



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

TÍTULO:

“Donde las serpientes cambian de piel.
Análisis del cuento poblano escrito entre 1995 y 2022”

NOVIEMBRE 2022

TESIS

que para obtener la
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA:

LIC. ISAAC GASCA MATA

DIRECTOR DE TESIS:

DR. MARIO CALDERÓN HERNÁNDEZ

Para Patricia Lazalde.
Te dedico esta tesis con demasiado amor, admiración y ternura.
Gracias por todo, Patita.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN (*Centro y periferia de la literatura mexicana*)

CAPÍTULO 1

Teoría del espacio narrativo

1. Distinción del espacio físico y el espacio literario

1.2 Lugar, espacio semantizado

1.3. Espacios recurrentes en la narrativa poblana

1.3.1 Frecuencia de algunos elementos en la cartografía literaria de Puebla

1.4. Espacio cultural, génesis de la narrativa poblana.

1.4.1 Hegemonía y silencio

1.4.2 Campo cultural

CAPÍTULO 2

Literatura y poder blando

2.1 Literatura y poder geopolítico

2.2 Justificación para la enseñanza universitaria de la literatura local

2.3 Cuento poblano contemporáneo

2.3.1 Números. Análisis cuantitativo

2.3.2 Cronología de publicación del cuento poblano contemporáneo

2.3.3 Generaciones

2.3.4 Tendencias del cuento poblano contemporáneo

2.4 Donde las serpientes cambian de piel. Antología de cuento poblano (1995-2022)

CAPÍTULO 3

Teoría literaria aplicada a la literatura poblana

3.1 Narratología y necesidad de métodos de análisis de interpretación

3.2 Elementos de análisis del cuento propuestos por Lauro Zavala

3.3 Ejemplo de análisis del cuento

4. CONCLUSIONES

5. BIBLIOGRAFÍA

6. ANEXOS

“Muchos nos preocupamos por estudiar otros países, otras ciudades, y no el propio ni la propia. No sé porque somos así (...) Nunca antes había reparado en lo anterior hasta que ella me dijo que quería conocer Puebla.”

Víctor Arellano

INTRODUCCIÓN

(Centro y periferia de la literatura mexicana)

Los estudios acerca de literatura mexicana se concentran en la producción literaria de los autores radicados en la capital del país. Ciudad de México es un campo cultural sumamente fértil para que cuentistas de toda la república migren a la urbe centralista para ser publicados por las editoriales de mayor prestigio en la nación. Ciudad de México es el centro del poder económico, político y cultural de la federación. En este panorama los autores oriundos de provincia generalmente tienen dos opciones para no permanecer marginados: migrar a la capital o mudarse al extranjero. El dominio de Ciudad de México es apabullante. Basta cotejar el número de editoriales fundadas en la metrópoli en comparación con las que existen en otros estados. Según los datos del *Sistema de Información Cultural* del Gobierno de México en el país existen 414 editoriales¹ de las cuales 299 están en Ciudad de México², seguida por Jalisco con 21³, Estado de México con 20⁴, Puebla con 14⁵ y Nuevo León con 9⁶. La diferencia es abismal si se toma en cuenta que la población capitalina asciende a 8,851,080 habitantes mientras los cuatro estados enlistados suman 32,959,831. Antes de lanzar un juicio precipitado debe tomarse en cuenta el número de universidades y el nivel de estudios de la población en cada entidad federativa⁷. No obstante, a pesar de eso llama la atención que en antologías de cuento o poesía el número de autores capitalinos supera por mucho al de los provincianos, generando una brecha desigual entre el centro y la periferia. Esta característica excluyente de la literatura nacional no indica que otras ciudades mexicanas carezcan de voces narrativas innovadoras y potentes. Solo evidencia que el centralismo cultural, tan característico del siglo XIX, sigue permeando la vida artística de México al inicio de la tercera década del siglo XXI.

Debido a esta situación algunas ciudades periféricas desarrollaron su propia industria editorial con un catálogo variado de creadores, un público consumidor y la presencia de

¹ <https://sic.cultura.gob.mx/index.php?table=editorial>

² https://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=editorial&estado_id=9&municipio_id=-1

³ https://sic.cultura.gob.mx/?table=editorial&disciplina=&estado_id=14

⁴ https://sic.cultura.gob.mx/index.php?table=editorial&estado_id=15

⁵ https://sic.cultura.gob.mx/?table=editorial&disciplina=&estado_id=21

⁶ https://sic.cultura.gob.mx/?table=editorial&disciplina=&estado_id=19

⁷ <http://planea.sep.gob.mx/ms/>

críticos y estudiosos de sus narrativas. Monterrey es un ejemplo de que la literatura mexicana tiene formatos alternativos al capitalino. En Nuevo León actualmente se gesta una generación literaria que propicia sus espacios de difusión, impulsa sus centros de comercio y edita su material de lectura que posteriormente exporta a librerías de toda la nación, generando un ambiente de efervescencia cultural que pocas provincias emulan. La llamada literatura nortea promueve estilos y tópicos inusuales para el centro del país. Escritores regiomontanos como David Toscana, Antonio Ramos Revillas, Orfa Alarcón, Daniel Salinas Basave, Victor Barrera Enderle, tamaulipecos como Miguel Barquiarena, Cristina Rivera Garza, o el coahuilense Carlos Velázquez, abren la pauta para que las letras “periféricas” encuentren el protagonismo que antaño no tuvieron.

En el caso de Puebla no faltan ejemplos de literatura, específicamente cuento, escrita en los últimos veintisiete años. Entre 1995 y 2022 alrededor de cincuenta autores y autoras publicaron libros en la ciudad. Algunos de ellos en editoriales con presencia internacional, otros en editoriales universitarias y algunos más en antologías gubernamentales que aglutinan propuestas, estilos y visiones. Durante el último cuarto de siglo, el cuento poblano creó un corpus literario múltiple y heterodoxo, con temas y estructuras disímiles. Algunos creadores alcanzaron premios importantes y su obra fue difundida en otros continentes. Tal es el caso de Edson Lechuga y Pedro Ángel Palou, miembro del grupo *Crack* de la literatura mexicana. Las obras de Beatriz Meyer, Jorge Arturo Abascal Andrade, José Luis Zárate y Víctor Roberto Carrancá ratifican la presencia poblana en las letras nacionales. No obstante, muchos de los escritores poblanos contemporáneos aún no son reconocidos por el canon cultural debido a las escasas investigaciones metodológicas que existen sobre el cuento poblano de finales del siglo XX y principios del XXI. Las obras existen, las antologías abundan, los escritores se conocen en el ámbito local y, en pocos casos, fuera de la ciudad. Lo que falta es la teoría, el estudio, la comprensión metodológica de la narrativa poblana.

1. El problema

El cuento poblano contemporáneo tiene un carácter periférico en la literatura mexicana debido a la escasez de análisis metodológicos aplicados a la narrativa escrita en la entidad. Salvo notables excepciones, como los estudios del doctor Renato Prada Oropeza o los numerosos ensayos acerca de la obra de Elena Garro o Ángeles Mastretta, el cuento angelopolitano en general carece de una crítica profunda que legitime su existencia en el

plano cultural. Si a este panorama se le añade que las tres universidades que ofertan la licenciatura en literatura en la entidad⁸ no toman en cuenta la narrativa local en sus planes de estudio difícilmente se revertirá la tendencia hacia la marginación. Por ello, el presente trabajo se propone estudiar la obra cuentística escrita en Puebla durante los últimos veintisiete años. Y para ello pretende responder las preguntas: ¿Qué espacios ficcionales narra constantemente la literatura poblana?, ¿Quiénes son las autoras y autores que conforman el campo cultural de la literatura poblana en el subgénero narrativo de cuento?, ¿Quiénes son los cuentistas canónicos? ¿De qué manera la identidad social y el *Zeitgeist* poblano se refleja en el cuento?, ¿Cuáles son los temas más recurrentes en la cuentística poblana?, ¿Qué tendencias siguen los cuentos poblanos publicados en los últimos veintisiete años?, ¿Cómo analizar narratológicamente el corpus de cuentos poblanos escritos entre 1995 y 2022?

2. El estudio

La teoría literaria sustenta e impulsa a la creación literaria, sin la primera la segunda difícilmente superará las fronteras de su lugar de origen y la barrera de su tiempo, por muy talentosa que sea la propuesta. La teoría literaria legítima, genera debate, hace aproximaciones que engrandecen o minimizan la obra del escritor. Por lo tanto, puede decirse que entre más estudios eruditos motive la obra de un autor, ésta será más influyente en el panorama histórico de las letras. Que los libros pertenezcan al canon o a la periferia depende en gran medida de la cantidad de aproximaciones teóricas que los avalen. Últimamente pocos narradores poblanos invitan a los teóricos a estudiar sus libros. Los nombres son conocidos por todos, las obras analizadas hasta la saciedad: Elena Garro, Pedro Ángel Palou y Ángeles Mastretta. Grandes escritores que con justicia ganaron un lugar en la historia literaria de Puebla. Pero no son los únicos. ¿Qué pasa con los autores que a pesar de tener publicaciones de calidad aún permanecen en el ostracismo? Esta tesis pretende traer a debate las obras cuentísticas de autores poblanos publicadas en los últimos veintisiete años, libros tanto conocidos como olvidados, propuestas vigentes o con cinco lustros de antigüedad.

Veintisiete años es tiempo suficiente para ver nacer y madurar tendencias, escuelas y estilos narrativos. Un cuarto de siglo es suficiente para que seis generaciones de autores convivan en un mismo espacio, cada una con sus reglas estilísticas, visión de mundo e ideas

⁸ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), Universidad de la Américas Puebla (UDLAP) y Universidad Iberoamericana (IBERO)

estéticas acerca del arte. En dos décadas y media se puede hacer un balance estadístico de quiénes escribieron qué, sobre qué y bajo cuál sello publicaron. En veintisiete años la ciudad cambia y con ella la literatura que se gesta en sus entrañas. Esta investigación académica hará un recuento analítico de las letras difundidas en ese lapso.

Se decidió analizar la literatura poblana en este lapso específico debido a dos razones insoslayables: la masificación del acceso a internet que ocurrió en la década de 1990 y la publicación en 1995 de los dos volúmenes de la compilación *Puebla, una literatura del dolor (1610 -1994)*. *Antología histórica de la literatura en Puebla*, hecha por Pedro Ángel Palou.

Esta tesis también aspira a abrir la puerta a más estudios sobre cuentistas locales no por chovinismo sino por la consciencia de que dentro de la gran literatura universal existe la literatura regional. No es la idea mostrar estereotipos absurdos como el mole de guajolote, la china poblana o las cemitas (a pesar de que una corriente poblana ironiza estos elementos folklóricos), es la literatura del aquí y el ahora. Porque lo global, esa palabra tan discutida en las últimas dos décadas, se experimenta en lo local.

A casi nadie le parecería extravagante un estudio sobre cuento contemporáneo en Ciudad de México, Madrid o Buenos Aires, no se diga Berlín, Nueva York o París, porque son campos culturales centrales, unos más que otros, pues incluso entre ellos existen dimensiones. Esta tesis hablará de la periferia en la medida que el contexto sociohistórico lo permita pues la postmodernidad intenta neutralizar los márgenes con un diálogo abierto, una representación caleidoscópica de cada uno de los lugares que conforman el escenario común: el mundo entero, visto desde múltiples enfoques.

Aunado a lo anterior, la tesis servirá para diseñar un curso de cuento poblano para que la oferta académica en este tema no se agote únicamente en los talleres de creación literaria que proliferan en la ciudad. Además, propondrá una antología de cuentos representativos de la narrativa corta poblana.

Debido al elevado número de antologías de cuento de autores de la ciudad, la presente investigación no las incluirá en sus conclusiones pues consideramos que para comprender el estilo de un narrador es imprescindible al menos analizar un libro individual de su autoría. Las antologías son una muestra del trabajo que no expone, aunque sí sugiere, el carácter de la obra.

CAPÍTULO 1

TEORÍA DEL ESPACIO NARRATIVO

1.1 Distinción del espacio físico y el espacio literario

El teórico ruso Mijaíl Bajtín denomina cronotopo a la encrucijada del tiempo y el espacio presente en el discurso narrativo de una obra literaria. Para él el tiempo ficcional no puede entenderse sin un espacio donde sucedan las acciones y el espacio diegético carecería de significado sin un tiempo que inyecte dinamismo al lugar imaginario donde ocurre la trama. Es decir, en el pensamiento de Bajtín la relación entre el tiempo y el espacio es la unión de estas dos categorías. Por ello, el término acuñado por él, y utilizado con frecuencia por la teoría literaria, surge de una etimología griega que significa literalmente “Tiempo/espacio”⁹¹⁰. Al respecto el autor argumenta:

“En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.” (Bajtín, 237)¹¹

Comprendemos la relación entre ambas categorías y ponemos de manifiesto nuestro conocimiento acerca de las teorías referentes al cronotopo Bajtiniano. No obstante, consideramos prudente para la elaboración de la presente tesis enfocarnos únicamente en el espacio narrativo debido a que nuestro análisis pretende estudiar la significación del lugar en las obras literarias, específicamente en un catálogo de cuentos poblanos escritos entre la postrimera década del siglo XX y las dos primeras del XXI.

⁹ *Crono*: tiempo; *Topos*: Lugar

¹⁰ La noción del cronotopo Bajtiniano es compartida por Ricardo Gullón en su estudio *Espacio y novela (1980)*, donde afirma que: “Hace medio siglo Samuel Alexander estudió el espacio y el tiempo en la física, en la matemática y en la metafísica, y se declaró por una terminante interdependencia: “no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio (...); el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial”. La conexión entre uno y otro los hace lo que son y como son.” (Gullón, 1)

¹¹ “Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.” (Bajtín, 237).

Empezaremos nuestro capítulo sobre el espacio en la narrativa poblana con una definición propuesta por Fernando Aínsa en su libro *Del Topos al logos. Propuestas de Geopoética* (2006) donde el autor afirma que “La noción de espacio ha estado tradicionalmente asociada a la idea de “hueco” y de vacío, y ha sido objeto de estudio tanto de la física como de las matemáticas y la geometría. Medio indefinido por naturaleza, el espacio se identifica con el aire y con el recipiente, continente en cuyo interior se sitúan los objetos.” (Aínsa, 17). Esa es una definición clásica y ampliamente difundida entre los estudiosos de las ciencias exactas. Sin embargo, para algunos teóricos de las humanidades como Gastón Bachelard, Henry Lefebvre o Maurice Blanchot¹², el espacio es una noción mucho más compleja. No es un vacío que debe llenarse con objetos que denoten algún tipo de significado; sino que el espacio es un significado por sí mismo y por lo tanto debe estudiarse como una categoría independiente.

En este sentido, en el ensayo “Espacios narrativos medievales. Propuestas para su estudio”, el teórico Aníbal A. Biglieri lanza a discusión una idea que a primera vista parece una obviedad, sin embargo, no lo es tanto una vez que se reflexiona en ella. Para el autor no existe una sola historia literaria que no tenga un espacio para ser imaginada. Según él es imposible que una historia avance o retroceda sin un espacio que la albergue, donde los personajes actúan y las peripecias acumuladas los conducen a un desenlace.

“La lectura de todo texto imaginativo implica la creación de una “imagen mental” del universo diegético que incluya un(os) espacio(s) en el que actúen los personajes: a medida que éstos se trasladan de sitio en sitio, el lector los acompaña visualizando los sucesivos espacios de la historia en los cuales se desenvuelven sus acciones en el tiempo” (Paolini, 29)

Tal vez recuperando reminiscencias del cronotopo Bajtiniano el estudioso plantea la necesidad de identificar esas “imágenes mentales del universo diegético” para entender el mundo ficcional que plantean las obras literarias. Después de todo *el lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiso acordarse* Cervantes existe dentro de *El Quijote* y quizá se inspire en un sitio real ubicado en la región de Castilla, al centro de la península Ibérica, pero eso no significa que sean lo mismo porque el espacio ficcional es creado por el autor y por lo tanto

¹² *La poética del espacio* (Fondo de Cultura Económica, 2002), *El espacio literario* (Editora Nacional, 2002), *La producción del espacio* (Capitán Swing, 2003), respectivamente.

lo que se diga de él o la significación que arrastre necesariamente estará filtrada por una visión de mundo y una historia de vida. Existe la Mancha, sí, pero si diez autores la describen en sus obras encontraremos diez maneras distintas de entender el mismo espacio y por lo tanto las narraciones construirán imágenes mentales disímiles, más parecidas a las ideas preconcebidas del autor con respecto a la región natural que al espacio en sí mismo.

El espacio narrativo en la literatura es una ficción autónoma que se construye dentro de la diégesis. A pesar de que en algunos cuentos encontramos referencias a ciudades, pueblos o mares que fácilmente se ubican en un mapa, el espacio literario guarda poca relación con los lugares geográficos que sirvieron de influencia para crearlo. Son ficticios y por lo tanto se comprenden y estudian de manera independiente. Por ejemplo, si la ciudad de Puebla aparece como escenario en la novela *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta, dentro de la obra se entiende el lugar como una construcción independiente de la urbe angelopolitana porque lo que el lector encuentra al leer no es una visión neutra y objetiva de la urbe, sino la descripción tamizada por juicios de valor e interpretaciones personales que la autora hace de ella. Es decir, y esto vale para todas las obras literarias del género narrativo, el espacio de la diégesis es un cúmulo de opiniones, visiones de mundo, valoraciones e incluso prejuicios de los escritores con respecto a los sitios que describen.

“Aquí el espacio es concebido como un fenómeno explicable en el orden de la morfología de la obra literaria, como uno de los principios de organización de su plano temático-composicional, que se forma, al igual que todos los ordenamientos de esta especie, como resultado de determinadas operaciones creadoras de enunciación -de decisiones tomadas en el plano estilístico del texto.” (Janusz Slawinski, 1989, en *Textos y contextos. No. 1*)

Es decir, en literatura todo el sentido del espacio ocurre dentro de las márgenes del texto y nada fuera de ellas porque el espacio narrativo es un constructo verbal, un discurso artístico con fines estéticos que responde a ciertas expresiones ideológicas, morales, económicas, políticas, etc., imperantes en el círculo social desde donde escribe el autor pero que al final lo que se representa en su narrativa no es la realidad de los espacios, sino la interpretación que el escritor hace de ellos. No es el lugar, es lo que se dice de él lo que le importa analizar a los estudios literarios. Al respecto Aníbal A. Biglieri afirma que:

“Los espacios narrativos en los cuales se desplazan los personajes de la historia son, obviamente, espacios textuales, diegéticos, que el discurso va desplegando en la sucesión temporal de la lectura. (...) por más “realistas” que sean y por más que parezcan “reproducir” la realidad extralingüística con toda fidelidad, esos espacios serán siempre constructos verbales.” (Paolini, 31)

Según la primera acepción del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española el término *Espacio* significa: “Extensión que contiene toda la materia existente”. (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [27.05.2022].) No obstante, tal definición resulta insuficiente para hablar del espacio literario pues éste no solo se compone de la descripción detallada de horizontes ficticios y objetos o inmuebles que participan en el paisaje narrativo. Los espacios ficcionales tienen relaciones semánticas con su entorno de enunciación. En otras palabras: el espacio no es el vacío que espera llenarse con la acción de los personajes. Al contrario, el espacio ya es un discurso que se enriquece con la trama que alberga, pues comunica, por sí mismo, símbolos, ideas, jerarquías e interpretaciones de mundo. En este sentido, en el prefacio al libro *La producción del espacio* (2003), de Henry Lefebvre, se advierte que:

“Durante largo tiempo se ha tenido por costumbre presentar el espacio como un receptáculo vacío e inerte, como un espacio geométrico, euclidiano, que sólo posteriormente sería ocupado por cuerpos y objetos. Este espacio se ha hecho pasar por completamente inteligible, completamente transparente, objetivo, neutral y, con ello, inmutable, definitivo. Sin embargo, esto no debe entenderse sino como una ilusión que oculta la imposición de una determinada visión de la realidad social y del propio espacio, la imposición de unas determinadas relaciones de poder.” (Lefebvre, 14)

El espacio literario se constituye con ciertos adjetivos en detrimento de otros, ciertos escenarios en vez de otros, ciertas cartografías en lugar de otras. Y esta elección, inconsciente a veces, pero no ingenua, plantea que el espacio por sí mismo genera un discurso, apoya concepciones, reproduce tendencias ideológicas que son las de su autor, incluso realidades socioeconómicas. Independientemente del núcleo de la diégesis, los lugares por sí mismos

cuentan una historia. En el espacio encontramos algo más que el sitio vacío donde actuarán los personajes; en el espacio se configura una idea de mundo, una apreciación personal del autor que, aunque su figura desaparece en el análisis narratológico, sus opiniones están de múltiples maneras vertidas en la descripción del lugar. Tal argumento explicaría por qué algunos escritores insisten en narrar espacios cotidianos¹³, populares, mientras otros conciben sus tramas en espacios *sui géneris*¹⁴.

“Pero los espacios no se limitan únicamente a las descripciones de los sitios (*settings*) donde se desarrollan unas determinadas acciones; no: las referencias al espacio no se concentran necesariamente en lo que convencionalmente se llaman *descripciones* sino que se pueden hallar dispersas a lo largo de todo el relato e insertadas en pasajes propiamente “narrativos”, en los cuales, por definición, predominan el tiempo en que se desarrolla la acción (en el plano de la *historia*) y la temporalidad narrativa (en el del *discurso*), pero en los cuales, en una segunda y más atenta lectura, se pueden rastrear marcas de espacialidad, todo lo implícitas que se quiera pero que, una vez detectadas, permiten ver cómo contribuyen al sentido (*meaning, sens*) más general de la obra en cuestión.” (Paolini, 28)

1.2 Lugar, espacio semantizado

Una vez aclarada la diferencia entre el espacio físico real y el espacio literario ficticio es indispensable argumentar, siguiendo la teoría de Ricardo Gullón, que el espacio literario a su vez se concibe de dos maneras diferentes en un texto: el espacio abstracto y el lugar semantizado. Esto quiere decir que un espacio vacío (difícil de hallar en la obra literaria, acaso es inexistente) se convierte en un lugar de significado cuando se identifican valores ideológicos y patrones culturales que transforman el vacío y lo convierten en un panorama de ideas sugeridas. En el corpus de cuentos poblanos que se proponen como antología en esta tesis se habla de hospitales, de mercados, de plazas, iglesias, calles, selvas y montañas que funcionan como escenario de las respectivas tramas. Esos espacios no fueron pensados accidentalmente por el autor; su constitución literaria se debe a necesidades comunicativas que trascienden lo lingüístico y se ubican en planos diversos de la significación, como el semiótico o el estético. En su ensayo “Un enfoque polidimensional del espacio literario” José

¹³ El cuento “Beatriz”, de la autora poblana Concepción Zayas, ocurre en una cafetería barata.

¹⁴ La novela “La primera calle de la soledad”, de Gerardo Porcayo, ocurre en el satélite terrestre: la luna.

Antonio Alonso Lera sugiere que el espacio no es plano ni vacío. Al contrario, es múltiple y exuberante de interpretaciones¹⁵. Por lo tanto, los espacios ficcionalizados no solo enriquecen y permiten el desarrollo de la trama sino que sugieren simultáneamente una invitación a interpretar la concepción de los lugares de la cultura en la que se originó. A propósito del toponálisis Luz Aurora Pimentel sostiene que:

“El contrato de inteligibilidad que cualquier texto narrativo propone conlleva, necesariamente, una orientación ideológica específica, una propuesta de valores que se adecúan o se oponen a los del lector. Es nuestro propósito mostrar hasta qué punto la descripción, responsable en primera instancia de la dimensión espacial de un texto narrativo, es también el lugar donde convergen e incluso donde se articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato; es, en pocas palabras, el lugar donde se concretan y aun se espacializan los modelos de significación humana.”
(Pimentel, 10)

Para ejemplificar la teoría expuesta utilizaremos un fragmento del cuento “Aquella niña”, publicado en el libro *Donde el águila paró* (2010), del escritor mexicano Mario Calderón. El relato comienza así: “La vi en su caja y me dolía en el alma de que la fueran a sepultar. Esa noche llovió, comadre, y otro día, ahí voy a lavar al arroyo. Estaba feo el camino, tenía aquel lodazal, y llórele y llórele yo a mi niña, y ver para allá, a donde estaba, al panteón. ¡Ay! Sentía yo aquello... era un dolor de la vida” (Calderón, 2010; 5). En un párrafo de unos cuantos renglones se adivina, aún antes de que el cuento sugiera las razones de la muerte de la niña, las condiciones económicas en las que vive la narradora intradiegetica. Que la narradora, madre de la niña, tenga que ir a lavar al río demuestra que cuenta con escasos recursos monetarios para comprarse un lavadero, quizá ni siquiera tiene una toma de agua potable en su casa, ni pensar en una lavadora. Las condiciones de marginación se evidencian aún más cuando la narradora expresa que el camino era intransitable debido al lodazal acumulado en la vereda. Este elemento del lugar no es un simple ornato de la trama, se trata de un subtexto donde el autor sugiere la precariedad en la

¹⁵ “El espacio literario no es el espacio real, tridimensional newtoniano; la magia del arte literario consigue crear de forma instantánea, desde la simple linealidad del texto, no sólo el espacio tridimensional o tetradimensional einsteiniano, sino un universo polidimensional de múltiples espacios y tiempos, que son recorridos en un segundo por la mente del lector.” (Lera, 2006, en *EPOS* No. XXII)

que viven en la comunidad ficticia de su cuento, pero sin mencionarla directamente. Tampoco cuentan con caminos pavimentados o transporte público para trasladarse: tienen que moverse en caminos impracticables. Luego tenemos un ejemplo de simultaneidad cuando se expresa que la madre llora un día después de la lluvia de la noche anterior, como si los charcos que la madre pisa fueran sus lágrimas vertidas en el suelo, lágrimas de dolor que cubrieron la tierra como una tormenta al saber que su hija murió. Una imagen contundente que demuestra que el espacio ficcional tiene significación propia, estética, semiótica e incluso lírica. A propósito del topoanálisis Octavio Paz argumenta que “un paisaje no es la descripción, más o menos acertada, de lo que ven nuestros ojos sino la revelación de lo que está atrás de las apariencias visuales. Un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a otra cosa, a un más.” (Aínsa, 40)¹⁶ Conforme avanza la trama del cuento comprobamos que el entorno familiar del personaje de la niña es, en efecto, un entorno humilde, carente de lo básico, pobre, hundido en la miseria. Por lo que tanto los espacios, como la visión de los mismos, tienen un matiz diferente a como lo podría ver otro personaje dentro de la diégesis, por ejemplo: un doctor o un enfermero. El cuento “Aquella niña” es un ejemplo de cómo el supuesto espacio vacío de significado se torna en un lugar semantizado por la descripción que se hace de él.

Para culminar este apartado recordamos el ensayo “Topoiesis de las instancias enunciativas” pues los autores sostienen que “El imaginario espacial, vinculado a una realidad social, condiciona “consciente o inconscientemente” al discurso teórico y, agregaríamos, al texto literario. El autor escribe desde cierta práctica discursiva y una perspectiva moral, ideológica o política esté consciente o no de ella, la haga explícita o no. (...) el enunciador no puede librarse de su tiempo y lugar específicos.” (Samantha Escobar Fuentes, Felipe Ríos Baeza, José Sánchez Carbó, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro & Alejandro Ramírez Lámbarry (2017) Topoiesis de las instancias enunciativas, *Romance Quarterly*, 64:1, 28-36, DOI: [10.1080/08831157.2017.1254480](https://doi.org/10.1080/08831157.2017.1254480))

2.2 Espacios recurrentes en la narrativa poblana

2.2.1 Frecuencia de algunos elementos en la cartografía literaria de Puebla

En el libro *Mutantes en el techo y otros rivales* (2019) José Luis Zárate publicó un cuento que podría representar a una vertiente de la narrativa escrita en Puebla, pues el espacio donde

¹⁶ Octavio Paz. Citado por Aínsa 2006: 40

se desarrolla la trama aparece en diversos relatos de autoras y escritores angelopolitanos. En “Boca de fuego” Zárate relata la historia del nacimiento espontáneo de un volcán cuyo cráter emerge en medio del zócalo de la ciudad de Puebla. Gerardo, un geólogo universitario, advierte a la población que debe abandonar su hogar antes de ciento veintitrés días pues la inminente erupción no puede ser revertida o controlada. La ciudad, ese espacio construido por arquitectura, cultura y recuerdos, será consumida por la lava.

“Escuchó la noticia, por supuesto, y la radio y la televisión; sus compañeros no hablaban de otra cosa. Él, como todos, sintió alguno de los temblores, cada vez más continuos, y observó fotografías de erupciones en otros lugares, y nunca... nunca pensó que ellos se fueran.

La ciudad ya no era la misma.

De pronto se había convertido en un embotellamiento ininterrumpido; los carros de mudanzas, con sus gibas de camellos motorizados, cruzaban a diario los caminos hacia las afueras.

Puebla se llenó de gente que se marchaba.” (Zárate, 99)

Los personajes de este cuento abandonan el hogar para sobrevivir a una erupción que arrasará el espacio sobre el que construyeron su vida. Durante su éxodo, los poblanos no dejan de sentir nostalgia por su ciudad, por sus edificios, por su catedral, a ésta última incluso algunos proponen desmontarla y cambiarla de lugar, piedra por piedra, a Guanajuato, pero al final deciden dejarla ahí, testigo mudo de la hecatombe, para que el símbolo de su ciudad se hunda en el fuego, desaparezca bajo las llamas como el capitán de un barco condenado a naufragar en un mar de flamas.

“Cada uno de los que abandonaron esa ciudad de los Ángeles condenada al fuego llevaba el mismo virus que durante siglos había infectado el lugar. Cada edificio restaurado o con diseño semicolonial era síntoma de esa enfermedad: las viejas señoras de trajes oscuros, la inercia de las costumbres, la piedra gris de las fuentes que se hunden, la catedral a medio desmontar.

No había cura.

Boca de Fuego no había terminado con ella; tal vez lo harían el tiempo o generaciones de personas que jamás recorrerían sus calles devastadas.

La enfermedad que consumía a esos hombres y que consumió por años a Puebla se llamaba nostalgia.

Boca de Fuego consumió la ciudad en tres días...” (Zárate, 105)

Resulta revelador que el autor narre desde el sentimiento nostálgico la pérdida de la urbe. No es el único. Tal parece que algunos lugares icónicos del centro de Puebla perviven en la literatura escrita por los autores oriundos del antaño conocido como valle de Cuetlaxcoapan¹⁷. *El calzón de Margarita* (2008), de Rodrigo Durana; *Sucedió un cuerpo* (2012), de Beatriz Meyer; *Zarpas de amor* (2012), de Eugenio Pacheco Cejeda; *Lo que sea nido nadie lo racione* (2019), de Gabriel Wolfson; *De párvulas bocas. Cuentos de lolitas* (2005), compilada por Jorge Arturo Abascal Andrade; *Piezas cambiantes. Escritores en Puebla frente al siglo XXI* (2010), compilada por Jaime Mesa; *Breviario. Antología de cuentos de la escuela de escritura Puebla* (2016); y *Como un ruido de grandes aguas* (2019), de Federico Vite, solo por nombrar algunas obras, “descubren una idea de la literatura anclada en lo urbano y lo metropolitano” (VV.AA., 2014; 135), tal como afirma José Sánchez Carbó en su ensayo “La uniformidad de la abundancia. Antologías y compilaciones de la narrativa en Puebla (2000-2013)”. La literatura escrita en esta población es urbana y metropolitana porque el espacio de sus historias está plenamente relacionado con edificios históricos y calles céntricas en gran número de cuentos y novelas. El mismo fenómeno de espacialidad se reitera en las novelas *Paraíso clausurado* (2000), de Pedro Ángel Palou; *Arráncame la vida* (1985), de Ángeles Mastretta; o *Bolero* (1997), también de Pedro Ángel Palou, entre otras. Es tal la frecuencia de la descripción de las calles del centro histórico en la narrativa escrita y editada en la ciudad que una reflexión acerca del tema es impostergable.

Parafraseando la obra *Espacio en la ficción* (2001), de la autora Luz Aurora Pimentel, asumimos que todos los relatos literarios están ubicados en una coordenada espacial que da información al lector sobre el mundo ficcional donde ocurre la trama. Tanto en los cuentos que indican específicamente el lugar donde se mueven los personajes como en aquellos que evitan mencionarlo, las referencias a sitios no pasan desapercibidas debido a que la historia necesita un *topos* para ser contada, un espacio para desarrollarse. Ya sea en Yoknapatawpha, Hyboria, Comala, Macondo, la luna, un submarino, Montevideo o Puebla, los sitios referenciales auspician el desarrollo de la historia, de lo contrario lo narrado quedaría como

¹⁷ Vocablo de etimología náhuatl que significa “Donde las serpientes cambian de piel”. Antes de la llegada de los conquistadores españoles así se le conocía al valle donde actualmente se asienta la ciudad de Puebla.

un ejercicio lírico, o un ensayo abstracto, sin un lugar donde ocurran las peripecias que permiten la continuidad del relato. Por lo tanto, es preciso para el presente trabajo proponer algunas definiciones de espacio y sus diferencias con el lugar en la obra literaria.

En el artículo “El espacio, medio ambiente de las ciencias humanas”, Jean-Claude Roux advierte que “el espacio geográfico es un sistema que pone en relación sobre la superficie del globo terráqueo varios elementos: los del medio físico con el relieve, el clima, la vegetación; o los del medio humano con la población, densidades, ubicaciones, estructuras sociales, formas económicas.” (Jean-Claude Roux, 1993, en *Hombre-Sociedad-Espacio*. No. 1)¹⁸. Ahora bien, es indispensable distinguir el espacio físico real (el referente geográfico tangible), del espacio narrativo (o espacio literario)¹⁹, pues aunque tiene relación con el primero se estudia como una entidad independiente debido a que es una categoría más del tejido ficcional que sustenta toda obra literaria y por lo tanto es autónomo al contexto de su génesis. En consecuencia, la ciudad de Puebla como espacio real es representada como espacio ficcional en los cuentos y novelas que hablan de ella. Pero no es la misma pues ya pasó por el filtro de valores axiológicos, ideológicos y morales que constituyen la mentalidad del autor o autora del texto. La clase social, el grado de estudios, la edad, el género, incluso la historia de vida y las condiciones del momento histórico influyen en la visión de mundo desde la que el autor construye su historia y, obviamente, los espacios ficcionalizados varían según la formación de quien escriba. Además, el espacio de una ficción no solo expone la apreciación individual del creador literario, sino también un panorama de significación donde se adivina la cultura y sociedad desde donde se escribe. Al respecto, en el texto teórico “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias” Janusz Slawinski argumenta que:

“Introducen una problemática propia las reflexiones sobre los patrones culturales de la experiencia del espacio y su papel en el modelado del mundo presentado de las obras literarias. Aquí entran en juego cuestiones como, por ejemplo, los correlatos espaciales de la jerarquía social; los terrenos “propios” y “ajenos”, cotidianos y

¹⁸ “La noción de espacio físico está determinada por lo que lo rodea y envuelve: medio, ámbito, atmósfera, ambiente, contorno, zona, sitio, extensión, distancia, nociones éstas que componen un verdadero “sistema de lugares” del imaginario contemporáneo y un campo semántico de sugerentes significaciones.” (Aínsa, 19)

¹⁹ “Entre el espacio literario y el territorial, geográfico, la diferencia es la siguiente: esencia aquél, accidente éste, en cuanto integrante de la novela. Cierta tendencia a confundirlos puede ser alentada por el hecho de ser el uno parte del otro.” (Gullón, 8)

sagrados, vinculados a la práctica social (...), los espacios de defensa y los espacios de conquista; las valoraciones morales, cosmovisivas o estéticas establecidas de lugares, zonas, direcciones, puntos cardinales y regiones -que se explican sobre la base de la mitología, la religión, las ideologías sociales, etc. (...). Las perpetuaciones poéticas o narrativas de los patrones culturales de la experiencia del espacio se hallan en una larga serie de testimonios.” (Janusz Slawinski, 1989, en *Textos y contextos*. No. 1)

Si la cultura desde donde se gesta la literatura poblana es una con profundas raíces novohispanas, donde la religión y el conservadurismo se adhieren al imaginario popular, no es de extrañar que muchos de los cuentos y novelas producidas en la urbe ocurran en lugares arquitectónicos relacionados con el poder eclesiástico. En el cuento con el que se abrió el presente subtítulo, el sismólogo Gerardo realiza sus investigaciones desde el edificio Carolino de la universidad poblana, antaño Colegio del Espíritu Santo donde educaban los jesuitas, es decir, un lugar de poder desde donde se expone parte de la ideología religiosa de la ciudad. Ahí está un rasgo de la experiencia cultural descrito, quizá de manera inconsciente, en el espacio ficcional y aún en la descripción de personajes incidentales como los ángeles:

“La ciudad había muerto.

Para saberlo bastaba con ver la catedral. Un espectáculo increíble. Cientos de personas sobre ella, desmontándola.

Sabía que era una equivocación llevársela piedra por piedra a otro sitio.

Se propuso Guanajuato como nuevo hogar para la catedral de Puebla.

Ridículo: sería una extraña, el recuerdo de algo perdido, una fantasía de permanencia.

No. Su lugar estaba ahí. En medio de una ciudad condenada al fuego. Hundirse con ella era un fin majestuoso. La leyenda decía que los ángeles habían elevado las campanas hasta las alturas. Ninguna grúa mecánica que tratara de bajarlas podía compararse con esa imagen.” (Zárate, 103)

En este punto es necesaria una aclaración: los espacios urbanos de la literatura poblana, por su herencia iconográfica, se convierten en lugares por un proceso de significación que les otorga un sitio importante en el imaginario popular y, con ello, en la representación ficticia que el narrador o narradora haga de ellos, pues los autores son parte

de una sociedad que les enseña sus símbolos y la manera de entenderlos²⁰. Así pues, el Parián, el barrio del artista, el zócalo, el teatro principal, la avenida Juan de Palafox y Mendoza, los sapos, la arena Puebla y el Carolino, entre muchos otros dentro de la mancha urbana angelopolitana, son lugares reconocibles debido a la cantidad de recuerdos significativos, eventos importantes y encuentros que ahí ocurren. El espacio es una sugerencia, pero el lugar adquiere forma y relevancia por lo que implica para quien lo narra. Por lo tanto, espacio y lugar no son la misma categoría, aunque comúnmente se da por sentado su aparente sinonimia. Al respecto, en el ensayo “Topoiesis del espacio textual” se sostiene que:

“El lugar resulta de la semantización de cierto espacio. (...) los lugares no son espacios abstractos, sino sitios dotados de valores específicos, que remiten a una “visión de mundo” que el lector va (re) construyendo al compás de la lectura pública o privada. (...) el espacio deja de ser una entidad abstracta para concretarse a través de su vínculo con el acontecimiento o motivo.” (Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro, José Sánchez Carbó, Samantha Escobar Fuentes, Felipe Ríos Baeza & Alejandro Ramírez Lámbarry (2017) Topoiesis del espacio textual, Romance Quarterly, 64:1, 37-45, DOI: [10.1080/08831157.2017.1254481](https://doi.org/10.1080/08831157.2017.1254481))

Los lugares no son sitios vacíos de sentido. Al contrario, algunos son tan importantes para el creador o creadora que suelen aparecer en diversas obras literarias incluso como estereotipos, sin importar la corriente artística o la época de su producción. Así como todas las urbes ficcionalizadas tienen sus propios lugares iconográficos (París: la torre Eiffel, Nueva York: Central Park, Berlín: la puerta de Brandenburgo, Buenos Aires: el Obelisco, Río de Janeiro: el Cristo redentor, El Cairo: las pirámides de Giza, México: el palacio de Bellas Artes) en Puebla se enlista la catedral y el zócalo debido a su aparición reiterada en las ficciones escritas acerca de la Angelópolis. Aquí nueve ejemplos del lugar generador de sentido, por excelencia, de la narrativa poblana:

Narración 1

²⁰ “Cada nueva generación es enseñada a vivir según las reglas y programas institucionales de la sociedad (...) La nueva generación es iniciada en los significados de la cultura, aprende a participar en las labores establecidas y a aceptar tanto los papeles como las identidades que configuren su estructura social (...) el individuo no solo aprende los significados objetivados, sino que además se identifica con ellos y es modelado por ellos. Los hace suyos, los convierte en sus significados. Se convierte no solo en alguien que posee esos significados sino en alguien que los representa y los expresa” (Berger, 32)

“Puebla es fría, con aire. Y ahora que son las cinco, el sol como un incendio baja casi hasta el horizonte y lo llena todo de un color intenso. Parece que el cielo está recién pintado. Y son las cinco porque es la hora en que salgo a caminar con mi perro y porque es la hora en que me fijo en las cosas y su incertidumbre. Caminamos largo rato hasta llegar al centro donde en una banca del zócalo me limpian los zapatos.” (Palou, 1997; 15)

Narración 2

“Ese año pasaron muchas cosas en este país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos. Lo conocí en un café de los portales. En qué otra parte iba a ser si en Puebla todo pasaba en los portales: desde los noviazgos hasta los asesinatos, como si no hubiera otro lugar.” (Mastretta, 7)

Narración 3

“El simple hecho de estar ahí, en el salón con luz de quirófano, antes de la cita diaria, al parecer, le da sentido a ese par de horas de la tarde, la tarde siempre volátil que espera afuera, entre los árboles, por las calles y las casas antiguas del centro de la ciudad, cuando las nubes inician el crepúsculo, rasgadas por la lejanía; ella mira la tarde por la ventana del salón, como si fuera una nostalgia, esperando que la clase termine, despida a sus amigos y lo espere en el atrio de la catedral, deshaciendo un dulce entre los labios, despreciando calladamente a las palomas.” (VV.AA., 2005; 31)

Narración 4

“Confiados en que Alcibíades trataría de llevar al doctor, le agradecieron el gesto y vieron al sereno emprender la marcha. Al llegar al portal -ahora Hidalgo- del Zócalo, toca la puerta y aguarda a que saliera el doctor. Cuando por fin se asoma le indica que lo necesitaban en Xanenetla porque una persona tenía un mal aire.” (Fuentes Espejel, 138)

Narración 5

“Cuando salí de con el oftalmólogo, la 3 oriente²¹ se duplicó con todo y su cielo y sus casas coloniales. Pero ya no fue sólo eso: el doble de las cosas -para llamarlo de alguna manera- cobró vida propia. Primero el susto fue mayúsculo. Habrá que imaginarse lo siguiente: un hombre vende paletas en la esquina. Tiene atrás a su Otro. No hace nada. Diríase que es una simple prolongación. El otro se distanció un tanto

²¹ La calle que desemboca en la catedral y el zócalo de Puebla.

del original y lo agredió soltándole el marro de un martillo en la cabeza.” (Sampedro, 70)

Narración 6

“Se dirigió al centro. Avanzaba entre las jardineras del Palacio Municipal pensando en las múltiples fragancias que le vendrían bien a ese hombre cuando se topó con Angelina. Ambos se vieron de arriba abajo. Si hubieran acordado vestirse exactamente iguales no se hubieran sorprendido tanto. (Vite, 2017; 66)

Narración 7

“Un túnel subterráneo comunica el Palacio Episcopal con la recién concluida catedral de Puebla, cuyas obras él mismo ha supervisado durante los últimos nueve años. El obispo Palafox se introduce en él y regresa luego a su habitación. Afuera la algarabía se ha convertido en ruido. Los estudiantes se han vuelto locos, están dispuestos a lincharlo.” (Palou, 2011; 13)

Narración 8

“El café no era un buen lugar para besarse, así que le propuse salir y caminar por el zócalo. Pensé que el asunto literario avanzaba, así que decidí dar un paso más audaz.” (Arellano, 55)

Narración 9

“-Tú salvaste mi feudo. Por eso ordené que aquí mismo, frente a la catedral, en el zócalo de Poibla, te construyan un monumento.
-¡Ja ja ja! -y lo besó en los labios.” (Gasca Mata, 2022; 169)

A pesar de que algunos estudiosos nieguen la permanencia de ciertos lugares que uniforman la literatura poblana en el espacio ficcional donde ocurren las historias, lo cierto es que los ejemplos sobran para dar cuenta de ello. Aquí hay solo nueve ejemplos de las decenas que pudieron citarse. Basta echar una mirada a las antologías de cuento poblano de los últimos veintisiete años para corroborar que el lugar común (el zócalo y la catedral) está presente en gran número de narradores radicados u originarios de la entidad. Al respecto, en la introducción a *Insólitos y ufanos. Antología del cuento en Puebla 1990-2001* (2003) Jorge Arturo Abascal Andrade argumenta que:

“En el caso de las antologías que congregan a escritores cuya única coincidencia -o misterioso destino- es vivir en la misma ciudad, en los límites fijados por la siempre inapropiada e inexacta geopolítica, el resultado, de ninguna manera, puede aspirar a

una evidencia de identidad común. Este punto de partida es algo que el antologador acaba negando con la selección que propone. Como conjuros unificadores, en el caso de la literatura, los gentilicios son meros fantasmas, nostalgias de lo inexistente.” (VV:AA. 2003; 18)

Es cierto, en esas antologías prima, al menos en el espacio²², la diversidad de lugares para narrar. Pero si nos fijamos en las obras individuales, los mismos lugares aparecen una y otra vez como una marca distintiva no de los autores sino de la colectividad del gremio literario en Puebla. Esta investigación pone en entredicho el argumento anteriormente expuesto por Abascal Andrade. Como si la proyección de la arquitectura o la topografía angelopolitana fueran, más que un escenario identitario, una poética compartida inconscientemente. No es de extrañar que esto ocurra pues se trata de un fenómeno de apropiación del espacio que se traduce en la obra literaria porque el sujeto depende del contexto, son sus circunstancias históricas y el momento que atraviesa su sociedad lo que brinda los temas para narrar y el lugar que describe²³, tal como afirma Fernando Aínsa en su libro *Del Topos al Logos. Propuestas de geopoética* (2006):

“Los objetos que asignan un espacio son aprehendidos no sólo por su forma geométrica y el carácter mensurable en que resumen y simbolizan el mundo exterior de las apariencias, sino también a través de una relación subjetiva compleja hecha de demostraciones e intuiciones, lógica y estética. En tanto que ser en el mundo, el hombre es un ser espacial y, por lo tanto, fundador de lugares y creador de perspectivas. El espacio se configura como lugar significado y ese proceso de significación le brinda una proyección simbólica.” (Aínsa, 18)

Construida durante el virreinato de la Nueva España, no existe en la ciudad de Puebla lugar más significativo que la catedral. Ubicada en el primer cuadro de la ciudad, frente al palacio de gobierno y el zócalo, pocos edificios le compiten en majestuosidad y simbolismo.

²² No así en temas pues los cuentos antologados parecen uniformarse en tópicos reiterativos. Por ejemplo: *De párvulas bocas. Cuentos de lolitas* (2005) es una compilación de relatos donde quince autores varones radicados en la ciudad de Puebla expresan su inquietud erótica por jovencitas menores de edad.

²³ “El novelista no elige sus temas: es elegido por ellos. Escribe sobre ciertos asuntos porque le ocurrieron ciertas cosas. En la elección del tema, la libertad del escritor es relativa, acaso inexistente. Y, en todo caso, incomparablemente menor que en lo que concierne a la forma literaria, donde, me parece, la libertad –la responsabilidad– del escritor es total.” (Vargas Llosa, 23)

Su presencia estoica aparece tanto en pinturas desde el siglo XVII, como poemas, obras de teatro, cuentos, novelas y miniaturas. No es para menos. Su concepción magnánima se debe a que Juan de Palafox y Mendoza la consagró en 1649 como un edificio religioso de primer orden, al centro de todo, en el corazón de una urbe trazada siguiendo el patrón divisorio de un tablero de ajedrez. Desde sus primeros años la catedral dio ilustre fama a Puebla y por ella pasaron los eventos históricos más memorables de la Angelópolis. Batallas, sitios, independencias... durante mucho tiempo fue el centro de poder político-religioso-cultural, rectora de todo cuanto ocurría en el antiguo valle de Cuertlaxcoapan. El edificio es tan importante que incluso se inauguró seis años antes que su homóloga de la Ciudad de México. No hay lugar más simbólico y significativo, ahí se cuenta buena parte de la historia de la sociedad poblana, al menos de su innegable origen devoto que, a pesar del laicismo tan en boga en las repúblicas democráticas, las personas no superan. La significación que transforma los espacios en lugares valorados encuentra amplia resonancia en el edificio de piedra gris que tantos cuentistas, novelistas, poetas y artistas poblanos han descrito consciente o inconscientemente en sus creaciones. No es para menos, la cultura poblana, latente y en constante expansión, identifica su lugar de origen en el edificio que sobrevive a los cambios cronológicos, meteorológicos y sociales desde su sacrosanto asiento. “El espacio no es nunca neutro. Inscripciones sociales asignan, identifican y clasifican todo asentamiento. Relaciones de poder y presiones sociales se ejercen sobre todo espacio configurado.” (Aínsa, 27). Poder cultural es el capital simbólico que a casi cuatrocientos años de su consagración sigue dotando a la catedral de sentido.

En conclusión, la literatura poblana no se circunscribe exclusivamente al lugar conocido como centro histórico, pues hay ejemplos como los de Gerardo Horacio Porcayo o Víctor Roberto Carrancá que felizmente rompen con esta condición de pretensiones identitarias. Pero también es cierto que la narrativa poblana tiene una constante en el tema de narrar o describir ciertos lugares entrañables de la sociedad por el horizonte de expectativas heredado históricamente a las y los escritores y por el poder de significación que el edificio conocido como la catedral, y la plaza contigua denominada zócalo, ejerce sobre la creación artística en la Angelópolis.

2.3 Espacio cultural, génesis de la narrativa poblana.

2.3.1 Hegemonía y silencio

Como ya se comprobó con datos concretos en la introducción de esta tesis, la Ciudad de México domina de manera apabullante el panorama literario del país. El número de editoriales afincadas en la capital representa más de tres veces la suma de todas las editoriales del resto de los estados²⁴. Además, en el aspecto académico la cantidad de universidades que se ofertan en la metrópoli es incomparable al de cualquier ciudad al interior de la república. Sin mencionar que en CDMX se asientan las dependencias de cultura, educación y las instituciones gubernamentales de difusión de las artes: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Secretaría de Cultura, Fondo de Cultura Económica (FCE), así como las oficinas centrales de la Secretaría de Educación Pública (SEP), el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), entre otros. Prácticamente el centralismo de Ciudad de México aún persiste tan dominante como en aquel lejano siglo XIX cuando los escritores de provincia que tenían alguna voluntad de alcanzar renombre y trascender con sus obras debían migrar a la capital para ingresar al mundo de la cultura “legítima”, de lo contrario corrían el riesgo de perderse en el anonimato, y a sus libros con ellos. Con todas esas facilidades y privilegios no es extraño que los autores más reconocidos de México sean oriundos o vivan avecindados en el, antaño, Distrito Federal. Tampoco es raro que en antologías de cuentos o poemas, o estudios literarios de diversa índole, la mayor cantidad de autores sean capitalinos, desdeñando a las expresiones de otras entidades y relegándolos al ostracismo o, lo que es peor, resumiendo los temas de generaciones enteras y grupos disímiles de escritores a etiquetas gregarias como la llamada “literatura del norte”, “literatura de frontera”, “Narcoliteratura”, como si fueran un fenómeno provinciano para quienes observan el panorama literario desde la cima del sistema cultural de la nación: el centro regidor de la alta cultura. Víctor Barrera Enderle parece referirse a este problema en su libro *Siete ensayos sobre literatura y región* (2014) cuando advierte que “Hay espacios que concentran la producción de bienes culturales e intelectuales y otros que los reciben. La relación suele ser asimétrica.” (Barrera Enderle, 13) y continúa:

²⁴ Según el *Sistema de Información Cultural* del Gobierno de México en la capital del país se ubican 299 editoriales, Jalisco, su competidor más cercano, tiene solo 21. https://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=editorial&disciplina=&estado_id=0

“Una literatura regional cobra significado en función de su relación con el centro productor de valores literarios (léase capital o centro cultural). Sin embargo, esa relación dista mucho de ser horizontal. La significación se establece, de esta manera, en forma negativa. La producción local es una porción menor (a veces olvidada, ignorada o llanamente silenciada) de una totalidad que se pretende homogénea” (Barrera Enderle, 21)

El estudioso de origen regiomontano se refiere a cánones establecidos y a la narrativa escrita en el estado de Nuevo León, pero sus mismas palabras pueden aplicarse a narrativas consideradas periféricas desde la entronizada Ciudad de México. Es decir, las del resto del país. Por ejemplo, en Baja California Sur el escritor Antonio Sequera hizo un esfuerzo por compilar una antología de narradores sudcalifornianos a la que tituló *Las teselas de la memoria literaria* (2014). En ella, con un afán de recuperar obras y experiencias de escritura, el antologador reunió cuentos y poemas de Laura Varela Cabral, Mario Rubén Benson Nuñez, Taiko Castro Sui-Qui y Juan Jacobo Schmitters Soto, entre otros, para expresar que “Éstas son las teselas: esas unidades de los mosaicos culturales que nos hemos propuesto conformar para tener una visión del vacío. La ausencia es la significativa.” (Sequera, 8). Vacío. Ausencia. Palabras demasiado significativas. Tal actitud de algunos autores de provincia se repite una y otra vez, pues el sistema cultural mexicano no solo los convence de que es así, también los conmina a aceptar la desigualdad y heredarla a futuras generaciones de autores periféricos, ausentes por antonomasia y, al parecer, autopercepción. El panorama es adverso para autores no nacidos ni radicados en la capital del país. Sin embargo, hay nichos donde la hegemonía capitalina empieza a revertirse. Esta necesidad de descentralizar la literatura en México parece encontrar eco en el prólogo del libro *Después del desierto. Antología del nuevo cuento regiomontano* (2016) donde se advierte que

“La narrativa escrita en el norte aporta imágenes geográficas donde la región sobresale por sus constantes identitarias; es decir, hay cierta homogeneidad de características que la literatura recupera. Así, la forma de escribir de los autores de esta parte de México enriquece la literatura mexicana, la cual se caracterizó, durante el siglo XX, por dar especial relevancia a las representaciones del centro y sur del país” (VV:AA., 2016; 8)

Tanto la antología de cuento sudcaliforniano como la de cuento regiomontano expresan su postura periférica o, mejor dicho, la ubicación poco privilegiada a la que las cúpulas culturales de la capital del país las resumieron. El sistema cultural compuesto por la industria editorial, las becas gubernamentales, la difusión institucional y los autores y autoras dan cuenta de una relación jerárquica, de índole piramidal, entre el centro del país, específicamente la capital, y los estados a los que intenta borrar, y muchas veces logra hacerlo con éxito, expresiones literarias que escapan al dominio del poder central.

El menosprecio se nota incluso en la ausencia de escritores oriundos de las entidades de origen de algunas antologías. Por ejemplo, en el prólogo a *Ficciones en fuga. Narrativa breve desde Puebla* (2014), el escritor Alejandro Badillo expresa que:

“Puebla, desde hace varios años, se ha distinguido por ser lugar de residencia de una población diversa que ha nutrido diferentes estratos de la ciudad. Incluso yo mismo nací en el Distrito Federal, aunque ya tengo muchos años viviendo en Puebla. Haciendo un análisis de los autores que en los últimos años han coincidido en Puebla me di cuenta de que muchos venían de otros lugares del país.” (VV.AA., 2014; 10)

Resulta por lo menos interesante que una antología de la expresión literaria poblana sea compilada por un autor oriundo de la Ciudad de México. No se malinterprete el argumento, pues no es una postura motivada por un chauvinismo a ultranza que en estos tiempos globalizados y de migraciones, tanto intranacionales como internacionales, una postura de esta índole sería impensable. Bienvenidos todos sean de donde vengan. La observación va en el sentido de que la literatura poblana quizá por su cercanía con el centro hegemónico de la cultura mexicana ha sido duramente erradicada incluso de su propio mapa. Para ejemplificar utilizaremos el mismo libro prologado por Badillo porque en él existe un anexo de fichas biográficas donde observamos que de los dieciséis autores que conforman la antología seis son oriundos de la Ciudad de México (Alejandro Badillo, Arturo Ordorika, Agustín Fest, Judith Castañeda, Víctor Roberto Carrancá y José Sánchez Carbó), tres de otros estados (Federico Vite, Guerrero; Luis Felipe Lomelí, Jalisco; Noé Blancas, Guerrero) un extranjero (Alejandro Lambarry) y seis poblanos (Günter Petrak, Eduardo Sabugal, Fernando Sánchez Clelo, Gregorio Cervantes Mejía, Gerardo Oviedo y José Luis Zárate)²⁵. Es decir,

²⁵ Cabe mencionar que el desequilibrio también aparece en el género de los antologados: 15 varones y 1 mujer. Es decir: 93.75% son varones, mientras solo el 6.25% mujeres. Esto nos lleva a pensar que el género

que en una antología de literatura poblana el 62.5% de los antologados son originarios de otras partes, en su mayoría de Ciudad de México, mientras el 37.5% son poblanos.

Si bien es cierto que el lugar de nacimiento es un accidente y como tal no debería importar en las bellas artes, pues las artes pretenden ser universales, resulta cuando menos curioso que los autores nacidos en Puebla no representen ni el 50% en las antologías editadas en su Estado²⁶. Esta subrepresentación es incomprensible pues las facultades de letras de al menos tres distintas universidades rebosan de estudiantes que escriben cuentos o poemas²⁷, hay autores en cafés o bibliotecas, existen concursos e incluso becas, pero no hay cabida para las voces poblanas ni siquiera en las editoriales del campo cultural al que debieran pertenecer. El lugar fue tomado por escritores y escritoras oriundos del centro del poder cultural y eso es consecuencia del esquema de sometimiento que analiza Pierre Bourdieu en su libro *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992)²⁸. Al respecto de esta relación desigual, Víctor Barrera Enderle recapitula:

“Algunos historiadores, como Pedro Pérez Herrero (1991), han establecido y descrito dos enfoques o esquemas básicos para estudiar las regiones (inclinándose por uno o por otro, según la perspectiva historiográfica): el dendrítico y el solar. En el primero, la articulación del espacio regional se da en función de la dependencia a centros o espacios metropolitanos (sean nacionales o supranacionales), desde los cuales se controla la economía, la política y, añadimos, la cultura; y se impide (o se regula) el

femenino ha sido silenciado sistemáticamente de las antologías de narrativa poblana pues en otras compilaciones de esta índole también es evidente la desigualdad. En *Insólitos y ufanos. Antología del cuento en Puebla* (2003) aparecen 17 varones (73.91%) y 6 mujeres (26.08%); en *Piezas cambiantes. Escritores en Puebla frente al siglo XXI* (2010) 26 varones (83.87%) y 5 mujeres (16.12%); en *Breviario. Antología de cuentos de la escuela de escritura Puebla* (2016) 6 varones (60%) y 4 mujeres (40%); en *De claro en claro... cuentos sobre el Quijote* (2005) 10 hombres (90.9%) y 1 mujer (9.1%), en *Ni muertos, ni extranjeros: el lector soy yo. Antología de la narrativa y crítica literaria contemporánea en Puebla* (2011) 6 hombres (100%) y ni una mujer (0%) aunque esta antología fue compilada por dos mujeres: Abigaíl Villagrán Mora y María Todorova Gueorguieva, solo por mencionar algunos títulos. La disparidad de género en la narrativa poblana es recalcitrante. Su estudio da para una investigación mucho más profunda que este comentario a pie de página.

²⁶ ¿Cuántos escritores poblanos están editados en antologías de cuento de la Ciudad de México?

²⁷ Existen dos libros que intentaron revertir la indiferencia editorial ante las juventudes literarias de Puebla: *Six pack de cuentos: primer concurso de la Universidad Iberoamericana de Puebla* (2013) y *Voces de la narrativa poblana* (2001), compilada ésta última por Iván Ruíz.

²⁸ “Se produce entonces una auténtica subordinación estructural, que se impone de forma muy desigual a los diferentes autores según su posición en el campo, y que se instituye a través de dos mediaciones principales: por un lado el mercado cuyas sanciones o imposiciones se ejercen (...) por otro lado los vínculos duraderos, basados en afinidades de estilo de vida y de sistemas de valores, que, particularmente por mediación de los salones, unen a una parte al menos de los escritores a determinados sectores de la alta sociedad” (Bourdieu, 82)

diálogo entre regiones y el desarrollo autónomo. En el segundo el acento se pone en la diferencia, en las particularidades del lugar, respondiendo a variables y flujos internos.” (Barrera Enderle, 8)

El sistema cultural mexicano se inclina por el esquema dendrítico, donde el discurso literario hegemónico es el de la capital y los demás son periféricos a ella. Tal parece que la etimología de la palabra provincia²⁹ (que tanto gustan utilizar los periodistas y escritores en Ciudad de México para referirse a otras entidades federativas) sigue tan vigente como cuando la ocupaban los romanos pues su sistema de subordinación cultural resulta eficiente, tal como puede observarse en ejemplos como el libro *Literatura. Historia ilustrada de México* (2014), coeditado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y Random House. El libro es un ejercicio de historiografía literaria desde la época mesoamericana hasta finales del siglo XX. Resulta curioso cómo un libro de consulta que se utiliza en el ámbito académico y pedagógico fue redactado por cinco valiosos conocedores de las letras nacionales, de los cuales cuatro son oriundos de la Ciudad de México y uno de Veracruz. Este centralismo sugiere que el discurso imperante que se enseña en las escuelas y universidades del país es la visión de la metrópoli sobre el punto de vista de otras ciudades. En consecuencia, es lógico que las voces que hablan desde el margen se expresen en términos similares. Aquí dos ejemplos:

Puebla:

“El estudio de la producción literaria regional del país se ha hecho con desigual fortuna en el territorio nacional. En el caso de Puebla, la producción existe sin embargo su estudio se debe más al esfuerzo individual de los interesados en dejar un registro de lo publicado que a la iniciativa de las instituciones” (Joel Dávila Gutiérrez, julio - diciembre de 2000, en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. No. 22. pp. 109 - 121)

Monterrey:

“A lo largo de las últimas dos décadas -desde mediados de los noventa hasta la fecha- se ha escrito mucho de lo que la crítica literaria llama narrativa del norte o narrativa de la frontera en un torrente de análisis académicos, aseveraciones, discusiones y polémicas que, por momentos, levanta una especie de cortina de humo que impide

²⁹ Del latín Pro (antes) Vincere (Vencer): regiones vencidas.

contemplar de cerca las obras aludidas. Entre debates acerca de si es legítimo o no hablar de literaturas regionales en un país como el nuestro, tan centralizado (...) los narradores nacidos o radicados en el norte de la nación o fascinados por él se han multiplicado (...) Es decir, mientras aún se discute si México y su literatura conforman un bloque compacto, un todo indivisible, los narradores norteros escriben.” (Parra, 9)³⁰

Es importante entablar un diálogo lo más horizontal posible entre la metrópoli y las regiones para que los discursos de ambos se escuchen y las voces narradoras se multipliquen con el fin de crear otros centros de legitimidad cultural y no solo fortalecer el hegemónico. Después de todo la literatura es un registro y testimonio sincrónico de la sociedad donde nace y nadie mejor para expresar los valores culturales regionales que los autores oriundos de ellas pues, como afirma Franco Moretti:

“La geografía es un aspecto decisivo del desarrollo y de la invención literaria: una fuerza activa, concreta, que deja sus huellas en los textos, en las tramas, en los sistemas de expectativas. Y en consecuencia, relacionar geografía y literatura (...) es algo que pondrá de manifiesto aspectos del campo literario que hasta ahora han permanecido ocultos.” (Moretti, 5)

2.3.2 Campo cultural

En su libro *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992) Pierre Bourdieu elabora la teoría de los campos y el capital simbólico. Para el escritor de origen francés la labor cultural, específicamente la literatura, no es un hecho independiente o aislado de otros sistemas sociales que estructuran el pensamiento y la mentalidad de las comunidades humanas. Para Bourdieu la literatura es un campo que depende estrechamente del campo social. Si esto es verdad, las ediciones, los títulos, incluso las y los escritores que triunfan o son condenados al ostracismo son producto del sistema de relaciones de poder que impera en el momento de la génesis literaria.

“Muchas prácticas y representaciones de los artistas y de los escritores (...) solo pueden explicarse por referencia al campo de poder dentro del cual el propio campo

³⁰ El desprecio de la capital mexicana hacia las regiones que considera periféricas es histórico. Baste recordar la frase que utilizó José Vasconcelos para referirse a Monterrey: “La civilización termina donde comienza la carne asada”.

literario (etc.) ocupa una posición dominada. El campo del poder es el espacio de las relaciones de fuerzas entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial). Es la sede de luchas entre ostentadores de poderes (o de especies de capital) diferentes.” (Bourdieu, 320)

Las instituciones culturales, las revistas, periódicos, editoriales y universidades juegan un papel de capital importancia pues son ellos quienes deciden qué discursos legitimar y cuales despreciar. Con estas decisiones no solo definen el gusto de las masas al presentar ciertas tendencias como las adecuadas o canónicas, sino que cortan o impulsan la carrera de los artistas en el complejo panorama de las relaciones de capital cultural. En el caso de Puebla, los institutos “legitimadores” de literatura son la Secretaría de Cultura, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, principalmente, aunque no los únicos. No es accidental que cada una de las instituciones antes mencionadas cuenta con su propia editorial desde donde impulsa y promociona a ciertos autores en detrimento de otros. También existen revistas como *Círculo de poesía* y espacios como el Complejo Cultural Universitario donde la legitimación ocurre. No obstante, estas instituciones no son libres para decidir sobre las colecciones que publicarán ya que, siguiendo el pensamiento de Bourdieu:

“Debido a la jerarquía que se establece en las relaciones de poder entre las diferentes especies de capital y entre sus poseedores, los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo de poder. Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio económico o político. De ello resulta que son, en cada momento, la sede de una lucha entre los dos principios de jerarquización, el principio heterónimo, propio para quienes dominan el campo económico y políticamente (...) y el principio autónomo.” (Bourdieu, 321)

Esto significa que los institutos poblanos actúan en consecuencia a los intereses de quienes los patrocinan. En el primer caso el gobierno del estado, en el segundo, aunque la universidad es autónoma su editorial defiende una línea acorde a los principios y objetivos de la casa de estudios, el tercero depende del gobierno municipal. En este sentido, los autores

y autoras tendrán que aprender a interpretar (si es que tienen algún capital cultural para intercambiar) el momento propicio para publicar cierto libro en cierta época. Además, deben tener presentes qué relaciones están dispuestos a forjar con tal de obtener un lugar privilegiado o de visibilidad en el campo cultural. A esto se refieren los autores del ensayo “Topoiesis de las instancias enunciativas” cuando afirman que:

“El concepto de habitus estudia al individuo desde su posicionamiento social, teniendo como valores el capital cultural, económico, político, religioso, etc. Su interés no es ontológico, ni siquiera psicológico, se centra en lo que posee y en lo que puede tener cada individuo. La cultura, en específico la literatura, entra dentro de los valores adquiridos como una forma de capital. Para adquirir este capital importa conocer y entender las prácticas, valores y ganancias que hay en juego.” (Samantha Escobar Fuentes, Felipe Ríos Baeza, José Sánchez Carbó, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro & Alejandro Ramírez Lámbarry (2017) Topoiesis de las instancias enunciativas, *Romance Quarterly*, 64:1, 28-36, DOI: [10.1080/08831157.2017.1254480](https://doi.org/10.1080/08831157.2017.1254480))

Ejemplos sobran en el caso poblano. Hay autoras y autores que han aprovechado muy bien su capital cultural y lograron posicionarse como referentes literarios. El caso de Jaime Mesa, Alí Calderón, Beatriz Meyer o Pedro Ángel Palou, son primordiales para entender el fenómeno de legitimidad desde las instituciones. Estos autores lograron acomodar su obra ya sea realizando antologías, una revista de poesía internacional, en el gobierno del Estado o, en su momento, como rector de la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP), respectivamente. Desde esos espacios entendieron que debían intercambiar su capital simbólico y lograron ascender en la jerarquía cultural de la entidad. Ya son referentes sobre qué se escribe y qué no, qué se publica y qué no en la entidad y aún, en el caso de Alí, fuera de ella.

“El grado de autonomía del campo (...) depende del capital simbólico que se ha ido acumulando a lo largo del tiempo a través de la acción de generaciones sucesivas (...). En el nombre de este capital colectivo los productores culturales se sienten con el derecho o con la obligación de ignorar las demandas o las exigencias de los poderes temporales, incluso de combatirlas, invocando en su contra sus principios y sus normas propias” (Bourdieu, 227)

Bajo este panorama en el caso de Puebla no es sorprendente que algunos nombres de escritores y escritoras se reproduzcan una y otra vez en periódicos, revistas y títulos editados, mientras que otros quizá nunca verán su nombre con letras de molde, ya sea porque no entendieron el campo literario y las estrechas relaciones de posiciones de poder que lo constituye o sencillamente porque no acumularon el capital simbólico necesario para intercambiar con otros autores, editoriales o medios de difusión y con ello legitimar su obra. Si pasamos lista en las antologías de cuento poblano vemos que hay nombres que resultan familiares, son los mismos con ediciones de libros en editoriales de renombre, los ganadores de becas, premios y que se dedican a algún tipo de actividad cultural, ya sea docencia o promotores de la cultura. Son el campo cultural del cuento poblano desde 1995 a la fecha. Algunos ya son finados; otros continúan publicando. Con importantes diferencias dentro del campo cultural los siguientes autores y autoras, ordenados alfabéticamente, ocupan un lugar en la narrativa corta poblana:

- | | |
|---------------------------------------|------------------------------|
| 1) Abascal Andrade, Jorge Arturo | 29) Marín, David |
| 2) Alarcón, Óscar | 30) Mastretta, Ángeles |
| 3) Arellano, Víctor | 31) Meneses, Alejandro |
| 4) Badillo, Alejandro | 32) Meyer, Beatriz |
| 5) Blancas, Noé | 33) Morales, Mariano |
| 6) Calderón, Mario | 34) Morales Castro, Efigenio |
| 7) Caravantes, Javier | 35) Morales Gasca, Fabiola |
| 8) Carrancá, Víctor Roberto | 36) Ordorika, Arturo |
| 9) Cartas, Ricardo | 37) Oviedo, Gerardo |
| 10) Castañeda, Judith | 38) Pacheco Cejeda, Eugenio |
| 11) Cervantes Mejía, Gregorio | 39) Palou, Pedro Ángel |
| 12) Dardón, Yussel | 40) Peter, Ricardo |
| 13) Domínguez, Amelia | 41) Petrak, Günter |
| 14) Dorra, Raúl | 42) Porcayo, Gerardo Horacio |
| 15) Durana, Rodrigo | 43) Prada Oropeza, Renato |
| 16) Fragoso, María | 44) Prado, José Luis |
| 17) Fuentes Espejel, José Luis Héctor | 45) Reyes, Juan Carlos |
| 18) Garro, Elena | 46) Rivera, Lilia |

- | | |
|----------------------------|------------------------------------|
| 19) Gasca Mata, Isaac | 47) Sabugal, Eduardo |
| 20) Gatti, Juan Sebastián | 48) Sampedro, Juan Gerardo |
| 21) González, Isa | 49) Sánchez Carbó, José |
| 22) Hernández, Princesa | 50) Sánchez Clelo, Fernando |
| 23) Herrera Bautista, Elsa | 51) Sanz, María |
| 24) Honda, Harumi | 52) Tovar, Andrea |
| 25) Hoyos Guzmán, Raquel | 53) Vite, Federico |
| 26) Lambarry, Alejandro | 54) Wolfson, Gabriel ³¹ |
| 27) Lechuga, Edson | 55) Zárate, José Luis |
| 28) Magaña, Orestes | |

Ellos son los protagonistas actuales de la narrativa corta editada y publicada en Puebla. Faltaron nombres como Aura Xilonen o Jaime Mesa, pero no los incluimos en la lista porque escriben novela, como tampoco incluimos a Juan Tovar debido a que su obra cuentística es anterior a 1995. También omitimos a dramaturgos, ensayistas o poetas porque cada género y subgénero literario merece un estudio independiente. Ahora bien, los nombres de la lista previa representan la estructura de legitimidad e intercambio cultural, misma que provoca desavenencias con otros escritores y escritoras que buscan el espacio que los antes mencionados ocupan en universidades, revistas o institutos gubernamentales para, desde ahí, promover su obra. Al respecto Bourdieu afirma que:

“uno de los envites centrales de las rivalidades literarias (etc.) es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor (etc.) o incluso a decir quién es escritor; o, si se prefiere, el monopolio del poder de consagración de los productores y de los productos. Con mayor precisión, el envite de la lucha entre los ocupantes de los dos polos opuestos del campo de producción cultural consiste en el monopolio de

³¹ La ciudad de Puebla otorga premios nacionales e internacionales en el rubro de literatura, tales como el Premio de Cuento Fantástico y Ciencia Ficción, el premio Edmundo Valadés de cuento o el Premio Nacional Germán List Arzubide que entrega la Secretaría de Cultura de la entidad. También existe el Premio Anual de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Desde el año de su creación este premio se posicionó como visor de talentos literarios. Entre su palmarés se encuentran Ricardo Cartas, Iván Ruiz, Roberto Martínez Garcilaso, Jaime Mesa, Eugenio Pacheco Cejeda, Rodrigo Durana y David Marín, convirtiendo al premio en uno de los primeros accesos al campo cultural poblano en el rubro de cuento.

la imposición de la definición legítima del escritor, y es comprensible que se organice en torno a la oposición entre la autonomía y la heteronomía.” (Bourdieu, 331)

En conclusión, el campo cultural poblano está conformado por autores, instituciones públicas y privadas, editoriales, el mercado editorial, librerías, lectores, universidades, crítica y teoría literaria. Siguiendo el pensamiento de Pierre Bourdieu:

“El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementaridad o antagonismo, etc.) (...) cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones, o, en otros términos, por el sistema de propiedades pertinentes, es decir eficientes, que permiten situarla en relación con todas las demás en la estructura de la distribución global de las propiedades” (Bourdieu, 342)

CAPÍTULO 2

LITERATURA Y PODER BLANDO

2.1 Literatura y poder geopolítico

Según la teoría marxista la economía productiva es el eje rector de las relaciones interpersonales dentro del sistema social. No solo define las actividades de las clases sociales, tiene injerencia en los sistemas públicos como la educación o la política, y también es el motivo de conformación de otros elementos que actúan, y fluctúan, dentro de la cultura tales como el arte. En este sentido, la literatura no está desprovista de influencia del sector económico sobre ella debido a que el mercado motiva la industria editorial (con ediciones, premios, ferias del libro, crítica, comercio internacional y posicionamiento de determinados valores en detrimento de otros, etc.) a tal punto que las letras se consolidan como una especie de capital cultural no del todo independiente del capital económico. Al respecto Paul Valery sostiene que:

“Una civilización es un capital (...) cuyo crecimiento puede proseguir durante siglos, al igual que el de determinados capitales, y que absorbe intereses compuestos. Se trata según él de una riqueza que debe acumularse como una riqueza natural, un capital que debe formarse mediante cimientos progresivos en los espíritus. (...) La economía literaria tendría, por tanto, un ámbito de “mercado” (Casanova, 26)

No se trata de una bursatilización del quehacer literario, sino de una explicación de las causas que originan el canon de literatura mundial en el que algunas lenguas y algunos países detentan mayor poder que otros que permanecen relegados en la periferia. Es decir, algunas lenguas y algunos países tienen mayor valor de cambio que otros en el mercado internacional de las letras. En el libro *La República mundial de las letras* (1999) Pascale Casanova reflexiona sobre el tema y afirma que si bien “existe una diferencia entre el mapa político y el mapa intelectual del mundo” (Casanova, 22) también menciona que “El espacio literario, centralizado, se niega a confesar su estructura desigual (...) las obras que proceden de las regiones literariamente menos dotadas son también aquellas para las que es más improbable y más difícil imponerse, es casi milagroso que consigan emerger y hacerse conocer” (Casanova, 24). Posteriormente el autor enumera una lista de ciudades como Roma,

Madrid, Londres y París para describir a las protagonistas de la primicia cultural en occidente. Es decir, esas capitales hegemónicas y sus respectivas literaturas tienen mayor peso que las escritas por miembros de la población de, por ejemplo, Nairobi, Riga, Caracas o Bangkok. La primera característica que salta a la vista es el poderío económico que sustenta la producción de sus valores literarios para competir en el mercado internacional. Va de la mano la conformación del canon con el nivel económico de las potencias creadoras que si bien no son las únicas que escriben discursos propios sí tienen una industria desarrollada y un capital cultural de fuerte raigambre histórica para reproducir y perpetuar esta relación desigual³². En otras palabras, una autora mexicana por el simple hecho de su origen periférico en el mapa centralista anglo europeo tendrá muchos más obstáculos para alcanzar la legitimidad que una escritora francesa o inglesa, sin importar la calidad estética de su obra. Para tal diferenciación entran en juego variados elementos que van desde políticas públicas de los diferentes países con respecto a sus materiales de lectura hasta una industria editorial productiva y pujante, generando con ello un ciclo de influencia difícilmente revertible porque en aquellos países existe una industria editorial productiva y un público lector ávido de hacer cumplir sus demandas. En el caso de Latinoamérica ocurre lo contrario: faltan lectores y por ello la literatura de los países periféricos, en la mayoría de casos, tiende a la subordinación. Tal relación de sumisión/hegemonía salta a la vista todo el tiempo. Basta con visitar las librerías mexicanas, por ejemplo, y observar en la mesa de novedades cuántos libros provienen de autores originarios del canon centralista anglo europeo en comparación a las novedades publicadas (generalmente por universidades más que por casas editoras) en México. Advierto que este argumento no proviene de un nacionalismo insostenible sino de una reflexión sobre el mercado literario internacional. Me pregunto cuántos libros de autores mexicanos están catalogados para su venta en las librerías parisinas. El número es desigual debido a que:

“Esta República de las Letras tiene su propio modo de funcionamiento, su economía, que engendra jerarquías y violencias, y, sobre todo, su historia (...) Su geografía se

³² “La antigüedad es un elemento del capital literario (...) Los nombres de Shakespeare, Dante o Cervantes resumen a la vez la grandeza de un pasado literario nacional, la legitimidad histórica o literaria que confieren esos nombres a una literatura nacional y al reconocimiento internacional (...) Los “clásicos” son el privilegio de las naciones literarias más antiguas que, tras haber constituido como intemporales sus textos nacionales fundadores, y definido así su capital literario como no nacional y no histórico, responde exactamente a la definición que ellas mismas han dado de lo que necesariamente debe ser la literatura. El “clásico” encarna la legitimidad literaria en sí misma.” (Casanova, 28)

forma a partir de la oposición entre una capital literaria (universal, por ende) y regiones que dependen de ella (literariamente) y que se definen por la distancia estética que las separa de la capital.” (Casanova, 24)

Tal planteamiento de Pascale Casanova para entender el panorama literario internacional recuerda en gran medida a la teoría económica del capitalismo periférico, pues ambas comparten un centro que influye y rige el desarrollo de los países (o literaturas) periféricos a él y, por ende, subordinados. “Los fundamentos del modelo de capitalismo periférico se centran en la identificación de las economías subdesarrolladas, dependientes de las desarrolladas, que se encuentran en la periferia del sistema económico internacional y giran alrededor de las principales potencias económicas, que se ubican en el centro del sistema” (Schettino, 29)³³. En estas relaciones de poder literario entre los países la economía juega un papel preponderante pues mientras los países centrales, como Francia, tienen los recursos financieros para incrementar su capital artístico y cumplen con creces con los *indicadores culturales* propuestos por Priscila Parkhust Clark³⁴, otros carecen de infraestructura para generar un clima de efervescencia cultural similar. Por ejemplo, en el caso de la ciudad de Puebla, (un escenario periférico dentro de la literatura mexicana que a su vez es periférica en la *República mundial de las letras*) no hay espacios en la prensa para hablar de libros. Periódicos como El sol de Puebla, Diario Cambio, o Puebla en línea, ampliamente consumidos por el público angelopolitano, no tienen espacios para crítica ni promoción literaria marginando a sus creadores. El problema se comparte incluso en las universidades poblanas pues no existe interés por estudiar las letras locales. Esta observación pasaría desapercibida en cualquier otro estudio, pero no en uno enfocado a reflexionar el canon y el prestigio literario que surge de él:

³³ “Los países desarrollados y centrales, de acuerdo con esta teoría, son predominantemente industriales y generadores de tecnología, mientras que los países periféricos están muy poco industrializados y dependen casi por completo de la producción y exportación de materias primas. Esta situación provoca que la periferia se encuentre en permanente condición de desventaja en relación con los países desarrollados y, al no poseer la tecnología ni los medios para producir la tecnología, tienen la necesidad de recurrir a la importación.” (Schettino, 29)

³⁴ “número de libros publicados cada año, las ventas de libros, el tiempo de lectura por habitante y las ayudas percibidas por los escritores, así como el número de editores y de librerías, el de figuras de escritores en billetes de bancos y sellos, el de calles que llevan el nombre de un escritor célebre, el espacio reservado a los libros en prensa y el tiempo dedicado a los libros en los programas de televisión. Habría, por supuesto, que añadir a esto el número de traducciones.” (Casanova, 29)

“El prestigio literario tiene también sus raíces en un “medio” profesional más o menos numeroso, un público restringido y cultivado, el interés de una aristocracia o de una burguesía ilustrada, cenáculos, una prensa especializada, colecciones literarias rivales y prestigiosas, editores afamados, descubridores reputados -cuya reputación y autoridad pueden ser nacionales o internacionales- y, por descontado, escritores célebres, respetados y que se consagren por entero a su tarea de escritura; en los países muy dotados literariamente los grandes escritores pueden convertirse en “profesionales” de la literatura.” (Casanova, 28)

Por lo anterior, no es raro que Pascale Casanova mencione a París como la ciudad central para la literatura mundial, la capital de las letras; es la “ciudad idealizada donde puede proclamarse la libertad artística.” (Casanova, 41) no solo para los autores parisinos o franceses sino para escritoras y escritores del resto del mundo que ven en la capital francesa un prestigio y un capital literario capaz de legitimar sus narrativas o desprestigiar con su indiferencia la labor artística de países enteros. El autor menciona a Octavio Paz, Danilo Kis, Gertrude Stein, Gabriela Mistral, Mario Vargas Llosa, entre otros, como autores que legitimaron su obra en la capital francesa. Enlista al menos tres premios Nobel latinoamericanos. Tal dato da pauta para pensar en la importancia de París en el desarrollo canónico de la literatura quizá porque la ciudad luz cumple con las características que propone Valery para tener capital cultural, central y hegemónico.

“Para que el material de la cultura sea capital, exige también la existencia de hombres que lo necesiten y que puedan servirse de él (...), y que sepan, por otra parte, adquirir o ejercer las costumbres que hacen falta, la disciplina intelectual, las convenciones y prácticas para utilizar el arsenal de documentos y de instrumentos que los siglos han acumulado”. Así pues este capital se encarna también en todos los que lo transmiten, se apoderan de él, lo transforman y lo reactualizan. Existe en forma de instituciones literarias, académicas, jurados, revistas, críticas, escuelas literarias (...) Los países de gran tradición literaria revivifican a cada instante su patrimonio literario a través de todos los que participan en él.” (Casanova, 29)

La agitación cultural que ocurre en la capital occidental de la cultura literaria se nota en la cantidad de autores parisinos galardonados con el Premio Nobel de literatura, un premio eurocéntrico con influencia mundial que ha tomado a bien reconocer no solo la obra de

autores sino la cultura literaria y la región a la que pertenecen, es decir, su lugar en el panorama literario internacional ligado, por supuesto, al capitalismo periférico. Muchos de ellos no son franceses, pero consagraron su nombre en París. En el siglo XX numerosos escritores extranjeros con afán de trascender se vieron obligados a migrar a Francia para que sus letras obtuvieran relevancia internacional y se les otorgara la credibilidad global que su país de origen o lengua materna no les daba. Abandonaron su lugar de origen para ir en busca del famoso crédito al que se refiere Pascale Casanova³⁵. Tal es el caso de Samuel Beckett, irlandés, o de Albert Camus, argelino. El premio Nobel de literatura legitima en mayor medida a los autores de los países que permanecen en el centro del panorama mientras premia pocas veces a quienes no lo están. Tan solo Francia tiene quince premios Nobel³⁶, Estados Unidos doce³⁷, Alemania diez³⁸, Reino Unido nueve³⁹, mientras que el total de los concedidos a autores de los países que conforman Latinoamérica suman seis⁴⁰ y cinco para el continente africano⁴¹. Tal desigualdad apunta a las condiciones económicas que sirven como marco contextual a la literatura. En términos macroeconómicos podríamos traducir estos datos como la diferencia entre la literatura que se escribe y edita en el primer mundo (con todas las facilidades que tiene para difundirse y comercializarse) con respecto a las letras del mundo subdesarrollado⁴², eufemísticamente llamados países emergentes o en vías de desarrollo. En

³⁵ "Un escritor se convierte en "referencia", cuando su nombre se ha convertido en un valor en el mercado literario, es decir, cuando se cree que lo que hace posee un valor literario, que está consagrado como escritor, entonces se le "concede crédito"" (Casanova, 31)

³⁶ Sully Prudhomme (1901), Frederic Mistral (1904), Romain Rolland (1915), Anatole France (1921), Henry Bergson (1927), Roger Martin du Gard (1937), André Gide (1947), Françoise Mauriac (1952), Albert Camus (1957), Saint John Pierce (1960), Jean Paul Sartre (1964), Claude Simon (1985), Jean Marie Gustave Le Clezio (2008), Patrick Modiano (2014) y Annie Ernaux (2022)

³⁷ Sinclair Lewis (1930), Eugene O'Neill (1936), Pearl Buck (1938), T. S. Elliot (1948), William Faulkner (1949), Ernest Hemingway (1954), John Steinbeck (1962), Saul Bellow (1976), Isaac Bashevis Singer (1978), Toni Morrison (1993), Bob Dylan (2016) y Louise Glück (2020)

³⁸ Theodor Mommsen (1902), Rudolf Christoph Eucken (1908), Paul von Hayse (1910), Gerhart Hauptmann (1912), Thomas Mann (1929), Herman Hesse (1946), Nelly Sachs (1966), Heinrich Böll (1972), Günther Grass (1999) y Herta Müller (2009)

³⁹ Rudyard Kipling (1907), John Galsworthy (1932), Bertrand Russell (1950), Winston Churchill (1953), Elías Canetti (1981), William Golding (1983), Seamus Heaney (1995), Harold Pinter (2005), Doris Lessing (2007)

⁴⁰ Gabriela Mistral (Chile, 1945), Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1967), Pablo Neruda (Chile, 1971), Gabriel García Márquez (Colombia, 1982), Octavio Paz (México, 1990) y Mario Vargas Llosa (Perú, 2010)

⁴¹ Wole Soyinka (Nigeria, 1986), Naguib Mahfuz (Egipto, 1988), Nadine Gordimer (Sudáfrica, 1991), J. M. Coetzee (Sudáfrica, 2003) y Abdulrazak Gurnah (Tanzania, 2021)

⁴² "A lo largo de la historia, la desigualdad en el crecimiento económico y la distribución de la riqueza provocó el surgimiento de regiones y países que presentan condiciones de vida superiores a otras, es decir, que tienen niveles de desarrollo diferenciados. Por ejemplo, durante la etapa de expansión colonialista en los siglos XV y XVI, existía un conjunto de potencias económicas, concentradas en Europa, cuya riqueza y condiciones de vida

este punto es evidente que la teoría del capitalismo periférico también impacta al arte de la misma manera que se presenta en la industria, la política y la tecnología, así como en la calidad de vida de los habitantes de cada nación. Por ello, no es aventurado expresar que el Tercer mundo presenta “debilidad del capital literario” y por ello recibe poca atención en la *República mundial de las letras*:

“El crítico literario brasileño Antonio Cándido, al describir lo que él denomina la “debilidad cultural” de Latinoamérica, la relaciona casi palabra por palabra con la falta de todos los recursos específicos que acabamos de mencionar: en primer lugar, el porcentaje elevado de analfabetismo, que implica, escribe Cándido, la “inexistencia, la dispersión y la precariedad de los públicos disponibles para la literatura, debido al pequeño número de lectores reales”, así como la “falta de medios de comunicación y de difusión (editoriales, bibliotecas, revistas, periódicos)”” (Casanova, 30)

Una vez entendida la relación desigual entre el centro y la periferia del mercado literario internacional llega el momento de preguntarse con qué finalidad los países invierten recursos humanos, técnicos y monetarios en permanecer en el centro del panorama. Por qué los grandes referentes literarios coinciden con los países hegemónicos de la economía mundial y los países periféricos parecen no preocuparse mucho por desarrollar una industria cultural fuerte con miras a la exportación y el dialogo y prefieren, quizá por comodidad y aunado a la falta de recursos, continuar en un estado pasivo, importando los productos textuales para satisfacer sus librerías, universidades y bibliotecas. En el texto *El poder blando y la política exterior americana*, Joseph Nye Jr. sostiene

resultaban superiores a las existentes en otros continentes. En siglos posteriores, el nivel de crecimiento de Europa y Estados Unidos, altamente industrializados, era muy superior al resto del mundo, cuyas economías eran aún atrasadas y predominantemente agrícolas.

Por ello, el grado de desarrollo de las naciones continúa siendo muy desigual Para distinguir y diferenciar esta premisa, a mediados del siglo XX se empezó a clasificar a las regiones y los países de acuerdo con este criterio, considerando como *desarrolladas* a las naciones industrializadas, mientras que los países con fuertes rezagos tecnológicos y productivos fueron calificados como *subdesarrollados*.” (Schettino, 19) En su libro *Estructura socioeconómica de México* el economista Macario Schettino apunta algunas características de los países subdesarrollados: 1) Desigualdad social, 2) Industria incipiente, 3) Sus recursos naturales están destinados a la exportación, 4) Dependencia tecnológica, comercial y de inversión extranjera, 5) Producción de bienes y servicios de baja calidad, 6) Crecimiento demográfico elevado, 7) Altos niveles de corrupción y define al subdesarrollo como las “economías que presentan rezago generalizado y cuya productividad se encuentra estancada, por lo que no permite el mejoramiento de la calidad de vida de su población. (Schettino, 20)

¿Qué es el poder blando? Es la habilidad de obtener lo que quieres a través de la atracción antes que a través de la coerción o de las recompensas. Surge del atractivo de la cultura de un país, de sus ideales políticos y de sus políticas. Cuando nuestras políticas son vistas como legítimas a ojos de los demás, nuestro poder blando se realza. (...) Cuando puedes conseguir que otros admiren tus ideales y que quieran lo que tú quieres, no tienes que gastar mucho en palos y zanahorias para moverlos en tu dirección. La seducción es siempre más efectiva que la coerción (...) Tal y como puso de manifiesto el General Wesley Clark, el poder blando “nos da una influencia mucho mayor que la delineación clara de las políticas tradicionales del equilibrio de poderes.” (Nye Jr., junio 2010, en *Relaciones Internacionales* No. 14)

En otras palabras: obtener crédito cultural para explotar poder blando ha sido una de las metas de la industria editorial en los países desarrollados. Los países hegemónicos saben que resulta más barato y eficaz promover entre las naciones menos poderosas sus ideas culturales a través del arte y con ello abrir los mercados tanto literario como bursátil, que enviar una flotilla de cazas o portaviones para obligar a una nación a comprar sus productos. En este afán de dominio, las guerras abren heridas que a pesar de mucho tiempo no cicatrizan fácilmente, pero si bombardean al estado periférico con productos culturales, la asimilación del mercado de productos de consumo será mucho más sencilla y al no ser obligatoria, aparentemente, la población del país sometido la consumirá con agrado y buscará más creando así el panorama idóneo para mantener la sumisión política, económica y cultural. Precisamente a ese intercambio de poderes económico/literarios en el panorama geopolítico parece referirse Federico II de Prusia cuando declaró que:

“nos avergüenza que en determinados terrenos no podamos igualarnos a nuestros vecinos, deseamos recuperar, trabajando sin descanso, el tiempo que nos han hecho perder nuestros desastres (...) No imitemos, pues, a los pobres que quieren hacerse pasar por ricos, admitamos de buena fe nuestra indigencia; que eso nos estimule más bien para ganar por medio del trabajo los tesoros de la Literatura, cuya posesión culminará con la gloria nacional.” (Casanova, 21).

Siglo y medio después Alemania logró lo que se propuso: contrarrestar la dependencia cultural y económica con respecto a Francia y ahora su lengua, a pesar de no ser una de las más difundidas en el planeta, tiene un prestigio tal que se refleja en 10 premios Nobel para

su país, todo ello auspiciado por un nivel económico que está entre los tres primeros del mundo. Entonces la influencia geopolítica es resultado de la combinación entre una economía desarrollada y un capital cultural hegemónico y central⁴³. En los últimos años Corea del Sur y China lo entendieron muy bien y no sería sorprendente que los premios Nobel de literatura para aquellos países asiáticos empiecen a anunciarse como antaño sonaban los acumulados por Estados Unidos cuando su industria cultural inició su período de auge durante el siglo XX a tal grado que superó a la francesa que a su vez fue líder en el mercado cultural, político y militar durante el siglo XIX.

2.2 Justificación para la enseñanza universitaria de la literatura local

Actualmente en la ciudad de Puebla se enseña literatura a nivel licenciatura en tres instituciones: la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), la Universidad De Las Américas Puebla (UDLAP) y la Universidad Iberoamericana (IBERO). Las carreras son Lingüística y Literatura Hispánica (BUAP)⁴⁴, Literatura (UDLAP)⁴⁵ y Filosofía y Literatura (IBERO)⁴⁶. En ninguna de las tres instituciones de educación superior existe en su mapa curricular una materia enfocada a estudiar la literatura local, entendida como los discursos escritos por autoras y autores oriundos o avecindados en la entidad poblana.

En otras latitudes existen instituciones que, a la par de enseñar el canon literario mundial, se enfocan en preservar sus valores locales sin que eso signifique caer en el fanatismo nacional. Estos estudios funcionan para legitimar el discurso literario de sus creadores y, con ello, mantenerlos en el centro del campo literario, en detrimento de las literaturas periféricas que muchas veces no solo son marginadas por el centro, sino que ellas mismas desconocen sus propios valores literarios al no estudiarlos, condenándose a la desventaja por dos razones: su periferia motivada por factores económicos y políticos, más que por cuestiones de calidad, y el desconocimiento de sí mismas. El centro es el rector de los discursos porque se analiza a sí mismo y exporta esa visión a las instituciones periféricas.

⁴³ Tal hegemonía cultural auspiciada por la desigualdad de recursos económicos es patente en el rubro de la tecnología y de las ciencias exactas. Basta cotejar, por ejemplo, una tabla periódica de los elementos químicos dividida por los países donde fueron descubiertos y se notará el dominio de los países desarrollados con respecto a la nula presencia de los países en vías de desarrollo.

⁴⁴ <https://filosofia.buap.mx/content/licenciatura-en-ling%C3%BC%C3%ADstica-y-literatura-hisp%C3%A1nica>

⁴⁵ <https://www.udlap.mx/ofertaacademica/planestudios.aspx?cveCarrera=LLI>

⁴⁶ <https://www.iberopuebla.mx/oferta-academica/licenciaturas/humanidades/literatura-y-filosofia>

Ese es el caso de la New York University (NYU), solo por nombrar un ejemplo, pues entre otros estudios literarios oferta una materia en su plan de estudios para comprender la literatura escrita dentro de un barrio de la ciudad de Nueva York⁴⁷. Es decir, ni siquiera de toda la urbe, solo específicamente del *Lower East Side*. En la página de internet de la universidad pueden leerse los objetivos que persigue el curso:

“In this course, we will examine the works of authors from the Lower East Side of Manhattan. This neighborhood, home to many European immigrants, has produced a significant number of literary works, all of which help us gain insight into the life and realities of those who settled there. We will see the way in which the neighborhood itself becomes a kind of constant background character in this particular literary tradition, as well as analyze the reason for such great literary production in an area marked by poverty and hardship. In addition, we will examine the way in which the LES has come to symbolize a mythical launching pad for success in the New World, and how early hardships are perceived as a rite of passage in an idealized manner, as well as how various groups have sought (and continue to seek) to reconnect with the LES for the “authentic” life experience it has come to represent.”
(<https://www.sps.nyu.edu/professional-pathways/topics/humanities/literature/LITR1-CE9037-new-york-stories-literature-of-the-lower-east-side.html>)

Esta tendencia por estudiar la literatura local a la par que la universal se replica en las universidades de las ciudades consideradas centrales para el campo cultural de la sociedad global contemporánea. En este sentido la Universidad de Hong Kong (HKU) también oferta en su plan de estudios de literatura comparada una materia para entender su literatura local. La asignatura se llama *Hong Kong culture: representations of identity in literatur and film* y se describe de la siguiente manera:

“This course examines the transformation of identity in Hong Kong through the analysis of the tropes of crises, home, and border-crossing in contemporary Hong Kong literary, filmic and other cultural texts. It explores how various crucial moments of transition in Hong Kong history have produced identity crises in the people of Hong Kong. The course will also explore the possibility of understanding

⁴⁷ <https://www.sps.nyu.edu/professional-pathways/topics/humanities/literature/LITR1-CE9037-new-york-stories-literature-of-the-lower-east-side.html>

one's sense of self through the various practices of writing Hong Kong. We will discuss critically the relation between nation and home, self and other, the individual and the collective, memory and forgetting to critique the cultural problems bound up in a space of flows called "Hong Kong." Students will gain a comprehensive knowledge of important cultural texts in Hong Kong literature and cinema." (<https://complit.hku.hk/index.php/clit2065-hong-kong-culture-representations-of-identity-in-literature-and-film/>)

Mientras tanto en Puebla, como en otras ciudades periféricas del campo cultural mundial, no existe una asignatura equivalente. Quizá esta actitud tiene que ver con la teoría del *Soft Power*⁴⁸ que en este caso utiliza a la literatura como una herramienta de dominio transnacional, pues, por ejemplo, es muy fácil comprar en librerías poblanas (periferia) obras literarias de autores neoyorkinos (centro), pero qué tan difícil es encontrar autores poblanos en librerías de Nueva York. El primer paso para tomar consciencia del campo cultural local y sopesar los alcances del proyecto creativo es una reflexión de esta índole utilizando a las universidades para analizar la literatura local sin ánimos reivindicativos ni actitudes xenófobas. Se trata de estudiar lo global simultáneamente a lo local. También se necesita aplicar uno, o varios métodos de análisis sustentados en teoría e investigación literaria a un corpus de obras locales. Tal actividad no es tan regionalista como podría pensarse pues, siguiendo el pensamiento de Víctor Barrera Enderle: "La literatura ha dejado de ser la manifestación exquisita y refinada de épocas anteriores para convertirse en un sitio de reinención y resignificación constantes." (Barrera Enderle, 44). Y el estudio de esa resignificación es lo que podría empezar a quitar las trabas de la periferia para acercarse lo más posible al centro.

Esta tesis propone la creación de un programa de estudio que priorice el modelo narratológico de Lauro Zavala para analizar en las universidades poblanas el cuento local ya

⁴⁸ "América ha tenido durante tiempo mucho poder blando. Piensen en el impacto de las Cuatro Libertades de Franklin Delano Roosevelt en Europa a finales de la II Guerra Mundial; en gente joven tras el Telón de Acero escuchando música americana y noticias en la Radio Europa Libre; en los estudiantes chinos simbolizando sus protestas en la plaza de Tiananmen con una réplica de la Estatua de la Libertad; en los recientemente liberados afganos pidiendo en 2001 una copia de la Carta de Derechos; en los jóvenes iraníes de hoy viendo subrepticamente vídeos americanos prohibidos y programas de la televisión por satélite en la intimidad de sus casas. Todos estos son ejemplos de poder blando. Cuando puedes conseguir que otros admiren tus ideales y que quieran lo que tú quieres, no tienes que gastar mucho en palos y zanahorias para moverlos en tu dirección". (Nye Jr., 2010, en *Relaciones internacionales*. No. 14)

que no existe un curso con esas características en estos momentos y por lo tanto se continúa con una tendencia a la marginación de los valores literarios de la entidad. Para ello, la tesis se propone utilizar la teoría narrativa de Lauro Zavala y un corpus de cuentos poblanos de distintas temáticas que explican el contexto sociohistórico de las letras escritas en la entidad. Tal curso también podría subirse a las nuevas plataformas de enseñanza remota a través de la internet, la llamada educación del siglo XXI, con un MOOC que impulsará a la literatura poblana al debate contemporáneo acerca de la descolonización del conocimiento.

2.3 Cuento poblano contemporáneo

2.3.1 Números. Análisis cuantitativo

En su ensayo “La uniformidad de la abundancia. Antologías y compilaciones de la narrativa en Puebla (2000 - 2013)”, publicado como anexo del libro *Ficciones en fuga. Narrativa breve desde Puebla* (2014), José Sánchez Carbó sostiene que:

“La abundante producción de antologías y compilaciones publicadas en Puebla devela la existencia de un sistema literario (Cornejo Polar) o campo literario (Bourdieu) constituido por un conjunto significativo tanto de escritores y críticos como de instituciones gubernamentales (estatales y municipales), académicas (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Iberoamericana de Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, Universidad del Arte, Universidad de las Américas Puebla), editoriales locales (Lunarena, Siena Editores, Ediciones de Educación y Cultura), instituciones privadas dedicadas a la promoción de la lectura y la literatura (Profética o Duermevela) y medios impresos (periódico Síntesis y revista Ítaca).

Asimismo estas antologías y compilaciones favorecen la descentralización de la literatura, sin caer en la tentación del sentimentalismo regional o la búsqueda identitaria. Ninguno de los prólogos o introducciones habla de pretender identificar las constantes de la “literatura poblana” sino únicamente de la literatura escrita o publicada en Puebla. No resaltan los aspectos lingüísticos o temáticos vinculados al arraigo territorial o el color local. Estas antologías y compilaciones buscan exponer y divulgar lo escrito en Puebla.” (VV.AA., 2014; 142)

Para entender el corpus de cuento que estudia la presente tesis es indispensable reflexionar, en primera instancia, desde los números: cuántas editoriales existen en Puebla y

qué publican, quiénes son las y los autores, cuáles libros conforman el corpus de la narrativa breve poblana, quiénes conforman el canon literario en la entidad, además de cavilar acerca de si existe la equidad de género en las publicaciones de la ciudad, entre otras particularidades que tendremos a bien graficar. Para comprender mejor estos aspectos haremos un trabajo cuantitativo al estilo del que realizó Liliana Pedroza en su estudio *Historia secreta del cuento mexicano 1910- 2017* (2018).

En las últimas dos décadas y media autores poblanos, o afincados en la Angelópolis, publicaron narrativa corta en al menos diez editoriales de las cuales la de mayor difusión para las letras poblanas contemporáneas es la Dirección de Fomento Editorial de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) con 48 títulos de cuento, la sigue el Gobierno del Estado de Puebla con 21 títulos de cuento, la editorial de Educación y Cultura con 11, el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla (IMACP) con 10, el Fondo Editorial Tierra Adentro (FETA) con 7 y finalmente los 55 títulos restantes se reparten en otras editoriales tanto dentro de la ciudad como externas, dando un total de 152 títulos de cuento.

Cabe destacar que las publicaciones tienen un marcado predominio del género masculino pues sin contar los creadores que aparecen en las antologías de cuento se computaron 63 escritores poblanos, de los cuales 45 son varones y 18 son mujeres. Tal escenario muestra una disparidad que evidencia la brecha de género presente en la literatura poblana. Es decir, que por cada escritora poblana publicada individualmente existen en promedio 2.5 escritores varones publicados individualmente⁴⁹. Lo primero que salta a la vista es que las oportunidades de publicación no son equitativas, pues las escritoras poblanas tienen poco menos de la mitad de probabilidad de ser editadas con respecto a sus colegas masculinos. El campo literario no es equitativo y eso genera una reflexión para entender los orígenes de este panorama desigual que al menos hace veinte años parecía empeñado en silenciar a las autoras y en el último lustro tiende a revertirse. La disparidad no se justifica por las escasas editoriales que existen en Puebla⁵⁰, si así fuera el número de libros escritos por varones sería mucho menor; la desigualdad radica en una tendencia editorial que durante muchos años triunfó sin competencia inclinando la balanza de publicaciones hacia el

⁴⁹ Sin contar novelistas, ensayistas ni poetas, pues éstos no son parte de los objetivos de esta investigación. Pero, de contabilizarlos, suponemos que abrirían aún más la brecha de género.

⁵⁰ 14, según el Sistema de Información Cultural del Gobierno de México.
https://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=editorial&estado_id=21&municipio_id=-1

beneficio de un género. No obstante, en los últimos tres años esta tendencia se está revirtiendo. Por ejemplo, la editorial del Gobierno del Estado de Puebla en 2020 publicó 2 mujeres cuentistas por cada hombre. Tal apertura es un rasgo sano de una sociedad que camina hacia la equidad entre los géneros. Pero precisamente en nombre de la equidad las publicaciones debieran ser 50% para mujeres y 50% para varones.

Por otra parte, es revelador el número elevado de antologías de cuento que se publican en la Angelópolis. Tan solo en el año 2011 de los 7 libros de cuento que se editaron 4 son antologías y el resto propuestas individuales. Esto significa que en ese año el 57.1% de ediciones fueron grupales. Las antologías colectivas tienen muchas ventajas como la pluralidad de estilos, el número de participantes, la diversidad de temas, el descubrimiento de nuevas plumas, la reafirmación de otras, incluso sirven para conocer el mapa de la literatura en un lapso definido y seguir la pista de las y los autores a través del tiempo: quiénes se mantuvieron vigentes y quiénes desaparecieron del panorama cultural a través de los años. No es casualidad que Jorge Arturo Abascal Andrade se exprese positivamente de las antologías en los siguientes términos: “Una antología puede llegar a establecer un posible canon, al convertirse en referencia obligada para reconocer el estado de escritura en un momento determinado. Además, una antología se puede convertir en una extraordinaria herramienta pedagógica.” (VV.AA. 2003;13). Las críticas María Gueorguieva Todorova, Abigaíl Villagrán Mora y Esperanza Toral siguen este parecer⁵¹. No obstante, no hay nada mejor para conocer la propuesta de un escritor que enfrentarse plenamente a su obra, explorarla, conocerla, analizarla a detalle para sacar conclusiones. En el período 1995-2022 se publicaron en Puebla 28 antologías de cuento y 124 libros de autores individuales, lo que representa el 22.5% del catálogo total. Un número grande si consideramos que la mayoría de antologías repiten los nombres de los participantes una y otra vez, en menoscabo de los nuevos autores quienes tienen que bregar contracorriente para, con suerte, aparecer al menos en una antología, ya no se diga con un libro individual. Una antología también es una herramienta del canon literario para conservar el poder del campo cultural.

Con respecto al canon se observa que algunos de los autores antologados una y otra vez en libros como *Insólitos y ufanos. Antología del cuento en Puebla 1990 – 2001* (2003) o

⁵¹ “ejercen una autoridad sobre la interpretación de los textos seleccionados.” (VV.AA. 2011; 11), “es un compendio que funciona como base de datos para próximas investigaciones históricas y de crítica literaria.” (VV.AA., 2010; 11)

Ficciones en fuga. Narrativa breve desde Puebla (2014), publicaron tres o más libros individuales en los últimos veintisiete años por lo que dada la frecuencia de sus apariciones editoriales, que está sustentada con becas, impartición de talleres y premios literarios, podemos concluir que son el canon del cuento poblano⁵². A saber: Beatriz Meyer, 7 libros (11.1%); Alejandro Badillo, 7 libros (11.1%); Gabriel Wolfson, 6 libros (9.5%); Alejandro Meneses, 5 libros (7.9%); Federico Vite, 5 libros (7.9%); Isa González, 4 libros (6.3%); José Luis Zárate, 4 libros (6.3%); José Sánchez Carbó, 4 libros (6.3%); Pedro Ángel Palou, 3 libros (4.7%); Mario Calderón, 3 libros (4.7%); Jorge Arturo Abascal Andrade, 3 libros (4.7%); Judith Castañeda, 3 libros (4.7%); Víctor Arellano, 3 libros (4.7%); Juan Sebastián Gatti, 3 libros (4.7%) y Gerardo Horacio Porcayo, 3 libros (4.7%).

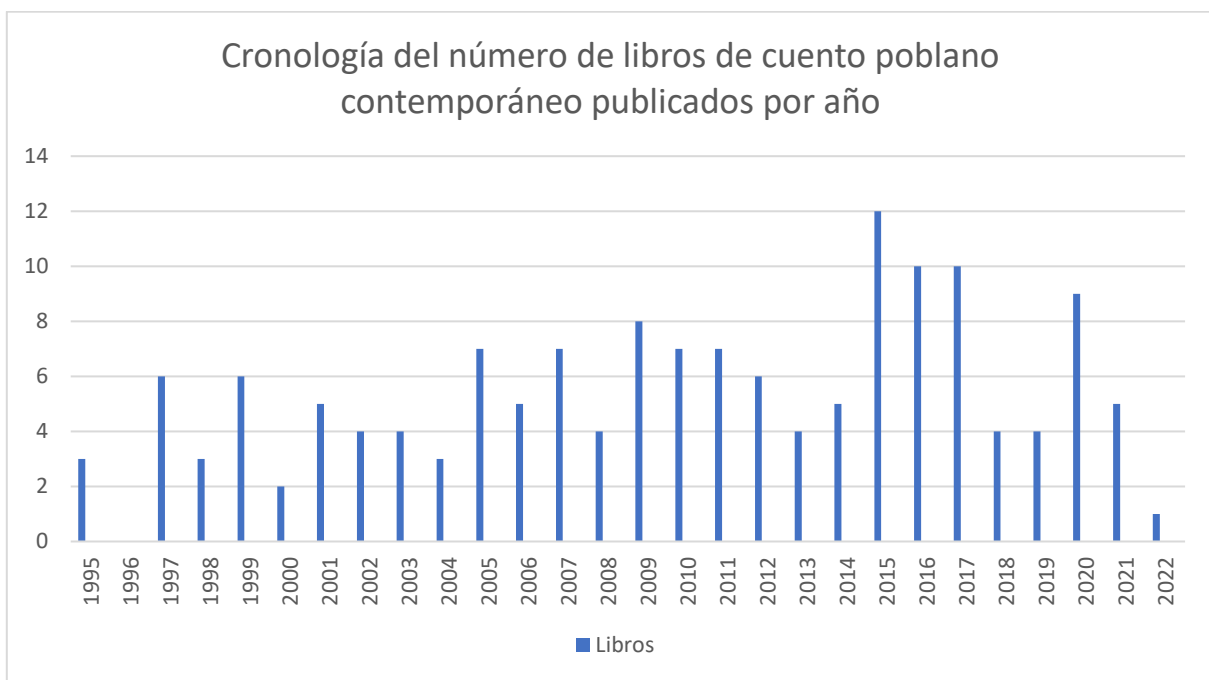
Cabe aclarar que esta lista es exclusivamente de cuento por lo que hay autores como Pedro Ángel Palou, Mario Calderón, Fernando Sánchez Clelo o Jorge Arturo Abascal Andrade cuya obra es más extensa en títulos, pero como algunos libros de su autoría pertenecen a otros géneros literarios como la novela, la poesía, el ensayo o la minificción, no los tomamos en cuenta para el porcentaje de la lista. Lo que convierte a Beatriz Meyer y Alejandro Badillo en los cuentistas más publicados en el campo cultural poblano. También es cierto que hay autores que alcanzaron ediciones en editoriales comerciales internacionales, pero como tienen menos de tres libros de cuento aún sería muy arriesgado proponerlos para el canon pues, como afirma Jaime Mesa en su artículo “Coordenadas de una literatura local”: “En este momento nadie podría señalar en ellos una ruta o la concreción o término de una carrera literaria.” (VV.AA, 2010; 23)

Otro dato interesante es que la narrativa corta poblana tiene altibajos en cuanto a ediciones. Hay años en los que los cuentos ganan terreno a las novelas en las casas editoriales y otros en que casi no son publicados. El mercado editorial tiene lapsos de bonanza y de

⁵² Según el Diccionario de la Academia Española el canon es el “*catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos*” REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [02.06.2022]. A su vez, en el primer tomo del *Diccionario de la literatura* de Federico Carlos Sainz y Robles se sostiene que “En literatura se da el nombre de canon a determinadas colecciones de autores. Se llamó canon de Alejandría a una lista, hecha por Aristófanes de Bizancio y por Aristarco en el siglo II antes de Cristo que comprendía los nombres de los escritores considerados como *ejemplares*.” (Sainz de Robles, 100). En la actualidad el canon literario se entiende como el grupo de personas influyentes que ostentan un lugar privilegiado en el campo cultural al que pertenecen y desde el que perfilan y acrecientan su obra amparados en la trayectoria que los precede.

contracción. Para muestra la siguiente gráfica de la cronología de libros de cuentos poblanos publicados por año.

Gráfica 1



Fuente: propia creación.

De 2015 a 2017 hubo un gran flujo de inversión en este rubro por parte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, órganos institucionales que editan la mayor cantidad de material literario en la entidad.

Por último, de 1995 a la fecha se publicaron centenar y medio de títulos del subgénero cuento⁵³. En este lapso convivieron al menos seis generaciones de autores. Si bien Esperanza Toral afirma que “resulta difícil hablar de generaciones de escritores si solo nos referimos a la fecha de nacimiento del autor y encajonarla en la década correspondiente. El panorama incluye, necesariamente, épocas, momentos históricos, sociales y movimientos estéticos, que

⁵³ No contamos las minificiones, las crónicas, las biografías ni las novelas pues, aunque pertenecen al género narrativo, sus características son diferentes y por ello son materia de otro estudio.

dan certeza a lo que llamamos “generación literaria.” (VV.AA., 2010; 12)⁵⁴. Esta tesis distingue entre *generación literaria* y *grupo literario*. El grupo es más específico y evidentemente está atravesado e influido por lo que menciona Toral, pero un grupo no corresponde a la totalidad de una generación. En otras palabras, hay varios grupos que coinciden en una generación. En esta tesis se constató que durante el lapso 1995–2022 convivieron en Puebla 8 generaciones de autores que publicaron libros individuales. A saber:

Tabla 1

Generación literaria	Hombres	Mujeres	Total	%
1910 – 1919		1	1	1.5%
1930 – 1939	2		2	3.1%
1940 – 1949	1	1	2	3.1%
1950 – 1959	8	3	11	17.4%
1960 – 1969	8	3	11	17.4%
1970 – 1979	19	4	23	36.5%
1980 – 1989	5	5	10	15.8%
1990 – 1999	2	1	3	4.7%
Suma	45	18	63	

Fuente: propia creación

De esta tabla se rescatan varias ideas, entre ellas que ningún autor nacido en la década de 1920–1929 publicó un libro de cuentos de 1995 a 2022; que las generaciones 1950–1959 y 1960–1969 tienen exactamente el mismo número de autores distribuidos por igual en ambos géneros. Otro dato que salta a la vista es que la generación más numerosa de la cuentística poblana es la de 1970–1979. No obstante, a pesar de ser la más numerosa aún no le pertenece el canon de la literatura poblana pues éste pertenece a la generación de 1960-1969⁵⁵. También es evidente que la generación 1980–1989 es la más equitativa pues cada género está representado por cinco propuestas. Por último, la generación 1990–1999 apenas está

⁵⁴ Esperanza Toral lanzó esta idea en el prólogo a la antología *Piezas cambiantes. Escritores en Puebla frente al siglo XXI* (2010), compilada por Jaime Mesa, donde contradictoriamente las obras se ordenan por un criterio generacional que utiliza la década de nacimiento de los autores.

⁵⁵ 1950–1959: tiene 1 autor (6.6 %); 1960–1969: tiene 9 autores (60%); 1970–1979: tiene 5 autores (33.3%)

representada por tres individuos que publicaron libros individuales, pero seguramente en próximos años aumentará de número.

En conclusión, para esta y para futuras investigaciones es indispensable construir un registro cronológico de las y los cuentistas poblanos, así como de las obras que publicaron en el año específico. Aunado al valor histórico de un listado de estas características, también será de mucha ayuda para catalogar el panorama de las letras poblanas en cuanto a género del o la creadora. Además, servirá para conocer el número total de autores y autoras que alcanzaron la publicación individual de sus obras y aquellos que editaron sus letras en antologías aglutinantes pero que, desafortunadamente, muchos de ellos desaparecerán del campo literario por falta de lectores o de la revisión crítica de sus títulos.

2.3.2 Cronología de publicación del cuento poblano contemporáneo

La tabla que aparece a continuación indica el año de aparición, el título, el autor y la editorial de los libros de cuentos publicados en Puebla, o fuera de la ciudad, por autoras y autores poblanos desde 1995 a 2022.

Tabla 2

Título	Autor (a)	Editorial
1995		
<i>Cuentos poblanos</i>	Lilia Rivera	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Para sortear la noche</i>	Beatriz Meyer	Chamán
<i>El fin (y otras historias)</i>	Mariano Morales	Plaza y Valdés
1996		
1997		
<i>El accidente y otros cuentos inéditos</i>	Elena Garro	Seix Barral
<i>El pozo de los deseos</i>	Gabriel Wolfson	BUAP
<i>La noche con Orgalia y otros cuentos</i>	Renato Prada Oropeza	UAT
<i>La vida empieza a las tres</i>	Elena Garro	Castillo
<i>Pequeño museo de la melancolía</i>	Pedro Ángel Palou	BUAP
<i>Crónicas y (re) cuentos</i>	Juan Gerardo Sampedro	BUAP

1998		
<i>En la postura de mi muerte</i>	Eduardo Montagner	BUAP
<i>Destino y otras ficciones</i> ⁵⁶	Mario Calderón	Daga
<i>Recuerdos de Lucinda y otros Grimaldi de este lado</i>	Juan Sebastián Gatti	BUAP
1999		
<i>Los placeres del dolor</i> ⁵⁷	Pedro Ángel Palou	BUAP
<i>En la boca del incendio</i>	Amelia Domínguez	BUAP
<i>Hyperia</i>	José Luis Zárate	Lectorum
<i>Llámallo locura</i>	Víctor Arellano	BUAP
<i>Perro de luz</i>	Gerardo Sifuentes	Times
<i>Sombras sin tiempo</i>	Gerardo Porcayo	Lectorum
2000		
<i>Ángela y los ciegos</i>	Alejandro Meneses	Cal y Arena
<i>El canto de los búhos</i>	Edson Lechuga	Anónimo drama
2001		
<i>Antología de cuento y poesía. Escuela de escritores SOGEM- Puebla.</i>	VV.AA	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Cambios de estación</i>	Gregorio Cervantes	Gobierno del Estado de Puebla
<i>De Fátima y otros cuentos.</i>	Jorge Arturo Abascal Andrade	BUAP
<i>En este lado del silencio</i>	Beatriz Meyer	BUAP
<i>Pilotos infernales</i>	Gerardo Sifuentes	Vid
2002		
<i>Quitzá y otros sitios</i>	José Luis Zárate	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Antología de narradores de Puebla</i>	VV.AA.	Ítaca

⁵⁶ El libro cuenta con tres ediciones publicadas por la misma editorial: 1998, 1999 y 2001

⁵⁷ El libro cuenta con segunda edición publicada por la editorial Nueva Imagen en 2002

<i>Breve inventario del olvido</i>	Víctor Arellano	BUAP
<i>Imagínate lejos: cuentos cortos</i>	Juan Carlos Reyes	Gobierno del Estado de Puebla
2003		
<i>El maldito amor de mi abuelita</i>	José Sánchez Carbó	BUAP
<i>Las errantes</i>	Beatriz Meyer	ABZ
<i>Vidas lejanas</i>	Alejandro Meneses	ABZ
<i>Insólitos y ufanos. Antología del cuento en Puebla. 1990 -2001</i>	VV.AA	BUAP
2004		
<i>Ballenas</i>	Gabriel Wolfson	FETA
<i>Casa vacía</i>	Alejandro Meneses	LunArena
<i>Viene bajando la nube</i>	Álvaro Hernández	BUAP
2005		
<i>De párvulas bocas. Cuentos de lolitas</i>	VV.AA.	BUAP
<i>En realidad no es una historia de amor</i>	José Sánchez Carbó	BUAP
<i>Tan lejos, tan cerca</i>	Alejandro Meneses	Educación y Cultura
<i>Donde el águila paró⁵⁸</i>	Mario Calderón	BUAP
<i>Noche adentro</i>	Alejandro Meneses	BUAP
<i>De claro en claro... cuentos sobre el Quijote</i>	VV.AA.	Educación y Cultura
<i>Los animales de San Miguel</i>	Beatriz Meyer	ABZ
2006		
<i>La distancia hasta el espejo</i>	Judith Castañeda	BUAP
<i>Un bicho horrible pero cierto</i>	Juan Sebastián Gatti	Educación y Cultura
<i>Cuentos de conjuros, de amanuenses y demonios</i>	Jorge Arturo Abascal Andrade	Educación y Cultura

⁵⁸ El libro cuenta con dos ediciones publicadas por la misma editorial: 2005 y 2010

<i>Durmiendo en sueño ajeno</i>	Víctor Arellano	Educación y Cultura
<i>Tus zapatillas suenan a sexo</i> ⁵⁹	Ricardo Cartas	BUAP
2007		
<i>Caja</i>	Gabriel Wolfson	UDLAP
<i>Ciego desvarío</i>	Eugenio Pacheco Cejeda	BUAP
<i>Los días contados</i>	Juan Sebastián Gatti	Educación y Cultura
<i>Dios de arena</i>	Judith Castañeda	Profética
<i>Nudos</i>	Juan Gerardo Sampedro	UDLAP
<i>Taller. Recientes letras de Puebla</i>	VV.AA.	BUAP
<i>La humana impureza</i>	Ricardo Peter	BUAP
2008		
<i>Aire negro</i>	Judith Castañeda	UACM
<i>De vez en cuando</i>	Isa González	BUAP
<i>El calzón de Margarita</i>	Rodrigo Durana	BUAP
<i>Polimastia</i>	Óscar Alarcón	BUAP
2009		
<i>Coágulo</i>	Efigenio Morales Castro	BUAP
<i>Ella sigue dormida</i>	Alejandro Badillo	FETA
<i>Epidemia de Zopilotes</i>	Arturo Ordorica	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Maquetas del universo</i>	Yussel Dardón	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Maridos</i>	Ángeles Mastretta	Seix Barral
<i>Tolvaneras</i>	Alejandro Badillo	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Puebla. 13 casas y lugares malditos</i> ⁶⁰	Orestes Magaña	Ediciones Puebla

⁵⁹ El libro cuenta con dos ediciones publicadas por la misma editorial: 2006 y 2010

⁶⁰ El libro cuenta con once ediciones publicadas por la misma editorial.

<i>La muerte es un sueño. 15 narradores de Puebla</i>	VV.AA.	IMACP
2010		
<i>Después de todo</i>	Maribel Vázquez Lorenzo	Educación y Cultura
<i>La reunión de los patéticos</i>	José Sánchez Carbó	BUAP
<i>Piezas cambiantes. Escritores en Puebla frente al siglo XXI</i>	VV.AA.	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Puebla directo: 15 relatos de la ciudad.</i>	VV.AA.	IMACP
<i>Si te vi no me acuerdo</i>	Isa González	Straza Ediciones
<i>Puebla. Otras casas y lugares malditos⁶¹</i>	Orestes Magaña	Ediciones Puebla
<i>Vidas volátiles</i>	Alejandro Badillo	BUAP
2011		
<i>Tiempos de secas</i>	Noé Blancas	BUAP
<i>El último apaga la luz: Antología de los alumnos de la escuela de escritores SOGEM-Puebla</i>	VV.AA.	IMACP
<i>La trampa de Medusa: Antología de alumnos de la escuela de escritores SOGEM- Puebla</i>	VV.AA.	IMACP
<i>Ni muertos, ni extranjeros: el lector soy yo. Antología de narrativa y crítica literaria contemporánea en Puebla</i>	VV.AA.	UPAEP
<i>Decíamos ayer</i>	VV.AA.	IMACP
<i>No se acaban las calles</i>	Fernando Sánchez Clelo	BUAP
<i>A qué llamamos amor</i>	Isa González	IMACP
2012		
<i>Zarpas de amor</i>	Eugenio Pacheco Cejeda	BUAP

⁶¹ El libro cuenta con cuatro ediciones publicadas por la misma editorial: 2010, 2010, 2011 y 2016

<i>Con las costillas intactas: cuentos</i>	José Sánchez Carbó	Educación y Cultura
<i>Despertar con alacranes</i>	Javier Caravantes	FETA
<i>Liquidaciones</i>	Eduardo Sabugal	FETA
<i>Toy kids</i>	Elsa Herrera Bautista	IMACP
<i>Sucedió un cuerpo</i>	Beatriz Meyer	BUAP
2013		
<i>La herrumbe y las huellas</i>	Alejandro Badillo	Educación y Cultura
<i>Auroras y horizontes: antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción 1984 -2012</i>	VV.AA.	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Ofelia desvaría</i>	Raúl Dorra	Ficticia
<i>Six pack de cuentos: primer concurso de cuentos de la Universidad Iberoamericana Puebla 2012</i>	VV.AA.	IBERO
2014		
<i>El espejo del solitario</i>	Víctor Roberto Carrancá	Ficticia
<i>De oscuro latir</i>	Federico Vite	Cuadrivio
<i>Sueños sin ventanas</i>	Gerardo Porcayo	BUAP
<i>Ficciones en fuga. Narrativa breve desde Puebla</i>	VV.AA.	IMACP
<i>Usted quería saber</i>	Ivonne Vira	BUAP
2015		
<i>Demonios en casa</i>	Pedro Ángel Palou	UV
<i>Una mujer se ha perdido</i>	Jorge Arturo Abascal Andrade	UAM
<i>Para subir y caer</i>	Juan Carlos Reyes	FETA
<i>Adán miniatura</i>	Aarón López Feldman	FETA

<i>Ajuste de cuentas</i>	Alejandro Badillo	Paraíso perdido
<i>A la sombra del sombrero</i>	Noé Blancas	Praxis
<i>Be y Pies</i>	Gabriel Wolfson	Tumbona
<i>Carne de cañón</i>	Federico Vite	CONACULTA
<i>Cinco maneras de incendiarse</i>	Federico Vite	Praxis
<i>Profesores</i>	Gabriel Wolfson	CONACULTA
<i>Leyendas de Puebla</i>	José Luis Héctor Fuentes Espejel	BUAP
<i>Puntos fugaces</i>	María Frago	Lunetario
2016		
<i>Eros desarmado</i>	Günter Petrak	Educación y Cultura
<i>Breviario. Antología de cuentos de la escuela de escritura de Puebla</i>	VV.AA.	IMACP
<i>Caídas</i>	Isa González	Educación y Cultura
<i>Cuentos de la 5 oriente: nuevos cuentistas poblanos</i>	VV.AA.	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Casi bestia, casi humano</i>	Javier Zúñiga	BUAP
<i>Confeti. Cuentos para niños traviesos</i>	Fabiola Morales Gasca	BUAP
<i>Los vientos de San Bernardo</i>	José Alberto Vázquez Benítez	BUAP
<i>Soledad.piedra.</i>	Edson Lechuga	Cal y Arena
<i>En la página del entorno</i>	Mario Calderón	BUAP
<i>Frasquito de cuentos</i>	Fabiola Morales Gasca	BUAP
2017		
<i>Crónicas de Liliput</i>	Alejandro Badillo	BUAP
<i>Diez botellas al mar. Reunión de cuentos</i>	VV.AA.	UPAEP
<i>El largo día</i>	Beatriz Meyer	El barco de cristal

<i>Zeitgeist tropical</i>	Federico Vite	U. de G.
<i>Pajarito de blancas alas</i>	VV.AA.	Duermevela
<i>Un rayo de Luna para la princesa de la noche</i>	Sarahí Jarquín Ortega	BUAP
<i>El amor en tiempos del internet: antología</i>	VV.AA.	BUAP
<i>Si algo ligero</i>	José Luis Prado	FETA
<i>El origen perdurable. Reunión de historias maternas</i>	VV.AA.	BUAP
<i>Z antología de cuentos</i>	VV.AA.	BUAP
2018		
<i>Los gallos al revés y otros cuentos de San Miguel</i>	Beatriz Meyer	Edelvives
<i>Efectos secundarios</i>	Alejandro Badillo	Paraíso perdido
<i>La caverna de Medusa</i>	Princesa Hernández	El Errante
<i>Resonancias</i>	VV.AA.	BUAP
2019		
<i>Como un río de grandes aguas</i>	Federico Vite	IMACP
<i>Lo que sea un nido, nadie lo racione</i>	Gabriel Wolfson	UANL
<i>Mutantes en el techo y otros rivales</i>	José Luis Zárate	SM
<i>Tristes ratas solas en una ciudad amarga</i>	Isaac Gasca Mata	UANL
2020		
<i>Animales sonrientes</i>	David Marín	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Cuaderno de trastornos</i>	Andrea Tovar	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Cuentos de alteración. Concurso duermevela</i>	VV.AA.	Duermevela
<i>Maldita</i>	Raquel Hoyos Guzmán	Gobierno del Estado de Puebla

<i>Ecos del abejorro. Antología de cuentistas de Xicotepec de Juárez</i>	VV.AA.	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Re - cuento al vuelo</i>	Amelia Domínguez	Gobierno del Estado de Puebla
<i>La luna en todas partes</i>	Roberto Aparicio Olmos	Instituto literario de Veracruz
<i>Amores de Lhuna</i>	José Luis Zárate	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Los cuentos del murciélago y el pangolín</i>	María Alejandra Domínguez	Gobierno del Estado de Puebla
2021		
<i>Atlixco. Danza en el tiempo</i>	VV.AA.	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Narraciones manzánicas. Antología de cuentistas de Zacatlán</i>	VV.AA.	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Sueños de herrumbe</i>	Gerardo Porcayo	Lengua de diablo
<i>La ciudad todavía existe</i>	Elsa Herrera Bautista	Vocho amarillo
<i>Nikkei</i>	Harumi Honda Partida	Gobierno del Estado de Puebla
<i>Impala</i>	Juan Carlos Reyes	UANL
2022		
<i>Yo, el maldito</i>	Isaac Gasca Mata	BUAP

Fuente: propia creación.

2.3.3 Generaciones

En esta tesis distinguimos una generación literaria de un grupo literario. No son lo mismo, aunque es común que los estudiosos confundan los términos y los entiendan como sinónimos⁶². La generación, como su nombre lo indica, es un grupo de personas, no necesariamente homogéneo, que nacieron en la misma época. La palabra tiene una etimología

⁶² Como expresó Esperanza Toral en el prólogo a *Piezas cambiantes. Escritores en Puebla frente al siglo XXI*

griega (*γένεσις*) que significa engendrar. En decir, que fueron engendrados en años similares y llegaron al mundo en fechas parecidas. Es contundente que la cuarta acepción de la Real Academia Española indica que una generación es un “*Conjunto de las personas que tienen aproximadamente la misma edad.*” REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [02.06.2022]. Por el contrario, el grupo literario es un conjunto relativamente homogéneo de individuos que comparten afinidades estilísticas o temáticas o tienen una tendencia estética que los aglutina con rasgos comunes en todos sus integrantes. Además de coincidir en el tiempo y en el espacio, sus obras se distinguen por marcas contextuales en el lenguaje, semejantes en todos ellos. Un grupo no es lo mismo a una generación. Al respecto Octavio Paz afirma que:

“Una generación es una sociedad dentro de la sociedad y, a veces, frente a ella. (...) la generación es un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase y el mismo país, lectores de los mismos libros y poseídos por las mismas pasiones y los mismos intereses estéticos y morales.” (Paz, 99)

La generación guarda más relación con la temporalidad que con la estilística. Y puede ser dividida por año, lustro, década, en fin, el lapso que convenga a quien la estudie y organice. En nuestro caso decidimos dividir nuestro corpus en generaciones por decenios para facilitar su agrupación y posterior estudio. Sin más que agregar, estas son las generaciones de cuentistas poblanos publicados de 1995 a 2022:

1910 – 1919

Elena Garro (*Puebla, 1916 – Morelos, 1998*)

1920 – 1929

-

1930 – 1939

Raúl Dorra. San Pedro de Jujuy *Argentina (1937) – Puebla, México (2019)*

Renato Prada Oropeza *Potosí, Bolivia (1937) – Puebla, México (2011)*

1940 – 1949

José Alberto Vázquez Benítez (*Puebla, 1944 – Puebla, 2021*)

Ángeles Mastretta. (*Puebla, 1949*)

1950 - 1959

Mario Calderón Hernández. (*Guanajuato, 1951*)
Sarahí Jarquín Ortega. (*Oaxaca, 1951*)
Juan Gerardo Sampedro. (*Zacatecas, 1955*)
Mariano Morales. (*Hidalgo, 1955*)
Amelia Domínguez. (*Hidalgo, 1955*)
Eugenio Pacheco Cejeda, (*Puebla, 1956*)
Günter Petrak. (*Puebla, 1958*)
Efigenio Morales Castro. (*Veracruz, 1959*)
Ricardo Peter. *Managua, Nicaragua (?) – Puebla, México (2018)*
Lilia Rivera (*Ciudad de México, 195 ?*)
José Luis Héctor Fuentes Espejel (*Puebla, 195 ?*)

1960 - 1969

Alejandro Meneses (Tlaxcala, 1960 – Puebla, 2005)
Beatriz Meyer (*Ciudad de México, 1961*)
Juan Sebastián Gatti (*Córdoba, Argentina (1964)*)
Jorge Arturo Abascal Andrade (*Veracruz, 1964*)
Víctor Arellano (*Puebla, 1964*)
Isa González. (*Puebla, 1965*)
Pedro Ángel Palou (*Puebla, 1966*)
José Luis Zárate (*Puebla, 1966*)
Gerardo Horacio Porcayo, (*Morelos, 1966*)
María Sanz (*Puebla, 196 ?*)
Orestes Magaña (*Puebla, 196 ?*)

1970 - 1979

Gregorio Cervantes Mejía (*Puebla, 1970*)
José Sánchez Carbó (*Ciudad de México, 1970*)
Edson Lechuga (*Puebla, 1970*)
María Alejandra Domínguez (*Puebla, 1971*)
Noé Blancas Blancas (*Guerrero, 1972*)
Fabiola Morales Gasca (*Puebla, 1973*)
Gerardo Sifuentes (*Tamaulipas, 1974*)

Fernando Sánchez Clelo (*Puebla, 1974*)
Javier Zúñiga (*Puebla, 1975*)
Eduardo Montagner Anguiano (*Puebla, 1975*)
Judith Castañeda (*Ciudad de México, 1975*)
Federico Vite (*Guerrero, 1975*)
Gabriel Wolfson (*Puebla, 1976*)
Elsa Herrera Bautista (*Puebla, 1976*)
Rodrigo Durana (*Puebla, 1977*)
Eduardo Sabugal (*Puebla, 1977*)
Arturo Ordorica (*Ciudad de México, 1977*)
Alejandro Badillo (*Ciudad de México, 1977*)
Ricardo Cartas (*Puebla, 1978*)
Roberto Aparicio Olivares (*Puebla, 1978*)
Aarón López Feldman (*Sonora, 1978*)
Óscar Alarcón García (*Puebla, 1979*)
Álvaro Hernández (*Puebla, 197 ?*)

1980 – 1989

Andrea Tovar (*Puebla, 1981*)
José Luis Prado (*Puebla, 1981*)
Juan Carlos Reyes (*Puebla, 1981*)
Yussel Dardón (*Puebla, 1982*)
Princesa Hernández (*Puebla, 1983*)
Víctor Roberto Carrancá (*Ciudad de México, 1984*)
Harumi Honda Partida (*Puebla, 1984*)
Javier Caravantes (*Puebla, 1985*)
Raquel Hoyos Guzmán (*Puebla, 1986*)
Ivonne Vira (*Puebla, 1988*)

1990 – 1999

Isaac Gasca Mata (*Puebla, 1990*)
David Marín (*Puebla, 1990*)
María Fragoso (*Puebla, 1997*)

3.3.4 Tendencias del cuento poblano contemporáneo 1995 – 2022

Los autores y autoras que aparecen a continuación ocupan un lugar en el grupo cuya tendencia es más recurrente en las tramas de sus obras. Si bien es cierto que cualquiera de ellos podría pertenecer a más de una tendencia decidimos conglomerarlos al grupo más afín al tema de sus cuentos.

- **Cuento Costumbrista**

Elena Garro, Renato Prada Oropeza, Lilia Rivera, Juan Gerardo Sampedro, Mariano Morales, Víctor Arellano, Orestes Magaña, Álvaro Hernández, José Sánchez Carbó, Ricardo Cartas, Rodrigo Durana, Óscar Alarcón, Javier Caravantes, Eduardo Sabugal, Ivonne Vira, José Luis Héctor Fuentes Espejel, José Alberto Vázquez Benítez, Princesa Hernández, María Alejandra Domínguez, Roberto Aparicio Olmos, Harumi Honda, Arturo Ordorica, Raúl Dorra.

- **Cuento Cosmopolita**

Pedro Ángel Palou, Gabriel Wolfson, Amelia Domínguez, Alejandro Badillo, Elsa Herrera Bautista, Federico Vite, José Luis Prado, Aarón López Feldman.

- **Cuento Fantástico**

José Luis Zárate, Günter Petrak, Juan Sebastián Gatti, María Sanz, Eugenio Pacheco Cejeda, Judith Castañeda, Isaac Gasca Mata, Efigenio Morales Castro, María Fragosó.

- **Cuento Clasicista / Neo barroco**

Jorge Arturo Abascal Andrade, Gregorio Cervantes Mejía, Beatriz Meyer.

- **Cuento del absurdo**

Víctor Roberto Carrancá, Edson Lechuga, David Marín, Andrea Tovar.

- **Cuento Erótico / Intimista**

Ángeles Mastretta, Isa González, Ricardo Peter.

- **Cuento Ruralista**

Mario Calderón, Noé Blancas

- **Ciencia Ficción**

Gerardo Horacio Porcayo, Gerardo Sifuentes

- **Prosa Poética**

Alejandro Meneses, Sarahí Jarquín Ortega

- **Cuento Feminista**

Raquel Hoyos

- **Minificción**

Fernando Sánchez Clelo, Juan Carlos Reyes, Yussel Dardón, Javier Zúñiga, Fabiola Morales Gasca

2.4 Donde las serpientes cambian de piel. Antología de cuento poblano (1995 - 2022)

Las antologías de cuento en Puebla abundan; de 1995 a 2022 se han publicado prolíficamente en las instituciones editoriales de la ciudad con distintos grados de difusión y trascendencia. Quizá la más estudiada sea *Insólitos y ufanos. Antología del cuento en Puebla 1990-2001* (2003), compilada por Jorge Arturo Abascal Andrade. En el prólogo al libro puede leerse un texto de Lauro Zavala que enseña al lector “Acercas del arte y la técnica de realizar antologías”. En ese estudio Zavala expone el procedimiento de trece puntos para elaborar un documento de esta índole y propone una secuencia cronológica de actividades que van desde la elección del género, la extensión del volumen, la selección de autores hasta la redacción del prólogo. También propone seis criterios de conformación: 1) criterio de explicitación, 2) criterio de documentación, 3) criterio genérico, 4) criterio de autor, 5) criterio de autonomía, 6) criterio de publicación y 7) criterio de premiación. En el mismo prólogo Abascal Andrade propone tres criterios para la selección de autores:

- 1) “Cada autor elegido debía contar con al menos un libro publicado (aún cuando fuese edición de autor o de una casa editora no poblana)” (VV.AA. 2003; 19)
- 2) “Su producción debió realizarse en Puebla.” (VV.AA.2003; 19)
- 3) “Los textos fueron tomados de libros que aparecieron entre 1990 y 2001. Esta limitación obedece a dos criterios: presentar lo más reciente de la producción cuentística creada en Puebla y, además, abarcar la mayor cantidad de autores en plenas funciones, en activo.” (VV. AA. 2003; 19)

El presente estudio coincide con el criterio 1 y 3, solo sustituye los años de 1990-2001 a 1995-2022, y agrega un criterio más: lugar de nacimiento, pues se considera cuentista poblano a todos aquellos que nacieron en la entidad, aunque publiquen fuera de ella y a quienes lleven más de cinco años radicando en la ciudad. Cabe aclarar que los criterios de selección propuestos por Abascal coinciden con los que utilizó Jaime Mesa para conformar *Piezas cambiantes. Escritores en Puebla frente al siglo XXI* (2010):

“Se consideró a los autores que escriben en revistas, periódicos y suplementos en Puebla, así como a los nacidos aquí que publiquen libros en el estado o en otras partes, o que hayan vivido en la ciudad al menos tres años, o cuya formación literaria haya transcurrido en ese estado (...) Los autores deberán tener una presencia constante en suplementos, revistas y en el medio literario en el que se desenvuelven, al menos una beca (ya sea estatal o nacional) de creación, un premio (ya sea local, estatal, nacional o internacional), una mención honorífica, o ser promotores de la literatura.” (VV.AA. 2010; 27)

En el prólogo a *Ficciones en fuga. Narrativa breve desde Puebla* (2014), Alejandro Badillo apunta que “La palabra antología se define como una selección de lo mejor o una colección cuyos elementos tienen coincidencias” (VV.AA. 2014; 9). En la que proponemos hay representantes de cinco generaciones de cuentistas poblanos, lo mismo autores canónicos como Beatriz Meyer o Ángeles Mastretta como autores noveles cuyo camino literario apenas comienza como Raquel Hoyos y David Marín. Sin más que agregar aquí está nuestra antología⁶³ de cuento poblano 1995-2022 ordenada por fechas de nacimiento:

Tabla 3

Donde las serpientes cambian de piel. Antología de cuento poblano de 1995 a 2022

AUTOR	CUENTO
Ángeles Mastretta	<i>Perro mar y ladrones</i>
Mario Calderón	<i>El otro lado</i>
Juan Gerardo Sampedro	<i>Ese demonio embotellado</i>
Mariano Morales	<i>Como a las palabras...</i>
Amelia Domínguez	<i>El vuelo</i>
Eugenio Pacheco Cejeda	<i>Secreta venganza</i>
Günter Petrak	<i>Lucina</i>
José Luis Héctor Fuentes Espejel	<i>El sereno de Xanenetla</i>

⁶³ No olvidamos el planteamiento de Esperanza Toral cuando advierte que “Las antologías casi siempre provocan dos clases de sentimientos: frustración o desencanto en los autores que no fueron seleccionados y regocijo u orgullo en aquellos que ven su nombre y su texto dentro del libro” (VV.AA. 2010; 11). No obstante, seguimos adelante pues consideramos que esta lista representa de manera plural los estilos, los temas y las visiones de mundo que conviven y convivieron en la Angelópolis en el último cuarto de siglo.

Beatriz Meyer	<i>Los pies de mi Dorotea</i>
Jorge Arturo Abascal Andrade	<i>Historia de un pérfido amanuense y de una ingenua meretriz (poseedora de un cautivante documento)</i>
Isa González	<i>Antifaces</i>
Pedro Ángel Palou	<i>El corazón y sus especias</i>
José Luis Zárate	<i>Boca de fuego</i>
María Sanz	<i>En cuarto menguante</i>
Gerardo Horacio Porcayo	<i>La noche nos pertenece</i>
Orestes Magaña	<i>El Nahual de San Felipe Hueyotlipan</i>
Gregorio Cervantes Mejía	<i>La sombra de Poseidón</i>
José Sánchez Carbó	<i>El maldito amor de mi abuelita</i>
Judith Castañeda	<i>En el sótano</i>
Federico Vite	<i>Réplica</i>
Elsa Herrera Bautista	<i>Cultura popular</i>
Gabriel Wolfson	<i>Toluca-Puebla</i>
Rodrigo Durana	<i>Siete campanadas</i>
Alejandro Badillo	<i>Tierra en la boca</i>
Ricardo Cartas	<i>El tigre de San Baltasar</i>
Óscar Alarcón García	<i>Cero la vieja del basurero</i>
Andrea Tovar	<i>Forastero</i>
José Luis Prado	<i>Una forma privada de volver a casa</i>
Juan Carlos Reyes	<i>Toneladas de ceniza</i>
Princesa Hernández	<i>Los aviones</i>
Víctor Roberto Carrancá	<i>Los franceses no existen</i>
Raquel Hoyos Guzmán	<i>Volado</i>
Harumi Honda	<i>El caldo</i>
Isaac Gasca Mata	<i>Marionetas</i>
David Marín	<i>Ovni</i>
María Fragoso	<i>Detrás del cristal</i>

Fuente: propia creación.

En la anterior lista se enumeran 12 mujeres (33.3%) y 24 varones (66.6%). Tal brecha de género es un reflejo de la inequidad que domina históricamente a las letras poblanas. Esperamos que en el futuro la equidad se alcance. Otro rasgo de interés es que esta antología se diferencia de otras porque está acompañada de un estudio teórico y, en el anexo, un curso sobre cuentística poblana estructurado de tal manera que tanto la planeación y la dosificación analizan a un autor o autora por sesión, abriendo a discusión la obra, profundizando en sus elementos y discutiendo sus características para conocer y valorar lo local en el universo de las letras mundiales.

CAPÍTULO 3

TEORÍA LITERARIA APLICADA A LA LITERATURA POBLANA

3.1 Narratología y necesidad de métodos de análisis de interpretación

Un método de análisis que se conforme por la rigurosidad, replicabilidad y sustento teórico motivará a concebir la literatura no solo como una expresión subjetiva de carácter estético, sino como un sistema de elementos configurados de tal modo que producen significado tanto interna como externamente. El significado interno es la trama inteligible, el mensaje literario de lo que se cuenta, y está conformado por características indisolubles y reconocibles dentro del texto que, al actuar en conjunto, emiten una ficción que provoca interacción a distintos niveles con el lector que van desde la emotividad hasta la reflexión pasando por otros niveles cognitivos como la memoria, la evaluación, la aplicabilidad, el análisis y la creación de nuevos mensajes a partir de lo leído⁶⁴. Por otra parte, el significado externo se construye a partir del diálogo y comparación entre los elementos del discurso literario y las circunstancias contextuales donde se emite o recibe. La literatura nunca es ajena a su coyuntura histórica, tanto en el momento de la creación como en el de la recepción. Al respecto, Raman Selden explica que

“El texto puede parecer libre con respecto a sus relaciones con la realidad (es capaz de inventar personajes y situaciones a voluntad), pero no lo es con respecto a la ideología. Aquí, el concepto de ideología no se refiere a las doctrinas políticas conscientes, sino a todos los sistemas de representación (estéticos, religiosos, jurídicos, etc.) que dan forma a la imagen mental que el individuo tiene de la experiencia vivida. Los significados y percepciones producidos por el texto son una transformación de la elaboración que la ideología hace de la realidad.” (Selden, 57)

Por lo tanto, el significado interno de una u otra manera influirá y será influido por el significado externo de la obra literaria. Son una dicotomía que se presta al análisis de sus componentes.

En este sentido, el formalista ruso Vladimir Propp, hace aproximadamente cien años, fue uno de los pioneros en analizar las funciones de los elementos internos de un texto

⁶⁴ Según la taxonomía de habilidades de pensamiento de Benjamín Bloom

literario para comprender su estructura inmanente y desmentir la idea preconcebida de que un autor era una especie de sujeto iluminado que a través de su mirada artística explicaba las ideas que regían al mundo. En su libro *Morfología del cuento* (1927) Propp propuso una interpretación de carácter científico con un modelo de análisis para estudiar los cuentos populares rusos desde una perspectiva comparativa. Su labor, aunque pudiera parecer arcaica, no deja de ser plausible pues gracias a sus trabajos de teoría literaria ahora entendemos la estructura que sostiene al discurso narrativo como una red de elementos que funcionan simultáneamente y que son susceptibles a la explicación desde el método científico. Al respecto de sus estudios sobre la morfología del cuento, es decir: la forma de las funciones en el cuento, Vladimir Propp argumentó lo siguiente:

“Mientras las ciencias físicas y matemáticas gozan de una clasificación armoniosa, de una terminología unificada (...), de un método que se perfecciona al transmitirse de los maestros a los alumnos, nosotros nada poseemos que se le asemeje. (...) Ninguna duda cabe acerca de que los objetos y fenómenos que nos rodean son susceptibles de ser estudiados desde varios puntos de vista: el de su estructura y composición, el de los procesos y cambios a los cuales están sometidos o, finalmente, el de su origen. Asimismo, resulta superfluo demostrar que no es posible hablar del origen de un fenómeno, sea éste cual fuere, hasta después de haberlo descrito.”
(Propp, 5)

Propp aspiraba a crear un método de análisis científico aplicable a un corpus homogéneo de textos narrativos cortos: los cuentos populares rusos. Tal premisa fue avalada y replicada por teóricos literarios de Europa y América. Tanto el estructuralismo como el postestructuralismo contaron con renombrados científicos de la lengua cuya principal ocupación fue el análisis sistemático de la narrativa corta. En México, tales estudios en el último cuarto de siglo encontraron un referente en el teórico Lauro Zavala cuyos postulados narratológicos utilizaremos como marco teórico de la presente tesis.

En su libro *Principios de Teoría Narrativa* (2017) Lauro Zavala menciona que “Los seres humanos tenemos una necesidad natural de convertir la experiencia cotidiana en narraciones que podemos compartir con los otros. Esta experiencia fundamental de la condición humana ha dado lugar a una tradición narratológica que es muy atractiva y universal.” (Zavala, 2017; 13). Es decir, que como todos los seres humanos narramos todo el

tiempo experiencias cotidianas de vida, el arte literario es la expresión más depurada de esta habilidad social y, al parecer, congénita de nuestra especie. Por lo tanto, desarrollar un sistema científico de interpretación de los textos literarios es una necesidad de primer orden para entender los elementos vinculados que se congregan en la expresión humana más compleja, también conocida como literatura, donde se narra no solo lo que ocurre en la realidad del individuo, sino que es un mensaje ficticio que dentro de sí mismo produce un sentido que lo trasciende y, a pesar de ser un artificio de la imaginación, refleja las condiciones sociales que sirvieron como sustrato al momento de su creación.

Este trabajo no se centrará en explicar, discutir o incrementar la definición del concepto de Narratología, más bien pretende esbozar y aplicar un modelo y un método de análisis de los elementos internos del relato a un corpus literario donde sea evidente la relación entre los valores estructurales que producen el significado interno y su relación con la construcción del significado externo de una obra literaria. En la presente investigación entendemos que una obra literaria, específicamente el cuento, no es una expresión aislada del conocimiento humano. Más bien comunica la complicada red de estructuras lingüísticas y culturales que posibilitan la narración estética. Después de todo, como afirma Raman Selden: “No es posible entender el desarrollo histórico del sistema literario sin entender el modo en que otros sistemas colisionan con él y determinan en parte su evolución.” (Selden, 29).

En la época contemporánea la literatura ha tenido un cambio súbito no solo en los temas que trata, también en la manera de presentarlos. Antaño se propuso una organización que dividía el arte de las letras en tres géneros: Narrativo, Lírico y Dramático. Con el paso del tiempo se agregaron dos: el Ensayo y la Novela gráfica. Cada uno de los cinco géneros cuenta con sus respectivos subgéneros y representa un campo de acción específico para aplicar modelos de análisis particulares. Por ejemplo, una obra de teatro del subgénero cómico no puede evaluarse con las mismas herramientas que un ensayo académico o un soneto. Se necesita un marco teórico/práctico con un abanico de instrumentos científicos para desentrañar el sentido inmanente a la obra literaria. La presente investigación se centrará en el análisis de la narrativa corta, específicamente el subgénero del cuento, y lo aplicará a la literatura escrita por autores nacidos o radicados en Puebla.

En las condiciones contemporáneas en el cuento se combinan elementos de otros géneros literarios para dar paso a una expresión híbrida. Por lo tanto, para evitar confusiones

es indispensable definir lo que en este ensayo entendemos por narración. Siguiendo a Lauro Zavala: “Una narración es una secuencia de acontecimientos en la que existe una organización lógica y cronológica, es decir, una organización que responde a las preguntas por la causalidad (causa / efecto) y por la secuencia cronológica (antes / después)” (Zavala, 2017; 29). Y continúa:

“La clave de toda narración se encuentra en un par de elementos fundamentales, ligados a la condición humana: una secuencia *lógica* (*Nachschlag*) y una secuencia *cronológica* (*Vorschlag*). La primera está definida por relaciones de causa y efecto. Y la segunda se define por relaciones de antes y después. Toda la experiencia humana está contenida en estos principios universales.” (Zavala, 2017; 15)

Analizar metodológicamente un texto narrativo presupone la habilidad de construir significado a través de un proceso de interpretación basado en el análisis de elementos constitutivos presentes en todas las narraciones. Por lo tanto, aquellos especialistas que intenten aplicar un método científico a varios ejemplos literarios requerirán el uso exhaustivo de herramientas de análisis que sean susceptibles de adaptarse a un corpus heterogéneo y numeroso de textos sin importar la época de su origen, la estructura de su trama ni el tema que traten. Es decir, tales herramientas deberán ser de uso universal.

En el presente trabajo de investigación utilizaremos las herramientas narratológicas propuestas por Lauro Zavala y propondremos algunas de nuestra autoría para estudiar un corpus de cuentos poblanos escritos en el último cuarto de siglo. Consideramos que aún no existe un modelo de análisis interno que tenga como principio comprender la función sistemática de las categorías narrativas dentro del cuento que se haya aplicado exitosamente a un corpus de la región. Aunado a ello, consideramos indispensable aplicar el método de análisis porque, como apunta Víctor Barrera Enderle, “La teoría sin crítica es falsa pretensión científica; la crítica sin teoría es una impresión privilegiada.” (Barrera Enderle, 26). Por lo tanto, en la presente investigación se retomarán y generarán las herramientas narratológicas convenientes para realizar teoría y crítica literaria pues se aprenderá a analizar los textos tanto en su forma como en su marco contextual.

Es esencial el estudio de la narrativa porque los seres humanos nos contamos historias todo el tiempo ya sean ficticias o reales. Lo mismo en un libro, un noticiario, que en una serie de fotografías, una película, un recuerdo, un sueño, las redes sociales o un videojuego, etc.

Tal parece que nuestra comprensión del mundo se erige en torno a los discursos narrativos que nos contamos y que son secuencias de significados que producen un sentido mayor y más amplio que trasciende la palabra escrita y el símbolo emitido. Al respecto, Lauro Zavala sostiene que “Somos humanos porque contamos historias. Y sobre todo, inevitablemente, creamos nuestra propia historia personal. La narratología es una aproximación teórica a este terreno de la experiencia, a la vez personal y universal. Común e irrepetible.” (Zavala, 2017; 18) Por eso, aprender a analizar la estructura interna de los cuentos permitirá una mayor comprensión de los mismos y de todo mensaje humano pues “el cuento es un ADN cuyo estudio es útil para conocer todas las formas posibles de narración, y esclarece también el estudio de los materiales no narrativos, pues los seres humanos tendemos a inscribir todo texto y todo signo en un marco narrativo.” (Zavala, 2017; 11)

3.2 Elementos de análisis del cuento propuestos por Lauro Zavala

Desde hace tiempo distintas voces críticas a lo largo y ancho de Latinoamérica han abogado por reescribir la historia literaria del continente a través de la perspectiva de la descentralización y, por ende, disminuir o erradicar la sumisión americana a la teoría y crítica europea. En este sentido, la chilena Ana Pizarro en la década de 1990 consumó su propósito de crear una red de entendimiento teórico entre críticos latinoamericanos con el fin de superar el discurso de la distinción centro (Europa) y periferia (Latinoamérica) que desde múltiples métodos copta y mantiene dependiente los discursos periféricos, tanto literarios como teóricos, a las construcciones y perspectivas del centro⁶⁵. Ana Pizarro sostiene que es posible corregir este rumbo para de alguna manera objetiva (sin caer en chauvinismos) el arte y la crítica literaria latinoamericana se comprendan según sus propias propuestas y métodos de análisis. En palabras de Claudio Maíz existe “la necesidad de diseñar una historia desde

⁶⁵ “Lo más precioso es que cuando yo planteé allá en la Asociación Internacional de Literatura Comparada, se entendió poco. Y dijeron: -Bueno, nosotros vamos a hacer historia de la literatura en lenguas europeas, ustedes no tienen por qué integrar las lenguas indígenas, entonces, dije: “No, aquí no”, “no, no”. Esos somos nosotros. Le tensión era permanente. (...) ahí hay que mostrar un juego, porque resulta que tú estás dialogando con el centro. Hubo un momento que yo le dije a Antonio Cándido: “esto es insostenible”. Realmente, ellos quieren que tengamos interés. A mí no me interesa, nosotros publicamos en español y portugués. Ellos tienen una postura colonial, permanente. Me dice Cándido: “perfectamente”. Yo pensaba que a usted le interesaba que estuviéramos aquí, podemos salir perfectamente. Yo escribí y le dije: “bueno, nosotros nos inspiramos con el proyecto de ustedes y nos lanzamos por nuestra cuenta.” (Claudio Maíz, 2013, en *Cuadernos de CILHA*. No. 1)

perspectivas propias y no exógenas” (Claudio Maíz, 2013, en *Cuadernos de CILHA*. No. 1). Tal dependencia teórica tiene consecuencias evidentes tanto en el rubro de la creación literaria como en el de la teoría. Basta ver cuántos autores europeos han ganado el premio Nobel de Literatura en comparación al número de latinoamericanos. Esta perspectiva colonial también se encuentra presente en los estudios literarios pues basta buscar en un catálogo de tesis cuántas herramientas de análisis europeas se utilizan en universidades latinoamericanas en comparación a las teorías latinoamericanas que se utilizan en universidades europeas. Al respecto, Ana Pizarro sostiene que:

“podemos observar que esta aproximación subyace en un tipo de análisis más o menos tradicional en nuestra crítica. Se trata de aquel en donde se consideraba los fenómenos propios de nuestra literatura desde una perspectiva dominada por un eurocentrismo proyectado muchas veces desde nuestra misma periferia.” (Pizarro, 14)

Sería ingenuo pensar que el sistema literario escapa a los valores contextuales de la economía y la política de un tiempo en específico. Por ejemplo, el país americano que desde el inicio del siglo XX reflexionó y se esforzó por crear métodos de análisis propios, teorías literarias e incluso formatos de citas no supeditadas a Europa fue Estados Unidos y entre sus escritores doce veces han ganado el premio Nobel de Literatura, considerado un parámetro para medir el éxito y difusión de discursos, técnicas y teorías literarias. Este dato nos lleva a concluir que la descentralización del conocimiento y el uso de herramientas propias legitima la literatura y los estudios de las regiones denominadas periféricas. Por lo tanto, consideramos utilizar en este ensayo un método narratológico mexicano, no con afán reivindicativo, sino con la visión de reflexionar acerca de la literatura latinoamericana con herramientas propias. Por ello, usaremos la estructura analítica de Lauro Zavala pues en sus trabajos de investigación el autor afirma que su objetivo es:

“proponer la creación de un sistema de fórmulas narrativas de carácter universal que faciliten el análisis de las estrategias estructurales comunes a todos los soportes semióticos (cine, literatura, narrativa gráfica, periodismo, etc.) Estas fórmulas serán ejemplificadas con textos canónicos de la tradición literaria.” (Zavala, 2017; 59)⁶⁶

⁶⁶ “La producción de fórmulas en la narratología cumple al menos tres objetivos disciplinarios: su utilidad metodológica, su alcance universal y su aplicabilidad práctica. La utilidad metodológica de crear fórmulas

Y continúa:

“Esta guía de análisis está sustentada en gran medida en la narratología contemporánea y también se han incorporado aquí elementos provenientes del formalismo ruso, la semiología contemporánea y la lingüística del texto, y se ha puesto a prueba numerosas veces en el salón de clases. Muchos de estos elementos, por la naturaleza de la narrativa en general, también pueden ser utilizados para el análisis de la novela, el cine, la minificción y el cortometraje” (Zavala, 2013;14)

La presente investigación aplica el modelo de análisis literario propuesto por Lauro Zavala y que se compone por la teoría incoativa y la teoría terminativa. Se recurrió a esta teoría por su metodología de aplicación sistemática y su empleo eficaz sobre cualquier tipo de relato corto. Parafraseando a Lauro Zavala, el modelo de análisis formaliza una serie de estrategias para estudiar los componentes de un cuento.

“La estrategia utilizada para elaborar estas fórmulas ha consistido en estudiar los conceptos clave de la tradición narratológica, en particular en la teoría de la novela, la teoría del cuento y la teoría del cine; y al estudiar la teoría incoativa (es decir, la teoría del inicio narrativo) y la teoría terminativa (es decir, la teoría del final narrativo) enmarcadas todas ellas en la aproximación paradigmática (es decir, en la distinción entre narrativa clásica, moderna y posmoderna). De esta manera, estas fórmulas son útiles para analizar cualquier material narrativo en cualquier formato o soporte.” (Zavala, 2017; 59)

Tabla 4

Fórmulas para el análisis literario del modelo paradigmático de Lauro Zavala:

Incoativa clásica	$(PG(t, e) \rightarrow PP(t, e))$
Terminativa clásica	$(C(f) = V(I))$
Incoativa moderna	$(M(i) \neq C(i))$
Terminativa moderna	$(M(f) = \Sigma(f))$
Incoativa postmoderna	$(PM(i) = \Sigma(C(i) + M(i)))$

narrativas es evidente por la necesidad de contar con modelos de análisis que tengan la mayor precisión posible. Su alcance universal consiste en que formalizan una serie de estrategias que están presentes en cualquier material narrativo. Y su aplicabilidad práctica consiste en la posibilidad de su empleo en los procesos de producción narrativa.” (Zavala, 2017; 60)

Terminativa postmoderna	(PM (f) = Σ (C (f), M (f)))
-------------------------	-----------------------------

Fuente: Zavala, Lauro (2017) *Principios de Teoría Narrativa*. México. Ed. Naveluz

Los estudios de narratología proponen diversos métodos de análisis cada uno con terminología propia y conceptos teóricos distintos. Por ejemplo, Leonard Ashley propone nueve componentes para toda narración: “Plot (Estructura), Setting (Espacio), Conflict (Conflicto), Characterization (Personaje), Theme (Tema), Style (Estilo), Effect (Efecto), Point of View (Focalización), y Mood / Tone (Tono)” (Zavala, 2017; 27). Lauro Zavala: “Los demás elementos narrativos del cuento (inicio, lenguaje, ideología, género, intertextualidad) se someten a la lógica interna de los elementos señalados” (Zavala, 2004; 17). Por ello, creamos una tabla de la teoría de Zavala acerca de las características intratextuales para someterlas a análisis narratológico.

Tabla 5

Tabla de elementos de análisis narratológico de Lauro Zavala

1. Título	1.1 ¿Qué significa el título? 1.2 Sintaxis: organización gramatical 1.3 Polisemia: diversas interpretaciones del título 1.4 ¿Cómo se relaciona con el cuento? 1.5 Anclaje externo: umbral con el universo exterior al texto 1.6 Anclaje interno: alusión a elementos del texto
1. Inicio	2.1 ¿Cuál es la función del inicio? 2.2 Extensión y funciones narrativas 2.3 ¿Existe una relación entre inicio y final? 2.4 Intriga de predestinación: anuncio del final
2. Narrador	3.1 ¿Desde qué perspectiva se narra? 3.2 Sintaxis: persona y tiempo gramatical 3.3 Distancia: grado de omnisciencia y participación 3.4 Perspectiva: interna o externa de la acción 3.5 Focalización: qué se menciona, qué se omite 3.6 Tono: intimista, irónico, épico, nostálgico, etc.

3. Personajes	<p>4.1 ¿Quiénes son los personajes?</p> <p>4.2 Personajes planos: arquetipos</p> <p>4.3 Protagonista: personaje focalizador de la atención</p> <p>4.4 Conflicto interior: contradicción entre pensamientos y acciones</p> <p>4.5 Conflicto exterior: oposición entre personajes</p> <p>4.6 Dimensión psicológica: evolución moral del protagonista</p>
4. Lenguaje	<p>5.1 ¿Cómo es el lenguaje del cuento?</p> <p>5.2 Convencionalidad: lenguaje tradicional o experimental</p> <p>5.3 Relaciones: repeticiones, contradicciones, tensiones</p> <p>5.4 Similitudes, polisemia, paradojas</p>
5. Espacio	<p>6.1 ¿Dónde transcurre el cuento?</p> <p>6.2 Determinación: grado de precisión del espacio físico</p> <p>6.3 ¿Qué importancia tiene el espacio y los objetos?</p> <p>6.4 Espacio referencial: dimensión ideológica del cronotopo</p> <p>6.5 Desplazamientos: significación en el desarrollo narrativo</p> <p>6.6 descripción y efecto de realidad</p>
6. Tiempo	<p>7.1 ¿Cuándo ocurre lo narrado?</p> <p>7.2 Tiempo referencial: dimensión histórica del cronotopo</p> <p>7.3 ¿Cuál es la secuencia de los hechos narrados?</p> <p>7.4 Tiempo diegético: duración, frecuencia, orden</p> <p>7.5 Tiempo gramatical: voz narrativa</p>
7. Género	<p>8.1 ¿Cuál es el género al que pertenece el cuento?</p>
8. Intertextualidad	<p>9.1 ¿Qué relaciones intertextuales existen en el cuento?</p> <p>9.2 Intercodicidad: música, pintura, cine, teatro, arquitectura, etc.</p> <p>9.3 Temas: sentido alegórico, metafórico, mítico, irónico, etc.</p>
10. Final	<p>10.1 ¿El final es epifánico?</p> <p>10.2 ¿Qué importancia tiene el final para el cuento?</p>
10. Contexto de interpretación	<p>11.1 ¿En qué condiciones se produce aquello que es interpretado?</p>

Fuente: Zavala, Lauro (2007) *Manual de análisis narrativo. Literario, Cinematografía, Intertextual*. México. Ed. Trillas.

Una vez justificado el uso de nuestra metodología de análisis literario desarrollaremos un ejemplo práctico acorde a la teoría narratológica de Lauro Zavala para que el corpus literario de los cuentos poblanos que proponemos tenga un estudio con conceptos desarrollados por un miembro de la Academia Mexicana de Ciencias. Al respecto de su metodología denominada *Cartografía didáctica como modelo para armar* Zavala indica: “A continuación presento un mapa para el estudio del cuento clásico y moderno, y que puede usarse como referencia en cualquiera de las estrategias señaladas” (Zavala, 2007; 12).

A partir de aquí, y hasta terminar el subtítulo, las cursivas son el método de Zavala y la letra script pertenecen al análisis del cuento con dicha teoría.

3.3 Análisis del cuento

1. Título

Forastero, de Andrea Tovar

8.1) *¿Qué sugiere el título?*

Sugiere la presencia de un ser, o un ente, en un espacio que no le es propio

8.2) *Sintaxis: organización gramatical*

Es un sustantivo que indica una persona, ente o animal inteligente venido de otro lugar

8.3) *Polisemia: diversas interpretaciones del título*

Al ser una palabra la que compone el título es difícil encontrar un sentido polisémico en ella. Antes y después de leer el cuento el significado de la palabra *Forastero* no varía y por ende el sustantivo permanece con su semántica original sin prestarse a otro tipo de interpretación.

8.4) *¿Cómo se relaciona con el cuento?*

El cuento relata la historia de una mujer que paulatinamente pierde el control de su brazo izquierdo; éste empieza a golpearla como si algo externo se hubiera apropiado de esa parte de su anatomía. El forastero que anuncia el título del cuento es el brazo de la narradora intradieética que la golpea y la humilla sin razón aparente. “Pasó de simples humillaciones y violencia moderada a intentos de asesinato. Literalmente, una parte de mí hacía todo lo posible por matarme.” (Tovar, 25)

8.5) *Anclaje externo: umbral con el universo exterior al texto*

Existe una enfermedad neurológica, no transmisible, que la comunidad científica reconoce como el Síndrome de la Mano Ajena (SMA), Síndrome de la Mano Anárquica o Síndrome

de la Mano Autónoma, en el que los pacientes con esta deficiencia presentan síntomas muy marcados en el movimiento de uno de sus miembros superiores y que los pacientes no reconocen como propios. Es como si la mano tuviera consciencia propia y realizara actos punibles sin la aparente intervención de la persona a la que pertenece la mano.

“Es un trastorno neurológico poco frecuente caracterizado por movimientos involuntarios, incontrolables y sin finalidad del miembro afecto. Dichos movimientos, con frecuencia, entran en conflicto o incluso rivalizan con el miembro opuesto (como vestirse con una mano y desvestirse con la otra). El miembro está desinhibido y tiende a dirigirse por estímulos ambientales resultando de ellos conductas de utilización (por ejemplo, el uso estereotipado, desinhibido y espacialmente inadecuado de un objeto). (<https://neurorhb.com/blog-dano-cerebral/sindrome-de-mano-ajena/>)

8.6) *Anclaje interno: alusión a elementos del relato*

El título alude al brazo de la protagonista pues al ser incapaz de controlarlo, éste actúa como un forastero empeñado en incomodarla, hierla e intentar asesinarla. Por lo tanto, el título guarda relación con los elementos internos del relato.

2. Inicio

2.1) *¿Cuál es la función del inicio?*

El cuento “Forastero” inicia con el siguiente planteamiento:

“Recuerdo que estaba sola, completamente relajada, viendo hacia el cielo. Me empecé a ahogar, me hundí hasta el fondo. Por más que nadaba hacia arriba no salía. Desperté atontada. Poco a poco recuperé la conciencia, pero el miedo no se fue. La ansiedad me recorría el cuerpo, sudaba y aún no podía respirar. Comencé a moverme para salir de la confusión del sueño, me pareció que algo me asfixiaba mientras abría los ojos, fui recuperando la fuerza, pasó la agitación y volví a dormir.

Estaba desorientada, pero como es común con los sueños, terminó por desaparecer. Mi brazo izquierdo estaba tenso, al principio no lo advertí, aun así, vi que tenía el puño fuertemente cerrado. Al reparar en ello, sentí un escalofrío, una sensación helada que llegó a mi nuca.” (Tovar, 21)

Según la teoría incoativa de Lauro Zavala, el inicio del cuento pertenece a la función de *suspense narrativo* porque el lector no sabe qué ocurrirá a pesar de que la atmósfera inicial está aderezada con nociones de horror, desconfianza y miedo. En su libro *Principios de*

Teoría narrativa (2017) Lauro Zavala indica que: “En el suspenso narrativo, lo que se suspende es el momento de revelación de la verdad narrativa para el protagonista (...) Suspender la revelación de una verdad (...) no significa cancelar esta revelación, sino que el descubrimiento de esta verdad se pospone” (Zavala, 2017; 63). Por lo tanto, en el texto se sugiere que algo anda mal con la protagonista: su brazo izquierdo tenso y el puño apretado indican que existe una amenaza para su integridad, aunque por el momento la voz narrativa no descubra de donde proviene el peligro que la acecha. Se infiere que el brazo provoca el suspenso.

2.2) *Extensión y funciones narrativas*

La extensión del inicio es acorde a una narración clásica del tipo Ab Ovo. Es decir, el cuento empieza por el principio de la historia y propone un desarrollo secuencial, tal como lo marca la narrativa corta clásica: Planteamiento, Nudo, Clímax y Desenlace. Este planteamiento clásico puede explicarse con la fórmula incoativa para el suspenso:

“El suspenso narrativo consiste en que el espectador (o lector) sabe algo que el personaje ignora. Este principio narrativo, propio de la narración clásica, da lugar a una de las primeras fórmulas narrativas, precisamente la fórmula del suspenso narrativo: (E s, P -s), que se lee de esta manera: el espectador (E), sabe algo (s) que el personaje (P) no sabe (-s)” (Zavala, 2017; 63)

La fórmula correspondiente a la función incoativa de este cuento es: **(E s, P -s)**

2.3) *¿Existe una relación entre inicio y final?*

En este caso sí existe relación directa entre el inicio y el final pues el cuento culmina con la resolución del problema, pero marca la pauta para el desarrollo posterior de un segundo problema que dejará inconcluso con un final abierto.

“Cuando escuché esto, el terror invadió mi cuerpo, sentí nuevamente un escalofrío en la nuca. Estaba segura de que sólo me había dado un machetazo, el dolor me hizo desmayarme. Instintivamente volteé para ver el brazo que aún me quedaba, el derecho, sentí un hueco en el estómago cuando noté que lo tenía paralizado, con el puño fuertemente cerrado, intenté abrirlo sin obtener respuesta.” (Tovar, 28)

La fórmula narratológica que le corresponde a este final es: $(M (f) = \Sigma (f))^{67}$

2.4) *Intriga de predestinación: anuncio del final*

⁶⁷ “El final moderno, M (f), contiene más de un final, Σ (f). El signo Σ debe leerse como muchos o más de uno” (Zavala, 2017; 80)

Es evidente que existe una *intriga de predestinación* debido a que el inicio del cuento anuncia el final pues plantea la amenaza del brazo rígido que encuentra solución al culminar el relato y simultáneamente abre la perspectiva de un nuevo inicio pues en el último párrafo el brazo aparentemente sano presenta los mismos síntomas que su homólogo autónomo.

3. Narrador

3.1) ¿Desde qué perspectiva se narra?

El cuento está narrado desde la primera persona del singular. Es una narradora intradiegetica protagonista pues el síndrome de la mano autónoma está descrito desde la perspectiva del personaje ficticio femenino que relata su experiencia y de quien nunca se revela el nombre. “Salir a comer acompañada o ir al mercado resultaba muy estresante. Mi mano se metía en la comida de mis acompañantes, tiraba vasos o me golpeaba en la cara con los cubiertos. En las tiendas siempre agarraba cosas sin que me diera cuenta, varias veces me detuvieron los guardias.” (Tovar, 24)

3.2) Sintaxis: persona y tiempo gramatical

El cuento se constituye a partir de una voz narrativa en primera persona y el tiempo pasado. Tales elementos gramaticales pertenecen a los narradores de los cuentos del tipo clásico.

3.3) Distancia: grado de omnisciencia y participación

La narración del cuento no tiene grado de omnisciencia debido a que es un relato en primera persona desde una narradora intradiegetica. Por lo tanto, no cuenta con las facilidades de observación que tendría un narrador omnisciente en tercera persona. La voz es protagónica y, por lo tanto, inmanente a la obra.

3.4) Perspectiva: interna o externa a la acción

El cuento se narra desde una perspectiva interna a la acción, y al ser descritas las peripecias por la protagonista la acción influye en la perspectiva del personaje produciéndole lapsos de desesperación cuando la mano toma el control absoluto de sus movimientos. “Hubo también algunas tentativas de ahogamiento; no podía tener cerca objetos punzantes; en una ocasión casi corta mi garganta. Tuve que dejar de conducir mi automóvil. La mano tomaba el volante y trataba de hacerme perder el control.” (Tovar, 25)

3.5) Focalización: qué se menciona, qué se omite

El cuento está narrado desde una focalización interna fija, pues solo es una persona quien, dentro de la diégesis, cuenta los acontecimientos y menciona los comportamientos casi homicidas que su mano practica con ella. Las actitudes, la violencia, las formas de opresión y acorralamiento que su extremidad realiza con la narradora son el *leit motiv* del relato. Se omiten los momentos de baja tensión y, por el contrario, la narradora expone los de beligerancia y enfrentamiento con la intención de mostrar la relación tormentosa que lleva con su propia extremidad, comportamiento motivado por la inestabilidad mental producto de la era contemporánea, la modernidad líquida, en la que ya no puede confiarse en nadie, ni siquiera en el propio cuerpo.

3.6) *Tono: intimista, irónico, épico, nostálgico, etc.*

El tono es victimista. Pues en la mayor parte del cuento la protagonista en vez de buscar soluciones a su problema decide permanecer en estado de alerta, pero no para librarse de su problema sino solo con la finalidad de no morir en el intento. El tono, por lo tanto, coincide con la perspectiva de la víctima.

“Una vez ocurrió cuando estaba a punto de quedarme dormida en el sofá, aún no entraba en sueño profundo y sentí algo frío en la mano, debo mencionar que nunca perdí la sensibilidad, sólo que en un principio no reparé en ello, reaccioné con un sobresalto y me di cuenta de que la mano dañada sostenía una mancuernilla de cuatro kilos que acumulaba polvo bajo el mueble, en ese momento, mi extremidad dirigió un golpe directo a mi frente, esta vez pude esquivarla.” (Tovar, 25)

4. Personajes

4.1) *¿Quiénes son los personajes?*

Personajes protagonistas: la narradora y Forastero. Aunque la segunda es una extremidad de la primera, su actitud y desenvolvimiento nos hace pensar que es un personaje antagonista, igual de importante que la mujer.

Personaje secundario: Abril, amiga de la protagonista

Personajes incidentales: Médicos, hermana, perro, psiquiatras y hierberos

4.2) *Personajes planos: arquetipos*

Según la teoría de Lauro Zavala un personaje arquetipo es un “modelo básico del que se hacen copias (prototipos). Idea de una clase de cosas que representa lo más característico de

esa misma clase.” (Zavala, 2007; 40). Por lo tanto, en el cuento encontramos dos: la víctima y el victimario.

El personaje arquetipo de víctima es la narradora pues durante la trama experimenta situaciones de desgaste psicológico provocadas por su victimario. Es un modelo muy conocido en las películas de terror del tipo de posesiones, solo que el ente siniestro en este cuento no es un demonio; es su propia mano quien intenta dañarla.

El personaje arquetipo de victimario es la mano pues cumple la función de herir e intentar asesinar a la mujer. Resulta curioso que a pesar de que el sustantivo “mano” en español pertenezca al género femenino, el nombre que recibe el victimario sea Forastero, sustantivo masculino, otorgándole al cuento una interpretación de lucha de géneros, tan en boga en estos tiempos. Es decir, Forastero representa la opresión machista, que literalmente le pone la mano encima a una mujer indefensa.

4.3) *Protagonista: personaje focalizador de la atención*

La narradora es una mujer solitaria que desde el principio se muestra nerviosa. Tiene una amiga y familia pero no hay apoyo de las personas que la rodean. Es una víctima perfecta para un tipo de violentador cruel pues sabe que la mujer no recibirá ayuda aunque la busque. Forastero encarna el típico caso de violencia de género pues el abusador no representa un peligro ante la sociedad (en este caso es su propia mano), por lo tanto, somete a su víctima a golpes durante la noche o cuando están solos. Pero no la asesina. Es un personaje sádico que de alguna manera disfruta con extender la agonía de la mujer. Un tema álgido y contemporáneo pues tal como las mujeres abusadas por su pareja, la narradora del cuento también pone distancia con sus seres queridos para vivir, o sobrevivir, a su pesadilla en completa soledad. “Me alejé de mi familia. La última vez que visité a mi hermana, su perro se acercó a mi para jugar, pero mi mano lo sujetó del cuello, yo trataba de liberarlo y no podía, por poco muere, opté por poner distancia.” (Tovar, 24)

4.4) *Conflicto interior: contradicción entre pensamientos y acciones*

El conflicto interior es evidente pues a la protagonista la agrede su propia mano. Es decir, el enemigo es ella misma, o una extremidad que se supone debe servir para apoyarla. Existe una contradicción entre sus pensamientos y su actuar pues la mujer no comprende la razón del maltrato.

“Hubo algunas tentativas de ahogamiento; no podía tener cerca objetos punzantes; en una ocasión casi corta mi lengua. (...) Era una pesadilla. Dormía con el brazo atado a la cama por lo que no descansaba bien. Mi desempeño en el trabajo bajó y llegué a acumular varias faltas administrativas.” (Tovar, 25)

4.5) *Conflicto exterior: oposición entre personajes*

Aunado al antagonismo de los dos personajes protagonistas, los conflictos y oposición de la narradora con los personajes secundarios se dividen en dos tipos: el primero de conflicto y el segundo de apoyo.

Al primer tipo se adscribe el personaje secundario Abril pues ella se opone a la narradora al ser incapaz de comprender lo que le ocurre. Para Abril el comportamiento extraño se debe más a una actitud reprochable de su amiga que a los síntomas inequívocos del Síndrome de la Mano Ajena: “De repente, sentí como me dieron una cachetada. Me quedé pasmada y Abril escupió su trago, -¿estás loca?, ¿qué te sucede? Nuevamente otra cachetada. Deja de hacer eso, -me gritó Abril mientras sujetaba con fuerza mi mano izquierda-.” (Tovar, 22).

Al segundo tipo, el de apoyo, pertenecen los personajes secundarios del gremio médico. Los doctores, psiquiatras y enfermeras, en todo momento se muestran dispuestos a apoyar a la narradora mientras buscan una solución a su enfermedad. Por lo tanto, el conflicto de ellos no es contra la protagonista sino contra el síndrome que la aqueja. “Pasé meses en terapia. Hablé de todo lo que pude sobre mi pasado y mi infancia, develé fantasmas y llegué a una reconciliación personal con la figura de mi difunta madre. Nada cambió. No te desesperes, estas cosas toman tiempo, -me decía la doctora-.” (Tovar, 23)

4.6) *Dimensión psicológica: evolución moral del protagonista*

La evolución moral de la protagonista ocurre cuando, cansada de vivir como víctima de su mano, decide solucionar sus problemas personales por cuenta propia. Tal transformación en la psicología de la protagonista coincide con la estructura Ab Ovo pues el cambio de actitud representa el fin del Nudo y el inicio del Clímax. La ayuda médica no surte el efecto deseado, por lo que la narradora supera su actitud derrotista y con valentía decide dejar de ser una víctima pasiva:

“Totalmente exhausta y aterrada, finalmente decidí que era hora de tomar al toro por los cuernos, -como suelen decir-. Estaba claro que nadie me podía ayudar, si quería seguir viva tenía que hacer algo al respecto. Recordé el machete del abuelo, cuando

mi madre se mudó a la ciudad, mi abuelo se lo dio para que lo tuviera siempre debajo de la cama. Al morir ella yo me quedé con él, lo conservo desde entonces, siempre bien afilado...” (Tovar, 26)

5. Lenguaje

5.1) *¿Cómo es el lenguaje del cuento?*

“Forastero” tiene un lenguaje sencillo, intimista, de fácil interpretación. Es una narración cuya trama transcurre con la secuencia cronológica de los cuentos clásicos. Por lo tanto, la autora no plantea un reto lingüístico para su comprensión pues es un cuento clásico:

“Un cuento literario de carácter clásico es una narración breve donde se cuentan dos historias de manera simultánea, creando así una tensión narrativa que permite organizar estructuralmente el tiempo de manera condensada, y focalizar la atención de forma intensa sobre espacios, objetos, personajes y situaciones.

Esta definición se reconoce la importancia que tienen los elementos centrales de toda narración, que son tiempo y espacio. Y también se enfatiza el hecho de que ambos elementos son controlados por el narrador (quien los focaliza y quien (...) reduce el alcance de esta focalización). La tensión narrativa que define al cuento es creada por la existencia de una historia subterránea que sale a la superficie al final del cuento, y a cuyo efecto en el lector lo llamamos epifanía” (Zavala, 2004; 16)

5.2) *Convencionalidad: lenguaje tradicional o experimental*

Es un lenguaje tradicional que coincide con la trama Ab Ovo del cuento del tipo clásico.

5.3) *Relaciones: repeticiones, contradicciones, tensiones*

Se reiteran sustantivos relacionados con la violencia: armas, sangre, golpes. También hay un interés especial por los verbos que indican dinamismo por lo que tenemos un cuento en el que el lenguaje prioriza los movimientos rápidos y peligrosos: “Con todo el ajetreo de los golpes, aún con la vista nublada, localicé el machete en el suelo, logré alcanzarlo con el brazo izquierdo. Intenté cortar a mi atacante, logró quitarse en el último momento. Lancé un golpe tras otro, pero siempre me esquivaba...” (Tovar, 27)

5.4) *Similitudes, polisemia, paradojas*

Hay pocos ejemplos de polisemia en el texto. Salvo por la frase “tomar al toro por los cuernos” (Tovar, 25), el cuento utiliza una expresión directa, sin metáforas. Es una narrativa de lo inmediato y lo tangible. No cae en ejercicios del tipo “prosa poética”. La narradora

prioriza la expresión denotativa antes que la connotativa. La prosa con la que describe el desequilibrio mental que padece la protagonista no tiene adornos.

6. Espacio

6.1) *¿Dónde transcurre el cuento?*

Las vicisitudes del cuento transcurren en una ciudad de la que jamás se expresa el nombre. Aunque en un momento del relato, la acción ocurre fugazmente en la comunidad Puente Jula, Veracruz, a donde la protagonista viaja para encontrar remedio a su mal mediante el hechizo de los brujos del tipo de Catemaco: “Me hicieron limpias con hierbas, piedras calientes, alcohol y escupitajos. Me curaron el espanto, llamaron a mi sombra, me rezaron, me cantaron, me sacaron al demonio y varias supuestas posesiones. Nada funcionó, era como si el brazo se burlara de mi...” (Tovar, 24). La trama regresa a la ciudad sin denominación.

6.2) *Determinación: grado de precisión del espacio físico*

Dentro de la ciudad sin nombre donde ocurre el relato encontramos cuatro lugares específicos: la habitación de la narradora, el restaurante donde come con su amiga Abril, la casa de su hermana donde maltrata al perro y finalmente el hospital donde despierta luego de cortar su propio brazo para que Forastero deje de atormentarla. Son lugares muy delimitados que, excepto por el restaurante, muestran a la narradora intradiegetica en espacios íntimos, solitarios y silenciosos: vulnerables.

6.3) *¿Qué importancia tiene el espacio y los objetos?*

Los espacios adquieren una doble función. Por una parte, son lugares de refugio, seguros, intimistas (la habitación de la narradora, por ejemplo) donde supuestamente las personas pueden sentirse a salvo de los peligros que acechan en el mundo exterior. No obstante, la segunda función de estos espacios, y ahí radica lo siniestro del cuento, es que por las noches se transforman en lugares de violencia, abuso y amenaza. Forastero ataca a la narradora en su hogar. Por lo que entendemos que el personaje protagónico no tiene la tranquilidad ni siquiera de pernoctar en su propia casa, tal como las mujeres que sufren violencia de género y son víctimas del abuso físico y psicológico por parte de sus esposos. Recordemos que la narradora llama a su mano con un sustantivo masculino: Forastero. Ella duerme con el brazo amarrado a la cama para que no la dañe. Ella duerme con su enemigo.

6.4) *Espacio referencial: dimensión ideológica del cronotopo*

El espacio en este cuento es una construcción siniestra porque tanto el hogar como el cuerpo se vuelven contra la protagonista para aturdira y violentarla. Desde Sigmund Freud sabemos que lo siniestro tiene relación con lo familiar, lo conocido, lo que en teoría debiera provocar paz y estabilidad emocional al individuo. Al no cumplirse esta premisa, lo siniestro atemoriza porque el individuo no encuentra refugio en aquello que conoce y ama. No existe nada más conocido para el individuo que el hogar o el cuerpo. Por lo tanto, si el cuerpo ataca autónomamente a la protagonista en la intimidad de su habitación es seguro que ésta no tiene nada a qué asirse afectiva y emocionalmente. Queda completamente sola, a merced de su antagonista, tal como la quería Forastero. Al respecto, el creador del psicoanálisis en su ensayo *Lo siniestro* declara que: “Puede ser verdad que lo unheimlich, lo siniestro, sea lo Heimlich-Heimisch, lo “íntimo-hogareño” que ha sido reprimido y ha retornado de la represión.” (Freud, 2500). Por lo tanto, entendemos que el espacio en el relato también tiene una función transgresora pues la mujer no está segura ni siquiera en su propia casa: “Por la noche, me despertaba jalándome las sábanas, inclusive llegué a romperlas en el forcejeo.” (Tovar, 24)

6.5) *Desplazamientos: significación en el desarrollo narrativo*

Los desplazamientos dentro de la diégesis tienen una única función: pedir ayuda. La narradora se mueve de un espacio a otro para buscar apoyo. Va al restaurante para buscar refugio en su amistad con Abril, también acude a casa de su hermana por lo mismo, incluso al viajar a Puente Jula la protagonista tiene la intención de curar su enfermedad mediante la brujería de un chamán. A la narradora la atacan en su hogar, por lo tanto, se mueve de ahí para cambiar su desgracia. Al final, ya sin el brazo izquierdo, mismo que se arrancó con un machete durante una pelea, la narradora despierta en un hospital donde curan sus heridas.

6.6) *Objetivos: descripción y efecto de realidad*

El cuento se construye a partir de una voz narrativa realista. La construcción discursiva tiende a un efecto explícito. Además, es una narrativa que se inclina más por la reflexión de los procesos psicológicos que le ocurren a la protagonista, antes que por la descripción del paisaje o la prosopografía de otros personajes. Por ejemplo, ignoramos de qué raza es el perro, no sabemos la complexión de Abril, ni tampoco el rostro de la protagonista. Pero si existen nociones con las que se podría inferir la etopeya de cada uno.

7. Tiempo

7.1) *¿Cuándo ocurre lo narrado?*

No se especifica el tiempo objetivo en el que transcurre la trama. Pero puede ser entre dos meses y un año. No queda claro pues para referirse al tiempo la autora utiliza frases como “Pasado un tiempo” (Tovar, 22), “pasados unos días” (Tovar, 22) “Pasé meses en terapia” (Tovar, 23).

7.2) *Tiempo referencial: dimensión histórica del cronotopo*

Por las nociones contextuales que se adivinan en la trama se infiere que el cronotopo de esta narración se ubica en algún momento entre el siglo XX y lo que va del XXI. A finales del siglo XX con la discusión en torno a la liberación femenina las mujeres empezaron a vivir solas en casas propias, cosa que en el siglo XIX no se acostumbraba. Es decir, el cuento devela la circunstancia de que hay mujeres con trabajos propios. La narradora menciona que trabaja y es autosuficiente, pero no lo hace con presunción sino con normalidad. Por lo que inferimos que el cuento está ubicado cronotopicamente después de la década de 1990, cuando ya existían muchas féminas en puestos laborales. También está el hecho de que en el cuento se mencionan psiquiatras y automóviles, pero no celulares, computadoras, internet o redes sociales, por lo que no es posible ubicarlo en la actualidad.

7.3) *¿Cuál es la secuencia de los hechos narrados?*

1) La narradora tiene una pesadilla, 2) La narradora descubre que tiene un lápiz clavado en la pierna, 3) La narradora sale a beber vino con su amiga Abril, 4) La narradora se golpea la cara sin razón aparente, 5) La narradora tiene lapsus extraños debido al Síndrome de la Mano Autónoma, 6) La narradora va a terapia, 7) Las cosas empeoran, 8) La narradora intenta ahorcar al perro de su hermana, 9) La narradora realiza un viaje a Puente de Jula, Veracruz, para limpiarse con brujería, 10) La narradora sufre intentos de homicidio por su propia mano, 11) La narradora busca un machete bajo su cama, 12) La narradora forcejea con Forastero, 13) La narradora logra cortarse el brazo luego de una brutal pelea, 14) La narradora despierta en el hospital amarrada a la cama, 15) A la narradora le falta un brazo, pero con terror se percata que el que le queda empieza con los mismos síntomas que tuvo Forastero al inicio.

7.4) *Tiempo diegético: duración, frecuencia, orden*

Es una narración clásica con trama en formato Ab Ovo: Planteamiento, Nudo, Clímax y Desenlace. Sin prolepsis ni analepsis. Es una narración que plantea un discurso fragmentado, pero cronológicamente ordenado.

7.5) *Tiempo gramatical: voz narrativa*

La voz narrativa está en primera persona del singular y está narrado en tiempo pasado.

8. Género

8.1) *¿Cuál es el género al que pertenece el cuento?*

Género: Narrativo.

Subgénero: Cuento

Tipología: Terror

Modalidad: Trágico

9. Intertextualidad

9.1) *¿Qué relaciones intertextuales existen en el texto?*⁶⁸

Una intertextualidad evidente, que no la única, se encuentra en el relato de terror “La mano desollada”, escrito en el siglo XIX por el francés Guy de Maupassant. En ese cuento se relata la historia de una mano autónoma que perteneció a un asesino de Normandía y que un estudiante lleva con sus amigos para posteriormente ser asesinado por ella.

“Ninguno ha adivinado. Vengo de P., en Normandía, adónde fui a pasar ocho días y de donde traigo un asesino de mis amigos, que os pido permiso para presentaros - explicó.

Y dichas estas palabras extrajo de su bolsillo una mano desollada. Era una mano horrenda, negra, seca, muy larga y como crispada; los músculos, de un vigor extraordinario, estaban retenidos en el interior y el exterior por una tira de piel apergaminada; las uñas, amarillas y estrechas, se aguzaban en los extremos de los

⁶⁸ Al respecto de la intertextualidad Lauro Zavala escribe: “Todo texto está en deuda con otros textos, y no hay nada nuevo en el espacio de la significación intertextual. Todo texto, a su vez, es parte de un conjunto de reglas de la enunciación a las que podríamos llamar discurso (...) Así, todo estudio intertextual es un estudio de interdiscursividad y (...) todo proceso intertextual es también un proceso de inter(con)textualidad. Es decir, estudiar las relaciones entre textos e intertextos (...) es también estudiar las relaciones entre diferentes contextos de significación.” (Zavala, 2007; 30)

dedos. Aquello tenía el aire, a una legua de distancia, de haber pertenecido a un criminal.” (VV.AA. 1980; 91)

Guy de Maupassant relata, a través de su personaje, los crímenes que se le imputan a la mano y que corresponden en muchos aspectos con el modus operandi descrito por Andrea Tovar para la mano de su cuento. Existen similitudes especialmente cuando Forastero intenta ahorcar a la narradora. De haber cumplido su cometido probablemente hubiéramos leído en el cuento de Tovar una escena parecida a la que describe Maupassant:

“El informe del doctor Bourdeau, quien fue llamado inmediatamente, aclara que el agresor debió estar dotado de una fuerza prodigiosa y tuvo que tener una mano extraordinariamente delgada y nerviosa, puesto que los dedos dejaron en el cuello como cinco orificios de bala, y casi se habían reunido a través de la carne. No hay indicios del móvil del crimen, ni de quien pueda ser el autor.” (VV.AA. 1980; 98)

No es la única mano autónoma en la literatura occidental. También hay otro ejemplo de intertextualidad en el poema *Por una bofetada dada a una dama*, del poeta Francisco de Aldana (1537-1578) donde dice:

“¡Oh mano convertida en duro hielo,
turbadora mortal de mi alegría!,
¿podistes, mano, escurecer mi día,
turbar mi paz, robar su luz al cielo?” (Aldana, 188)

El poeta continúa quejándose por golpear sin intención a una dama. Una visión superficial podría hacer pensar al lector que el poema solo es un artificio verbal, que no hay tal autonomía en la mano ofensiva. Pero la obra de Aldana está plagada de referencias a miembros autónomos de su cuerpo, como el poema *Diálogo entre Cabeza y Pie* en el que sus miembros mantienen una conversación mientras el poeta duerme:

“Conversación que en la cama,
entre un pie despedazado
de un mosquetazo pasado,
y la cabeza, su ama,
pasó de golfo lanzado.
Para decir la verdad,
Era el pie una mala pieza
Y no buena la cabeza.

Lo que se sigue notad,
Que el antifona ya empieza” (Aldana, 385)

9.2) *Intercodicidad: música, pintura, cine, teatro, arquitectura, etc.*

En el cine existen dos intercodicidades. El Síndrome de la Mano Autónoma (SMA) tiene un referente en la película *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), donde en una escena la mano autónoma del Dr. Strangelove lo ataca, tal como Forastero ataca a la narradora del cuento de Andrea Tovar. Otra intercodicidad se encuentra en las películas de *The Addams Family*. El personaje *Dedos* es una mano autónoma que hace las veces de servidumbre de la extraña familia.

9.3) *Temas: sentido alegórico, metafórico, mítico, irónico, etc.*

El cuento Forastero, de Andrea Tovar, tiene un sentido alegórico. En el *Diccionario de la Literatura*, de Federico Carlos Sáinz y Robles, se define el concepto de la siguiente manera: “ALEGORÍA. Figura retórica y género literario. Etimológicamente esta palabra deriva de ἄλλη, otro, y ἀγορία, discurso, significando: discurso que hace entender otro. Como figura retórica, alegoría consiste en sustituir un objeto verdadero por otro que lo evoca.” (Sáinz y Robles, 36). Forastero sustituye la violencia machista. Es decir, los golpes y las vejaciones que la mano hace pasar a la narradora representan alegóricamente los golpes de un varón maltratador. La clave para entenderlo está en el nombre masculino que tiene el agresor y el entorno familiar donde se desarrolla su violencia.

10. Final

10.1) *¿El final es epifánico?*

En su *Glosario para el estudio del cuento* Lauro Zavala define la epifanía como la “Súbita revelación de una verdad narrativa, ya sea al personaje o al lector. En el cuento clásico la epifanía está dirigida simultáneamente a ambos y surge sólo en las últimas líneas del texto.” (Zavala, 2007; 57). El final del cuento “Forastero” es epifánico pues revela una verdad ficcional tanto a la narradora intradieгética como al lector. “Instintivamente volteeé para ver el brazo que aún me quedaba, el derecho, sentí un hueco en el estómago cuando noté que lo tenía paralizado, con el puño fuertemente cerrado, intenté abrirlo sin obtener respuesta.” (Tovar, 28). Esta verdad es que, aunque la protagonista se arrancó el brazo izquierdo a

machetazos, Forastero de alguna manera se apropió también de su brazo derecho: es decir, el peligro de morir sigue latente.

Lauro Zavala distingue tres tipos de cuentos: el cuento clásico, el cuento moderno y el cuento postmoderno⁶⁹. “Forastero” tiene un final moderno⁷⁰, del tipo epifánico abierto que se representa con la siguiente fórmula terminativa: $(M(f) = \Sigma(f))$ ⁷¹

10.2) *¿Qué importancia tiene el final en este cuento?*

El final es importante porque cierra con la derrota del primer forastero, cuando la narradora logra cortarse el brazo a machetazos, y también deja abierta la posibilidad de continuar con una segunda parte en la que la mano autónoma ahora sea la derecha. Por lo tanto, el final es una especie de vórtice que resuelve el primer problema planteado en el núcleo narrativo, pero propone una secuela igual de violenta pero que ya no se cuenta.

11. Contextos de interpretación

11.1) *¿En qué condiciones se produce aquello que es interpretado?*

El contexto histórico que enmarca la producción de este cuento es el inicio de la tercera década del siglo XXI, la cual está marcada, entre muchas otras cosas, por el discurso de la lucha feminista para alcanzar la equidad de género. Tal lucha se lleva a cabo visibilizando ciertos comportamientos propios del heterofalocentrismo patriarcal que concibe como un objeto a las mujeres y las mantiene sometidas mediante distintas herramientas de opresión como la violencia física, sexual, económica y psicológica. El antagonista del cuento “Forastero” es un símbolo de la virilidad opresora pues, aunque es parte del cuerpo femenino, no duda en utilizar su fuerza para mantener aterrada a la protagonista. Raman Selden afirma que: “Una obra de arte de cualquier periodo conquista su calidad expresando un alto nivel de consciencia social, revelando un sentido de las condiciones y sentimientos sociales

⁶⁹ “El cuento clásico tiene una estructura secuencial, es decir, se desarrolla de tal manera que la historia (aquello que se narra) coincide con el discurso (la manera de narrarlo). En cambio, el cuento moderno tiene una estructura fragmentaria. Y el cuento posmoderno está formado por simulacros de secuencialidad y fragmentación” (Zavala, 2004; 13)

⁷⁰ “El cuento de carácter moderno (...) se caracteriza por la multiplicación, la neutralización o el carácter implícito de la epifanía, así como una asincronía deliberada entre la secuencia de los hechos narrados (historia) y la presentación de estos hechos (discurso). La segunda historia permanece implícita, y el texto requiere una lectura entre líneas o varias relecturas irónicas” (Zavala, 2004; 17)

⁷¹ “El final moderno, $M(f)$, contiene más de un final, $\Sigma(f)$.” (Zavala, 2017; 80)

verdaderos de una época concreta.” (Selden, 37). En otras palabras: la creación de los textos literarios se basa

“en “estructuras mentales transindividuales” pertenecientes a grupos (o clases) particulares. Estas “concepciones de mundo” están en proceso continuo de elaboración y disolución por parte de los grupos sociales a medida que éstos adaptan su imagen mental del mundo en respuesta a la realidad cambiante.” (Selden, 51)

Por lo tanto, la idea de conflicto y beligerancia entre los géneros, al ser un tema de álgido debate actual, es el marco ideológico del cuento analizado.

CONCLUSIONES

- Los estudios acerca de literatura mexicana se concentran en la producción literaria de autores radicados en la capital del país. Ciudad de México es el campo cultural idóneo para que cuentistas de toda la república migren a la urbe centralista para ser publicados por las editoriales de mayor prestigio en la nación.
- El cuento poblano contemporáneo tiene un carácter periférico en la literatura mexicana debido a la escasez de análisis metodológicos aplicados a la narrativa escrita en la entidad. El cuento angelopolitano en general carece de una crítica que legitime su existencia en el plano cultural.
- Estudiar a las y los cuentistas locales motivará la consciencia de que dentro de la literatura universal existe la literatura regional. Es la literatura del aquí y el ahora. Porque lo global se experimenta en lo local.

ESPACIO

- El espacio narrativo en la literatura es una ficción autónoma que se construye dentro de la diégesis. A pesar de que en algunos cuentos encontramos referencias a ciudades, pueblos o mares que se ubican en un mapa real, el espacio literario guarda poca relación con los lugares geográficos que sirvieron de influencia para crearlo.
- El espacio de la diégesis es un cúmulo de opiniones, visiones de mundo, valoraciones e incluso prejuicios de los escritores con respecto a los sitios que describen.
- El espacio no es el vacío que espera llenarse con la acción de los personajes; el espacio ya es un discurso que se enriquece con la trama que alberga, pues comunica, por sí mismo, símbolos, ideas, jerarquías e interpretaciones de mundo.
- En el espacio literario se identifican valores ideológicos y patrones culturales que lo convierten en un panorama de ideas sugeridas.
- La catedral y el zócalo perviven en la literatura escrita por los autores oriundos de Puebla. La literatura escrita en esta población es urbana y metropolitana porque el espacio de sus historias está relacionado con edificios históricos y calles céntricas en gran número de cuentos.

- El espacio físico real (el referente geográfico tangible) y el espacio narrativo (o espacio literario) son distintos, pues aunque el segundo tiene relación con el primero se estudia como una entidad independiente debido a que es una categoría del tejido ficcional que sustenta toda obra literaria y por lo tanto es autónomo al contexto de su génesis.
- La ciudad de Puebla como espacio real es representada como espacio ficcional en los cuentos que hablan de ella. No es la misma pues ya pasó por el filtro de valores axiológicos, ideológicos y morales que constituyen la mentalidad del autor o autora.
- La clase social, el grado de estudios, la edad, el género, incluso la historia de vida y las condiciones del momento histórico influyen en la visión de mundo desde la que el autor construye su historia y los espacios ficcionalizados varían según la formación de quien escriba.
- El espacio ficcional expone la apreciación individual del creador literario y un panorama de significación donde se adivina la cultura y sociedad desde donde se escribe.
- Si la cultura desde donde se gesta la literatura poblana es una con profundas raíces novohispanas, donde la religión y el conservadurismo se adhieren al imaginario popular, no es de extrañar que muchos de los cuentos producidos en la urbe ocurran en lugares arquitectónicos relacionados con el poder eclesiástico.
- Los espacios urbanos de la literatura poblana se convierten en lugares semantizados por un proceso de significación que les otorga un sitio importante en el imaginario popular y en la representación ficticia que el narrador o narradora haga de ellos, pues los autores son parte de una sociedad que les enseña sus símbolos y la manera de entenderlos.
- Los lugares no son sitios vacíos de sentido. Al contrario, algunos son tan importantes para el creador o creadora que suelen aparecer en diversas obras literarias incluso como estereotipos, sin importar la corriente artística o la época de su producción. Así como todas las urbes ficcionalizadas tienen sus propios lugares iconográficos, en Puebla se enlista la catedral y el zócalo debido a su aparición reiterada en las ficciones escritas acerca y en la Angelópolis. En los cuentos poblanos estos dos lugares aparecen una y otra vez como una marca distintiva del gremio literario en Puebla.

- La literatura poblana no se circunscribe exclusivamente al lugar conocido como centro histórico, pues hay ejemplos que rompen con esta condición de pretensiones identitarias. Pero también es cierto que la narrativa poblana tiene una constante en el tema de narrar o describir ciertos lugares entrañables de la sociedad por el horizonte de expectativas heredado históricamente a las y los escritores y por el poder de significación que el edificio conocido como la catedral, y la plaza contigua denominada zócalo, ejerce sobre la creación artística en la Angelópolis.
- En antologías de cuentos o poemas, o estudios literarios de diversa índole, la mayor cantidad de autores son capitalinos, desdeñando a las expresiones de otras entidades y relegándolos al ostracismo.
- El sistema cultural compuesto por la industria editorial, las becas gubernamentales, la difusión institucional y los autores y autoras dan cuenta de una relación jerárquica, de índole piramidal, entre el centro del país, específicamente la capital, y los estados a los que intenta borrar, y muchas veces logra hacerlo con éxito, expresiones literarias que escapan al dominio del poder central.
- La literatura poblana por su cercanía con el centro hegemónico de la cultura mexicana ha sido duramente erradicada incluso de su propio mapa. Por ejemplo, en una antología de literatura poblana el 62.5% de los antologados son originarios de otras partes, en su mayoría de Ciudad de México, mientras el 37.5% son poblanos.
- La subrepresentación es incomprensible pues las facultades de letras de al menos tres distintas universidades rebosan de estudiantes que escriben cuentos, pero no hay cabida para las voces poblanas ni siquiera en las editoriales del campo cultural al que debieran pertenecer. El lugar fue tomado por escritores y escritoras oriundos del centro del poder cultural y eso es consecuencia del esquema de sometimiento del sistema cultural mexicano que se inclina por el esquema dendrítico, donde el discurso literario hegemónico es el de la capital y los demás son periféricos a ella.
- La literatura no es un fenómeno aislado de otros sistemas sociales que estructuran el pensamiento de las comunidades humanas. Para Bourdieu la literatura es un campo que depende estrechamente del campo social. Las ediciones, los títulos, incluso las y los escritores que triunfan o son condenados al ostracismo son producto del sistema de relaciones de poder que impera en el momento de la génesis literaria.

- Las instituciones culturales, las revistas, periódicos, editoriales y universidades juegan un papel de capital importancia pues son ellos quienes deciden qué discursos legitimar y cuales despreciar; definen el gusto de las masas al presentar ciertas tendencias como las adecuadas o canónicas, también cortan o impulsan la carrera de los artistas en el complejo panorama de las relaciones de capital cultural. En el caso de Puebla, los institutos “legitimadores” de literatura son la Secretaria de Cultura, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, principalmente, aunque no los únicos. No es accidental que cada una de las instituciones antes mencionadas cuenta con su propia editorial desde donde impulsa y promociona a ciertos autores en detrimento de otros. También existen revistas como Círculo de poesía y espacios como el Complejo Cultural Universitario donde la legitimación ocurre.
- El campo cultural poblano está conformado por autores, instituciones públicas y privadas, editoriales, el mercado editorial, librerías, lectores, universidades, crítica y teoría literaria.
- Según la teoría marxista la economía productiva es el eje rector de las relaciones interpersonales dentro del sistema social. No solo define las actividades de las clases sociales, tiene injerencia en los sistemas públicos como la educación o la política, y también es el motivo de conformación de otros elementos que actúan, y fluctúan, dentro de la cultura tales como el arte. En este sentido, la literatura no está desprovista de influencia del sector económico debido a que el mercado motiva la industria editorial (con ediciones, premios, ferias del libro, crítica, comercio internacional y posicionamiento de determinados valores) a tal punto que las letras se consolidan como una especie de capital cultural no del todo independiente del capital económico.
- La conformación del canon se relaciona con el nivel económico de las potencias creadoras que si bien no son las únicas que escriben discursos propios sí tienen una industria desarrollada y un capital cultural de fuerte raigambre histórica para reproducir y perpetuar esta relación desigual.
- El poderío económico sustenta la producción de valores literarios para competir en el mercado internacional.

- El panorama literario internacional recuerda en gran medida a la teoría económica del capitalismo periférico, pues ambas comparten un centro que influye y rige el desarrollo de los países (o literaturas) periféricos a él y, por ende, subordinados.
- En estas relaciones de poder literario entre los países la economía juega un papel preponderante pues mientras los países centrales, como Francia, tienen los recursos financieros para incrementar su capital artístico, otros carecen de infraestructura para generar un clima cultural similar.
- Los grandes referentes literarios coinciden con los países hegemónicos de la economía mundial y los países periféricos parecen no ocuparse por desarrollar una industria cultural fuerte con miras a la exportación y el dialogo y prefieren, quizá por comodidad y aunado a la falta de recursos, continuar en un estado pasivo, importando los productos textuales para satisfacer sus librerías, universidades y bibliotecas.
- El caso de la ciudad de Puebla, (un escenario periférico dentro de la literatura mexicana que a su vez es periférica en la *República mundial de las letras*) no hay espacios en la prensa para hablar de libros. Periódicos como El sol de Puebla, Diario Cambio, o Puebla en línea, ampliamente consumidos por el público angelopolitano, no tienen espacios para crítica ni promoción literaria. El problema se comparte en las universidades poblanas pues no existe interés por estudiar las letras locales.
- Obtener crédito cultural para explotar poder blando ha sido una de las metas de la industria editorial en los países desarrollados. Los países hegemónicos saben que resulta más barato y eficaz promover entre las naciones menos poderosas sus ideas culturales a través del arte y con ello abrir los mercados tanto literario como bursátil, que enviar una flotilla de cazas o portaviones para obligar a una nación a comprar sus productos. En este afán de dominio, las guerras abren heridas que a pesar de mucho tiempo no cicatrizan fácilmente, pero si bombardean al estado periférico con productos culturales, la asimilación del mercado de productos de consumo será mucho más sencilla y al no ser obligatoria, aparentemente, la población del país sometido la consumirá con agrado y buscará más creando así el panorama idóneo para mantener la hegemonía política, económica y cultural.
- En la ciudad de Puebla se enseña literatura a nivel licenciatura en tres instituciones: la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), la Universidad De Las

América Puebla (UDLAP) y la Universidad Iberoamericana (IBERO). Las carreras son Lingüística y Literatura Hispánica (BUAP), Literatura (UDLAP) y Filosofía y Literatura (IBERO). En ninguna de las tres instituciones de educación superior existe en su mapa curricular una materia enfocada a estudiar el fenómeno de la literatura local, entendida como los discursos escritos por autoras y autores oriundos o a vecindados en la entidad poblana.

- En otras latitudes existen instituciones que, a la par de enseñar el canon literario mundial, se enfocan en preservar sus valores locales sin que eso signifique caer en el fanatismo nacional, sino más bien este tipo de estudios funcionan para legitimar el discurso literario de sus creadores y, con ello, mantenerlos en el centro del campo literario, en detrimento de las literaturas periféricas que muchas veces no solo son marginadas por el centro, sino que ellas mismas desconocen sus propios valores literarios al no estudiarlos, condenándose a la desventaja por dos razones: su periferia motivada por factores económicos y políticos, más que por cuestiones de calidad, y el desconocimiento de sí mismas. El centro es el rector de los discursos porque se analiza a sí mismo y exporta esa visión a las instituciones periféricas
- En Puebla, como en otras ciudades periféricas del campo cultural mundial, no existe una asignatura equivalente. Tal actitud tiene que ver con la teoría del *Soft Power* que en este caso utiliza a la literatura como una herramienta de dominio transnacional.
- Esta tesis propone la creación de un programa de estudio que priorice el modelo narratológico de Lauro Zavala para analizar en las universidades poblanas el cuento local ya que no existe un curso con esas características y por lo tanto se continúa con una tendencia a la marginación de los valores literarios de la entidad.

NÚMEROS

- En las últimas dos décadas y media autores poblanos, o afincados en la Angelópolis, publicaron narrativa corta en al menos diez editoriales de las cuales la de mayor difusión para las letras poblanas contemporáneas es la Dirección de Fomento Editorial de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) con 48 títulos de cuento, la sigue el Gobierno del Estado de Puebla con 21 títulos de cuento, la editorial de Educación y Cultura con 11, el Instituto Municipal de Arte y Cultura de

Puebla (IMACP) con 10, el Fondo Editorial Tierra Adentro (FETA) con 7 y los 55 títulos restantes se reparten en otras editoriales tanto dentro de la ciudad como externas, dando un total de 152 títulos de cuento.

- Las publicaciones tienen un marcado predominio del género masculino pues se computaron 63 escritores poblanos, de los cuales 45 son varones y 18 son mujeres. Tal escenario muestra una disparidad de género en la literatura poblana. Por cada escritora poblana publicada existen en promedio 2.5 escritores varones publicados.
- En los últimos tres años esta tendencia se está revirtiendo. Por ejemplo, la editorial del Gobierno del Estado de Puebla en 2020 publicó 2 mujeres cuentistas por cada hombre.
- Es elevado el número de antologías de cuento que se publican en la Angelópolis. En 2011 de los 7 libros de cuento que se editaron 4 son antologías y el resto propuestas individuales. Esto significa que en ese año el 57.1% de ediciones fueron grupales. Las antologías tienen ventajas como la pluralidad de estilos, la diversidad de temas, el número de participantes, el descubrimiento de nuevas plumas, la reafirmación de otras, incluso sirven para conocer el mapa de la literatura en un lapso definido y seguir la pista de las y los autores a través del tiempo: quiénes se mantuvieron vigentes y quiénes desaparecieron del panorama cultural a través de los años.
- En el período 1995-2022 se publicaron en Puebla 28 antologías de cuento y 124 libros de autores individuales, lo que representa el 22.5% del catálogo total. Un número grande si consideramos que la mayoría de antologías repiten los nombres de los participantes una y otra vez, en menoscabo de los nuevos autores quienes tienen que bregar contracorriente para, con suerte, aparecer al menos en una antología, ya no se diga con un libro individual. Una antología también es una herramienta del canon literario para conservar el poder del campo cultural.
- El canon literario se entiende como el grupo de personas influyentes que ostentan un lugar privilegiado en el campo cultural al que pertenecen y desde el que perfilan y acrecientan su obra amparados en la trayectoria que los precede.
- Canon del cuento poblano: Beatriz Meyer, 7 libros (11.1%); Alejandro Badillo, 7 libros (11.1%); Gabriel Wolfson, 6 libros (9.5%); Alejandro Meneses, 5 libros (7.9%); Federico Vite, 5 libros (7.9%); Isa González, 4 libros (6.3%); José Luis

Zárate, 4 libros (6.3%); José Sánchez Carbó, 4 libros (6.3%); Pedro Ángel Palou, 3 libros (4.7%); Mario Calderón, 3 libros (4.7%); Jorge Arturo Abascal Andrade, 3 libros (4.7%); Judith Castañeda, 3 libros (4.7%); Víctor Arellano, 3 libros (4.7%); Juan Sebastián Gatti, 3 libros (4.7%) y Gerardo Horacio Porcayo, 3 libros (4.7%).

- La narrativa corta poblana tiene altibajos en cuanto a ediciones. Hay años en los que los cuentos ganan terreno a las novelas en las casas editoriales y otros en que casi no son publicados. El mercado editorial tiene lapsos de bonanza y de contracción
- De 1995 a la fecha se publicaron centenar y medio de títulos del subgénero cuento. En este lapso convivieron al menos seis generaciones de autores.
- Ningún autor nacido en la década de 1920–1929 publicó un libro de cuentos de 1995 a 2022; las generaciones 1950–1959 y 1960–1969 tienen exactamente el mismo número de autores distribuidos por igual en ambos géneros; la generación más numerosa de la cuentística poblana es la de 1970–1979. No obstante, a pesar de ser la más numerosa aún no le pertenece el canon de la literatura poblana pues éste pertenece a la generación de 1960-1969. La generación 1980–1989 es la más equitativa pues cada género está representado por cinco propuestas. La generación 1990–1999 está representada por tres individuos que publicaron libros individuales, pero seguramente en próximos años, o quizá este mismo año, aumentará de número.

ANÁLISIS

- Un método de análisis que se conforme por la rigurosidad, replicabilidad y sustento teórico motivará a concebir la literatura no solo como una expresión subjetiva de carácter estético, sino como un sistema de elementos configurados de tal modo que producen significado tanto interna como externamente. El significado interno es la trama inteligible, el mensaje literario de lo que se cuenta, y que está conformado por características reconocibles dentro del texto que, al actuar en conjunto, emiten una ficción que provoca interacción a distintos niveles con el lector que van desde la emotividad hasta la reflexión pasando por otros niveles cognitivos como la memoria, la evaluación, la aplicabilidad, el análisis y la creación de nuevos mensajes. El significado externo se construye a partir de la comparación entre los elementos del discurso literario y las circunstancias contextuales desde donde se emite o recibe. La

literatura nunca es ajena a su coyuntura histórica, tanto en el momento de la creación como en el de la recepción

- Desarrollar un sistema científico de interpretación de los textos literarios es una necesidad de primer orden para entender los elementos vinculados que se congregan en la expresión humana más compleja, también conocida como literatura, donde se narra no solo lo que ocurre en la realidad del individuo, sino que es un mensaje ficticio que dentro de sí mismo produce un sentido que lo trasciende y, a pesar de ser un artificio de la imaginación, refleja las condiciones sociales que sirvieron como sustrato al momento de su creación
- Un cuento no es una expresión aislada del conocimiento humano. Más bien comunica la complicada red de estructuras lingüísticas y culturales que posibilitan la narración.
- Analizar metodológicamente un texto narrativo presupone la habilidad de construir significado a través de un proceso de interpretación basado en el análisis de elementos constitutivos presentes en todas las narraciones. Aquellos especialistas que apliquen un método científico a varios ejemplos literarios requerirán el uso exhaustivo de herramientas de análisis que sean susceptibles de adaptarse a un corpus heterogéneo y numeroso de textos sin importar la época de su origen, la estructura de su trama ni el tema que traten. Es decir, tales herramientas deben ser de uso universal.
- Es esencial el estudio de la narrativa porque los seres humanos cuentan historias todo el tiempo ya sean ficticias o reales. Lo mismo en un libro, un noticiario, que en una serie fotográfica, una película, un recuerdo, un videojuego, un sueño, las redes sociales, etc. La comprensión del mundo se erige en torno a los discursos narrativos que se cuentan y que son secuencias de significados que producen un sentido mayor y más amplio que trasciende la palabra escrita y el símbolo emitido.
- Es indispensable crear una red de entendimiento teórico entre críticos latinoamericanos con el fin de superar el discurso de la distinción centro (Europa) y periferia (Latinoamérica) que desde múltiples métodos coopta y mantiene dependiente los discursos periféricos, tanto literarios como teóricos, a las construcciones y perspectivas del centro para de alguna manera objetiva (sin caer en chauvinismos) el arte y la crítica literaria latinoamericana se comprendan según sus propias propuestas y métodos de análisis.

- La descentralización del conocimiento y el uso de herramientas propias legitima la literatura y los estudios de las regiones denominadas periféricas.
- Existe calidad y riqueza en el cuento poblano escrito entre 1995 y 2022 por la diversidad de temas, la complejidad de sus estructuras y la visión de mundo que proyecta a sus lectores.
- Las tres universidades que ofertan la licenciatura en literatura en la entidad no toman en cuenta la narrativa local en sus planes de estudio, por ello difícilmente se revertirá la tendencia hacia la marginación que sufren las letras poblanas.
- Como resultado de la lectura y análisis de ciento cincuenta propuestas narrativas escritas entre 1995 y 2022 se concluye que la heterodoxia temática es una característica de la cuentística poblana junto con la descripción constante de la ciudad como escenario y personaje.

BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL ANDRADE, Jorge Arturo (2001) *De Fátima y otros cuentos*. México. Ed. BUAP
- AÍNSA, Fernando (2006) *Del Topos al Logos. Propuestas de geopoética*. España. Ed. Iberoamericana
- ALARCÓN, Óscar (2008) *Polimastia*. México. Ed. BUAP
- Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro, José Sánchez Carbó, Samantha Escobar Fuentes, Felipe Ríos Baeza & Alejandro Ramírez Lambarry (2017) *Topoiesis del espacio textual*, *Romance Quarterly*, 64:1, 37-45, DOI: [10.1080/08831157.2017.1254481](https://doi.org/10.1080/08831157.2017.1254481)
- _____ (2017) *Topoiesis de las instancias enunciativas*, *Romance Quarterly*, 64:1, 28-36, DOI: [10.1080/08831157.2017.1254480](https://doi.org/10.1080/08831157.2017.1254480)
- ARÁN, Pampa (2009). “*Las cronotopias literarias en la concepción bajtiana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea*” en *Tópicos del Seminario* (Enero-Junio 2009)
- ARAUJO, Nara; DELGADO, Teresa (2003). *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México. Ed. UAM
- ARELLANO, Víctor (2002) *Breve inventario del olvido*. México. Ed. BUAP
- _____ (1999) *Llámallo locura*. México. Ed. BUAP
- BADILLO, Alejandro (2015) *Ajuste de cuentas*. México. Ed. Paraíso perdido
- _____ (2017) *Crónicas de Liliput*. México. Ed. BUAP
- _____ (2018) *Efectos secundarios*. México. Ed. Paraíso perdido
- _____ (2009) *Ella sigue dormida*. México. Ed. FETA
- _____ (2013) *La herrumbe y las huellas*. México. Ed. Educación y Cultura
- _____ (2009) *Tolvaneras*. México. Ed. Gobierno del Estado de Puebla
- _____ (2010) *Vidas volátiles*. México. Ed. BUAP
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1967) *Qué es el cuento*. Argentina. Ed. Columba
- BACHELARD, Gastón (2002) *La poética del espacio*. México. Ed. FCE
- BAJTÍN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. España. Ed. Taurus.
- BARRERA ENDERLE, Víctor. (2014) *Siete ensayos sobre literatura y región*. México. Ed. UANL
- BAUMAN, Zygmunt (2004). *Modernidad líquida*. México. FCE
- BEAR SANZ, María Eugenia (2016) *Beata hechicera*. México. Ed. BUAP

- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas (1998). *La construcción social de la realidad*. Argentina, Ed. Amorrortu
- BLANCAS, Noé (2015) *A la sombra del sombrero*. México. Ed. Praxis
- _____ (2011) *Tiempos de secas*. México. Ed. BUAP
- BLANCHOT, Maurice (2002) *El espacio literario*. España. Ed. Editora Nacional
- BOURDIEU, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. España. Ed. Anagrama
- BRÜNNER, José Joaquín (1998). *Globalización cultural y Postmodernidad*. México. FCE
- CALDERÓN HERNÁNDEZ, Mario (2001) *Destino y otras ficciones*. México. Ed. Daga
- _____ (2010) *Donde el águila paró*. México. Ed. BUAP
- _____ (2017) *En la página del entorno*. México. Ed. BUAP
- _____ (2010) *La luz del topacio: ensayos sobre cuento mexicano de la segunda mitad del siglo XX*. México. Ed. BUAP
- CARAVANTES, Javier (2012) *Despertar con alacranes*. México. Ed. FETA
- CARTAS, Ricardo (2006) *Tus zapatillas suenan a sexo*. México. Ed. BUAP
- CASANOVA, Pascale (2001) *La República mundial de las letras*. España. Ed. Anagrama
- CASTAÑEDA SUARÍ, Judith (2008) *Aire negro*. México. Ed. UACM
- _____ (2007) *Dios es arena*. México. Ed. Profética
- _____ (2006) *La distancia ante el espejo*. México. Ed. BUAP
- CERVANTES, Gregorio (2001) *Cambios de estación*. México. Ed. Gobierno del Estado de Puebla
- DEL REY BRIONES, Antonio (2008) *El cuento literario*. España. Ed. Akal.
- DARDÓN, Yussel (2009) *Maquetas del universo*. México. Ed. Secretaría de Cultura de Puebla
- _____ (2013) *Motel Bates*. México. Ed. FETA
- DÁVILA GUTIÉRREZ, Joel (2000) “El estudio de la literatura regional poblana (1945-1995)”, en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Número 22 (julio-diciembre de 2000) págs. 109-121
- DÍAZ, Belinda (2017) *Ikingut. El heredero de Darkaria*. España. Ed. Adarve
- DOMINGUEZ, Amelia (1999) *En la boca del incendio*. México. Ed. BUAP
- DORRA, Raúl (2011) *Lecturas del calígrafo*. México. Ed. Siglo XXI

_____ (2013) *Ofelia desvaría*. México. Ed. Ficticia

DURANA, Rodrigo (2008) *El calzón de Margarita*. México. Ed. BUAP

FRAGOSO, María (2015) *Puntos fugaces*. México. Ed. Lunetario.

_____ (2018) *Las nubes del suelo*. México. Ed. 3Norte

FRÖHLICHER, Peter y GEORGE Günter (1997) *Teoría e interpretación del cuento*. Alemania. Ed. Peter Lang

GARRO, Elena (1997) *El accidente y otros cuentos inéditos*. México. Ed. Seix Barral

_____ (1997) *La vida empieza a las tres*. México. Ed. Castillo

GASCA MATA, Isaac (2019) *Tristes ratas solas en una ciudad amarga*. México. Ed. UANL

_____ (2022) *Yo, el maldito*. México. Ed. BUAP

GATTI, Juan Sebastián (1998) *Recuerdos de Lucinda y otros Grimaldi de este lado*. México. Ed. BUAP

_____ (2006) *Los días contados*. México. Ed. Educación y Cultura

GOLDMANN, Lucien (1967). *Para una sociología de la novela*. España Ed. Ciencia Nueva.

_____ (1980). *La creación cultural en la sociedad moderna*. España. Ed. Fontamara

GONZÁLEZ, Isa. (2016) *Caídas*. México. Ed. Educación y Cultura

_____ (2008) *De vez en cuando*. México. Ed. BUAP

_____ (2019) *Tóxicas*. México. Ed. Librosampleados

GONZÁLEZ BOIXÓ, José Carlos (2009). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. España. Ed. Iberoamericana-Vervuert

GULLÓN, Ricardo (1980) *Espacio y Novela*. España. Ed. Antoni Bosch

HARARI, Yuval Noah (2018) *21 lecciones para el siglo XXI*. México. Ed. Debate

HERRERA BAUTISTA, Elsa (2021) *La ciudad todavía existe*. México. Ed. Vocho amarillo

_____ (2012) *Toy Kids*. México. Ed. IMACP

HOYOS, Raquel (2021) *Maldita*. México. Ed. IMACP

LEAL, Luis (2010) *Breve historia del cuento mexicano*. México. Ed. UNAM

LECHUGA, Edson (2016) *Soledad.piedra*. México. Ed. Cal y Arena

LEFEBVRE, Henry (2013) *La producción del espacio*. España. Ed. Capitán Swing

LEICHT, Hugo (2018). *Las calles de Puebla*. México. Ed. Puebla

LERA, José Antonio Alonso (2006) “Un enfoque polidimensional del espacio literario” en *EPOS*. Número XXII (2006) págs. 237-252

- LÓPEZ FELDMAN, Aarón (2015) *Adán miniatura*. México. Ed. FETA
- MASTRETTA, Ángeles (2019) *Arráncame la vida*. México. Ed. Planeta
- _____ (2003) *El cielo de los leones*. México. Ed. Planeta
- _____ (2009) *Maridos*. México. Ed. Seix Barral
- _____ (1992) *Mujeres de ojos grandes*. México. Ed. Seix Barral
- MARÍN, David (2021) *Animales sonrientes*. México. Ed. IMACP
- MELCHOR, Fernanda (2013) *Aquí no es Miami*. México. Ed. Almadía
- MENESES, Alejandro (2000) *Ángela y los ciegos*. México. Ed. Cal y arena
- _____ (2008) *Cuentos de Paquita y Fernanda*. Ed. Educación y cultura infantil
- _____ (2005) *Noche adentro*. México. Ed. BUAP
- MEYER, Beatriz. (2017) *El largo día*. México. Ed. El barco de cristal
- _____ (2001) *En este lado del silencio*. México. Ed. BUAP
- _____ (2005) *Las errantes*. México. Ed. ABZ
- _____ (2005) *Para sortear la noche*. México. Ed. Luna Arena
- _____ (2012) *Sucedió un cuerpo*. México. Ed. BUAP
- MONTAGNER, Eduardo (1998) *En la postura de mi muerte*. México. Ed. BUAP
- MONTES DE OCA, Marco Antonio (1979) *Teoría y Técnica de la literatura*. México. Ed. Porrúa
- MORA, Gabriela (1985) *En torno al cuento: de la teoría general a su práctica en Latinoamérica*. España. Ed. José Porrúa Turanzas
- MORALES CASTRO, Efigenio (2009) *Coágulo*. México. Ed. BUAP
- NYE JR., Joseph S. (2010) *Prefacio y Capítulo 5 "El poder blando y la política exterior americana"*, en *Relaciones Internacionales* No. 14 (2010)
- PALMA CASTRO, Alejandro y Alicia Ramírez Olivares. "Fuentes, datos y reflexiones sobre la literatura en Puebla: aproximaciones a su campo literario". *Revista de literatura mexicana*. Año 17, 48 (Enero-Marzo 2011)
- PALOU GARCÍA, Pedro Ángel. (1997) *Bolero*. México. Ed. Nueva Imagen
- _____ (2015) *Demonios en casa*. Estados Unidos. Ed. La Perea
- _____ (2009) *El dinero del diablo*. México. Ed. Planeta
- _____ (1999) *Los placeres del dolor*. México. Ed. BUAP
- _____ (2016) *Mar fantasma. Cuatro novelas breves*. México. Ed. Seix barral

- _____ (2016) *Paraíso clausurado*. México. Ed. Tusquets
- _____ (2016) *Pedro Ángel Palou*. México. Ed. UNAM
- _____ (1997) *Pequeño museo de la melancolía*. México. Ed. BUAP
- _____ (1995) *Puebla, una literatura del dolor (1610 -1994). Antología histórica de la literatura en Puebla*. Tomo I y II. México. Gobierno del estado de Puebla
- PAOLINI, Devid (2010) *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía. Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. Estados Unidos. Ed. Hispanic Seminary of Medieval Studies
- PARRA, Eduardo Antonio (2015) *Norte. Una antología*. México. Ed. Era / CONARTE / Universidad Autónoma de Sinaloa / Fondo Editorial Nuevo León
- PAZ, Octavio (1994). *Obras completas*, México. Ed. FCE
- PEDROZA, Liliana (2018) *Historia secreta del cuento mexicano 1910 – 2017*. México. Ed. UANL
- PÉREZ FRAGUA, Alonso (2017) *Melomanía (y otras rarezas). Crónicas del poblanishment*. México. Ed. BUAP
- PETRAK, Günter (2016) *Eros desarmado*. México. Ed. Educación y Cultura.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2001) *Espacio en la ficción*. México. Ed. Siglo XXI
- PRADA OROPEZA, Renato (1993) *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*. México. UAZ
- _____ (1998) *A través del hueco*. México. Ed. UNAM
- _____ (2009) *Estética del discurso literario*. México. Ed. UV/BUAP (2009)
- _____ (2003) *Hermenéutica. Símbolo y conjetura*. México. Ed. BUAP/IBERO
- _____ (1997) *La noche con Orgalia y otros cuentos*. México. Ed. UAT
- _____ (1999) *Literatura y realidad*. México. Ed. FCE
- PRADO, José Luis (2017) *Si algo ligero*. México. Ed. FETA
- PORCAYO, Gerardo Horacio (2020) *La primera calle de la soledad*. México. Ed. Planeta
- _____ (1999) *Sombras sin tiempo*. México. Ed. Lectorum
- _____ (2014) *Sueños sin ventanas*. México. Ed. BUAP
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>>

- REYES, Juan Carlos (2002) *Imagínate lejos: cuentos cortos*. México. Ed. Gobierno del Estado de Puebla
- _____ (2021) *Impala*. México. Ed. UANL
- RIVERA, Lilia (1995) *Cuentos poblanos*. México. Ed. Gobierno del Estado de Puebla
- ROLÓN, Andrea (2006) *Contar el cuento latinoamericano contemporáneo*. Argentina. Ed. EFFHA
- ROUX, Jean Claude (1993) “*El espacio, medio ambiente de las ciencias humanas*”, en *Hombre - Sociedad – Espacio*. Número 1 (1993)
- SABUGAL, Eduardo (2012) *Liquidaciones*. México. Ed. FETA
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1982) *Diccionario de la Literatura. Tomos I y II*. España. Ed. Aguilar
- SAMPEDRO, Juan Gerardo (1997) *Crónicas y (re)cuentos*. México. Ed. BUAP
- _____ (2007) *Nudos*. México. Ed. UDLAP
- SÁNCHEZ CARBÓ, José (2012) *Con las costillas intactas: cuentos*. Ed. Educación y Cultura
- _____ (2003) *El maldito amor de mi abuelita*. México. Ed. BUAP
- _____ (2005) *En realidad no es una historia de amor*. México. Ed. BUAP
- _____ (2010) *La reunión de los patéticos*. México. Ed. BUAP
- _____ (2018) *Mapa literario de identidades: formas de (des) integrar el espacio en el relato hispanoamericano*. México. Ed. UV
- SÁNCHEZ CLELO, Fernando (2008) *Cuentomancia*. México. Ed. BUAP
- _____ (2012) *Ficciones a contrapunto*. México. Ed. BUAP
- _____ (2007) *Jauría*. México. Ed. Universidad Veracruzana
- _____ (2005) *No es nada vivir*. México. Ed. BUAP
- _____ (2011) *No se acaban las calles*. México. Ed. BUAP
- _____ (2016) *Un reflejo en la penumbra*. México. Ed. Ficticia
- SCHETTINO, Macario (2017) *Estructura socioeconómica de México*. México. Ed. Pearson
- SCHÖLZ, László (2002) *Los avatares de la flecha. Cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento moderno hispanoamericano*. España. Ed. Universidad de Salamanca
- SELDEN, Raman (1993) *La teoría literaria contemporánea*. España. Ed. Ariel

- SEQUERA, Antonio (2014) *Las telas de la memoria literaria*. México. Ed. Instituto Sudcaliforniano de Cultura
- SERRA, Edelweiss (1978) *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*. España. Ed. Cupsa
- SIFUENTES, Gerardo (1999) *Perro de luz*. México. Ed. Times
- _____ (2001) *Pilotos infernales*. México. Ed. Vid
- _____ (2013) *Planetaria*. México. Ed. Resistencia
- SLAWINSKI, Janusz (1989) “*El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias*”, en *Textos y Contextos*. La Habana, 1989. Número 1. (pag 265 - 287)
- TAPSCOTT, Don; WILLIAMS, Anthony D. (2011) *Macrowikinomics. Nuevas fórmulas para impulsar la economía global*. España. Ed. Paidós
- TOVAR, Andrea (2020) *Cuaderno de trastornos*. México. Ed. Gobierno del Estado de Puebla
- VARGAS LLOSA, Mario (1997) *Cartas a un joven novelista*. México. Ed. Planeta
- VÁZQUEZ BENÍTEZ, José Alberto (2016) *Los vientos de San Bernardo*. México. Ed. BUAP
- VERA, Roberto (2010). *Inéditos sobre Sor Juana reviven la polémica con Octavio Paz*, en *Proceso* (22 de agosto de 2010) <https://www.proceso.com.mx/102932/102932-ineditos-sobre-sor-juana-reviven-la-polemica-con-octavio-paz> (Rescatado 1.9.2020)
- VERTIZ, Irene (2013) *Literatura I*. México. Ed. Nómada
- VIRA, Ivonne (2014) *Usted quería saber*. México. Ed. BUAP
- VITE, Federico (2015) *Carne de cañón*. México. Ed. CONACULTA
- _____ (2015) *Cinco maneras de incendiarse*. México. Ed. Praxis
- _____ (2019) *Como un río de grandes aguas*. México. Ed. IMACP
- _____ (2013) *Le freak c’est chic*. México. Ed. Instituto Veracruzano de Cultura
- _____ (2003) *Y entonces las bestias*. México. Ed. Instituto Cultural de Aguascalientes
- VV.AA. (2001) *Antología de cuento y poesía. Escuela de escritores SOGEM- Puebla*. México. Ed. Gobierno del Estado de Puebla.
- VV.AA. (2002) *Antología de narradores de Puebla*. México. Ed. Ítaca

- VV.AA. (2012) *Auroras y horizontes: antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción 1984 -2012*. México. Ed. Gobierno del Estado de Puebla
- VV.AA. (2016) *Breviario. Antología de cuentos de la escuela de escritura de Puebla*. México. Ed 3 norte
- VV.AA. (1999) *Cuento y figura. La ficción en México*. México. Ed. Universidad de Tlaxcala
- VV.AA. (2005) *De claro en claro... Cuentos sobre el Quijote*. México. Ed. Educación y Cultura
- VV.AA. (2005) *De párvulas bocas. Cuentos de lolitas*. México. Ed. BUAP
- VV.AA. (2016) *Después del desierto. Antología del nuevo cuento regiomontano*. México. Ed. AN.ALFA.BETA / UANL
- VV.AA. (2017) *Diez botellas al mar. Reunión de cuentos*. México. Ed. UPAEP
- VV.AA. (2011) *El último apaga la luz: Antología de los alumnos de la escuela de escritores SOGEM-Puebla*. México. Ed. IMACP
- VV.AA. (2015) *Ficciones en fuga. Narrativa breve desde Puebla*. México. Ed. IMACP
- VV.AA. (2003) *Insólitos y ufanos. Antología del cuento en Puebla. 1990 -2001*. México. Ed. BUAP
- VV.AA. (2009) *La muerte es un sueño: 15 narradores de Puebla*. México. Ed. IMACP
- VV.AA. (2011) *La trampa de Medusa: Antología de alumnos de la escuela de escritores SOGEM- Puebla*. México. Ed. IMACP
- VV.AA. (2014) *Literatura. Historia ilustrada de México*. México. Ed. DEBATE/ CONACULTA
- VV.AA. (2011) *Ni muertos, ni extranjeros: el lector soy yo. Antología de narrativa y crítica literaria contemporánea en Puebla*. México. Ed. UPAEP
- VV.AA. (2010). *Piezas cambiantes. Escritores en Puebla frente al siglo XXI*. México. Ed. Gobierno del Estado de Puebla
- VV.AA. (2010) *Puebla directo: 15 relatos de la ciudad*. México. Ed. BUAP
- VV. AA. (2016) *Ráfaga imaginaria. Minificción en Puebla*. México. Ed. BUAP
- VV.AA. (2018) *Resonancias*. México. Ed. BUAP
- VV.AA. (2007). *Taller. Recientes letras de Puebla*. México. Ed. BUAP
- VV.AA. (2001) *Voces de a narrativa poblana*. México. Ed. Cultura de Veracruz

- WOJCICKI, Esther; T. IZUMI, Lance (2016) *Moonshots en la educación. Nuevas tecnologías y aprendizaje mixto en el aula*. México. Ed. Taurus
- WOLFSON, Gabriel. (2004). *Ballenas*. México. Ed. FETA
- _____ (2015) *Be y Pies*. Ed. Tumbona
- _____ (2007) *Caja*. México. Ed. UDLAP
- _____ (1997) *El pozo de los deseos*. México. Ed. BUAP
- _____ (2019) *Lo que sea un nido, nadie lo racione*. México. Ed. UANL
- _____ (2015) *Profesores*. México. Ed. CONACULTA
- XILONEN, Aura (2015) *Campeón gabacho*. México. Ed. Random House
- ZÁRATE, José Luis (2004) *En el principio fue la sangre*. México. Ed. Arlequín
- _____ (1999) *Hyperia*. México. Ed. Lectorum
- _____ (2019) *Mutantes en el techo y otros rivales*. México. Ed. SM
- _____ (2004) *Ventana 654. ¿Cuánto falta para el futuro?* México. Ed. SEMARNAT
- ZAVALA, Lauro (2002) *Cómo estudiar el cuento. Con una guía para analizar minificción y cine*. Guatemala. Ed. Palo de hormigo
- _____ (2009) *Cómo estudiar el cuento: Teoría, Historia, Análisis, Enseñanza*. México. Ed. Trillas
- _____ *El cuento mexicano en el siglo XX*, en *Círculo de poesía*
<https://circulodepoesia.com/2013/05/el-cuento-mexicano-en-el-siglo-xx-por-lauro-zavala/>
 (Rescatado 3.2.2020)
- _____ (2007) *Manual de análisis narrativo. Literario, Cinematografía, Intertextual*. México. Ed. Trillas.
- _____ (2004) *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México. Ed. Nueva Imagen
- _____ (2017) *Principios de Teoría Narrativa*. México. Ed. Naveluz
- _____ (2013) *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*. México. Ed. UNAM
- ZÉRAFFA, Michel (1971). *Novela y Sociedad*. Argentina. Ed. Amorrortu Editores
- ZUÑIGA, Javier (2016) *Casi bestia, casi humano*. México. Ed. BUAP
- <https://complit.hku.hk/index.php/clit2065-hong-kong-culture-representations-of-identity-in-literature-and-film/>

<https://filosofia.buap.mx/content/licenciatura-en-ling%C3%BC%C3%ADstica-y-literatura-hisp%C3%A1nica>

<https://www.iberopuebla.mx/oferta-academica/licenciaturas/humanidades/literatura-y-filosofia>

<https://www.sps.nyu.edu/professional-pathways/topics/humanities/literature/LITR1-CE9037-new-york-stories-literature-of-the-lower-east-side.html>

<https://www.udlap.mx/ofertaacademica/planestudios.aspx?cveCarrera=LLI>

<https://neurorhb.com/blog-dano-cerebral/sindrome-de-mano-ajena/>

<http://planea.sep.gob.mx/ms/>

ANEXO

Esta tesis propone la creación de un programa de estudio que priorice la enseñanza del modelo narratológico de Lauro Zavala para analizar en las universidades poblanas el cuento local ya que no existe tal cosa en este momento y por lo tanto se continúa con una tendencia a la marginación de los valores literarios de la entidad. Para ello se propone utilizar la teoría narrativa de Lauro Zavala y un corpus de treinta y seis cuentos poblanos de distintas temáticas que proyectan el contexto sociohistórico de las letras escritas en Puebla. Tal curso también podría subirse a las plataformas de enseñanza remota a través de la internet, la llamada educación del siglo XXI⁷², como los MOOC, y abriría la literatura poblana al debate contemporáneo acerca de la descolonización del conocimiento.

Dosificación del curso de cuento poblano contemporáneo

Objetivos específicos de este plan de estudios

- Describir el *Zeitgeist* que comparten los cuentos poblanos escritos entre 1995 y 2022
- Generar una cronología del cuento contemporáneo en Puebla
- Estudiar las características generales de treinta y seis cuentos escritos por autores poblanos en los últimos 27 años

Tabla 7

Curso de cuento poblano contemporáneo

DOSIFICACIÓN DE CONTENIDOS	
Profesor:	
Asignatura: Cuento poblano contemporáneo 1995-2022	Institución:
	Periodo de aplicación:

⁷² Como se propone en los libros *Moonshots en la educación: Nuevas tecnologías y aprendizaje mixto en el aula* (2016), de Esther Wojcicki y Lance T. Izumi, *21 lecciones para el siglo XXI* (2018), de Yuval Noah Harari, y en el capítulo "La reinención de la universidad" del libro *Macrowikinomics. Nuevas fórmulas para impulsar la economía global* (2011), de Don Tapscott y Anthony D. Williams

	6hrs por semana (2 horas por sesión)
--	--------------------------------------

PRIMER PARCIAL			
Semana	Sesión	Tema	Fechas
1	1	Introducción al campo cultural del cuento poblano contemporáneo	
	2	Literatura y poder blando	
	3	Teoría literaria aplicada a la literatura poblana	
2	4	Elena Garro	
	5	La literatura intimista de Ángeles Mastretta	
	6	Cuentos de migrantes de Mario Calderón	
3	7	Crónica literaria de Juan Gerardo Sampedro	
	8	La persistencia del instante en Mariano Morales	
	9	Tipos de narrador en Amelia Domínguez	
4	10	La amenaza animal en Eugenio Pacheco Cejeda	
	11	La magia negra en la obra de Günter Petrak	
	12	Cuento de fantasmas de José Luis Fuentes Espejel	
5	13	El lenguaje barroco en Beatriz Meyer	
	14	Satanismo en la obra de Jorge Arturo Abascal Andrade	
	15	Cuentos eróticos de Isa González	
6	16	Elementos medievales en la obra de Pedro Ángel Palou	
	17	La devastación en la obra de José Luis Zárate	
	18	Evaluación	
SEGUNDO PARCIAL			
Semana	Sesión	Tema	Fecha
7	19	Surrealismo en la obra de María Sanz	
	20	Cuentos de ciencia ficción de Gerardo Horacio Porcayo	
	21	La tradición oral en los cuentos de Orestes Magaña	
8	22	Ecos helénicos en la obra de Gregorio Cervantes Mejía	

	23	Humor costumbrista en la obra de José Sánchez Carbó	
	24	La intertextualidad de lo extraño en Judith Castañeda	
9	25	Narrativa breve de Fernando Sánchez Clelo	
	26	La idea del Doppelgänger en Federico Vite	
	27	Lo siniestro en la obra de Elsa Herrera Bautista	
10	28	Tradición y tragedia en los cuentos de Rodrigo Durana	
	29	Elementos del carnaval en la obra de Ricardo Cartas	
	30	Elementos populares en la literatura de Óscar Alarcón	
11	31	Estructura literaria en la obra de Gabriel Wolfson	
	32	Un ejemplo de narcoliteratura en Alejandro Badillo	
	33	Padecimientos mentales en la obra de Andrea Tovar	
12	34	Fronteras de migración en la obra de José Luis Prado	
	35	La brevedad en la obra de Juan Carlos Reyes	
	36	Evaluación	
TERCER PARCIAL			
Semana	Sesión	Tema	Fecha
13	37	Categorías de lo femenino en Princesa Hernández	
	38	Víctor Roberto Carrancá: literatura de otra dimensión	
	39	Raquel Hoyos Guzmán: feminismo y literatura	
14	40	Influencia japonesa en la obra de Harumi Honda	
	41	El horror en la literatura de Isaac Gasca Mata	
	42	El absurdo cotidiano en la obra de David Marín	
15	43	Literatura juvenil de María Fragoso	
	44	Charla con una cuentista poblana	
	45	Charla con un cuentista poblano	
16	46	Conferencia magistral de un autor o autora canónica	
	47	Asesoría de proyecto final	
	48	Asesoría del proyecto final	
17	49	Presentación de proyecto individual	

	50	Presentación de proyecto grupal	
	51	Evaluación	

Fuente: propia creación.