron similitudes entre los textos realizados por escritores de la misma generación, y similitudes entre las obras de escritores de las distintas generaciones estudiadas, esto en torno a las tendencias estilísticas y temáticas, para demostrar la existencia de una ruptura en la producción del cuento, a

través del mencionado estudio de los considerados representativos, publicados desde principios del siglo XX hasta la actualidad. Esta ruptura se establece tanto con las transformaciones en el estilo, como con los cambios ocasionados en las relaciones dentro del campo literario de la ciudad.

A largo plazo

Lo aquí presentado permitirá futuros acercamientos a la literatura escrita en Puebla, ya que concede la apertura a documentos hasta ahora resguardados, como de algunas revistas publicadas a principios de siglo XX; ayuda, también, a vislumbrar el funcionamiento y desarrollo no sólo cultural, sino político-social en la ciudad de Puebla, ya que abarca un estudio tanto literario como histórico.

Se espera que este trabajo se profundice, en cuanto al estudio y análisis de las obras contemporáneas, para realizar una investigación con base en la literatura comparada, que abarque temáticas y, de este modo, se presente, entonces sí, una cuentística de la ciudad de Puebla, a través de un análisis profundo cuya interpretación conlleve a elaborar una teoría general del cuento escrito en esta ciudad.

Capítulo I

Cronología del cuento producido en Puebla: primera mitad del siglo XX

De manera esquemática, en este apartado se presenta el contexto histórico desde donde se desarrolló el cuento en Puebla, por lo que existen algunos aspectos que por el momento no se retoman para la reconstrucción de este contexto, como el desarrollo político de la ciudad, que atañe a otras disciplinas y que ya se ha trabajado en diversos escritos.

Ahora bien, difícilmente se puede manejar una cronología del cuento escrito en Puebla sin recurrir a los medios impresos que hicieron posible la circulación del mismo. Es así que, a partir de la aparición del periódico *La abeja poblana*, en 1820, la continua aparición de estos medios, cuyo fin ha sido mantener viva una ideología política y cultural para beneficiar al modelo social que prevalece, influyó en los consiguientes cambios y rupturas de las tradiciones literarias.

Puebla, durante la primera mitad del siglo XX, como sucedió en el resto del país, consolidó la publicación de periódicos y revistas, lo que comenzó con la moda romántica, aunque de un modo más conservador que en la capital, “durante este periodo se encuentran más publicaciones literarias en Puebla así como manuales de literatura para su formación” (Palma, *Eslabones* 64).

A pesar de esta red interconectada con la política conservadora del siglo XIX y XX, hubo, bajo la visión católica que prevalecía en la provincia, ciertos intentos por desbancar a las élites que controlaban la cultura. Es de este modo que las revistas que aparecían para dar continuidad a las hegemonías, tenían siempre su contraparte, aquellas que buscaban una actualización de la cultura conservadora y de las letras poblanas, a través de la apertura hacia las expresiones de la denominada modernidad, esto surge como una especie de liberalismo, pero siempre controlado por la ideología católica.

De este modo, hasta finales del siglo XX, era muy recurrente encontrarse con esta dicotomía literaria: por un lado la idea del arte para perseverar los valores de la nación, con un sentido siempre moralizante, y, por el otro, la presencia de un arte por el arte, pero siempre bajo el sello conservador, y aún no social.

resulta razonable el hecho de que no existe ningún poblano ligado al modernismo literario en México como casi no existieron modernistas en algún otro rincón de la república en el momento de esta efervescencia. Posteriormente llegarán, al igual que ocurrió con el romanticismo, los resabios de la superficialidad modernista para generar una camada interminable, casi hasta mediados del s. XX, de imitadores de Rubén Darío. [...] (Palma, *Eslabones* 84)

No obstante, aunque no adherida a las características modernistas, sino ya hasta pasado su momento, la literatura en Puebla fue fructífera, gracias a una consolidación estatal, en términos políticos, que generó tranquilidad y un nuevo propósito: consolidar los ideales políticos y religiosos a partir de la literatura,

Es la época de los Fenochio, de los Pontón, de los Gómez Haro junto con los poetas, narradores y costumbristas que convierten a Puebla en personaje literario, principalmente por su ciudad y formas de identidad. El orgulloso espíritu poblano se inventa y manifiesta durante este periodo literario. (Palma, *Eslabones* 85)

Siguiendo esta idea de la dicotomía en la que se mueve la cultura (y la política a su vez), existían en Puebla dos grupos principales dedicados a la misma: los integrantes de El Colegio del Estado (quienes promueven este modernismo limitado) y los del Seminario Palafoxiano, que abogan por retomar las formas clásicas, y, en conjunto con la Universidad Católica Angelopolitana, aunque en menor grado, buscaban mantener el arraigo a lo considerado moral por parte de la Iglesia católica.

En la primera década de este siglo fue restablecida la antigua Academia de Literatura Española del Seminario Palafoxiano por escritores que cultivaban todavía una reacia tradición clásica. Hemos de dividirlos en dos grupos: maestros y discípulos. Entre los primeros se encuentran el P. Federico Escobedo, Enrique Gómez Haro, Eduardo Gómez Haro, Manuel Rivadeneyra y Palacio, Felipe Neri

Castillo, Rafael Serrano y Francisco Neve. Entre los segundos, Delfino C. Moreno, León Sánchez Guerrero, César Garibay, Julio Delgado y Corona y Felipe Calderón. [...]

Fuera de la Academia Palafoxiana la juventud del Colegio del Estado se agregaba al movimiento literario de México. Fueron sus representantes Aurelio Aja, César Camacho, Luis Sánchez Pontón, Alfonso G. Alarcón, Luis Cabrera. Alfredo Fenochio y Rafael Cabrera. (Esparza 99, 103)

Bien afirma el escritor Antonio Esparza al mencionar que “Así, con varia alternación, durante más de medio siglo la política fue conformada por las letras y las letras por la política” (99). Es así que muchos de los escritores de principios de siglo XX mantenían un puesto en el gobierno y apostaban por una educación que se dirigiera hacia la literatura clásica y una exacerbación del sentido moral e identitario, situación que permaneció con la revista *Bohemia Poblana*. De igual manera sucede con los grupos católicos, cuya participación política también fue esencial para la creación de muchos medios impresos, como Sergio Rosas menciona en el artículo “El Círculo Católico de Puebla, 1887-1900”, los creyentes establecen “espacios de moralización”, donde, a través de la práctica social se llega a la política, y acogiendo elementos de la modernidad porfiriana iban en busca de una inclusión social, esto da pie a que los grupos católicos puedan implementar medios para llegar a la sociedad, utilizando, de igual manera que el gobierno, la literatura.

Lo que se generó fue que las revistas estuvieran controladas por el gobierno o la iglesia, exaltando las acciones realizadas por éstos, en materias de educación y cultura. De este modo, difícilmente se puede encontrar una crítica hacia la forma de gobernar o hacia el catolicismo, aunque esto sigue ocurriendo, e inclusive el papel del Estado, en las relaciones de poder que sugiere Bordieu, con el campo literario, resulta vital para la regulación de los procesos culturales y su inserción en la sociedad:

el Estado es rector, tutor y sinodal de la producción artística del país; dictamina, demarca, califica y, en algunos casos, hasta paga para que los escritores (jóvenes o no, desconocidos o consagrados) promuevan en su respectiva esfera cultural los privilegios de vivir en la era del Estado benefactor. Esta premisa de “democratización de la cultura” tiene que ver con una política tendiente a descentralizar servicios, mas no a desconcentrarlos, como se confirmará años después con la integración del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). (Ayala 15)

Guadalupe Prieto, en *Antes de dar vuelta*, hace una precisión sumamente importante para comprender lo que sucede en Puebla, dentro de un contexto separado al del centro:

La posición de las revistas, con respecto al movimiento revolucionario, era de completa indiferencia e ignorancia, incluso la revista *Alba* indicaba a sus colaboradores que la política y la religión eran temas vedados. *Puebla Ilustrada*, una de las más conservadoras, en su presentación menciona que su contenido es moral y de buenas costumbres, en consecuencia los temas variaban, desde aspectos geográficos, del magisterio, “la educación de la mujer”, actividades religiosas, cuentos, traducciones, reflexiones, noticias deportivas, asuntos de Europa y hasta las fiestas de las colonias francesas y españolas en Puebla, pero ningún ensayo sobre la situación social y política del país, ni de Puebla. (17)

Sin embargo, eso no significaba que la situación coyuntural no fuera retomada por algunos escritores, de forma un poco tardía, ciertamente, y esto se debe al estado de marginalidad en que viven las provincias, pero que, aunque en un proceso lento, alcanzan un momento de paralelismo con el centro.

La mayoría de los cuentos publicados en revistas, como *Don Quijote* (1908), siguen tomando temas independentistas, que generan la asimilación de una identidad. Como menciona Tomás Pérez Vejo en palabras de Guadalupe Prieto:

Las revistas circulaban como el vehículo, tanto discursivo como ilustrativo, utilizado para transmitir los valores culturales que conformaban a la nueva nación y, por lo tanto, ocupaban un lugar central en la conformación “de los imaginarios colectivos de las clases medias decimonónicas, principal, sino único, objetivo del proceso nacionalizador en ese momento histórico” (14, 15)

Por esta razón, las fábulas y las leyendas constituyen el inicio de la tradición del cuento, durante finales del siglo XIX y principios del XX (con José María Cordero y José Ma. Moreno y Buenvecino, quien “es recordado por sus fábulas, otra moda neoclásica, en las cuales se dedicó principalmente, con algo de misoginia de la época, a señalar los defectos de las señoritas y marcar pautas de buen comportamiento; sus epigramas también contienen ataques velados contra ellas.” (Palma, *Eslabones* 40)). Las crónicas, después de los dos mencionados géneros, tienen una estructura muy utilizada por los cuentistas de la época, es así que, naturalmente, se pueden encontrar crónicas que pueden confundirse con el género del cuento.

No obstante, lo que más se cultivó, con este afán de conformar una identidad, fue la lírica. Influidos por la pluma de reconocidos escritores como Altamirano y Guillermo Prieto, quienes se encontraban relacionados con una ideología liberal nacionalista y permitieron la consolidación de una tradición de la crónica, bajo la exaltación de elementos característicos de lo mexicano, los escritores poblanos adoptaron las ideas que aportaron ambos escritores, ya que, también, tuvieron una influencia significativa en la educación en Puebla.

Pedro Ángel Palou, en su antología, *Puebla una literatura del dolor*, da un referente importante para comprender el cuento escrito en Puebla:

El cuento poblano —en pleno romanticismo— tiene un fuerte representante en el poeta José Joaquín Pesado (el primer mexicano en ingresar a la Academia de la Lengua), quien todavía casi como leyenda o exiemplar usa el género por su carácter didáctico, moral. [...] Este género, sin embargo, alcanza su auge en nuestras letras hasta entrado el siglo XX en la figura de otro poeta —estridentista—: Germán List Arzubide, que incluso cultivó el cuento infantil (*Troka el poderoso*), o con el historiador Gastón García Cantú [...]” (Palou 13)

De este modo, es posible percatarse que no surge de un narrador, sino de un poeta y traductor, es por esta razón que el cuento en Puebla, de principios de siglo XX, se asimila fácilmente con la corriente simbolista. Esto explica, también, que la mayoría de cuentistas practiquen, a la vez, la lírica, y que se adentren a la producción del cuento pero siempre desde una visión desde la poética, su primera formación. La novela corta de Joaquín Pesado (1801-1861), *El amor frustrado*, de mediados del siglo XIX, de corte romántico, es una obra que fue retomada en distintas etapas de la literatura en Puebla, “trata de los amores de Teodoro Mendíval con Isabel, quien resulta ser su hermana [...] inicia la tendencia nacionalista en el cuento” (Leal 33). Estas narraciones convierten a Pesado en uno de los escritores más reconocidos nacionalmente, lo que lo conformó como una especie de estandarte para la creación literaria en Puebla, durante varias décadas de principios del siglo XX.

Carlos de Gante (1864-1936), de Tecali de Herrera, fue uno de los cuentistas poblanos más prolíficos, quien también tuvo el oficio de impresor. Con su libro *Historias y cuentos*, trabaja historias y leyendas, principalmente de Tlaxcala, y ha sido recopilado en la bibliografía de cuentistas de la *Enciclopedia de la literatura en México*. Es de los pocos personajes de finales del siglo XIX y principios del XX, cuya obra fue dedicada especialmente al cuento. La mayoría prefirió la lírica, inclusive aquellos que escribían fábulas optaban por hacerlo en verso.

Otro de los escritores poblanos, incluso considerado en *Breve historia del cuento mexicano*, de Luis Leal, cuya producción se concentra en el cuento, fue Gilberto F. Aguilar, quien “publicó *Diez cuentos*, en los que trata de la gente humilde. El papelerito versa sobre un muchacho de padre desconocido que cae de un tranvía al querer subir para vender periódicos; muere en el hospital con un retrato de su madre en la mano.” (Sánchez 107)

Este escritor es considerado por Leal como un “cuentista neoimpresionista.” Indica también que

comenzó a escribir en 1913 [...] En “El fusil”, el autor ve la historia de México a través de las peripecias ocurridas a dicha arma. Refiriéndose a los cuentos de Aguilar, Julio Torri dice: “En mi humilde opinión, éstas son las principales cualidades de un buen cuentista: la visión penetrante y la expresión castigada y laboriosamente conseguida, que precisa y hace inconfundibles los objetos y los estados de ánimo. [...]” (113)

También se puede encontrar información sobre este autor en la página de internet de Fernando Tola de Habich (www.hablandoconlofantasma.com) en la que se menciona que:

AGUILAR, GILBERTO F. (Puebla, 1888-1959) Médico poblano, que abandonó su profesión para dedicarse a la literatura y a la historia. Sin embargo, por las fuentes y mis búsquedas, después de 1936 no publicó otro libro de literatura, pero debería investigarse algo más (quizá *Héroes del dolor* (1946), registrado por el DP tenga alguna relación con la Revolución).

[...] 1936 Gilberto F. Aguilar//Diez cuentos// México// 1936//170 págs. 20.6 x 14.5 cm. Rústica, con las cubiertas. Dedicatoria manuscrita del autor. Portada de Cabral. Un cuento relacionado con la Revolución: “El fusilado”: un ejecutado por los zapatistas logra salir de la tumba que antes lo habían obligado a cavar, y llega a una hacienda donde cuenta a un matrimonio lo sucedido. El fusilado muere, ella enloquece y el marido queda destrozado. (Rola de Habich En línea)

De este modo se puede notar el poco influjo de escritores poblanos en la literatura nacional, no obstante la comunicación notoria entre el Ateneo de México y el Ateneo Poblano.

Las revistas dedicadas al humor y la crítica a través de la sátira, fueron muy reducidas, y, como menciona Guadalupe Prieto, quizá estigmatizadas, ya que los textos eran firmados con seudónimos. Por lo tanto, se deduce, no eran bien vistas por la sociedad poblana conservadora, ya que lo político tenía mucho peso sobre la literatura. Se pueden constatar dos revistas de este estilo, *Sancho* (1910), “se presentaba como humorística, pero más bien se puede considerar satírica, mordaz e ingeniosa, aunque en ocasiones cae en el

desprecio, la humillación y el racismo.” (Prieto 65) y Sanchito (1912), publicación a la par de Don Quijote (que sólo contó con 6 números), seguían, probablemente, con la tradición de *El hijo del Ahuizote*. No obstante, estas revistas no incluyeron al cuento, sino a la poesía, a la crónica, a la crítica, e incluso a soliloquios, como géneros que prevalecieron en las mismas, y cuyo fin era satirizar la vida bohemia de algunos escritores y estudiantes.

Cabe destacar que todas las revistas y la literatura surgida a principios del siglo XX, se realizaban aún en un contexto porfirista, por lo que la autocensura era recurrente. “La primera mitad del siglo XX es, quizá, la más pintoresca, paisajista y poco original —incluso escasamente importante— de nuestra poesía” (Palou 11). Incluimos el cuento en esta aseveración.

El Ateneo de México fue un detonador intelectual y cultural, un elemento revolucionario en la literatura nacional, y que en Puebla perduró hasta poco después de mediados del siglo XX, con la ya mencionada Bohemia Poblana. Personajes importantes del Ateneo se vieron involucrados en tertulias literarias y políticas realizadas por los directores e integrantes de esta revista. El surgimiento de este grupo de escritores, adscritos a la corriente incitada por el Ateneo, y que inclusive continuaron con su propio Ateneo, comenzaron a integrar el movimiento modernista, no así con la revista *Don Quijote* (1908), que, aunque publicó autores como Manuel Gutiérrez Nájera, tenían una visión pesimista sobre esa nueva corriente, y así lo manifestaron sus colaboradores, como Atenedoro Monroy o Rafael Cabrera, entre otros:

De Atenedoro Monroy.- Lo que hay en las obras *modern style* que puede subyugarnos, que nos embelesa, que real y verdaderamente produce en nosotros la emoción estética, es lo que elevándose por encima de todo canon extravagante, de toda mira exclusivista, pertenece á la personalidad, al genio del poeta, y es, por lo tanto, tan ajeno al modernismo como propio de todas las escuelas y de todos los tiempos [...] (Don Quijote, Tomo II, no. 7, Página 10)

Inclusive hacían declaraciones como: “Así pues, deben estar orgullosos los literatos poblanos de que ninguno de ellos ha ido á dar de bruces en la ignominiosa red del modernismo” (Don Quijote, Tomo II, no. 1, Página 14), que fue firmado con el seudónimo de Werther. En esta dinámica, lo que se atacaba, por el sentido arraigado del nacionalismo, no eran tanto las formas, sino el hecho de que fuera una moda extranjera, francesa, y que inclusive, declaraban, en Francia ya no estaba de moda. No obstante su tardía llegada, un primer rompimiento se da con el surgimiento de *La Bohemia Poblana* (1942), que, aunque su visión ya a mediados de siglo XX, resultaba anacrónica, en comparación con la literatura creada en la ciudad de México, y la literatura de la llamada generación de los Contemporáneos, su surgimiento fue importante para dar un paso hacia el modernismo, olvidado ya en otras partes.

Aunque a principios del siglo XX, el cuento se vio con un fin moralizante y didáctico, es hasta la apertura en revistas como *Cauce*, *Aulas*, o los últimos años de la *Bohemia Poblana*, cuando comienzan a aparecer cuentos sin características clásicas, es decir, que comienzan con un juego con los personajes y los temas, dejando de lado el retrato y la imagen ética de los mismos. Este sería el segundo rompimiento con la tradición. Lo menciona también Juan Jorge Ayala, en su libro *Dos décadas de poesía poblana*:

Cuando en el centro de la República se realizaban las exequias del modernismo, en Puebla se exhumaba el cadáver del romanticismo.

Otro periodo trascendental en la vida literaria poblana del siglo XX es la entrada en escena de un brillante grupo de escritores aglutinados, directa o indirectamente, en la revista *Cauce* (1945): Gastón García Cantú, Ignacio Ibarra Mazari, Juan Porras Sánchez, Antonio Esparza y Nicolás Reyes Alegre, entre otros. (Ayala 13)

Estas rupturas, siguiendo la idea que Octavio Paz presenta en *Los hijos del limo*, cuando menciona que “Lo nuevo nos seduce no por nuevo sino por distinto; y lo distinto es

la negación, el cuchillo que parte en dos al tiempo: antes y ahora.” (Paz 133), se presentan en tiempos de crisis política. Cuando la Revolución, lo que sucede es un cambio de visión en la política nacional, aunque también se hable de un cambio en la percepción del tiempo y el espacio, en realidad el tiempo de las provincias sigue, de cierto modo, estancado, no se puede hablar de una uniformidad en cuanto a esta percepción distinta:

El ejemplo de la revolución mexicana también nos incita a dudar de la pretendida aceleración de la historia; fue un inmenso sacudimiento que tuvo por objeto modernizar al país y, no obstante, lo notable del México contemporáneo es precisamente la presencia de maneras de pensar y de sentir que pertenecen a la época virreinal y aun al mundo prehispánico. Lo mismo puede decirse en materia de arte y de literatura: durante el último siglo y medio se han sucedido los cambios y las revoluciones estéticas, pero ¿cómo no advertir que esa sucesión de rupturas es asimismo una continuidad? (Paz 134)

Bajo esta premisa, las rupturas mencionadas carecen de una negación de lo anterior, aunque sí hay un interés por realizar un cambio sobre la conformación de la literatura, se alaban las estructuras clásicas, y se marginan a las vanguardias. La *Bohemia Poblana*, no obstante su incursión en el modernismo, siguiendo las pautas de *Don Quijote*, desprecia al llamado decadentismo, así como a la literatura de vanguardia. De este modo se reitera, como se mencionó al principio, la idea de atenerse al modernismo, pero conservador.

Jesús Márquez (Entrevista personal, 2013) afirma la existencia de un solo modernismo, pero con distintas expresiones bajo diferentes perspectivas y contextos, es así que el modernismo imperante en Puebla está ligado al catolicismo, a la preservación de las actitudes morales y éticas. Menciona también que no siempre hay sanos intereses literarios por parte de los grupos y élites controladoras de la cultura provincial, sino que hay un objetivo primordial para permear ideas políticas. Cabe aclarar que entre 1920 y 1940 no

hay una continuidad en las letras, ya que los escritores se insertan en la estructura del poder político.

Es así que, a la llegada de Vicente Lombardo Toledano, en 1923, a la gubernatura de Puebla, el papel de la influencia del Ateneo en la literatura poblana es muy fuerte, gracias a la presencia de su cuñado, Pedro Henríquez Ureña, quien tuvo un papel importante en las políticas educativas de esta ciudad:

Una de las medidas de mayor trascendencia de dicho gobierno fue la de la Reforma de la Ley de Instrucción Secundaria y Profesional del 20 de junio de 1918. Por dicha reforma se establecía un nuevo plan para el Estado, que seguía, en parte, el modelo de la escuela Preparatoria y de la Escuela de Altos Estudios Universitarios Nacional de México, en la que tanta participación había tenido Pedro Henríquez Ureña. El plan, muy minucioso, comprende tanto las humanidades, como las disciplinas liberales, comerciales y prácticas. El artículo 6o. está dedicado a detallar los estudios de Lengua Castellana y Literatura, el 7o. a las lenguas extranjeras y en 8o. a las disciplinas filosóficas. (Roggiano 262)

Así también, Henríquez Ureña logra aumentar el presupuesto, durante ese año, en términos educativos, de la misma manera en que cambia el nombre a una de las asignaturas de literatura, para que su carácter fuera universal. Con Lombardo Toledano hay un cambio en la implementación de la cultura, comienzan a realizarse eventos dirigidos a escritores; estos actos culturales ayudaron a cimentar ideas liberales en un segmento de la sociedad, sin embargo fue un periodo fugaz.

No obstante, aunque ya se ha dicho que en Puebla el modernismo literario llegó tardíamente, las ideas y el progreso de la era moderna en América Latina, también lo hicieron:

El proceso más vasto y denso de la modernización en América Latina va a tener lugar a partir de los años cincuenta y sesenta, y se hallará vinculado decisivamente al desarrollo de las industrias culturales. [...] la modernidad en América Latina se realiza en el descentramiento de las fuentes de producción de la cultura desde la comunidad a los “aparatos” especializados, en la *sustitución* de las formas de vida elaboradas y transmitidas tradicionalmente por estilos de vida

conformados desde el consumo, en la *Secularización e internalización* de los mundos simbólicos, en la *fragmentación* de las comunidades y su conversión en públicos segmentados por el mercado (Barbero 285)

Lo menciona también Brunner, en “Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana”: “[...] puede afirmarse que entre 1950 y 1990 se ha iniciado en América Latina el ciclo de su incorporación a la modernidad cultural, a la par que sus estructuras económicas, políticas y sociales se iban transformando bajo el peso de una creciente integración continental a los mercados internacionales.” (Brunner 323) Es decir, aunque se hable de un modernismo tardío en la producción del cuento en Puebla, así sucede también con los aspectos modernizadores, que marcan el cambio de una era a otra, por esta razón, no es sino pasando la mitad del siglo XX que comienzan a penetrar las transformaciones en la estructura y tratamiento de temas, cambios de personajes y consideración de lo extranjero, como un modo de experimentar con la literatura.

La aparición de los *Best-sellers* a mediados del siglo XX, marcan lo que será la próxima estrategia en la creación literaria, así como la llegada del multimencionado Boom. La tradición moderna en Puebla comienza a surgir a mediados de siglo, con autores como Ignacio Ibarra Mazari, Gastón García Cantú, Héctor Azar, o los escritores que, aunque nacidos en Puebla, fueron formados a partir de una tradición centralista, como lo son Elena Garro y Sergio Pitol.

Revistas de literatura y cultura en Puebla durante la primera mitad del s. XX

Como se ha mencionado anteriormente, dada la falta de publicaciones en libros de cuentos escritos durante la primera mitad del siglo XX, se llevó a cabo una revisión de las principales revistas literarias que circularon en Puebla durante dicho periodo para establecer pautas de su cuentística. Este acercamiento se realizó en la Biblioteca Lafragua,

cuyo acervo prolífico brinda la oportunidad de investigar en revistas literarias y culturales publicadas en la ciudad de Puebla, algunas de reconocimiento nacional y otras de difusión local. De igual manera, cada revista es abordada desde enfoques distintos, por lo que esta gama de perspectivas permite conocer autores con distintos estilos. Sin embargo, las más consumidas y con mayor duración, resultan ser más conservadoras. Cabe destacar que la mayoría de las revistas le otorgan un espacio mayor a la poesía que a la narrativa.

Se presenta una selección de revistas que pudieron consultarse en la biblioteca Lafragua: *Don Quijote* (1908-1911), *Sancho* (1910), *Sanchito* (1912), *Ser* (1922-1923), *Alma Estudiantil* (1932), *Sus Ojos* (1941), *Bohemia Poblana* (1942-1972), *Aulas* (1945-1946), *Cauce* (1945-1946) y *Puebla* (1946-1947).

La lista va de acuerdo con la fecha de publicación, por lo que se decide comenzar con las revistas que empezaron principios del siglo XX, no obstante, se encuentran revistas como *Bohemia Poblana*, que inició en 1942 y concluyó a principios de los años 80. Hay también el caso de revistas que comienzan a publicar después y dejan de hacerlo mucho antes. Esto indica el grado de aceptación de cada una, y da la pauta para conocer qué era lo que se leía con mayor ahínco. Por cuestiones de espacio y tiempo, no se incluyen los textos encontrados en las revistas *Sancho*, *Sanchito*, *Alma estudiantil* y *Puebla*, no obstante sí existe un registro de su revisión.

Se expone, a través de las revistas, una lista de cuentistas hallados en estas publicaciones, así como un breve análisis de algunos de los cuentos que al criterio de quien suscribe parecieron más representativos, ya por la temática, el estilo o la relevancia del autor, esto sin el ánimo de fijar un canon del cuento escrito en Puebla para la primera mitad del siglo, lo cual implicaría un análisis más detallado del campo literario y cultural.

Cuentos y cuentistas representativos de principios del siglo XX

Revista *Don Quijote* (1908)

Fundador y Propietario: Lorenzo M. Aburto

Directores: Rafael Cabrera y Alfonso G. Alarcón

Secretario de Redacción: Aurelio M. Aja Administrador: Gil Jiménez

Tomo 1 1 de Febrero de 1908 Núm. 1

Felipe T. Contreras (Rector de El Colegio del Estado en 1890) presenta el cuento llamado “Inocencio”. Cuento con tinte social, realista. Narra la historia de un hombre ingenuo, Inocencio, quien no conoció la maldad. Se principia indicando que murió y que pocos acudieron a llorarlo. Un hombre de un pueblo pequeño de Chiapas, quien

Pasó por el planeta y por la tierra nacional sin sospechar que tuviésemos una Constitución de 57, y profundamente extraño al nombre de nuestros héroes, pues jamás tuvo noticia de Juárez, de Ocampo, de los Lerdo, etc.; tampoco llegó á saber que tuviera derechos civiles, ni menos derechos políticos; no fue miembro de Ayuntamiento ni nada, ni siquiera elector.” (Don Quijote, tomo I, núm. 1, 1, columna 2)

Se vislumbra, en este párrafo, la crítica hacia aquellos alejados de la política, quienes se ven afectados al no conocer sus derechos, es un cuento moralista, cuya finalidad es fomentar el conocimiento de la política mexicana.

!Cuán grande habría sido la sorpresa de Inocencio, si alguno le hubiese dicho que así á su lado como allá muy lejos, tras la línea quebrada de los montes esfumados en la distancia, se desarrollaba la lucha por la vida; y no habría sido menor su asombro si le hubiesen dicho que había ciudades enchidas de crímenes; que el hombre era el lobo del hombre; la mentira, el pan cotidiano del comercio social; y la crueldad, el egoísmo y la malicia, los móviles ocultos y frecuentes de la humana conducta; que había pueblos y razas brutalmente tiranizados; seres abrumados por el infortunio desde el vientre materno; hambre y sed continuas de alimento y de justicia; una honda miseria material y moral difundida en el mundo.....! ¡Lucha por la existencia.....! se habría reído Inocencio desde el fondo quiero de su Municipio, de quien le hubiese salido con tamaña embajada en medio de aquél populacho de aves que él conocía y puede decirse que trataba en el misterio de las selvas; de aquellas auras musicales y frescas que restauraban sus miembros en momentos de cansancio; de aquella próspera naturaleza que

le asombraba con sus fuerzas y le saturaba la vida por todos los poros de su cuerpo. A más de eso, bien sabía él, para creer en el mal, que aquel Cristo lleno de penetrante tristeza, que solía contemplar en la iglesia del pueblo, había redimido á la humanidad hacía muchos años, dejando el mundo tan bueno como lo veía Inocencio..... (Don Quijote, tomo I, núm. 1, 6, columna 2)

Rafael Cabrera (Poeta consagrado, perteneciente al Ateneo de México, cuyos poemas fueron publicados en la Revista Moderna). Integra el cuento “Beatus Ille... (Desde el campo)”. Cuya temática, aunque distante a la del cuento anterior, retoma características románticas; exalta los sentimientos de honradez y respeto. Relata el engaño que sufre un hombre por parte de su esposa. Sin embargo, de forma velada, hace una crítica del incipiente curso a la modernidad:

¡Qué quieres!... cuando se vive en una gran ciudad, entre personas que van y vienen apresuradas; entre carruajes que pasan como exhalaciones, entre humo, y mujeres de rostros histéricos y marchitos, es disculpable que se olviden cosas muy rústicas... ¡se vive tan aprisa!... ¡De cuándo acá tolera el asfalto los sentimentalismos «cursis»! (Don Quijote, tomo I, núm. 1, 6, columna 2)

Estas declaraciones se asemejan a los preceptos mostrados por Baudelaire en algunas de sus obras, que retratan la manera en cómo se vive en las grandes ciudades, bajo la prisa y la ceguera a lo natural. También se trasluce la crítica a esa mujer moderna, que, aunque con características románticas, engatusa al hombre y es *interesada*:

Adivino la historia: tú, francote, sin doblez, soñador empedernido que crees que todos son buenos como tú, la viste, en uno de los salones que te permite frecuentar tu riqueza; Ella, supo lo de tus caudales, supo qué acababas de conquistar un título... y que era de provincias. Con su delicado olfato, percibió toda la bondad y toda la debilidad de tu alma de soñador de grandes y loables cosas; además le gustaste por tus anchas espaldas y tu recia musculatura, que se desbordaba del traje primorosamente cortado; le gustaste, por tus barbas tupidas y por el perfume de juventud y de fuerza que se desprendía de tí: le gustaste, porque eras un exótico en aquella sociedad, á pesar de tus maneras pulcras y de tus correctas caravanas, y sobre todas las cosas le gustaste porque eras rico. (Don Quijote, tomo I, núm. 1, 7, columna 1)

Una mujer pálida que vieras de ojos lucientes, te arrebatara de este suelo fangoso.. ¡Claro! ... en tu pueblo todas las muchachas parecen manzanas. Amabas á esa mujer pálida, en el momento, con toda tu ingenuidad; ¿por qué?... pues por la irrefutable y única razón de que era pálida, y con su palidez, despertaba alguna de las visiones de tu acalorado magín. (Don Quijote, tomo I, núm. 1, 7, columna 2)

Tomo I Núm. 6 Julio 1° de 1908

José Miguel Sarmiento (Como menciona Antonio Esparza en su texto, “Las letras universitarias del siglo XX”, “autor de un hermoso florilegio de la poesía mexicana de su tiempo, el que fue texto obligatorio en el bachillerato del Colegio del Estado.”, algunos de sus cuentos son de corte humorístico e irónicos), con el cuento “Dos resultados”, el cual relata una historia similar a la de Cabrera, sin embargo, en este caso es la desgracia de una joven, Magdalena, que es engañada por su primer esposo; muerto éste, se casa con un obrero, llamado Juan, quien resulta ser alcohólico. Magdalena representa a la mujer abnegada, que sufre, sin remedio, de los males del hombre vicioso.

Pues qué ¿era cosa de echarse en olvido aquella dulce sencillez con que sustituía su orgullo de mujer para corresponder al caballeroso vasallaje que su esposo le rendía en el colmo del deseo cariñoso? ¿qué no le eran suficientes sus lagoteos, sus melindres y sus caricias con los que parecía arregostarse él lleno de satisfacción? ¿Por qué, por qué —se decía— ha de ser el hombre veleidoso é ingrato como la mariposa? Y así, en tanto que diamantinas lágrimas pugnaban por desprenderse cual amarga lluvia, de las nubes de pestañas que las aprisionaban, reflexionaba la bellísima joven. (Don Quijote, tomo I, núm. 6, 10, columna 1)

“IV

¿Qué resultó después?

Que aquella mujer que había soportado con nobleza á su primer esposo, á pesar de que él había instilado en su alma la amarga hiel del desengaño, coronaba con la befa del adulterio á su segundo dueño, al verdugo de su cuerpo....

¡Pobre Magdalena!” (Don Quijote, tomo I, núm. 6, 11, columna 2)

Tomo II. Núm. 2. Puebla, 1° de Enero de 1909.

Daniel Rico (no puedo aseverar que sea poblano, ya que no encontrado información que lo niegue o afirme), con el cuento “Cobardía”. Aunque se acerca más al género dramático,

por la cantidad de diálogos, es interesante observar que el cuento comienza *in media res*, y no se comprende hasta ya la mitad de la narración lo que ocurre y ocurrirá. Se narra la historia de una mujer, Matilda, cuyo destino final será quedar paralítica, y, junto con su pareja, Jorge, deciden matarse. Él lo duda, y sin embargo, al final, es ella quien decide no suicidarse

En el cuento se encuentran características del romanticismo, tales como la transposición de los sentimientos de los personajes hacia el espacio o la naturaleza. Y la fatalidad final de los personajes. El cuento tiene algunos errores en las acciones, sin embargo el final sorpresivo cumple con las particularidades que se comenzaban a proponer para el cuento breve. De igual manera, hay un discurso científico, por lo que se acerca también al positivismo, cuando se asevera la permanencia de la materia en deterioro con el espíritu, ya que ella al quedar paralizada no sería sino “materia viva”.

Después, sin esperar respuesta, ansioso por terminar, disparó. Cayo como una masa, con la sien derecha destrozada, á los pies de la paralítica, salpicándola de sangre. Ella, con el brazo levantado, lista para disparar, permaneció atontada ante el acto realizado.

Desde la silla donde descansaba su carne de nervios muertos, miraba al desgraciado debatirse gimiendo, en los horrores de la agonía, sin que sus ojos pudiesen dejar de ver el espantoso espectáculo que seguían con doloroso encarnizamiento.

Cuando el suicida dejó de moverse, ella, que le había impulsado al cumplimiento de aquel acto supremo, sintió que toda su carne se rebelaba. Sufrir como él, estremecerse como él en espasmos dolorosos..... no, no! Eso era horrible!

Y olvidando su vida mísera de paralítica, su cuerpp [sic] inerte, la lengua y el cerebro que bien pronto se atrofiarían; abriendo los dedos, dejó caer la pistola. (*Don Quijote*, tomo II, núm. 2, 15 columna 2)

Bohemia Poblana (1942)

Colaboradores:

Literato: Ignacio Machorro

Literato y prof.: D. Miguel Marín H.

Lic. y literato: Manuel Frías Olvera.

Cont. y literato: D. Alfonso Pliego.

Número 10. 25 de mayo de 1943

José Basilio de Unánue, publica un libro en 1942, llamado *Pinceladas*, que contiene siete cuentos “cortos, humanos, sencillos, infantiles, esto se menciona en una sección dedicada a escritores que colaboran en la revista.” (Bohemia, núm. 10, 4)

No. 17 29 de febrero de 1944

José Basilio de Unánue publica el cuento “El pastelero”, con un tema moralista, el cual resalta la importancia del estudio en el ciudadano común, en este caso un pastelero, quien termina por considerar la carrera de derecho como la más eficiente y práctica. Cuento costumbrista, de tinte político. Se refleja una nostalgia por lo que fue: “... que fuera llamado en el Siglo XVIII Colegio Carolino y que hoy se conoce con el nombre de Universidad de Puebla” (Bohemia, no. 17, 1) Sin embargo, hay una exaltación del progreso científico, adulando a la academia. Hay metáforas y comparaciones.

Hay una descripción de las costumbres: “¡Y qué clientes! Algunos tenían cuenta abierta con él, pues le compraban al riguroso “fiado” los exquisitos polvorones o las gelatinas irisadas con sustancias “inofensivas”; en tanto cuanto que otros, más duchos, le pedían prestado para completar su entrada al cine” (Bohemia, no. 17, p. 5)

No hay un interés por mostrar caracteres psicológicos de los personajes. Sólo hay una descripción de lo que ocurre en el contexto. Hay una exaltación en la importancia del estudio, es un cuento con moraleja.

Aquella noche tuvo una pesadilla atroz. Fémures y clavículas, tibias y peronés con radios y cúbitos, esternón y costillas, bailaron un estrepitoso can-can en su cráneo que estuvo a punto de estallar como una granada madura o como una bomba arrojada por una fortaleza aérea. (Bohemia, no. 17, p. 5)

No comprendió nada de los Griegos, tan solo le llamó la atención el ciego que compuso la “Liada”, lo que le hizo meditar profundamente en el refrán que dice: “que el hábito no hace al monje”, pues aquellas personas, no

obstante salir a la calle envueltas en sábanas, habían sabido “escribir” muy lindas cosas (Bohemia, no. 17, p. 5)

El, con una constancia digna de mejor suerte, con un esfuerzo noble y tesonero, ha logrado concluir los tres años en la Carranza y hoy llega al ferrado portón de la Universidad y se adentra por sus corredores, para ir a sus clases, para llegar a las aulas que le abren amorosamente sus puertas, para acogerlo en su seno. (Bohemia, no. 17, p. 11)

Año VI Número 70 Noviembre de 1948

Felipe Spota, ingeniero, escritor de *Puebla, ciudad tranquila y confiada*, del cual se pueden encontrar, también, algunos poemas, escribe el cuento titulado “Ruego”, que, más que ser un relato o cuento, son pensamientos, un rezo dedicado a la ciudad de Puebla.

Año X Número 105 Febrero de 1952

Dr. Domingo Couoh Vázquez, desde este año, 1952, será constante la aparición de este escritor yucateco, quien publica, bajo la editorial de la Bohemia Poblana, el libro de cuentos *El conscripto*, en 1949. Aunque su obra la hace pública en la ciudad de Puebla, los temas que retoma están arraigados a la sociedad yucateca.. En este número publica una especie de fábula en prosa, que retrata el diálogo con una rosa, y se presenta como una alegoría de la vida misma, de la belleza de la naturaleza y la necesidad de acercarse a la misma.

Y en el relente silencio del jardín una rosa bella abrió sus entrañas, como cáliz de amor; una diligente abeja libó esencias a la Vida, en la estrofa sin palabras de sus eternas mentiras... Lo único cierto que dijo, fué que la Verdad es hija del Tiempo, por ella nacemos, vivimos, luchamos y morimos. (Bohemia, no. 105, 19, columna segunda)

Número 128-129 Enero-febrero de 1954

Luisa Benítez.

Comienza la incursión de mujeres cuentistas en la revista, principalmente son esposas de los colaboradores. En este número interviene Benítez, con el cuento “El ropero de mi abuelita”.

Número 146-147 Octubre-nov de 1955

María Auxilio Reyes, también dramaturga, presenta el cuento “El Cabito”. Es un relato costumbrista, busca plasmar la voz de una clase baja y, de este modo, realizar una ridiculización del habla popular:

Las palabritas esas m'estuvieron sonando en los oídos todo el día, porque yo quería algo, yo quería casarme... y queriendo juí juntando y juntando dinero... engordé un puerquito. Con lo que me dieron por el marrano compré otros dos más chiquitillos y dos corderos. Ansino como si fueran alcancías los animales, yo les echaba habitas y cebada, máices de vez en cuanto... y crecieron y engordaron hasta el día en que los vendí y me dieron mis güenos dineros. (Bohemia, no. 146-47, 26, segunda columna)

Número 219 Septiembre de 1962.

Lilia Viva de Hartmann

Cuento “La fea” (p. 13 y 15) por Lilia, quien muy probablemente sea Lilia Viva de Hartmann, quien publica constantemente cuentos en esta revista, como “Sufrimiento”, en el número 223 o “La rival” en el número 224. Son cuentos muy breves, que siempre tienen un final fatal, no hay redención de los personajes, y sólo se conocen de manera muy superficial.

—Pierrot, estás condenado a llorar para siempre tu pena de amor; — contestó Alicia, mientras regresaban al salón, donde se perdió entre la multitud huyendo por segunda vez del amor y de la felicidad, y llorando su desgracia de llevar un alma tan bella como él, decía, bajo aquella máscara horrible de vulgaridad (Bohemia, no. 219, 13)

Número 253 Septiembre de 1965

Rafael Tafolla Pérez, con el cuento “El sargento Grimaldo”, en las páginas 13 y 15.

Número 284 Mayo de 1968

1.2.12 Se menciona a Roberto Ramírez Fernández, quien escribe cuentos en la magazine dominical del sol de Puebla.

Número 297 Julio de 1969

En la sección “Mi primer cuento”, se encuentra un cuento de Roberto Ramírez Fernández: “El último juego, un cuento que se hace realidad”, de la página 10 a la 14.

Número 302 Diciembre de 1969

1.2.13 Cuento “Yagdali”, por Antonio Juárez R., se conforma por diálogos, se encuentra en las páginas 16 y 17.

Número 323 Septiembre de 1971

1.2.14 Sección: Cuento frívolo, en este caso se presenta “Las dos burdillas” por Enrique Cordero y T. con el epígrafe: “hay numerosas víctimas de los vicios que soportan su yugo sin querer emanciparse”

Revista estudiantil independiente “Aulas” (1945)

“Por el descubrimiento de la luz intelectual”.

Fundador y director-gerente: Gustavo Hernández Sarmiento

Sub-gerente:

Jesús Izquierdo Mora.

Administrador: Clemente Cruz Guido.

Jefe de redacción: Manuel Orozco Loyola

Número 1, agosto de 1945, Tomo I.

1.2.15 “Emperador” de Gregorio de Gante: “maestro de Juventudes”

Esta narración, aunque retoma el tema de la Guerra de intervención Estadounidense, resulta interesante por tener un juego en la estructura, no es un cuento lineal, sino que se cuenta una regresión a la infancia, y a la vez se cuenta la historia que narra el tío Cleto a sus nietos.

Era el tío Cleto, hermano de la abuelita, un anciano que gozaba en el pueblo de singular prestigio de hombradía, por sus hazañas de guerrillero en las guerras de Reforma y de Intervención Francesa. Había sentado plaza de soldado en el año 47 a luchar contra los “gringos” y había militado después en las filas liberales y republicanas. A la época de mi relato, vivía en una modesta pensión que el gobierno le asignó como Coronel retirado. Visitaba nuestra casa de vez en cuando para saludar a su hermana y a sus sobrinos, y todos le mirábamos con cariñoso respeto. (Aulas, no. 1, 8, columna 1)

La historia gira alrededor de Emperador, un perro: “Su aspecto caricaturesco y su fealdad, le granjearon el nombre de EMPERADOR con que le motejamos, queriendo deahogar en aquel inofensivo y cariñoso animalito el odio que profesábamos a Maximiliano de Hapsburgo, a la sazón recientemente coronado Emperador de nuestra Patria.” (Aulas, no. 1, 9, columna 1), lo que se relaciona con la historia liberal en el país.

La muerte del perro es significativa para la imagen que representaba el tío Cleto, un hombre insensible al prójimo, que al encontrar que su perro lo había ayudado, pierde esa postura y siente piedad. “Entonces con todo el dolor de mi corazón chispé la pistola y, haciendo prodigios de puntería entre los reparos del caballo ya completamente encabritado, le asesté dos tiros que lo dejaron exánime en medio de la arena de la cuesta.” (Aulas, no. 1, 9, columna 2)

1.2.16 Cuento “El calendario” de Ramón Díaz Ordaz, profesor de la Universidad de Puebla. Se conforma a partir de diálogos y se encuentra dividido en cuatro apartados. Tiene un estilo dramático, que entra más a la psicología de los personajes, habla sobre la soledad y la locura, aunque como tal no se presenta ningún conflicto a resolver.

IV

—¿”Su hermano” dice?

—Sí, lector, su hermano. Pero, y ¿su marido?

¿Su marido? No, Doña Rosita no ha tenido nunca un esposo....

¡Qué barbaridad! Entonces.. sus...hijos son.

—No, no pienses mal de doña Rosita. Nunca tuvo esposo; pero tampoco nunca tuvo hijos.

Y ¿Yucundo, Isabel, Jaime y los demás?.

Nombres; nombres únicamente. Doña Rosita nunca tuvo un hijo.

Los tuvo su deseo, su amor maternal irrealizado. El calendario ha sido para ella una lista de nombres, mejor todavía, un álbum de ilusiones, una nómina de ensueños: cada nombre un anhelo, una dicha que nunca llegó.

Pobre Doña Rosita, a pesar de tanto desearlo, no tuvo un solo hijo: ¡fué tan fea desde joven!! (Aulas, 1, 15 columna 2)

Revista *Cauce* (1945)

Revista mensual de la Federación estudiantil Poblana y del grupo literario *Cauce*

Fundador: Juan Manuel Brito V.: cuarto año de la Facultad de Jurisprudencia.

Presidente de la F.E.P

Director: Juan Porras S.

Jefe de redacción: Augusto Martínez Gil

Número 2 Noviembre de 1945

1.2.17 Cuentos como “Norte” de Alfonso Fabila, o de Gastón García Cantú: “El barco de papel”:

“Presentamos desde estas columnas a un joven escritor poblano que ingresa a “*Cauce*” por el difícil camino del Cuento” (*Cauce*, no. 2, 17)

El barrio del Carmen, donde vivíamos, está al sur de la ciudad. Tiene una iglesia, la más bella de todas, donde el tiempo ha hecho verde su cúpula. Hacia el frente de élla está el jardín con su kiosco abandonado.

Gritaban gesticulando: “Arriba Calles”. “Muera de la Huerta”. (*Cauce*, no. 2, 19)

Es un cuento costumbrista y de la Revolución, crítica al gobierno en vigor y el desasosiego del pueblo ante lo inesperado de la guerrilla.

Número 3 Enero 15 de 1946.

1.2.18 “Tierra impasible” (cuento corto) de Antonio Esparza S.:

Sin embargo no hay libertad más terrible que la del campesino. Hecho de la misma tierra que trabaja, está sujeto a ella por una cadena interminable de generaciones, de la cual no es más que un eslabón, que pronto se gastará, después de haber forjado, de su propia carne, otros eslabones que correrán la misma suerte. (Cauce, no. 2, 9)

1.2.19 Cuento mensual: “El polilla” de Juan Porras S.

Con un toque romántico, pero a la vez de crítica social, Juan Porras presenta un cuento que narra la historia de un niño, al estilo de Hans Christian Andersen, que no pierde la esperanza, pese a haber perdido a su padre, en un altercado. “Horas después, el Polilla, como lo habían apodado los papelerillos, regresaba triste camino de su hogar: aquel paredón mal techado en cuyos recodos apacentaba sus desgracias la Rosa de los Vientos.” (Cauce, 17)

“Y... allá, junto al cancel de la iglesita pobre, ingenuamente, ante un cuadro de San José, temblaba un niño huérfano... como un ángel mendigo: ¡Diosito... tengo frío...!” (Cauce, 20)

“Invierno de 1944”

Número 4 15 de febrero de 1946

1.2.20 “Dos conferencias” de Enrique Aguirre. Cuento humorístico, muestra una crítica al positivismo. “La conferencia de don Carlos comenzaba con estas palabras: “Non es lo mismo moriré...” La de don Alberto: “Tanka-tanka, Tanka-tanka...” (Cauce, no. 4, 20). Este cuento también se incluye en la antología creada en los 90 por Roberto Martínez Garcilazo.

Número 9 Agosto de 1946 Número de aniversario

1.2.21 “Viernes santo” por Ignacio Ibarra Mazari. (Cauce, no. 9, 28, 30 y 31), la crónica, aunque de un momento en específico cultural católico, se transforma en cuento, al incluir el papel de una mujer que sufre y pide por su hijo, y el mismo cristo, ante la soledad y la tragedia.

Debajo de la Cruz, estaba Nuestra Señora de los Dolores con algo blanco entre sus manos.

Como paisaje de aquella tragedia, las ramas de fresno que habíamos traído y la cortina morada del altar mayor.

Hacían más triste el espectáculo unos cajones forrados de tela gris, simulando el Monte Calvario.

Ella y él solos.

Completamente solos frente al lito morado de la cuaresma (Bohemia, no. 9, 31)

Revista *Sus ojos*

Número 89 Año VII. Marzo 1941

Dir. Leopoldo Sánchez.

Se agrega el cuento del Ing. Felipe Spota: “Porqué los Ruiseñores vuelan a gran altura”. Se encuentra la sección “Nuestro cuento romántico”: “Marena” por Flora Otero Revilla de Martínez.

Hay cuentos en francés y en inglés. Pareciera una revista del estilo “del corazón”. Hay secciones de cine, de cocina, de belleza y moda, hay crucigramas. Pero hay también poesía y cuento. Hay muchos anuncios e inclusive notas. Los cuentos y poesías son normalmente colaboraciones de gente que envía a la revista, por lo que son muchos y variados, la mayoría escritos por mujeres, asimismo se integran cuentos y poesías de autores reconocidos.

Número 90 Abril 1941

1.2.22 Cuento “Otoñal” de Felipe Murad M.

Revista *SER*: Director gerente: Germán List Arzubide

Secretario de redacción: Luis E. Molina

Tomo IV. Núm. 2 Puebla, Septiembre de 1910. Número dedicado al Centenario de la Independencia

Leopoldo Alas “Clarín”. A don Rafael Altamira, conterráneo ilustre del ilustre autor de “La Regenta”. Narración de Juan Palacios.

Conclusiones parciales sobre el cuento de Puebla durante la primera mitad del siglo XX

Es interesante notar cómo el cuento escrito en Puebla a principios del siglo XX constaba de temáticas similares, no se arriesgan a cambiar la estructura clásica de los cuentos, pocos tratan de plasmar el lenguaje de distintos estratos sociales, aún menos son los que publican libros exclusivamente de cuento. Son cuentos muy breves, la mayoría de una o dos cuartillas. Los espacios en los que se ubica la narración son cercanos, normalmente se recurre a los barrios de la ciudad, o, si acaso, a la sierra o estados como Tlaxcala o Chiapas, dependiendo del conocimiento del autor y su propio origen.

En cuanto a los personajes, no se complejizan mucho y más bien se vuelven simples portadores de una acción tendiente a moralizar al lector y normalmente, como se menciona, ya que es un género que producen poetas, la voz del narrador es en primera persona, hay algunos en que es testigo de los hechos, es decir, heterodiegético, pero en general es homodiegético, la focalización siempre va ligada a la propia observación del narrador. Para el tiempo se recurre a la linealidad, son pocos los cuentos en los que se da un salto del tiempo, y si esto ocurre será siempre hacia el pasado. No se encuentra metadiégesis, los relatos se ubican en un mismo espacio y tiempo, aunque hay un cuento, como “El

emperador”, en el que dentro de un relato aparece otro, en relación con la vida de uno de los personajes, pero el enfoque es el mismo, no hay otras voces que suplanten al narrador, más que las del estilo directo, es decir, los diálogos.

La mayoría de las historias tienen el antecedente como directo para su constitución formal el del romanticismo y del realismo, no acuden a las estructuras más complejas y modernas del cuento como en Poe, Kafka, Chéjov o Joyce. Esto quizás se deba a que la visión del cuento para estos escritores continúa siendo un tipo de discurso demostrativo, didáctico o moralizante. A diferencia de la lírica que goza del prestigio de ser un género intimista propio a develar la complejidad del ser humano, el cuento resulta, para la mayoría de sus autores, un modo circunstancial de referir anécdotas o relatos encaminados a reforzar una ideología específica. Puedo decir, de manera parcial en tanto no se nos revele lo contrario, desde textos aún no consultados o referidos, que para la primera mitad del siglo XX en Puebla el cuento no es un género cultivado desde la perspectiva de un discurso literario particular desde el cual explorar formas narrativas innovadoras. Los personajes son casi siempre humildes, se reivindican y, si no lo hacen, sufren alguna desgracia. Los cuentos, después de los años 40, toman temáticas de crítica a la política gubernamental en boga, pero, de cierta manera, velada.

Esta situación resulta aún más interesante cuando se observa que la literatura en Puebla, actualmente ha dado grandes zancadas, para, ahora, figurar en la literatura nacional, teniendo grandes aportes en cuanto a formas narrativas, en tanto que, aunque se siguen retomando tradiciones ajenas, se han retomado también las vanguardias, para hacer una literatura más compleja, estéticamente hablando.

Capítulo II

De la moral al placer: breve acercamiento al desarrollo del cuento en Puebla durante la segunda mitad del siglo xx

Es necesario recalcar que, así como el canon literario es reconocido por su influencia en la vida política y cultural, toda expresión literaria es un instrumento que ayuda a comprender las relaciones de poder. Por esta razón, para un estudio literario completo, es imprescindible tomar en cuenta las circunstancias en las que las obras son escritas, así como una interpretación de las mismas.

Es importante, de esta manera, resaltar los aspectos que proliferan para marcar el comienzo de una literatura de ruptura en provincia. Existe un desarrollo editorial en los años 40, es así que distintos autores de vanguardia comienzan a publicarse y a circular, no sólo en el centro, sino en las periferias, con el respaldo de una editorial. Surge, así mismo, una literatura unificada, en contra de una literatura focalizada. Se abre un amplio mercado literario y se empieza a observar lo que se escribe en los espacios marginados, inclusive las zonas marginadas voltean para retratar su propia condición periférica.

La ciudad de Puebla se caracteriza por ser un espacio muy cercano a la capital; desde su creación fue la segunda ciudad más importante de México. No obstante, su cercanía a la iglesia católica ha provocado un desfase con la metrópoli, tanto en política como en arte. La literatura fungió como mediadora entre los aspectos gubernamentales y el pueblo, hasta mediados del siglo xx, cuando el mencionado desfase se fue atenuando, a través de los movimientos estudiantiles y la incursión de los medios masivos, entre otras situaciones.

Ahora bien, hay una serie de aspectos fundamentales, en la historia de la literatura poblana, que resultan esenciales para un cambio en las políticas gubernamentales. En primera instancia, la incursión de revistas culturales, durante finales del siglo XIX, resulta un acierto para permear las ideas sobre moral y nacionalismo que interesaban al gobierno, no obstante los altos índices de analfabetismo, estas revistas eran leídas por ciertas élites. Así, provocaron la aparición de personajes políticos en la opinión pública, que, no importando su puesto, se dedicaban también a las bellas artes, principalmente a la poesía. De este modo, se procuró que la poesía fuese muy conservadora, ya que, como se ha mencionado, el catolicismo conformó la principal ideología en esta ciudad.

Contra todo eso [el decadentismo y el modernismo] se levantaron los católicos provincianos con una furia que se aprecia en un párrafo de 1907 del poblano Rafael Cabrera:

Estoy cansado de la genialidad de los poetillos alcohólicos y degenerados que pretenden ocultar sus estigmas bajo la capa de una originalidad malsana [...] son el tipo clásico del envilecimiento cortesano, la afectación y la impotencia intelectual [...] es tiempo de rebelarnos y debemos principiar por aniquilar impecablemente a los seudo-poetas que tanto han medrado y tan falsa reputación han adquirido merced a la debilidad de un viejo: don justo Sierra, y el bombo de sus periódicos que paga el gobierno como se para a una ramera... (Sheridan 298)

La revista *Cauce* (1942) no busca esta unificación ni exaltación de Puebla y sus costumbres, más bien pretende mostrar una literatura con base en el estilo modernista, aprovechando las vanguardias de los 20, así como la sentencia de hacer un “arte por el arte”, no obstante, muchas obras mantenían los ideales de la crítica a la política vigente, que prevalecía dentro de la capital en la década de los 40, no obstante, como se ha mencionado, de una forma más bien velada, porque no es fácil romper con una tradición católica arraigada, y todavía no existía una apertura a los movimientos izquierdistas.

Aunque los integrantes de esta revista, a diferencia de la Bohemia, no realizaban tertulias literarias, ni eventos literario-políticos a los que asistieran personajes del canon literario (como Vasconcelos, quien acudió en 1946 a uno de la Bohemia Poblana, declarándose a sí mismo como bohemio), sí buscaban integrar a los escritores de generaciones más jóvenes. Es así que apuestan por invitar a distintos narradores neófitos, como Gastón García Cantú e Ignacio Ibarra Mazari, quienes, pocos años después, figurarían en la historia de la literatura nacional, y que tenían una propuesta de una literatura con el fin de retratar la vida de la provincia, con especial enfoque en la política, pero a partir de una visión con cierta ironía. Buscan, de este modo, poner en escena los trabajos literarios de El Colegio del Estado, tratando así de modernizar a la universidad

De este modo, ambas revistas surgen en un mismo contexto, sin embargo, la revista Bohemia Poblana tenía el objetivo de hacer un grupo que permeara la barrera política y pudiera permitir la trascendencia de literatos en las incipientes políticas culturales, siempre bajo el yugo conservador católico; *Cauce*, al contrario, buscaba experimentar con la literatura, atraer temas y estilos diversos, para fomentar una apertura a los ideales modernistas.

Análisis de “La voz”, de Gastón García Cantú: cuento de la década de los 40

Uno de los escritores poblanos con mayor proyección nacional, acogido por la revista *Cauce*, Gastón García Cantú (1917), practicó el cuento desde temprana edad, puliendo sus escritos a través de la influencia de autores como José Enrique Rodó y Manuel Gutiérrez Nájera. Él comienza a marcar y dar marcha a una nueva tradición de la literatura realizada en esta ciudad; inclusive participó con el grupo concentrado en Tonanzintla, Puebla, por el

seminario de Fernando Benítez, al que acudieron escritores a la postre de talla nacional, como Carlos Fuentes y Elena Ponitowska.

Es así que sus narraciones, limpias de romanticismo, tienen personajes muy trabajados. Se vale de la heteroglosia y la ironía para construir un retrato de la política provincial poblana. En el cuento “La voz”, donde hace una crítica directa al gobierno de Maximino y su sucesor, Gonzalo Bautista Castillo, es posible vislumbrar un pasaje de una costumbre cívico-política, la celebración de la Revolución Mexicana. En este caso, se introduce a Gonzalo Martínez, personaje elegido por el gobernador como representante en este evento, quien tiene altas expectativas sobre su condición, pero al final se le satiriza al obligarlo bailar “La bamba”.

Como conocedor de la estructura clásica del cuento, García Cantú no deja cabos sueltos, todo lo que aparece es introducido con un fin. Desde el inicio se integra la construcción de la ironía: “El cristal de la portezuela del automóvil, recortado en rectángulo, le parecía el marco mismo de su vida: perfecto y transparente.” (García 27), no se desata sino al final de la narración, cuando el personaje comienza a imaginarse como sucesor del gobernador, y en el ápice de su papel, en su imaginación, es incitado a bailar como un bufón. Esta “desfachatez” está enmascarada a través de la descripción de los ritos en ese evento, de los cuales son partícipes la burocracia, el pueblo y los estudiantes.

El humor es un elemento esencial en los cuentos de García Cantú, hay una burla a través de la ironía, como se mencionó, hacia los gobernantes y los ritos retratados: “Estrechando la mano del presidente del Partido, sonrió sin malicia alguna: abierta, ingenuamente, como sólo un político de buenas intenciones podría hacerlo.” (García 27) Los diálogos representan la performatividad que se trasluce en esos actos cívico-políticos, las convenciones sociales para interactuar, desde cómo se encuentran distribuidos en el

teatro, hasta cómo se comunican los respectivos funcionarios hacia el suplente del gobernador.

Este cuento, de tinte realista, recrea escenas de la vida política, y quizá es de los precursores de esta corriente satírica, que después se enaltece con Ibarguengoitia. Es interesante ver cómo, aunque critica a un gobierno que ya ha dejado el poder cuando el cuento se publica, traspasa las ideas conservadoras, aunque sigue manteniéndose al margen, de manera que procura no “ofender” la moral de los lectores poblanos:

Sí, aquí está: "El señor gobernador del Estado ruega a don Gonzalo Martínez que baile La bamba. Se lo ruega muy sinceramente."

—¿Qué?

—Que baile usted —le dijo el jefe del Partido—, que baile usted La bamba.

El rumor inicial se volvió ovación, al levantarse uno de los delegados gritando: —¡Que baile don Gonzalo, que baile don Gonzalo!

La voz repitió: "El señor gobernador ha llamado por teléfono, repetimos su invitación: Que don Gonzalo Martínez baile La bamba. Se lo ruega muy sinceramente".

Gonzalo Martínez, casi a empujones del jefe del Partido, subió al escenario. Había palidecido. Hacia la izquierda, la luz de los reflectores le impedía ver al público. Un sudor frío le brotaba de las manos y la frente. Miró las hendiduras del piso: rectas, pequeñas, inmutables. Recordó, en ese instante, que de pequeño no transgía con los que pisaban fuera de las líneas de las baldosas; procuró bailar en medio de ellas, sujetarse a sus límites. La música empezó. Cruzó los brazos hacia atrás; el compás era lento; titubeaban los músicos. Hizo un esfuerzo: dió los primeros pasos y un prolongado aplauso anuló su estado de ánimo. Bailó sin descanso, casi frenético. Daba vueltas; iba y regresaba al mismo sitio. Una nube de polvo se levantaba en torno suyo. La música tocaba sin cesar y el público, admitiendo que se trataba de un acróbata que expone su propia vida, aplaudía sin descanso. (García Cantú 32)

“La voz” de la Revolución humilla, al final, al poder dogmático representado por el gobierno de Maximino, y que se hallaba como “regulador” de la situación política-social, y que llevó a Puebla a un retraso, tanto económico como cultural.

Los elementos que integran este cuento, tales como la ironía y su narración cronológica en tercera persona, se repiten en la forma de narrar actual, no obstante, en cuanto al tema, el aspecto político no es retomado por ninguno de los autores

contemporáneos, quienes han optado por no realizar una crítica directa a los gobiernos, y tienden más al costumbrismo, como se podrá observar en los análisis del tercer capítulo.

Análisis de “Por fin se habla de los gatos y una señora que llegó de París”, de Ignacio Ibarra Mazari: cuento de la década de los 60

Así como García Cantú estableció su narrativa en torno a coyunturas políticas, otro cuentista, que fue más reconocido por su trayectoria dramática, tuvo la astucia de acercarse a la narrativa de otro modo: a través de la memoria. Creando así cuentos de un sentimentalismo más arraigado al retrato de la provincia y más familiarizado con la crónica. Ignacio Ibarra Mazari (1932-1976), con el libro *El barandal y los gatos*, editado en 1961, da un giro al modo de relatar, no sólo establece un puente entre la crónica y el cuento, sino que integra una noveleta, con un tiempo cronológico, pero con una precisión en las descripciones de las costumbres poblanas, que queda para establecer una imagen clara de la provincia y sus características.

Este libro, que incluso Pedro Ángel Palou, en su *Antología del dolor*, menciona como de lo más logrado o mejores libros de narrativa en su época, establece otra ruptura, no se ubica en el exaltamiento de la moral, ni tampoco establece una interacción religiosa ni política, simplemente son una serie de relatos en torno a lo que observa un niño desde su prisión: el barandal, y de cómo lo que sucede fuera de él perturba su mirada.

En “Por fin se habla de los gatos y una señora que llegó de París”, Ibarra Mazari establece esa relación entre lo que observa su niño y el exterior, y el extrañamiento que produce el encierro en sí mismo, a través de una prosa sencilla y descriptiva, formada por oraciones simples:

Asido a los barrotes del barandal del corredor, miraba los altos muros que limitaban nuestro patio por cuatro lados.

Los muros cambiaban. Con la luz, con la lluvia.

Los muros que se alzaban detrás de mí recibían el Sol de la mañana y en los que de enfrente hacía sombra.

Cuando, después de comer e irse mi padre a la oficina y mis hermanos a la escuela, los cuatro muros se hallaban iluminados y en el piso del corredor no había sombras, sabía que todo se volvería del revés.

Y así era siempre. El sol, sin desviarse nunca, bajaba por el poniente, los muros de mi corredor se ensombrecían y los de enfrente se iluminaban. (53)

Al final deja de ser niño a muy temprana edad por la muerte de su hermana menor:

Sin embargo, también, en sus relatos, tenía algunos tonos de humor, como en “Ratones insomnio y paraíso deseado”:

Cuando abandonamos el insólito camposanto, que fue el atrio de La Soledad aquella mañana, una masa blanda me cayó desde arriba sobre el hombro y me manchó la blusa. Me toqué con la mano y me ensucié los dedos.

—Límpiate la mano en el pasto, ¿no ves que es mierda?

Así terminó el primer funeral en que estuve presente. (39)

Esta forma de narración se acerca más a las escrituras breves y concisas de la tradición anglosajona, utilizada antes por escritores mexicanos, como Edmundo Valadés. Inclusive, Ibarra Mazari se adentra en las ahora denominadas minificciones y publica dos en la revista de circulación nacional *El cuento. Revista de la imaginación*, en 1969. Valdría la pena realizar un análisis más extenso sobre su obra, ya que establece pasos hacia la fragmentación, tan utilizada por la literatura posmodernista.

De igual manera, es importante recalcar la influencia de corrientes europeas, como del impresionismo alemán, que obtuvo de su maestro Miguel Flürscheim Tromer, con quien fundó el Teatro de la Ciudad, mismo que en 1943 establece una escuela denominada

“Lenguas y Letras (posiblemente el antecedente de lo que más tarde sería la escuela de Filosofía y Letras de la Universidad). En ella pretendía dar una enseñanza en varias disciplinas [...] Se ofrecían cursos de filosofía, de literatura universal, literatura española y latinoamericana, y lengua y literaturas inglesas y alemanas. Además se ofrecía la carrera de periodismo (dos años).

La planta docente estaba integrada por: Ramón Díaz Ordas, Gregorio de Gante, Enrique Aguirre Carrasco, Ponciano Bringas, Salvador Rosales, Alejandro Soto, Armando H. Ruffini, Adrián García, José Soler Vidal, María Cristina L. de

Garay, Abrascha Heikin, Mauro Abascal, Rafael Ibáñez, Carlos María Ibarra Vargas, Carlos García Díez, Ignacio Ibarra Mazari, Manuel García Balari, Armando Molina, Enrique Cruz, De. Salvador Ibarra, Dr. Julio Glockner, Jorge Soto Rojas, Augusto Moreno. Esta escuela tuvo también sólo una existencia breve y casi ningún curso pudo realizarse. (Ibarra y Pedraza 309)

Los principios de una nueva literatura: recorrido sucinto de los años 70 a los 90

El rechazo a la marcada figura política-literaria de los escritores ya mencionados, comienza a ser más evidente a partir de los años 70, no sólo por la marcada autonomía a mitad de siglo, sino con el advenimiento del pensamiento marxista a la Universidad y con la llegada del químico Sergio Flores a la rectoría de la misma, quien crea el departamento de Publicaciones, que posteriormente sería la Dirección General de Fomento Editorial (1993). De este modo, se comienzan a producir cambios en torno a la logística universitaria, así como a la apertura hacia la investigación y creación de nuevos proyectos, como lo fueron las revistas literarias y de pensamiento, como *Dialéctica* (1976) o *Crítica* (1978). Inclusive con el advenimiento de la escuela de Filosofía y Letras, que surge en 1965, comienza a surgir un nuevo grupo de estudiantes con la intención de actualizar la creación literaria, cuya participación es significativa para los cambios en la actual narrativa.

La imagen visible de México a finales de los sesenta no puede ser más negativa: corrupción, falta de democracia, violencia, ausencia de futuro. Liberados de la idea y el compromiso de nació, la nueva generación, «los nietos de Rulfo», podrán escribir sobre cualquier tema, desde supreciado «individualismo» (González Boixó 17)

Asimismo, se establece un respaldo editorial por el Gobierno del Estado, gracias a la creación de la Secretaría de Cultura en 1983, de este modo surge una asimilación de los contenidos exteriores. Es así que no sólo empieza a cambiar la percepción de los estudiantes y aspirantes a escritores, sino también los espacios dedicados a la literatura. Incursionan los talleres literarios, convirtiéndose en espacio medular de la creación literaria

en Puebla, primero con el organizado por Raúl Dorra, con una taller de “asistencia voluntaria”, como menciona el escritor Enrique Pimentel (Entrevista personal, 2013). Posteriormente llegan los organizados por el Instituto Nacional de Bellas Artes, a cargo del escritor Miguel Donoso Pareja, quien llevó a cabo una labor exhaustiva en distintos estados de la República para dar un panorama más extenso de la literatura y de la creación literaria; entre estos estados se encontraba Puebla:

A finales de los setenta la Casa de la Cultura estableció, desafortunadamente durante muy poco tiempo, talleres literarios que estuvieron a cargo de Miguel Donoso Pareja, y que despertaron en los jóvenes el interés por las corrientes de vanguardia, hasta entonces desconocida en Puebla, excepto por los integrantes del grupo *Cauce*, quienes treinta años antes habían incursionado por el ultraísmo, igual que por la estética del absurdo (Esparza 112)

Pimentel (entrevista personal) afirma que con Donoso Pareja hubo más prosistas que poetas, como Gunther Petrak, Pedro Ángel Palou, María Teresa Martínez Terán, entre otros. Y su taller instaure cierta modernidad en la cuentística de Puebla, ya que antes, como se ha podido confirmar, no había muchos escribiendo narrativa.

Estos métodos utilizados por estudiantes y maestros de la BUAP, surgen en pos de una apertura a las nuevas expresiones de la literatura, es así que surgen distintas revistas, tales como *Fedeerratas*, *Márgenes* (1981), *Magro Cuerpo* (1984), *Infame Turba* (1985), *Ítaca* (1993), entre otras (donde aún dominaba la poesía en detrimento de la narrativa), cuyo estilo, desde lo formal hasta el contenido, difería mucho al ya anacrónico modelo de la Bohemia, que ya se había desintegrado.

Así mismo, empiezan a surgir certámenes literarios de importancia nacional y hasta internacional, como el Concurso Latinoamericano de Cuento Edmundo Valadés, en los años 70, y el Premio Puebla de ciencia ficción, en los 80, los que han perdurado hasta la fecha actual.

Entonces se comienza a rechazar la incursión a la narrativa con fin moralista, lo que trasciende, en último momento, es la situación de penuria espiritual en la que los denominados países subdesarrollados viven, y que tiene que ver con una cuestión histórica, ya que, como Antonio Cándido lo ejemplifica, los países latinoamericanos comienzan a tener conciencia sobre su subdesarrollo a partir de mediados del siglo XX, y es cuando la literatura comienza a mostrar aquel exotismo que lo diferencia de los demás, pero que al final siempre tendrá que emular a los que son desarrollados, por su sentido de dependencia. Por esta misma razón difícilmente se puede hablar de características similares, sino de una heterogeneidad de estilos, como afirma el escritor y antologador Jorge Arturo Abascal:

Los regionalismos decimonónicos, o la necesidad de incentivar el nacionalismo en la posrevolución, fueron arrumbados por la generación de mediados del siglo XX y, después, contundentemente, por aquellos que padecieron el 68. [...] Si algo unifica ahora un conjunto de cuentos de diferentes autores, es paradójicamente, eso: la diferencia. (Abascal, *Insólitos y ufanos*, 18)

Se deja a un lado la literatura clásica, por lo menos la estructura que demandaba la misma, para abocarse a la vanguardia, con la experimentación en cuanto a la construcción de los personajes, del tiempo y el espacio. Siendo así que no sólo se construyen personajes cotidianos, sino complejizados, apartados y ensimismados.

Es imprescindible marcar la notoria influencia de lo escrito fuera de la ciudad de Puebla, gracias a la incursión de los medios masivos de comunicación, como lo acuña McLuhan, que tuvieron una gran repercusión, no sólo en el conocimiento de las nuevas corrientes que surgían en Latinoamérica o en Estados Unidos, sino también por la marcada influencia que los mismos tuvieron en la construcción de las obras, ya que se adoptaron diferentes características cinematográficas y televisivas a la literatura misma. La apertura del mercado literario, la creación y advenimiento de editoriales con promoción

internacional, en México, instauran una nueva política cultural, procede, como ejemplifica Martín Barbero, una “Devaluación de lo nacional a partir del mercado “como agente constructor de hegemonía”, paradójicamente también fue “aliento de la recreación de lo nacional”” (Martín Barbero 284)

También nace un público culto y alfabetizado, que se interesa por la literatura, aunque una dictada por el canon, pero en las periferias comienza a generarse un público asistente a las presentaciones de libros, o que consume lo publicado por el Estado, aunque el campo fuera reducido, y que estuviera aún formado por los propios escritores y sus amigos.

La escritora y promotora cultural, Beatriz Meyer (Entrevista personal, 2013), afirma que los talleres surgen por la necesidad de la creación literaria y tienen una gran aceptación por los estudiantes universitarios, así como por los aspirantes a escritores; de este modo comienzan los de David Ojeda e Ignacio Betancourt, durante los primeros cinco años de los 80. Así mismo, con el advenimiento de un público que exigía una literatura formalizada, surgen otros proyectos, como el de la Sogem, que también tiene como intención la creación de distintos talleres de creación literaria.

De igual manera menciona que durante finales de los años 80 y durante la década de los 90, Fomento Editorial de la BUAP comienza a tener prestigio fuera de Puebla. Tiempo después nace la editorial Educación y Cultura, de carácter independiente, con una visión comercial, enfocada a la narrativa, cuya visibilidad nace por estas condiciones institucionales que permiten un acercamiento al fomento literario.

Asimismo, existe ya una influencia de la literatura norteamericana y del boom latinoamericano, para favorecer historias y personajes distintos a la realidad mexicana; es

entonces que las generaciones de los nacidos en los 50 y 60 comienzan a tener una producción literaria vasta:

Con un libro de Juan Gerardo Sampedro (exzacatecano que ha radicado desde hace casi 20 años en Puebla y cuyos textos ocurren y sólo pueden explicarse en nuestros escenarios): *Lo terrible ya ha pasado*, el cuento poblano gana fuerza y modernidad. Recibió el Premio Latinoamericano que otorgaba la Casa de la Cultura. María Teresa Martínez Terán, en *Gajes del oficio*, y en su último libro *Para ser el olvido*, actualiza con seriedad y tino narrativo sus anteriores trabajos; es una escritora de oficio que hay que seguir oyendo. (Palou 14)

Comienza a generarse, así, un nuevo interés por la literatura gestada en esta ciudad. Escritores como Roberto Martínez Garcilazo, junto con el periodista Moisés Ramos, comienzan, a principios de los 90, a construir la *Antología de narradores poblanos*¹, cuya idea se comenzó a maquinar desde la revista *Ítaca* (1996), donde ya se habían integrado una serie de cuentos y se buscaba realizar una “nómina de escritores poblanos”, que después pudiera integrar un diccionario (no sólo de narradores, sino también poetas y novelistas).

¹ Autores incluidos en la antología: Enrique Aguirre Carrasco, “Dos conferencias”; Jorge Arturo Abascal Andrade, “Koppa Jantipa”; Víctor Manuel Arellano Durán, “Dos gatos”; José Carlos Blázquez Espinoza, “Instantáneas”; Nadia Borislova, “El dragón amarillo”; Mario Calderón, “Aquella niña”; Miguel Campos Ramos, “Machos”; Ricardo Cartas Figueroa, “Cosmo”; Gregorio Cervantes Mejía, “El beso de la luna”; Yussel Dardón, “La vaca (sagrada)”; Amelia Domínguez Mendoza, “La sangre también recuerda”; Raúl Dorra, “El sermón de las siete palabras”; Rodrigo Durana, “El mico”; Verónica Estay Stange, “Tango para una mujer sola”; Andrés Feria Guadarrama, “Cancerbero”; Rodolfo García Cruz, “Anatomía de la incertidumbre”; Guillermo Garay Torillo, “Concierto detrás de la cortina”; Juan Sebastián Gatti, “Genealogías”; Beatriz Gutiérrez Mueller, “Muero de ti”; José Luis Ibarra Mazari, “San Rodolfo del Cotón”; Roberto Jiménez Luna, “Retrospectiva”; Camila Karrson Jólakötturinn, “Las branquias rotas de un pez”; Carlos A. Limón, “Cor Digitali Christi”; Oscar López Hernández, “Cajas apiladas”; Roberto Martínez Garcilazo, “El manto de San Cristóbal”; Teresa Martínez Terán, “Yolcán”; Ángeles Mastretta, “Magdalena”; Alejandro Meneses, “Volver a casa”; Flor de Liz Mendoza, “Quimeras de arcilla”; Jaime Mesa, “Clara o el recuerdo del mar”; Beatriz Meyer, “Lorencillo de mi buen alivio”; Eduardo Montagner Anguiano, “Un vacío en el pesebre”; Mariano Morales Corona, “El reportaje”; Efigenio Morales Castro, “Muros aparentes”; Eugenio Pacheco Cejeda, “La tierra prometida”; Pedro Ángel Palou García, “Acaso ella no existe”; Rodrigo Pardo Fernández, “Victoria y el espejo”; Günther Petrak Romero, “Cuerpos”; Enrique de Jesús Pimentel Garibay, “El cuadro de Villalobos”; Gerardo Horacio Porcayo, “El resto de las tardes”; Moisés Ramos Rodríguez, “El mapa”; Iván Ruiz, “Los desiertos del amor”; Juan Gerardo Sampedro, “Una nota (A) política del 68”; José Sánchez Carbó, “¿Su amor?, enferma”; Itzel Saucedo Villareal, “Pequeña ruptura silenciosa”; Arcenia Soriano Marín, “La brisa de Julia”; Víctor Toledo, “Coplas marinas”; Claudia Uranga Fernández, “Mucocele”; José Alberto Vázquez B., “La chica del Punto Rojo”; Marcos Winocur, “Cristito, Nieto de Dios y de María”; Gabriel Wolfson, “Alberto Mestre, excéntrico”; José Luis Zárate Herrera, “75, 345”; Gerardo Arturo Zepeda Ordorica, “La ropa que nos pusimos”.

No obstante la intención quedó sólo en la conformación de esta antología, con cincuenta y tres cuentos y una gama de escritores muy variada, desde los nacidos en las primeras décadas del siglo XX, como Enrique Aguirre Carrasco (1915) o Ibarra Mazari (1936), hasta los nacidos en los 80, como Yussel Dardón. A petición de los editores, muchos enviaron textos inéditos. Algunos de los narradores concertados en esta recopilación, siguieron escribiendo e incluso publicando libros, no obstante también hubo de quienes no se ha vuelto a saber nada, o quienes se abocaron y permanecieron en la crítica literaria, la poesía, la academia y otras disciplinas artísticas. De esta gran lista, hay escritores cuyo reconocimiento ha trascendido los límites de la provincia, y han llegado a ser publicados por editoriales de alcance internacional.

Análisis de “Cuando sueñes, sueña con eso”, de Alejandro Meneses: cuento de la década de los 80

Uno de los escritores que tuvo una importante influencia en las generaciones siguientes, en cuanto a narrativa, es Alejandro Meneses (1959-60?-2005). Nace en Tlaxcala, pero su obra más significativa la escribió en Puebla, también incursiona en los talleres literarios, asiste al impartido por Raúl Dorra, y a finales de los 80, con el libro *Días Extraños* (1987), comienza a generar una nueva estilística en la literatura creada en la ciudad de Puebla. No sólo es reconocido por sus contemporáneos, sino también por la actual nómina de escritores en Puebla. Pimentel le otorga el adjetivo de prolífico, y así lo afirma Diana Hernández en su tesis *Fragmentación, hipertextualidad y ficción en la narrativa de Alejandro Meneses*:

Alejandro Meneses utiliza la fragmentación como un detonador de múltiples significados y de la simultaneidad de tiempos, con la pretensión de reflejar parte de la caótica y compleja vida de los seres humanos en una época en donde se han acabado los grandes relatos y las verdades absolutas; tales como la concepción de la “historia de la humanidad” a partir de Europa o el cambio de modelos políticos, económicos y culturales a partir de los medios masivos de comunicación. (Hernández 61)

El cuento “Cuando sueñes, sueña con eso”, publicado en *Días extraños* de 1987, y después en el libro póstumo *Noche adentro* (2005) muestra la versatilidad y fragmentación que manejaba Meneses en su escritura, ya que no existe una linealidad en las secuencias espaciales ni temporales, ni sigue el canónico modelo de los cuentos. Esto se debe a un uso constante de la metadiégesis en los escritos realizados a finales del siglo XX, y que por la formación del autor fue fácilmente aplicable a sus narraciones.

Alejandro Meneses se forjó como cuentista a temprana edad, y logró dar cierto impulso a la narrativa poblana, al introducir la fragmentación, característica esencial en su narración. Muchos escritores poblanos consideran que la creación de Meneses ha sido de las pocas y magníficas que se pueden rescatar, y es admirado por gran parte de ellos. Fue un autor que nunca dejó la ciudad, teniendo varias oportunidades para hacerlo. Se dedicó a impartir talleres narrativos en la Casa del escritor, y fue uno de los profesores más solicitados. Sus narraciones tienen la característica de ser ambientales, con muy poca acción y más descripción.

Este cuento introduce tres personajes, quienes se entrelazan por una serie de cartas. Cada uno se integra a un tiempo diferente, creando un juego con el lector y una yuxtaposición de las acciones. El cuento juega con tres puntos de vista, en tercera, segunda y primera persona. Aunque este tránsito de miradas da la impresión de historias simultáneas, la estructura está cargada de elementos causales a partir de funciones cardinales que indican la interacción no sucesiva de los personajes. Desde el inicio se magnifica la presencia de una carta (objeto), de indistinguible procedencia, que va creando estas ligas entre uno y otro acto. Se encuentra la presencia del sujeto *ella* (A) y el objeto, después el *tú* (B), con un libro, un personaje sereno, nuevamente *ella* y la carta, las palabras se integran para fundir la presencia de dos personajes: “Ella releía el mensaje con la

indemostrable certeza de que se estaba asomando a un estanque silencioso [...] Al leer, tú imaginabas estar frente a una manada de animales violentos que se movían en la noche” (Meneses 91)

El narrador (C), la última voz, se encuentra dentro de la narración, como personaje (es decir, es homodiegético), no obstante, también se establece como un observador, fuera de la misma, sin interactuar directamente con los personajes, pero conociendo sus pensamientos (de forma que también puede fingir como heterodiegético), sabe lo que pasará porque lo ha vivido con los personajes, e incluso él mismo es un personaje: “Ella apretó los dientes cuando escuchó el ruido de la llave entrando en la cerradura, pero no se movió hasta que *cerré* la puerta.” (Meneses 96, lo subrayado es mío), a la vez sabe lo que cada uno piensa o siente, es ubicuo: “Ésa es la historia, digo y lo aseguro, porque la sé.” (Meneses 92)

Hay un recurso constante de descripción, esto provoca el retardo de las acciones, creando un tiempo narrativo lento, no obstante la simulación de imágenes simultáneas, estas acciones, aunque lentas, provocan un ir y venir constante: “Era el viento que se levantaba, un bostezo silencioso que movía el polvo de los muebles, hacía girar las figuras de porcelana con su violín o su cántaro sobre el hombro” (Meneses 93). Asimismo, maneja un recurrente empleo de metáforas, como la personificación, de este modo recrea el juego con el lector, para la visualización de imágenes; esto da el efecto de una poesía en prosa. También provoca que el mismo tránsito detallado, entre uno y otro personaje, se mueva acorde a las acciones largas.

Los juegos descriptivos entre las voces dotan de un tono efímero al cuento. Los espacios son diferentes con cada personaje, cuando está presente el sujeto B, el *tú*, éstos son

abiertos y naturales, y tiene la característica de narrarse a través de oraciones yuxtapuestas, asimismo, utiliza imágenes claroscuras para los espacios:

Tú mirabas el resplandor de la lámpara; se iba haciendo duro, cerrado; alargaste la mano queriendo tocar el cuerpo de la luz, pero sólo las sombras que tus dedos proyectaron sobre la pared delataron tu existencia, que cada vez sentías más como un recuerdo que como un cuerpo propio; tus dedos como animales umbríos corriendo por la pared, lo único vivo en ti, ya casi. (Meneses 94)

Para el sujeto A (*ella*), los espacios son, la mayoría, interiores y artificiales:

Ella caminaba por una calle de árboles secos y cerca de la iglesia del barrio subió a un autobús, verde o azul, pues las luces se habían encendido y no distinguía colores tan semejantes. [...] Ella miraba tras los cristales del camión la soledad de una plaza sumida en lo más profundo del gris. (Meneses 94)

Mientras que el sujeto C, el *yo*, prevalece mediando entre uno y otro:

Ella me tomó la mano y me dijo que había llegado otra carta, que para ridículo ya era suficiente. Para broma, no entendía. [...] Yo te veía agachado sobre el escritorio, cerrando el sobre; [...] la besé como cerrando otro sobre, realizando la última jugada con la que le ganaba a un fantasma. (Meneses 96)

Los elementos funcionales de pronto toman un papel, aparentemente, secundario, como la carta, el libro y un difunto, se introducen como parte de la descripción, no obstante se encuentran ligados a las circunstancias que integran el ambiente pesado y la muerte que levita sobre los personajes. El sujeto A y B permanecen disjuntos, incluso, aunque parece que el tiempo de los tres es simultáneo, *tú* es el pasado, *ella* el presente y *yo* el futuro, por lo que para los sujetos A y B estar juntos no es posible, sin embargo los sujetos A y C ya permanecieron juntos, y C será el oponente final entre A y B.

Este juego con el tiempo y el espacio, aunque al principio confuso, es lo más relevante dentro de la historia. Este es un cuento influenciado por la estructura cinematográfica, ya que ocupa estos espacios como si estuviesen integrados en un mismo recuadro. Se vale, también, de herramientas de focalización y de apariencia de

simultaneidad para recrear una atmósfera rarificada. El ambiente del que se dota el cuento, aunque lúgubre, le otorga sentido a todas las funciones y descripciones.

Cada personaje integra una historia en un tiempo diferente, vistos desde la perspectiva de uno mismo, cuya función reside en mantener disjuntos a los personajes que quisieran conocerse. Aunque *tú* es muy difuso, se integra al narrador, parece incluso un desdoblamiento del mismo. Este juego de focalización interna denota una confusión en cuanto al símbolo que se representa, sin embargo, se puede interpretar, a partir del título, que al final presenta a los personajes como ilusorios, la realidad entre lo que puede ser, pudo haber sido o será, todo un sueño.

En este cuento, sin duda, se trasluce la fragmentación, mencionada anteriormente, y un juego cronotópico, recordando a un laberinto onírico, que incluso podría acercarse a “El jardín de los senderos que se bifurcan”, de Borges, ya que se conjuntan el pasado, presente y futuro para integrarse en un solo momento. En cuanto a los cambios de voces en el narrador, ocurre lo mismo que en las novelas *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes o *Farabeuf* de Elizondo, sólo que hay una condensación que permite la simulación de imágenes yuxtapuestas.

Todo ocurre como una representación de un vacío en el espacio y en el tiempo. Es un cuento representativo de la idea de posmodernidad, de acuerdo a la relatividad como constante. De esta manera, Meneses acierta en la construcción de la narración, al lograr una especie de simultaneidad, que es una referencia al caos, casi a la entropía, como un estado que tiene claridad, pero a la vez no puede entenderse en un conjunto, porque cuando quiere ser comprendido escapa a la realidad, precisamente como lo que es soñado.

Lauro Zavala menciona que, aunque en los 60 y 70 la lucha contra el poder movía a la literatura mexicana, ya en los 80 lo que prevalecía era la experimentación, y comienza a

surgir, de igual manera, la narrativa intimista, apegada a lo subjetivo. Así, puede observarse claramente en este cuento, la poca distancia entre los narradores radicados en Puebla y los considerados en el canon literario mexicano. Estas características son después retomadas por muchos escritores contemporáneos, específicamente por aquellos que tomaron los talleres impartidos por Meneses, es de recalcar que lo siniestro se encuentra presente en muchos de los cuentos que posteriormente se mostrarán, entre ellos otro escrito por Meneses, para observar las diferencias entre lo que escribía en los años 80 y lo que publica durante el 2000.

Inicios de un nuevo siglo: asomos a otra narrativa

Ya a principios del año 2000 se crea la Casa del Escritor Refugiado, por el entonces Secretario de Cultura, Pedro Ángel Palou. Posteriormente, en este espacio, se integran los talleres de Guillermo Samperio, José Vicente Anaya y Daniel Sada, que promovió el maestro Palou, y que, respectivamente, se enfocaban al cuento, la poesía y la novela. Así, comienza a abundar la creación narrativa. Incluso Beatriz Meyer afirma que “la creación de talleres produjo a la larga una oleada de escritores que promete dar a los mejores escritores del centro-oriente del país.” (Entrevista personal, 2013)

También resulta importante la creación de Profética: Casa de lectura, también a principios del nuevo siglo, una librería, biblioteca y cafetería independiente, que fungió, y funge, como un espacio de encuentro, donde se han reunido diferentes grupos de escritores, y en donde incluso se han organizado talleres literarios o se ha dado cabida a presentaciones de libros (lo que alguna vez también sucedió en la librería-cafetería Teorema, de una forma más bohemia), inclusive ha asegurado un lugar para algunos congresos organizados por la Universidad.

En esos años ya había un escritor tratando de recabar datos duros para mostrar los cambios de un siglo a otro, sin embargo, no obstante el aumento en las cifras de libros publicados, Alejandro Meneses enfatiza la poca difusión de los mismos, situación que hasta la fecha ocurre, afirma, también, que no hay quien rechace la publicación de un libro, y por esta razón no se había buscado las ventajas de difusión de las editoriales capitalinas:

Hablamos del 2000, pero de cierta manera este año está comunicado —en cuanto a publicaciones— con 1999, sobre todo porque ese año la Universidad Autónoma de Puebla publicó más de un centenar de títulos (de disciplinas y calidades diferentes, a veces más con el afán de romper su propio récord); la “invendible” literatura se pertrecha en la colección Asteriscos [...] (Meneses, “La cantidad” 152)

De este modo, la toma de posición en los escritores cambia, de alguna forma deja de existir. La fugacidad de las revistas, así como la continuidad de talleres, provoca que los escritores tomen un papel más bien individualista. Existen, es cierto, grupos formados por escritores cuyos afines los han llevado a realizar reuniones y presentaciones por una inquietud amistosa, sin embargo, ya no se halla ningún discurso que busque la complementación de ideas, no hay una proclamación ni ningún tratado o decálogo que marque grupos, ni por generaciones ni por afines. No obstante, como Ortega y Gasset afirma, “Para cada generación, vivir es pues, una faena de dos dimensiones, una de las cuales consiste en recibir lo vivido —ideas, valoraciones, instituciones, etc.—, por la antecedente: la otra, dejar fluir su propia espontaneidad. Su actitud no puede ser la misma ante lo propio que ante lo recibido.” (Ortega, *El tema de* 37)

Comienza a surgir una importancia por lo lúdico, la creación de una “parodia de la vida cotidiana” (como Pitol explicita en *Domar a la divina garza*). Existe una conciencia de lo marginal. Ortega y Gasset lo reitera de este modo:

El arte joven no se diferencia del tradicional tanto en sus objetos como en el cambio radical de actitud subjetiva ante el arte. El síntoma general del nuevo estilo que

transparece en todas sus multiformes manifestaciones consiste en que el arte ha sido desalojado de la zona <<seria>> de la vida, ha dejado de ser un centro de gravitación vital. (Ortega, *El tema de 67*)

Menciona Roberto Martínez Garcilazo que comienza, también, una naturalización de los talleres literarios. Se abandona, así, el asunto del compromiso, porque comienza un desinterés por la vida política. A finales de siglo comienza una profesionalización del oficio de escritor y un mayor ingreso a las escuelas de letras y humanidades. El interés por dilucidar qué es la literatura se vuelve más imperante y se comienza a reflexionar dentro de la misma literatura sobre esta situación, no obstante que esta práctica abunda en la literatura del presente siglo, integrándose como parte esencial de la misma en los últimos años, con la apoteosis de escritores como Roberto Bolaño o Vila-Matas. Es imprescindible mencionar que Borges se vuelve un estandarte de la nueva literatura, así como sus ensayos-cuentos, imitados y simulados por distintos escritores.

También, a principios de siglo, se publica la antología formada por el escritor y promotor a la cultura Jorge Arturo Abascal, *Insólitos y ufanos. Antología del cuento en Puebla 1990-2001*², con un prólogo de Lauro Zavala y una Introducción bastante detallada del propio compilador, se demuestran las diversas vertientes de la narrativa en la ciudad de Puebla. La selección abarcó libros publicados entre 1990 a 2001, considerando a escritores que hayan residido en la ciudad, así como a los nacidos en la misma. Menciona lo que no consideró importante delimitar: como la extensión y la temática de los cuentos; la

² Autores incluidos en la antología: Dolores Zamorano, “Alejandro a las cinco y media”; Concepción Zayas, “Beatriz”; Víctor Arellano, “Una novela”; Miguel Campos Ramos, “Cabrerita”; Gabriel Wolfson, “Antiguos compañeros”; Maribel Vázquez Lorenzo, “En talavera”; José Sánchez Carbó, “Edipo el Predicador”; Günther Petrak, “Lucina”; Amelia Domínguez, “Guachachi”; Mireia Viladevall Guasch, “Entre ángeles”; Juan Sebastián Gatti, “Recuerdos de Lucinda”; Gregorio Cervantes Mejía, “Diario de abordo”; Mariano Morales, “Lagartos”; Efigenio Morales Castro, “Imágenes”; Gerardo Horacio Porcayo, “Canta infierno canta”; José Luis Zárate, “Vallas”; José Luis Tapia Sánchez, “Los elegidos”; Gerardo Sifuentes, “Radio Karate”; Beatriz Meyer, “La ruta más larga hasta tu piel”; Alejandro Meneses, “Ángela y los ciegos”; Jorge A. Abascal Andrade, “Fátima”; Pedro Ángel Palou García, “Apocalipsis con gatos”; Raúl Dorra, “La casa”.

trayectoria de los autores, la edad o los premios ganados. Tuvo la astucia y el acierto de separar los cuentos dependiendo la estilística de los autores, de manera que los cuentos quedaron divididos en cinco áreas: “Veredas urbanas”, “Caminos legendarios”, “Sendas terroríficas”, “Rutas de futuro” y “Horizontes taciturnos”, explicando en la introducción las características de cada uno de los cuentos que conforman las áreas. Para resaltar las características que permeaban en los cuentos, incluyó un análisis, no muy extenso, sobre los momentos sociales e históricos que precedieron a esta narrativa: “Claro: campeaba la estética marxista pero también la irreverencia, nombres de libros y autores nuevos que rayaban —para los años y la moral izquierdista ortodoxa que corrían— en “un sentido estético burgués, compañerito”. (Abascal, *Insólitos y ufanos*, 22)

Menciona, de igual manera, algunos autores cuyo influjo en los autores poblanos fue significativo, desde los grandes del Boom, hasta autores de la Onda y otros poco conocidos como Rafael Ramírez Arlés. No obstante, la mayoría de los autores recluidos en esta antología tenían ya una trayectoria reconocida en la ciudad, en ese momento, y han tenido, hasta ahora, una trascendencia en la literatura de Puebla.

Posteriormente, durante esa misma primera década del presente siglo, se publicaron distintas antologías temáticas, algunas también organizadas por el escritor Jorge Arturo Abascal como *De claro en claro... Cuentos sobre el Quijote* (2005), *De párvulas bocas. Cuentos de Lolitas* (2005), *Volver a los diecisiete. Cuentos de Lolitos* (2010), en este caso los escritores son convocados por el recopilador, solicitando textos cuya temática se inserte en los libros. La última antología de este estilo, en esa década, fue *Puebla Directo. 15 Relatos de la ciudad* (2010), cuyos cuentos versan sobre la capital poblana y fue convocada por el poeta y fotógrafo Miguel Ángel Andrade.

También existe una importancia en la creación de distintas colecciones de narrativa, como La Letra Digital, impulsada por la extinta Secretaría de Cultura de Puebla, y la colección Alejandro Meneses (posterior a su fallecimiento), instaurada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. De igual manera, otro proyecto de carácter privado que no se especializa en narrativa, pero sí da cabida a cuentistas, es la revista electrónica *El círculo de poesía*, en la cual es posible encontrar textos de casi todos los escritores que se abordan en esta investigación, la ventaja de esta plataforma es que es sencilla la búsqueda de autores y otorga datos sobre la biografía de los autores, así también cuenta con una gran apertura para los escritores jóvenes. La revista *Crítica* no se queda atrás en las plataformas digitales, también cuenta con su propia página web y publica periódicamente a algunos cuentistas poblanos. *Letras libres*, también en su versión digital ha llegado a publicar a escritores como Jaime Mesa o Eduardo Sabugal, entre otros narradores poblanos.

Es importante rescatar también las iniciativas independientes para la difusión de las obras, tanto los grupos que organizan tertulias literarias y presentaciones de libros, que no cuentan más que con su propio patrocinio, aunque algunos no llegan a tener una incidencia en el resto de la población, más que en sus propios grupos de amistades, no obstante también hay escritores que han incursionado en los *blogs*, presentando así sus escritos de manera independiente, y que son inclusive leídos por cualquier internauta.

Capítulo III

La semejanza y ruptura: análisis del cuento escrito en Puebla durante la primera década del siglo XXI

Es difícil no considerar el concepto de posmodernidad como esencial para la construcción de la narrativa que se pretende abordar, por lo que, de manera somera, se presentará a través de las definiciones de autores como Perry Anderson, Marc Augé, Lipovetsky, entre otros, ya que sus postulados se retoman en la mayoría de los cuentos de la última década. Lo mismo sucede con las ideas que surgen a partir del psicoanálisis; muchos de estos textos no podrían haberse conformado como tales sin los estatutos pronunciados por Freud, ya que en gran parte de los relatos se establece la relación de los sueños con el deseo, por lo que es imposible abordarlos sin estas referencias.

Como Fiedler explicaría más tarde en *Playboy*, esa nueva literatura atravesaba las clases y mezclaba los géneros, repudiando las ironías y las solemnidades de la literatura moderna, sin mencionar sus distinciones entre lo alto y lo bajo, en un retorno desinhibido a lo sentimental y lo burlesco. Hacia 1969, la interpretación que ofrecía Fiedler de lo posmoderno, con sus pretensiones de emancipación del vulgo y liberación de instintos, se podía ver como un eco prudentemente despolitizado de la rebelión estudiantil de aquellos años. (Anderson 23)

De igual manera, otro aspecto indispensable a abordar es lo metaliterario, en realidad, los escritores no dudan en mostrar los juegos narrativos que conducen a la metafísica, la metadiégesis, la metaficción, metalenguaje, metatextual, incluso podría considerarse un propio metamodernismo, ya que implica, de cierto modo, un desdoblamiento y conciencia de sí mismo.

Dejando, parcialmente, estos aspectos delimitados, habrá que abocarse a una pertinente separación de los textos a analizar, empezando por los nacidos en los años 60 y

terminando con los años 80. Posteriormente se demarcarán los aspectos de semejanza y ruptura que subyacen en los textos.

La vía posmoderna

Un texto cualquiera, sea las veces en las que se penetre a tal, ya está, por *default*, integrado en una red que el lector debe desenmarañar, de modo que es imposible liberarse de los prejuicios y vínculos con la realidad de otros textos que lo rodean, ya sea el propio contexto ideológico, histórico o social, o los textos narrativos que le precedieron. En esto la posmodernidad ha sido muy clara, atrayendo la idea del intertexto, las paradojas y lo fragmentario, todo a través de la ruptura científica que marca el relativismo. En esto convergen muchos de los autores que establecen los preceptos para comprender el posmodernismo, popularizado por Lyotard y ahondado por otros teóricos, entre ellos Anderson Perry, quien establece, en *Los orígenes de la posmodernidad*, un análisis histórico-evolutivo de este concepto, y sostiene que el crédito debe serle otorgado a un teórico egipcio, Ihab Hassan, quien ubica los orígenes del posmodernismo en el arte creado por Duchamp y establece un juego de inmanencia e indeterminación.

De este modo, se comienzan a establecer las pautas para lo que después sería el distintivo de nuestra era, que magnifica la tolerancia y la experimentación. En el caso de la literatura, se ha establecido que la posmodernidad se encuentra en su apogeo con las vanguardias, es decir, casi a mediados del siglo XX. Sin embargo, no es hasta los años 70 que se consolida de manera íntegra en todas las disciplinas, tanto en lo social como en lo científico.

El posmodernismo comienza a surgir con el advenimiento de todos los pensamientos post, es decir, el posestructuralismo, el poscolonialismo, el posfeminismo o

el posmarxismo, que establecen pautas teóricas para una crítica hacia los modelos hegemónicos que prevalecían desde siglos atrás, y cuyo esquema implicaba una relación dual que dejaba un polo marginado y un polo del poder. Gracias al decaimiento y desconfianza en las ciencias duras, se comienza a proclamar la muerte a las ideologías. Así el posmodernismo procede a diluir lo binario.

Se prevé, hacia finales de los 80, una entidad unificada con la apertura de los mercados, se piensa en un una especie de pangea. No obstante, Lyotard ya empezaba a vislumbrar que esa supuesta apertura no significaba más que el ingreso del capitalismo hacia todos los rincones, a través de la tolerancia, un simulacro de “emancipación”. Así, en una lucha contra el sistema, las reglas del capital revierten los papeles del artista y el crítico, en torno a sus propios intereses. El papel del escritor se masifica, como dice Donoso Pareja, el autor se comienza a proletarizar, su trabajo, que consiste en publicar para alcanzar el estatus global. Entonces, se cuestiona la lógica paradójica del capitalismo, cuya esquizofrenia, como Deleuze y Guattari la identifican en *El Anti-Edipo* (1972), conlleva a que se legitime de cualquier forma. Walter Benjamin expone en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, la existencia de la pérdida del aura en las artes a partir de su masificación, es decir, en este momento lo artístico comienza a ser considerado mercancía.

Los *mass media* tienen una incidencia significativa, en especial el cine, para el establecimiento de los preceptos posmodernistas, aplicados a la literatura. Existe un dominio de lo espacial, en tanto las fibras ópticas y los satélites, y surge la histeria como una característica posmoderna, según Jameson. En la era posmoderna comienza a gestarse el movimiento que exalta lo *kitsch*, que defiende Jencks, con la predilección por el pastiche, y comienzan a desaparecer los límites entre la alta cultura y la cultura de las masas. “La

oleada eufórica de consumismo que atravesó el país a principios y mediados de los setenta condujo a las muy difundidas teorizaciones del capitalismo como una maquinaria aerodinámica del deseo.” (Anderson 43) Esto se vierte en las dinámicas narrativas, el deseo es una de las máximas en la construcción de la literatura.

Existe una asimilación de distintas disciplinas en una misma, que caracteriza la hibridez de la narrativa. La posmodernidad se convierte en una hegemonía global. Empieza a generarse la idea de no-pertenencia, es decir, una desubicación; y el pesimismo toma el papel del idealismo. “La posmodernidad deja de ser una mera ruptura estética o un cambio epistemológico para convertirse en señal cultural de un nuevo estadio de la historia del modo de producción dominante.” (Anderson 77). Contra esta situación comienza el proceso del rechazo a la solemnidad del arte.

La literatura postmoderna tiene la tarea de llenar vacíos entre los límites de la cultura establecida y canonizada y la subcultura, entre seriedad y risa, entre las *belles lettres* y el *Pop Art*, entre *élite* y cultura de masa, entre crítica y arte, entre artista y crítica, entre arte y público, entre profesionalismo y diletantismo y *amateur*, entre lo real y lo maravilloso/mito. La primacía de la fantasía debe imperar sobre la sobriedad. (De Toro)

Parece que la era posmoderna ha sufrido cambios en cuanto a la interacción y comunicación. Marc Augé habla acerca de los no-lugares, aquellos en los que las multitudes no tienen un sentido de identidad, sino que proceden a ser un número o usuarios, esto ocurre en la mayoría de los espacios que son frecuentados: paradas de autobuses, cajeros automáticos, terminales, medios de transporte, hospitales, instituciones gubernamentales, entre otros, la “sobremodernidad”, como el antropólogo la denomina, traspasa el sentido de pertenencia humano y lo ha vuelto vulnerable al vacío.

Lipovetsky aclara que el concepto de hipermodernidad es aún más conciso en este sentido, pues proclama que el posmodernismo ya es un término desgastado, en contraposición con lo hipermoderno que retrata la sociedad actual, cuya característica principal es aclamar los excesos (en patologías, consumismo, comportamientos, individualismo, moda, medios de comunicación, etcétera), y tener un constante miedo del porvenir, por eso, actualmente, son comunes los relatos en los que se muestra un mundo apocalíptico o postapocalíptico. La consiguiente parada fue la obsolescencia programada, inclusive en la fugacidad de las corrientes y obras artísticas y Lipovetsky se lo imputa a la lógica de la brevedad. Esto se observa con las minificciones, dentro de la literatura, la denominada, ahora, twitteratura (relatos, en la tradición del epigrama, de menos de 140 caracteres).

De este modo, algunas de las características que se pueden observar del posmodernismo son: la pluricodificación (y por lo tanto la pluridecodificación), la deconstrucción como una de las bases para desentrañar textos, la intertextualidad, cuya importancia radica en desenmarañar los textos para observar con qué hipotextos se relacionan, una interculturalidad, que se relaciona con la globalización, la heterogeneidad, la subjetividad, el minimalismo, con la brevedad mencionada antes, la ironía, la fragmentación, el collage y el metadiscurso lúdico.

Lo metaliterario

Lo metaliterario va de la mano con el posmodernismo, se dice que incluso es una técnica que surge del mismo. No obstante, ya en novelas como *Don Quijote*, se había aportado la autoconciencia de la obra misma, y una urdimbre de relatos, y es hasta mediados del siglo XX cuando se comienza a reconocer como metaficción, y a teorizar sobre su aparición. De

este modo, se habla de la literatura como autorreflexiva, autoconsciente y autoreferencial, en tanto que pueden existir distintos niveles de transgresión en la obra, o de ruptura con el lector.

Linda Hutcheon, en *Poetics of Postmodernism* (1988), ha manejado el concepto de metaficción como una paradoja, en donde ocurre una ruptura y una tensión entre la narración y el narratario. Hay distintos modos para establecer en qué momento ocurre lo metaliterario: puede existir una ficcionalización del autor en la narración, es decir, éste puede incluirse como personaje mismo de su obra, o puede entrometerse en la misma, al agregar pies de página con comentarios o referencias apócrifas, inclusive reales; es posible, también, encontrar al lector ficcionalizado, nombrado como personaje, o hacer evidente que se habla al mismo, esto significa que en la obra el narrador se dirige directamente al lector, se apela al mismo haciéndolo explícito; de igual manera pueden existir una serie de relatos que se establezcan en torno al primero, lo que Genette denomina como metadiégesis, conocido también como *mise en abyme*, en este caso incluso los relatos adjuntos pueden desplazar al primer relato; o puede existir una intromisión de personajes de un segundo relato en un primer nivel del relato, en este caso metalepsis. Por último, una corriente que ha sabido adentrarse en la actual narrativa, es la reflexión en torno a la literatura misma, o a lo que se escribe, puede hacerse evidente el proceso de producción de la obra o interrumpir la misma para comentar el estado de ésta.

Cada uno de estos elementos provocan una desestabilidad en el lector, para lo que es necesario, como menciona Gil González, una participación activa del lector, y el supuesto consenso entre el lector y la obra; si esto no se cumple, la intencionalidad del autor quedaría frustrada. Todorov indica que el proceso de la metaficción deviene de la

enunciación, el discurso narrativo es lo más importante para distinguir cuando se está tratando de un juego metaliterario.

Felipe Ríos Baeza, en un artículo dedicado a la narrativa del escritor poblano José Sánchez Carbó, establece, a través de una cita de Borges, cómo operan estas intromisiones que alteran el discurso narrativo de las obras:

En el plano literario, en su ensayo “Magias del *Quijote*”, Jorge Luis Borges se preguntaba algo que bien podría operar como marco inicial para comprender el empleo de lo humorístico e incluso de lo metaliterario en la narrativa breve de Sánchez Carbó: “¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores y espectadores, podemos ser ficticios”

Es decir, es paradójico, y hay algo de perturbador en el hecho de que nosotros, lectores, ajenos a la obra, seamos sólo un producto de la ficción, y la realidad misma se encuentre dentro de la narración. De este modo, altera el hecho de saber que lo que puede ser artificio en el microcosmos de la lectura, no son los personajes, sino el propio lector.

Análisis de cuentos publicados en la primera década del siglo XXI

Se realizó un análisis general de los cuentos que se consideran más representativos, tratando de vislumbrar algunas de las características mencionadas en los apartados anteriores, de acuerdo a aspectos posmodernistas, en especial lo metaliterario. Por lo que, haciendo una revisión pertinente de diecinueve libros, se ha considerado un cuento por autor. Lo que resulta de una selección hecha de acuerdo a las semejanzas y diferencias estilísticas y temáticas entre los mismos, y que giran en torno a obras con características narrativas singulares, que han marcado una ruptura con los cuentos publicados anteriormente. Es así que la selección se remite a estos textos literarios, cuyas temáticas y estilos varios demuestran pluralidad y universalidad.

Se integran en torno a la fecha de nacimiento de los autores. Los cuentos de los primeros autores que forman la generación más veterana son Alejandro Meneses (1960 (?)- 2005), Jorge Arturo Abascal (1964), Juan Sebastián Gatti (1964), Isabel González (1965), José Luis Zárate (1966) y Beatriz Meyer (1968), con los cuentos “Cabaret para ciegos”, “Círculo”, “Historia del rey pescador”, “Porno star”, “Sótano” y “El escritor de ensayos”, respectivamente. En cuanto a la generación siguiente, los cuentos que se analizaron son “Pupilas” de Gregorio Cervantes Mejía (1970), “Epílogo” de José Sánchez Carbó (1970), “El tigre de San Baltazar”, de Ricardo Cartas (1974), “En los ojos del otro” de Federico Vite (1975), “Renuncia” de Gabriel Wolfson (1976), “El televisor” de Rodrigo Durana (1976), “Rito de paso” de Alejandro Badillo (1977), “Este cuento no existe” de Arturo Ordorica (1977), “Recuerdo de un laberinto” de Eduardo Sabugal (1977), “Gatos pardos” de Iris García Cuevas (1977) y “Armani” de Óscar Alarcón (1979). De la última generación, dos autores se integran, “Silla eléctrica para moscas” de Juan Carlos Reyes (1981) y “La luz existe cuando un ángel se estrella en el pavimento” de Yussel Dardón (1982).

La revisión de estos textos se realizó dentro de los tres aspectos que constituyen un texto literario: sintáctico, sintagmático y pragmático, tomando en cuenta a lo que refiere Barthes en su *Análisis estructural del relato*, que son las funciones, las acciones y la narración, remitiendo, a su vez, a la forma de la expresión y forma del contenido que sugiere Prada Oropeza en su *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario, tomo 1*, y a la importancia del narrador, a partir de la perspectiva y la voz, recursos que presenta María Luisa Filinich. Por cuestiones de espacio el resultado de los análisis se ha reducido a lo más esencial.

Nacidos en los 60: contexto y cuentos

Los escritores mexicanos nacidos en estos años tuvieron un gran reto por delante, y fue cumplir con las expectativas de los lectores en un contexto donde el realismo mágico imperaba. De ahí que, de alguna manera, existiera una frustración por no cumplir con los preceptos que legó el “boom” literario; pero también comenzó a permear una declaración de guerra en contra del mismo, con movimientos como *McOndo* o el *Crack*, que buscaron plasmar la cotidianidad en vez del ya reiterado realismo mágico.

También es el comienzo de una literatura burlesca, que busca satirizar la jerga política y sus lugares comunes. Este tipo de estilo se puede encontrar en casi toda la literatura mexicana a partir de la mitad del siglo XX, cuando surge la literatura de la Onda, por lo que es bastante común encontrar juegos de palabras y palabras altisonantes en casi cualquier género, tanto si es de humor como si es trágico

la Onda reflejó la rebeldía juvenil que asociamos a mayo del 68 en París: el cuestionamiento de la sociedad burguesa, la exaltación de una libertad utópica y la propuesta de un nuevo modelo social, todo ello en un marco urbano signado por marcas de identidad como la forma de vestir y la música rock que se convierten en modelos universales. Su mayor acierto tuvo lugar en el ámbito lingüístico, al conseguir trasladar al texto la esencia de un lenguaje juvenil plagado de frases y palabras coloquiales, casi indescifrables. (González Boixó 10)

La posmodernidad se convierte en un simulacro permanente, los escritores pasan de la crítica hacia su inserción en la sociedad, a la incursión de elementos posmodernistas en sus obras. Zavala deja claro que para él esta posmodernidad en México no significa otra cosa que la “desmotheridad” que calificó Roger Bartra:

podría recordarse la tesis de Roger Bartra en el sentido de que, en México, más que posmodernos somos “desmothermos”. [...] la “desmotheridad” como una alusión al relativo desorden social, a la improvisación, el relajo y el individualismo indiferente [...] y la “desmodernidad” como una estrategia *sui generis* de desconstrucción de la modernidad, desde un lugar de resistencia frente a los procesos de modernización neoliberal. (Zavala 124)

Es importante establecer que estas mismas características ya se visualizaban en los cuentos producidos en la ciudad de Puebla, ya que los talleres del INBA proporcionaron las bases del conocimiento y reconocimiento de estas nuevas corrientes, que posteriormente retomarían los siguientes talleristas.

Miguel Donoso Pareja integra algunas de las características de la literatura hispanoamericana escrita por los narradores nacidos en los 50 y 60, que muy bien pueden aplicarse a estos cuentistas:

Resumiendo, pues, la novísima literatura hispanoamericana nos entrega las siguientes características:

1. Es mayoritariamente urbana.
2. Trae consigo una preocupación por el ser, aunque siempre vinculado al estar.
3. Busca su identidad nacional, pero dentro de una trascendencia planetaria, y
4. Las tres características anteriores no son gratuitas sino que emergen de su propia realidad histórica. (Donoso 23)

Los cuentistas nacidos en dicha década que son representativos, por alguna de sus obras, son: Alejandro Meneses (1959-60?-2005), con el libro *Ángela y los ciegos* (2000), Héctor Alejandro Palma Zenteno (1962) con la compilación de cuentos *Cementerio de moscas* (2003), Jorge Arturo Abascal (1964) con *De Fátima y otros cuentos* (2000), Juan Sebastián Gatti (1964) con *Los días contados* (2006), Isabel González (1965) con el título *De vez en cuando* (2008), José Luis Zárate (1966) con su libro *Quitzá y otros sitios* (2002) y, por último, Beatriz Meyer (1968) con el libro *Este lado del silencio* (2001). A pesar de que cada uno de estos escritores cuenta con un estilo personalísimo e inimitable, sus obras tienen algunos puntos de similitud, en cuanto a indicios, acciones y temáticas, todos tienen por lo menos un cuento con características experimentales, ninguno narra de una forma clásica, juegan con los puntos de vista del narrador, y la mayoría tiene por lo menos un cuento metaficcional. Todos han abandonado las temáticas regionalistas y se abocan por

una literatura urbana. Estas características serán abordadas de una manera más extensa en el apartado 3.4 Resultados...

Ángela y los ciegos

Este libro, editado en el 2000, marca las tendencias que perdurarán la primera década. Consta de una serie de once historias entrelazadas, que bien podrían conformar una historia integral, sin embargo cada relato tiene su propia cosmovisión y puede comprenderse sin la lectura de los demás. El narrador en todos los relatos es en primera persona, sin embargo la mirada se centra siempre en las acciones de Ángela, prima y amante del narrador, una mujer misteriosa y efímera. Todos los relatos tienen diálogos y se centran en la memoria del narrador, la mitad son contados a partir de analepsis, y la otra mitad están narrados en presente, como: “Cabaret de ciegos”, “Sedaine está muerto”, “III”, “La soledad de los barcos” y “Cuervos”.

Las acciones que se observan en los relatos suelen ser dispares a la realidad, absurdas y siniestras. A veces está la presencia de Ángela, sensual y ajena, en otros momentos se encuentra como un ser frágil e indeciso, pero es siempre la que manipula los actos del narrador-personaje. Existe una ambigüedad y fragmentación, que, como menciona Diana Hernández, hace que nos enfrentemos a un

auténtico *antisistema*, en el que apenas y están sugeridos algunos elementos del sistema narrativo que se está renovando; algunos de estos elementos son: el de la “espacialización” como procedimiento discursivo, que comprende los aspectos de localización espacial, y el de la temporalización.” (Hernández 49)

Es decir, la constante descripción del entorno en el que el personaje-narrador se ubica, suele ser una transgresión al sistema cotidiano de descripción. Como en películas, estilo David Lynch, Meneses muestra un mundo paralelo, donde el sinsentido cobra sentido en todo momento.

En el cuento “Cabaret para ciegos” se introduce a una Ángela extraña, ajena al narrador, que lo lleva de vuelta al lugar de su infancia, con su propia abuela, pero con situaciones que parecieran salidas de un sueño del narrador, en realidad se ubica en un antro dedicado para el divertimento de ciegos. Hay situaciones grotescas, no que generen humor sino extrañeza, como cuando el narrador conoce a Ángela:

Ángela cierra el abanico y se acerca, chocheando, balanceando su cuerpo de ancianita sobre los tacones: «Entonces, amado mío, dedicaré mi vida a los ciegos, todos serán mis hijos y tú serás su padre». Se levanta la falda, me enseña el culo, y se echa un pedo larguísimo.” (Meneses, “Ángela” 15)

Se pueden observar también circunstancias que reflejan lo cotidiano en la ciudad, que fungen como aparatos de ubicación en un espacio:

Después vino Amparo Montes, un centro comercial, dos perros atropellados, Juan Arvizu, un encerrón, arbustos destrozados en una curva, charcos de ruido filoso, los edificios lejanos de la madrugada, la copa rota, los semáforos abandonados, un borracho que nos vio pasar por primera y última vez en su vida, el mamón de Fernando Fernández, ay tiene alma de quimera, mientras se estacionaba junto a una casa donde yo había vivido veinte años antes (Meneses, “Ángela” 21)

La perversidad y lo extraño son elementos funcionales de la historia. El cuerpo se vuelve un instrumento cuyo disfrute no es esencial para quienes no pueden observar, sino la imaginación.

Se dirige al centro de la pista como niña en procesión, va deshojando las gardenias; los ciegos, al contacto del olor profundo, miran hacia el techo. Se hinca con violencia, abre las piernas al mismo tiempo que la boca, echa la cabeza hacia atrás, se frota el pubis, los senos que tienen los pequeños pezones erectos bajo la tela brillante. (Meneses, “Ángela” 26)

También destaca la oralidad de la narración, donde pueden encontrarse palabras soeces, sin la intención de provocar humor. Los deícticos utilizados indican el desplazamiento de los personajes, principalmente de Ángela, que puede ubicarse en uno u otro espacio bajo la constante observación del narrador, quien se ve hipnotizado por su presencia animal.

La narrativa de Meneses es de estilo único, puede otorgar a los personajes distintos valores como actores, el narrador puede verse humillado y subordinado, no obstante busca encontrarse en conjunto con Ángela, y no le es posible por su cualidad efímera, así, ella siempre funge como antagonista del narrador, aunque la focalización esté en torno a ella es difícil saber qué busca, pero se entiende la manipulación y el poder que funge sobre el personaje-narrador, cuyas acciones giran en torno de ella.

Adquieren las acciones un valor de movimiento constante, como de un progreso imparabile; los personajes nunca están estáticos, lo que les dota la característica de ser volátiles.

Los cuentos integrados en este libro son reconocidos por distintos escritores, dentro de la ciudad y fuera de la misma, ya que comienzan a marcar la diferencia entre los que escribían cuento y los que comienzan a partir del siglo XXI a hacerlo.

De Fátima y otros cuentos

Jorge Arturo Abascal, interesado en la narrativa escrita en esta ciudad, ha sido promotor de la cultura en Puebla, integrando distintas recopilaciones de relatos escritos en Puebla, él mismo tiene un libro de cuentos y ha participado en algunas de sus compilaciones. El libro *De Fátima y otros cuentos* (2000), en una renovación de la escritura a partir de la brevedad, integra minificciones que representan lo inasible. Se enfoca en el femenino efímero. Es un libro integral (como *Ángela y los ciegos*, de Meneses, *En realidad no es una historia de amor*, de Sánchez Carbó, o *Recuerdos de Lucinda y otros Grimaldi de este lado*, de Sebastián Gatti)

Son 27 relatos cortos en los que se introduce a Fátima y su problemática ausencia, con el *Leit motiv* “—Es que tengo un problema.”, Hay una constante reminiscencia a la

movilidad, en contra del estatismo. No hay extrañeza aunque los actos en los que se ve envuelta Fátima son siniestros u oníricos. También hay una importancia de la animalidad, la fiereza femenina, donde a veces es comparada con los gatos. Cada relato se narra en espacios distintos, abiertos o cerrados, que cambian la recepción de Fátima. Hay relatos que recuerdan a Cortázar: “Me miró con dolor. Su ceño se ensombreció. Quiso hablar y de su boca salió un colibrí y después otro y otro hasta que la habitación fue una nube de pájaros. Cuando por fin pudo exhalar un sonido... sólo cantó” (Abascal 37). También se menciona la multiplicidad de Fátimas, todas etéreas; y hay una importancia del flujo: el océano, el mar, el agua, como constantes referencias.

Alejandro Meneses establece estas relaciones en su artículo, donde menciona que los relatos sobre Fátima tienen una integralidad que se ve corrompida por los últimos relatos:

Jorge Arturo Abascal Andrade publicó *De Fátima y otros cuentos* (UAP-LunArenas): un hombre enfrentado a la retórica contundente de una mujer, a veces fantasmal, a veces cabronamente cierta: la indefensión masculina ante los requerimientos casi metafísicos de Fátima (por algo ostenta una de las más populares advocaciones de la Virgen). La prosa de Abascal tiene como norte un ritmo y una intensidad poéticos, no hay duda. Los constantes requerimientos de esa mujer que está y no está, que a cada momento reafirma su ser pero se aburre de ser, le dan al personaje una biografía vicaria, ausente, ajena. ¿Cómo reconocer su individualidad en ese espacio donde Fátima ha instalado su reino mayéutico de preguntas sin respuestas? Ella no necesita respuestas porque sabe que toda certeza conduce al infierno de otra pregunta, a otro problema. De cierto modo, los *Fragmentos...* están escritos desde el “lado femenino” de la realidad: lugar insondable, si los hay. Sólo una observación: el resto de las narraciones ejercen un peso que desequilibra la unidad del libro. Fátima se merecía, en todo caso, el uso pleno de sus páginas. (Meneses, “Datos” 157)

Al final se encuentran los tres relatos metaliterarios, el primero, “Círculo” (en un espacio de cafetería, como sucede en “Café Bagdad” de Badillo), establece el momento en que el protagonista se encuentra a sí mismo, a su *doppelgänger*, para dar cabida a lo siniestro. En este relato se muestra el espacio urbano mexicano: zócalo, catedral, los cafés

de la ciudad, etcétera. La mirada se intercambia entre uno y otro personaje, que es él mismo, aunque está narrado en primera persona. El televisor funge como mediador, es el Gran hermano:

Decido olvidarme para siempre de la lógica, a no luchar más, me introduzco en la televisión metiendo primero la pierna izquierda, en medio de mil flashazos de los turistas y de las protestas de la matriarca. Antes de pasar completamente echo un último vistazo y me doy cuenta que mi otro yo viene atrás de mí para hacer lo mismo (Abascal 52)

Este cuento se instala en la categoría de “lo absurdo”, el protagonista lucha contra su propia imagen y al final ambos son tragados por el televisor. Sus deseos se ven mermados por la presencia de un aparato mediador. Escritores como Cortázar y Borges han implementado el recurso del desdoblamiento, por lo que posiblemente sean influencias directas de este autor. Existe una constante lucha con la ausencia y se presenta el eterno retorno, a partir de lo onírico: “Caminamos odiándonos, la gente es un túnel por el que pasamos, todos tienen el mismo gesto de ausencia en la cara.” (Abascal 49)

El último cuento es una reflexión en torno a la escritura y el trabajo de corrector, como en el cuento de Beatriz Meyer, donde el personaje se sale del relato, en éste se muestra a un personaje informando al narrador que la historia ha terminado.

El libro en conjunto es la representación de la alienación del exterior sobre lo interno. La búsqueda por asirse o pertenecer a algo, ya sea al amor o a sí mismos.

Los días contados

Juan Sebastián Gatti, narrador nacido en Argentina y radicado en Puebla hace más de 30 años, cuya obra ha sido acogida y publicada en esta ciudad, seduce al lector a través de la ironía y el humor negro. Sus historias, aunque la mayoría son de una estructura clásica, remiten a una representación genealógica literaria con una mirada a través de recuerdos de

infancia. Ha publicado los libros de cuentos *Recuerdos de Lucinda y otros Grimaldi de este lado* (1998) *Un bicho horrible pero cierto* (2006) y *Los días contados* (2006), y de novela *Filibusteros* (1998).

En *Recuerdos de Lucinda* se puede observar cómo el concepto de familia, reuniones e historias, mitos o verdades, son los temas más recurrentes. Su narración tiene un ritmo fluido, rápido, no se cuenta con pausas o silencios, aunque la mayoría de los cuentos se integran a través de la analepsis; no obstante hay diálogos que se manifiestan a partir de la memoria del narrador, lo que crea la percepción del tiempo fluido. Los espacios del recuerdo van y vienen, como flujo de conciencia. Muestran el arraigo familiar, e inclusive se dotan de elementos costumbristas, como la descripción de la sobremesa, donde se integran las anécdotas familiares.

En cuanto al libro *Los días contados*, los relatos tienen un narratario explícito. Aunque a veces el narrador se confunda dentro de la historia. Desde los títulos pueden observarse referencias intertextuales: “Historia de Ulises”, “Historia de Simbad el marino” o “Historia del cazador de Basiliscos”, se expresan a partir de la literatura clásica o la mitología griega y persa. Constantemente hay una referencia a ser el otro, inclusive en el estilo narrativo, muchos de los cuentos se narran a partir de la segunda persona, con el recuerdo de los narradores; trasciende la ironía, característica de la cuentística de Gatti. En algunas historias hay un tono de crónica, inclusive bíblico, a través de la imaginación pueril, inclusive los narradores indican que hay ciertas “digresiones y salidas de lugar” que parecen no tener coherencia, y sin embargo tienden a dar forma al relato como una totalidad.

Los juegos narrativos son esenciales, se busca la fragmentación de las historias, así como de las voces y narradores. Las temáticas suelen ser fantásticas, no obstante hay

ciertos instantes en que se abocan a la realidad, integrando relaciones de incesto y perversiones.

En “Historia del rey pescador”, conformado por 22 fragmentos, se cambia de narrador constantemente: a veces es en primera persona, conformado por analepsis, en otros momentos es en primera persona del plural y en otros se narra en segunda persona con un narratario explícito, el padre; no obstante en algunos apartados la voz es del padre hacia el hijo. Comienza con la afirmación: “Ahora todos están muertos.” (Gatti 66), en un indicio de que el mismo narrador puede estarlo, como en *Pedro Páramo*, donde la muerte se adueña de todo, en esta historia se duda de lo narrado, la voz principal es dispersa, reestablece diálogos fortuitos, manipulados por los recuerdos del narrador. Hay uso de un lenguaje metafórico.

Existe un uso de adjetivos precisos que dan indicios de la continuación, es un relato reiterativo, a través de una especie de flujo de conciencia, como una “memoria laberíntica”. El inicio puede encontrarse en medio de la historia, o se pueden hallar frases repetidas dentro del relato. Los tiempos se mezclan por lo que hay confusión sobre lo que sucedió:

[...] y yo solamente sé que *ardo*, recuerdo y ardo, tomo cerveza helada y ardo desde aquí derecho al Salón del silencio donde escucho los ruidos que todavía no están pero seguro van a llegar, ya deben estar llegando y cuando tú vuelvas te vas a encontrar con un lugar diferente [...] (Gatti 70) (cursivas originales)

Se ocupa constantemente el verbo arder, conjugado en primera persona, como *leitmotiv*, cuando comienzan algunos de los fragmentos, se puede pensar que supone indicar que alguien muere quemado, aunque también los fragmentos con ese inicio se asimilan con un cambio de narrador. Hay una exaltación de la decadencia de los personajes. Se encuentra, así mismo, una alegoría de la vida, a través de las cebollas, y un guiño a Borges:

[...] el gusto de la cocacola, los boletos del cine Sombras con la cara de Chaplin en blanco y negro —por supuesto en blanco y negro—, y es inútil el esfuerzo,

entonces, es inútil porque la cebolla se hace cada vez más grande en lugar de más chica, cada vez más grande y más llena de detalles y caras y de jardín de senderos que se bifurcan [...] (Gatti 79)

En este relato se vislumbra una lucha por el ser, que se puede observar en el último fragmento, donde se encuentra lo contrario e imposible, lo paradójico; una transposición del pasado con el presente, a través de una voz complejizada, una multifocalidad simultánea, así el narrador se encarna en los demás personajes:

Ahora te hablo a mí por partida doble [...] Ahora voy a ser los que he sido en el cuento en que pongo a los que soy. [...] Ahora nos agacho la cabeza frente a la mamá de Yamil [...] Ahora caminé todos detrás de tu ataúd, papá [...] Ahora me rodearon a todos nosotros las mujeres de la casa de Yamil [...] Ahora y entonces y más entonces murmuramos todos los nombres de nuestros muertos en una sorda letanía. [...] Ahora Édgar Fernando Lamia Yamil Paula Marcial Gabardo Silvana. Vamos a tener que ayudarme. Solo no voy a llegar.” (Gatti 112)

Otro *leitmotiv* en la historia es el adverbio de tiempo “entonces”, agregándole incluso el adverbio “muy”, para indicar que el tiempo al que se refiere es más lejano que en el que se encuentra. Se nombra también al silencio, y la araña que teje ese silencio, podría tratarse de la muerte y ellos como insectos acechados por ésta.

Este cuento puede ubicarse en lo metaliterario, al encontrarse relatos dentro del mismo relato, es decir que se traspasa la linealidad del tiempo/espacio, para ubicarse en hechos todavía más lejanos, aún liderados por los recuerdos del narrador, pero que se integran como una historia que cuenta otro personaje.

Es importante rescatar que las historias que se insertan en este libro difieren de los relatos en *Recuerdos de Lucinda*, no obstante que los narradores suelen valerse de la memoria, pero existe un juego más marcado de los tiempos y el estilo narrativo. La mayoría relatos paradójicos.

De vez en cuando

Isabel González con *De vez en cuando* (2008), *Si te vi no me acuerdo* (2010) y *A qué llamamos amor* (2012), integra relatos no sólo eróticos, sino también transgresores. Ubica la feminidad en el rompimiento de las máscaras sociales. Cada cuento aborda discursos velados por una sociedad conservadora, aunque muchos en tono dubitativo, muestran un espacio que ha permanecido callado: el deseo carnal por parte de la mujer.

En los cuentos pertenecientes a *De vez en cuando*, hay reflexiones en torno a los contrastes del espacio público y el privado de las mujeres. La dualidad de estos espacios conforma también lo ambiguo de los personajes, que son mujeres abstraídas o presionadas. Son narrados en primera persona o en tercera, no hay oscilaciones entre la segunda persona, y todas las historias mantienen al narrador sin cambios de focalización. Este recurso da pie a que la observación del personaje principal, una mujer en cada uno de los relatos, sea objetivizada; así, se apela a lo corpóreo, a los sentidos de las protagonistas. Algunos de sus cuentos son ubicados en la ciudad de Puebla, haciendo explícito este espacio.

El cuento “Porno star” ya es una transgresión desde el título mismo, no es una “estrella porno” ni una “porn star”, sino una “porno star”, o sea, a la mexicana. Los actos de la protagonista caen en lo denominado vulgar o propio de lo masculino: “se rasca la piel abajo del ombligo: ahí donde se marca el elástico de los calzones” (González 17).

El cuento está narrado en tercera persona, la protagonista es una mujer embarazada, ciudadana, que trabaja como empleada, al parecer con una reputación de pulcritud. Sin embargo comienza a decaer su ánimo y a verse interesada sólo por la sexualidad, su cuerpo comienza a tener importancia como fuente de deseo, deja de ocuparse por su apariencia y a volverse desaliñada. Su rutina es observar películas pornográficas en tanto su madre observa la televisión. El narrador toma la focalización de las películas, y a través de un lenguaje técnico, hay una descripción de las escenas que ella observa:

La cámara enfoca un plano medio que muestra la cadera de una mujer, su mano descendiendo por el vientre hasta detenerse en su pubis depilado. Corte a: un hombre se le acerca, sus manos acarician los muslos revestidos con unas medias blancas que se adhieren abrazando la piel, el lente se achica, el *zoom* acerca la escena; corte a: ella abre las piernas mostrando su sexo [...] (González 18)

Al verse marginada en su trabajo, por su apariencia, se involucra en videos pornográficos de aficionados. Su intención cambia ahora a observarse a sí misma. La búsqueda de su deseo carnal comienza a concretizarse:

El abdomen es una gran pelota que le impide ciertos movimientos. A veces nota unas muecas de dolor en su cara. El hombre de la respiración entrecortada enfoca la cámara en su rostro. *Close up*: el camarógrafo le ordena que fije los ojos en la lente mientras hace el acercamiento. (González 22)

El conflicto surge cuando vende al niño que da a luz y su madre la manda a un psiquiátrico, como actor oponente logra su cometido, privar a su hija de sus deseos. En el psiquiátrico como un no-lugar, no interfieren los estatutos de afuera, ahí puede ser el sujeto-observado que desea ser:

Un mes después el guardia saca una cámara y la filma. Ella se hace la dormida pero abre con disimulo la bata mostrándose casi desnuda. Abre los ojos. Él sonrío y hace un acercamiento con la lente. Es la hora de la cena. (González 24)

Las películas, la televisión, la cámara y el internet surgen como mediadores del personaje con su propia realidad (como en el cuento *Los ojos del otro* de Federico Vite), la alejan de los reglamentos sociales, y la hacen cumplir sus deseos. El tiempo es cronológico, narrado en presente, salvo al final que hay una elipsis de tiempo, donde se establece el salto de un mes. Hay un alejamiento de la protagonista, al ser narrado en tercera persona se objetiviza.

Se trasluce la cotidianeidad de los hechos, se ubica en una clase media-baja, son personajes que buscan cumplir con sus deseos en una sociedad, aunque aparentemente abierta, en realidad más prejuiciosa. Son interesantes los contrastes que se dan entre las

acciones de los hombres y las de la mujer, que no es bien vista. Esta crítica se observa en casi todas las narraciones de Isabel, que se arriesga por una literatura erotizada y que busca hacer visibles las denominadas por la sociedad como pulsiones más bajas de las mujeres.

Quitzá y otros sitios

En el área de la twitteratura y la ciencia ficción nacional, es posible escuchar el nombre de José Luis Zárate, quien ha tenido una trascendencia en estos géneros, junto con los escritores Alberto Chimal y Gerardo Horacio Porcayo. Ha publicado distintos libros de cuento, como: *Permanencia voluntaria* (1990), *Hyperia* (1999), *Quitzá y otros sitios* (2002) y *El fin del mundo. Manual de uso* (En digital, 2012). En cuanto a sus novelas, tiene publicada una trilogía sobre personajes de la cultura popular: *Xanto, novelucha libre* (1994), *La ruta del hielo y la sal* (1998) y *Del cielo oscuro y del abismo* (2001); también tiene publicadas *Las razas ocultas* (1999), *Fe de ratas, Ventana 654, ¿cuánto falta para el futuro?* (2004) y *El tamaño del crimen* (2012).

Los cuentos que integran *Quitzá* denotan misticismo, se ubican algunos en espacios abiertos, ciudades distintas y ajenas, con cierta similitud a *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino. En algunos de los cuentos es posible encontrar dragones, runas, una serie de elementos que se ubican en el medioevo, donde el destino es la fuente de los sucesos, y las reglas tienen que ver con creencias paganas.

Hay cuentos contruidos a partir de la tercera persona en plural o la segunda persona en singular, como “Segeion” o “Un delicado vino negro”, respectivamente. Se le da especial énfasis a los sentidos. Son cuentos metafóricos, experimentales. Los espacios en los que se ubican son cerrados, normalmente lugares sitiados; y la focalización está en cómo se conforman estos lugares, no en los personajes que los habitan. Aunque incluye

algunos relatos de terror, como “7h:30m:24s”, narrado en primera persona, a través del soliloquio de un personaje femenino, donde se muestra la imagen de la muerte y la otredad. Este cuento se caracteriza por ser poético, incluso su estructura parece más cercana a la prosa poética:

Inmóvil.
Por fin mío.
Como Roberto, Juan, Martín.
Como él, que lo ignora todo. Que me mira —como me ve la cámara— y no sabe lo que pienso. (Zárate 34)

La cámara y el televisor se presentan como aparatos que median y distorsionan la realidad del que actúa: “Miro mi imagen en el televisor y de nuevo me miente. La sonrisa transformada en una mueca, el ceño fruncido, como si el dolor fuera ira.” (Zárate 35), lo mismo sucede en el cuento “Sótano”, ubicado en un momento apocalíptico. Una pareja, Julián y Alicia, se mantiene encerrada en un sótano, a la espera de saber qué sucede fuera de ellos, hay terror colectivo. Se hallan en la oscuridad. Son personajes antagonistas, ambos se reprochan su estado. Prevalece el miedo y la duda durante toda la historia:

— Tenemos que saber qué pasa allá afuera.
— Lo sabemos. Los locutores decidieron gritar al unísono, como si les estuvieran arrancando las cuerdas vocales lentamente; y las estaciones de TV se dieron cuenta, al mismo tiempo, que lo que en realidad desea ver la audiencia son barras de colores y letreros de FUERA DEL AIRE POR RAZONES TÉCNICAS y... (Zárate 23)

Los mediadores que tienen con la realidad son la radio y la televisión. Es narrado en tercera persona, en pretérito, y utiliza el estilo directo. Es un cuento breve que no ocupa digresiones en el lenguaje o en el tiempo/espacio. Se ubican siempre dentro del sótano, y aunque se intriguen por lo que sucede afuera, nunca se soluciona el drama. Son personajes que viven una relación cotidiana en un suceso que los mantiene en suspenso; aunque también hay rasgos de ironía:

- ¿Y si son bombas químicas? ¿si arrojan gas venenoso?
- Debo decirte que fue un placer conocerte. No. Pensándolo bien no lo fue. ¿Por qué diablos nos casamos?
- Teníamos quince años.
- Ya no.
- ¿Y eso qué importa? ¡Me ahogo! ¡me asfixio! ¡me...!
- Te callas. Quiero oír cómo caen las bombas. (Zárate 26)

El final es significativo y estremecedor, Alicia confirma que han sido manipulados por los de afuera, y que su único temor es permanecer a solas con su pareja. La cotidianidad se trasluce en un momento de desesperación, no importan los alienígenas ni las bombas atómicas, sino enfrentar al ser que más se detesta en un momento de desesperación.

En este cuento puede observarse lo que este autor pretende ilustrar con su narrativa:

Zárate expuso su *twitteratura* y flashazos literarios que emanan de símbolos de cuentos o de acciones de la vida diaria de cualquier individuo. Algo así como hacer sátira y comicidad de la cotidianidad, pero apegada a dichos populares, para reírse o lamentarse, pero sin dejar de lado el aprendizaje que deriva de una anécdota propia o de el de enfrente. (Igeteo Cultura)

Este lado del silencio

En el libro de cuentos *Este lado del silencio*, Beatriz Meyer, oriunda del Distrito Federal pero adoptada poblana, introduce historias que relatan la vida cotidiana de distintas mujeres, sin embargo hay algunos cuentos que buscan la disparidad, entre ellos “Un escritor de ensayos”, que maneja una narración metaliteraria, donde un ensayista se encuentra con un personaje que ha salido de un cuento, quien le pide que le escriba un mejor final, sin embargo se ve engañado cuando al reescribe una historia para sí mismo, ya que el personaje del cuento en realidad buscaba deshacerse de distintos escritores, incluyendo al ensayista.

Las secuencias incitan a la intriga. El narrador, cuyo nombre se desconoce, es también el personaje principal, el propio personaje duda de sus actos al narrar lo acontecido

y en distintos momentos se conduce de una forma automatizada. La historia está narrada en pretérito, a partir de la memoria del narrador-personaje, sabe ya cómo ha de terminar la historia, sin embargo no da indicio alguno, hasta ya casi al final, de lo que sucederá.

En este relato hay indicios de un surgimiento de lo extraño. Aparece un segundo sujeto, también anónimo, quien manipula la percepción del primero. Hay tensión en las acciones de este segundo sujeto, quien no explica el porqué de su presencia, no obstante el narrador-personaje no se preocupa. “—Sus ensayos. Es importante que me lo diga.” (Meyer 62), el narrador-personaje, no tanto haciendo gala de su ingenio sino de su ingenuidad, le indica que sus escritos se encuentran en su computadora. El segundo personaje (manipulador) explica que es un fugitivo y ha salido de un cuento: “Me matan los finales obvios... literalmente. Espero me comprenda. Para un personaje, un buen final es de vital importancia. Es el equivalente al “buen morir” de ustedes. [...]” (Meyer 63).

La historia no presenta rasgos de fantasía en un inicio, inclusive la historia se ubica en un espacio urbano y cerrado, un edificio de departamentos, el ensayista no indica haber presenciado una situación similar, por lo que lo que se presenta es algo insólito y siniestro.

—Oiga. Hay algo que me parece pertinente aclarar. Soy historiador, escribo ensayos científicos. No sé nada de cuentos. Un ensayo no es un cuento; en él no hay personajes, o más bien, se trata de personajes históricos, con rasgos definidos, que uno no puede cambiar a su arbitrio. Equivaldría a mentir. Cualquier modificación se basa en una estricta proyección e interpretación lógica de los hechos, al menos hipotéticamente.

—¿Lo ve usted? —exclamó triunfante—. Dijo hipotéticamente. Entonces sí puede ayudarme, Inclúyame en su hipótesis. (63-64)

Se produce un cambio de papeles, de ser el subordinado, el personaje-oponente se convierte en el que subordina, haciendo que el ensayista cambie su estado inicial, aun cuando su deseo no era cambiar: “De repente, el hombre lanzó una carcajada.” (Meyer 66), de pasivo, el ensayista se convirtió en activo, se convierte en el personaje de su propio

ensayo: “Miré en la luna del armario mi rostro desencajado, mi barba crecida. Y lo más extraño de todo: el atuendo, el entrono medieval.” (Meyer 66)

—Yo, ciertamente, soy un personaje de cuento. [...] —La historia versaba sobre un escritor de ensayos —prosiguió el inverosímil relator— quien, después de sufrir reiterados rechazos en editoriales y secciones culturales, decide hacer una lista de nombres. Ensayistas de éxito, como le digo. ¿Con qué objeto? Muy simple: deshacerse de ellos. Y su patético e inmundado plan empieza a adquirir forma, a engrandecerse, en pocas palabras, a escaparse de las manos del creador original cuyo personaje cobra una inusitada, rabiosa autonomía. Usted sabe que a veces los escritores jóvenes tienen golpes maravillosos de intuición literaria. Creo que éste es uno de ellos. (Meyer 68-69)

El espacio urbano se desdibuja y un espacio rural comienza a tomar forma: “Mi entorno real se desdibujaba cada vez más. A través de la ventana las torres de un banco se convertían en extraños picos montañosos, proyecciones fantasmales de alguna estampa catedralicia.” (Meyer 68)

El tiempo de la narración es paralelo al de la historia, ya que se integra en diálogos, y las pausas descriptivas son breves, haciendo acotaciones sobre las acciones de los personajes y sus descripciones físicas, no obstante hay algunas elipsis, en tanto que el ensayista no transcribe su propio ensayo, sólo se hace alusión a los sentimientos que tiene al escribirlo.

Los espacios en el relato juegan un papel esencial, no obstante en un inicio el espacio es cerrado e íntimo, se ve perturbado por la presencia del personaje de cuento, y al final se vuelve un espacio abierto y caótico. Y, aunque las descripciones no den cuenta de una exactitud en la distribución del espacio físico, los movimientos del ensayista y sus acciones en torno a éste, lo delatan como un ser solitario, sin problemas por la intromisión de un extraño, en búsqueda quizá de un espectador. Su ubicación se vuelve importante conforme el cuento avanza, sentado de frente al personaje y dando la espalda a la puerta,

prueba una pose de observación, donde él detalla los sucesos y es el focalizador, para pasar en la segunda parte de la historia, a ser el observado. Asimismo, el espacio se va metamorfoseando.

El encuentro inicial es la determinación para los hechos subsiguientes, lo que hace del sujeto-personaje el controlador de las acciones, en ese juego metaliterario, en el que no se sabe si el mismo ensayista es parte del cuento inicial, o se conforma en un mundo literario paralelo, que recuerda al cuento de Cortázar “Continuidad de los parques”.

Este cuento busca integrar elementos ficcionales para explicitar una crítica a las características humanas del engaño, la venganza e inclusive la envidia, no obstante el ensayista es engañado y se alegra por el destino que deparará a los nombres que le prosiguen.

Nacidos en los 70 y 80: contexto y cuentos

Para los escritores nacidos en los 70, la lucha contra el legado del “boom” ha quedado diluida, no existe ya una frustración por generar obras que alcancen los estatutos pronunciados por aquella generación. Su influencia continúa, de eso no hay duda. No obstante queda también la presencia de las corrientes que se contrapusieron a aquel movimiento. Comienza a dominar la narración breve, como pronosticaba Harold Bloom, que a la manera de los epigramas griegos, se buscan sentencias que signifiquen algo o que conformen un relato complejo. El humor no se deja atrás y es una constante en la narrativa de los autores nacidos en estos años.

De esta generación se ha escrito mucho, se les ha denominado como “de los enterradores”, “atari”, “inexistente”, entre otros apelativos. Las estrategias de mercado, la globalización, el neoliberalismo, entre otros elementos del sistema que fueron rechazados

por una generación anterior, ahora han permeado y se han vuelto herramientas para la misma creación artística. Para aquellos nacidos en estos años, las crisis sociales y económicas ya eran cosa del pasado. Tryno Maldonado, en el artículo “una generación inexistente”, así como Jaime Mesa (narrador poblano), quien bautiza a la generación con ese apelativo, insisten en que es una generación sin la “sombra de una figura patriarcal”, aunque esto no significa que rechacen la existencia de un centralismo en la literatura mexicana, más bien establecen que es más fácil para los escritores de esta generación encontrar cabida en el mundo de las grandes editoriales, aun prescindiendo de la capital.

La ausencia de Tema es el Gran Tema Mexicano. Y aquí va lo difícil. Debido a la globalización, a la estandarización del conocimiento, al ser ciudadanos del mundo, la búsqueda, preocupación y escritura del Gran Tema Mexicano es absurda por sí misma, vista como piedra aislada en el ciclo de este país o de la Literatura Mexicana. (Mesa, “La generación”, en línea)

De aquellos nacidos en estos años surgen distintos grupos literarios en esta ciudad, conformados por poetas o narradores, como: El almuerzo desnudo, la revista Broca (digital) o los autodenominados Ultracostumbristas. Los escritores que conforman esta generación persiguen diversos medios de difusión demostrando su habilidad de expresión *universal* y saliendo un poco de la catalogación de regionalismos:

[...] qué caso tendría intentar asomarse a lo que se escribe dentro, y sólo dentro, del territorio poblano. Sin embargo, este interés va de la mano de un fenómeno que de últimas comienza a presentarse en provincia. Siempre se ha sabido que ésta ha sido la proveedora del centro. Aún hace diez años era una necesidad que el escritor que quisiera “tener voz” se mudara al Distrito Federal para iniciar una “vida útil”. Pero desde hace poco, y sobre todo en las generaciones de los sesenta y setenta, una buena parte de los escritores ha decidido quedarse en su tierra y desde ahí atacar las editoriales, o hacer el recorrido para emprender una carrera literaria [...] (Mesa, “Panorama” en línea)

La importancia que han tenido la web y las redes sociales para clarificación de esta visión, es imprescindible. Todos y cada uno de los escritores que han nacido durante la

década de los 70 y los 80 son fácilmente ubicados al ser *googleados*, la mayoría escribe en revistas electrónicas o cuentan con un blog, *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, entre otros, donde tienen la oportunidad de ser leídos por cualquier internauta. El Internet se ha vuelto una forma de diálogo, un espacio público de debate, o como Habermass buscaría en *Teoría de la acción comunicativa*, una *esfera pública*, que puede consensuar opiniones. Escritores como Jaime Mesa, o de la generación anterior, José Luis Zárate, ocupan estas herramientas para la difusión de su literatura, Zárate a través de la denominada *twitteratura*, o Jaime Mesa quien en la revista digital de *Letras libres*, realizó una especie de concurso en el que se podía votar por la continuación o el final de un cuento. De este modo, las publicaciones digitales han tenido gran importancia tanto para los escritores como para los lectores, aunque esto también segmenta a la población, ya que poco porcentaje cuenta con acceso a Internet. Lo mismo ha ocurrido con las plataformas digitales, como Amazon, Mercado libre, Kindle, en formatos PDF u otros, donde es posible adquirir libros a menor precio, o inclusive gratuitos, y que ha llevado la literatura a personas con pocos recursos económicos o que no han podido encontrar en sus estados (inclusive países) ciertas publicaciones. De este modo también se ha perdido la inmanencia de la literatura y prevalece la fugacidad.

Aunque, como los que les precedieron, algunos de estos escritores también se formaron en talleres literarios, con Daniel Sada, Alejandro Meneses, Beatriz Meyer, entre otros, o en los talleres que otorgaba la Sogem, ya no tenían la impresión de que fuera una situación novedosa, es decir, ahora los talleres de creación literaria pululan en todos sitios: en las universidades privadas y públicas, por iniciativa de algunos escritores o estudiantes de literatura, inclusive por quienes aún no publican libros o no son escritores conocidos, lo cual no significa que sean talleres malos, pero esto da cuenta de que tanto la demanda como la oferta ha crecido en esta ciudad, y que las aspiraciones a ser escritor se han desarrollado

sobremanera. En esta situación es posible observar una nueva ruptura, los conocimientos sobre la creación literaria ya no son otorgados por escritores externos a la ciudad, sino que comienza a transmitirse una nueva formación cuentista desde dentro.

Los escritores y obras que se abordarán pertenecientes a estas generaciones son: Gregorio Cervantes Mejía (1970) con *Cambios de estación* (2001), José Sánchez Carbó (1970) con *En realidad no es una historia de amor* (2005), Ricardo Cartas (1974) con *Tus zapatillas huelen a sexo* (2006), Federico Vite (1975) con *De oscuro latir* (2008), Gabriel Wolfson (1976) con *Ballenas* (2004), Rodrigo Durana (1976) con *El calzón de Margarita* (2008), Alejandro Badillo (1977) con *Tolvaneras* (2009), Arturo Ordorica (1977) con *Epidemia de zopilotes* (2009), Eduardo Sabugal (1977) con *Involuciones* (2010), Iris García Cuevas (1977) con *Ojos que no ven, corazón desierto* (2009), Óscar Alarcón (1979) con *Polimastia* (2008), Juan Carlos Reyes (1981) con *Circo de pulgas* (2010), y Yussel Dardón (1982) con *Maquetas del universo (Some kind of...)* de (2009).

Cambios de estación

Cervantes es otro escritor que explora el misticismo, como Gatti. Sus cuentos suelen estar cargados de símbolos y mitología. En *Cambios de estación* los cuentos son muy breves pero concisos, enigmáticos y poéticos. Utiliza la metáfora en cada uno de ellos, o la sinestesia, a veces a través de comparaciones, otras utiliza la alegoría.

En el cuento “Pupilas” hay tres miradas distintas; cada una separada por un espacio en blanco, es un relato iterativo, se cuenta una situación desde diferentes perspectivas, en tercera, segunda y primera persona, en torno al personaje principal, quien evoca a los protagonistas de Kafka, ya que sólo se puede identificar con una M. El tiempo narrativo cambia con cada voz, cuando se indican las acciones del protagonista a través de la tercera

persona se narra en tiempo pretérito; cuando el narratario es M, es decir, se narra en segunda persona, el tiempo es presente, y cuando la primera persona, L, pareja de M, narra sus experiencias con el protagonista, en tono confesional, se centra en su propio espacio, aunque también reluce las acciones de él como testigo, todo en pretérito.

En todos los cuentos, pero principalmente en este, se mencionan los ojos, no obstante en las demás narraciones hay una intención de mostrar a los ojos como pertenecientes de lo que se observa, se les da adjetivos específicos de su función: abiertos o cerrados. No obstante, en este relato son ojos vacíos, no ciegos ni cerrados; se penetran en ojos sin reflejo: incluso a través de la metáfora “pozo infinito de tus pupilas”, la función resulta enigmática, por lo que es difícil prever lo que implica ese vacío. Esta obsesión con los ojos es denominada por Freud como algo siniestro:

Este temor persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos. ¿Acaso no se tiene la costumbre de decir que se cuida algo como un ojo de la cara?. El estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos nos enseña, además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración. También el castigo que se impone Edipo, el mítico criminal, al encegucerse, no es más que una castración atenuada, pena ésta que de acuerdo con la ley del talión sería la única adecuada a su crimen. (Freud)

El miedo mismo puede vislumbrarse en la estructura de la historia, cuando el hombre no quiere abrir los ojos y sólo se mueve a partir de las percepciones con sus otros sentidos:

El sonido se desliza sobre tus párpados. El ojo azul del pianista brilla de euforia. La voz sigue sobre tus párpados mientras el caleidoscopio se fragmenta dentro del marco de esas paredes amarillas. Hay una algarabía de palomas en el interior de tus cuencas. (Cervantes 11)

Al mismo tiempo se descubre la nostalgia de L por el cariño de M, no obstante el miedo que se le impregnaba de su mirada. En el último párrafo se entrelazan las tres voces, para fundirse en las acciones de M, y con la yuxtaposición se simula una continuidad del

tiempo y el espacio: “Los sonidos pasean por tus sábanas como un ejército de insectos. Debí buscar la forma de retenerlo. M gira entre las sábanas. Es absurda la idea de no tener mirada. La noche se expresa con un zumbido suave.” (Cervantes 12).

Los espacios que se traslucen son cerrados, a través de la memoria y de la pintura que se personifica. Aunque se manifiestan los sonidos del exterior, como de los automóviles y el reloj.

Al final hay una transposición de los personajes, del ojo del pianista de la pintura y M de la mirada vacía; L observa a ambos, y al castillo de la pintura desaparecer en la mirada de M. A partir de los juegos de focalización, puede existir confusión en cuanto a las acciones de los personajes. Casi no hay descripción de los mismos, y la utilización de metáforas le otorga un ambiente lúgubre al relato y se integra el tema de la presencia contra la ausencia.

En realidad no es una historia de amor

Para Sánchez Carbó la inmundicia abarca desde las relaciones familiares hasta el entorno cotidiano, es el pan de cada día. Los personajes de sus libros de cuentos, como *El maldito amor de mi abuelita* (2000, reeditado en 2003), *En realidad no es una historia de amor* (2005), *La reunión de los patéticos* (2010) o *Con las costillas intactas* (2012), son todos seres despreciables o sometidos, pero los acontecimientos que los rodean suelen provocar una risa casi oculta, por el patetismo en que surgen.

El maldito amor de mi abuelita, un título provocador, ha tenido gran aceptación por el público lector en Puebla, inclusive se han realizado algunas reseñas y análisis del mismo. Entre éstas, Alejandro Meneses presenta una serie de opiniones sobre éste, retratando este microcosmos perverso de Carbó:

Citemos, por ejemplo, el mundo desquiciado de *El maldito amor de mi abuelita* [...] La ciudad, en el libro de Carbó, es un manicomio amplio, solvente, al aire libre. Los personajes *deambulan* por sus biografías con la seguridad de saberse solos, nadie los observa porque cada quien tiene su propio asunto que arreglar: declarar los agravios mientras come tacos, prenderse fuego en una cantina con fines meramente didácticos, viajar en combi con caca de perro en la suela de los zapatos, cada quien su vida y los locos son los otros. Con una prosa de sencillez colorada, Carbó crea una realidad aborrecible dentro de la tal realidad políticamente correcta: la ciudad es diferente cada vez que salimos a sus calles; todo ciudadano es un votante, pero también es un peligro inminente. (Meneses, “Datos” 156-157)

De este modo se establecen las relaciones entre los personajes y la realidad misma, Carbó crea seres despreciables a partir de la locura que exigen la ciudad y sus habitantes hastiados.

También Felipe Ríos Baeza realiza un estudio en torno a los personajes abyectos de Sánchez Carbó, en donde menciona que:

detrás de esa risa cínica que se modela en su rostro, el lector se convierte en ese *tercero* mencionado por Freud sobre el cual se cumple la intención creadora. Voluntariamente, los cuentos de Sánchez Carbó persiguen, primero, que falazmente se tome distancia para poder reír, pero sólo para que en la relectura nos enteremos que hemos sido tanto o más abyectos que los personajes secundarios, esos que acaban por someter a los principales (Ríos Baeza 35)

De este modo, la anestesia que pregonaba Bergson en su tratado sobre La risa (1901), tiende a estar ligada al humor ácido presente en la narrativa de Carbó, pero, a la vez, su lectura involucra al lector con los juegos de comprensión y enlazamiento al personaje, lo que provoca que muy posiblemente el mismo termine sintiéndose parte de ese mundo abyecto.

Esto ocurre también en la obra *En realidad no es una historia de amor*, cuya integralidad simula una novela, sin embargo, los relatos pueden ser comprendidos por separado, cada uno de una inmanencia propia. En este libro puede observarse la vida de Benigno, un cantinero cuya mujer, Lola (Dolores), haciendo honor a su nombre, es

hipocondriaca o se encuentra verdaderamente enferma y continuamente lo extorsiona y humilla. Todos los relatos son narrados en tercera persona, a través de un narrador ubicuo; utilizando el discurso directo, aunque en tiempo pretérito, excepto “Triste morirá riendo”, narrado en futuro.

Los espacios, como ocurre con Meneses, Sabugal o los apegados al ultracostumbrismo, suelen ser abiertos, normalmente no-lugares: camiones, hospitales, antros, etcétera, lugares que no tienen ni dotan identidad: esto puede manifestarse en la no-identidad de Benigno o su padre, Saturnino, cuya esencia es no tener carácter, ser ingenuo, como su propio nombre indica.

Hay una apología de lo kitsch citadino, como el claxon que toca la cucaracha. Las secuencias están marcadas de forma visual, es decir hay un uso de verbos constante, lo que provoca que exista un desplazamiento en los espacios. Como con Mario Bellatin, hay un encuentro con seres con miembros amputados, igual de despreciables y manipuladores.

La ironía, como ya se ha mencionado, es la herramienta del autor; por ejemplo, se menciona que Lola es antropóloga, tendría que dedicarse al estudio del humano, ser empática, y en cambio es abusiva con su pareja, lo insulta y sobaja. De igual manera, la madre biológica de Benigno, una prostituta que, según lo socialmente aceptable, debería ser sumisa, es manipuladora, obliga a Saturnino, padre de Benigno, a aceptar al niño que no se sabe si sea suyo, así se aprovecha de él y lo engaña.

Lo chusco forma parte del humor, al utilizar juegos con el lenguaje, albures o palabras altisonantes, como en el cuento “En la ruta”, que puede tener dos acepciones, apelar a un transporte público o al camino que toma el personaje, donde se poncha una llanta del microbús y Benigno termina por cambiarla, en tanto el chofer “le echó aguas” (Sánchez Carbó, *En realidad* 39), así, uno de los pasajeros cuenta cómo un hombre pierde

los dedos mientras cambia una llanta, y terminan poniéndoselos al revés, por lo que constantemente el pasajero-narrador, hacía referencia a su incidente al mencionar frases como: “dedo en la llaga”, “no me chupo el dedo” o “dedos de novia”. Al final de este relato, vuelve a hacerse presente lo irónico: Benigno llega a su casa, abatido con ganas de dormir, y se percata que perdió las llaves.

Hay elementos intertextuales, no sólo en la temática, como con Borges y la intromisión de un texto en otro, sino también con los títulos, como en el cuento “La pinche vida”, que bien puede ser referencia directa a *El juguete rabioso* de Arlt, que habría de llamarse *La vida puerca*.

El último relato, “Epílogo”, en realidad es una reflexión en torno a la obra misma, a través de la metaficción, esto incluso se desata en el cuento “Media muerta”, cuando la focalización se torna hacia Raimundo Alas, escritor y amigo de Benigno, quien le enseña su novela al personaje principal, Benigno termina leyendo la novela de Alas, su propia historia.

En el “Epílogo” se presenta la obra como creación de Raimundo Alas, con el seudónimo José Sánchez Carbó. Se pueden encontrar pies de página que explican distintos aspectos tanto del texto como de la obra en su totalidad. El narrador es un crítico literario, Daniel Fontanilla, que decide publicar los manuscritos del fallecido Alas, quien se suicida, y maneja, en el boceto de esa obra, la realización de un texto que pudiera hablar de la producción de los textos y la incidencia de los mismos en su vida, ya que se integra, en este texto como una autobiografía de Alas:

Después me gustó la idea, ser parte de una historia, un personaje, lector-crítico: autor... [...] Me llamó la atención a idea de concebir una obra que funcionara indistintamente como novela o libro de cuentos. [...] En la bitácora de creación de Raimundo Alas, encontré un apunte en el que mencionaba su intención de incluir un

epílogo a manera de cuento como parte del proyecto del libro. (Sánchez Carbó, *En realidad* 80)

La importancia de este último texto radica en su cualidad de crítica-metaliteraria, que hasta el momento no fue practicada por ninguno de los autores aquí concentrados. Es una marca de las paradojas que puede manejar la narrativa contemporánea y que da cuenta del desarrollo en la cuestión de la relatividad en las perspectivas y el conocimiento.

Tus zapatillas suenan a sexo

Ricardo Cartas ha incursionado en la literatura como “irreverente”. Es uno de los fundadores del movimiento literario “ultracostumbrismo”, cuyo objetivo es el humor, la burla y la ironía, satirizando, hasta cierto punto, al llamado costumbrismo, pero, a la vez, fijando sus bases en éste y en el estridentismo.

Ha publicado dos novelas: *Los suplicantes* en 2008, y *Nuestra generación no sabe escribir cartas* (2011); y el libro de cuentos *Tus zapatillas suenan a sexo* en 2006, salvo el título de este último, los cuentos no giran en torno al erotismo o la sexualidad, sino que tienen diversos matices, todos dirigidos hacia un humor desenfrenado. Se integra lo “kitsch”, a partir de referencias a la cultura popular, como a conductores de televisión, (Adela Micha en el cuento “Equinoccio”) cantantes (como Lucha Villa como en “¿Cuántas veces en el cielo?”), elementos de la cultura de masas (el “batimóvil”) o frases hechas mexicanas que involucran el albur o el habla popular (“infiernavit”). La mayoría de los cuentos son homodiegéticos.

El relato “El tigre de San Baltazar”, incluido en este libro, integra la historia de un hombre que reside en una colonia “popular” de la ciudad de Puebla, San Baltazar, a quien apodaban El tigre y se dedicaba a pintar en las casas la sentencia: “Aquí estuvo el Tigre de San Baltazar”. Este personaje, debido a su reputación, es invitado a formar parte del baile

de *huehues* en semana santa, participa vestido como tigre y finalmente es atropellado por un camión en una persecución.

El relato comienza con un epígrafe de Eduardo Lizalde, del poema “El tigre”:

*Reloj de furia el tigre
Se desgarró a sí mismo
Cuando está solo demasiado tiempo,
Y la materia de su vista
No es la luz
Sino la sangre.*

Se comprende la utilización de este fragmento, más allá de que todo el poema se integre hacia el mismo sentido del que va ligado el relato, por la relación con las acciones. Incluso existe un contraste entre el lenguaje solemne de este fragmento y el que integra el cuento, donde, no obstante la naturaleza del personaje, un hombre de clase baja cuya aspiración es ser un *huehue*, se hace referencia constante al poeta Eduardo Lizalde: “[...] y como el que vive en el pecho de Eduardo Lizalde” (Cartas30).

El narrador de este relato es homodiegético en primera persona, anónimo. El mismo personaje se introduce como habitante de un pueblo que “en realidad no lo es” (Cartas 29), creando un espacio semi-urbanizado, con sus ferias y sus “tiendas de aparatos electrodomésticos” (Cartas 29). Hace descripciones, desde su perspectiva, sobre el espacio en el que vive y se recrea, precisamente una colonia popular, que presenta con un lenguaje coloquial e incluso soez: “[...] pulqueros y luchadores de quinto patio hacen de la avenida principal escenario perfecto para que las changuitas salgan a lucir sus mejores trapos; caminan galaneando, moviendo el cuerpecito de ajolote, salpicando miradas de ven, ven, ven.” (Cartas 29)

Establece los aspectos que integran un espacio de índole popular, en donde se satirizan los medios utilizados para el entretenimiento: “En el baile de enero, cuando la

feria está en el pueblo, los del Campeche Show, Mario y sus Chaval's y el mismísimo sonido La Changa mandaron saludos al Tigre de San Baltazar.” (Cartas 31)

La intriga, en el relato, comienza durante el baile, un hombre se le acerca y le pregunta si es él El tigre de San Baltazar, se intuye que puede suceder algo con ese encuentro, quizá inclusive una amenaza, sin embargo, el hombre le invita a ser el bailarador estrella en el carnaval de semana santa.

El cuento se mueve bajo dicotomías espaciales, de conceptos y de lenguaje: interior-exterior, urbano-rural, tradición-modernidad, inclusive el sueño y la realidad: “Todas las noches me soñaba bailando con mi traje de tigre, moviéndome, disparando salva al cielo” (Cartas 32). Creando los espacios íntimos y los externos de manera contrastante.

Estos hombres ya no son nada serios, las máscaras de españoles rabiosos, sedientos de conquista ya no se veían, las máscaras de negritos menos, lo más negro que encontré fueron los ojos de Wini Pu, el antifaz de Robin, los guantes de Súper Portero, los dientes de Capitán Cavernícola e hijo [...] la costumbre siempre cambia. (Cartas 33)

Se presenta lo urbano. En la ciudad comienzan a correr por las avenidas:

Ya eran pocos los huehues que me seguían, casi todos aprovecharon el momento de locura del tigre para gacer pic-nic en los camellones de las avenidas y descansar con los sobrantes del pulque, entre ellos se estaban un integrante del ballet de sólo para mujeres, Robin, Dragon Bol “Z” y el Capitán Cavernícola. Cartas 34

El narrador da cuenta de su objetivo: ser un tigre, mimetizarse para conseguir a su presa. Sin embargo, ya casi a punto de alcanzarla es atropellado por un camión. Inclusive el espacio urbano se mimetiza con el espacio del tigre. Por último, la voz del narrador cambia y se inserta una nota periodística:

Encabezado de La Voz de Puebla 15 de abril de 1997: “Después de tremenda corretiza, un huehue, apodado El Tigre de San Baltazar es arrollado por la ruta colectiva “Santa María Las Palmas” dejándolo occiso. Otro (Dragon Bol “Z”) al querer ayudar a su amigo fue arrollado por un microbús cortándole las dos piernas. Presentaron demanda ante el ministerio público unos hombres disfrazados de Capitán Cavernícola y Robin.

En este relato se puede percibir el humor a partir de la utilización de hipérbolos, es así que las acciones del protagonista tienden a ser exageradas, como en el momento en que él le hace saber a su padre sobre el baile y al padre le brota una lágrima. Las acciones y los espacios son cotidianos, pero a partir de la retórica que ironiza el paisaje se vuelven humorísticos. Asimismo, existen diversos contrastes que facilitan la visualización de los sucesos, sin embargo, estas imágenes deben estar en el inconsciente colectivo, por lo que se introducen en un espacio limitado, como en el momento en que se menciona a la señora del mercado, vendiendo chiles y contando quién era el verdadero tigre, se dan referencias a realidad y a lo popular mexicano. La televisión funge como un elemento mediador para que el narrador pueda observarse a sí mismo como el tigre: “Observaba a los dos tigres desde mi televisión. Eduardo Lizalde es un tigre con corbata” (Cartas 32).

Del mismo modo, se da cuenta de la transformación de las tradiciones a través de la ironía, esto se puede visualizar cuando los huehues se visten como personajes de televisión. Incluso es una crítica a esta pérdida de costumbres, a través del retrato de la vida cotidiana popular, como cuando se menciona que la ciudad se empieza a tragar al pueblo. Se representa a lo marginal como espacio esencial en el cuento.

Los espacios del relato son exteriores y sólo existe el espacio de la intimidad cuando el narrador sueña que baila, esto da cuenta de la necesidad de fama que tiene el protagonista, siempre buscando la atención en los lugares públicos. Inclusive su espacio privado se funde con el público, como ocurre en los mercados y en las fiestas populares, con los chismes.

El estilo de este relato es similar al de la literatura de la onda, se utiliza el lenguaje coloquial y soez común, trasciende la oralidad. El narrador hace diversas acotaciones, en forma de diario, sobre lo que piensa y lo que ve, esto trasluce la esencia del mismo. Al

final, la repetición, como recurso estilístico, marca un elemento literario que establece la deshumanización del personaje, que se metamorfosea antes de llegar a la muerte: “Autos, autos, autos, luz roja, ámbar, verde. Lo puedo oler, mis colmillos, mis garras, mi piel. Luz verde, Wini Pu pasa, luz ámbar: un tigre nunca duda, hay tiempo: sólo el necesario para llegar a la muerte.” (Cartas 34). El tiempo narrativo del relato se acorta con el uso de esta repetición.

“El tigre de San Baltazar” es un ejemplo del ultracostumbrismo, con sus retratos de lo popular y el lenguaje coloquial utilizado, así como el espacio semi urbanizado marginal en el que se ubica, dan cuenta del objetivo de este movimiento creado en la ciudad de Puebla.

De oscuro latir

Federico Vite no nació en esta ciudad, sino en Hidalgo, pero algunos de sus libros sí se han cobijado en Puebla, ha publicado los libros de cuentos: *Entonces las bestias* (2003), *De oscuro latir* (2008), y *Le freak, c'est chic* (2013), así como las novelas *Fisuras en el continente literario* (2006), *Apportezmoi Octavio Paz* (2011) y *Parábola de la cizaña* (2012).

Aunque perturbadora y llena de imágenes depresivas y perversas, su obra podría instalarse en el llamado Tremendismo, que integra en algunos cuentos, también, lo metaliterario, la confusión de narradores y personajes, diferentes puntos de vista y relatos fragmentados, a través de personajes perdidos y vacíos.

El cuento “En los ojos del otro”, publicado en el libro *De oscuro latir*, es un cuento extenso, con distintos apartados, focalizaciones y voces, que narra el trayecto de Elisa de la industria pornográfica a un ritual sangriento. El primer y la mitad del tercer apartado se distinguen por la utilización de la segunda persona como narrador, y el segundo, la segunda

mitad del tercero y el cuarto, utilizan la tercera persona, este juego de cambio de voz mantiene una respectiva tensión en cada apartado, precisamente demostrando otredad, una mediación entre los actantes utilizada a través de distintas herramientas.

En la estructura la mediación se cumple a partir de los apartados y el cambio de mirada, en cuanto a lo semántico, la mediación ocurre a partir de una interacción con objetos, como lo son las drogas: “Antes de la función recibías obsequios sencillos: cocaína, polvo de ángel, crack, piedra.” (Vite 55), los videos, las cámaras: “A tu regreso, Mario instaló una cámara de video en el tripié. Había un trato, en este caso se hablaba de pagarte porque te dejaras embarazar y lo más importante no era la cópula sino la grabación.” (Vite 55); y la televisión: “Regresas al sofá y enciendes el televisor. “Tom y Jerry” dan ánimo para ignorar las pataditas del bebé, raíces en proceso de expansión. Cambias de canal: en un set muy lujoso un hombre te informa de las cosas que no debes hacer para incrementar la contaminación del planeta.” (Vite 56) Todos estos, elementos que integran la otredad y la magnifican.

Hay una importancia en la analepsis, se rehace la historia de Elisa a partir de recuerdos, que también mediatizan su experiencia vital, los indicios principales giran en torno a los videos, cada vez que un video reaparece, ella reconstruye el momento de su fertilización. El tono oscuro y perturbador renace en los recuerdos, activados por una serie de elementos aparentemente inconexos, como el que un vecino grite que su mujer es una puta. La configuración del cuerpo es esencial en este apartado, e incluso se retoma en el último, las formas oblicuas poseen el verdadero y latente cuerpo de Elisa:

La tanga, transparente casi en su totalidad, cubre tu vientre abultado y acentúa la hondura que se esconde bajo la expansión del vello púbico. Te pones de perfil. La parte baja del espejo muestra el vestigio de negocios anteriores en la curvatura de la nalga, mordiscos cicatrizando, pero un trozo de tela, parte trasera de la prenda,

cubre el nacimiento escandaloso del chupetón sobre la piel poco soleada. (Vite 58)

Las descripciones construyen los espacios cerrados, cálidos y violentos, a través de metáforas, que remiten a las experiencias sexuales de Elisa: “El calor andaba como un ciego, por eso choca con tu espalda, se unta, besa tus pies. No opones resistencia. Cierras los ojos. Empiezas a dormirte. El grillo usa el violonchelo que tiene por patas y entona una melodía, de ésas que preludian la tristeza.” (Vite 59)

En el apartado II y el IV, la abundancia de verbos y las acciones dinamizan la narración, contrario a lo que ocurre en el primer apartado, donde la escasez misma de éstos crea un ritmo lento. Mario constituye el eje en los apartados pares, su exterior, los espacios, lo muestran como fugaz, sucio, incluso tiene vitíligo; la rapidez de sus actos generan una despacialización. El tono es dubitativo, todo parece ser, nada es: “La luz contaminada, casi corpórea, da un tono gris al día, tal vez por eso la gente parece de metal.” (Vite 60)

El primero y el tercer apartado utilizan metáforas, en tanto que el segundo y cuarto se valen de una retórica sencilla, de acuerdo a la focalización. Por parte del narrador hay ciertos tintes despreciativos: “Deja en las manos de su interlocutor una hoja llena de nombres, escritos con estridentes faltas de ortografía.” (Vite 61), que denotan el juicio del mismo.

En el contenido se hace referencia a una misa, esto es una función importante, algo se está preparando, resalta el hecho de una misa en una empresa pornográfica, se toca también el tema de los negocios, del público, no se dice qué sucederá, pero el final se avecina. con datos como: “[...] los invitados deben ir vestidos de negro. Él se encargará de que todo funcione, así termina la conversación.” (Vite 62)

En el tercer apartado, Vite se vale del ambiente y las metáforas para avecinar un suceso importante: “Eres una historia sin héroes, Elisa, un móvil confundido por el pánico,

el hilo anecdótico de un designio, de ahí que no intuyas la maldad en la voz de ese hombre tuerto, de barba y cabellos rubios, largos.” (Vite 62)

Las ganancias forman parte de los dos personajes que establecen una relación de dominante-dominado, Mario busca ganar algo, economía y poder, al lucrar con el cuerpo de Elisa, Elisa busca ganancia económica a partir de lo que Mario le otorgue, y a la vez quiere no estar embarazada, regresar a su vida anterior, salir del encierro.

Las descripciones comienzan a ser más explícitas, las metáforas ya no permanecen. “Una misa negra” se avecina, el ambiente comienza a nublarse a oscurecerse, junto con el tono y las metáforas: “Antes de que el auto reiniciara su marcha un pájaro negro se posó en el cofre, graznó algo parecido a una carcajada.” (Vite 65)

En el último apartado las acciones se vuelven sumamente rápidas, hay un exceso de las mismas, se comienza a penetrar en lo fantástico. Un sacrificio es llevado a cabo, hay ritos salvajes, se degolla a una gallina negra. Otra vez se media a través de cámaras y espectadores, los árboles comienzan a animarse, la tierra tiembla, y Elisa, atada, se convulsiona, solloza. Las tomas son hechas a modo de película, hay *full shots*, *médium shots* y *close ups*.

Elisa es cercenada, de ella extraen al que habitaba en su vientre, a primera vista inhumano, con proporciones extrañas. El suizo come el cordón umbilical, ella muere y todos toman un pedazo de ella.

Estas últimas imágenes, detalladas, alteran de pronto el orden que se llevaba, es un final inesperado, aunque hay diversos indicios que se instalan en los capítulos que le preceden, no se podría prever que los últimos momentos rayarían en lo *gore*.

En este cuento se exploran las pulsiones más recónditas y grotescas del ser humano, podría tratarse de una muestra a lo que la experiencia corporal puede llevar, cómo las

personas pueden ver al *otro* como un propio mediador a sus propósitos, así como los personajes principales: Elisa y Mario, se ven así como mediadores para lograr obtener un capital, Mjällby y todos sus personajes-adyuvantes, los espectadores, buscan, a través de Elisa, conseguir un placer que podría llamarse espiritual, y evidentemente carnal.

Ballenas

Gabriel Wolfson ha publicado libros de cuento como *El pozo de los deseos* (1997), *Ballenas* (2004) y *Caja* (2007), en este último se integran una serie de minificciones, si se pueden catalogar de este modo, con historias dispares, pero es un libro visual y lúdico; parece ser la continuación de los relatos en *Ballenas*. También publicó la novela *Los restos del banquete* (2009), que retrata, de forma fragmentaria, las obsesiones de un hombre y cómo afectan su percepción del entorno.

Los cuentos que integran su primer libro tienen especial énfasis en los espacios. “Ballenas”, el primer cuento, está ubicado en un edificio cuyo objetivo es convertirse en país, no obstante se enfoca en uno de sus habitantes un joven con enfermedad terminal, al final cuando le dicen que no hay nada que hacer por él, termina saliendo del edificio. Parece ser una crítica al sistema, ya que aquellos que van contracorriente, que no se ubican en ningún piso del edificio, son aquellos que terminan enfermos. Siguiendo el legado de *Un mundo feliz* o *1984*, en *Ballenas* se trata un tema utópico, o más bien distópico, porque ese estilo de vida puede percibirse en los grandes fraccionamientos, donde es posible encontrar todos los servicios públicos sin tener que salir de los mismos.

Los demás cuentos salen de este aspecto fantástico y se ubican en el realismo, hombres que se pasean por la ciudad, buscando inspiración en locaciones que bien pueden ser cotidianas en la ciudad de Puebla; sujetos que buscan aceptación de otros, y relatos que

integran otros relatos, pero que no llegan a ser del todo metaficciones. Aunque sí hay un entrelazamiento de personajes e incluso situaciones entre algunos relatos, como en “Cena” y “Clown”.

En el cuento “Renuncia” se establece la relación de un músico con su profesión a partir de su hartazgo y ganas de renunciar. Es una narración en primera persona, el protagonista piensa, mientras toca en un bar-restaurant, en todo lo que le llevó a llegar hasta ahí, a través de un flujo de conciencia, a través de un estilo oral, sin pausas largas, no se introduce ningún punto y aparte. Se ubica en un presente con analepsis a su adolescencia. Al final hay olvido, o quizá omisión, de la supuesta renuncia.

El narrador-protagonista realiza el retrato del restaurante, la focalización se encuentra en el espacio. Constantemente realiza elucubraciones sobre los deseos de los demás. Hay una pretensión por parte del narrador-protagonista y quienes lo rodean; magnifica la animalidad de los clientes, quienes actúan por instinto y a través de máscaras sociales, según él mismo menciona: “El señor DH ha sabido, creo yo, captar perfectamente el carácter de esta ciudad, hecho de apariencias ridículas y comportamientos engañosos.” (Wolfson 91)

Posiblemente se trate de una alegoría, en general, no sólo con la música, se manifiesta que habría que alejarse del estilo clásico y ahondar en los propios sentidos, experimentar, ya que importa “el sentido de una obra, lo que uno quiere verdaderamente hacer con ella” (Wolfson 96). No obstante, el protagonista se contradice al afirmar que, de alguna forma, lo alivió el haber dejado la música profesionalmente, por “el problema con su mano derecha”, porque manifiesta que era algo ilusorio, es decir que ve al arte como mercancía, no hay comparación de valor de uso con valor de cambio: “me apartaba por fin

del pequeño mundo ilusorio de la música clásica e ingresaba en el de la música utilitaria” (Wolfson 103) En este caso podría plantearse que su personaje-oponente es él mismo.

Conforme el relato avanza se va vislumbrando la inseguridad y el simulacro del propio músico, quien se instala también en la categoría de un ser engañoso: “el problema de la mano derecha fue un título que inventé, en un paradójico lapso de inspiración, una invención que se fue desarrollando poco a poco, que fui asimilando hasta ya no tener que actuar para sostenerla porque se había convertido, al fin, en un problema real.” (Wolfson 106)

De este modo, se puede concretar que el deseo del personaje no es la música, incluso hablaba de una ausencia en sus interpretaciones “no soy yo quien toca.” (Wolfson 94), como otro que no puede definirse, y el verdadero deseo es la bebida, apartarse de su realidad por sus inseguridades: “Yo sólo deseo para las manos el contacto con un vaso húmedo, algo bastante simple.” (Wolfson 107)

Como se describe en el relato, Wolfson sale por la tangente, no habla de su propia literatura, sino que utiliza una alegoría para hacer ver que las artes necesitan más que ser un producto utilitario, es decir, hay una crítica del arte como mercancía y del aprovechamiento de algunas clases sociales para fingir el reconocimiento de las mismas. De este modo, no sólo se aleja de los cánones, sino que se arriesga a abordar una historia poco común e inclusive podría verse como superficial, no obstante los temas que aborda, como el simulacro del ser mismo, son representados en la actualidad como serios problemas.

El calzón de Margarita

Rodrigo Durana, otro escritor perteneciente al autoproclamado grupo Ultracostumbrista, cuenta con dos libros de cuento (aunque también integren ensayo y obras de teatro): *El*

güevo (2007) y *El calzón de Margarita* (2008), así como un título de teatro, *El planeta de los simios no es de Kubrick* (2011). Los relatos que integran el título provocador de *El calzón de Margarita*, que bien caben en el precedente de los “cuadros de costumbre”, narran situaciones cotidianas, tales como los espacios semiurbanizados (como en el cuento “Siete campanadas”), la hipocresía de la religión, la doble moral (como en “La reconquista”), la homosexualidad, tribus urbanas, lo marginal (como en “El exorcismo”), entre otras, que retratan la sociedad actual.

La mayoría de sus relatos son contados a partir de la primera o la segunda persona, y algunos son reflexiones en torno a los espacios exteriores, es decir, lo urbano, y a la percepción del narrador-personaje entorno a éstos, cómo le afecta y los conflictos personales que le crea: en torno a la sexualidad o las relaciones interpersonales.

La oralidad conforma una estrategia importante en estas narraciones, se enfoca en mostrar cómo resulta la comunicación entre personajes jóvenes de la actualidad, a través de la jerga, los juegos de palabras y lo soez. Son cuentos muy breves, narrados en presente, que ubican al espectador en un mínimo de espacio y tiempo, de forma simultánea.

En el relato “El televisor”, narrado en segunda persona, hay una secuencia de acciones enlazadas, donde la descripción se borra, a través de este narrador omnisciente e imparcial. El narratario es el personaje donde se centra la focalización, un vigilante de un centro comercial, anónimo. “Le das un pequeño empujón a la puerta, que se abre mientras emite un rechinado de película de terror barata.” (Durana 52)

La focalización cambia en el momento en que el vigilante observa la televisión: entonces se centra en describir las acciones de una mujer y un hombre, a través de la pantalla. El cuerpo es el centro de las acciones. No obstante, por el mecanismo de la descripción no resulta un tono erótico, sino más bien automatizado.

El elemento fantástico en el pensamiento del personaje es velado por el enojo y el deseo:

Después de cavilar profundamente, supones que el televisor es quizá un artefacto que permite ver a las personas su pasado, o su futuro, y, tal vez ese hombre, que ahora introduce una y otra vez su miembro en tu mujer, eres tú, pero en el futuro, porque tú nunca los has hecho así. [...] Piensas que el televisor sí muestra el futuro, que tal vez más tarde estarás ahí, en dicha escena; sin embargo, cuando la imagen gira hacia el lado derecho, descubres reflejado en el enorme espejo, arriba de la cómoda, que el hombre que hace gritar a tu novia, el hombre que tiene empotrada a Adriana, es don Manuel, tu suegro, el padre de Adriana. (Durana 55)

Así, la perversión, a través del incesto, toma lugar en el texto sin precedentes ni indicios. Posteriormente en el relato, aunque sea en presente, hay una elipsis, donde se presenta al vigilante llegando a la casa para observar lo que sucede. Tampoco hay indicios del final, más que al principio cuando se menciona la pistola del vigilante, que se ocupará para matar al don Manuel y para el suicidio del personaje, de este modo hay un giro inesperado. Los espacios del cuento son mediatizados a partir de la pantalla de televisión. No hay una explicación racional de los hechos. El final es abrupto y confuso.

Los personajes que incluye este autor representan el hartazgo, no sólo de la sociedad y sus máscaras, sino de lo urbano y la multitud.

Tolvaneras

Como buen discípulo de Alejandro Meneses, Badillo recurre a la fragmentación para estructurar su cuentística, así como a lo siniestro. Hay un juego de ausencia-presencia, como ocurre en *Ángela y los ciegos* de Meneses, personajes efímeros y feminizados. Tiene los libros de cuentos *Ella sigue dormida* (2009), *Tolvaneras* (2009), *Vidas volátiles* (2010) y *La herrumbre y las huellas* (2013), así como la novela *La mujer de los macacos* (2013).

Badillo juega, como Meneses, con el narrador, a veces es en segunda persona, otras en tercera, la mirada cambia conforme las acciones de los personajes y el juego de

simultaneidad. En sus cuentos utiliza espacios abiertos, urbanos o semi-urbanos. El *leitmotiv* es la rutina transgredida por lo siniestro. Se hace evidente el vacío, la ansiedad, la soledad. Los personajes son reflexivos, la memoria es su arma.

En *Tolvaneras* se explora un mundo onírico, los insectos son una constante en los relatos, como reducción y mediadores con la realidad. Se integra por cuentos fragmentados. Con la sentencia: “El tiempo, al igual que los gatos, no es susceptible de cautiverio.” (Badillo, *Tolvaneras* 61), se puede comprender la necesidad de instaurar estos cuentos con personajes y tiempo/espacio, efímeros.

En el libro *Vidas volátiles* sigue la tradición de *Tolvaneras*, es decir, un ambiente rarificado, siniestro, en el que los personajes no saben cómo huir, se encuentran en túneles como vientres maternos, en sueños que no terminan o que los tragan, en viajes sin destino o con acompañantes imaginarios. Así mismo, este libro es circular de alguna manera, ya que el último cuento, “El caso de Max Power”, de final enigmático, acaba con un túnel, que bien podría ser el del cuento “Los felices días del bombardeo”.

Se reitera, como en los cuentos de Meneses, la presencia-ausencia, el movimiento en contra del estatismo: “Quisiera decirle que nos quedemos ahí por siempre, estáticos, hasta convertirnos en personajes tristes de un cuadro, languideciendo indefinidamente, apesados en la inmovilidad de sus trazos.” (Badillo, *Vidas* 46)

Hay una influencia directa de Borges, por ejemplo, en el cuento “A solas”, donde el sueño traspasa la realidad, como en “Las ruinas circulares” (“En el sueño del hombre que soñaba, el soñado despertó” (Borges)); o en “Café Bagdad”, donde se halla lo extraño, porque un relato es transgredido por una voz que muestra la realidad: los seres alrededor del personaje son producto del personaje mismo y están hartos de estar ahí.

El primer cuento de *Tolvaneras*, “Rito de paso”, conformado por cinco fragmentos, se pueden recordar los pueblos fantasmas narrados por Rulfo, como en “Luvina” o *Pedro Páramo*, se introducen descripciones de un escenario desértico:

La carretera se interna hacia el norte, infinita. A lo lejos, como un minúsculo milagro, el limo del horizonte. A mis espaldas la empolvada conversa a chiflidos con los canarios. La otra, ensimismada, los ojos vacíos en el cielo, como los aburridos de las despedidas, en los muelles. Del hombre, después de un trecho, sólo le vislumbro las abultadas carnes. (Badillo, *Tolvaneras*, 19)

Se reitera un tiempo detenido, ahogado en descripciones de aletargamiento. El pasado está extinto (Gatti también tiene un cuento en este sentido: “Historia del rey pescador”) y se está a la búsqueda de un pueblo fantasma. Es narrado en primera persona, hace uso del estilo directo y el tiempo es presente; el espacio es el aspecto en el que se focaliza la narración.

La constante fragmentación, de pasado a presente, provoca el desplazamiento de los personajes: “En mi cabeza sólo hay fragmentos: la sombra de un árbol, la tormenta de luz que evade las cortinas, los zapatos a un lado de la cama. El alboroto del polvo alrededor de la casa.” (*Tolvaneras*, 11) Los personajes fungen como funcionales, un hombre que lo traslada por el camino, las mujeres ciegas, que representan la sabiduría: “La anciana me toca la cara, recorre con sus dedos mis rasgos, los dibuja de nuevo con lentitud: la nariz, los labios, los pómulos. Sus dedos tiemblan y abandonan. La curiosa lleva los dedos a su rostro. Y sus labios parecen más jóvenes [...]” (*Tolvaneras*, 18). Es decir, cada uno representa un estado de movilidad para el personaje, el primero que supuestamente lo lleva hacia su destino, las segundas se integran como la fatalidad del no poder llegar al mismo, y percatarse de que él, en realidad, representa la ceguera.

En este cuento se trasluce la importancia de los sueños, de la locura y el miedo. Hay un espacio circular, que simula el eterno retorno al final de la narración, cuando el narrador-protagonista trata de alejarse de la casa de los canarios y termina regresando. Se observa de este modo la extrañeza de los actos como lo siniestro. Esto es manejado por el autor en la mayoría de sus cuentos, de una manera solemne, donde no se ocupa el humor ni lo chusco.

Epidemia de zopilotes

Ironía y cotidianidad son características de las historias que maneja Arturo Ordorica en sus cuentos. Algunos de los personajes que conforman sus relatos son ajenos a “la mexicanidad”, no obstante también se integran espacios adheridos a la conciencia colectiva del mexicano, como las ciudades en vías de desarrollo. Hay cuentos que narran situaciones grotescas, como el canibalismo, en “De perro morir”; otros que magnifican la locura y el erotismo aunado a las perversiones, como en “La filosofía del River Soar”, o el explorar las pulsiones bajas del ser humano a través de un acercamiento a las mutilaciones y los proscritos, en “Pueblo de mudos” (similar al cuento de Sebastián Gatti, “Historia del Rey Pescador”). La mayoría son narrados en tercera persona, lo que parece servir para afirmar un alejamiento de los personajes, que pueden provocar repulsión o ser comprendidos.

Tiene también cuentos metaficcionales, como “Despertó y estaba ciego”, donde un sueño tras otro conlleva a un final inesperado y lo siniestro toma lugar; o cuentos de autoconciencia narrativa, como “Este cuento no existe”, en torno a la escritura misma y a las relaciones de poder dentro del campo literario. En este relato se burla de los métodos ocupados para la presencia del escritor: “Al parecer alguien se adelantó a Wellington y sacó una antología, apócrifa por así decirlo, donde yo, evidentemente, estoy incluido con un cuento que jamás he escrito, y me han comentado que es un buen texto [...]” (Ordorica 38).

Es un cuento fragmentado, separado por notas que indican lo que se abordará, a modo de la narración del siglo XVI y XVII, imitando la estructura de *Don Quijote de la Mancha*. También realiza una reflexión sobre el quehacer literario, a través de la primera persona, el narrador-protagonista va comentando, en presente, sus actos y frustración literaria, como si se tratara de una crónica.

Hay una crítica a la supuesta superioridad intelectual, cuando el escritor utiliza su “sabiduría” para aprovecharse de las personas o las circunstancias: “es una de las ventajas de tratar con gente ignorante que, gracias a Dios, es la mayoría absoluta” (Ordorica 38). No obstante, también se encuentra un sentimiento de inferioridad, que puede vislumbrarse en las relaciones interpersonales que presenta el narrador, o la inclusión de insectos, como escarabajos o luciérnagas, que lo reducen como personaje.

Por último, se apela al lector, en tanto que se hace evidente lo metaliterario, al mencionar que el texto escrito ya está en manos de quien lo lee, pero es un apócrifo, es decir, como una banda moebius, se pierde la verdadera orientación:

Cada situación del relato me era familiar, era de esperarse llegar a este momento: estoy acostado escribiendo un cuento para una antología dedicada a *El Quijote*. No tengo fuerzas para continuar. El llegar hasta aquí me ha hecho sentir el peso de Macondo cayendo en mi espalda. Encima tengo que competir conmigo mismo y el texto que no escribí en la antología apócrifa que ahora tienes en las manos (Ordorica 45).

Aunque los espacios que ocupa pueden considerarse locales, los personajes tienden a querer mostrarse cosmopolitas o extranjeros, no obstante el pensamiento que se mantiene no es global, sino mexicano.

De este modo, Ordorica demuestra que puede ser un escritor prolífico, abordar desde los temas más chuscos e irónicos hasta arriesgarse por la metaficción o lo siniestro. De igual manera, sus cuentos muestran una crítica a los espacios de comunicación y a la era globalizada.

Involuciones

Eduardo Sabugal crea historias de lo marginal, con muy poca acción y más descripciones del espacio, se podría integrar en un estilo barroco (acercado a la narrativa de Daniel Sada), también con similitud a la narrativa de Revueltas. Le otorga gran importancia a la animalidad y a la otredad en sus relatos. Se vale de metáforas y del oxímoron para la creación del ambiente: “pregunta sin voz” (Sabugal 13).

En algunos cuentos que se integran en su libro *Involuciones* (2010), hay distintas representaciones de las relaciones de poder, así como un presente diluido; se vale del aletargamiento de las acciones para demostrarlo. En algunos cuentos presenta un automatismo en los personajes, similar a las hormigas; así como la deshumanización: “Pero el tiempo del insecto no sabe la lentitud de lo que se pudre, no sabe la muerte de luz en el párpado cerrado” (Sabugal 12)

Se vale de diversos espacios, considerados por Augé como no-lugares: aeropuertos, ciudad, calles, bares, taxi, hotel, etcétera. Juega, como lo hacen Meneses, Abascal o Badillo, con la presencia/ausencia.

El cuento “Recuerdo de un laberinto” se presenta de forma fragmentada e iterativa, un mismo suceso es visto desde tres focalizaciones distintas, en pretérito; primero, en tercera persona, narrando las acciones de un hombre que fue maestro, otra en segunda persona, una mujer que se dirige a su pareja, y por último, desde la muerte, a veces en primera persona o en segunda, la pareja de la mujer, quien recuerda lo sucedido y establece los sucesos de forma indirecta a partir de sus recuerdos, cambiando la focalización constantemente e instalándose de pronto fuera del relato mismo, a partir de su otredad.

Todas las voces se ubican en un mismo tiempo: desde un él, un tú y un nosotros, velado también por el tú.

Los automóviles y la lluvia son elementos funcionales que modifican el entorno y las acciones de los personajes; lo que sucede fuera de ellos incide en las percepciones de los mismos: “autos sin calle, sin lugar, sin tiempo.” (Sabugal 45)

Los personajes dan indicios sobre los acontecimientos: “Pero ahora que pienso todo esto, parecía que había sido a propósito lo de tu cortada al rasurarte. Como si cortarte hubiera sido intencional, nada más que para manchar las grecas negras del pañuelo con esos puntitos de sangre que después encontraste muy simbólicos.” (Sabugal 46)

La ciudad es el espacio donde todo puede ocurrir. Son personajes sitiados por la misma. Recurren a lugares donde la multitud se establece: las calles y los bares. Se establece, de este modo, un discurso en torno a las relaciones interpersonales, a través del argot de lo urbano: “Comprometerse es algo anti-cool, los compromisos pertenecen a la hora hot.” (Sabugal 47)

Hay un guiño a la mitología griega, a Cortázar, con *Los reyes*, y a Borges con “La casa de Asterión”:

El Minotauro es hermoso, ojos azules y bolsillos llenos de antidepresivos. Farmacéutico hasta las entrañas, este Minotauro nos engaña a cada rato. [...] Él ha dicho esto es la post-modernidad, y Alicia se ha puesto a odiar esa palabra. [...] Teseo-Alicia mira la copa-vaso en su mano, la Condesa se quita el disfraz de Minotauro y la ciudad se transforma en píxide añorado. Estamos atrapados. (Sabugal 54)

El monstruo final es la ciudad que atrae al maestro, Erasmo, quien dispara a Teseo, por sentirse atraído a Ariadna-Alicia, guiado por un laberinto de objetos que interpreta como símbolos, y por la soledad o frustración que le provoca la ciudad y la multitud. Esta

superposición de personajes contemporáneos con personajes mitológicos resulta de un juego con el lector, que debe interpretar los pasos seguidos por los personajes.

Sabugal, quien también se ha dedicado a la crítica cinematográfica, crea cuentos con mucha descripción y que llegan a ser muy visuales, ya que los dota de elementos que pueden representarse fácilmente. Integra elementos posmodernos, como se ha podido observar, esenciales para comprender su estilo. Puede, también, resaltarse el hecho de que su narrativa contrasta con el ultraconstumbrismo, que se atiene más a la acción que a la descripción, por lo que se encuentra ligado a una tradición en torno al realismo.

Ojos que no ven, corazón desierto

Iris García rompe con los esquemas sociales que afirman que las mujeres sólo escriben sobre ellas mismas. Esta autora, en su libro *Ojos que no ven, corazón desierto* (2009), aborda dos temáticas, primero, en *Ojos que no ven*, la violencia, el narcotráfico: el mundo “masculino”, y después, en *Corazón desierto*, historias ligadas a otro tipo de violencia, ligadas con el amor o el desamor, con secuestros o violaciones, desde el enfoque femenino, un contraste muy marcado y que se reúne en un solo espacio.

Es oriunda de Acapulco, no obstante trabajó muchos años en la ciudad de Puebla como periodista, de ahí que muchas de sus historias tengan reminiscencias a la nota roja; integró sus cuentos en esta ciudad y fue cobijada por distintos talleres de creación literaria en la misma.

“Gatos pardos” es un cuento que pertenece a la primera parte de su libro, esa parte que, como ya se ha mencionado, presenta la violencia en el lenguaje y en las acciones. De género policiaco, narra la supuesta investigación de una serie de asesinatos a homosexuales, ocasionados por el mismo director de Averiguaciones previas.

La frase con la que se inicia ya da cuenta de la trasgresión que se abordará durante el relato: “«Tanto pedo por otro pinche puto»” (García 31), para enseguida presentar al personaje Chucho el Loco, en quien se centra la visión del narrador: “comandante de la Policía Judicial del Estado” (García 31). Posteriormente, se cambia la focalización para llegar con el licenciado Martín Flores, director de Averiguaciones previas, a quien se dirige un periodista por los asesinatos, así, se presenta el despotismo y el abuso de poder; igual que la homofobia, a partir de máscaras y la doble moral. Hay un narrador omnisciente, no sólo describe, sino también toma partido en los actos, e inclusive sabe lo que necesitan los personajes; le llama “entrometido” al reportero, y hasta demuestra empatía por *Chucho el loco*.

Se enmarca el discurso directo, donde el lenguaje refleja la situación social e incluso política de cada uno de los personajes, con el lenguaje soez cotidiano del mexicano:

—Ya me está cagando la madre ese pendejo— comenta el licenciado con las pupilas dilatadas y el ánimo repuesto.

—Le van a meter un periodicazo, jefe. Debe tener cuidado de cómo le contesta a un periodista. (García 32)

Asimismo, integra el lenguaje popular: “viejas con regalo”; o los albures: “cualquier hoyo es trinchera” (García 35), a partir de discursos denominados machistas.

Los espacios en los que se integra la historia son abiertos, la ciudad y sus bares, donde los dos personajes se integran en la búsqueda de satisfacer los deseos del licenciado Flores.

En la Condesa escogen una. Chucho el Loco acuerda la tarifa. La vestida se sube en la parte trasera con el jefe. Empieza a manosearlo. [...] Procura no ver por el retrovisor, porque si lo hace, tendría ganas de madrearse al marica. “Es por el pinche asco”, se dice Chucho el Loco.” (García 38)

Chucho el Loco procede a ser el adyuvante de Flores, no lo juzga directamente e incluso le tiene compasión, esconde todas las evidencias y se encarga del trabajo sucio, no obstante, de una forma velada, el mismo personaje-adyuvante desea estar en conjunto con Flores, a quien parece desear de una forma romántica e irónica, como si fuese un perro fiel:

Flores acostumbra a dormir con el aire acondicionado encendido. Chucho el Loco lo arropa para evitar que se resfríe.

—Ya no se puede confiar en nadie, pinche Chucho.

—En mí sí, licenciado —afirma Chucho el Loco antes de apagar la luz del cuarto y hacerse un lugarcito en el sofá para velar los sueños de su jefe. Chucho el Loco es sincero. (García 40)

El personaje-oponente es la sociedad machista mexicana, que ha creado aquellos estándares a los que el personaje de Flores debe atenerse inhibir sus deseos, generando violencia, dentro y fuera de él mismo.

El título de este relato nace de la aclaración que hace Chucho a Flores: “—¿Verdad que no soy puto, pinche Chucho? —¿Cómo cree, licenciado? De noche cualquiera se equivoca.” (García 38). Así, sus acciones son justificadas ante su mirada y su arrepentimiento, a través de la comprensión de Chucho, Flores consigue seguridad.

Iris se interna en lo masculino, se arriesga a mostrar la violencia vista desde los rubros de las instancias oficiales mexicanas, un acierto en conseguir un giro a la narrativa escrita por mujeres. Los demás autores aquí reunidos no se arriesgan a la voz femenina, es una característica general. Sería interesante encontrar hombres que escriban con voz femenina en la literatura escrita en Puebla.

Polimastia

Óscar Alarcón, narrador joven adherido a la corriente Ultracostumbrista (creada en Puebla), ha publicado el libro de relatos *Polimastia* (2008), así como la compilación de entrevistas

con escritores famosos o poco reconocidos, pero todas en torno al medio literario, *Veintiuno. Charlas con 20 escritores*³ (2011).

En *Polimastia*, el primer texto es una reflexión en torno a la obra misma que se publica, es decir, hay una autorreflexión literaria; se introduce a un personaje-narrador quien desea ser escritor, se queja de su vida y relaciones, y en un tono burlesco y chusco se hace referencia a lo denominado como la literatura menor, esto lo vuelve a hacer evidente en el cuento “Eugenio”, donde al final se esclarece que lo narrado es una historia del escritor del primer texto. Se vale de un juego con el lector, le indica que lo que está presenciando es un espacio delimitado; los cuentos, en la tradición de Bolaño, se entrelazan de alguna manera, y la obra en total es circular: el último cuento, “Trece el rabo te crece en la boca de ese” (en torno a un perro, como el cuento “La noche del perro” de Francisco Tario, pero en tono irónico), remite al segundo cuento, “Cero la vieja del basurero”.

Son relatos muy cortos, narrados la mayoría en primera persona, no sobrepasan las tres cuartillas, y tienen títulos sugerentes que se asimilan a la cultura popular mexicana: “Dos patadas y cos”, “Cuatro jamón te saco para tu taco”, “Seis va de nuez”, “Los mirones son de palo”, etcétera.

Se hace presente el campo literario, a partir de referencias a personajes de su mismo círculo, como De la Borbolla, Ruvalcaba o Ricardo Cartas y Rodrigo Durana, en sus cuentos suele mencionar el movimiento al cual pertenece, el ultracostumbrismo; inclusive, el último cuento, “Ashhh, esta grasa que no se quita”, que más bien se acerca a un guión televisivo, está dedicado a “Los ultracostumbristas”.

³ Entrevistas a: Andrés Acosta, Jaime Mesa, Luigi Amara, Guillermo Rubio, Fernando del Paso, Iván Farías, Ricardo Cartas, Paco Ignacio Taibo II, Eduardo Huchín Sosa, Juan Villoro, Rodrigo Durana, Carlos Fuentes, Alberto Chimal, Carlos Reyes Ávila, Xavier Velasco, Mauricio Bares, Mario Bellatin, Óscar de la Borbolla, Leonardo da Jandra y René Avilés Fabila.

En el cuento “Armani” se hace evidente esta intención del campo literario, cuando se contrapone la literatura a la moda (a través de una autoconciencia literaria), cambiando los nombres de famosos diseñadores por escritores, y viceversa. El narrador es protagonista: un escritor de reseñas literarias, que está frustrado por su trabajo, el relato se narra a partir de los pensamientos del autor y recuerdos.

¡Escribe algo para la gente normal, ni de ultraderecha, ni de ultraizquierda, ni de ultramadres! Sólo algo que sea reciente y que venda, que parezca que queremos darle cultura a la gente, que nuestro periódico dicte la moda en las pasarelas literarias” Ni hablar, tengo que olvidarme de libros que han marcado mi vida, como *El güebo* o *Tus Zapatillas Suenan a Sexo*. (Alarcón 39)

Utiliza la heteroglosia, al incluir fragmentos de sus críticas literarias. Así mismo, hace elucubraciones sobre la moda, en tanto que le afecta no poder escribir sobre la misma. La historia se intercala también con los caracoles que se multiplican en su pecera, que podrían significar cómo un hecho cotidiano, como la reproducción de los insectos, puede permear en su vida intelectual.

Entre los autores que menciona surgen algunos que pueden verse claramente como influencias del autor: Bolaño, Vila-Matas, Cortázar, García Ponce, Fernando del Paso, Óscar de la Borbolla, Borges, José Agustín, García Saldaña, entre otros. Todos asimilados a prendas de vestir.

Biani sale con el suéter rosa *José Agustín* que le regalé, se pone sus gafas *Parménides García Saldaña* para estar en onda, se le olvidaron mis reseñas sobre la cómoda, predecible.

Los caracoles siguen reproduciéndose, antes de ponerme los calcetines *Cortázar* vero que hay cincuenta. Se va a llenar pronto la pecera. (Alarcón 44)

Hay una crítica a la mercadotecnia literaria y a las revistas que buscan sólo vender, no informar, esto a través del humor y lo chusco.

Circo de pulgas

Juan Carlos Reyes, con los libros *Imagínate lejos* (2002) y *Circo de pulgas* (2010), hace gala de un humor satírico, aparentemente inocente. Es un escritor joven que se ha interesado también por el cine, por lo que sus cuentos pueden ser fácilmente adaptados a guiones, casi siempre narrados a partir de la primera o tercera persona, con poca descripción y más acción, de alguna manera realiza retratos de personajes ensimismados o perdidos por la soledad o el poder.

En el libro “Circo de pulgas”, a la manera de Juan José Arreola y Augusto Monterroso, su humor es negro y áspero, con la sutil entrega pueril de los narradores. Presenta relatos muy cortos, la mayoría ubicados en ciudades, al parecer mexicanas, donde los objetos inanimados, como maniquís, toman vida, así hay una personificación de lo inamovible, o también donde se hacen presentes rituales de magia negra, fantasmas, el suicidio, e inclusive la transposición de espacio y tiempo, a través de la mitología indígena, como en el cuento “Barranca”; no obstante que algunos de sus cuentos generan lo siniestro, a partir de hechos sin explicación, y que no producen sino confusión, tiene textos que se acercan a lo burlesco como “El Charro Matraca o al que le pegaron en la caja de los pambazos”, donde todos los funcionarios públicos, incluyendo al presidente, son en realidad personajes de la lucha libre, como en un show mediático hay una pelea por la candidatura a la presidencia, trasluce la corrupción de los personajes, y de este modo realiza una crítica al gobierno.

Similar al cuento “Baby HP” de Arreola, en “Silla eléctrica para moscas”, como si fuese un infomercial, con voz en *off*, se propone acabar con la sobrepoblación de moscas a través de la muerte con silla eléctrica, donde inclusive se puede hallar un “Manual de usuario”, inclusive se realizó un cortometraje de esta narración.

Se hace valer de lo irónico para la construcción del relato, a través de comparaciones: “Como políticos o diplomáticos, artistas o profetas del Apocalipsis, sólo buscan un buen pedazo de mierda para sentarse a descansar” (Reyes 41). No obstante, en el soliloquio del narrador se involucra la historia de las moscas, los califica de seres que han sido maldecidos, buscando la muerte a toda costa y posándose en los lugares más inmundos.

Lo humorístico se presenta en distintas ocasiones, a través de sucesos burdos, pero también de los juegos de palabras:

Hay también quienes dicen que el propio Dios es una mosca, y que en su infinita sabiduría, inventó al hombre como una especie más para hacerle compañía a sus amadas hijas moscas. Hoy llora moscosas y divinas lágrimas por su terrible error, ya que los hombres siempre matan a las pobres, aunque mugrientas moscas. Así, hemos ido por este *inmundo mundo mundano*, matando tal vez a los legítimos hijos de Dios (Reyes 42) (Las cursivas son nuestras)

Al principio el narrador no parece dirigirse a ninguna persona, posteriormente introduce su intención: la venta. Como mercader se acerca al espectador en un tono de respeto, dirigiéndose con el apelativo Usted. Se manipula al espectador para que adquiera el producto, indicándole cuáles son las ventajas de deshacerse de las moscas, con características humanizadas, que se exaltan, como el hecho de que disfrutan ver telenovelas. La misma humanización de las moscas provoca que el vendedor proponga una solución como la silla eléctrica, indicando que se cuenta con la legalización correspondiente, incluso con el consentimiento de las propias moscas, dotándoles voz. La mirada se dirige siempre a la reacción de estos insectos, donde les otorga un espacio humano: moscas-defensoras, moscas en el juicio o mosca-culpable.

En el “manual de usuario, a partir de su papel como de ventas, el narrador se aleja de los sucesos, aunque previene la situación de las moscas, inclusive otorgándoles adjetivos

como “pobre mosca”, al mismo tiempo las objetiviza, mencionando el funcionamiento del aparato, bajo la mirada de un mercader que quiere lograr que el espectador consiga su producto: “Una vez muerta la mosca muerta, deje que las demás moscas se acerquen a presentar sus condolencias a los parientes de la pobre mosca, y tenga el buen gusto de no promover ningún juicio mosquil en los próximos tres días como mínimo.” (Reyes 45)

Este relato, que carece de las formas clásicas del cuento, integra elementos metaficcionales, como la apelación al lector y su involucramiento en los hechos. Así mismo, busca la manipulación para creer que las moscas merecen la muerte en la silla eléctrica, porque es algo “humano”, de manera que hay una crítica a este procedimiento en la realidad. De igual manera, se hacen comparaciones entre los “inmundos insectos” y los humanos, que bien podrían ser “inmundos insectos”. La tradición de integrar a los bichos, como a las moscas, en la literatura es muy vieja, pueden servir como elementos que magnifiquen al ser humano o que lo reduzcan; en este caso hay una reducción de lo llamado “humano”, es decir, se pone en la misma línea que la mosca.

Este escritor juega con la percepción del lector, a veces lo pone en situaciones complejas, en las que debe dilucidar dónde hay cabos sueltos en las historias, o si lo fantástico tiene cabida. Hay una integración de lo extraño, que desestabiliza al espectador, y que por la brevedad de los mismos provoca confusión, y la mayoría termina abruptamente.

Maquetas del universo (Some kind of...)

Yussel Dardón es el más joven de los autores aquí tratados, y sin embargo cuenta ya con tres libros de publicados, *Maquetas del universo*, *Reporte Barrymore*, *Fractatus Vitae* y *Motel Bates*, este último le hizo acreedor del premio de cuento breve Julio Torri, 2012. Sus cuentos tienen un toque de realismo mágico, y rasgos de lo insólito.

El cuento a analizar se encuentra en su libro *Maquetas del universo* (Some kind of...), que precisamente parece que introduce maquetas de mundos paralelos, donde se encuentran ninjas que matan por un concurso de origami, *zombies* que viven en vecindarios tranquilos, ángeles monstruosos con alas hermosas y frágiles o vaqueros que estiman la cobardía. Los tres primeros cuentos que integran el libro son narrados en primera persona, y tienen un toque de ingenuidad, porque las voces de los narradores parecen infantiles. Todos los cuentos se integran con una pequeña sentencia antes de iniciar.

“La luz existe cuando un ángel se estrella en el pavimento” relata la historia de un joven cuyo padre muere durante una travesía en bicicleta, y a quien su madre le prohíbe salir por lo sucedido. La madre del joven se va a casar con un mensajero, pero decide que su vestido debe realizarse con plumas de ángel. Su objetivo se convierte en bajar a los ángeles del cielo, utiliza distintos métodos sin resultado, hasta que quemando basura logra que comiencen a caer ángeles monstruosos. La madre consigue su cometido y después de casarse queda embarazada, dando a luz a una niña con forma de ángel, el joven le cuenta a su hermana las historias de su padre y ella decide tomar la bicicleta, la madre al verla sobre ésta muere. La niña llora por la muerte de su madre y comienzan a caer ángeles por su llanto. Al final el joven le da la bicicleta para liberarla, ella sale por una ventana junto con la bicicleta y cae en el pavimento, dejando un halo de luz hacia el cielo.

La sentencia que introduce este cuento es la siguiente:

La realidad presenta la paradoja de que si la crees resulta fantástica. La ciencia positivista ha hecho todo lo que está en sus manos para decirnos que la realidad es tangible, que lo demás pertenece al páramo de las suposiciones. La especie humana vive científicamente sus creencias y cree de manera vehemente en la ciencia. (cursivas originales)

Esta afirmación es significativa en cuanto que la fantasía forma parte de la realidad, y el microcosmos que representa esta historia debe verse como parte de la misma, en contraste con la idea de la ciencia. Este microcosmos paralelo a la realidad se ve reflejado en este relato, donde los elementos fantásticos son parte de la cotidianidad: “Tejió una red gigantesca con la que sólo pudo atrapar palomas y uno que otro dragón pequeño” (Dardón 27)

El narrador en este relato es homodiegético, observa lo que sucede y lo describe, no demuestra emoción alguna, es ecuánime, salvo por las descripciones que hace de sus acciones:

Recuerdo que lo último que cayó en la hoguera fue la camisa de mi padre; aquel olor lo reconocí por las lágrimas que brotaron de mi rostro. Aquella noche, una línea de luz bajó del cielo a gran velocidad, acompañada de un golpe seco. Cristina salió a ver lo que había sucedido y, después de mucho observar, comenzó a gritar de alegría. Por fin había tirado un ángel. (Dardón 28)

El espacio que habita es cerrado. Su madre, Cristina, no le permite salir: “Cristina lloró mucho tiempo, colgó detrás de la puerta el pedazo de tela manchado de sangre. Ella trataba de alejarme de la bicicleta, pues tenía miedo de que aquel invento que trajo la desgracia a mi padre me poseyera y me llevara por los caminos que él recorrió.” (Dardón 25)

El narrador llama a su madre por su nombre propio, y esto muestra un alejamiento e incluso falta de cariño hacia ella. Su relación con el exterior es limitada, por lo que su refugio son espacios interiores, como los sueños: “[...] soñé con montar aquel artefacto que, de cierto modo, era mi padre” (Dardón 26). Su deseo es estar en conjunto con la bicicleta de su padre, sin embargo, este interiorismo provoca que el personaje no exteriorice sus emociones, sólo sus percepciones.

Todo tiene un dejo de ingenuidad por parte del narrador y de Cristina, cuya función radica en ser un elemento para dar continuidad a las acciones, es generadora del conflicto: “[...] lo que en realidad quería era un vestido de verdaderas plumas de ángel.” (Dardón 26) Asimismo, representa el egoísmo y la vanidad, no le importa el sufrimiento de los ángeles cuando son despojados de sus alas, e inclusive, aunque no puede llamarse del todo doctrinal, este personaje recibe un castigo al morir atragantada por plumas.

Los personajes que se integran generan el ambiente rarificado, no tienen mayor relevancia que dotar de ironía a los hechos generados por la obstinación de Cristina: “Había tanto humo que los vecinos sufrieron transformaciones variadas en su aspecto; algunos llevaban la piel verde, otros amarilla, unos cuantos violeta; el cabello gris, los dientes azules y los ojos blancos.” (Dardón 27)

En cuanto al lenguaje, utiliza algunas metáforas e imágenes para lograr la impresión del lector: “El tiempo se volvió un incendio.” (Dardón 27) Junto con las descripciones y percepciones del narrador se logra una atmósfera fantástica; la retórica permite que el lector se introduzca a ese ambiente enrarecido, triste y solitario, como sucede con la descripción que hace de los ángeles:

[...] su cabello no era rubio ni rizado, más bien tenía la forma de cientos de púas creciendo de la piel purulenta de su cráneo; en lugar de mejillas rosadas había dos huecos por donde se podía ver de un lado a otro; no caminaban sobre sus piernas blancas y cortas, lo hacían en cuatro patas, levantando la trompa por la que asomaban dos pequeños colmillos alineados a un par de ojos sin párpados. Parecía un cerdo monstruoso con enormes alas hechas de algodón, donde la luz, al pasar por los arcos emplumados, se descomponía en tonos tornasolados que bañaban la habitación. (Dardón 28)

Con la llegada de la hermana ángel, Elena, la focalización se centra en ella, sus acciones se van recreando a partir de la observación de su hermano, quien determina su destino: “Elena, la hija de Cristina, mi hermana, comía desperdicios y basura; alguna vez le quisieron dar

leche pero la vomitó [...]” (Dardón 29) Así como el narrador produce el destino de Elena, ella genera el destino de su madre, y por lo tanto su castigo: “Elena no dejaba de llorar por la muerte de su madre, con eso empezó una nueva caída de ángeles que duró semanas.” (Dardón 29) De alguna manera los ángeles son atraídos por el llanto, quizá por el dolor profundo, ya que cayeron cuando el narrador lloró por la camisa de su padre quemada y caían por el llanto de Elena.

En el cuento se ven reflejadas las pulsiones bajas del ser humano, como lo que representó la madre del narrador y lo que representaban los personajes ambientales, quienes incluso cortan la lengua de Elena. El final de Elena fue el mismo que su origen, la luz, ya que su nombre indica la luz, lo encendido, una antorcha. El narrador busca esa luz, y con eso concluye su relato, en la incertidumbre y la soledad: “Quizá espero cerrar los ojos y soñar con una figura entre la oscuridad.” (Dardón 30)

El espacio se integra por una relación arriba-abajo, aquellos que se encuentran viviendo en el edificio observan desde arriba los ángeles que caen por el llanto de Elena, es un paralelismo al cielo-infierno, donde los ángeles se convierten en demonios que acechan a las personas que viven en las alturas: “Algunos intentaron huir del edificio, pero los ángeles, que se habían vuelto agresivos, devoraron a todo aquel que caminaba por las calles.” (Dardón 30). Este cuento fantástico funge como una ruptura de la mayoría de los anteriores, que se ubican en un espacio real o que se inclinan a la estructura del cuento clásico. Así mismo, integra personajes pueriles e ingenuos.

Resultados generales sobre el cuento en Puebla de la primera década del s.XXI

La mayoría de los cuentos aquí mostrados proceden a utilizar distintos juegos narrativos, en cuanto a la focalización y a los personajes, lo que puede generar una participación del inconsciente colectivo, que quizá se refleje por el espacio que comparten, o compartieron, en común. Se revisaron, de manera parcial, aspectos como la configuración cronotópica, que se integra en los cuentos mostrados, ya que pueden sugerir el sentido de pertenencia común o el rechazo hacia el mismo, pocos son los cuentos que se ubican en la ciudad de Puebla o que integran elementos de la misma, solamente encontramos este espacio en los cuentos de los llamados Ultracostumbristas y en los de Gabriel Wolfson. De hecho se buscan espacios neutrales, indistinguibles en la realidad.

Radica una importancia de la memoria, la mayor parte de los narradores son en tercera o primera persona. No obstante, la mayoría de los autores tienen por lo menos un texto en el que se juega con la enunciación, buscan incluir la segunda persona, o incluso tres focalizaciones distintas en un mismo relato.

La anonimidad es una característica en la mayoría de los relatos mostrados, perteneciente a la tradición kafkiana: en algunos relatos se omiten los nombres de los personajes, o incluso, como lo hace Gregorio Cervantes, lo identifican con una inicial. En general, para la construcción sintáctica, se opta por las sentencias breves. Pocos buscan la acción narrativa lenta, por lo que los verbos abundan. No obstante, con escritores como Abascal, Sabugal, Badillo, Gatti, Zárata, Cervantes o Meneses, las descripciones crean el ambiente lúgubre y siniestro que se desea destacar.

Los autodeclarados ultracostumbristas, por ejemplo, tienden a un regreso al pasado, a través de la exacerbación de los métodos ocupados en una literatura tradicional: el

costumbrismo o los cuadros de costumbre, combinados con la literatura de la Onda, a partir de una manifestación que percibe el regreso al cuento popular o a lo folklórico:

Luis Leal considera que el cuento mexicano posmoderno se reconoce por haber eliminado la distinción entre lo erudito y lo popular, el rechazo a los géneros puros, la carnavalización de la historia, el predominio de la metaficción y la intertextualidad sobre la ficción tradicional, así como por el énfasis puesto en la crítica del lenguaje y la ideología. (Berumen)

La broma, la burla, el reír, son mecanismos de defensa, hasta cierto grado, que producen el alivio, tanto del que lo dice como de quien lo entiende y asimila. De este modo funciona el humor, dependiendo del objetivo al que se enfrente, como, de cierto modo, un canalizador subversivo de lo que afecta a grupos sociales. La ironía, como un recurso lingüístico para provocar no sólo la risa, sino la indignación y la crítica, es frecuente en las relaciones cotidianas, y ocupada también en las de poder. El estilo de muchos de los autores aquí mostrados, como Sánchez Carbó, Ordorica, Zárate o Iris García, es la ironía y el humor negro: Zavala establece que la ironía es la principal característica de la literatura escrita en las fronteras y en las zonas de incertidumbre cultural.

Linda Hutcheon, en su libro *Irony's edge*, afirma que la ironía, como un tropo que permite afirmar algo, diciendo lo contrario, puede dar pie a un discurso estratégico, en el que se acentúen las relaciones de poder, en un momento coyuntural, en el cual opera la crítica social y política. Para asimilar que se está, no ante un recurso humorístico, sino también hacia un borde de lo crítico, es necesario que la “víctima”, o sea el espectador, sea consciente de las referencias presentadas, ya que la ironía implica una serie de afirmaciones complejas, que complementan un todo (y se acercan más a la mentira, como afirma Hutcheon), no sólo el receptor debe comprender el trasfondo, sino que debe también comprender del todo lo dicho, para que, de una forma dialéctica, sea posible inferir y

sintetizar lo que el emisor no dice: “The move is usually triggered (and then directed) by conflictual textual or contextual evidence or by markers which are socially agreed upon.” (Hutcheon 11). Los escritores, en este sentido, se avalan de juegos intertextuales y con el lenguaje, a partir de alburas, repeticiones o discursos velados, que suelen tener que ser reconocidos por el lector.

Así pues el proceso humorístico designa algo más que la producción deliberada de signos «cómicos», designa simultáneamente el devenir paródico de nuestras representaciones, y ello sin que intervenga la voluntad de los individuos y grupos: ahora, incluso el más serio, el más solemne —sobre todo éste— por contraste, adquiere una tonalidad cómica. (Lipovetski 162)

Habría que recalcar, de igual manera, la importancia de presentar ciertas perversiones humanas, las pulsiones más bajas; personajes que viven situaciones embarazosas o ignominiosas, recurso por demás ocupado en la escuela peripatética, a partir de las obras de Teofrasto (372 a.C), a través del método *etho-poiético*, cuyo fin era la exaltación de los vicios humanos para provocar su erradicación, basado en las propuestas dialécticas de Aristóteles, aún ocupado por los escritores poblanos en las primeras décadas del siglo XX en la forma dramática y didáctica, sin la ironía ni humor de autores como José Sánchez Carbó, Óscar Alarcón, Iris García, Juan Carlos Reyes, Arturo Ordorica, Ricardo Cartas, Rodrigo Durana, Yussel Dardón, Federico Vite, Isabel González, cuyos personajes suelen ser subordinados y dependientes, en los últimos dos autores de una forma más dramática que irónica. Es decir, son personajes ligados a lo abyecto.

En cuanto a las relaciones que mantienen los personajes, todas las historias se mueven a partir del deseo: querer conseguir un objeto, a alguien o a algo que puede desvanecerse, no obstante, casi ningún personaje logra estar en conjunto con sus deseos; sin embargo no se percibe importancia en la transformación de los actantes; pero es posible

ubicar una apología, aunque mostrado como funciones narrativas sin mucha trascendencia, de objetos y sujetos que fungen como puentes y mediadores entre la realidad y la ficción de la propia historia, como cuando se ocupa la metadiégesis. Así, los aparatos electrónicos, la televisión, la computadora, el teléfono, la radio, incluso los insectos (como la mosca en *Noticias del imperio*, que, según María Luisa Filinich, implica una percepción corporal), tienen el lugar de mediadores entre una acción y otra, recurrente en la mayoría de los cuentos, incluso aquellos que aletargan las acciones a través de la adjetivación o las constantes descripciones.

En algunos cuentos el autor se ficcionaliza en la narración, como ocurre con los escritores Sánchez Carbó u Óscar Alarcón; existe, de este modo, una ruptura con la realidad. Según Zavala, la parodia y la metaficción surgen como “expresión de una relación dialógica entre el texto y el contexto social.” La metalepsis también puede encontrarse en los escritores de las generaciones más veteranas de este estudio, como en Beatriz Meyer, Jorge Abascal y Alejandro Badillo. No obstante, las últimas generaciones se han abocado más al retrato de lo cotidiano y al humor; cumplen con los rasgos de lo no-moral. Más bien es un estatuto el hecho de buscar el retrato social, a través de lo intimista, y no a establecer qué es ético y qué no. En algunos escritores es posible vislumbrar el *habitus* literario, como en Ordorica, Alarcón o Wolfson, quienes pretenden mostrar el funcionamiento del campo literario, así como la producción y mercadeo de la literatura.

Incluso en la forma de narrar de algunos escritores se nota el desdoblamiento y el desplazamiento de los actantes: a través de décticos y cambios de voces, como algo en lo que se manifiesta lo *unheimlich*, representación de lo oculto, la repetición de escenarios o de personajes, como en las historias de Abascal, Badillo, Meneses o Gatti; a partir de sucesos inexplicables racionalmente, así como situaciones que emergen de miedos

infantiles y generan la angustia, estos escritores se valen para magnificar los espacios absurdos, que se concibe también en lo fragmentario, el caos y el desorden.

Se muestran también juegos de ausencia-presencia, que demuestran lo inasible del lenguaje. De este modo surge también la importancia de la contradicción y las paradojas: la ambivalencia y la ambigüedad: “Afirmar algo y su contrario en un mismo espacio-tiempo”, como consideran Maffesoli y Daniel Gutiérrez. También se puede hallar la “reafirmación de lo local”, la consideración de lo “inferior” o lo marginado, como en los cuentos de Vite, Isabel González o Sabugal.

En cuanto a los temas, son variados y suelen estar en contacto con el vacío y la frustración por la soledad, así como el misterio de la ceguera, que es retomado por Alejandro Meneses, Alejandro Badillo, Gregorio Cervantes, Eduardo Sabugal y Arturo Ordorica (todos de tono más solemne). O la magnificación de lo lúdico, juegos con el lector, o narraciones pueriles, como con Durana, Juan Carlos Reyes o Sebastián Gatti. Así, hay un rechazo a la vejez y exaltación de la juventud. No obstante hay una acumulación de temas diversos, en torno a la violencia, los excesos o lo extraño, como rasgos narrativos de la última generación: “Esta diversidad temática podría llevarnos a pensar en un rasgo generacional, el «hibridismo cultural», algo, sin embargo, prematura de dilucidar si se parte sólo de una o varias antologías.” (Zavala 15)

Existe claramente una influencia de escritores anglosajones, como Raymond Carver con su brevedad y sus relatos que terminan abruptamente. De este modo, se puede observar cómo la cuentística ha proliferado en torno a la construcción narrativa y los discursos que se explicitan.

Conclusiones

Cada uno de los cuentos reunidos en el último capítulo, muestra una representación de temas diversos, sin embargo, todos tienen un dejo de desilusión y de incertidumbre, no tienen la intención de ser doctrinales, como los de sus antecesores; es quizá, más bien, un reconocimiento a la existencia pura de un vacío anímico. Entonces, existe un trayecto de la moral a la desilusión. Así, puede vislumbrarse claramente la ruptura narrativa, ocasionada por los rompimientos políticos, sociales y culturales.

Cada una de las crisis precipita más la ruptura del creador con un medio que pide a la literatura que sea cualquier cosa menos literatura. Si la vanguardia se negó al soneto y al confesionalismo, si la literatura existencialista destruyó los prestigios de la narración edificante, o de protesta, y orientó su interés hacia una poesía altamente crítica, la literatura de esta última década se concentra fanáticamente en el análisis mismo del proceso literario. En cada una de esas rupturas hay un corte brusco con la tradición inmediata pero al mismo tiempo un enlace con alguna tradición anterior. (Rodríguez Monegal S/P)

La importancia de marcar una trayectoria del cuento radica en demostrar los cambios generados dentro de la misma sociedad, más si estos cambios se hacen evidentes en un lugar determinado, lejos de la capital. Lo que ha quedado claro es que en la ciudad de Puebla ha habido grandes cambios en el campo literario, se ha creado un proceso de unificación; la narrativa creada en esta ciudad ha llegado a ser reconocida, muchos de los escritores aquí mostrados han conseguido premios nacionales e incluso han sido reconocidos en distintas antologías de corte nacional, sin tener que salir de la ciudad de Puebla: “Si el signo que mejor caracteriza a las letras latinoamericanas de este siglo es la tradición de la ruptura (como se ha visto), corresponde observar que esa tradición tampoco es literalmente nueva en las letras latinoamericanas” (Rodríguez Monegal S/P).

No se debe olvidar que en este estudio también existe marginación, es decir, se ha reducido a la capital poblana, cuya creciente aspiración cosmopolita ha aportado distintos escritores contemporáneos, los que se han instalado en el campo literario nacional. No obstante, sería necesario revisar aquellos autores que han publicado en las periferias de la ciudad y en los distintos municipios que conforman el estado, claro que sería una faena más complicada y extensa, y el hecho de que no exista un acercamiento tiene que ver con las oportunidades, es decir, los talleres, espacios de publicación, actividades culturales, entre otros, que nos e han podido establecer al interior del estado. Sin embargo, sería un trabajo arduo que vislumbraría el trabajo de escritores rezagados, y que quizá tengan propuestas innovadoras y trascendentes.

Ahora bien, cabe explicar que por cuestiones de espacio y tiempo esta investigación no puede abarcar a algunos autores, pero es importante destacar su trabajo, sin embargo, en un estudio dedicado exclusivamente a la cuentística contemporánea en Puebla, resultarán fundamentales. En el caso de este estudio se buscó mostrar lo que, a juicio nuestro, era más representativo como una ruptura a la cuentística anterior, así mismo, se tomó en cuenta la fecha de publicación. De los 70, no se incluyeron a Fernando Sánchez Clelo, Edson Lechuga, Gerardo Sifuentes y Jaime Mesa, todos han tenido gran repercusión en narrativa, es decir, han sido reconocidos nacionalmente. El primer autor tiene distintos libros de cuento, entre ellos *No se acaban las calles*, que fue publicado en 2011, por lo que, al límite de espacio y tiempo de este estudio, ya no se pudo agregar, sin embargo, cabe destacar que sus relatos son de humor negro; no obstante sí se realizó un recorrido por su narrativa, revisando textos como “Así es mi niño”, e inclusive se realizó un análisis del mismo, aunque tiene libros de cuento anteriores, como *No es nada vivir* (2004), se enfoca hacia la minificción que, en este sentido, se dirige hacia otra tradición.

Del escritor Edson Lechuga, su producción cuentística también fue posterior al límite de tiempo de este estudio, y, no obstante su procedencia (Pahuatlán, Puebla), su creación literaria se ha constituido en Barcelona. En cuanto a Gerardo Sifuentes, radicó varios años en Puebla e inclusive realizó distintos cuentos que fueron premiados en el área de Ciencia Ficción, incluidos en diversas antologías, como la organizada por Jorge Abascal, no obstante los libros que ha publicado se han producido en la capital de México. En lo que se refiere al escritor Jaime Mesa, su cuentística ha pasado a un menor término, en comparación con sus novelas, que han tenido gran aceptación por el público, con el libro de cuentos *(re)Colección* (2001) retrata la cotidinidad y la autoreflexión en torno a la escritura, pero no es sino hasta el taller de Daniel Sada, que incursiona con mayor dedicación y fortuna en la novela, dejando de lado la narración breve.

De la década de los 80 se escogieron dos autores, no porque los demás no tengan trascendencia, sino porque han publicado después de la década a la que se ha abocado este estudio, como lo son Princesa Hernández o Javier Caravantes, entre otros. También se han dejado fuera, por falta de espacio y tiempo, a los narradores que ganaron el Premio Nacional de Cuento Joven Alejandro Meneses, pero es importante recalcar su existencia: Judith Castañeda Saurí, Mercedes Trujillo Lozada y Yassir Zárate Méndez.

Judith Castañeda (1975) ha tenido una trayectoria como cuentista y asistió a distintos talleres literarios, con escritores como Alejandro Meneses y Beatriz Meyer, ha escrito libros de cuentos como *La distancia hasta el espejo* (Premio Nacional de Literatura Joven “Salvador Gallardo Dávalos”, 2005), *Dios de arena* (Premio Nacional de Cuento Joven “Alejandro Meneses”, 2007) y *Aire negro* (Premio Nacional de Narradores Jóvenes “María Luisa Puga”, 2007); colabora en la página electrónica de la librería Profética y en la revista Crítica. Su narrativa tiene mucha influencia de Alejandro Meneses, y se ha

interesado más por la tradición de la minificción. Su inclusión fue imposible por cuestiones de tiempo y porque no hubo facilidades en encontrar los libros *La distancia hasta el espejo* ni *Aire negro*. El libro *Dios de arena* no se incluyó porque no se incluyeron a los ganadores del premio Alejandro Meneses.

De igual manera, como se mencionó en la introducción, no se incluyeron a los autores nacidos durante la década de los 50, como: Juan Gerardo Sampedro, Víctor Arellano, Mariano Morales, Teresa Martínez Terán, entre otros, algunos de ellos, durante esta década que se aborda, siguieron publicando, incluso, autores como Sampedro, tuvieron influencia en los escritores que aquí se abordan, como con los llamados Ultracostumbristas. Por esto, no debe dejarse de lado que son autores conocidos y reconocidos por los más jóvenes, no obstante, por cuestiones que limitan este estudio, el análisis de su cuentística tuvo que dejarse de lado, pero sería importante una revisión de su producción literaria, para abarcar todavía más sobre esta tradición.

Así mismo, faltó incluir antologías como la de Taller y las de la Sogem (de reciente producción), ya que algunos de los escritores que se incluyen en las mismas aún no han publicado un libro, esto no demerita su producción narrativa, no obstante, para los fines de este estudio, era necesario contar con esta característica.

Ahora bien, la intención final de este estudio era demostrar la ruptura de la tradición del cuento producido en esta ciudad, desde principios del siglo XX hasta la actualidad. En primera instancia, pudo observarse, con la llegada del grupo *Cauce*, una diversificación en tanto estilo y temáticas, aunque de forma tardía, ya a mediados de siglo XX, no obstante, se seguía bajo la línea de un conservadurismo católico. Aunque la revista tuvo sólo una breve aparición en la vida de los poblanos, de 1945 a 1946, fue la primera en proclamar una

ruptura con la tradición que les precedió, integrando literatura de la época, anglosajona, como de Faulkner o Dos Passos:

Los integrantes de Cauce, ávidos lectores de literatura, preferían una variedad de escritores como Walt Whitman, Miguel de Unamuno, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Luis Borges, Rómulo Gallegos, Curzio Malaparte, entre otros. De esta manera sus prácticas de lectura eran totalmente distintas de otros escritores poblanos que preferían seguir por el camino de una literatura más tradicional. Varios de los libros leídos por los integrantes del grupo eran conseguidos en la capital del país debido a que las librerías poblanas carecían de la bibliografía que a ellos más les interesaba. (Acahuil 2003)

Así, *Cauce* marca el comienzo de una nueva lucha de resistencia a la hegemonía predominante que caracterizaba la figura de la Bohemia Poblana y cuya labor recalcitrante perduró hasta principios de los 70.

Posteriormente, a través de una apertura ideológica en la Universidad de Puebla, comienza a vislumbrarse procesos contra-hegemónicos que buscan la integración de nuevas estrategias, en torno a lo político y lo artístico, y que surgen a partir de los medios masivos, a través de los cuales se puede visualizar la llegada de distintas vanguardias. En este lapso, con la caída del grupo literario *Bohemia Poblana*, a finales de los 70, comienza una nueva generación, que con el advenimiento del Boom literario y la literatura anglosajona, produce una narrativa diversificada, muy alejada del romanticismo que imperaba hasta pocos años antes. Así, surge una demanda en torno al conocimiento de los movimientos literarios externos, de este modo, un incipiente grupo de la ya autónoma Universidad, busca, a través de revistas, mostrar las nuevas corrientes artísticas.

Se introducen, poco después, los talleres literarios, desde los del INBA hasta los de la Sogem, que forman a nuevas generaciones de escritores, que amplían su visión y se insertan en lo global y, como menciona González Boixó

se aprecia un aumento del tono pesimista [...] además, el análisis introspectivo sobre México se circunscribe cada vez más en la ciudad, siguiendo las pautas impuestas por la «nueva novela hispanoamericana», lo que quiere decir que, en el caso de México, estamos hablando casi siempre de México D.F. (González Boixó 9)

Por último, con el establecimiento de la *world wide web*, las redes sociales tienen un impacto muy fuerte en la producción literaria, por lo que se comienzan a utilizar estos medios, tanto para fines artísticos como lucrativos, y así dar a conocer la narrativa procedente de esta ciudad. Puede observarse, entonces, que las distintas rupturas han consolidado nuevas tradiciones, sin embargo, hay un constante movimiento en el campo literario, que busca insertarse en ámbitos culturales diversos, evitar el estatismo y consolidar una narrativa universal.

Es así que, como menciona Felipe Ríos en su artículo sobre Sánchez Carbó, parece que

hay noticias positivas para el ortodoxo entorno de la literatura poblana [...] cabe la posibilidad de que lectores más heterogéneos, que han estado todo este tiempo rezongando por el tufillo a colonialismo, chiles en nogada y dulces de camote [...] se diversifiquen en la narrativa [...] (Ríos Baeza 40)

Esta, entonces, procede a ser una ventana hacia la diversificación de la cuentística de Puebla, ya que puede observarse que existe una diparidad de temas que dialogan con el entorno, no sólo local, sino global, y autores que se han insertado en un campo literario más amplio; algunos tienden a resignificar la característica de local que se inserta en esta periferia, no obstante también hay quienes la rechazan, por lo que esta dinámica de lo universal y lo local se ha visto desfasada.

Este estudio pretende ser el inicio de un acercamiento más profundo a la literatura escrita en Puebla, así como el trazo de una cronología de la misma, que sirva para mostrar el proceso que ha llevado la proliferación de escritores y la diversificación artística. Por lo

que, no debe quedar meramente como un escaparate, sino que habría que valorar la realización de otros proyectos, como podría ser el evidenciar la cuentística actual de Puebla, no dejándolo sólo en la recopilación o en antologías, sino insertarse en la interpretación y crítica literaria. Sería prudente, también, continuar con el proyecto de la página electrónica de la BUAP: “Creadores en Puebla” (<http://www.creadoresenpuebla.buap.mx/crea.html>), que se encuentra abandonada y, de ser actualizada, sería una plataforma útil para informar sobre los escritores que radican en esta ciudad. Esto con el fin de proyectar lo que sucede dentro y construir cimientos para el desarrollo de la investigación en torno de esta ciudad, lo que será de mucha ayuda para futuras generaciones interesadas y para el público actual.

Bibliografía: teoría

- ABASCAL, Jorge Arturo. *Antología del cuento poblano: teoría y praxis de las antologías literarias*. Tesis, Puebla, México: Universidad Iberoamericana Puebla, 2001.
- . *Insólitos y ufanos. Antología del cuento en Puebla 1990-2001*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, 2003.
- ACUAHUITL Asomoza, José Pablo. “La Universidad de Puebla y el Grupo Cauce, 1945-1960”, *Tiempo universitario*, año 6, número 19, Puebla, 16 de octubre de 2003.
- ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, España: Anagrama, 2000 [PDF].
- ARDILA J., Clemencia. “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”, *Estudios de literatura colombiana*, no. 25, 2009, pp. 35-59.
- AYALA, Juan Jorge. *Ala impar, dos décadas de poesía en Puebla*. Colección Asteriscos: BUAP/LunArena, Puebla, 2004.
- BARTHES, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Silvia Niccolini (comp.), *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977 [PDF]. Traducido por Beatriz Dorriots.
- BENJAMIN, Walter. “La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos*, Buenos Aires, Argentina: Taurus (trad. de Jesús Aguirre), 1989.
- BERUMEN, Humberto Félix. *La frontera en el centro: ensayos sobre literatura*. México: Universidad Autónoma de Baja California, 2005.
- BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2005.

- BRUNNER, José Joaquín. “Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana”, *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, no. 13-13, enero-diciembre de 1996, págs. 301-333 [PDF].
- CÁNDIDO, Antonio. “Literatura y subdesarrollo”, *América Latina en su literatura*, coord. César Fernández Moreno. Siglo XXI, serie “América Latina en su cultura”, 1972.
- DÁVILA, Joel. “El estudio de la literatura regional poblana (1945-1995)”, *Escritos*. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, número 22, julio-diciembre de 2000, pp. 109-121.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Argentina: Paidós, 2005.
- DE TORO, Alfonso. “Postmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa postmoderna)”, *Separata de la Revista Iberoamericana*, núm. 155-156, abril-septiembre, 1991.
- DONOSO Pareja, Miguel. *Posa joven de América hispana*. México D.F: SEPSETENTAS, 1972.
- ESPARZA Soriano, Antonio. *Obra histórica*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012.
- FILINICH, María Isabel. *La voz y la mirada: teoría y análisis de la enunciación literaria*. Colección Meridiano: Plaza y Valdés Editores, México, 1999.
- FREUD, Sigmund. “Lo siniestro”, *Freud total* [PDF].
- GASPAR, Catalina. “Metaficción y postmodernidad: la pasión destructiva”, *Revista de Investigaciones Literarias*. Año 4, núm. 8. Caracas, Jul-dic, 1996, pp. 113-133.
- GIL González, Antonio Jesús. *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca, 2001, versión PDF.

- HERNÁNDEZ, Diana. *Fragmentación, hipertextualidad y ficción en la narrativa de Alejandro Meneses*. Tesis, Puebla, México: BUAP, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. EUA: Routledge, 2005.
- IBARRA y Pedraza, Ma. Eugenia. "Miguel Eduardo Flürscheim Tromer y su presencia en la cultura teatral de la ciudad de Puebla", en Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero (comps.). *México, el exilio bien temperado*. México: Instituto de investigaciones interculturales germano-mexicanas A.C./Instituto Goethe México A.C./Secretaría de Cultura Gobierno del Estado de Puebla/UNAM, 1995.
- IGETEO Cultura. "Transmiten emociones a través de la palabra", *Igeteomx*, WEB, 18 de octubre 2013, consultado en enero 2014 <<http://www.igeteomx.info/2013/10/transmiten-emociones-a-traves-de-la-palabra/>>.
- LEAL, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Centro de Ciencias del Lenguaje (ICUAP), 1990.
- LIPOVETSKY, Gilles y Sébastien Charles. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona, España: Anagrama, 2006.
- MAFFESOLI, Michel. *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Mexico D.F.: Siglo XXI, 2004 [PDF].
- MARTIN-Barbero, Jesús. "Modernidad y posmodernidad en la periferia", *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, no. 13-13, enero-diciembre de 1996, págs. 281-288 [PDF].
- MARTÍNEZ Garcilazo, Roberto. *Antología de narradores en Puebla*. Puebla: Ítaca, México, 2002.
- MESA, Jaime. "Panorama de una literatura local", *Intolerancia*, Fronda, WEB consultado en octubre de 2007 <www.intoleranciadiario.com>.

- MESA, Jaime. “La generación inexistente”, *Voces fragmentarias*, Blog, 29 de marzo 2008 consultado en enero de 2014, <<http://vocesfragmentarias.blogspot.mx/2008/03/escribimos-solos-pero-no-aislados.html>>
- MENESES, Alejandro. “La cantidad y la cifra. La literatura en Puebla, 1999-2000”, *Magistralis*, Puebla: Universidad Iberoamericana Golfo-Centro. Vol. XI, núm. 19, julio-diciembre, 2000, pp. 149-163.
- NICOL, Eduardo. *Psicología de las situaciones vitales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ORTEGA y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, España: Taurus, 1958 [PDF].
- ORTEGA y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote* [PDF].
- PALMA Castro, Alejandro y Alicia V. Ramírez Olivares. *Eslabones para una historia literaria de Puebla. Durante el siglo XIX*. México, D.F: Ediciones de Educación y Cultura, 2010.
- PALMA Castro, Alejandro. *Mosaicos de translocalidad, poesía en Puebla desde la Colonia a la actualidad*. Puebla, México: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2009.
- PALMA Castro, Alejandro y Alicia V. Ramírez Olivares. “Fuentes, datos y reflexiones sobre la literatura en Puebla: aproximaciones a su campo literario”, *Revista de literatura mexicana contemporánea*. Universidad de Texas, número 48, año 17, enero-marzo 2011, pp. XXX-XXXIV.
- PALOU, Pedro Ángel. *Puebla, una literatura del dolor (1610-1994)*. *Antología histórica de la literatura en Puebla*. Dos tomos, Puebla, México: Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, 1995.
- PAZ, Octavio. “Los hijos del limo”, en *Obras Completas: La casa de la presencia* [PDF].

- PRADA Oropeza, Renato. *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario, tomo I*. Zacatecas, México: Departamento Editorial Universidad Autónoma de Zacatecas, Colección Principia, 1993.
- PRIETO Sánchez, Guadalupe. *Antes de dar vuelta. La poesía que leían los poblanos 1901 a 1922*. Puebla, México: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.
- RÍOS Baeza, Felipe. “‘Mira nada más qué pretexto’: Humor y abyección en los cuentos de José Sánchez Carbó”, *Graffylia. Revista de la facultad de Filosofía y Letras*. Puebla, Año 9, núm. 13, otoño de 2011, pp. 33-40.
- RODRÍGUEZ Monegal, Emir. “Tradición y renovación”, *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1988, pp. 139-166.
- ROGGIANO, Alfredo A. *Pedro Henríquez Ureña en México*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Cátedras, 1989.
- SÁNCHEZ, José. “El cuento hispanoamericano”. En *Revista Iberoamericana*. Vol. XVI, núm. 31, julio 1950 [PDF].
- SÁNCHEZ Carbó, José. “La uniformidad de la abundancia. Antologías y compilaciones de la narrativa en Puebla (2000-2013)” (Artículo sin publicar), Puebla, Pue., 2013
- SHERIDAN, Guillermo. “Entre *la neurosis que finge* y *el alma de las cosas*. La polémica de la nueva *Revista Azul*”, *Un corazón adicto. La vida de Ramón López Velarde*. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Tezontle, 1989.
- VERES Cortés, Luis. “Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura”, *Sphera Pública*, núm. 10, 2010, pp. 103-122. Universidad Católica Dan Antonio de Murcia, España.

VILLAGRÁN Mora, Abigail y María Todorova Gueorguieva. *Ni muertos, ni extranjeros: el lector soy yo*. Antología de narrativa y crítica literaria contemporánea en Puebla. Puebla: UPAEP, 2012.

ZAVALA, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2006 [PDF].

Bibliografía del cuento publicado en Puebla

ABASCAL Andrade, Jorge Arturo. *De Fátima y otros cuentos*. Puebla, México: BUAP/LunArena, Colección Asteriscos, 2000.

----- . *De párvulas bocas: cuentos de lolitas*. BUAP, Puebla, México, 2005.

----- . *De claro en claro... Cuentos sobre el Quijote*. Puebla, México: Ediciones de Educación y Cultura, 2005.

----- . *Volver a los diecisiete: cuentos de lolitos*. Puebla, México: UNARTE/IMACP/Ediciones de Educación y Cultura/Profética/Duermevela, 2010.

ALARCÓN, Óscar. *Polimastia*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, colección Alejandro Meneses, 2008.

BADILLO, Alejandro. *Tolvaneras*. Puebla, México: Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, Colección La Letra Digital, 2009.

BADILLO, Alejandro. *Vidas volátiles*. Puebla, México: BUAP, Colección Alejandro Meneses, 2010.

CARTAS, Ricardo. *Tus zapatillas suenan a sexo*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, colección Alejandro Meneses, 2006, pp. 29-35.

CASTILLO, Dionisio. *Sobreviviendo*. Puebla, México: Siena Editores, 2005.

- CERVANTES Mejía, Gregorio. *Cambios de estación*. Puebla, México: Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de Puebla, 2001.
- DARDÓN, Yussel. *Maquetas del universo* (Some kind of...). Puebla, México: Gobierno del Estado de Puebla/ Secretaría de Cultura, colección La Letra Digital, 2009, pp. 15-22.
- , *Motel Bates*. México: Tierra Adentro, 2012.
- DURANA, Rodrigo. *El calzón de Margarita*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, colección Alejandro Meneses, 2008.
- ENRÍQUEZ Muñoz, Francisco, Christian Priscila Ortiz Daza, Abraham Martínez Azuara. *Los duendes de Eva*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Gobierno del Estado de Puebla, colección Alejandro Meneses, 2007.
- GARCÍA Cantú, Gastón. *Los falsos rumores*. Puebla, México: Gobierno del Estado de Puebla/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.
- GARCÍA, Iris. *Ojos que no ven, corazón desierto*. México, D.F.: Fondo editorial Tierra adentro/Conaculta, 2009
- GATTI, Sebastián. *Los días contados*. Puebla, México: Educación y Cultura, Colección Íntimos, 2006.
- IBARRA Mazari, Ignacio. *El barandal y los gatos. Episodios fortuitos de una infancia difunta*. México: Miguel Ángel Porrúa, S.A., 1979.
- GONZÁLEZ, Isabel. *De vez en cuando*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, Colección Asteriscos, 2008.
- MARTÍNEZ TERÁN, Teresa. *Gajes del oficio*. Puebla, México: BUAP, Colección Asteriscos 1985.

- MENESES, Alejandro. *Días extraños*. Puebla, México: BUAP, 1987.
- . *Ángela y los ciegos*. México D.F.: Ediciones Cal y Arena, 2000.
- . *Vidas lejanas*. México D.F.: ERA, 2003.
- . *Casa vacía*. Puebla, México: LunArena, 2004.
- . *Noche adentro*. Puebla, México: BUAP/LunArena, Colección Asteriscos, 2005.
- . *Tan lejos, tan cerca*. México D.F.: Educación y cultura, Colección Íntimos 2005.
- MEYER, Beatriz. *Este lado del silencio*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, colección Asteriscos, 2001.
- MEYER, Beatriz. *Las errantes*. México D.F.: ABZ Editores, 2003.
- MORALES, Mariano. *El fin (y otras historias)*. México D.F.: Plaza y Valdés/BUAP/UAT, 1995.
- ORDORICA, Arturo. *Epidemia de zopilotes*. Puebla, México: Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, Colección La Letra Digital, 2009.
- PALMA ZENTENO, Héctor Alejandro. *Cementerio de moscas*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Siena Editoriales, Colección Asteriscos, 2003.
- REYES, Juan Carlos. *Circo de pulgas*. Puebla, México: Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, Colección La Letra Digital, 2010.
- RODRÍGUEZ, Gabriel. *El demonio perfecto*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Colección Asteriscos, 2008.
- SABUGAL, Eduardo. *Involuciones*. Puebla, México: Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, Colección La Letra Digital, 2010.
- SANZ, María. *Corazón de viento*. Puebla, México: LunArena, 2003.

- SÁNCHEZ Carbó, José. *El maldito amor de mi abuelita*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial/LunArena, colección Asteriscos, 2000.
- . *En realidad no es una historia de amor*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial/Siena editores, 2005.
- . *La reunión de los patéticos*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, colección Asteriscos, 2010.
- . *Con las costillas intactas*. Puebla, México: Ediciones de Educación y Cultura, 2012.
- SÁNCHEZ Clelo, Fernando *No es nada vivir*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, colección Tercer milenio: Serie Letras Poblanas, 2004.
- . *Jauría*. México: Universidad Veracruzana, 2007.
- . *Cuentomancia*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, colección Alejandro Meneses, 2008.
- . *No se acaban las calles*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, colección Alejandro Meneses, 2011.
- TOVAR, Juan. *Criatura de un día*. Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla, Colección Asteriscos, 1980.
- TRUJILLO Lozada, Mercedes. *Bitácora de fuego*. Puebla, México: Educación y Cultura/LunArena/Profética, premio Alejandro Meneses, 2007.
- VITE, Federico. *De oscuro latir*. Guanajuato, México: Universidad de Guanajuato, 2008, pp. 53-68.

WOLFSON, Gabriel. *Ballenas*. México D.F.: Fondo Editorial Tierra Adentro/Conaculta/Instituto Coahuilense de Cultura, 2004.

ZARAIN, Aarón. *Cuentos de Puebla*. Puebla, México, 1981.

Hemerografía de revistas de literatura y cultura en Puebla durante la primera mitad del s. XX

Revista Don Quijote. Puebla, México, 1908-1911.

Revista Sancho. Puebla, México, 1910.

Revista Sanchito. Puebla, México, 1912.

Revista Ser. Puebla, México, 1922-1923.

Revista Alma Estudiantil. Puebla, México, 1932.

Revista Sus Ojos. Puebla, México, 1941.

Revista Bohemia Poblana. Puebla, México: Bohemia Poblana, 1942-1972.

Revista Aulas. Puebla, México: El Colegio del Estado, 1945-1946.

Revista Cauce. Puebla, México: El Colegio del Estado, 1945-1946

Revista Puebla. Puebla, México, 1946-1947.

Entrevistas

Abascal, Jorge Arturo. Entrevista personal. Puebla, 25 de Feb. 2014, 12:30 pm.

Pimentel, Enrique de Jesús. Entrevista personal. Puebla, 30 de Oct. 2013, 7:00 pm.

Máquez, Jesús. Entrevista personal. Puebla, 20 de Nov. 2013, 12:30 pm.

Martínez Garcilazo, Roberto. Entrevista personal. Puebla, 13 de Dic. 2013, 12:30 pm.

Meyer, Beatriz. Entrevista personal. Puebla, 30 de Oct. 2013, 7:30 pm.